



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Dottorato di ricerca in
“Teoria e analisi del testo”
XXVIII ciclo

La pietra dei filosofi: dispositivi analogici e sostituti figurali
dall'alchimia alle *Petrose* di Dante

Relatore: Prof.ssa Nunzia Palmieri
Correlatore: Prof.ssa Alessandra Violi

Tesi di dottorato di
Nella Coletta

Anno accademico 2014/2015

PREMESSA	4
0.1 Introduzione generale	4
0.2 L'inadeguatezza di <i>petra</i> e le intenzioni del testo	8
Analogia, sillogismo e reticenza: strategie retoriche nell'antica percezione della "pietra"	12
1.Introduzione alla prima parte	12
1.1 L'interpretazione comparatistica di Elemire Zolla: le "pietre" iniziatiche di Dante e Petrarca	13
1.2 La <i>Dama</i> di E. Zolla: storia della percezione di un archetipo.....	17
1.3 La pietra antica: materialità, figuralità e nuove prospettive di indagine	19
1.4 La cognizione arcaica e la <i>visione</i> della natura: ricorsività, corrispondenze, analogie.....	22
1.5 La comunione epistemologica tra alchimia e poesia: l'analogia e l'ineffabilità.	26
1.6 Metamorfismo etimologico e tipologico nella mitopoiesi religiosa antica e medievale.	33
1.7 Le indicazioni metodologiche del Boccaccio ermeneuta di Dante e filosofo della natura.....	39
1.8 La simbolizzazione femminile dei <i>segni</i> della pietra: il Cielo e l'Alto.....	47
1.8.1 Il cielo di pietra e le pietre dal cielo	47
1.8.2 <i>Magiche</i> corrispondenze e pietre meteoritiche: sopravvivenze medievali di un culto antico.....	53
1.8.3 L'equazione pietre-stelle nell'Alchimia medievale.....	57
1.9 La simbolizzazione femminile dei <i>segni</i> della pietra: la Terra e il Basso.....	59
1.9.1 La prima materia e la pietra-selva.....	59
1.9.2 La fenditura nella roccia: un vuoto generativo.	62
1.10 La simbolizzazione femminile dei <i>segni</i> della pietra: il Centro e il Mezzo.	66
1.10.1 La pietra di Delfi e di Giacobbe: la congiunzione al centro e il luogo <i>terribile</i>	66
1.10.2 Dante e Cecco D'Ascoli: il non-luogo e la donna acerba del centro.....	68
1.10.3 Pietre erette, cumuli di pietre e donne di un altro mondo.....	72
1.11 Gli attributi della pietra e la pietra vegetale: una morbida durezza	76
Le funzioni della "pietra": generazione, cura e immaginazione	82
2. Introduzione alla seconda parte	82
2.1 L'eredità sciamanica dei trovatori: motivi alchemici e radici antropologiche nella genesi della lirica occitanica.....	84
2.2 Il fabbro guaritore e la poesia: dalla metallurgia sacra della protostoria al dantesco <i>fabbro del parlar materno</i>	90
2.3 La funzione generativa della pietra	99
2.3.1 Segni alchemici nelle pietre gravide della mineralogia antica: dalla pietra <i>aetites</i> all' <i>aquila</i> di Cecco e Dante.	99
2.3.2 La <i>petra genatrix</i> di San Bernardo di Clairvaux: la Pietra che genera la Pietra	104
2.3.3. La pietra cava e la pietra forata tra Vecchio e Nuovo Testamento	108
2.3.4 Il corpo femminile e la strumentazione alchemica.....	110
2.3.5 La creazione dell'uomo dalla donna e la seconda nascita	112

2.3.6 La pietra di paragone: <i>figura</i> della lirica d'amore e rappresentante metonimico della pietra dei filosofi	115
2.3.7 La coppellazione e le varie identità del piombo	123
2.3.8 La saggatura dell'uomo-oro nella lirica di Cavalcanti e i gradi dell'amore mistico	127
2.4 La funzione curativa della pietra	136
2.4.1 Le <i>Sliding stones</i> e il vuoto curativo della coppella.....	136
2.4.2 Il "vuoto" curativo di Cristo come pietra di magnete in Galvano da Levanto e l' <i>attrazione</i> di Beatrice	139
2.4.3 L' <i>occiput</i> dell'alchimia e la <i>coppa</i> di Dante.....	152
2.4.4 La tradizione litoterapica dei lapidari, <i>Ars medicinae</i> e <i>Ars alchimiae</i>	157
2.4.5 La pietra dei filosofi come panacea di tutti i mali	164
2.4.6 La funzione curativa della donna dai trovatori a Dante.....	169
2.4.7 La <i>viriditas</i> di Ildegarda di Bingen e il verde nell'alchimia: declinazioni dantesche e radici mediterranee.....	172
2.4.8 Il potere curativo del verde nell'antichità.....	180
2.4.9 Dante-Glaucò: l'erba magica e il metallurgo	183
2.4.10 La verde assenza della donna-pietra: occorrenze <i>verdi</i> nella tradizione ermetica	186
2.5 La funzione cognitivo-immaginativa della pietra	191
2.5.1 La nozione poetica di pietra filosofale nella letteratura medievale dai trovatori a Dante	191
2.5.2 Il dramma cosmogonico della perdita dell'"Immagine": tracce alchemiche ed ermetico-gnostiche in Dante Alighieri.....	199
2.5.3 <i>In tener forte imagine di petra</i> : radici ermetico-alchemiche dell'Immaginazione come tecnica creatrice nelle <i>Petrose</i> di Dante	207
2.5.4. <i>Diventare</i> la dama: radici ermetico-alchemiche dei concetti di volontà e memoria nella poesia d'amore dai trovatori a Dante	217
2.5.5 L'irrepresentabilità dell'angelo-sostanza: l'equivoco di <i>petra</i> e la tintura	222
2.5.6 Il gelo di Beatrice e il freddo della donna-petra.....	230

Il «colpo della petra»: occorrenze letterarie e giustificazioni fisiologico-alchemiche	236
--	-----

3. Introduzione alla terza parte	236
3.1. La metafora del colpo nella mistica e nella lirica medievale	238
3.2 Il <i>colpo doloroso</i> della letteratura cavalleresca	242
3.3 Il corpo tetrapartito, l'acqua e il principio di stabilità: isomorfismi tra i testi alchemici e la <i>Commedia</i>	244
3.4 Il "languore": la teoria fisico-mistica di Bernardo da Chiaravalle e la matrice alchemica del "colpo della verga"	249
3.5 Il "colpo" del Re Davide: i segni dell'aria e della pietra.....	258
3.6 Il "colpo" di Beatrice: la <i>virtù occulta</i> della pietra e l'azione metallurgica del linguaggio	265
3.7 La distillazione nel cardio-alambicco e la spada di Dardano.....	273
3.8 La figura dell'ombra.....	280

Le Rime <i>petrose</i> di Dante tra <i>philosophia naturalis</i> e alchimia.....	284
--	-----

4. Introduzione alla quarta parte	284
---	-----

4.1 Le <i>Petrose</i> nella tradizione critica	287
4.2 Dante “mago” e alchimista? Testimonianze letterarie e verbali processuali..	290
4.3 Il segno, la filologia, la <i>philosophia</i> : prospettive per un’ipotesi interpretativa delle <i>Petrose</i>	303
4.4 La pietra e la donna “crucele”: fisiologia medievale dell’occhio e funzione dello sguardo solare	308
4.5 La trama “petrosa” del <i>Convivio</i> : la ruota e il modello complessionale tetrapartito	320
4.6 Le <i>Petrose</i> e le quattro stagioni: il problema dell’ordine dispositivo.....	341
4.7 Il <i>desiderio</i> di Dante: trame intertestuali e testimonianze letterarie.....	345
4.8 La pietra e la malinconia di Dante: luoghi testuali a confronto.....	350
4.9 <i>Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra</i> : il sangue e la sestina.....	360
4.10 La Fata verde di Thomas the Rhymer e la pietra filosofale: luoghi a confronto in <i>Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra</i>	373
4.11 <i>Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra</i> : la calcinazione tra <i>philosophia naturalis</i> e alchimia	382
4.12 <i>Io son venuto al punto de la rota</i> e la seconda nascita di Dante.....	395
4.13 Immaginazione e malinconia: la vicenda neuro-metereologica della pioggia-pensiero in <i>Io son venuto al punto de la rota</i>	405
4.14 <i>Così nel mio parlar vogli’esser aspro</i> : le motivazioni etiche della vendetta e le giustificazioni fisiologiche della collera.....	421
4.15 <i>Così nel mio parlar vogli’esser aspro</i> : il latrato del cane, la sordità e la pietra come meta linguistico-sonora.....	434
4.16 <i>Amor tu vedi ben che questa donna</i> : la flemma, il senio e la morte del seme	445
IMMAGINI.....	452
BIBLIOGRAFIA	466

PREMESSA

0.1 Introduzione generale

Il presente lavoro ha come oggetto la riflessione sulla nozione di “pietra” a cui nei secoli è resa testimonianza da numerosi documenti testuali di varia natura e che giunge infine a rivestire una posizione di particolare rilievo nella poetica dantesca, all’interno di quelle che la critica ha definito rime *petrose*. Oggi, secondo noi, queste rime non sono più un testo adeguatamente pragmatico in ragione del fatto che la stessa “pietra” non veicola più i medesimi significati della cultura che l’ha concepita. Per ristabilire il “pragmatismo” del concetto di “pietra” si è dunque partiti da una sollecitazione di Elemire Zolla, il quale, muovendo da una prospettiva comparatistica, ha sostenuto l’identificazione della donna-pietra di Dante con la pietra filosofale reintegrando, di fatto, nel novero delle fonti riconosciute dalla critica, il vaglio di testi generalmente ignorati, ma che oggettivamente contano una cospicua letteratura ai tempi del poeta: i testi alchemici. L’eterodossa lettura di Zolla ci ha quindi mosso a porre come primo obiettivo di indagine quello di rilevare l’effettiva natura del nesso tra la nozione ampiamente intesa di “pietra” e il suo immediato sostituto figurale, la “donna”, nesso che ha fatto emergere la dicotomia fondamentale che nel corso della storia la pietra esibisce in quanto referente contemporaneo della tangibile materia rocciosa e dell’aniconica congerie di significati con cui gli alchimisti la eleggono a esplicito fine della loro ricerca. Per la chiarificazione della natura del nesso tra la donna e la pietra si è fatto ricorso *in primis* alla prospettiva antropologica con cui Gregory Bateson guarda ai sistemi cognitivi arcaici, trovando nel suo sillogismo poetico uno strumento assai calzante per descrivere quanto, da una prospettiva più specificamente filosofica e storiografica, gli specialisti asseriscono sul pensiero alchemico. È infatti assai verisimile che alla base della formazione arcaica del concetto di pietra dei filosofi ci sia stata una forma di pensiero analogico che di volta in volta ha strutturato la percezione del mondo e la produzione di soluzioni retoriche atte ad esprimere e insieme a celare operazioni di laboratorio, processi chimico-fisici e contenuti intellettuali e spirituali. In ragione di ciò si è scelto di svolgere l’indagine non in senso diacronico e lineare, ma attraverso una metodologia comparativa che, nel confronto di porzioni testuali investigate per via modulare, conducesse all’emergenza di luoghi, motivi e temi di testi accomunati da una strategia di significazione affine. L’offerta sincronica nella scelta dei luoghi testuali ha riguardato per lo più un *range* di fonti databili dal I sec. d. C. al XIV sec. d. C., tra testi alchemici, fonti classiche e testi medievali, ma ha anche coinvolto documenti posteriori importanti per la ricognizione retrospettiva di particolari motivi. La difficoltà del rinvenimento di

fonti criticamente vagliate è stata per la maggior parte colmata dalle recenti edizioni dei testi alchemici e dei trattati ermetici. Alla fruizione di queste fonti è stato di volta in volta affiancato l'uso di studi critici monografici di diversi autori. Per le fonti primarie si è poi attinto alle collezioni sei-settecentesche di testi alchemici come la *Bibliotheca chemica curiosa* e il *Theatrum Chemicum* o al *Thesaurus* latino e greco, senza peraltro ignorare il fondamentale apporto degli studi sulle fonti antiche propriamente mineralogiche. Direttrici fondamentali nel procedere comparativo dell'indagine sono state certamente la prospettiva storiografica con cui studiosi del pensiero alchemico e medievisti hanno analizzato la complessa questione alchemica, nonché il contributo dato ad essa dalla psicologia junghiana che si è cercato di non relegare in una posizione isolata ma sì di integrare con la prospettiva storiografica. La prospettiva filosofica di autori come T. Burkhardt ha permesso poi di rendere più fruibile l'accesso a taluni contenuti della dottrina dei filosofi di matrice occidentale, così come gli studi di uno dei massimi orientalisti come H. Corbin sono stati un prezioso strumento per l'analisi del concetto di immagine di matrice araba in relazione alla dottrina dell'immaginazione dantesca. Gli studi fondativi sul pensiero religioso con cui M. Eliade guarda alla genesi del fenomeno alchemico hanno contribuito a chiarire miti e simboli in relazione all'ancestrale connubio tra rito sacro e metallurgia, e in una direzione affine ci sembra di poter collocare il prezioso contributo dei recenti studi etnolinguistici promossi dalla Teoria della continuità paleolitica in riferimento allo statuto protostorico del "poeta", sullo sfondo, peraltro, di una concezione che crede nella proficua necessità di un dialogo tra archeologia e mitologia come quella di M. Gimbutas.

La molteplicità delle prospettive fin qui citate, che hanno guidato l'indagine nelle prime tre sezioni del presente lavoro, non deve sembrare remota da uno studio storicamente collocato del testo dantesco. Esse, infatti, costituiscono, per quel che ci riguarda, una premessa metodologica nutrita di un'attitudine multiprospettica necessaria alla considerazione del fatto storico e in questo senso continuamente volta alla riproblematizzazione del fatto testuale. Come si vedrà nell'ultima parte, i dati raccolti attraverso l'indagine comparativa possono trovare, oltre che un confronto critico con la robusta tradizione ermeneutica dantesca, anche il conforto critico della sua sapienza filologica. Nell'analisi delle quattro liriche si è infatti cercato di riflettere sulla possibilità della presenza storicamente giustificata di nozioni di *philosophia naturalis* e di alchimia attraverso l'analisi linguistica della tramatura lessicale, retorica e sintattica con cui il poeta ha dato forma alle rime per la *petra*. Ciò che in particolare ha diretto l'analisi del testo delle rime sono state in tal senso, da un lato, proprio le ragioni della storia che nell'ipotesi di L. Strauss, accolta in Italia da M. Mancini, possono aver promosso in seno ai testi medievali un tipo di orchestrazione

retorica atta a celare i reali referenti delle opere occultandoli ai più. Dal canto loro le ragioni del “segno”, promosse tra l’altro da studi sull’interpretazione come quelli di Umberto Eco, che ha osservato come di fatto quelle dantesche non siano allegorie *in verbis* ma allegorie *in factis*, sono state da ulteriore stimolo alla necessità di procedere nella direzione del ricollocamento del simbolo all’interno di una più ampia coscienza del segno. In continuità con una rivalutazione del segno ci sembra infatti di poter collocare la stessa volontà che Dante chiarisce nel suo *Convivio*, e proprio là dove egli fa il suo richiamo più esplicito all’alchimia, spiegando il senso anagogico con il ricorso analogico alla «forma dell’oro». Nel definire questo quarto “senso”, che egli definisce “spirituale”, il poeta ammonisce, infatti, sulla necessità di non rigettare la lettera, cioè la «materia», allo scopo di trovare la «forma» dell’oro. In base a premesse di tal fatta la nostra analisi è stata allora mossa ad affiancare alle ragioni del segno e della storia quelle che il poeta stesso nella sua “auto-esegesi” suggerisce al suo lettore: le ragioni dell’oro.

In ragione di quanto fin qui assunto il presente lavoro si articola in quattro sezioni. Nella prima parte l’ipotesi di un sillogismo di natura poetica darà avvio ad una riflessione su quella ricezione antropologicamente determinata del concetto arcaico di pietra in relazione alla percezione del femminile che ha verisimilmente fornito all’episteme alchemica, almeno in parte, i suoi presupposti fondanti. La confezione mitologica con cui gli antichi rendono “comprensibile” il mondo che li circonda è infatti certamente nutrita di una disposizione arcaica degli strumenti percettivi e intellettuali dell’uomo protostorico. Le strategie retoriche con cui nella più remota antichità l’uomo esprime contenuti su un mondo “petroso”, sono certamente mediate da una sua comprensione della natura assai lontana dall’esercizio rigido ed esclusivo di un sillogismo logicizzante. Come vedremo, una semiotica arcaica della “pietra” prescrive, e pretende, per essere letta l’uso entusiastico dell’analogia come metodo di classificazione e decrittazione del cosmo, così come il culto dell’ineffabilità di quanto in questo stesso cosmo viene percepito come inenarrabile. Attraverso la comparazione di luoghi testuali di varia origine, da quelli mito-religiosi a quelli poetici, l’indagine si proporrà di far emergere la presenza modulare di una simbolizzazione femminile della pietra all’interno di tre macro-aree topografiche e concettuali che rispettivamente pertengono alla terra e alla regione del basso, al cielo e alla regione dell’alto, al centro e al suo connesso concetto di mezzo.

Oggetto d’indagine della seconda parte sarà quindi la ricognizione di tre delle funzioni della “pietra” che siamo riusciti a rintracciare nel confronto tra l’ambito dell’elaborazione *stricto sensu* medico-alchemica, l’ambito religioso e mitopoietico, quello più specificamente petrológico o più ampiamente popolare e la produzione poetico-letteraria che di volta in volta ha assunto la

pietra come oggetto lirico-speculativo dai primi secoli dell'era cristiana al basso Medioevo. Dall'analisi e dal confronto dei suddetti ambiti è infatti risultata l'emergenza delle tre funzioni che la pietra esibisce in rapporto analogico con la donna di cui è *figura*: la funzione generativa, la funzione curativa e la funzione cognitivo-immaginativa. All'interno, ad esempio, della generale funzione generativa assegnata dall'antichità più remota alla pietra il confronto tra testi di matrice diversa cercherà di fornire l'evidenza dell'affinità dei processi di significazione messi in atto dalla pietra *aetites*, tra le più note pietre "gravide" antiche, partendo dalla mineralogia pliniana, attraversando l'alchimia, per giungere all'"aquila" poeticamente descritta da Cecco D'Ascoli e Dante Alighieri. Un simile metodo, comparativo e modulare, scorterà allo stesso modo l'analisi della pietra di magnete per quel che concerne la funzione curativa e la riflessione sulla teoria del "forte imaginar" per quel che riguarda la sua funzione immaginativa.

Nella terza sezione l'indagine sarà quindi volta alla riflessione comparatistica su un luogo testuale tanto particolare quanto enigmatico: "il colpo della pietra" invocato nelle rime *petrose*. L'analisi multiprospettica del suddetto luogo punterà a fare emergere come specifiche occorrenze del "colpo" siano presenti, oltre che particolarmente rilevanti, tanto nell'immaginario erotico della lirica d'amore quanto nel tessuto narrativo-simbolico del romanzo cavalleresco e nelle strategie significanti della mistica. Nella direzione, poi, di una chiarificazione dei nessi intertestuali dell'opera dantesca, il medesimo "colpo" sarà letto secondo le dinamiche di una fisiologia *naturalis* e di una *gestalt* alchemica rintracciabili nel trentesimo canto purgatoriale della *Commedia*.

La quarta sezione del presente lavoro verterà, infine, sulla proposta di un'ipotesi di lettura dei testi delle quattro *petrose* alla luce della riflessione epistemologica e del materiale testuale raccolto nel corso dell'indagine e sarà indirizzata all'analisi di quelle emergenze testuali che ben si collocano nell'alveo di una cultura di stampo marcatamente *medievale*. Il livello linguistico, sintattico e semantico che produce, di fatto, l'oscurità delle quattro liriche dantesche sarà in tal senso ricollocato all'interno di una strategia retorica di respiro più ampio e di segno marcatamente più ermetico, atta a cifrare il linguaggio della dottrina temperamentale di cui in ultima analisi, ai tempi di Dante, si sostanzia la tensione speculativa della *philosophia naturalis* e di quella medicina che, coniugando scienza e poesia, aspirava a raggiungere il divino e a sconfiggere il tempo, e che veniva designata col nome di alchimia.

0.2 L'inadeguatezza di *petra* e le intenzioni del testo

Che cos'è una pietra? È questa la domanda che dobbiamo porci e da cui dobbiamo partire per una riflessione sull'antico concetto di pietra, in quanto la risposta non può e non deve essere affatto scontata. È infatti in relazione al contesto di riferimento che un termine o un enunciato acquista il suo valore e il suo potere semantico. Come oggi i numerosi studi sugli atti linguistici¹ confermano, un messaggio, o un contenuto testuale, che viene ricevuto con successo dal suo destinatario, è un messaggio *pragmatico*², un testo cioè il cui autore condivide gli stessi referenti sintattici, semantici, cognitivi, culturali del destinatario o del lettore implicito cui si rivolge. Le *petrose* di Dante Alighieri, che hanno come oggetto lirico una donna definita col termine medievale di *petra*, oggi non sono più un testo adeguatamente pragmatico. Non lo sono in prima istanza poiché la nozione di pietra non veicola più per noi contemporanei i medesimi significati o i medesimi codici (per usare un'espressione di Umberto Eco) di settecento anni fa. Non lo sono poiché probabilmente alla domanda sul cosa sia una pietra, sempre che abbiamo posto un *cosa* e non un *chi*, la risposta è prontamente dettata dai referenti cognitivi e culturali del *nostro* tempo. La pietra oggi è infatti innanzitutto il referente oggettuale di due ambiti semantici: nel suo significato denotativo è una concrezione di materia terrestre che nell'immaginario comune prende la forma di ciottolo, sasso, materia rocciosa e le cui dinamiche sono per lo più oggetto di studio di geologi, fisici e ingegneri dei materiali; nella sua valenza connotativa, invece, almeno nel linguaggio comune, non è oggi molto di più che una catacresi, una metafora cioè che ha esaurito la sua vitalità attraverso l'uso e l'abuso di espressioni che chiamano in causa 'il cuore di pietra', il 'restare di sasso' ecc.

Sempre grazie all'apporto dato dalle teorie della comunicazione alla comprensione degli strumenti della retorica, sappiamo che la stessa metafora funziona solo per mezzo di un'interpretazione³, interpretazione che non può tenere conto solo degli aspetti sintattici e semantici del testo, ma che deve necessariamente fare i conti con le varie implicazioni di natura pragmatica, relative cioè all'insieme di riferimenti condivisi dall'autore e dal lettore. La metafora non è una proprietà oggettiva del testo secondo la «diagnosi di figuralità» che

¹ La Speech Act Theory è stata inaugurata da J. L. Austin e J. R. Searle attraverso due testi fondativi: J. L. Austin, *How to do things with words*, Oxford University Press, London 1962; J. R. Searle, *Speech acts. An essay in the philosophy of the language*, Cambridge 1969.

² È C. Morris (1946) che ripartisce il linguaggio in tre aree specifiche: pragmatica, semantica e sintattica. L'atto illocutorio e quello perlocutorio teorizzati dalla *Speech acts* ineriscono alla pragmatica. Cfr., tra gli altri, B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988.

³ È quanto afferma ad esempio la teoria interattiva di Max Black. Cfr. M. Black, *Modelli archetipi metafore*, Pratiche editrice, Parma 1983.

propone Gerard Genette⁴, ma, ancora una volta, un fatto di interpretazione la cui variabilità dipende dai contesti di produzione e ricezione. Se postuliamo la validità degli assunti della teoria degli atti linguistici e delle scienze della comunicazione in riferimento ai testi contemporanei, il loro uso metodologico si dimostra necessario *a fortiori* nell'ambito dello studio dei testi antichi e medievali, il cui contesto di produzione è ancora per noi oggetto di indagine aperta. Il letterato “puro” è uno *status* moderno. La voce ‘letteratura’ non compare nel *cursus studiorum* degli antichi. La formazione che oggi chiameremmo letteraria era fondata sul trivio medievale⁵, vale a dire l'unione trinitaria di retorica, grammatica e dialettica, raggruppate in un *corpus* inscindibile intriso di filosofia del linguaggio⁶ che rendeva l'uso del mezzo letterario, anche il più divulgativo, non uno strumento di evasione ma semmai un mezzo di “invasione” da parte del divino. In più, la formazione che modernamente, in relazione al trivio, chiamiamo umanistica, non poteva mancare di essere affiancata dalle quattro *ancillae* del quadrivio: astronomia, geometria, aritmetica, musica, discipline che oggi polarizziamo nell'ambito strettamente scientifico (le prime tre), o releghiamo in quel sapere ormai di nicchia costituito dalle discipline artistiche (la musica). Le aree di indagine che si occupano della pietra nel suo significato denotativo, le discipline scientifiche appunto, sono pertanto oggi epistemicamente separate da quelle che si occupano del suo valore connotativo e quindi, in ultima istanza, del suo valore retorico. La prima tentazione in cui dobbiamo evitare di cadere è quindi quella dell'equiparazione numerica e semantica dei referenti culturali del termine medievale *petra* con quelli del termine moderno *pietra*. Quello che ci preme insomma sottolineare è che per attingere alla percezione della figuralità del termine *petra* abbiamo bisogno di una “conoscenza del mondo”⁷, di una conoscenza cioè

⁴ Cfr. G. Genette, *Finzione e dizione*, Pratiche editrice, Parma 1994.

⁵ Le *Efymologiae* di Isidoro di Siviglia si aprono proprio con la divisione settuplica di trivio e quadrivio, preceduta dalla spiegazione della differenza tra disciplina e arte. La visione che sottende alle arti liberali è quella della *enkyklios paideia*, di un'educazione cioè ‘circolare’ (έν κύκλος), che abbracci il sapere in un unico anello, assai lontana dunque dalle segmentazioni settoriali e specialistiche degli attuali modelli di conoscenza e di apprendimento.

⁶ Solo per fare un esempio della complessità del pensiero sul linguaggio nel Medioevo, ricordiamo come, accanto a un valore convenzionale delle lettere dell'alfabeto, atte comunque a rivelare la loro natura duplice di *indices* e di *signa* («Litterae autem sunt indices rerum, signa verborum, quibus tanta vis est, ut nobis dicta absentium sine voce loquantur», Isid., *Orig.* I, 3, 1) la riflessione linguistica conosca ampiamente il loro valore e conseguente uso iconico. Cfr., tra gli altri, P. Zumthor, *Langue, texte, énigme*, Seuil, Paris 1975.

⁷ «In *De Doctrina Christiana* (II, 57) Agostino insiste a lungo sul fatto che la mancata conoscenza delle cose rende oscure le locuzioni figurate. Per capire perché la Scrittura ci comanda di essere astuti come il serpente, si deve sapere che, nel mondo reale, il serpente offre l'intero corpo all'aggressore per riparare il capo. E solo se sappiamo che il serpente, cacciandosi forzatamente per le strettoie della sua buca, abbandona la vecchia squamatura e riceve nuove forze, comprendiamo il detto dell'Apostolo, quando ci spiega come spogliarci dell'uomo vecchio e rivestirci del nuovo passando per *la porta stretta*. Così accade con le pietre e con le erbe. Sapere che il carbonchio riluce nell'oscurità illumina molti passi oscuri delle

che riattivi per noi l'accesso non solo ai significati del testo medievale, ma anche ai suoi 'sensi'⁸, di volta in volta mediati dall'autore e dalla peculiare cognizione del mondo che il contesto socio-culturale da lui esperito ha plasmato in lui. Se è vero, come sostiene Umberto Eco, che la competenza linguistica, almeno nell'ambito delle semantiche cognitive, è «sempre *enciclopedica* e che nella rappresentazione semantica non si possano porre[...] distinzioni tra conoscenze linguistiche e conoscenza del mondo»⁹, per rianimare il concetto di pietra abbiamo allora bisogno di colmare la distanza conoscitiva tra la "pietra" concettualizzata nel tempo a noi contemporaneo e la "petra" del tempo antico, ma anche la distanza 'perceptiva' che separa l'una dall'altra. Per accostarci al mondo medievale, e non insomma ad una sua ipostasi, «dobbiamo recuperare un modo di leggere che è completamente scomparso dal nostro comune sentire»¹⁰. Per fare ciò sarà fondamentale appellarsi a quel tipo di prospettiva storiografica che, almeno dagli annalisti in poi, non guarda alla storia come lo sfondo asettico degli eventi umani, ma piuttosto considera la sua impalpabile materialità interpretandola non come catalogo di fatti, ma come attribuzione di significati da parte dell'uomo al mondo e che mostra quindi l'esigenza di allineamento con quello che l'antropologia definisce il livello emico¹¹ dell'indagine, cioè con il punto di vista dei protagonisti, bisognoso di un dialogo con discipline che registrano ancora uno scarso seguito come l'archeomitologia¹², una disciplina volta a interfacciare mitologia comparata, fonti storiche, linguistica,

Scritture e sapere che l'issopo giova a liberare il polmone dal catarro spiega il motivo per cui è detto "Mi aspergerai con l'issopo e io sarò mondo."», U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, RCS, Milano 2007, p. 39.

⁸ La moderna distinzione tra senso e significato risale a Gottlob Frege (1892). Nell'ermeneutica medievale invece la distinzione quadripartita dei sensi rinvenibili in un testo è ben sintetizzata dal celebre distico di Agostino di Dacia («Littera gesta docet, allegoria quod credas/moralis quid agas, anagogia quo tendas») e ampiamente usata da Dante stesso nelle sue opere. «Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polysemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus», Dante, *Epistulae*, XIII, 7.

⁹ U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, RCS, Milano 2007, p. 32.

¹⁰ E. P. Nolan, *Cry out and white: A Feminine Poetics of Revelation*. Continuum Press, New York 1994, cit. in A. H. King-Lenzemeier, *Ildegarda di Bingen*, Gribaudo, Milano 2004, p. 40.

¹¹ Livello già chiamato in causa dal notevole studio sulle pietre di S. Macrì, *Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico*, Utet, Torino 2009.

¹² Nella Prefazione a *Il linguaggio della Dea* leggiamo dalle parole dell'autrice stessa, Maria Gimbutas: «Questo volume è uno studio comparato di archeomitologia, comprensiva cioè di archeologia, mitologia e folclore, un'area culturale che gli archeologi devono ancora esplorare. I mitologi, dal canto loro, hanno sin qui ignorato le copiose fonti archeologiche, nonostante le enormi possibilità che esse offrono», M. Gimbutas, *Il linguaggio della dea*, Venexia ed., Roma 2008, p. XVIII.

folclore ed etnografia. Abbiamo bisogno insomma di integrare un concetto abitualmente inteso, e talvolta subito, nel suo valore retorico (la metafora del cuore di pietra), con un'indagine culturologica di più ampio raggio, che ovviamente non esauriremo in questa sede, ma che si pone come orizzonte ideale e come esplicita premessa metodologica per evitare che assunzioni tacite, che spesso si tramandano attraverso prassi retoriche consolidate, non ci inducano a *ridurre* il mondo concettuale della pietra, della donna e della natura medievali al catacrestico cuore di pietra. La 'cultura', nel senso che Jury Lotman¹³ le ha dato, non è reperibile in toto nel versante esplicito di un testo. La cultura è il non detto, quella *stimmung* o atmosfera cognitiva in cui l'uomo è immerso nel suo tempo così fittamente da non poter rendere conto in maniera esplicita della divisione tra sé e il mondo. La cultura come prodotto delle invisibili interazioni di una semiosfera¹⁴, è un sistema di segni in cui l'uomo è 'assorto' in ogni dato momento storico senza pensare di dover esplicitare per i posteri il valore dei segni che, in quel dato momento, mediano la sua comunicazione, allo stesso modo in cui, assuefatto com'è all'atmosfera, non crede di dover rendere conto del concetto di aria. Lo stesso concetto di cosmo, come evidenzia Rémi Brague, è latente nell'antichità, non affiora cioè sempre in modo scoperto, ma ciò è dovuto proprio al fatto che «tale nozione era proprio l'*humus* in cui affondavano le radici le civiltà arcaiche, *humus* che, com'è ovvio, resta necessariamente invisibile»¹⁵. Come ci insegna insomma Fernand Braudel, nella storia, «come nei buoni romanzi, l'essenziale non ci viene mostrato»¹⁶.

Posto quindi con F.W. Bateson¹⁷ che il "criterio finale di correttezza" nell'interpretazione di un testo debba essere necessariamente supportato dallo studio del suo contesto originale di produzione, la sfida da accettare resterà quella di far fronte a tutte le difficoltà che

¹³ Cfr. J. M. Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma-Bari 1980.

¹⁴ Lotman, secondo Maria Corti «giunge attraverso un ragionamento analogico alla nozione di semiosfera, cioè a individuare i lineamenti di un generale e unico grande meccanismo culturale o sistema produttore di cultura entro cui si attuano le diverse operazioni della cultura stessa. Lotman promuove per via analogica una sorta di ingegnosa equazione: gli aspetti della vita culturale stanno alla semiosfera come quelli della vita biologica stanno alla biosfera.[...]con uno dei suoi frequenti paragoni didattici e, come tali, realistici, pittoreschi Lotman dice: -Se si mettono insieme più bistecche non si ottiene un vitello, mentre tagliando un vitello si possono avere bistecche-. Paragone oltre che ludico utile a fare intendere che le varie operazioni culturali e i vari testi che le realizzano sono dei segni, sommando i quali non si otterrà l'universo semiotico (il vitello del paragone); al contrario solo l'esistenza di questo universo fa diventare realtà il singolo atto segnico. Teoria da non confondere, attenzione, con lo strutturalismo», J. M. Lotman, *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Marsilio, Venezia 1994.

¹⁵ Rémi Brague, *La saggezza del mondo. Storia dell'esperienza umana dell'Universo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, p.11.

¹⁶ F. Braudel, *Storia misura del mondo*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 32.

¹⁷ F. W. Bateson, *The function of Criticism at the Present time*, in *Essays in Criticism*, 3, 16, 1953 cit. in Q. Skinner, *Motives, Intentions and The Interpretations of texts*, in *New literary History*, Vol. 3, No. 2, On Interpretation : I (Winter, 1972), pp. 393-408.

una simile prospettiva comporta, con la consapevolezza che il raggiungimento del “significato originale” di un testo è solo l’orizzonte ideale cui tendere asintoticamente. L’analisi della nozione di pietra, e dell’insieme delle sue *figure*, da quella più immediata della donna a quella più celata del linguaggio, punterà pertanto sull’accertamento di quel tipo particolare di “intenzione”¹⁸ che è l’*intentio auctoris*, vale a dire sul significato relativo a ciò che l’autore *presumibilmente* ha avuto intenzione di dire¹⁹ nello scrivere ciò che ha scritto, cercando non di eliminare, poiché le inalienabili dinamiche del circolo ermeneutico non lo consentirebbero, ma sì di rintuzzare l’*intentio lectoris*, ovvero quel livello di intenzionalità che riguarda ciò che l’autore, di fatto, dice²⁰ al lettore sia antico che moderno che di volta in volta lo interroga attraverso la somma delle proprie aspettative.

Analogia, sillogismo e reticenza: strategie retoriche nell’antica percezione della “pietra”

1.Introduzione alla prima parte

A metà degli anni settanta Elemire Zolla propone l’interessante identificazione della *petra* delle Rime di Dante con la pietra filosofale. La lettura dell’autore, pur essendo eterodossa e al margine rispetto ai contributi critici dell’esegesi dantesca ufficiale, offre però l’occasione per una riflessione e un riposizionamento dello statuto di “pietra” dal punto di vista epistemologico. Infatti, l’identificazione arcaica della donna con la pietra sembra spingersi ben al di là del puro nesso metaforico, andando infine a coinvolgere formule retoriche giustificate da un pensiero analogico arcaico e totalizzante. Sembra infatti che alla base dei sistemi percettivi con cui gli antichi comprendevano e classificavano il mondo ci sia stato un sillogismo di natura poetica in grado di produrre inferenze valide tanto nelle formulazioni della poesia tanto, fatto assai importante, in quelle che oggi, con un evidente licenza anacronistica, siamo portati a

¹⁸ L’*intenzione* è un concetto che la filosofia di Brentano presta alle scienze della comunicazione. Umberto Eco ne *I limiti dell’interpretazione* (1990) individua tre tipi di intenzione nell’ambito dell’ermeneutica testuale: l’*intentio auctoris*, l’*intentio operis*, l’*intentio lectoris*, assimilabili rispettivamente a quelle che la *Speech acts Theory* identifica come intenzioni illocutorie, intenzioni locutorie, intenzioni perlocutorie.

¹⁹ Si tratta di quelle che la teoria degli atti linguistici e Skinner stesso chiama ‘intenzioni illocutorie’.

²⁰ Sono le ‘intenzioni perlocutorie’.

chiamare “scienza”. Un sillogismo del tipo proposto da Gregory Bateson sembra ben simulare il tipo di ragionamento che deve avere ispirato l'accertamento entusiasta, da parte dell'uomo arcaico, della ricorsività dei cicli naturali, delle analogie tra i diversi regni e della percezione di una natura cosciente e animata in cui la pietra ha costituito un ruolo di ispirazione fondamentale. Il sillogismo batesoniano ci consente insomma di simulare il tipo di pensiero che anticamente ha strutturato la rete fittissima di corrispondenze analogiche cui si deve l'indissolubile legame tra la donna e la pietra. Infatti, se la donna *agisce* come la pietra, la donna è pietra. Una simile inferenza, grazie alla mediazione delle scienze della natura (medicina, magia, astrologia...), di cui l'alchimia costituisce forse la più sofisticata declinazione in senso lirico, attraversa i secoli fino a investire i procedimenti metamorfici di tipo etimologico e tipologico di cui la stessa religione si serve per la propria mitopoiesi e da cui non sono esenti, come si vedrà, autori, tra gli altri, come Dante, Cecco D'Ascoli e Boccaccio. Insieme a un sillogismo poetico, fondato sulla ricognizione di isomorfismi e analogie tra il regno della materia e quello dello spirito, il linguaggio dei filosofi della natura sembra poi tramandare, come costitutivo della pietra, l'assioma della sua ineffabilità. Sillogismo poetico, analogia e reticenza, formula necessaria quest'ultima all'astensione del locutore arcaico rispetto all'oltranza metafisica di quanto egli esperisce nel suo approccio alla pietra, sono allora fra gli strumenti retorici con cui dall'antichità al Medioevo viene decifrato e narrato un cosmo “petroso” irrimediabilmente lontano da quello che oggi si offre ad occhi “moderni”. Ad essere di pietra, come si vedrà, non è infatti la sola regione topografica di ciò che sta in basso, cioè la terra, a sua volta figura della donna generatrice grazie alle sue interne crepature e materne cavità, ma anche la volta celeste che dall'alto emette i *segni* visibili del divino attraverso pietre meteoritiche, nonché, infine, quel centro dello spazio fisico e ideale con cui l'uomo, di volta in volta, ha creduto e sperato di poter raggiungere un *altro* mondo.

1.1 L'interpretazione comparatistica di Elemire Zolla: le “pietre” iniziatiche di Dante e Petrarca

«Se profondamente si vuol *sapere*²¹ chi e che cosa sia Laura, ci si inoltri nelle foreste del Paraguay e, *avendo occhi* per vedere i lauri, e accanto ad essi la cannella e i cedri odorosi, e *avendo orecchie* per *intendere* gli abitatori ancora per avventura intatti, ancora pervasi dalla Tradizione che pure animò i nostri antenati, ecco, apparirà la chiara dottrina e la passione di cui è animato il *Canzoniere*; e si *comprenderà* perché le Muse, che sanno coprire e svelare la verità, apparvero ad Esiodo per rivelargliela e in ricordo gli diedero un

²¹ Il corsivo è nostro.

ramo d'alloro»²². Così Elemire Zolla, massimo studioso di religioni, comparatista e filosofo, chiosa la Laura petrarchesca direzionando il centro del problema della *comprensione* della figura femminile cantata dal Petrarca verso il piano di accessibilità percettiva da parte della cognizione moderna rispetto all'arditezza fisica e psichica del contenuto simbolico dell'immagine antica. L'accesso alla comprensione di Laura, per Zolla, sembra mediato dai cinque sensi in modo così fitto da esigere una rivoluzione cognitiva da qualunque ermeneuta si accosti alla decifrazione dei "segni" della donna. Zolla interviene anche sulle cosiddette *Petrose* di Dante Alighieri, ma la sua analisi non è mai entrata nel dibattito ufficiale per ovvie ragioni epistemiche²³. In primo luogo perché egli non si è occupato di Dante da dantista, ma da comparatista e da profondo conoscitore del Medioevo e delle tradizioni mistiche occidentali e orientali; in secondo luogo perché la sua analisi è da ritagliarsi all'interno di due testi fondativi della sua produzione, ma che esulano dal *cursus studiorum* del dantista moderno: *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia* (1991) e *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica* (1986). Il primo testo, straordinario serbatoio di connessioni²⁴ tra i campi del sapere, reca due paragrafi dal titolo rispettivamente di *La pietra filosofale in Dante e Petrarca* e *La conoscenza dell'aria e il Petrarca*. Con grande convinzione Zolla sostiene che la Pietra di cui parla Dante altro non è che la pietra filosofale, di cui l'autore ha già dato conto nel *Convivio* parlando della divina essenza e della causa di tutte le cose, la «cagion di tutto», cioè, in ultima analisi, della donna-sapienza universalmente nota nelle tradizioni culturali di quasi tutti i popoli e che nelle liriche di Dante e Petrarca «appare dura come una pietra, cela la sua vita celeste all'uomo, che nell'ammirarla e amarla diventa, rispetto a ogni altro desiderio, di pietra»²⁵. La donna-sapienza, infatti, per l'autore si identificerebbe con la stessa Beatrice la quale, con la sua dolorosa durezza lapidea, opera per la finale litomorfosi del poeta stesso. L'auspicata trasmutazione, tuttavia, non vedrebbe il poeta convertirsi in «pietra di malvagità», ma in pietra filosofale. Secondo Zolla, Dante avrebbe adombrato nelle *petrose* la stessa verità che Wolfram Von Eschenbach cifra nel *Parzifal*, in riferimento alla malattia da "gelo" di chi, «pur avendo la visione e la custodia del sacro in terra non si era staccato dalle illusioni sensuali»²⁶. È il dramma di Anfortas, il re pescatore del *Parzifal*, "freddo come neve", che

²² E. Zolla, *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*, Marsilio, Venezia 1991, p. 50.

²³ Dell'interpretazione tradizionale delle *Petrose* si renderà conto nell'ultima parte del presente lavoro. Cfr. 4.1.

²⁴ Lo stile dell'argomentazione di E. Zolla pare di proposito emulare il discorso che l'autore stesso attribuisce ai linguaggi mistici degli sciamani in cui «la ridda e lo scambio delle metafore è spinta al colmo, la sua esasperazione fa parte della sobria ebbrezza che si vuole indurre».

²⁵ E. Zolla, *Le meraviglie della natura*, p. 44.

²⁶ *Ivi*, p.126.

secerne dalla sua ferita «una sanie che si cristallizza in vetro infiammabile²⁷». La guarigione del re malato arriverà quando, a chi gli domandi di cosa soffra, il re saprà *sciogliere* in lacrime la *durezza* del cuore malato. In *Purg.* XXX, secondo Zolla, avverrà per Dante la medesima guarigione quando, alla severa allocuzione di Beatrice²⁸, il poeta si *scioglie* finalmente in lacrime e «il dolore gelido, di pietra» si dilegua, a suggello di un percorso terapeutico volto a sanare la ferita che ha lamentato nelle *Rime*²⁹.

Dall'analisi di Zolla all'interno de *Le meraviglie della natura* ci sembra plausibile in questa sede evincere alcune conseguenze fondamentali in relazione alla pietra dantesca di cui parla l'autore, sintetizzandole come segue:

- a) La pietra delle *Rime*, senza alcuna incertezza, è un altro modo di definire Beatrice.
- b) La pietra filosofale, a cui la pietra delle *petrose* alluderebbe, si configura come *sapienza* e come donna-sapienza all'interno di un ampio contesto di riferimenti reperibile in quasi tutte le tradizioni mitologiche, folcloriche, religiose e letterarie da Oriente a Occidente.
- c) Ci sono *due* tipi di pietra, a ben vedere, poiché il riferimento che Zolla fa al «cuore indurito» e al «figlio della Vergine», pur non approfondendo il rapporto antinomico tra i due, pone di fatto l'evidenza di due differenti tipi di «durezza» in rapporto alla pietra.
- d) Dante si collocherebbe in un contesto 'gralico', per cui la malattia da «gelo» del poeta e la sua conseguente guarigione sarebbe assimilabile a quella del re Anfortas la cui vicenda è narrata dallo scrittore medievale³⁰ Wolfram Von Echenbach nel *Parzifal*, il cui nucleo fondante è proprio la *quête* del Graal³¹.
- e) A sua volta la guarigione dalla malattia da «gelo» invocata per Dante-Anfortas implicherebbe quei processi di coagulazione e soluzione che strutturano il sapere medico-alchemico ai tempi dei due autori medievali.

Più dettagliata è l'analisi che Zolla fa della pietra in Francesco Petrarca, che integra l'exkursus più ellittico dell'autore sulla pietra di Dante. Laura è la via difficile, il percorso accidentato, petroso appunto, come si evince dall'etimo greco di λαύρα, che all'erudito e protofilologo Petrarca non dovette sfuggire. Λαύρα, cioè, cammino

²⁷ *Ibid.*

²⁸ «Come degnasti di accedere al monte?/Non sapei tu che qui è l'uom felice?», *Purg.* XXX, 74-99.

²⁹ Si tratta del «colpo della pietra» di una delle *petrose* (Barbi CID) il cui risanamento si verificherebbe nel *Purgatorio* dantesco: «lo gel che m'era intorno al cor ristretto,/ spirito e acqua fessi, e con angoscia/de la bocca e de li occhi uscì dal petto.», *Purg.* XXX, 97-99. Del colpo della pietra si discuterà nella terza parte del presente lavoro.

³⁰ Wolfram Von Eschenbach visse verisimilmente tra il 1170 e il 1220 dell'era cristiana.

³¹ I rapporti tra la pietra dantesca e la *quête* del Graal saranno indagati nella sezione dedicata al «colpo della pietra».

stretto, viottolo, chiostro, monastero rupestre³². La donna come “via difficile” è allo stesso tempo preziosa e ‘lunare’ come il λαύρον, il metallo d’argento³³ delle miniere Ateniesi. Tuttavia, il carattere argenteo-lunare non impedisce alla dottrina che soggiace all’orchestrazione retorica delle rime petrarchesche, di configurare la stessa donna come piombo, il metallo associato a Saturno, il pianeta ‘freddo’ che presiede alla prima petrosa di Dante³⁴. In quanto Saturno perciò anche Laura «raggela, impietrisce il suo amante», è Medusa³⁵. Ella ha il compito di iniziare il poeta, cioè l’uomo, ed è in questo senso ‘la strada petrosa’³⁶, difficile e ardua da percorrere. Alla fine della strada, o del percorso iniziatico, una doppia possibilità attende il poeta: la riconosciuta inabilità a trascendere il piombo o l’esultante celebrazione dell’avvenuta trasformazione nel suo *oppositum*, l’oro. Proprio affinché la trasformazione aurea possa compiersi «la sapienza non riama l’amatore, ma, anzi, gli impone l’ascesi»³⁷. Così Laura, all’interno di quella che per Zolla è «la vertigine metaforale alchemica petrarchesca»³⁸, si configura simultaneamente come piombo-Saturno, oro e strada che unisce i due *opposita*, quindi, con un’altra metafora e figura alchemica, Fenice³⁹ che risorge dalle proprie ceneri. La natura di Laura in quanto pietra riceve dal poeta e dalla cultura di cui egli si fa portavoce una stratificazione complessa. In quanto sintesi di più nature elementari⁴⁰ la pietra può infatti

³² A conforto dell’ipotesi di Zolla si noti come il termine ‘laura’ indichi ancora oggi quelle grotte scavate nelle rocce pugliesi antistanti al mare, dove i monaci basiliani bizantini, in fuga dalla furia iconoclasta tra VIII e IX sec. d.C., trovarono riparo, e al cui ingresso veniva posta un’icona della Vergine. Si tratta delle cosiddette laure basiliane.

³³ La luna è nel Medioevo, per una riconosciuta tradizione che risale almeno agli Egizi, associata all’argento. «Silver is the metal of the moongod Sin, both being described as "green" (149). In a Sumerian hymn Gibil, the god of fire, is said to purify gold and silver. The connection between silver and moon is common all over the Ancient Near East. In Egypt Hathor, the moongoddess, is goddess of silver (125), while in the magical papyrus Harris (IV. 9) and other papyri the bones of the god Re and other gods are fashioned of silver (125) (160). Silver was often called Luna or Diana by the later alchemists, its symbol is a crescent moon because it has the silvery colour of moonlight», R.J. Forbes, *Metallurgy in antiquity*, E. J. Brill, Leiden 1950, p. 177; vedi anche M. Berthelot, *Les origines de l'alchimie*, G. Steinheil editor, Paris 1885, p. 77.

³⁴ Cfr. *Io son venuto al punto della rota* (Barbi, C). Nel corso dell’indagine nella numerazione delle *petrose* faremo riferimento alla sequenza di Barbi (1921).

³⁵ «Medusa e l’error mio m’han fatto un sasso/d’umor vano stillante» (Rvf, CCCLXVI, v. 9). Per una lettura di Laura-Medusa cfr. K. Foster, *Beatrice o Medusa. 1304-2004. Nel settimo centenario della nascita di Francesco Petrarca*, Lampi di stampa, Milano 2004.

³⁶ «fu per mostrar quant’è spinoso calle, /e quanto alpestra e dura la salita, /onde al vero valor conven ch’uom poggi» (Rvf, XXV, vv. 12-14).

³⁷ E. Zolla, *Le meraviglie della natura*, p. 43.

³⁸ *Ivi*, p. 50.

³⁹ «Questa Fenice, de l’aurata piuma/al suo bel collo candido gentile/forma senz’arte un sì caro monile, ch’ogni cor addolcisce e il mio consuma» (Rvf, CLXXXV, vv. 1-4); «Una strania fenice, ambedue l’ale/di porpora vestite e ‘l capo d’oro» (Rfv, CCCXXIII, vv. 49-50).

⁴⁰ Come vedremo più avanti la pietra filosofale è la sintesi dei quattro elementi.

ricevere un'ulteriore, per noi oggi paradossale, simbolizzazione grazie alla figura dell'"aria". L'aria come «elemento che modella il macrocosmo» non è però, o per lo meno non è solo, l'elemento aereo che oggi si profila sbrigativamente nel nostro immaginario. L'aria è la "conoscenza dell'aria", una forma di percezione mediata culturalmente che tende a identificarsi tanto con un processo percettivo che con la cosa percepita per suo tramite. I cabalisti, i metafisici iranici e i poeti cortesi, oltre agli autori cristiani, definivano, secondo Elemire Zolla, quest'aria come 'grazia', dandole concretezza poetica grazie all'incarnazione in una presenza angelica femminile, controparte spirituale del poeta-amatore, atta ad aiutare quest'ultimo a vivere e a trasformarsi, a diventare, con un'altra immagine alchemica, "salamandra"⁴¹. Sotto le dinamiche dell'aria si celerebbe infatti un processo intuitivo, «ineffabile, aereo, segreto⁴²», simbolizzato dalla brezza, «l'impalpabile brezza della confidenza con Dio⁴³», la cui effimera intangibilità può essere espressa, con giustizia, solo dall'impalpabilità del senso poetico appunto. L'aria, in questo senso, è intelletto e fantasia. Affinché l'aria sia afferrabile da Apollo, Dafne-Laura deve essere mutata in alloro, pianta verginale, profetica⁴⁴, del genius greco-latino e dell'angelo ebraico-cristiano. L'analisi di Zolla, per la prima volta, ci pone di fronte a un paradosso che approfondiremo meglio nel corso dell'indagine: la pietra è aria.

1.2 La *Dama* di E. Zolla: storia della percezione di un archetipo

Ne *L'amante invisibile* Elemire Zolla dà compimento alla ricerca che lo impegna per tutta la vita e che verte su un archetipo in particolare: quello della Dama. La Dama o Sposa celeste, Dea, Madonna, ma anche Strega, Tentatrice, Filatrice, è la protagonista multietnica e transepocale di uno studio che l'autore aveva inizialmente concepito come un testo "doviziosamente illustrato"⁴⁵ e il cui canovaccio aveva diviso in tre distinte sezioni: *The dreamland Spouse*, *The Celestial Spouse in old Religions*, *The Lady survives in literature*. Di questa dovizia di illustrazioni nell'ultima edizione per

⁴¹ «Di mia morte mi pasco e vivo in fiamme:/strano cibo e mirabil salamandra» (Rfv, CCVII, vv. 40-41). Valga per tutti il riferimento alla salamandra in un testo alchemico collocabile tra il XIII e il XIV sec: «Infatti, dal momento che si nutre solo di fuoco, i filosofi l'hanno chiamato [il riferimento è all'elixir, o pietra filosofale] per questo salamandra, perché, come la salamandra si nutre solo di fuoco, così anche la nostra pietra si nutre solo di fuoco», da A. Calvet (1997-99), *Le "De secretis naturae" du pseudo-Arnaud de Villeneuve*, trad. in M. Pereira, *Alchimia. I testi della tradizione occidentale*, «I Meridiani», Mondadori, Milano 2006.

⁴² E. Zolla, *Le meraviglie della natura*, p. 41.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ L'alloro è pur sempre *aria*. Tra le sue fronde s'impiglia il vento nei fruscii e un suono aereo può percepirsi nel crepitare delle sue foglie combuste dal fuoco, di fronte a cui si incantavano gli antichi per 'fermare la mente' e ottenere presentimenti 'aerei' e visioni del futuro.

⁴⁵ Così nella prefazione all'edizione del 2003 per Marsilio a cura di Grazia Marchianò.

Marsilio del 2003 sopravvive sfortunatamente solo l'apparato iconografico relativo alla casa del Petrarca ad Arquà. Zolla parte dalla ricognizione della presenza della Dama nella teorica del matrimonio soprannaturale, che riguarda lo sciamanesimo tanto del continente euroasiatico quanto di quello africano, per scrutare poi le pratiche di intronizzazione nel Medio Oriente antico e seguire così l'archetipo femminile nel mondo classico e in quello arabo, cristiano e bizantino. La Dama arriva finalmente nell'Europa medievale occidentale e nella poesia cortese e stilnovista. I mezzi di diffusione di quest'archetipo non sono, come ci potremmo attendere, solo quelli, junghianamente, dell'inconscio collettivo, ma si possono *storicamente* riportare alla diffusione della cultura araba in Europa almeno per due vie: la città di Toledo e il progetto culturale di Federico II di Svevia⁴⁶ che invia le sue rime volgari al “Fiore di Soria”, figura simbolica per l'illuminazione. Protagonista delle *petrose* di Dante sarebbe per Zolla allora la Dama che nei confronti dell'amato si dimostra «pietrificante, inflessibile contro ogni reazione automatica⁴⁷» da parte dell'uomo che iniziaticamente aspira a raggiungerla. Dal mirabile *excursus* comparatista del testo di Zolla possiamo estrarre, per riassumere, alcune considerazioni utili ai fini della nostra ricerca:

- a) La Dama è presenza costante dello sciamanesimo, delle religioni, del mito, delle concezioni arcaiche del potere e della letteratura.
- b) La Dama *cura* l'uomo, ha una funzione terapeutica nei confronti di colui a cui si manifesta, il più delle volte sotto forma di sogno o di visione e molto spesso con un temperamento tutt'altro che “angelico”.
- c) La Dama *crea* l'uomo, come avveniva nelle antiche ierogamie di intronizzazione in cui un nuovo re doveva “nascere”⁴⁸.
- d) La Dama è figura dell'immaginalità e del sogno, ma questo non contraddice necessariamente la sua concretezza storica⁴⁹.
- e) Le *petrose* di Dante non fanno che replicare l'archetipo della *dama* che giunge al poeta dagli apporti della cultura Arabo-Bizantina e dalla Provenza⁵⁰.

⁴⁶ Michele Scoto, intellettuale alla corte di Federico II e autore di un *Ars alchimie*, sostiene di aver imparato l'arte alchemica viaggiando e osservando operare sapienti latini, ebrei e arabi. È citato da Dante in *Inf.* XX, vv. 115-117.

⁴⁷ E. Zolla, *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, Marsilio, Padova 2003, p. 110.

⁴⁸ «La Dama celeste è spesso la signora della terra e colui che la possiede diventa re.[...] Nella Mesopotamia arcaica questo complesso mitico universale trovò la più elaborata espressione rituale. Il matrimonio onirico con la dea fu recitato in una ierogamia templare, nel congiungimento del re con una sacerdotessa che aveva attratto in sé la dea. Pochi istituti giuridici possono vantare una così lunga vita, documentata fin da Sumer, quando la dea si chiamava Inanna e presiedeva sia alla guerra che all'amore, fino a Babilonia ed in Assiria, quando si chiamò Ishtar.[...] La Dama faceva risorgere il re come tale dal suo grembo, ridandogli corpo dal seme ricevuto: egli era ormai amante e figlio della dea», *ivi*, p. 53.

⁴⁹ Zolla fa riferimento al concetto di persona-archetipo di H. Corbin di cui discuteremo nella seconda parte del presente lavoro.

⁵⁰ M. Berthelot riferisce di una scuola di alchimisti nel sud della Francia medievale nel suo *Les origines de l'Alchimie*.

È necessario osservare a questo punto, soprattutto per chi tenga conto dell'annosa e mai risolta questione dell'autenticità storica di figure come Laura e Beatrice, come la prospettiva comparatista invocata da Zolla sia lontana dalle lambiccate costruzioni dell'allegorismo che giustappongono un'immagine fittizia al suo contenuto simbolico, e invece molto vicina, come vedremo, al raffinato concetto di "figura" teorizzato da Erich Auerbach, che pone in rilievo come nella cognizione medievale qualcosa di concreto, come di fatto è una donna, possa recare in sé il crisma della visibile autenticità storica e insieme la forza detonante e mai del tutto afferrabile dell'invisibile saggezza del simbolo. L'archetipo della Dama arriverà, secondo Zolla, fino all'Inghilterra elisabettiana di Shakespeare, al Femminino del Faust di Wolfam Goethe, alla Luna di John Keats, alla Ninfa di Robert Browning, ma animerà anche il sofianismo dei russi Vladimir Solov'ev e Pavel Florenskij. Quanto al destino di questo archetipo femminile nell'epoca contemporanea è certo che «in letteratura non si usa quasi più, ma il tema continua a essere riproposto ogni volta che i sipari si alzano sui balletti classici e sulle loro imperterrite storie di naiadi, silfidi e laghi di cigni»⁵¹.

1.3 La pietra antica: materialità, figuralità e nuove prospettive di indagine

L'interpretazione di Elemire Zolla ci pone di fronte a un'evidenza: la pietra è simbolo della donna. L'autore, però, ci pone di fronte anche ad un'affascinante ipotesi: la pietra, che è simbolo della donna, nella sua veste archetipica di dama-dea, non è altro che la pietra filosofale. Non resta a questo punto che cercare di ripercorrere un cammino molto a ritroso nel tempo, che inevitabilmente ci conduce agli studi sull'origine ancora nebulosa del pensiero dell'umanità arcaica, per rintracciare elementi significativi che chiarifichino le ragioni dell'equazione posta da Zolla.

Come sostiene C.G. Jung, il simbolo della pietra è «incomparabilmente più antico del suo impiego alchimistico»⁵². C'è pertanto una prima evidenza che può spingerci verso l'assottigliamento della distanza tra la nozione moderna e quella antica di pietra: i suoi antichi campi di applicazione. In senso cronologico la pietra è innanzitutto la materia-oggetto eletta dalle civiltà preistoriche e storiche, e dal megalitismo, a utensile, arma, gioiello, manufatto artistico⁵³, mezzo di edificazione architettonica a

⁵¹ E. Zolla, *L'amante invisibile*, p. 133.

⁵² C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.

⁵³ La nascita dell'arte si fa risalire al Paleolitico superiore, in particolare all'epoca aurignaziana (28.500 a.C.) e gravettiana (26.000-20.000 a.C.) grazie al

più scopi, strumento di ricognizione astronomica, e soprattutto idolo religioso⁵⁴, all'interno di una visione totalizzante che nel suo complesso ancora oggi per molti versi ci sfugge⁵⁵. Il corso del tempo registra poi un'intensificazione dell'uso della pietra per scopi artistici e religiosi che dall'arte mesopotamica ed egizia arriva fino all'arte greca. Si registra quindi l'interesse per le pietre nella loro natura materiale e nel loro valore simbolico e magico-terapeutico di cui ci rimane la preziosa testimonianza del *Περὶ λίτων* di Teofrasto, scritto tra il 305 e il 304 a.C., della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio, I sec. d.C., nell'ambito di una tradizione conoscitiva che viene raccolta nel XIII secolo dal *De mineralibus* del Dottore della Chiesa Alberto Magno, e dai numerosissimi lapidari, tra cui alcuni assai fortunati come quello del vescovo francese Marbodo di Rennes (XII Sec.)⁵⁶. C'è infine un'area di indagine sulla pietra che ha sicuramente a che vedere, in origine, con le antiche tecniche di metallurghi, minatori, tintori e orefici⁵⁷, ma che, mentre da un lato veicola un sapere

reperimento di statuette femminili gravide, le cosiddette Veneri paleolitiche. A tale proposito, ai fini del nostro discorso, è bene notare con Diane Bolger che: «The interpretation of anthropomorphic figurines, whether from Upper Paleolithic Europe or from later prehistoric periods of the Mediterranean region, remains one of the most elusive and problematical areas in the study of early representational art», D. Bolger, *Figurines, Fertility, and the Emergence of Complex Society in Prehistoric Cyprus*, in *Current Anthropology*, Vol. 37, No. 2 (Apr., 1996), pp. 365-373. Per la nascita del sacro vedi invece G. Costa, *Linguistica e preistoria. II: linguaggio e creazione del sacro*, in: «Quaderni di Semantica» 27, 1-2 (2006), pp. 199-223.

⁵⁴ Si pensi ad esempio alle grosse pietre dette *betili* nell'area mediorientale e non solo. Betile è termine cananeo e vale come “casa” (Bet) di “Dio” (El).

⁵⁵ Nella direzione di un'archeologia *embodied* che, nello studio delle statuette neolitiche dell'area dell'Egeo, superi il concetto di Warren (1988) di ‘azione rituale’ integrandolo con quello di ‘esperienza’ in senso lato ‘religiosa’, è, fra gli altri, lo studio a cura di Y. Hamilakis, M. Pluciennik, S. Tarlow, *Thinking through the Body. Archeologies of corporality*, Kluner Academic/Plenum Publishers, New York 2002. La stessa M. Gimbutas, nel suo sforzo di coniugare archeologia e mitologia, ha auspicato il superamento di un’“archeologia descrittiva”. Cfr. M. Gimbutas, *Il linguaggio della Dea*, Venexia ed., Roma 2008.

⁵⁶ La tradizione manoscritta conta ben cento testimoni del lapidario di Marbodo. Cfr. C. Duffin, *Lithotherapeutical research sources from antiquity to the mid-eighteenth century*, Geological Society, London, Special Publications 2013, v. 375, pp. 7-43.

⁵⁷ «Come già più di un secolo fa osservava acutamente Marcelin Berthelot, il problema di fondo per una comprensione storica dell'alchimia è capire come si sia passati dall'utilizzazione di tecniche metallurgiche, e in particolare di tecniche «destinate a ingannare» mediante la produzione dell'apparenza dell'oro, alla convinzione di alcuni fra loro che queste tecniche utilizzavano che «con l'aiuto di qualche rito misterioso si potesse realizzare la trasformazione effettiva di queste leghe simili all'oro e all'argento in vero oro e vero argento». Nei termini in cui ha considerato il problema più recentemente Joseph Needham nel suo studio sull'alchimia cinese, si tratta di capire come dalle procedure di consapevole *aurifaction*, che certamente - in quanto pertinenti alla metallurgia - erano inquadrare nella visione religiosa della Terra vivente e accompagnate da riti religiosi e magici, si sia passati alla vera e propria *aurifaction*, cioè ad un insieme di pratiche accompagnate da una dottrina - anche solo embrionale - della produzione di una perfezione propriamente artificiale», M. Pereira, *Arcana sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Carocci editore, Roma 2001, pp. 20-21. Per la commistione delle tecniche nei suddetti ambiti cfr. inoltre lo studio di J. Lindsay, *L'alchimia nell'Egitto greco-romano*, Ed. Mediterranee, Roma 1984.

pratico⁵⁸, si richiama ad una nozione di pietra profondamente figurale e riguarda perciò le speculazioni filosofico-empiriche di autori di testi complessi, spesso formulari e cripticamente simbolici, che siamo soliti raggruppare sotto l'etichetta disciplinare di Alchimia⁵⁹. Se nel caso dell'utilizzazione pratica e culturale della pietra preistorica e storica abbiamo a disposizione o la sua tangibilità materiale o la sua rappresentabilità iconografica, nel caso della pietra invocata dall'alchimia l'assenza di figurazioni di una pietra come oggetto⁶⁰, mette in campo il problema e le ragioni del simbolo. La questione da porre a questo punto è in sé semplice, anche se la sua soluzione risulta complessa. In che senso la pietra chiamata in causa dall'alchimia è una 'pietra'? È plausibile rintracciare nelle visioni arcaiche dell'uomo protostorico un legame che giustifichi il passaggio dalla pietra come concrezione di materia terrestre alla pietra, pur sempre radicata nella materia, ma dal significato figurale? E infine, in che senso la pietra è intesa come mezzo di simbolizzazione della donna e quanto è stretto il loro nesso, visto che sembra condurre più che ad un paragone generalizzante ad una identificazione delle parti? Per riflettere su interrogativi di tal fatta è necessario che l'indagine verta sulle prime inferenze prodotte dalla dall'uomo arcaico nella sua interpretazione del mondo.

⁵⁸ «Il mutuo legame fra teoria e pratica caratterizza i primi scritti che possono essere definiti propriamente alchemici. Tradizionalmente si considera tale un testo intitolato *Physikā kai mystikā*, citato da Zosimo che lo attribuisce a Democrito; l'alchimia si lega così al nome del filosofo presocratico che aveva elaborato una dottrina antiplatonica della materia basata sull'idea di particelle indivisibili e invisibili (atomi), i cui movimenti e assemblaggi producono le realtà visibili», M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 40.

⁵⁹ Sull'origine dell'alchimia il dibattito è aperto. Testo fondativo, non ancora tradotto in italiano, è quello di M. Berthelot, *Les origines de l'alchimie*. Se riguardo all'origine mitica gli alchimisti stessi non hanno problemi nel collocarla in un'epoca anteriore al diluvio («Chemiae incunabula in antiquissima prospiciunt tempora. Natam ante diluvium ex Tubalcaini (qui aliis Nationibus Vulcanus est) historia sagaciores colligunt», Oloa Borrichio medico regio, *Subsectio prima. De ortu & progressu chemiae dissertatio*, in *Bibliotheca Chemica curiosa*, a cura di J. Manget, Ritter e S. De Tourne, Coloniae Allobrogum 1702), l'origine storica è molto più problematica. Se le tecniche metallurgiche che coinvolgono i processi dell'alchimia risalgono addirittura ad un periodo tra il VI e il II millennio a.C., le prime testimonianze scritte (a noi giunte) di un'attività di questo tipo si possono far risalire a una lista astronomico-alchemica del I-II sec. d.C. Cfr. M. Pereira, *Alchimia*.

⁶⁰ La più antica raffigurazione alchemica giunta fino a noi è conservata nel ms Gr. 299 della Biblioteca Marciana di Venezia, la cosiddetta "Crisopea di Cleopatra", in cui compare un uroboro, un apparecchio distillatorio, un diagramma circolare, dei simboli di sostanze metalliche e l'adagio neoplatonico "Tutto è uno" (fig. 1) Cfr. M. Pereira, *Alchimia*. Mino Gabriele nel suo *Iconologia e alchimia* suddivide il repertorio iconografico alchemico in tre tipologie: criptografie e geroglifici, raffigurazioni della strumentazione di laboratorio, rappresentazioni allegoriche di natura antropomorfa. Cfr. M. Gabriele, *Iconologia e alchimia*, Forum, Udine 2008. Uno studio notevole sulle rappresentazioni figurative nell'alchimia medievale è quello di B. Obrist, *Visualization in Medieval Alchemy*, HYLE-International Journal for Philosophy of Chemistry, Vol. 9, No.2 (2003), pp. 131-170.

1.4 La cognizione arcaica e la *visione della natura*: ricorsività, corrispondenze, analogie.

Il sillogismo più antico *non* è quello aristotelico. La logica che sta alla base dei sistemi di causazione lineale del tipo : se A, allora B, secondo il grande antropologo ed epistemologo Gregory Bateson, non è la logica che ha accompagnato lo sviluppo della vita. Infatti:

sembra che fino a centomila anni fa, al massimo forse fino a un milione di anni fa, non ci fossero nel mondo sillogismi in Barbara, ma ci fossero solo quelli del tipo Bateson. Eppure gli organismi se la cavavano benissimo: riuscivano a organizzarsi nella loro embriologia in modo da avere due occhi, uno di qua e l'altro di là dal naso; riuscivano ad organizzarsi nella loro evoluzione. C'erano predicati comuni al cavallo e all'uomo, fenomeno che oggi gli zoologi chiamano omologia. E risultò evidente che la metafora non era solo bella poesia, non era né buona né cattiva logica, ma era in realtà la logica su cui era stato costruito il mondo biologico, era la caratteristica principale e il collante organizzatore di questo mondo del processo mentale⁶¹.

Il sillogismo in Barbara che Bateson chiama in causa non è altro che il sillogismo tradizionale, la cui formulazione più antica e completa si fa risalire ad Aristotele⁶², e per il quale se tutti gli uomini sono mortali e Socrate è un uomo, allora Socrate è mortale. Il sillogismo che invece ci interessa in questa sede e che Bateson si attribuisce definendolo anche «sillogismo in erba» è il seguente:

L'erba è mortale.
Gli uomini sono mortali.
Gli uomini sono erba.

Questa, dice Bateson, non è una logica corretta, ma è «il modo in cui pensano i poeti», è cioè una « Meta-fora. E benché non sia sempre corretto sotto il profilo logico [...] forse potrebbe essere un contributo utilissimo ai principi della vita⁶³».

L'importanza data da Bateson al ruolo della metafora nella descrizione della forma e dell'evento biologico ci spinge ad almeno due riflessioni: a) le analogie fra la natura, minerale, vegetale, animale, e l'essere umano sono un fatto da sempre osservato e osservabile; b) in ragione delle suddette analogie la vita non si è 'organizzata' attraverso l'uso del pensiero che oggi definiamo logico, ma attraverso una forma di pensiero che è più adatta ai sistemi causali circolari (e non lineali dunque) e ai sistemi ricorsivi che

⁶¹ G. Bateson, *Una sacra unità. Altri passi verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1997, pp. 371-372.

⁶² Sul pensiero scientifico aristotelico come sistema solo parzialmente quantitativo v. S. Sambursky, *The Physical World of the Greeks*, Routledge & Paul, London 1956 (repr. 1987), pp. 222-223.

⁶³ *Ibidem*.

generano i paradossi, e che ricalca quindi i modi del pensiero poetico.

Il linguaggio che ha veicolato nei millenni il sapere alchemico⁶⁴, e che fu verisimilmente preceduto in tempi immemorabili da una comunicazione solo gestuale⁶⁵, sfrutta le possibilità retoriche del paradosso, della figura e della metafora oltre che l'uso di codici iconografici. Le ragioni dell'impiego di una logica non-aristotelica, secondo i più autorevoli studiosi del pensiero alchemico, sono da ricercarsi nell'originario impatto della mente arcaica con la Natura. Agli albori della civiltà, secondo Mircea Eliade, per il quale l'alchimia affonda le sue radici proprio nella preistoria, l' "intimità" dell'uomo con la materia ha fatto in modo che all'immaginazione umana si rivelassero «analogie insospettite tra i vari livelli del reale⁶⁶». L'evidenza dell'omologia di tali forme nei vari regni della natura ha assunto per l'uomo arcaico il carattere non di una riflessione organizzata secondo "categorie", bensì la forma entusiastica della ricognizione rivelatrice delle segrete "corrispondenze" fra i vari attori della Natura. Il cosmo viene in origine percepito dall'uomo come una ierofania, la manifestazione cioè tangibile, terribile e allo stesso tempo meravigliosa, di qualcosa di sacro e misterioso, dettata in ultima analisi da una "esperienza del mondo"⁶⁷ molto diversa da quella che si è poi offerta all'uomo moderno. L'"omologia totale" tra il Cielo e il mondo è un concetto che serve ad Eliade per spiegare la visione che informava la cosmologia e l'alchimia babilonesi e che, a detta dello stesso autore, era alla base delle concezioni medievali che in queste tradizioni avevano, almeno in parte, la loro antica origine⁶⁸. Il pensiero simbolico che scaturisce dall'entusiastico riconoscimento delle analogie tra i vari regni della natura, scorge allora in tutto l'esistente un "segno" di qualcos'altro che è in qualche modo in esso implicito e che lo collega a una rete fittissima di interrelazioni visibili e invisibili, cioè, in ultima analisi, ad un sistema di segni.

La cosa 'appare' all'uomo arcaico, e in questo senso è una ierofania la cui natura, precisa Henry Corbin⁶⁹, è simbolica e non allegorica.

⁶⁴ Per la riflessione sul linguaggio dei testi alchemici cfr., tra gli altri, A. Faivre, *Alchimie occidentale et logique aristotélicienne*, «Revue d'Histoire des Religions», 181, 1971, pp. 105-110; R. Halleux, *Il linguaggio degli alchimisti*, in C. Crisciani, M. Pereira, *L'arte del sole e della luna*, Centro Ital. di Studi sull' Alto Medioevo, Spoleto 1996, pp. 281-291.

⁶⁵ «Procedi così fin quando non sale più il vapore, lascia per quaranta giorni al sole e alla rugiada, che si forma in questo tempo stabilito; addolcisci con acqua di pioggia e, dopo aver fatto seccare al sole, otterrai il mistero incomunicabile, al quale nessuno dei profeti osò iniziare a parole: davano questa iniziazione solo coi gesti», LAG IV, première partie: Zosime de Panopolis, *Mémoires authentiques*, ed. M. Mertens, Les Belles Lettres, Paris 1995, trad. in Pereira, *Alchimia*, p. 68.

⁶⁶ M. Eliade, *Dall'età della pietra ai Misteri Eleusini*, in *Storie delle credenze e delle idee religiose*, Sansoni editore, Firenze 1990, p.47.

⁶⁷ M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*.

⁶⁸ M. Eliade, *Cosmologia e alchimia babilonesi*, Sansoni editore, Firenze 1992, p. 66.

⁶⁹ H. Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Laterza, Bari 2005.

Mentre il simbolo rivela il suo carattere di fenomeno primario, di *urphanomen*, ancora genuinamente “al di qua” del pensiero ideativo che “costruisce” l’idea o l’allegoria, esso contemporaneamente si compatta e si “manifesta” in flussi di occorrenze che sembrano scambiarsi ammiccamenti, si appaiano in costellazioni simboliche sempre nuove rinviando così il molteplice frastagliarsi dell’unità proprio a quell’Uno invocato da Platone, a cui si rifanno tanto i testi alchemici che il Neoplatonismo e l’Ermetismo di tutte le epoche. Ancora uno studioso del sapere alchemico come Titus Burkhardt pone l’accento sul simbolismo “autentico” su cui si fonderebbe la tradizione alchemica e per il quale:

cose differenti nel tempo, nello spazio, nella loro natura materiale e in molte altre caratteristiche, possono però possedere e mostrare la medesima qualità essenziale. Esse appaiono allora come i differenti riflessi, le diverse manifestazioni o produzioni di una medesima realtà, in sé indipendente dallo spazio e dal tempo [...]Ciò che all’uomo moderno sembra una superstizione -e che, in parte, sopravvive effettivamente come tale- è in realtà un’intuizione della relazione profonda esistente tra l’ordine naturale e l’anima umana⁷⁰.

La percezione grazie alla quale l’uomo arcaico “vede” le analogie tra sé e la natura, si fonda sull’osservazione stupefatta delle ricorsività degli eventi naturali. Da un punto di vista temporale le cose accadono con una certa ciclicità, con un ritmo scandibile con precisione e in qualche modo prevedibile, come il sorgere e il tramontare del sole. Da un punto di vista propriamente strutturale l’uomo *vede* che tutte le cose sono *simili* sotto qualche aspetto o evidenza, sia per quel che riguarda la loro struttura anatomica, sia per quel che concerne la loro funzione.

Ma non è tutto. Secondo quello che chiaramente appare come un paradosso, contemporanea all’immediato riconoscimento delle occorrenze analogiche, si profila la coscienza che tutte le cose, pur essendo un frammento del tutto, hanno in qualche modo la funzione di “ripetere”⁷¹ il tutto di cui apparentemente sono solo una parte,

⁷⁰ T. Burkhardt, *Alchimia*, p. 8.

⁷¹ «Se il tutto esiste nell’interno di ciascun frammento significativo, questo non avviene perché è vera la legge di partecipazione, ma perché ogni frammento significativo ripete il tutto. Un albero diventa sacro, pur continuando ad essere albero, in virtù della potenza che manifesta; e se diventa albero cosmico, è perché quanto manifesta l’albero *ripete*, punto per punto, quel che manifesta il Cosmo.», M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 1999, p. 277. La ripetizione o corrispondenza di cui parla Mircea Eliade è sicuramente affine al concetto di isomorfismo che Henry Corbin usa per contrastare la definizione, meno pregnante per la sapienza alchemica, e di ambito per lo più storiografico, di ‘sincretismo’: «E dunque questa comunanza di percezioni, questa modalità di partecipazione non premeditata che va studiata tipologicamente nelle sue varianti, poiché le prospettive che da lì si sviluppano seguono le leggi di un’identica ottica. Non vi è alcun sincretismo da costruire; vi sono degli isomorfismi da constatare, allorché l’asse di simmetria è retto da una stessa *intelligentia spiritualis*», H. Corbin, *L’immaginazione creatrice*, p. 83. È bene ricordare come il concetto dell’occorrenza iterativa dei simboli arcaici evocata, tanto da Eliade, quanto da Corbin che Burkhardt, ci riporta oggi al concetto di

rivelando come l'esistente nella sua totalità sia già contenuto in loro. La ricognizione arcaica dei *segni* offerti dalla Natura postula insomma quello che oggi viene definito "modello olografico"⁷², per cui tutto dentro l'universo è come l'universo. La rivelazione per cui la parte del tutto non fa che replicare il tutto pur rimanendo, paradossalmente, solo una sua parte, è ben sintetizzata dal motto neoplatonico della più antica raffigurazione alchemica a noi giunta, per cui «Tutto è uno»⁷³. Siamo di fronte insomma a quella replicazione su scala microcosmica del più ampio macrocosmo così come, per il tramite della riscoperta dei classici, sarà teorizzato dagli uomini del Rinascimento il rapporto analogico tra il corpo umano e il cosmo, rapporto che ha evidentemente origini antichissime e ancora da chiarire.

La ricognizione delle affinità strutturali tra gli elementi di regni diversi della natura farà dire a Pietro Bono, medico medievale che opera tra il secondo e il terzo decennio del XIV secolo, che l'uso del ragionamento logico serve a quella comparazione che ci permette di cogliere le analogie "quantitative" esistenti, ad esempio, tra l'ordine e la proporzione degli elementi contenuti nel sangue e nel seme dell'uomo e quelli relativi invece all'argento vivo e allo zolfo⁷⁴. Tuttavia, il sillogismo, secondo l'autore, non può sopperire alla comprensione totale dei meccanismi della natura. Per questo, egli afferma, l'alchimista dovrà ricorrere a ogni sorta di figura retorica per celare le sue conoscenze⁷⁵, e le ragioni che lo spingeranno in

ricorsività inerente tanto alla matematica quanto alla linguistica e che si fonda sul fenomeno per cui una "stessa cosa" «avviene contemporaneamente a vari livelli diversi» e per cui «gli eventi ai vari livelli "non sono" esattamente gli stessi», ma è possibile riscontrare al loro interno «qualche caratteristica invariante, nonostante essi differiscano sotto molti aspetti.», D. R. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Adelphi, Milano 1990, p. 161.

⁷² Un esempio di definizione arcaica di modello olografico ci è offerto da Olimpiodoro, alchimista del V sec. d. C., il quale, nel tentativo di spiegare il *Trattato sulla Forza* di Zosimo, afferma: «Di fatto qualunque sia la forma conosciuta nel catalogo, essa fa parte del tutto: - I quattro sono uno-, dice Maria. Se senti parlare della sabbia, intendi con ciò le forme, se senti parlare delle forme, intendi la sabbia.», *Olymp. Alch., Sur l'Art sacré*, 44, Ed. M. Berthelot, Collection des anciens alchimistes grecs, Paris 1888, p. 96, trad. in E. Albrile, *Commentario al libro di Zosimo "Sulla Forza", alle sentenze di Ermete e degli altri filosofi*, Mimesis, Milano 2008.

⁷³ In greco ἔν τὸ πᾶν. Cfr. nota 60.

⁷⁴ «quia qualis est ordo et proportio elementorum ad sanguinem et sperma, ut fiat homo, talis est ordo et proportio elementorum ad argentum vivum et sulphuris», Pietro Bono, *Pretiosa margarita novella*, cit. in B. Obrist, *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV-XV siècles)*, Le Sycamore, Paris 1986.

⁷⁵ «Et est sciendum, quod ars ista quasi sola inter omnes mundi, in sui doctrina utitur nominibus propriis, et extraneis, et inusitatis, et allegoriis, et aenigmatibus, et metaphoris, et aequivocationibus, et transumptionibus, et involucris, et prosopopeis, et hyperbolis, et ironiis», B. Obrist, *Les débuts*. È bene notare con Michela Pereira che la *Pretiosa margarita novella* di Pietro Bono non è a rigore un'opera di alchimia ma sull'alchimia, dato ancora più importante che permette di comparare la filosofia naturale del trecento con la dottrina alchemica che con quella pur condivide la maggior parte dei presupposti: «Dato il livello di specializzazione raggiunto, per Bono - come già per Alberto Magno - spetta solo agli alchimisti trarre conclusioni (determinare) a proposito della loro *ars*; a tale riconoscimento si aggiunge quello, anche più rilevante, che alcuni aspetti teorico-

questa direzione saranno sia epistemologiche che, in qualche modo, “settarie” e spesso, a detta di Barbara Obrist, si confonderanno tra loro. La prima forma di conoscenza, secondo l'alchimia, è insomma intuitiva, immaginifica, e si serve del paradosso⁷⁶. Si serve anche della logica, naturalmente, ma per superarla.

1.5 La comunione epistemologica tra alchimia e poesia: l'analogia e l'ineffabilità.

Il presupposto fondante di un'episteme che si origina dall'analogia è di ordine gnoseologico. A darne conto è un filosofo della natura, l'arabo Jābir, il cui *corpus* di opere viene liberamente tradotto e reinterpretato nell'Europa del XIII secolo dall'italiano Paolo di Taranto col nome di Geber⁷⁷, a perfetto suggello di quella che si è

pratici dell'alchimia non possono comunque essere analizzati secondo i criteri della razionalità scolastica, rimanendo aperti verso l'*experimentum* da un lato e verso la conoscenza di tipo intuitivo (illuminazione, *donum Dei*) dall'altro: «Più in generale affermiamo - poiché quest'arte ci costringe sia per la sua difficoltà, sia per la sua peculiarità, ad ampliare il discorso - che essa in parte è naturale e in parte è divina, cioè sopra la natura [...]. E inoltre si può affermare che gli antichi Filosofi di quest'arte, proprio scrivendo in quest'arte divina, in qualche modo fecero profezie circa eventi futuri», M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 134.

⁷⁶ Quando a partire dagli anni sessanta Maria Gimbutas reperisce e analizza migliaia di reperti dell'Europa arcaica preindoeuropea, l'archeologa sostiene di aver dovuto affrontare l'ardua ricognizione dei “segni”, visto che i manufatti da lei stessa reperiti contenevano una fitta costellazione di significati inseriti all'interno di «un sistema complesso in cui ogni unità è strettamente connessa con le altre». Il cosmo che ci offre Maria Gimbutas, a ben vedere, non è altro che una grande sinestesia simile per molti versi ai modelli sinestetici delle formulazioni alchemiche. Se guardiamo ad esempio alle numerose incisioni di occhi che emettono raggi e le accostiamo a quelle in cui gli occhi sembrano emettere lacrime abbiamo una prima evidenza: incisioni filiformi ‘descrivono’ lacrime allo stesso modo in cui ‘descrivono’ raggi solari. È assai probabile, infatti, che nella mente arcaica, il raggio di sole e la lacrima filiforme risultassero analoghi, in quanto simili nella loro figura, indipendentemente dal fatto che si trattasse di due elementi diversi, cioè nel primo caso di fuoco e nel secondo di acqua. Ciò che, infatti, distinguerebbe il fuoco e l'acqua nella sostanza, li accomunerebbe nell'immagine. In modo assai sorprendente, nei testi alchemici, dai più antichi a quelli più recenti, che comunque tramandano un sistema formulare che procede dai primi, il raggio, a detta di Ermete, è umido. Ad essere secca è viceversa la sua ombra. Lo scambio sinestetico tra umido e igneo deve aver trovato la sua giustificazione sicuramente, oltre che nell'analogia dell'immagine, anche nelle conoscenze fisico-chimiche antiche sulla materia e merita quindi approfondimenti e indagini incrociate. Sia che si voglia ricondurlo o meno alla percezione e all'iconografia protostorica, l'ossimorico “raggio umido” risulta comunque una costante metodologico-lirica dei testi alchemici che ricorda come una delle chiavi di accesso alla conoscenza della reale natura delle cose sia il paradosso.

⁷⁷«La *Summa perfectionis magisterii (Esposizione sistematica del magistero perfetto)* è il primo testo alchemico occidentale di grande respiro, scritto negli ultimi anni del XIII secolo. Tutta la tradizione alchemica, ma anche gli studi eruditi fino alla metà del XX secolo, l'hanno considerato opera dell'arabo Geber (cioè Ġābir Ibn Ḥayyān che, come sappiamo, è a sua volta considerato autore di un elevatissimo numero di trattati, opera di una vera e propria scuola di alchimisti attiva fra IX e X secolo). Solo recentemente all'autore, un alchimista occidentale di grande preparazione e capacità sia sul piano pratico-operativo che su quello della scrittura scientifica, è stato dato un nome, che però non ci illumina più di tanto sulla sua identità: si tratterebbe di un francescano, Paolo di Taranto, “lettore dei frati minori di Assisi”, di cui non sappiamo niente se non che ha scritto questo

soliti considerare come la rinascita del dodicesimo secolo inaugurata nel 1144 con la traduzione latina del *Testamento* di Morieno ad opera di Roberto di Chester. L'arabo Jābir, nel *Libro della misericordia*, sostiene che ci sono due modi di “conoscere”:

1) La scoperta tramite i cinque sensi

2) L'analogia tramite l'intelletto⁷⁸

Il sapere, dice il filosofo della natura, ha bisogno di una base percettiva sensoriale che usi i sensi come strumenti, poi, però, deve intervenire l'intelletto che «coglie le cose spirituali e nascoste che i sensi non percepiscono» usando a questo fine l'analogia, vale a dire «una forma simile non immaginaria»⁷⁹. Jābir, a ben vedere, ci offre qui la chiave per capire il nodo epistemologico che ha separato nel Medioevo la filosofia maggioritaria e dogmatica dall'alchimia e dai saperi non integrati, quali ad esempio la medicina.

Come ha evidenziato Michela Pereira, «alla fine del Medioevo la filosofia aristotelica produce l'omologazione epistemologica per cui le forme del discorso radicate non nell'osservazione sensibile vengono lasciate fuori»⁸⁰. Si potrebbe credere che ciò vada a favore dei cinque sensi chiamati in causa da Jābir, e invece no. Infatti «nell'alchimia la conoscenza si ottiene senza passare per il concatenamento dell'impressione sensibile con l'astrazione»⁸¹ da cui, in ultima analisi, si genera la scienza dimostrativa del sillogismo. Siamo dunque nuovamente di fronte alla distinzione tra un sillogismo di matrice aristotelica, che modula e plasma in modo definitivo le basi della moderna filosofia, e un sillogismo poetico, simile a quello batesoniano, che sta invece alla base del sapere alchemico marginalizzato nelle sue pretese apparentemente anti-razionali. Il primo lega l'evidenza sensoriale all'astrattezza del ragionamento logico, il secondo invece la collega, con un “salto” non

testo impegnativo e un altro, più breve e assai meno noto, intitolato *Theorica et practica*. L'uso del termine *summa* nel titolo dell'opera maggiore è di per sé indizio sufficiente a ricondurne la composizione in un contesto scolastico o vicino a quelli della scuola: *summa* s'intitolano le grandi opere di Tommaso D'Aquino, ma anche di Alberto Magno (*Summa de creaturis*) e di altri teologi scolastici [...]; il termine ascrive il testo di “Geber” a un genere letterario definito, quello dell'esposizione sistematica di una disciplina o di una determinata dottrina, cui il contenuto dell'opera effettivamente corrisponde. La *Summa perfectionis magisterii*, infatti, che nel titolo richiama anche il testo d'alchimia più importante attribuito ad Aristotele, rappresenta il prodotto maturo della ricerca alchemica duecentesca, imperniata ancora esclusivamente sulla trasmutazione dei metalli, cui applica la recente innovazione di laboratorio costituita dagli acidi minerali (*aquae fortes* o *acerrimae*).», M. Pereira, *Alchimia*, p. 470.

⁷⁸ Cfr. Gabir Ibn Hayyān, *Kitāb al-rahma*, ed. Berthelot, *Histoire des Sciences. La Chimie au Moyen Âge*, vol. III, pp. 132-60, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, pp. 181-212.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ M. Pereira, *Alchimia*, p. XLVII.

⁸¹ *Ivi*, p. XLVIII.

il-logico ma ana-logico, ad un'immagine, che, a detta di Jābir, è di natura non-im

maginaria. Il filosofo si riferisce insomma ad un tipo di *immagine* non creata dall'astrattezza del pensiero, ma prodotta per intuizione⁸² dell'intelletto. Come vedremo, la gnoseologia dello Stilnovo, attraverso la donna, simbolo di questo stesso Intelletto, teorizzerà un tipo di poetica grazie alla quale il poeta ispirato non deve "pensare" bensì "intuire"⁸³. Le professioni epistemologiche che connettono il fare alchemico con quello poetico riscontrabili nei testi antichi e medievali sono assai numerose. Basti pensare che Olimpiodoro, autore del V sec. d.C., veniva definito ποιητής⁸⁴ (*colui che crea, poeta*) in quanto alchimista, essendo evidentemente chiaro per l'epoca il nesso tra l'azione creativa del poeta e quella del filosofo della natura. Nella *Tabula chemica* di Senior Zadith, l'autore, dopo aver decifrato l'apparato iconografico del testo, afferma: «Ti ho descritto e spiegato queste dieci figure, e poi ho messo fine al mio poema, cosa che chiaramente non poteva avvenire se non in poesia»⁸⁵. Stefano d'Alessandria, intellettuale cristiano alla corte bizantina di Eraclio nel VII sec. d.C., distingue tra chimica mitica e chimica mistica. La differenza tra le due, secondo l'autore, è nel linguaggio⁸⁶. Nella prima la moltitudine dei termini genera confusione, nella seconda, invece, a veicolare la conoscenza su come il mondo è "organizzato" è la stessa parola del Creatore che si esprime attraverso *simboli*⁸⁷. Proprio Olimpiodoro osservando come i filosofi della natura, autori di scritti, si siano serviti di un linguaggio rivolto ad un pubblico in grado di conoscere e di comprendere, arriva a chiarire che il sapere alchemico si fonda su

⁸² L'etimologia di *intuire* ci riporta al verbo *vedere*, infatti: *in* = dentro, *tueor* = vedo. Paracelso chiarirà la distinzione, già conosciuta dalla filosofia greca e araba, tra immaginazione e fantasia, definendo la prima come *Imaginatio vera* in aperta opposizione alla seconda che non ha invece "fondamento nella natura". Cfr. H. Corbin, *L'immaginazione creatrice*, p. 157.

⁸³ Cfr. Dante, *Purg.* XXIV, vv. 52-54: «P' mi son un che quando amor mi spira/ noto e a quel modo ch'ei mi ditta dentro/ vo significando». Come si vedrà meglio in seguito lo "spirare" dell'amore che induce nel poeta la scrittura poetica è legato all'elemento dell'aria, la quale, a sua volta, è la mediatrice simbolica, secondo le antiche visioni ermetiche, della conoscenza intuitiva.

⁸⁴ Cfr. J. Lindsay, *L'alchimia nell'Egitto Greco-romano*.

⁸⁵ M. Pereira, *Alchimia*, p. 254.

⁸⁶ Per lo stesso Ġabir l'origine del linguaggio di cui reca testimonianza la scienza alchemica scaturisce non dalla convenzione ma da una «intenzione naturale dell'anima». Cfr. M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p.99.

⁸⁷ «Una cosa è la chimica mitica, altra cosa quella mistica e occulta. La chimica mitica è resa confusa da una moltitudine di termini, mentre quella mistica è prodotta dalla parola del Creatore del mondo, affinché l'uomo santo e nato da Dio possa apprenderla mediante l'opera e mediante discorsi teologici e mistici su come il mondo è organizzato e come in esso si alzano le parti divine purificandosi, essendo piane e diventando ancora più piane; infatti, il metodo della chimica mistica consiste in simboli e ciò che serve è trattato con metodo.», St. Byz., *Praxeis*, in S. Taylor, *The Alchemical Works of Stephanos of Alexandria*, in "Ambix" Vol. 1, 1937, pp. 116-139; Vol. 2, pp. 39-49. Trad. in M. Pereira, *Alchimia*, pp. 76-92.

“categorie” (τάξεις) inesauribili che gli autori rintracciano nel confronto tra mondo vegetale, minerale e animale generando appunto da un unico albero-arte miriadi di rami-categorie⁸⁸. A detta di Barbara Obrist, se consideriamo il modo in cui i trattati alchemici teorizzano lo statuto dell'alchimia, ci accorgiamo che esso si fonda sulle teorie che nel XII secolo improntano la figura del filosofo-poeta ispirato e dell'espressione poetica, teorie formulate dagli ambienti platonizzanti prima del trionfo della logica sulla grammatica e sulla retorica e che in ultima analisi si inseriscono in una tradizione che fa capo a Macrobio⁸⁹. Seguendo l'indicazione del primo alchimista storicamente identificabile, Zosimo di Panopoli⁹⁰, i cui scritti hanno ispirato gli studi di Carl Gustav Jung, dobbiamo compiere un ulteriore sforzo nella comprensione dell'episteme alchemica, in direzione della poesia medievale e della poetica di Dante Alighieri. Nel *Commentario alla lettera Omega* Zosimo afferma :

la lettera Omega, la tonda, la inconquistata, appartenente alla settima zona di Crono secondo il senso corporeo, perché secondo il senso incorporeo è tutta un'altra cosa, inesplicabile⁹¹.

L'autore ci pone di fronte alla dicotomia, da intendere comunque in senso unitivo, di senso corporeo e senso incorporeo. In base al primo senso possiamo concettualizzare l'appartenenza della lettera omega alla settima zona di Crono, possiamo quindi in qualche modo 'ragionare' su questa corrispondenza omega-Crono. In base al secondo senso, però, che è detto incorporeo, questa stessa classificazione è inesprimibile, in quanto portatrice di quel surplus di

⁸⁸ A parlare è Horus: «ἀλήθειαν εἶπον τῆς διὰ ψάμμων τῶν γὰρ τάξεων μηδαμῶς εἰς πέρας ἀχθεισῶν. Τίς γὰρ οὐκμοῖδεν ὅτιπερ καὶ χρυσὸς καὶ ἄργυρος καὶ χαλκὸς καὶ σιδηρὸς καὶ μόλυβδος καὶ κασσίτερος καὶ γαῖ καὶ λίθοι καὶ μέταλλα ἐκ τῆς γῆς εἰσιν καὶ χρήσιμα τυγχάνουσι; Καὶ ἐκ τούτων τὴν συγγραφὴν ἐποίησαντο, ποιήσαντες καὶ ζωμοὺς ἐκ βοτανῶν χυλῶν καὶ ὀπῶν, δένδρων καὶ καρπῶν καὶ ξύλων ξηρῶν καὶ ὑγρῶν ἐκ τούτων ζωμοὺς καταστήσαντες, συνεστήσαντο τὴν τέχνην ἐκ ταύτης τῆς μιᾶς, ὡς ἐν δένδρον εἰς μυρίους κλάδους διελόντες, μυρίας τάξεις ἐποίησαντο. Ἔχεις οὖν ὧδε ὅλη δυνάμει τὸ ὅλον τοῦ ἔργου· χαλκομόλυβδος, ἐτήσιος λίθος ἐξίσου ὁμορρευτήσαντα χρύσοπτα πάντα ποιεῖ. Τὸ δὲ «ὁμορρευτήσαντα» οὐδὲν ἄλλο σημαίνει, ἢ τὸ ὁμοῦ καὶ κατ'αὐτὸν ρεύσαντα, δηλονότι διὰ τοῦ πυρός.», Olymp. Alch., *Sur l'Art sacré*, 55, Ed. M. Berthelot, *Collection des anciens alchimistes grecs*, Paris 1888, pp.103-104.

⁸⁹ «Si l'on considère la manière dont les traités alchimiques théorisent le statut et le mode d'expression de l'alchimie, on s'aperçoit qu'elle n'est pas très originale et qu'elle ne diffère guère des idées du XII siècle sur le philosophe-poète inspire et l'expression poétique. Ces theories, émises par les milieu platonisants avant le triomphe de la logique sur la grammaire et la rhétorique, s'insèrent finalement pour ce qui est du mode d'expression poétique dans une tradition remonant à Macrobe.», B. Obrist, *Les debuts*, p. 55.

⁹⁰ L'alchimista Zosimo, originario della città di Panopoli, nell'Alto Egitto, è vissuto nella seconda metà del III sec. d. C. In lui, a detta di Michela Pereira «troviamo la prima esplicita convergenza delle ricerche alchemiche con la filosofia ermetica. Sicuramente la sua esposizione dell'alchimia, dedicata alla sorella Teosebia, contiene rilevanti elementi gnostici e mette in primo piano il significato religioso, sotierologico, della perfezione della materia.», M. Pereira, *Alchimia*, p. 42. Per tutto il Medioevo e oltre egli viene conosciuto e designato col nome di Rosinus.

⁹¹ In J. Lindsay, *L'alchimia nell'Egitto Greco-romano*.

senso inseparabile e congenito a qualunque percezione poetica. Zosimo, che raccoglie molti dei fermenti filosofico-religiosi del suo tempo, apre le porte al concetto di ineffabilità che, secondo Dante non è un portato solo poetico, ma anche filosofico. Proprio Dante infatti nella lettera a Cangrande della Scala spiegando la visione paradisiaca nella *Commedia* dice:

Multa namque per intellectum videmus quibus signa vocalia desunt: quod satis Plato insinuat in suis libris per assumptionem metaphorismorum; multa enim per lumen intellectuale vidit quae sermone proprio nequivit exprimere⁹².

L'insufficienza del linguaggio, secondo Dante, è dovuta al fatto che *desunt signa vocalia*. Questa intrinseca impossibilità di rendere giustizia all'*intelletto* è, secondo Dante, già stata esperita da un sommo filosofo come Platone⁹³, il quale non ha potuto (*nequivit*) esprimere ciò che *ha visto (vidit)* attraverso la luce dell'*intelletto (lumen intellectuale)* e perciò, come un poeta, è dovuto ricorrere nelle sue opere a delle metafore⁹⁴ (*per assumptionem metaphorismorum*). L'affermazione di Dante ha come conseguenza che la filosofia, almeno quella platonica, non usa un linguaggio piano e prosaico, ma contiene, *come la poesia*, un surplus di significato dovuto all'inadeguatezza organica del linguaggio ad esprimere non concetti, ma *visioni (vidit, lume intellectuale)* in aperta affinità con i presupposti epistemici della conoscenza alchemica. Dante ha qui sicuramente presente un testo molto diffuso nel Medioevo come il commento al *Somnium Scipionis* di Macrobio in cui l'autore, evidenziando come l'uso di *similitudines et exempla* fosse congenito a quel tipo di speculazione filosofica che aveva come oggetto le realtà più alte e ineffabili, porta come massimo esempio proprio Platone. Infatti:

Sic Plato, cum de τὰ ἀσθητὰ loqui esset animatus, dicere quid sit non ausus est, hoc solum de eo sciens, quod sciri qualis sit ab hominibus non possit, solum vero ei simillimum de visibilibus solem repperit, et

⁹² *Ep.* XIII, 29.

⁹³ Per capire in quanta considerazione Dante tenesse Platone, "uomo eccellentissimo", basti pensare al passo del *Convivio* in cui sostiene che se Cristo non fosse stato ucciso sarebbe morto all'età in cui morì Platone, ottantuno anni, l'età rituale dei Saggi: «Onde avemo di Platone, del quale ottimamente si può dire che fosse naturato, e per la sua perfezione e per la fisionomia (che di lui prese Socrate quando prima lo vide), che esso vivette ottantuno anno, secondo che testimonia Tullio in quello De Senectute. E io credo che se Cristo fosse stato non crucifisso, e fosse vissuto lo spazio che la sua vita poteva secondo natura trapassare, egli sarebbe a li ottantuno anno di mortale corpo in eternale transmutato», *Convivio* IV, 24. Si noti come Dante non parli di "morte" del corpo di Cristo, ma di "trasmutazione", termine tecnico delle operazioni medico-alchemiche della sua epoca.

⁹⁴ Per Isidoro la metafora è necessaria per esercitare il lettore e per non svilire il contenuto: «Sed hac atque aliae tropicae locutiones ad ea, quae intellegenda sunt, propterea figuratis amictibus obteguntur, ut sensus legentis ne exerceant, et ne nuda atque in promptu vilescant.», *Isid.*, *Orig.* I, 37, 2.

per eius similitudinem viam sermoni suo ad tollendi se ad non comprehendenda patefecit⁹⁵.

L'autore del *Commentarium* e dei *Saturnalia*, oltre a citare Platone come esempio di massimo filosofo indotto dall'altezza della sua materia a usare figure e *integumenta*⁹⁶ alla stregua di un poeta, indulge qui al gusto tipicamente medievale atto a giustificare paretimologicamente l'origine delle parole. Il sommo bene è infatti paragonato da Platone al *sole* (sol) perché *solo* (solus) *il sole* tra le cose visibili è quello che vi si può accostare analogicamente senza svilire la natura radiosa e ineffabile del Bene assoluto⁹⁷. Ma Macrobio non è il solo ad attribuire un linguaggio necessariamente oscuro ai filosofi. Lo stesso Girolamo infatti, a detta dell'Abelardo della *Theologia Christiana*, aveva palesato la liceità dell'uso di un linguaggio segnato dalle *comparationes similitudinum* quale strumento non solo dei profeti ma anche dei filosofi⁹⁸. Riassumendo:

«*Similitudines* e *figurae* costituiscono, dunque, gli strumenti espressivi propri dei *sapientes*: profeti e filosofi -ma, [...] anche poeti, secondo la concezione (consegnata già dall'espressione *poetae theologi* utilizzata da Isidoro nelle *Etymologiae*) per cui «la poesia non solo contiene, e deve contenere, una sapienza segreta, ma anche una conoscenza universale delle cose»- che sono stati messi a parte dei segreti della divinità; [...] Analoga è l'operazione compiuta da Gesù nei Vangeli: egli parla apertamente dei «mysteria regni coelorum» ai discepoli, ma dinanzi alla folla si esprime in modo enigmatico, per parabole, affinché possano vedere e comprendere solo coloro che hanno davvero la volontà e la capacità di farlo»⁹⁹

L'uso antico e medievale dell'oscurità della parola che profeti, filosofi e poeti sembrano a questo punto condividere con il dettato dei filosofi della natura, o alchimisti, sebbene questo sia alquanto più

⁹⁵ Macr., *In Somn. Scip.* I, II, 16.

⁹⁶ A proposito Michela Pereira, richiamandosi allo studio di E. Jeuneau, *Lectio philosophorum*, sostiene che «la nozione di *involucrum* o di *integumentum* è utilizzata nella filosofia naturale del XII secolo per motivare la possibilità di interpretazione dei miti cosmogonici, in particolare accordando il racconto biblico della creazione con il *Timeo* di Platone e con testi ermetici o con passi virgiliani e boeziani», M. Pereira, *Alchimia*, p. 1355. Una delle definizioni più efficaci di *integumentum* è quella di un autore caro a Dante come Bernardo Silvestre, commentatore dell'*Eneide* di Virgilio e per il quale: «*Integumentum* est genus demonstrationis sub fabulosa narratione veritatis, involvens intellectum, unde involucrum dicitur».

⁹⁷ Per un commento del passo in relazione all'uso paretimologico di *sol* cfr. P. Borsa, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2007, pp. 117-125.

⁹⁸ *Ivi*, p. 138. A proposito dell'"arte" come campo del sapere non "autonomo" dalla *verità*: «Dante -è vero- si avvicina all'idea che l'alta poesia abbia la capacità di divinare in proprio, come "sognando", barlumi di verità (Pg 28.139-41, ecc.): ma resta ben fermo che tale verità non è diversa da quella rivelata dalle Scritture sacre o dalla Filosofia. Ciò che identifica l'arte è lo *stile*, ma ciò che decide dell'arte è il suo rapporto con la *verità*. Come a dire che il *valore* dell'arte non appartiene alla sua *essenza*.», G. Inglese, *Beatrice e la luna. Lettura di Paradiso II*, La Cultura no. 1 (aprile 2008), Società Editrice Il Mulino, pp. 137-148, p. 137.

⁹⁹ P. Borsa, *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, p. 140.

denso e refrattario a una facile decodificazione, si profila come il postulato necessario della multiforme e trasversale figura del *sapiens*, di colui, cioè, che sa che cos'è la *sapientia* e, in quanto sa, cerca di difenderne la delicata essenza dalle menti volgari che non arrivano ad attingerne l'innata sostanza ineffabile. La “mente” atta alla comprensione intuitiva dell'essenza della realtà è, secondo l'alchimista bizantino Stefano d'Alessandria¹⁰⁰, quella assimilabile all'intelletto degli angeli. Egli apostrofa pertanto così il suo pubblico di eletti:

ἀκούσατε ὡς ἰσάγγελοι νόες. ἀπόθεσθε τὴν ὑλώδη θεωρίαν, ὅπως τοῖς νοεροῖς ὑμῶν ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν ἀξιοθῆτε τὸ ἀποκεκρυμένον μυστήριον.¹⁰¹

(E voi ascoltate, voi che avete intelletti simili agli angeli: rinunciate alla teoria materiale, affinché possiate essere ritenuti degni di vedere con gli occhi della mente il mistero nascosto)¹⁰²

L'opera di Stefano, come quella di filosofi della natura quali Olimpiodoro, era stata verisimilmente assimilata dalla cultura araba secondo dinamiche analoghe a quelle degli altri scritti filosofici e scientifici greci, per cui, laddove non si potesse dimostrare una diretta trasmissione e fruizione del testo greco di Stefano nell'Europa o nell'Italia di Dante, se ne dovrebbe constatare di fatto una circolazione delle idee tramite opere arabe presto tradotte, come abbiamo visto, in latino¹⁰³. Stefano, a detta di Michela Pereira, «se prende le mosse dal coinvolgimento religioso di Zosimo, accoglie tuttavia anche la lezione della ricerca filosofico-religiosa del tardo neoplatonismo, di Proclo o di Giamblico se non, addirittura, del primo neoplatonico cristiano Dionigi pseudo-Areopagita. La *phúsis úper phúsin* (natura oltre natura) invocata da Stefano richiama

¹⁰⁰ Stefano d'Alessandria è stato precettore delle arti del trivio e del quadrivio presso la corte di Eraclio, imperatore di Bisanzio. Al 617 d. C. è ascrivibile il suo trattato “Sulla fabbricazione dell'oro” articolato in *práxeis*, vale a dire in lezioni.

¹⁰¹ Steph. Alchem., *De magna et sacra arte*, Vol. II, p. 200, 31-34, ThLG.

¹⁰² Traduzione tratta da M. Pereira, *Alchimia*, p. 77.

¹⁰³ «D'altra parte proprio il primo testo alchemico arabo tradotto in latino, il già rammentato Testamento di Morieno, delinea un percorso del sapere trasmutatorio che tocca Roma, città d'origine dello stesso Morieno; Bisanzio, con l'imperatore Eraclio e l'alchimista Stefano; Gerusalemme, la città dove Morieno opera; e il califfato di Baghdad con il re Khàlid, che richiede la presenza dell'alchimista e ottiene che questi gli insegni i segreti dell'arte. Il racconto collega cioè in forma mitica tutte le civiltà mediterranee dell'epoca attraverso i passaggi del sapere segreto della trasmutazione, dando un ruolo fondante proprio all'alchimia bizantina: Morieno dichiara infatti di aver ricevuto il proprio sapere da Stefano, denominato con forma islamizzata Adfar, e di essersi trasferito a Gerusalemme solo dopo la morte dell'imperatore Eraclio (610-641 d.C.)», M. Pereira, *Arcana Sapienza*, pp. 66-67. È importante notare inoltre come gli scritti dello stesso Galeno, la cui dottrina informa tutta la medicina medievale, sono giunti in Occidente grazie al lavoro dei copisti bizantini e alla traduzione in latino dei trattati di Galeno dall'arabo in quei centri di diffusione e traduzione di testi come Toledo, Salerno e Roma. Cfr. C. Duffin, *Lithotherapeutical research sources from antiquity to the mid-eighteenth century*, Geological Society, London, Special Publications 2013, v. 375, pp. 7-43.

infatti alla mente l'*úper* (Oltre) con cui il primo esponente della "teologia negativa" indicava il carattere inattuabile della divinità¹⁰⁴. Il riferimento al $\nu\omicron\sigma$, all'*intelletto*, come al dispositivo mentale che caratterizza il destinatario dell'opera alchemica, è connesso da Stefano alla natura angelica. Non deve a questo punto sfuggire che un' apostrofe assai simile è quella che Dante fa al lettore in *Inf.* IX, 61-63:

O voi ch'avete li intelletti sani,
mirate la dottrina che s'asconde
sotto 'l velame de li versi strani.¹⁰⁵

Questi versi, oltre ad apostrofare metonimicamente il lettore con il richiamo alla parte più importante che lo determina, cioè appunto il suo "intelletto", precedono l'immediato ingresso sulla scena del Messo celeste, vale a dire dell'Angelo che aprirà la porta di Dite. L'attributo "sani", che distingue il succitato intelletto, ci immette inoltre in un campo semantico specifico di una particolare disciplina, la medicina, che all'epoca di Dante condivideva con l'alchimia la maggior parte dei suoi strumenti empirici e dottrinali. Nell'opera stessa di Stefano, i riferimenti medici e farmacologici sono parte integrante del testo, tanto da avere spinto qualche studioso a proporre l'identificazione del bizantino Stefano con il medico Stefano di Atene¹⁰⁶.

1.6 Metamorfismo etimologico e tipologico nella mitopoiesi religiosa antica e medievale.

In tempi assai più recenti rispetto all'epoca preistorica e protostorica, in quella che è la cultura greco-romana, un esempio della fluidità analogica del segno, grazie alla quale l'uomo antico plasma il culto delle divinità, ci è offerto dalla *interpretatio romana* menzionata da Tacito nella *Germania*¹⁰⁷. Gli dèi possono assumere varie identità all'interno delle varie religioni, ma questo non sembra costituire per Tacito né per la cultura che egli rappresenta, un problema né

¹⁰⁴ M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 70. Sull'approfondita conoscenza dell'Aeropagita da parte di Dante v. D. Sbacchi, *La presenza di Dionigi Aeropagita nel paradiso di Dante*, Biblioteca di "Lettere italiane". Studi e testi 66, Olschki, Firenze 2006.

¹⁰⁵ Su un piano assolutamente complementare si situa l'apostrofe di Cecco D'Ascoli nell'*Acerba*: «O genti cieche et intellecti storpi, / Como la via deritta n'è obscura, / Non contemplando li celesti corpi!», *L'Acerba*, IV, I, 16-18. Gli intelletti 'storpi' invocati da Cecco sono l'esatto *oppositum* degli intelletti 'sani' invocati da Dante. Si noti, inoltre, come entrambi gli autori attribuiscono la sanità o la storpiatura dell'intelletto all'azione del "vedere" ('mirare' per Dante e 'contemplare' per Cecco) richiamandosi alla cosiddetta "via diritta".

¹⁰⁶ Papanthassiou (1990). Cfr. M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 69.

¹⁰⁷ «Apud Nahanarvalos antiquae religionis lucus ostenditur. Praesidet sacerdos muliebri ornatu, sed deos *interpretatione Romana* Castorem Pollucemque memorant. Ea vis numini, nomen Alcis. Nulla simulacra, nullum peregrinae superstitionis vestigium; ut fratres tamen, ut iuvenes venerantur.», Tac., *Germ.* 43.

epistemico né tanto meno politico. Ciò che caratterizza la divinità è infatti una *vis* («ea vis numini»). Se le rappresentazioni delle divinità, aniconiche o meno, incarnano la medesima *forza numinosa*, possono dirsi uguali, nonostante il mutamento del nome, del luogo culturale e dell'effigie. È in base a questo principio che nel dio Thor germanico è possibile vedere nient'altro che Ercole, mentre Odino è solo un altro modo di identificare Mercurio. Jurgis Baltrušaitis¹⁰⁸ ha studiato i meccanismi di diffusione del mito di Iside dal mondo antico a quello moderno, trovando come alla base del suo ampio irraggiamento geografico ci siano stati due procedimenti rigeneratori: il metodo tipologico e il metodo etimologico. Nel primo le concordanze tipologiche, insite nel concetto tacitano di *interpretatio*, hanno permesso ai mitografi di generare sillogismi del tipo:

Osiride somiglia a Bacco
Bacco somiglia a *Mosè*
Quindi *Osiride* è *Mosè*

A indurre la transitività di sillogismi di tal fatta sono state, secondo Baltrušaitis, le particolari letture del mito di Iside ad opera di massimi storici come Diodoro Siculo e Tacito, rappresentanti di un istanza percettiva culturale che non vede differenze *sostanziali* tra le divinità dell'Egitto, della Giudea, dell'Impero romano e del mito greco. Serapide, secondo Tacito è identificabile ora con Osiride, lo sposo di Iside, ora col greco Esculapio, ora con Giove e addirittura talvolta con Dite¹⁰⁹. Iside stessa è venerata tra gli Svevi i quali non amano effigiare le divinità, per cui pongono come suo simbolo una nave e la onorano in quanto “secretum”¹¹⁰. Torna qui la matrice aniconica nell'ambito del culto di una delle dee più importanti del Mediterraneo antico, Iside appunto, venerata, ci dice Tacito in quanto *secretum*, cioè sostanza “separata” (*secretum* da *secerno*:

¹⁰⁸ J. Baltrušaitis, *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*, Adelphi, Milano 1985.

¹⁰⁹ «fuerat illic sacellum Serapidi atque Isidi antiquitus sacratum. Haec de origine et advectu dei celeberrima. Nec sum ignarus esse quosdam qui Seleucia urbe Syriae accitum regnante Ptolemaeo, quem tertia aetas tulit; alii auctorem eundem Ptolemaeum, sedem, ex qua transierit, Memphim perhibent, inclutam olim et veteris Aegypti columen. Deum ipsum multi Aesculapium, quod medeatur aegris corporibus, quidam Osirin, antiquissimum illis gentibus numen, plerique Iovem ut rerum omnium potentem, plurimi Ditem patrem insignibus, quae in ipso manifesta, aut per ambages coniectant.», Tac., *Hist.* IV, 84.

¹¹⁰ «Deorum maxime Mercurium colunt, cui certis diebus humanis quoque hostiis litare fas habent. Herculem et Martem concessis animalibus placant. Pars Sueborum et Isidi sacrificat: unde causa et origo peregrino sacro, parum comperi, nisi quod signum ipsum in modum liburnae figuratum docet advectam religionem. Ceterum nec cohibere parietibus deos neque in ullam humani oris speciem adsimulare ex magnitudine caelestium arbitrantur: lucos ac nemora consecrant deorumque nominibus appellant secretum illud, quod sola reverentia vident.», Tac., *Germ.* 9.

“separo”) che non si può apertamente vedere se non attraverso le simbolizzazioni (la nave) che parlano al suo posto.

Il legame tra popolo ebraico, Egizi e mito greco è confermato dallo stesso Tacito quando nelle *Historiae*¹¹¹ sostiene che il nome Iudaei (Giudei) deriva dalla loro provenienza dal monte cretese Ida, da cui nacque Zeus. Durante il regno di Iside in Egitto e di Saturno a Creta questi emigrarono andando a fondare la città di Gerusalemme e a loro sono dedicati i canti di Omero. Dal canto suo Diodoro, nella sua *Bibliotheca storica*, sostiene che da Saturno e Rea nacquero Iside e Osiride, o, a detta di altri, Giove e Giunone¹¹². Secondo lo storico il nome di *Tesmofores* che i greci danno a Cerere si spiega col fatto che Iside ha dato le leggi agli uomini, dal momento che Cerere non è che Iside¹¹³. Anche per Isidoro¹¹⁴ Iside è una dea greca che approda in Egitto e dona agli uomini la scrittura. La transitività di sillogismi del tipo succitato è estensibile, secondo Baltrušaitis, al pattern analogico-simbolico interreligioso e transculturale che sottende alla codificazione mito-iconografica egizia dal nono al diciannovesimo secolo dopo Cristo dall'Europa all'Asia. L'“egittizzazione” della Sacra Scrittura confluirà nel Cristianesimo e indurrà alle analogiche equazioni tra personaggi biblici, mitici ed egizi moltissimi autori, tra cui lo stesso Giovanni Boccaccio¹¹⁵.

Il metodo etimologico invocato da Baltrušaitis si fonda invece sulla composizione fonetica delle parole per cui, ad esempio, il nome *Isis* della dea Iside viene investito di collegamenti linguistici del tipo:

Isis cioè:
Eis, Jis = ghiaccio

¹¹¹«Sed quoniam famosae urbis supremum diem tradituri sumus, congruens videtur primordia eius aperire. Iudaeos Creta insula profugos novissima Libyae insedis memorant, qua tempestate Saturnus vi Iovis pulsus cesserit regnis. Argumentum e nomine petitur: inclutum in Creta Idam montem, accolas Idaeos aucto in barbarum cognomento Iudaeos vocitari. Quidam regnante Iside exundantem per Aegyptum multitudinem ducibus Hierosolymo ac Iuda proximas in terras exoneratam; plerique Aethiopum prolem, quos rege Cepheo metus atque odium mutare sedis perpulerit. Sunt qui tradant Assyrios convenas, indigum agrorum populum, parte Aegypti potitos, mox proprias urbis Hebraeas - que terras et propiora Syriae coluisse. Clara alii Iudaeorum initia, Solymos, carminibus Homeri celebratam gentem, conditae urbi Hierosolyma nomen e suo fecisse.», Tac., *Hist. V*, 2.

¹¹² Diod., *Bibl. Stor.* I, 5.

¹¹³ *Ivi*. Nei trattati ermetici Iside è la *Kore kosmou*, la fanciulla/pupilla del cosmo che ha dato agli Egizi le loro leggi.

¹¹⁴ «Aegyptiorum litteras Isis regina, Inachis filia, de Graecia veniens in Aegyptum, reperit et Aegyptiis tradidit», Isid., *Orig.* I, 3, 5.

¹¹⁵ «Alla base del mito medievale è la versione data da Ovidio della storia di Iside, figlia di un re greco, regina d'Egitto e dispensatrice di civiltà alla sua terra e al mondo intero, mentre la leggenda di Api, divinizzato dopo la morte col nome di Serapide, proviene da Sant'Agostino. La tradizione è rispettata tanto da Pietro Comestore (1160 circa) e Ottone di Frisingia (1150 circa) quanto da *La mer des hystoires* (1488) e dalla Cronaca di Norimberga (1491). Su questi temi il Boccaccio e Christine de Pisan edificarono mirabolanti esegesi. Iside, la terra, è figlia di un fiume e viene amata dal sole. Essa è il frutto della luce, una creatura operosa trasformata in vacca. Ha insegnato agli egizi i geroglifici, vale a dire la Scrittura sacra, e simboleggia l'Immacolata Concezione.», J. Baltrušaitis (1985), *La ricerca di Iside*, p. 203.

Eisen = ferro
Eisenkraut = verbena¹¹⁶

Ci troviamo qui di fronte alla catena metaforica che pone un'equazione tipicamente alchemica, quella che cioè identifica la pietra o il metallo con la pianta e questa con la donna¹¹⁷. Infatti:

donna/dea (Iside) = pietra (ghiaccio) = metallo (ferro) = pianta (verbena)

Il metamorfismo implicato tanto dal procedimento tipologico quanto da quello etimologico, di cui in questa sede abbiamo dato solo un breve accenno, non deve stupirci troppo. Con un procedimento che sembra affine a quello succitato, Dante afferma che le “idee” sono “dee”:

Poi ch'è mostrato nel precedente capitolo quale è questo terzo cielo e come in se medesimo è disposto, resta di dimostrare chi sono questi che 'l muovono. È adunque da sapere primamente che li movitori di quelli sono sustanze separate da materia, cioè intelligenze, le quali la volgare gente chiamano Angeli. E di queste creature, sì come de li cieli, diversi diversamente hanno sentito, avvegna che la veritade sia trovata. Furono certi filosofi, de' quali pare essere Aristotile ne la sua Metafisica (avvegna che nel primo di Cielo incidentemente paia sentire altrimenti), che credettero solamente essere tante queste, quante circolazioni fossero ne li cieli, e non più, dicendo che l'altre sarebbero state eternalmente indarno, senza operazione; ch'era impossibile, con ciò sia cosa che loro essere sia loro operazione¹¹⁸. Altri furono, sì come Plato, uomo eccellentissimo, che puosero non solamente tante Intelligenze quanti sono li movimenti del cielo, ma eziandio quante sono le spezie de le cose (cioè le maniere de le cose): sì come è una spezie tutti li uomini, e un'altra tutto l'oro, e un'altra tutte le larghezze, e così di tutte. E volsero che sì come le Intelligenze de li cieli sono generatrici di quelli, ciascuna del suo, così queste fossero generatrici de l'altre cose ed essempli, ciascuna de la sua spezie; e chiamale Plato 'idee', che tanto è a dire quanto forme e nature universali. Li gentili le chiamano Dei e Dee, avvegna che non così filosoficamente intendessero quelle come Plato, e adoravano le loro imagini, e faceano loro grandissimi templi: sì come a Giuno, la quale dissero dea di potenza; sì come a Pallade o vero Minerva, la quale dissero dea di sapienza; sì come a Vulcano, lo quale dissero dio del fuoco, ed a Cerere, la quale dissero dea de la biada. Le quali cose e oppinioni manifesta la testimonianza de' poeti, che ritraggono in parte alcuna lo modo de' gentili e ne li sacrifici e ne la loro fede; e

¹¹⁶«Tutto diventa improvvisamente possibile: il monte Api in Italia, Osiride-Esaù figlio di Braham, *alias* Abramo. Le figura e le cose sono riconoscibili attraverso i nomi, le cui strutture fonetiche rivelano anche i legami profondi.», J. Baltrušaitis (1985), *La ricerca di Iside*, p. 214.

¹¹⁷ L'equiparazione della pietra dei filosofi ad una misteriosa erba risale già a Maria l'ebraea. Accanto a questa identificazione pietra-pianta si registra l'uso di diverse erbe e sostanze vegetali nelle varie ricette dei filosofi tra Medioevo e Rinascimento. Per il rapporto tra la natura minerale e la natura vegetale cfr. 1.11. Per la presenza delle piante nell'alchimia medievale vedi C. Crisciani, A. Paravicini Bagliani (a cura di), *Alchimia e medicina nel Medioevo*, Micrologus' Library, Sismel, Firenze 2003.

¹¹⁸ Si noti qui come Dante ricorra alla distinzione aristotelica fra *esse* e *operari*. A proposito cfr. 1.11.

anco si manifesta in molti nomi antichi rimasi o per nomi o per soprannomi a lochi e antichi edifici, come può bene ritrovare chi vuole.¹¹⁹

Quando parliamo dell'assenza di differenze *sostanziali* all'interno del processo metamorfico grazie al quale un dio sembra trascolorare in un altro, ricorriamo di proposito ad un termine medievale, quello di *sostanza* appunto, chiamato in causa da Dante per definire le intelligenze motrici del terzo cielo. Queste sono chiamate dalla «vulgare gente», Angeli, in realtà, più propriamente, dice Dante, si tratta di «sustanze separate da materia», che in passato diversi intellettuali «hanno sentito» in modo diverso. Platone le ha chiamate «idee», cioè «forme e nature universali», mentre i pagani le chiamano Dei e Dee e per loro costruiscono immagini e templi. La *vis* tacitiana, anche detta *secretum*, invocata all'inizio è insomma la *dea* o il *dio* dei culti antichi, già *idea* secondo Dante per Platone, e ora, grazie al Cristianesimo, *Intelligenza* motrice o Angelo. Per cui ne consegue:

Dea = Idea = Intelligenza motrice = Angelo

La stessa Beatrice in Paradiso nel descrivere le Intelligenze angeliche usa il termine «dee»:

In essa gerarcia son l'altre dee:
prima Dominazioni, e poi Virtudi;
l'ordine terzo di Podestadi èe.¹²⁰

A questo punto è necessario osservare come già l'antica ermeneutica biblica contemplasse un tipo di lettura del testo molto affine alle procedure etimologiche e tipologiche cui abbiamo accennato. Sandra Debenedetti Stow, nel suo approccio interpretativo a Dante, sottolinea l'importanza del metodo ermeneutico di Rashi, rabbino italiano del decimo secolo d. C., cui si deve l'intenzione profonda di giungere a quell'originario senso etimologico, smarrito, secondo la tradizione ebraica, in seguito alla cacciata dal Paradiso terrestre¹²¹. La ricerca del senso originario attraverso l'uso dell'analogia, del sinonimo, del derivato, della mutazione e del contrario, come già in Isidoro di Siviglia¹²², permette al metodo ermeneutico, che Rashi mutua dall'antica "Legge Orale" ebraica, di fondarsi sul principio della multipla interpretazione. L'interpretazione paranomastica, osserva infatti la studiosa, «tiene conto del fatto che il nome

¹¹⁹ *Convivio* II, IV, 1-7.

¹²⁰ *Par.* XXVII, 121-123.

¹²¹ S. Debenedetti Stow, *Tra mondo fisico e mondo metafisico. Semiotica del testo tra Rashi e Dante*, in *Dante- Rivista internazionale di Studi su Dante Alighieri*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2009, pp. 161-175, p. 162. Come vedremo la perdita del Paradiso terrestre è il presupposto causativo, in seno all'alchimia, della perdita della pietra come lingua originaria, il cosiddetto *verbum dimissum*.

¹²² *Ivi*, p. 163.

racchiude in sé l'essenza, la natura e il destino delle cose. Una percezione del rapporto tra *res* e *verba* che possiamo senza dubbio paragonare a quella dantesca del «-nomina sunt consequentia rerum-»¹²³.

Dal punto di vista tipologico è invece doveroso qui evidenziare come uno dei metodi più diffusi di interpretazione della narrazione biblica si fondasse sul cosiddetto *Mashal*. Uno dei significati della radice MShL è infatti proprio quello di “confrontare, *paragonare*, *rappresentare per modello*, *per analogia*”¹²⁴, ed ecco che la Sacra Scrittura, non diversamente dal testo poetico con cui condivide lo strumento della versificazione, viene concepita come un grande racconto allegorizzato almeno su due livelli: il *nimshal*, vale a dire ciò che viene rappresentato, e il *mashal* che in quanto «modello analogico esplicativo» permette la sua decriptazione¹²⁵. Quando l'ermeneutica moderna prende in esame etimologie fantasiose come quelle dantesche (*primavera* perché *prima verrà*)¹²⁶ usa definizioni come etimologia popolare o paretimologia¹²⁷. Risulta allora necessario conglobare all'interno di questa “popolarità” la più ampia consapevolezza di come l'uso paretimologico fosse già geneticamente insito nella *forma mentis* medievale e come esso fosse un portato semiotico-culturale degli storici “pagani” antichi¹²⁸ e dell'ermeneutica biblica. Su un'etimologia di tipo cabalistico si fondava lo stesso metodo operativo ermetico-alchemico¹²⁹. Arianna, per gli alchimisti, è ὀράχνη, il ragno, che, grazie alla radice omofonica di αἶρω, “attira” e che, in virtù del verbo ὀρούω si alza dal mare come un astro. Ella è al tempo stesso calamita, αἶρην, ma anche ferro, *aran* e *iran*. Allo stesso modo per Isidoro le *pluviae* “scorrono” quasi a dire *fluviae*¹³⁰, e le tenebre devono il loro nome al fatto che *tenent umbram*. In questa germinazione di senso

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ A. Luzzatto, *Una lettura ebraica del Cantico dei Cantici*, La Giuntina, Firenze 1997.

¹²⁵ L'autore puntualizza: «Si può rappresentare un personaggio con un altro personaggio, un oggetto con un altro oggetto, un evento (generalmente un evento complesso, di difficile interpretazione o prevedibile al futuro) con un evento semplice al presente, altre volte con una storia di fantasia. Il *mashal* può essere una metafora o anche una “parabola”», *ivi*, p. 38.

¹²⁶ *Vita Nova* XXIV, 4. Si pensi inoltre che questo procedimento è presente anche nel più dottrinale *Convivio*, laddove si dice ad esempio: «E però è falsissimo che 'nobile' vegna da 'conoscere', ma viene da 'non vile'; onde 'nobile' è quasi 'non vile'.», *Conv.* IV, XVI, 6. Per l'equivocità del linguaggio dantesco si veda lo studio di R. Dragonetti, *Dante pèlerin de la Sainte Face*, in *Romanica Gandensia*, is. 11, Université De Gand 1968.

¹²⁷ Per un quadro approfondito dell'uso dell'etimologia in ambito romanzo si vedano M. Pfister e A. Lupis, *Introduzione all'etimologia romanza*, Rubbettino Soveria Mannelli 2001; M. Zaccarello, *Primi appunti tipologici sui nomi parlanti*, in *Lingua e Stile* no. 1 (giugno 2003), Società Editrice Il Mulino, pp. 59-86.

¹²⁸ Accanto e prima di un'interpretatio romana c'era un'interpretatio greca già usata da Erodoto nell'equiparazione tra dèi egizi e dèi greci.

¹²⁹ Forse la più compiuta formulazione del metodo cabalistico si ha in uno dei testi più controversi della storia della conoscenza come quello di Fulcanelli, *Il mistero delle Cattedrali*, da cui traiamo l'etimologia di Arianna.

¹³⁰ «Pluviae dictae quod fluant, quasi fluviae», Isid., *Orig.* XIII, 9, 2.

attraverso incroci paranomastici, nel mito, nella Bibbia come nell'alchimia gli esempi potrebbero continuare all'infinito. È con questo entusiasmo paretimologico che Dante invoca la primavera della Vita Nova, come quella cosa che, paranomasticamente, *prima verrà*:

E lo nome di questa donna era Giovanna, salvo che per la sua bieltade, secondo che altri crede, imposto l'era nome Primavera; e così era chiamata. E appresso lei, guardando, vidi venire la mirabile Beatrice. Queste donne andaro presso di me così l'una appresso l'altra, e parve che Amore mi parlasse nel cuore, e dicesse: «Quella prima è nominata Primavera solo per questa venuta d'oggi; ché io mossi lo imponentore del nome a chiamarla così Primavera, cioè prima verrà lo die che Beatrice si mosterrà dopo la imaginazione del suo fedele. E se anche vòli considerare lo primo nome suo, tanto è quanto dire 'prima verrà', però che lo suo nome Giovanna è da quello Giovanni lo quale precedette la verace luce, dicendo: "Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini"»¹³¹.

Come ben esemplifica Dante in quell'opera fittamente simbolica che è la *Vita Nova*, i nomi sono *consequentia* di cose, eventi e persone. La fede tenace in questa rete sotterranea di parole-azioni sottende all'entusiastica ricognizione dell'operare della Provvidenza nel cosmo. Ma a noi contemporanei tutto questo resta sfuggente. Comprendiamo sì la paretimologia, ma abbiamo molte difficoltà con l'entusiasmo.

1.7 Le indicazioni metodologiche del Boccaccio ermeneuta di Dante e filosofo della natura

Per un'indagine sui presupposti gnoseologici ed epistemologici della poetica di Dante è forse necessario appellarci al suo primo ermeneuta: Giovanni Boccaccio. Nel *Trattatello in laude di Dante* l'autore si cimenta in un'operazione che richiede estrema cautela, la digressione sull'origine della poesia, in cui dimostra il carattere assolutamente ardito del suo pensiero. La premessa sulla poesia vuole naturalmente indirizzare alla corretta lettura dell'opera dantesca, giacché, dice Boccaccio, lo Spirito Santo fa parlare i poeti «sotto velame» e i poeti, dal canto loro, hanno dovuto far credere quello che il potere dei principi voleva che si credesse¹³². Lo scopo che si

¹³¹ *Vita Nova*, XXIV.

¹³² «Le quali cose non si poterono comodamente fare senza l'oficio de' poeti, li quali, sì per ampliare la loro fama, sì per compiacere a' prencipi, sì per dilettere i sudditi, e sì per persuadere il virtuosamente operare, a ciascuno -quello che con aperto parlare saria suto della loro intenzione contraro- con finzioni varie e maestrevoli, male da' grossi oggi non che a quel tempo intese, facevano credere quello che li prencipi volevan si credesse.», G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, XXI.

prefigge Boccaccio è chiaro ed è difeso dall'autore con strenua passione nei confronti di quei "cotali" che oppongono la poesia alla Sacra scrittura dicendo che solo la seconda è vera, mentre la prima non contiene che finzioni favolose. La poesia, sostiene l'autore del *Decameron* con radicata certezza, è teologia¹³³:

E perciò che molti non intendenti credono la poesia niuna altra cosa essere che solamente un fabuloso parlare, oltre al promesso mi piace brevemente quella essere teologia dimostrare. [...] Guardino adunque questi cotali le visioni di Daniello, quelle d'Isaia, quelle d'Ezechiel, e degli altri del Vecchio Testamento con divina penna discritte, e da Colui mostrate al quale non fu principio né sarà fine. Guardansi ancora nel Nuovo le visioni dello evangelista, piene agl'intendenti di mirabile verità; e, se niuna favola si truova tanto di lungi dal vero o dal verisimile, quanto nella corteccia appaiono queste in molte parti, concedasi che solamente i poeti abbiano dette favole da non potere dare diletto né frutto. [...] mentre che essi mattamente gli poeti riprendono di ciò, incautamente caggiono in biasimare quello Spirito, il quale nulla altra cosa è che via, vita e verità. [...] Dico che la teologia e la poesia quasi una cosa si possono dire, dove uno medesimo sia il soggetto, anzi dico di più: che la teologia niun'altra cosa è che una poesia di Dio.¹³⁴

La coraggiosa identificazione che Boccaccio attua tra poesia e teologia non è il frutto di una riflessione sulla codificazione di genere o sugli strumenti del linguaggio, ma sul contenuto intrinseco alle due forme di espressione: è lo Spirito Santo a parlare, sia nelle Scritture che nelle favole dei poeti. La cosa è sorprendente forse più per i lettori di oggi che per quelli dell'epoca perché sembra il frutto sincero e assai diffuso tra gli intellettuali medievali di una forma di pensiero antidogmatica, non preclusiva e anti-autoritaria¹³⁵. Non è

¹³³ Un felice inquadramento esegetico di questo passo si trova in L. Canetti, *Boccaccio teologo. Poesia e verità alla fine del Medioevo*, in *Intersezioni*, 31, 2011, pp. 179-195. La particolarità dell'equiparazione di Boccaccio tra poesia e teologia (che comunque è già in Petrarca) può apparire in tutta la sua importanza laddove si consideri che: «con la Scolastica, la poesia diventa *infima scientia* in relazione alla filosofia. Una non-scienza, a dire il vero: gli scolastici, poi, attingevano alla dottrina poetica affiorante dalla Metafisica perché ancora non conoscevano la Poetica di Aristotele. La teologia scolastica, con il suo sistema delle arti e delle scienze, recide a priori la possibilità di una teologia poetica.», *ivi*, p. 187.

¹³⁴ G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, XXII.

¹³⁵ Pensiamo ad esempio alla definizione universalizzante e sovra-istituzionale che Isidoro dà della Chiesa cattolica: «Ecclesia Graecum est, quod in Latinum vertitur convocatio, propter quod omnes ad se vocet. Catholica, universalis, ἀπὸ τοῦ καθ'ᾧλον. Id est secundum totum. Non enim sicut conventicula haereticorum in aliquibus regionum partibus coartatur, sed per totum terrarum orbem dilatata diffunditur», Isid., *Orig.* VIII, 1,1. L'equiparazione tra poesia e teologia all'interno di un discorso del tutto affine a quello di Boccaccio si ritrova in una delle lettere di Petrarca al fratello Gherardo: «theologie quidem minime adversa poetica est. Miraris? parum abest quin dicam theologiam poeticam esse de Deo: Cristum modo leonem modo agnum modo vermem dici, quid nisi poeticum est? mille talia in Scripturis Sacris invenies que persequi longum est. Quid vero aliud parabole Salvatoris in Evangelio sonant, nisi sermonem a sensibus alinem sive, ut uno verbo exprimam, alieniloquium, quam allegoriam usitatori vocabulo nuncupamus? Atqui ex huiusce sermonis genere poetica omnis intexta est. Sed subiectum aliud. Quis negat? illic de Deo deque divinis, hic de diis hominibusque tractatur, unde et

tutto. La fluidità metamorfica e universale con cui lo Spirito Santo secondo Boccaccio ispira tanto i poeti che i teologi ha radici addirittura in quella ricerca della verità che caratterizzò i primi abitanti della terra:

La prima gente ne' primi secoli, come che rozzissima e inculta fosse, ardentissima fu di conoscere il vero con istudio, sì come noi veggiamo ancora naturalmente desiderare a ciascuno. La quale veggendo il cielo muoversi con ordinata legge continuo, e le cose terrene avere certo ordine e diverse operazioni in diversi tempi, pensarono di necessità dovere essere alcuna cosa, dalla quale tutte queste procedessero, e che tutte l'altre ordinasse, sì come superiore potenza da niun'altra potenziata. E, questa investigazione seco diligentemente avuta, s'immaginarono quella, la quale "divinità" ovvero "deità" nominarono, con ogni coltivazione, con ogni onore e con più che umano servizio esser da venerare. E perciò ordinarono, a reverenza del nome di questa suprema potenza, ampissime ed egregie case, le quali ancora estimarono fossero da separare così di nome, come di forma separate erano, da quelle che generalmente per gli uomini si abitavano; e nominarono "templi". [...] E oltre a questo, in rappresentamento della immaginata essenza divina, fecero in varie forme magnifiche statue[...] E, acciò che a questa cotale potenza tacito onore o quasi mutolo non si facesse, parve loro che con parole d'alto suono essa fosse da umiliare e alle loro necessità rendere propizia. E così come essi estimavano questa eccedere ciascuna altra cosa di nobiltà, così vollono che, di lungi da ogni plebeio o publico stilo di parlare, si trovassero parole degne di ragionare dinanzi alla divinità, nelle quali le si porgessero sacrate lusinghe. E, oltre a questo, acciò che queste parole paressero avere più d'efficacia, vollero che fossero sotto legge di certi numeri composte[...] La qual forma li greci appellano poetes[...] Se noi vorremo por giù gli animi e con ragioni riguardare, io mi credo che assai leggermente potremo vedere gli antichi poeti avere imitate, tanto quanto a lo 'ngegno umano è possibile, le vestigie dello Spirito Santo;[...] usando di Gregorio le parole. Il quale della sacra Scrittura dice ciò che ancora delle poetica dir si puote: cioè che essa in uno medesimo sermone, narrando, apre il testo e il misterio a quel sottoposto; e così ad un'ora coll'uno gli savi esercita e con l'altro gli semplici riconforta, e ha in publico donde li pargoletti nutrichi, e in occulto serva quello onde essa le menti de'sublimi intenditori con ammirazione tenga sospese. Perciò che pare essere un fiume, acciò che io così dica, piano e profondo, nel quale il piccioletto agnello con gli piè vada, e il grande elefante ampissimamente nuoti¹³⁶.

È necessario a questo punto commentare il brano citato attraverso i punti chiave che in modo esplicito ci vengono offerti dall'autore:

apud Aristotilem primos theologizantes poetas legimus. Quod ita esse, ipsum nomen indicio est. Quesitum enim est unde poete nomen descendat, et quanquam varia ferantur, illa tamen clarior sententia est, quia cum olim rudes homines, sed noscendi veri precipueque vestigande divinitatis studio -quod naturaliter inest homini- flagrant, cogitare cepissent esse superiorem aliquam potestatem per quam mortalia regerentur, dignum rati sunt illam omni plusquam humano obsequio et cultu augustiore venerari.» *Familiares* X, 4, 1.

¹³⁶ G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, XXI, XXII.

a) Per un discorso sull'origine della poesia bisogna partire dalla «prima gente», cioè da quei primi abitanti che pur nella loro primitività («come che rozzissima e inculta fosse») hanno però ricercato la verità con passione («il vero con istudio»).

b) L'osservazione autoptica, che ha rivelato come i movimenti del cielo siano frutto di leggi precise e le cose terrene siano disposte secondo diversi intervalli temporali, ha indotto gli antichi a inferire come causa prima di questo ordine cosmico una «superiore potenza».

c) Gli antichi chiamarono questa «potenza» col nome di «divinità» o «deità», immaginandola («s'immaginarono quella») degna di ogni onore e venerazione attraverso ogni tipo di culto («con ogni coltivazione»).

d) Per rappresentare («in rappresentamento») la «immaginata essentia divina» costruirono «magnifiche statue». Quindi dalla percezione aniconica di una «suprema potenza» si è passati alla costruzione di immagini che fossero atte a rappresentarla.

e) Per riferirsi a questa «potenza» si aveva la percezione dell'inadeguatezza dell'uso di parole comuni («publico e plebeio stilo di parlare»). In realtà anche le «parole d'alto suono» *umiliavano* questa potenza («umiliare»), ma tra un onore reso in totale silenzio («tacito onore e mutolo») e l'«umiliazione» di un linguaggio aulico gli antichi scelsero quest'ultimo. Nasce così la poesia («poesis»).

f) Se fossimo capaci di un po' di «umiltà» intellettuale («Se noi vorremo por giù gli animi e con ragioni riguardare») vedremmo assai facilmente («assai leggiemente») che i poeti antichi hanno imitato le orme («vestigie») dello Spirito Santo. Più chiaramente: i poeti vissuti prima di Cristo sono stati ispirati comunque dallo Spirito Santo.

e) Già Gregorio Magno ha sostenuto l'identità tra poesia e Sacre Scritture. Tuttavia tanto l'una quanto l'altra hanno una natura doppia, che cioè «apre il testo» e il «misterio» in esso contenuto a un doppio pubblico in un modo duplice: per i semplici questo «testo» sarà di conforto, per i savi di esercizio; grazie al suo significato «publico» nutrirà i piccoli, con quello invece «occulto» terrà sospese «le menti de' sublimi intenditori»; il testo è un fiume in cui il «picciolletto agnello» potrà camminare, mentre «il grande elefante» potrà nuotare «ampissimamente».

Così li poeti nelle loro opere, le quali noi chiamiamo «poesia», quando con finzioni di vari iddii, quando con trasmutazioni d'uomini in varie forme, e quando con leggiadre persuasioni, ne mostrano le cagioni delle cose, gli effetti delle virtù e de' vizi, e che fuggire dobbiamo e che seguire, acciò che pervenire possiamo virtuosamente operando, a quel fine, il quale essi, che il vero Iddio debitamente non conosceano, somma salute credevano. Volle lo Spirito Santo mostrare nel rubo verdissimo, nel quale Moisè vide, quasi come una fiamma ardente, Iddio, la verginità di Colei che più che altra creatura fu pura, e che dovea essere abitazione e ricetta del Signore della natura, non doversi, per la concezione né per lo parto

del verbo contaminare. Volle per la visione veduta da Nabucodonosor, nella statua di più metalli abbattuta da una pietra convertita in monte, mostrare tutte le preterite età della dottrina di Cristo, il quale fu ed è viva pietra, dovere sommergersi; e la cristiana religione, nata di questa pietra, divenire una cosa immobile e perpetua, sì come li monti veggiamo. Volle nelle lamentazioni di Ieremia, l'eccidio futuro di Ierusalem dichiarare.

Similmente li nostri poeti, fingendo Saturno avere molti figliuoli, e quegli fuori che quattro, divorar tutti, niuna altra cosa vollono per tale fizione farci sentire, se non per Saturno il tempo, nel quale ogni cosa si produce, e come ella in esso è prodotta, così è esso di tutte corrompitore, e tutte le riduce a niente. I quattro suoi figliuoli non divorati da lui, è l'uno Iove, cioè l'elemento del fuoco; il secondo è Iunone, sposa e sorella di Iove, cioè l'aere, mediante la quale il fuoco quaggiù opera li suoi effetti: il terzo è Nettunno, iddio del mare, cioè l'elemento dell'acqua; e il quarto e ultimo è Plutone, iddio del ninferno¹³⁷, cioè la terra, più bassa che alcuno elemento. [...] Io lascio il tritare con più particolari esposizioni queste cose, perciò che, se quanto si converrebbe e potrebbe le volessi chiarire, come che elle più piacevoli divenissero e più facessero forte il mio argomento, dubito non mi tirassero più oltre molto che la principale materia non richiede e che io non voglio andare¹³⁸.

Nello spazio di pochissime righe Giovanni Boccaccio, all'interno della sua difesa della poesia, accosta l'ebreo Mosè, la Vergine Maria, Nabucodonosor, Cristo, i poeti antichi, Saturno, Giove, Giunone, Nettuno e Plutone. Ma l'omologazione transculturale che giustifica l'operazione medievale dell'autore, e che oggi potremmo sbrigativamente liquidare con l'etichetta di anti-storicismo, è la spia culturale di un abito mentale ed ermeneutico volto tanto alla definizione della poesia quanto alla comprensione della teologia e, in generale, della natura delle cose. Ad un lettore digiuno di alchimia non sarà sicuramente saltata all'occhio la citazione del libro di Daniele¹³⁹ in cui si racconta di una statua gigantesca formata da metalli che fu colpita e distrutta da una *pietra* che si trasformò in montagna. Questa pietra-montagna è Cristo dice l'autore, grazie a quel procedimento tipologico inaugurato da Origene per il quale un evento del Vecchio Testamento prefigura un evento del Nuovo. Sarà parso inoltre ridondante il connettivo "similmente" con cui l'autore lega la vicenda biblica a quella poetica che a chiunque può apparire

¹³⁷ Si noti che il termine "ninferno" usato da Boccaccio per definire la terra è legato etimologicamente al termine "ninfa" per cui cfr. 1.8.3.

¹³⁸ *Ivi*, XXII.

¹³⁹ «Tu, rex, videbas, et ecce statua una grandis: statua illa magna et statura sublimis stabat contra te, et intuitus eius erat terribilis. Huius statuae caput ex auro optimo erat, pectus autem et brachia de argento, porro venter et femora ex aere, tibiae autem ferreae, pedum quaedam pars erat ferrea, quaedam autem fictilis. Videbas ita, donec abscissus est lapis sine manibus et percussit statuam in pedibus eius ferreis et fictilibus et comminuit eos; tunc contrita sunt pariter ferrum, testa, aes, argentum et aurum, et fuerunt quasi folliculus ex areis aestivis, et rapuit ea ventus, nullusque locus inventus est eis; lapis autem, qui percusserat statuam, factus est mons magnus et implevit universam terram.», *Daniele* II, 31-35.

invece scollegata poiché chiama in causa Saturno come incarnazione del tempo e le quattro divinità classiche come simboli dei quattro elementi. Qual è allora la connessione tra il passo biblico e la citazione classica, peraltro nuova anche al mitologo, vista l'equazione divinità-elementi? La risposta è come sempre intraculturale e l'autore, non volendo andare al di là del tema principale del suo discorso, dice di non volerne dare conto in questa sede. In realtà, leggendo la copiosa bibliografia alchemica contemporanea a Boccaccio apprendiamo subito come la pietra dei filosofi, figura di di volta in volta o di Cristo o di Maria, sia descritta come la sintesi sublime e difficile dei quattro elementi, aria, fuoco, acqua e terra, evocati da Boccaccio come “significati” delle divinità Giove, Giunone, Nettuno e Plutone. Questi quattro figli scampati al padre Saturno permettono infatti la sconfitta di ciò che Saturno rappresenta, cioè il Tempo, così come la pietra o elixir descritta nei testi coevi del Boccaccio prometteva se non l'immortalità almeno la prolongevità¹⁴⁰, o comunque la felicità dell'individuo. Nello stesso tempo la pietra si configura, grazie a un procedimento analogico, anche come superamento e sintesi sublime dei quattro metalli evocati proprio dalla statua vista da Nabucodonosor, che nella lettura di Daniele corrispondono a quattro regni temporali¹⁴¹, le “età preterite” di Boccaccio, fatte rispettivamente di oro, argento, bronzo e ferro misto ad argilla. Tutte saranno scalzate da un tempo a venire di cui la pietra è simbolo.

I quattro metalli che dovevano essere vinti e “guariti” dalla pietra filosofale costituivano nell'antichità la cosiddetta tetrasomia¹⁴². Nella speculazione alchemica contemporanea a Boccaccio la forma più compiuta della riflessione sull'elixir o pietra filosofale si trova all'interno del *Testamentum*, un'opera che nel 1332 un seguace del

¹⁴⁰ Sebbene l'ingresso prepotente del mito all'interno della terminologia alchemica sia collocabile nel periodo tra XV e XVI secolo, già in Stefano d'Alessandria, alchimista bizantino del VII sec. d.C., precettore di Eraclio, troviamo espressioni tecniche che si servono del mito greco come: «Afrodite che attraversa la nuvola». Cfr. S. Taylor, *The Alchemical Works of Stephanos of Alexandria*, in *Ambix*, Vol. 1, 1937, pp. 116-39; Vol 2, pp. 39-49.

¹⁴¹ «Hoc est somnium; interpretationem quoque eius dicemus coram te, rex. Tu rex regum es, et Deus caeli regnum et fortitudinem et imperium et gloriam dedit tibi; et omnia, in quibus habitant filii hominum et bestiae agri volucresque caeli, dedit in manu tua et te dominum universorum constituit: tu es caput aureum. Et post te consurget regnum aliud minus te et regnum tertium aliud aereum, quod imperabit universae terrae. Et regnum quartum erit robustum velut ferrum; quomodo ferrum comminuit et domat omnia, et sicut ferrum comminuens conteret et comminuet omnia haec. Porro quia vidisti pedum et digitorum partem testae figuli et partem ferream, regnum divisum erit; et robur ferri erit ei, secundum quod vidisti ferrum mixtum testae ex luto. Et digitos pedum ex parte ferreos et ex parte fictiles, ex parte regnum erit solidum et ex parte contritum. Quod autem vidisti ferrum mixtum testae ex luto, commiscebuntur quidem humano semine, sed non adhaerebunt sibi, sicuti ferrum misceri non potest testae. In diebus autem regnorum illorum suscitabit Deus caeli regnum, quod in aeternum non dissipabitur, et regnum populo alteri non tradetur: comminuet et consumet universa regna haec, et ipsum stabit in aeternum.», *Daniele I*, 36-44.

¹⁴² Per il concetto di tetrasomia come lega di quattro metalli da portare allo stato aureo v. P.T. Keyser, *Alchemy in the Ancient World: from Science to Magic*, in *Illinois Classical Studies*, vol. 15 iss. 2, 1990, pp. 353 -378.

famoso missionario e medico Raimondo Lullo dedica al re Edoardo III d'Inghilterra e che in seguito viene attribuita a Lullo stesso¹⁴³. L'autore, parlando dell'elixir come di un particolare aggregato di sostanze afferma:

In questo composto vi sono i quattro elementi della natura minerale, sia semplici che composti, dai quali derivano le quattro qualità elementari. Ma nella prima trasformazione, di cui si è appena detto, la nostra pietra si trasforma nella natura più fredda; dunque l'acqua domina e contiene in sé gli altri elementi, dai quali la natura poi, mediante la divisione, otterrà una qualità dopo l'altra.

Questa è la cosa che contiene in sé tutto ciò di cui abbiamo bisogno nel nostro magistero. Per questo Ermete ci spiega la Scrittura in senso filosofale: perché, come tutte le cose furono fatte da una sola ad opera della potenza divina e vennero alla luce dall'unica massa sferica confusa per la volontà miracolosa di Dio, così la nostra pietra nasce e viene alla luce da una massa compatta, nella quale sono contenuti tutti i quattro elementi creati con la natura, e dalla quale, per volontà di Dio e in virtù dell'operato della natura, in seguito nascerà la nostra pietra.¹⁴⁴

La riflessione di Lullo fa emergere chiaramente come nel XIV secolo la ricerca della pietra dei filosofi avesse perfettamente integrato la lettura e l'interpretazione delle Sacre Scritture con la speculazione medica, fisica ed empirica che una inveterata tradizione riconduceva al mitico Ermete Trismegisto. Nel tardo Medioevo, insomma, i testi biblici furono sistematicamente interpretati in termini di operazioni alchemiche¹⁴⁵. Tuttavia, è ampiamente attestata la pratica alchemica in Italia già ai tempi di Federico II, in tradizioni come quella, ad esempio, della Scuola medica Salernitana e non solo¹⁴⁶. Nella Parigi del XIII secolo arrivano a contarsi tra i duecento e trecento laboratori di alchimisti¹⁴⁷. La diffusione della pratica trasmutatoria proprio negli ambienti clericali, in particolare nell'ordine francescano è un fatto ben documentabile. Agli anni sessanta del Duecento è ascrivibile ad esempio l'attività del francescano Bonaventura da Iseo¹⁴⁸ che, oltre ad aver svolto l'attività di predicatore attestata da

¹⁴³ Cfr. M. Pereira, *Alchimia*, p. 556.

¹⁴⁴ Pseudo Raimondo Lullo, *Testamentum*, cap. I.78, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 575.

¹⁴⁵ B. Obrist, *Visualization in medieval alchemy*, HYLE-International Journal for Philosophy of Chemistry, Vol. 9, No.2 (2003), pp. 131-170.

¹⁴⁶ Cfr. R. Halleux, *L'alchimia*, in A. Paravicini Bagliani, P. Toubert, (a cura di), *Federico II e le scienze*, Sellerio, Palermo 1994, pp.152-161.

¹⁴⁷ S. Hutin, *La vita quotidiana degli alchimisti nel Medioevo*, Rizzoli, Milano 1991.

¹⁴⁸ «Bonaventura d'Iseo, francescano, dotto compositore di *Sermones* conservati al Santo, amico di Ezzelino, secondo Salimbene, fu rappresentante dell'Ordine al Concilio di Lione, ambasciatore presso l'Imperatore d'Oriente e ministro provinciale, prima che della Marca Trevigiana, della Provenza, di Genova e di Bologna (1); [...]Si può dire che, in genere, l'ambiente culturale padovano, sia quello laico dell'Università che quello religioso dei conventi, era animato da interessi verso la scienza naturale, che nelle arti si coagulavano intorno agli studi di medicina, con una particolare apertura alla verifica sperimentale. Si avevano fermenti di curiosità in ogni campo del sapere profano, si cercavano le fonti di

un copioso numero di sermoni, consegna alla storia anche un testo di alchimia come il *Liber compostille*.¹⁴⁹

Il nesso che esplicita Giovanni Boccaccio tra i quattro elementi e le quattro divinità come figli scampati al padre Saturno-Chronos, il Tempo che tutto divora, è molto probabilmente da riferirsi alla ricerca alchemica che vede impegnati molti dei chierici del XIV secolo. Proprio agli inizi del trecento il testo alchemico che reca un titolo particolarmente significativo per la nostra ricerca, cioè *Semita recta*, la “via diritta”, dello pseudo-Alberto Magno, dà esplicita testimonianza dell’ampiamiento sociologico del pubblico dell’alchimia¹⁵⁰. L’autore afferma infatti a proposito del destinatario della dottrina dell’arte regia:

Inveni enim multos praedivites litteratos, Abbates, Praepositos,
Canonicos, Physicos, et illitteratos¹⁵¹.

L’equiparazione tra elementi e divinità era già del filosofo greco Empedocle ed era stata assimilata dalle teorizzazioni alchemiche così profondamente da arrivare, quasi tre secoli dopo, a toccare la creatività “sapiente” di un artista come Caravaggio. A fine cinquecento Michelangelo Merisi affresca infatti il soffitto della distilleria di Francesco Maria del Monte, dipingendo Giove, Nettuno e Plutone come simbolo rispettivamente di Fuoco, Acqua e Terra all’interno del processo alchemico-distillatorio volto a realizzare la pietra filosofale o elixir¹⁵². A questo punto possiamo spiegare nel modo seguente quel “similmente” che in maniera così veloce e sibillina Giovanni Boccaccio pone nel testo che dedica a Dante Alighieri:

questo sapere soprattutto nella scienza araba. E non c'era distinzione di settori se non molto fluida: anche se i medici di solito ricorrevano ai pensatori arabi e greci, i religiosi ad Agostino, Bonaventura, Tommaso, i preumanisti ai classici, in fondo, perché tutti si interessavano di astrologia, di alchimia, di scienze profane. Per l'Italia è il periodo del reperimento e dell'acquisto prevalentemente dei libri di medicina e di astrologia, come risulta agli specialisti dall'esame dei manoscritti», F. Lucchetta, *La prima presenza di Averroè in ambito veneto*, in *Studia Islamica*, No. 46 (1977), pp. 133-146.

¹⁴⁹ Il testo si conclude proprio con il riferimento ai quattro elementi in relazione alla pietra dei filosofi: «Gli elementi secondo quest’arte dell’alchimia sono quattro: lo zolfo che sta al posto del fuoco, l’orpimento che sta al posto dell’aria, l’argento vivo al posto dell’acqua e il sale armoniaco al posto della terra. Nota che talvolta si considera l’olio come aria e che la pietra di fuoco è talvolta zolfo, talvolta orpimento. Finisce il *Libro della composizione* di Frate Bonaventura da Iseo sui diversi modi per congelare il mercurio», trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 437.

¹⁵⁰ L’opera attribuita ad Alberto Magno circolò nella seconda metà del XIII secolo e riscosse un enorme successo. Cfr. B. Obrist, *Visualization in medieval alchemy*, HYLE-International Journal for Philosophy of Chemistry, Vol. 9, No.2 (2003), pp. 131-170. Inutile forse sottolineare l’omofonia tra il titolo dell’opera e l’*incipit* della *Commedia* in cui Dante dice di aver smarrito la *via diritta*.

¹⁵¹ Pseudo-Alberto, *Semita recta*, cit. in M. Pereira, *Alchemy and the use of Vernacular Language in the Late Middle Ages*, in *Speculum*, Vol. 74, No. 2 (Apr. 1999), pp. 336-356. Cfr. anche R. Halleux, *L’alchimie*, in *Grundriss der romanischen des Mittelalters*, 8/1: *La littérature française aux XIV et XVe siècles* (Heidelberg, 1988), 16.3, pp. 336-345.

¹⁵² Cfr. M. Calvesi, M. Gabriele, *Arte e alchimia*, Giunti editori, Firenze 1986.

Sul piano religioso-metallurgico: la pietra-Cristo ha distrutto la statua dei quattro metalli-età.

Sul piano temporale: l'età senza tempo incarnata da Cristo ha scalzato le quattro età temporali.

Sul piano medico-distillatorio: la pietra-elixir, ha superato, equilibrandoli e sintetizzandoli, i quattro elementi.

Per cui ne ricaviamo:

Quattro metalli = Quattro elementi = Quattro età = Quattro divinità

La Pietra= Cristo= il Senza tempo = l'Elixir

Il pattern religioso-alchemico qui presentato non è troppo ardito e dà un limpido esempio di come le conoscenze sulla materia e sulla natura costituissero una parte ineludibile dell'attività laboratoriale-oratoriale di molti uomini di chiesa del tempo¹⁵³. Non sfuggano inoltre i titoli con cui Boccaccio chiama Cristo e la Vergine Maria, cioè, rispettivamente, «Signore della natura» e «Rubo verdissimo», offrendo un altro indizio della coeva integrazione, da parte di una “certa” Chiesa, della dottrina cristiana con le formulazioni teorico-empiriche della scienza naturale del tempo. Secondo un adagio dell'epoca, infatti, “laboratorium est oratorium”¹⁵⁴. Le conoscenze filosofico-empiriche dell'autore del *Decameron* gli sarebbero state trasmesse, secondo Elemire Zolla, dal suo maestro Andalone.¹⁵⁵

Non è nei nostri intenti approfondire ulteriormente il passo in questione. Ci preme piuttosto annotare le indicazioni metodologiche che Boccaccio ci offre per lo studio di Dante Alighieri. Attueremo quindi la nostra indagine con uno sguardo rivolto alla “prima gente”, cercando di seguire le acrobazie che il pensiero medievale attua con maestria tra i vari campi del sapere, ricordandoci delle divinità-elementi di Boccaccio e delle idee-dee di Dante, cogliendo infine come monito l'ardita equazione dell'autore del *Decameron* tra poesia e teologia.

1.8 La simbolizzazione femminile dei *segni* della pietra: il Cielo e l'Alto.

1.8.1 Il cielo di pietra e le pietre dal cielo

«Alla base del simbolismo della pietra vi è un'intuizione primordiale dell'anima umana¹⁵⁶». L'atteggiamento di stupore reverenziale con

¹⁵⁴ Cfr. P. Cortesi (a cura di), *Tommaso D'Aquino. L'alchimia ovvero Trattato della pietra filosofale*, Newton Compton, Roma 2006.

¹⁵⁵ Cfr. E. Zolla, *Le meraviglie della natura*.

¹⁵⁶ J. Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, Arkeios, Roma 1996.

cui l'uomo arcaico si pone di fronte alla natura e al cosmo intero è quanto mai presente nei confronti delle pietre, dei minerali e dell'attività che permetteva sia di estrarli dal ventre di una terra percepita come Madre, sia di trasformarli per le necessità dei primi uomini. «Per l'umanità "arcaica" -che non compie l'artificiosa separazione fra materia e spirito- la comparsa della metallurgia non fu semplicemente una "scoperta", ma piuttosto una "rivelazione"»¹⁵⁷. Prima ancora però della nascita della metallurgia in senso proprio¹⁵⁸, nell'Europa e nel vicino Oriente antico, è possibile rintracciare due proto-fasi legate alla stupefatta scoperta della materia. Nella prima l'uomo non percepisce la differenza tra i metalli e la pietra, ma ai suoi occhi sia metalli che minerali sono indifferentemente 'pietra'. Ciò è molto importante e mostra come l'impatto con la materia inducesse la prima umanità a cogliere, più che le differenze, le somiglianze tra le cose. Nella seconda fase si colloca invece la lavorazione rudimentale¹⁵⁹ dei metalli, tra cui, il ferro meteoritico.

Il ferro meteoritico, in quanto caduto dal cielo, era considerato alla stregua dell'oro, se non più prezioso¹⁶⁰. In tempi lontanissimi l'uomo vede che della materia *simile* alla pietra terrestre, quando al senso tattile, cadeva dal cielo come per magia. Perciò i sumeri usavano la parola *an.bar* per identificare il ferro¹⁶¹, *an.bar*, vale a dire metallo-celeste o metallo-stella, qualcosa che è venuto da lassù, che non è di questo mondo. Il greco σίδηρος conservava per questo la doppia valenza di 'ferro', da cui oggi la nostra 'siderurgia', e di 'stella', di cui tra l'altro sembra serbare un ricordo nell'atto di produrre scintille quando viene percosso. Famosa nell'antichità è la pietra *ceraunia*, o pietra del fulmine, che si diceva si raccogliesse nel luogo in cui un fulmine era caduto. Il legame tra il fulmine e la pietra è conservato ancora nel vedico *adri*, che significa tanto "folgore" che "rupe". La mitologia greca, attraverso la figura del dio Efesto/Vulcano, mette bene in luce la sintesi dell'elemento igneo-aereo con quello petroso-ferroso. Efesto è un fabbro, anzi il Fabbro¹⁶², atto a forgiare nella sua fucina molti arnesi, tra cui proprio i fulmini di Giove pluvio, oltre ad essere, secondo la tradizione, insieme ad Hermes, il padre fondatore dell'arte regia alchemica.

Sempre per i Greci, nel cielo si troverebbero le grotte¹⁶³ dove dimorano le Moire. Nel *Libro di Enoch*, testo ebraico del II sec. d.C., i

¹⁵⁷ T. Burkhardt, *Alchimia*

¹⁵⁸ Per la nascita della prima metallurgia cfr. R. J. Forbes, *Metals and early science*, in *Centaurus*, 3, 1953, pp.24-31, pag. 24.

¹⁵⁹ La fusione del ferro, pur con le dovute differenze geografiche, è collocabile alla fine del secondo millennio a.C.

¹⁶⁰ L'origine celeste del ferro meteoritico in ambito romano è attestata da Plinio, *Nat. Hist.* II, 147-150. Cfr. 1.8.2.

¹⁶¹ Cfr. R. J. Forbes, *Metallurgy in antiquity*, E. J. Brill, Leiden 1950, p. 446.

¹⁶² Nell'Europa settentrionale il compito della forgiatura delle armi dei guerrieri è affidato invece a una donna, la dea lettone Laima.

¹⁶³ Allo stesso modo nell'Estremo Oriente troviamo concezioni per cui il cielo è formato da una grotta (Cfr. R. Stein, *Le Monde en petit : Jardins en miniature et*

cieli sono costituiti da montagne di metalli e pietre preziose. Nelle antiche concezioni iraniche il cielo è un'«immensa distesa pietrificata»¹⁶⁴ e, infatti, nei testi pahlavi il termine *āsmān* corrisponde sì al cielo, ma, in un modo molto interessante ai fini della nostra ricerca, secondo due modi distinti di manifestazione. Ci sono infatti due mondi: il visibile *Gēfiḡ* e l'invisibile *Mēnōg*. Nella visibilità del primo, il cielo (*āsmān*) si manifesta come *pietra*, *metallo lucente* o *crystallo*; nell'invisibilità del secondo si manifesta invece come *vento*¹⁶⁵. La pietra iranica, dunque, viene dal cielo, assomiglia alla *terra* ed è, nello stesso tempo, *aria*¹⁶⁶.

Negli aeroliti, secondo Eliade¹⁶⁷, l'uomo arcaico vede la forma prima, la manifestazione immediata del divino, la sua "essenza urania". Se dovessimo formulare un sillogismo del tipo Bateson, faremmo pensare la mente arcaica più o meno in questo modo:

La pietra viene dal cielo
La dea viene dal cielo
La dea è pietra

Nell'antica Pessinunte, in Frigia, si venerava una pietra meteoritica come immagine della dea Cibele, una pietra nera che fu trasportata a Roma alla fine del III secolo a.C. per essere venerata come Magna Mater¹⁶⁸. In qualità di pietra era venerata anche Afrodite nella città di Pafos a Cipro, isola che dava i natali alla dea, e così pure lo Zeus Kasios, l'Era di Argo e l'Artemide Patroa. Persino la più antica rappresentazione di Eros è un blocco di pietra dura venerata a Tespie, accanto all'immagine poi scolpita da Prassitele. Le Grazie, celebrate dal mito, dalla letteratura e dall'arte per più di duemila

habitations dans la pensée religieuse d'Extrême-Orient, Flammarion, Paris 1992, p.43), o, come nel caso delle tribù Australiane, di cristallo di rocca.

¹⁶⁴ E. Albrile, *Commentario al libro di Zosimo*. La concezione di un cielo fatto di pietre preziose è reperibile anche nei *Testi delle Piramidi*. Cfr. L. Luzzatto, R. Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Bompiani, Milano 2010, p. 164.

¹⁶⁵ E. Albrile, *Commentario al libro di Zosimo*.

¹⁶⁶ Il carattere ibrido del cielo giunge persino ad Isidoro di Siviglia per il quale esso è un "vaso" che reca "impressi" i segni delle stelle, come se fosse un oggetto fittile, e, nello stesso tempo, "aereo": «Caelum vocatum eo quod, tamquam caelatum vas, impressa lumina habeat stellarum veluti signa. Nam caelatum dicitur vas quod signis eminentioribus refulget. Distinxit enim eum Deus claris luminibus, et inplevit; [...] interdum et caelum pro aere accipitur, ubi venti et nubes et procellae et turbines fiunt. Lucretius: Caelum, quod dicitur aer. Et Psalmus :-Volucres-appellat.-; -Caelum philosophi rotundum, volubile atque ardens esse dixerunt; vocatumque hoc nomine, eo quod tamquam vas caelatum impressa signa habeat stellarum. Distinxit enim eum Deus Claris nominibus, et inplevit sole scilicet et lunae orbe fulgenti.», Isid., *Orig.* XIII, IV, 1-3; III, XXXI, 1-2.

¹⁶⁷ M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*.

¹⁶⁸ Dopo la seconda guerra punica Roma ingloba il culto della Magna Mater. Gli attributi di quest'ultima si fusero in epoca cristiana con quelli della Madonna. Cfr., tra gli altri, P. Berger, *The Goddess obscured*, Beacon Press, Boston 1985, in cui la docente dell'Università di Boston analizza il passaggio e l'ibridazione dell'antica Dea del grano con la Madonna cristiana.

anni, secondo la testimonianza di A. J. Evans, in origine non erano che tre pietre cadute dal cielo¹⁶⁹. L'aniconismo del culto di divinità apparterrà alla dea Romana Vesta della quale, come racconta Ovidio nei *Fasti*¹⁷⁰, non esiste alcuna rappresentazione. Come divinità vergine e custode del fuoco Vesta incarna l'essenza stessa di quest'elemento, ma, ci dice l'autore, essa è allo stesso tempo terra¹⁷¹ il cui fuoco implicito le consente di rimanere sospesa nell'universo come una palla. Il suo nome greco è *Estia* che in origine, prima di essere identificata col fuoco, veniva rappresentata da una pietra. Ella inoltre è una *virgo*, proprio perché, come il fuoco di cui è simbolo, è "sterile"¹⁷², e in tal modo viene contraddistinta dalla stessa sterilità che veniva attribuita alla sapienza biblica veterotestamentaria¹⁷³. Alle medesime istanze aniconiche risponde la *Bona Dea*¹⁷⁴, di cui ci dà testimonianza tanto il romano Seneca quanto il cristiano Lattanzio, e che non fu mai vista né mai fu udito il suo nome¹⁷⁵. Nel culto preislamico la Ka'aba¹⁷⁶ è una grossa pietra meteoritica quadrangolare, detta perciò τετράγωνος¹⁷⁷ λίθος, denominata anche la «vergine matura» e che rappresenta la *mansio*, vale a dire

¹⁶⁹ «The most interesting of these survivals is to be found in the later cult of Minoan Orchomenos, where, down to Pausania's time, the images of the Graces, which were contained in the most ancient sanctuary of the place and received the greatest veneration, were three natural stones, which were said to have fallen from heaven.» A. Evans, *The Mycenaean tree and pillar cult and its Mediterranean relations*, Mcmillan, London, 1901, p.43.

¹⁷⁰ «esse diu stultus Vestae simulacra putavi,/mox didici curvo nulla subesse tholo./Ignis inextinctus templo celatur in illo:/ effigiem nullam Vesta nec ignis habet./ Stat vi terra sua: vi stando Vesta vocatur; /causaque par Grai nominis esse potest.», Ov., *Fast. VI*, 291-300.

¹⁷¹ «Vesta eadem est et terra: subest vigil ignis utriusque:/significant sedem terra focusque suam.», Ov., *Fast. VI*, vv. 268-269.

¹⁷² «nec tu aliud Vestam quam vivam intellege flammam;/nataque de flamma corpora nulla vides./Iure igitur virgo est, quae semina nulla remittit/nec capit, et comites virginitatis amat.», Ov., *Fast. VI*, vv. 291-293.

¹⁷³ Ad esempio Rachele, moglie infecunda di Giacobbe, è il simbolo della sterile sapienza.

¹⁷⁴ Il culto della Bona Dea è da identificare con il culto delle *Bonne Mère*, le Buone Madri il cui epiteto viene poi attribuito alla Madonna cristiana. Cfr. P. Van Cronenburg, *Madonne nere. Il mistero di un culto*, Ed. Arkeios, Roma 2004.

¹⁷⁵ Cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 2008, p. 187. Proprio da Lattanzio, secondo Paolo Scarpi, Dante avrebbe potuto fruire dei testi attribuiti da una lunga tradizione ad Ermete Trismegisto, i testi cioè su cui si fonda gran parte della scienza ermetica alla quale daranno lustro, tra quattrocento e cinquecento, gli studi, tra gli altri, di Marsilio Ficino e Pico della Mirandola. Cfr. P. Scarpi (a cura di), *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 2009.

¹⁷⁶ «La celebre pietra nera incastonata nella Kaaba della Mecca è un'eredità degli antichi culti delle popolazioni arabe preislamiche; perché[...]il culto delle pietre si sviluppa soprattutto presso le popolazioni semitiche, specialmente presso i Cananei, vicini immediati degli Ebrei.», J. Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, Arkeios, Roma 1996. Relativamente alla percezione "femminile" della pietra che cade dal cielo R. J. Forbes, nel suo studio sulla metallurgia antica, testimonia di un meteorite nella Baia di Melville che era stato chiamato "La donna". R. J. Forbes, *Metallurgy in antiquity*, E. J. Brill, Leiden 1950, p. 402.

¹⁷⁷ Sia detto qui di sfuggita che Dante definirà se stesso "tetragono" in *Par. XVII*, 23-24 («avvegna ch'io mi senta/Ben tetragono ai colpi di ventura»).

l'alloggio del dio luna¹⁷⁸. Ad abitare questa pietra è la dea Al' lat o Alilat che, secondo quanto afferma Erodoto¹⁷⁹, corrisponde a colei che i Greci chiamano Afrodite e i persiani Mitra. Nelle culture arcaiche le pietre cadute dal cielo vengono infatti percepite in un modo complesso, inerente comunque al concetto vulgato di “εἶδολον”. In quanto cadute dal cielo sono intese in primo luogo come ‘messaggi’ inviati dall’alto e quindi, essendo il cielo la sede degli dèi, messaggeri divini esse stesse; in secondo luogo, una volta che hanno trovato la stabilità della terra, vengono percepite come ‘sedi’ della divinità invisibile, per cui, attraverso un procedimento di inferenza simile a quello prescritto dalla magia delle “corrispondenze”¹⁸⁰, la sede in cui il dio dimora è, in qualche modo, il dio stesso. La pietra che cade dal cielo è quindi *messaggero* (come un angelo) e *sede* del divino. La pietra che cade dal cielo è angelo e dea. Una delle mitiche autrici dell'alchimia dei primi secoli dell'era cristiana, Maria l'Ebreia, definisce la pietra filosofale, tra l'altro, come un Angelo che discende dal cielo:

l'Acqua che ho menzionato è un Angelo e discende dal cielo e la terra la accetta in base alla sua umidità¹⁸¹

Le parole con cui Maria l'Ebreia si riferisce alla pietra dei filosofi nella sua natura acquea, non possono che richiamare subito alla mente l'assonante formula con cui la poesia stilnovistica caratterizzerà la donna¹⁸². Lo pseudonimo dell'autrice, a cui peraltro fa capo una cospicua e importante tradizione di testi e di apparecchi¹⁸³, si riferisce a Maria, sorella di Mosè. È allora interessante osservare come la tradizione ebraica¹⁸⁴ attribuisca a costei l'aver donato agli Israeliti nel deserto la famosa pietra *shethiyah* e come nelle tradizioni architettoniche questa pietra sia

¹⁷⁸ Cfr. M. Eliade, *Cosmologia e alchimia Babilonesi*, p. 48.

¹⁷⁹ Hdt. I, 131.

¹⁸⁰ Sulla magia delle corrispondenze delle pietre Eliade afferma che: «alcune non solo partecipano alla magia della Grande Dea, simbolo della fecondità universale, ma *diventano* [c.d.a.] questa dea: la loro forma è un ricettacolo talmente perfetto per «l'idea» di Grande Dea che questa viene attivata magicamente (in virtù della magia delle “corrispondenze”) e s'incarna nella pietra.», M. Eliade, *Cosm. e alch.*, p.47. Tra le tribù antiche si registrano credenze sulla ‘permeabilità’ della pietra atta ad accogliere o ‘mangiare’ l'anima o l'ombra degli individui, o ad assorbirne la stanchezza. Cfr. J. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Newton Compton, Roma 2006, pp. 228, 263.

¹⁸¹ Cit. in J. Lindsay, *L'alchimia nell'Egitto*. l'Acqua invocata dall'autrice non induca in confusione. L'Acqua divina infatti è uno dei tanti epiteti figurati usati per indicare la pietra dei filosofi.

¹⁸² Dante per tutti nella famosissima *Tanto gentile e tanto onesta pare*: «Ella si va, sentendosi laudare, / benignamente d'umiltà vestuta; e par che sia *una cosa venuta/ da cielo in terra* a miracol mostrare.», *Vita Nova*, XXVI, vv. 5-8. Com'è noto Dante ribadisce più volte la natura di Beatrice in quanto “angelo”.

¹⁸³ A questa straordinaria autrice, di cui purtroppo abbiamo solo frammenti per lo più di tradizione indiretta, dobbiamo ad esempio la tecnica di cottura del bagnomaria.

¹⁸⁴ Precisamente il Talmud, il Midrash Yalkout e Rabbi Salomon Yarhi. Cfr. J. Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*.

spesso chiamata la “pietra caduta dal cielo”¹⁸⁵. Si credeva infatti che nel momento della creazione Dio l’avesse gettata dal suo trono, per cui un’estremità si sarebbe conficcata nella terra¹⁸⁶, l’altra invece avrebbe creato la distesa, la “pietra di fondazione” appunto, su cui sarebbe sorto il mondo. La tradizione ebraica e quindi cristiana veterotestamentaria testimonia di una pietra che cade dal cielo la quale, con l’avvento del Cristianesimo, viene tipologicamente identificata con Cristo. Nel Medioevo, all’interno della tradizione alchemica, lo pseudo-Arnaldo da Villanova affermerà a proposito della pietra filosofale nel *De secretis naturae*¹⁸⁷:

Ora ti spiegherò che trasmuta davvero uomo e donna in angelo o in angela femmina, ma comunque in angelo.

Si tratta della prima menzione degli angeli nell’alchimia latina, motivo che troverà un’ampia applicazione nell’alchimia tardo-rinascimentale¹⁸⁸. È allora interessante notare proprio come nel secolo di Dante venisse inaugurato il motivo della donna-angelo e come questo ci spinga a considerare la possibilità che esso avesse

¹⁸⁵ J. Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*. Secondo l’autore la “pietra caduta dal cielo” sarebbe stata anche detta *lapis exilis*, cioè pietra esule sulla terra. L’epiteto, lo ricordiamo, viene conferito al Graal da Wolfram Von Eschenbach nel suo *Parzifal*. Sia la pietra di fondazione, la *Shethiyah*, che quella angolare, sono comunque simboli di Cristo, come del resto la pietra filosofale. Il rapporto tra la pietra, il corpo di Cristo e la manna caduta dal cielo, sempre attraverso una lettura simbolica a base analogica è esemplificato ad es. da Ambrogio. «Considera nunc (*De Consec. dist. 2, c. Revera, § Considera*) utrum praestantior sit panis angelorum, an caro Christi, quae utique corpus est vitae. Manna illud e coelo, hoc supra coelum; illud coeli, hoc Domini coelorum: illud corruptioni obnoxium, si in diem alterum servaretur; hoc alienum ab omni corruptione, quod quicumque religiose gustaverit, corruptionem sentire non poterit. Illis aqua de petra fluxit (Exod. XVII, 6), tibi sanguis e Christo (Joan. VI, 55 et seq.): illos ad horam satiavit aqua, te sanguis diluit in aeternum. Judaeus bibit, et sitit: tu cum biberis, sitire non poteris: et illud in umbra, hoc in veritate. Si illud quod miraris, umbra est; quantum istud est, cujus et umbram miraris! Audi quia umbra est quae apud patres facta est: Bibebant, inquit, de consequenti eos petra: petra autem erat Christus. Sed non in pluribus eorum complacitum est Deo; nam prostrati sunt in deserto (I *Cor.* X, 4, 5). Haec autem in figura facta sunt nostra. Cognovisti praestantiora; potior est enim lux quam umbra, veritas quam figura, corpus auctoris quam manna de coelo.», Ambr., *De mysteriis*, VIII, 48-49. La manna caduta dal Cielo, per Ambrogio, è Cristo, e Cristo è la pietra. È curioso inoltre notare come una pietra caduta dal cielo sarebbe la *glossopetra* citata da Isidoro secondo il quale questa avrebbe forma di lingua. Un procedimento di inferenza analogica ci può infatti condurre all’equiparazione di Cristo come Verbo, e quindi come lingua creatrice, con la pietra discesa dal cielo. «Glossopetra similis est linguae humanae; unde et nomen sumpsit: fertur autem deficiente luna caelo cadere», Isid., *Orig.* XVI, 15,17. Già Filone Alessandrino, a proposito della *Shethiyah* aveva affermato nel *De vita Mosis* che Cristo è la manna che cade dal cielo, cioè la pietra, il Verbo, il Logos, il più antico di tutti gli esseri.

¹⁸⁶ È lo stesso processo attraverso cui si forma la caduta di Lucifero forma l’Inferno dantesco.

¹⁸⁷ Ad Arnaldo da Villanova (1240-1311), docente di medicina alla facoltà di Montpellier e medico personale di Bonifacio VIII, acerrimo bersaglio di Dante Alighieri, grazie alla sua fama di sapiente universale, vengono attribuite importanti opere trecentesche di alchimia tra cui gli *Exempla* e il *De secretis naturae*.

¹⁸⁸ M. Pereira, *Alchimia*, p. 1391.

come antecedente eletto proprio l'ebraica pietra che "viene dal cielo".

1.8.2 *Magiche* corrispondenze e pietre meteoritiche: sopravvivenze medievali di un culto antico.

Ad una magia delle corrispondenze sembra alludere Ovidio nelle *Epistulae Heroidum*, allorquando l'autore fa dire ad Arianna abbandonata da Teseo sull'isola di Nasso:

aut mare prospiciens in saxo frigida sedi,
quamque lapis sedes, tam lapis ipsa fui¹⁸⁹

Arianna, afferma l'autore, siede *fredda* sulla pietra a guardare Teseo che si allontana, e perciò diventa essa stessa una *fredda pietra*. Per una sorta di "magica" metonimia Ovidio fa qui in modo che la dimora determini l'abitante¹⁹⁰.

Il nesso tra il freddo e la petrosità della celebre donna del mito e la pietra caduta dal cielo potrebbe sembrare remoto, se non fosse che l'elaborazione alchemica europea trova le sue giustificazioni mitopoietiche proprio nel mito greco ed in particolar modo, oltre che nella fondatività della storia degli Argonauti¹⁹¹, nel racconto cretese del labirinto. In più, il freddo e la petrosità sono le caratteristiche fondamentali, come vedremo, della *donna pietra* di Dante. Nel labirinto¹⁹² della Cattedrale di Chartres, ai tempi di Dante Alighieri era ancora visibile l'immagine effigiata del Minotauro e di Teseo, l'eroe che combatte la lotta per eccellenza, quella con il "mostro" interiore grazie all'aiuto della donna amata. Nelle attestazioni in

¹⁸⁹ Ov., *Her.* X, vv. 52-53. Più avanti Arianna toccherà le impronte di Teseo come sua rappresentazione *in absentia*: «at tua quae possum pro te vestigia tango/strataque quae membris intepuere tuis», vv.56-57. Per il valore dell'ombra e dell'impronta nell'antichità cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*.

¹⁹⁰ Per una lettura del passo in questione si veda l'interessante analisi di S. Macri, *Pietre viventi*. L'autrice sottolinea l'importanza del verbo 'vedere' in riferimento all'azione femminile, il *prospicere* che Ovidio usa tanto per la fredda Arianna che per la fredda Anassarete convertita da Afrodite in pietra. La pietrificazione metaforica, sulla scorta dello studio di Frontisi-Ducroix (2003), è quindi letta come processo essenzialmente retorico che risponde alla dinamica metafora-metamorfosi, pur manifestando con Lakoff e Johnson (1980) una "funzione conoscitiva" che trascende il singolo evento metaforico. Dobbiamo inoltre osservare che il processo di determinazione dell'abitante attraverso la cosa abitata è già rintracciabile nella Bibbia. Cfr. M. Girard, *Les symboles dans la Bible*, Montréal, Paris, Bellarmin, Cerf 1991, p. 503.

¹⁹¹ Dante dimostra di avere grande stima degli Argonauti, quando in *Par.* II li designa con l'epiteto "gloriosi". «Quei gloriosi che passaro al colco/non s'ammiraron come voi farete/quando Iasòn vider fatto bifolco», *Par.* II, 15-18.

¹⁹² Il labirinto delle cattedrali è, secondo M. Berthelot: «una figura cabalistica che si trova anche sul frontespizio di alcuni manoscritti alchimici e che fa parte delle tradizioni magiche attribuite a Salomone. È una serie di cerchi concentrici, interrotti in certi punti, in modo da formare un percorso bizzarro ed inestricabile», cit. in Fulcanelli, *Il mistero delle Cattedrali*, Ed. Mediterranee, Roma 1996.

lineare B di Creta, Tebe, Micene e Tiro, il teonimo “po-ti-ni-ja” riferito al labirinto ha il significato di “Signora”¹⁹³, dimostrando come alla nozione stessa del viaggio iniziatico dell’antico meandro presiedesse un archetipo divino femminile. Artefio, autore medievale del *Clavis Maioris Sapientiae*, definirà “filo di Arianna”¹⁹⁴ la capacità di accesso al simbolo richiesta dalla tradizione ermetico-alchemica per orientarsi nell’intricato labirinto dei segni dell’*Opus*¹⁹⁵.

Se la nozione di una caduta uranio-pagana e celeste-cristiana della pietra può aver attraversato il Medioevo grazie all’apporto della riflessione religiosa, non è a quest’unica matrice che bisogna rimandare la credenza nell’origine ultramondana delle pietre. Nel Medioevo, infatti, la credenza preistorica nella provenienza celeste del ferro si manteneva ancora viva. Già Plinio, la cui fortuna è incontrastata nel Medioevo europeo, aveva riportato di straordinari eventi di ferro e pietre cadute dal cielo:

item ferro in Lucanis anno ante quam M. Crassus a Parthis interemptus est omnesque cum eo Lucani milites, quorum magnus numerus in exercitu erat. Effigies quo pluit ferri spongiarum similis fuit¹⁹⁶.

Celebrant Graeci Anaxagoran Clazomenium Olympiadis LXXVIII secundo anno praedixisse caelestium litterarum scientia, quibus diebus saxum casurum esset e sole, idque factum interdium in Thraciae parte ad Aegos flumen, qui lapis etiam nunc ostenditur magnitudine vehis, colore adusto, comete quoque illis noctibus flagrante. Quod si quis praedictum credat, simul fateatur necesse est, maioris miraculi divinitatem Anaxagorae fuisse solvique rerum naturae intellectum et confundi omnia, si aut ipse sol lapis esse aut umquam lapidem in eo fuisse credatur. Decidere tamen crebro non erit dubium.¹⁹⁷

¹⁹³Cfr. F. Aspesi, *Pa-si-te-o-i: denominazione delle "ninfe" in miceneo?*, in G. F. Arcodia, F. Da Milano, G. Iannaccaro, P. Zublena (a cura di), *Tilelli. Scritti in onore di Vermondo Brugnattelli*, Caissa, Roma-Cesena 2013, pp. 15-22.

¹⁹⁴ Il riferimento è ne *Il Libro segreto di Artefio antichissimo filosofo arabo*, Phoenix, Genova 1986, cit. in T. Burkhardt, *Alchimia*, p. 22.

¹⁹⁵ Le fonti degli storici antichi più accreditati registrano la genesi comune di tradizioni mitiche e tradizioni bibliche. Nelle *Historiae* Tacito chiarisce l’origine dei Giudei («Iudei») con la loro provenienza niente meno che dal monte Ida, luogo della nascita di Zeus in quella Creta che ospita il mito del labirinto, da cui sarebbero partiti nel tempo in cui Saturno fu spodestato dal figlio. «Sed quoniam famosae urbis supremum diem tradituri sumus, congruens videtur primordia eius aperire. Iudaeos Creta insula profugos novissima Libyae insedissememorant, qua tempestate Saturnus vi Iovis pulsus cesserit regnis. Argumentum e nomine petitur: inclutum in Creta Idam montem, accolae Idaeos aucto in barbarum cognomento Iudaeos vocitari. Quidam regnante Iside exundantem per Aegyptum multitudinem ducibus Hierosolymo ac Iuda proximas in terras exoneratam; plerique Aethiopum prolem, quos rege Cepheo metus atque odium mutare sedis perpulerit. Sunt qui tradant Assyrios convenas, indigum agrorum populum, parte Aegypti potitos, mox proprias urbis Hebraeas- que terras et propiora Syriae coluisse. Clara alii Iudaeorum initia, Solymos, carminibus Homeri celebratam gentem, conditae urbi Hierosolyma nomen e suo fecisse.», Tac., *Hist.* V, 2.

¹⁹⁶ Plin., *Nat. Hist.*, II, 147.

¹⁹⁷ Plin., *Nat. Hist.*, II, 149.

In Abydi gymnasium ex ea causa colitur hodieque modicus quidem, sed quem in media terrarum casurum idem Anaxagoras praedixisse narretur. Colitur et Cassandriae, quae Potidaea quondam vocitata est, ob id deducta. Ego ipse vidi in Vocontiorum agro paulo ante delatum.¹⁹⁸

La straordinaria evenienza di materia ferrosa che cade dal cielo si accompagna in Plinio all'ancor più straordinario accertamento di pietre che cadono dal sole, evento di tale portata che per il proto-scienziato antico potrebbe sollevare addirittura la questione se il sole stesso sia una pietra o se esso contenga pietre al suo interno. L'autore, inoltre, attesta inequivocabilmente la pratica cultuale che ha come oggetto simili pietre di provenienza celeste.

Nell'opera di scienza medievale di Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo e le sue cascioni*, risalente all'anno 1282, la riflessione sui meteoriti tiene sicuramente conto della fonte pliniana, ma suggerisce la formazione fisica delle pietre e del ferro come «prodotti di ricaduta dei vapori e dei fumi che il sole col suo calore fa salire nell'aria»¹⁹⁹ così come teorizzato dai *Meteorologica* di Aristotele²⁰⁰. Ciò che ci interessa in questa sede è però rilevare come, nonostante l'acribia scientifica con cui l'autore descrive il fenomeno meteoritico, lo stesso riferisca di meravigliose spade fatte con il ferro caduto dal cielo. Infatti:

Vediamo il calore del sole far sollevare fumi e vapori dall'acqua e dalla terra e portarli in su, mentre l'aria resta chiara; vediamo questi fumi e vapori assottigliarsi e diventare aria; poi vediamo quest'aria ingrossarsi e diventare ventosa, oscura e nebbiosa; vediamo balenare e udiamo tuonare, e questi vapori e queste nubi ingrossarsi, fare talora acqua, talora neve, talora grandine, talora pietre e talora ferro; e i sapienti scrivono che da quel ferro furono un tempo fatte spade che nel ferire facevano meraviglie²⁰¹.

L'informazione che ci dà Restoro è tratta dal *Liber mineralium* che è posto in appendice ai *Meteorologica*, e che non è altro che un compendio del *Kitāb al-šifā* di Avicenna, una fonte araba dunque²⁰².

¹⁹⁸ Plin., *Nat. Hist.*, II, 150.

¹⁹⁹ A. Mottana, *Oggetti e concetti inerenti le Scienze Mineralogiche ne "La composizione del mondo con le sue cascioni" di Restoro d'Arezzo (anno 1282)*, *Rendiconti Lincei*, September 1999, Volume 10, Issue 3, pp. 133-229.

²⁰⁰ *Meteor.* I, 341b 4-8.

²⁰¹ *La composizione del mondo*, I.I.20. La traduzione è in A. Mottana, *Oggetti e concetti inerenti le Scienze Mineralogiche*.

²⁰² *Ivi*, p. 197. È interessante ricostruire con A. Mottana la storia delle traduzioni dei *Meteorologica* di Aristotele, vista l'importanza che il testo ricopre non solo per le scienze naturali ma anche e soprattutto per la pratica alchemica. «È noto che il passaggio all'Occidente latino dei *Meteorologica* di Aristotele ebbe una storia piuttosto complessa, che rende contraddittoria perfino la valutazione che ne viene ora data dagli studiosi (cfr. [19, pp. 50-60]). Una loro prima traduzione dall'arabo fu eseguita da Gherardo da Cremona, ma comprendeva solo i primi tre libri; per il quarto, questa *translatio vetus* veniva completata o da una traduzione precedente effettuata direttamente dal greco da Enrico Aristippo (ca. 1150-60), oppure da un'altra traduzione dall'arabo dovuta a Michele Scoto, più tarda (ca. 1235), ma

A dare ulteriore testimonianza di una simile credenza è l'amico/antagonista di Dante Alighieri²⁰³, il poeta, astrologo nonché docente di medicina della facoltà di Bologna, Cecco d'Ascoli, il quale, nell'*Acerba*, poema didattico che celebra la Sapienza sotto la veste simbolica di una donna dura e appunto "acerba", scrive:

Petra descende con l'aire infocata,
come sagitta che non have ponde,
per gran potenza del foco creata.
Non tanto petre, ma corpi de ferro
sono descinti dal focato celo
in Alamagna; e de ciò non erro;
però le spade de todesche genti
fanno tremare addosso ciascun pelo,
mirando in altrui lor colpi possenti.²⁰⁴

L'autore fa qui riferimento a quella che fu una credenza diffusa evidentemente in ambito arabo, ma anche attestata in area germanica²⁰⁵ almeno fino ai secoli XVII-XVIII, che da parte sua risaliva all'antico culto del dio Donar, dio germanico dei temporali, che si credeva scagliasse sulla terra le pietre infuocate del fulmine²⁰⁶. Oggi sappiamo che quelle pietre sono *belemniti* (dal gr. βέλεμνον, «giavellotto»), fossili oblungi il cui nome è legato al dio celtico Belenus, venerato sull'arco alpino e assimilato a Zeus signore del fulmine (fig. 2). Secondo Cecco, dunque, la potenza delle armi deriverebbe alle "todesche genti" dall'origine celeste, e dunque magica e sacra, della loro materia di costruzione²⁰⁷, mentre le pietre che il cielo saetta verso la terra perderebbero la loro pesantezza («pondo») proprio grazie alla loro natura «infocata», con un procedimento simile a quello per cui una divinità come l'aniconica Vesta ovidiana si configura come *terra*, cioè, in sostanza *pietra*, ma, allo stesso tempo, come puro *fuoco*.

più coerente nel metodo e nello stile con quella di Gherardo. Nel primo caso figurava spesso in appendice ai *Meteorologica* quel *Liber mineralium* pseudo-aristotelico che altro non era se non un estratto dal grande trattato di Avicenna eseguito da Alfredo l'Inglese (vedi p. 137). Esiste anche una seconda traduzione (*translatio nova*), che comprende tutti e quattro i libri dei *Meteorologica* e che fu effettuata da Guglielmo da Moerbeke direttamente dal greco.», *ivi* pp. 179-180.

²⁰³ R. Antonelli parla di Dante come «l'odioso-amato "rivale"» di Cecco. Cfr. R. Antonelli, *Cecco, il suo contesto poetico e le sue modalità di scrittura: i sonetti*, Cecco D'Ascoli: Cultura, Scienza e Politica nell'Italia del Trecento, Roma 2007, pp. 15-25.

²⁰⁴ Cecco D'Ascoli, *Acerba* VIII, 58-66.

²⁰⁵ Cfr. A. Giunilia-Mair, R. Maddin, *Le origini delle leghe di ferro*, in *La Civiltà del ferro dalla preistoria al terzo millennio* (a cura di W. Nicodemi), Edizioni Olivares, Milano 2004, pp. 35 – 61.

²⁰⁶ Si tratta della pietra *ceraunia* menzionata sopra.

²⁰⁷ Accanto al ferro meteoritico, dal tempo della terza fase della metallurgia secondo R.J. Forbes, coesisteva l'uso del ferro minerale, percepito come qualcosa di meno *sacro* rispetto al primo. È plausibile supporre allora che lo stesso Tacito nella *Germania* guardasse all'estrazione del ferro da parte dei Cotini come a qualcosa di vile, rispetto alla tradizione del ferro disceso dal cielo. «Cotini, quo magis pudeat, et ferrum effodiunt», Tac., *Germ.* 43.

1.8.3 L'equazione pietre-stelle nell'Alchimia medievale

L'antica percezione del mondo di “sopra” come qualcosa che specularmente si ritrova in quello di “sotto” ci porta all'identificazione pietre-stelle ben teorizzata da uno dei testi eletti dalla speculazione alchemica medievale come il *De perfecto magisterio* attribuito ad Aristotele:

Scias praeterea hanc artem vocari inferiorem Astronomiam, et superiori primae est comparativa. Loquitur enim superior Astronomia de stellis fixis in firmamento igneo, et de septem erraticis, quae planetae nuncupantur, quia motu contrario firmamenti feruntur: Haec autem ars loquitur de lapidibus fixis in igne, et de his, quae ab igne fugiunt: Lapidibus vero, quae stellae dicuntur, sunt Sol, Luna, Mars, Saturnus, Iupiter, Venus, nitrum, calx, carbunculus, smaragdus, et reliqui lapides, qui ab igne non fugiunt. Lapidibus vero, qui planetae vocantur, sunt argenti vivi, sulphur, arsenicum, sal armoniacum, tutia, magnesia, et marchasita.[...] Dicuntur etiam lapides fixi super ignem substantiae²⁰⁸.

Nel testo, l'arte sacra, o alchimia, viene detta Astronomia inferiore, un tipo cioè di astronomia che si trova nei confronti dell' Astronomia propriamente detta, quella superiore, in un rapporto di analogica specularità («et superiori primae est comparativa»). Se la prima si occupa di stelle fisse e di pianeti erranti, la seconda si occupa invece delle *pietre fisse* nel fuoco, speculari alle stelle fisse, e di quelle che sfuggono al fuoco, speculari ai pianeti erranti. L'equazione tra stelle e pietre risulta qui pienamente soddisfatta e aggiunge inoltre una notazione fisico-chimica atta a giustificarla. Le stelle fisse sono infatti *sostanze*²⁰⁹ e vanno distinte dai pianeti, che sono erranti, e trovano il loro *speculum* fisico-chimico in una classe di elementi che non resistono al fuoco, ma, come i pianeti, lo fuggono.

Secondo il *Trattato della Quintessenza*, testo scritto verso il 1351-1352, del francescano Giovanni Rupescissa, tra le stelle e le “figure” del cielo da un lato e le cose terrene dall'altro c'è un “grande legame d'amore”²¹⁰. Una simile concezione, che teorizza filosoficamente, grazie al magistero che la tradizione scientifica pre-filologica attribuiva ad Aristotele, la specularità e insieme la sostanziale

²⁰⁸ AA.VV., *Aristoteles de perfecto magisterio*, in *Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus de chemiae et lapidis philosophici antiquitate, veritate, iure, praestantia, & operationibus, continens: in gratiam verae chemiae*, Ex officina Cornelij Sutorij, sumptibus Lazari Zetzneri, Ursellis 1602. Questo testo, definito da R. Halleux un «grande classico dell'alchimia» è stato a lungo considerato un testo di Aristotele e fu tradotto in latino nel XII secolo da Gerardo da Cremona. Cfr. M. Pereira, *Alchimia*, pp.351-352. Per l'importanza della figura di Gerardo da Cremona nella scienza medievale cfr. J. Vernet, *Lo que Europa debe al Islam de España*, El Ancantilado, Barcelona 1999, p. 171.

²⁰⁹ Le sostanze per l'*opus* alchemico sono tutte definibili come “pietre” secondo una loro classificazione già presente in Ġabir e in Artefio. Cfr. M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 99-100.

²¹⁰ Johannes de Rupescissa, *De consideratione quintae essentiae rerum omnium*, per Conradum Waldkirch, Basilea 1597.

identità delle pietre e delle stelle, può infine spiegare le parole che Dante in *Purgatorio* XXXI fa a dire alle quattro “ancelle” di Beatrice interpretate come le virtù cardinali:

Noi siam qui ninfe e nel ciel siamo stelle;
pria che Beatrice discendesse al mondo,
fummo ordinate a lei per sue ancelle.²¹¹

Beatrice, di nuovo, “discende” al mondo, e la corrispondenza stelle-pietre delle sue ancelle è qui rispettata attraverso il riferimento alle ninfe come creature legate al mondo naturale, in particolare alle grotte²¹², e quindi, in ultima analisi, alla pietra e a quel regno percepito come lo *speculum* fedele del mondo celeste.

La concezione di un’interdipendenza tra l’alto e il basso in ambito alchemico si può ritrovare già in Zosimo di Panopoli per il quale:

L’Uomo di Rame dà e la pietra acqua riceve; il metallo dà e la pianta riceve; le stelle danno e i fiori ricevono, il cielo dà e la terra riceve; i lampi danno il fuoco che dardeggia da essi...²¹³

Se poniamo in colonne le corrispondenze suggerite da Zosimo avremo:

Rame	Pietra acqua
Metallo	Pianta
Stelle	Fiori
Cielo	Terra
Lampi	

A ben vedere, agli elementi che stanno “in alto” l’autore attribuisce il carattere *aereo* del binomio durezza-luminosità che pertiene al metallo, alle stelle e ai lampi, intesi come pietre sì, ma luminose e aeree appunto. Agli elementi che invece stanno “in basso”, specularmente, nella posizione passiva della recettività, sembra invece attribuire la natura della pietra ma nel significato e nell’azione *acqua* del binomio morbidezza-liquidità. Ciò che in cielo è stella sulla terra è pietra. Ciò che nel cielo è angelo (stella) sulla terra è ninfa (pietra). Nella tradizione alchemica le figure delle ninfe hanno come compito quello di simboleggiare una classe di sostanze umide e volatili²¹⁴, cioè, come insegna il *De perfecto magisterio*,

²¹¹ *Purg.* XXXI, 105-107.

²¹² Cfr. F. Aspesi, *Pa-si-te-o-i: denominazione delle "ninfe" in miceneo?*.

²¹³ Cit. in J. Lindsay, *L'alchimia nell'Egitto Greco-romano*.

²¹⁴ «En général les Nymphes sont prises par les Alchymistes pour les parties volatiles de la matière du Grand Œuvre. C'est pourquoi les Anciens avec Orphée pensaient que les Nymphes étaient proprement l'humeur aqueuse animée par le feu de la Nature, qui était la base de la génération de tous les mixtes.», A.J. Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermetique. Dans Lequel on trouve les allegorie fabuleuse des*

quelle sostanze che non resistono al fuoco, ma evaporano. Le ninfe infatti non sono stelle, la cui caratteristica è proprio la resistenza all'elemento igneo, ma ad esse corrispondono sul piano cosmologico come creature che stanno nella parte "bassa" del cosmo, cioè là dove prevalgono gli elementi della Terra e dell'Acqua. Tuttavia, proprio Dante, a riprova del rapporto di interdipendenza speculare tra le ninfe e le stelle, chiama queste ultime «ninfe etterne»²¹⁵. A congiungere poi, come *medium*, i due mondi dell'alto e del basso, è, secondo Dante, la donna definita ora come stella ora come pietra e a cui l'autore dava il nome di Beatrice.

1.9 La simbolizzazione femminile dei *signi* della pietra: la Terra e il Basso.

1.9.1 La prima materia e la pietra-selva.

La pietra ha cavità
La donna ha cavità
La donna è pietra

La pietra genera
La donna genera
La donna è pietra

«Dio è nel Cielo e il Cielo è nel Mondo». Così recita uno dei trattati ermetici che gli uomini della prima era cristiana facevano risalire ad epoche lontanissime²¹⁶. Se il cosmo è un complesso speculare per cui a tutto ciò che fa parte del Cielo corrisponde quanto sta sulla Terra, alla volta convessa di un Cielo petroso, come quello che abbiamo visto, corrisponderà specularmente la concavità rocciosa del ventre terrestre.

Se il Cielo è maschile grazie, ma non solo, all'azione percussiva di fulmini, pioggia e pietre che si staccano dalla sua volta, la Terra, atta alla loro ricezione, è il femminile, così come il temporale è l'incontro sacro tra i due. In quanto donna la Terra possiede un corpo, anzi un macro-corpo speculare agli anfratti celesti e affine alla struttura anatomica umana. Le concavità rocciose non fanno altro che

poete les metaphores, les enigmes et les termes barabares des philosophes hermetiques expliques, Delalain, Paris 1787.

²¹⁵ «Quale ne' plenilunii sereni/ Trivia ride tra le ninfe etterne/che dipingon lo ciel per tutti i seni», *Par.* XXIII, 25-27.

²¹⁶ Studi filologici del XVII secolo hanno poi dimostrato come i trattati ermetici fossero verisimilmente stati redatti solo intorno al II sec. d. C. Cfr. P. Scarpi (a cura di), *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*, Fondazione L. Valla, Mondadori, Milano 2009.

replicare le invisibili spelonche del cielo, attraverso le dinamiche non di ciò che sta ‘sopra’, ma di ciò che sta ‘sotto’, venendo allo stesso tempo a configurarsi come replicazione analogica degli accessi del corpo umano, in particolare di quello femminile²¹⁷. Simili analogie saranno evidenziate, ad esempio, da un autore di scritti alchemici, del V sec. d. C., come Olimpiodoro²¹⁸, allorché ai fiumi e alle sorgenti della terra l'autore farà corrispondere le viscere del corpo umano, al sole e la luna i due occhi, alle colline e alle montagne le ossa e al cielo la testa. Che le concavità rocciose della terra avessero per l'antichità classica un valore profondamente simbolico e sacrale, *oltre e insieme* a quello geomorfologico e fisico, ce lo dimostra ampiamente Porfirio, autore neoplatonico del III sec. d. C., nel suo *De antro ninpharum*. L'opera si configura infatti come un dettagliato commento al passo dell'Odissea di Omero²¹⁹ in cui Ulisse, una volta sbarcato ad Itaca, si ritrova nell'antro delle ninfe di cui Porfirio cerca di decifrare la complessa simbologia²²⁰. “Pietra” e “roccia”, egli dice, sono i termini che gli antichi²²¹ usavano per identificare metaforicamente la materia tutta, vale a dire la ὕλη²²², che in greco

²¹⁷ «La Terra era una donna, crepacci e caverne i suoi orifizi vaginali, le pietre crescevano dal suo copro e i fiumi, le sorgenti e le acque ne scaturivano», J. Lindsay, *op.cit.* Nell'antico bacino medio-orientale il babilonese *pū* è sia la fonte del fiume che la vagina; il sumerico *buru* è sia fiume che vagina; l'egiziano BI è sia galleria di miniera che utero. Cfr. M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*. «Le pietre sono le ossa della madre[...]Questo pensarono correttamente Deucalione e Pirra quando fu detto loro di gettare le ossa della loro madre sopra le spalle; quelle pietre, come i denti del drago tebano ucciso, sono semi da cui spuntano esseri umani», P. Du Bois, *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia antica*, Latera, Bari 1990, p. 115.

²¹⁸ Cfr. Olimpiodoro, *Commentario al libro di Zosimo “Sulla Forza”, alle sentenze di Ermete e degli altri filosofi*, a cura di E. Albrile, Mimesis, Milano 2008. La specularità analogica tra micro e macrocosmo non fa che da grande commento al detto ermetico della *Tavola smaragdina*: «Come sopra così sotto».

²¹⁹ Hom., *Od.* XIII, vv. 102-112.

²²⁰ «Τοιαῦτα τοίνυν ὁ Κρόνιος προειπὼν φησὶν ἔκδηλον εἶναι οὐτοῖς σοφοῖς μόνον, ἀλλὰ καὶ τοῖς ἰδιώταις ἀλληγορεῖν τι καὶ αἰνίττεσθαι διὰ τούτων τὸν ποιητὴν, πολυπραγμονεῖν ἀναγκάζοντα τίς μὲν ἀνθρώπων πύλη, τίς δὲ θεῶν, καὶ τί βούλεται τὸ ἄντρον τοῦτο τὸ δίθυρον, <ἱερὸν> μὲν νυμφῶν εἰρημένον, τὸ δ' αὐτὸ καὶ ἐπήρατον καὶ ἡεροειδέες, οὐδαμῶς τοῦ σκοτεινοῦ ἐπηράτου ὄντος, ἀλλὰ μᾶλλον φοβεροῦ», Porph., *Antr.* 3, 1-7. Nella sua riflessione sull'antro Porfirio cita tanto la filosofia greca che il testo biblico. A proposito è interessante la notizia fornita da Eusebio secondo cui Porfirio dice di Origene, uno dei Padri della Chiesa orientale, che egli applicò alle Sacre Scritture il metodo greco di interpretazione allegorica. Nel neoplatonico Porfirio dunque la sintesi tra filosofia greca e filosofia biblica è pienamente e pacificamente compiuta. Cfr. Eus. VI, 19, 8.

²²¹ Già Platone aveva sostenuto la superiorità degli antichi nei confronti dei quali i suoi contemporanei non erano che bambini. Giovanni Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*, come abbiamo visto, dà inizio alla digressione sull'origine della poesia chiamando in causa la “prima gente ne’ primi secoli” che “come che rozzissima e inculta fosse, ardentissima fu di conoscere il vero con istudio.”, *Tratt.*, XXI. Cfr. 1.7.

²²² «Ἄντρα μὲν δὴ ἐπιεικῶς οἱ παλαιοὶ καὶ σπήλαια τῷ κόσμῳ καθιέρουν καθ' ὅλον τε αὐτὸν καὶ κατὰ μέρη λαμβάνοντες, σύμβολον μὲν τῆς ὕλης ἐξ ἧς ὁ κόσμος τὴν γῆν παραδίδόντες (διὸ τινες καὶ αὐτόθεν τὴν ὕλην τὴν γῆν εἶναι ἐτίθεντο), τὸν <δὲ> ἐκ τῆς ὕλης γινόμενον κόσμον διὰ τῶν ἄντρων παριστῶντες, ὅτι τε ὡς ἐπὶ πολὺ αὐτοφυῆ τὰ ἄντρα καὶ συμφυῆ τῇ γῆ ὑπὸ πέτρας περιεχόμενα μονοειδοῦς, ἧς τὰ μὲν ἔνδον κοῦλα, τὰ δ' ἔξω εἰς τὸ ἀπεριόριστον τῆς γῆς ἀνεῖται· αὐτοφυῆς δὲ ὁ κόσμος

significa *selva*, in ragione della refrattarietà della pietra all'assunzione della forma, e, al contempo, in ragione della sua fluidità, cioè della sua *possibilità* di recepire la forma stessa²²³. Una simile caratterizzazione è quella che riguarda la “materia” nel suo originario senso generativo di *mater* delle forme²²⁴, della possibilità cioè del passaggio da un'indifferenziata matrice, la *selva* appunto, alla generazione di forme determinate che da questa selva genererebbero l'uscita. La testimonianza di Porfirio è quanto mai importante perché porta all'equazione pietra-materia-selva che si configurava probabilmente come sfondo implicito degli usi figurali della ‘petrosità’ originaria. È chiaro dunque come il nesso ὕλη-selva sia potuto giungere a Dante, tra l'altro, attraverso la rielaborazione cristiana della filosofia neoplatonica della scuola di Chartres²²⁵. La concezione di una materia prima come pietra, per di più, va a convergere con le assunzioni degli alchimisti per cui la materia prima con cui bisogna dare inizio all'*Opus*, e che porterà alla pietra filosofale, è pur sempre una pietra²²⁶, anche definita, nella sua trasposizione latina, *silva*²²⁷. Non si possono in questa sede riassumere tutti i significati della petrosità dell'antro. Sia chiaro però, ai fini di quello che sarà la nostra discussione, come l'antro manifesti una doppia natura: quella visibile, connessa alla sua forma esteriore, che dunque, ci dice Porfirio, è per noi gradevole, e quella invisibile che invece ci spaventa perché non riusciamo a percepire la forma nel suo contenuto tenebroso. In maniera analogica veniva percepita

καὶ [αὐτοσυμφυῆς] προσπεφυκῶς τῇ ὕλῃ, ἦν λίθον καὶ πέτραν διὰ τὸ ἄργον καὶ ἀντίτυπον πρὸς τὸ εἶδος εἶναι ἠνίττοντο, ἄπειρον κατὰ τὴν αὐτῆς ἀμορφίαν τιθέντες.», Porph., *Antr.* 5, 1-10.

²²³ Si noti qui come questa fluidità sia definita da Porfirio con l'aggettivo che Anassimandro dà alla causa di tutte le cose: ἄπειρον, cioè “infinito”, e come questa infinitezza sia resa possibile dalla ἀμορφία della pietra, cioè dalla sua assenza di forma.

²²⁴ Il termine latino *mater* è connesso al latino *materia* dallo stesso Isidoro: «Mater dicitur, quod exinde efficiatur aliquid. Mater enim quasi materia; nam causa pater est», Isid., *Orig.*, IX, 5,6.

²²⁵ Cfr. M. Lemoine, *Intorno a Chartres. Naturalismo platonico nella tradizione cristiana del XII sec.*, Jaca book, Milano 1998.

²²⁶ «La pietra da cui si fa questa operazione contiene in sé tutti i colori», *Liber trium verborum Kālid*, in M. Pereira, *Alchimia*; «L'intento complessivo dell'opera non è altro che prendere la pietra, quella che abbiamo reso nota. Poi, accingendosi all'opera, si deve iniziare dal primo grado, che è il lavoro di sublimazione, mediante cui si purificano le impurità che corrompono. La perfezione della sublimazione si ha, quando la pietra si assottiglia fino alla massima sottigliezza e purezza, e diventa infine volatile.», Geber, *Summa perfectionis magisterii*, in M. Pereira, *Alchimia*.

²²⁷ «Perciò, se vuoi ottenere questa materia, devi comprendere che essa è il puro soggetto in cui sono unite e da cui muovono le forme. Poiché essa contiene in sé il fluire e l'infinito scorrere, e lo conserva nella diversità delle forme degli estremi e dei medi e recepisce in sé, e per questo da alcuni filosofi è chiamata “ricettacolo delle forme”, che nasce dalla materia celeste di cui ha la natura; da altri è chiamata “selva” perché viene equiparata a qualcosa di rustico, rude, per la sua potenzialità», R. Lullo, *Testamentum*, 1.3, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, pp. 565-566.

la *virtus* stando al commento dell'*Eneide* di Bernardo Silvestre sicuramente noto a Dante²²⁸. L'autore infatti afferma:

«Fratrem habet Menelaum, virtutem scilicet que dicitur Menelaus quasi clara et lapidea: mene enim claritas, laos lapis. Virtus vero, quia celebratur, ideo clara est; quia ardua est, ideo lapidea»²²⁹

Il nome Menelao significherebbe quindi “pietra chiara” e sarebbe per questo naturalmente connesso alla *virtù*. Proprio il carattere difficile (ardua) della virtù è il corrispettivo della difficoltà insita nella distinzione delle forme al buio della caverna, che appunto non è “clara”, e dunque coincide con la natura “pietrosa” della virtù. Sul nesso oscuro-petroso discuteremo in seguito. La distinzione tra l'oscurità come simbolo del femminile e la luminosità come attributo del maschile è inerente all'interpretazione antica del libro della *Genesi* che viene commentata, ad esempio, dallo *Zohar* ebraico. Di tale distinzione, come vedremo, renderà conto la complessa dottrina della medicina medievale.

1.9.2 La fenditura nella roccia: un vuoto generativo.

Alla base della considerazione sacrale delle viscere della Terra, sta sicuramente la stupefatta scoperta che le profondità del suolo occultano tesori fatti di pietre preziose e metalli. La sacralità delle miniere come *organi interni* di un corpo femminile e pur sempre divino, è ampiamente documentata attraverso l'eccezionalità della scoperta dei siti minerari, affidata da sempre dalle varie tradizioni a santi, angeli o fate²³⁰. La complessa ritualità connessa all'apertura dei varchi minerari, e all'uso degli arnesi sacri deputati allo scopo, sancisce il profondo senso di stupore reverenziale che gli antichi tributavano al mondo *di sotto* invisibile e misterioso almeno quanto quello *di sopra*. Del carattere ostetrico della metallurgia e della virtù genesica di cui è investita la pietra ci occuperemo meglio in seguito. Basti qui ricordare come un valore generativo-sacrale fosse conferito alle crepe della superficie della crosta terrestre, o, analogicamente, al ventre della Madre Terra. Nella mitologia greca Zeus stesso, come ci

²²⁸ Per i legami intertestuali tra Dante e Bernardo cfr. tra gli altri G. Regn, *Double Authorship: Prophetic and Poetic Inspiration in Dante's Paradise*, MLN, 2007, Vol.122 (1), pp.167-185; S. Bellomo, *Una selva oscura: il prologo della 'Commedia'*, in "Mia donna venne a me di Val di Pado". Atti del Simposio su Dante (Fidenza, 31 maggio 2002), "Quaderni della Rassegna", 34, Cesati, Firenze 2003; G. Padoan, *Il pio Enea, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medievale in Dante*, Ravenna 1977; G. Inglese, *Una pagina di Guido delle Colonne e l'Enea dantesco* (con postilla a "If" II 23: "per loco santo"), La Cultura no. 3 (dicembre 1997), pp. 403-434.

²²⁹ Bern. Silv., *In Aen.* III, 222.

²³⁰ M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*. Le cerimonie propiziatorie durante l'apertura delle miniere sono documentabili fino al quindicesimo secolo e oltre. Cfr. R.J. Forbes, *Metallurgy in antiquity*, E. J. Brill, Leiden 1950, p. 84.

ricorda Dante²³¹, nasce in una grotta sul monte Ida dove, tra l'altro, ogni anno muore e viene sepolto per poi nuovamente risorgere. Alla sua nascita, a coprire le urla del bambino col suono dei loro strumenti, sono i Dattili, sacerdoti di Cibele nelle cui miniere²³² hanno la loro dimora come sacerdoti-fabbri. Il santuario più famoso dell'antichità, l'oracolo di Delfi, in origine non era presieduto da Apollo, bensì da Γά, la Terra²³³. Δελφύς in greco vale infatti come utero, matrice, vulva. La spaccatura della crosta terrestre²³⁴, o della dea Γά, il cosiddetto *chasma*, avrebbe pertanto consentito alla Pizia l'accesso all'eloquio profetico, forse per via delle esalazioni mefitiche procurate dalla faglia rocciosa, ma comunque attraverso un procedimento generativo per cui da una matrice uterina, come quella della Terra, si "generava" un responso, come se si trattasse di un figlio, ma in forma di oracolo. Nel caso di Delfi, diversamente che per gli altri oracoli, la sentenza profetica sarebbe avvenuta διὰ λόγων, attraverso cioè formule verbali "sibilline", molto più vicine all'eloquio poetico che a quello prosaico e ciò grazie alla Pizia la quale, contrariamente alla terra gravida, doveva aver raggiunto la menopausa. La sua sterilità avrebbe infatti favorito *per oppositum* la fecondità oracolare della Terra²³⁵.

Nel mondo romano è possibile ravvisare un procedimento simile nella roccia di Preneste²³⁶ dalla cui spaccatura sarebbero nati

²³¹ *Inferno* XIV, 97-102. L'analogia tra Cristo e Zeus è resa esplicita da Dante in *Purg.* VI, 118-120: «E se licito m'è, o sommo Giove/che fosti in terra per noi crucifisso, /son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?».

²³² M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*.

²³³ Cfr. U. Bianchi, *La religione greca*, Utet, Torino 1993. Le informazioni sull'oracolo ci vengono offerte da Strabone, Pausania e da Plutarco al quale dobbiamo ben tre dialoghi su Delfi, il *De defectu oraculorum*, il *De E apud Delphos* e il *De Pythiae oraculis*.

²³⁴ Un altro esempio di fenditura della roccia ci viene offerta dai *mychoi*, i recessi più interni dell'Eretteo di Atene in cui, secondo Frazer, si accedeva all'acqua salata del mare e ad un'intaccatura del terreno, che Page Du Bois interpreta come simbolo dei genitali femminili. Cfr. P. Du Bois, *op.cit.*, p.133-134.

²³⁵ Si noti come torni qui, in ambito greco, la condizione di sterilità che abbiamo segnalato nella dea romana Vesta e nell'ebraica Rachele e che è un simbolo evidentemente condiviso dell'antico concetto di *Sapienza*. In ambito neotestamentario dobbiamo segnalare poi il riferimento alla sterile Sofia in quei Vangeli gnostici ritrovati nel 1945, non accettati dal canone biblico e riconducibili a quell'area copta tra Egitto e Medio Oriente in cui doveva essere intensa l'attività filosofico-empirica dell'alchimia (cfr. M. Berthelot, *Les origines de l'alchimie*). «Gli apostoli dissero ai discepoli: «Ogni nostro sacrificio possa meritare il suo sale!». Essi chiamavano «sale» *Sofia*: senza di essa nessun sacrificio è gradito. Ma Sofia è una donna sterile, *senza figlio*; e per questo motivo è chiamata "traccia di sale"», *Vangelo di Filippo*, 59, 29-59, in L. Moraldi, *I vangeli gnostici. Vangeli di Tommaso, Maria, Verità, Filippo*, Adelphi, Milano 2005. Per quel che concerne invece l'effetto della sterilità della Pizia sulla fecondità della terra-oracolo, il fenomeno ricalca uno dei procedimenti magici per cui il contrario agisce sul contrario così come spiegato in H. Hubert, M. Mauss, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, *L'Année sociologique* (1896/1897-1924/1925), T. 7 (1902-1903), pp. 1-146.

²³⁶ «Numerium Suffustium Praenestinarum monumenta declarant, honestum hominem et nobilem, somniis crebris, ad extremum etiam minacibus cum iuberetur certo in loco silicem caedere, perterritum visis, inridentibus suis civibus id agere coepisse; itaque *perfracto saxo* sortis erupisse in robore insculptas

responsi oracolari scolpiti con lettere antiche e sul cui sito, fatto assai importante, si sarebbe instaurato il culto di Giove bambino che viene allattato da Giunone. Ma la percezione sacra delle crepature rocciose sembra essere universale. Alle pietre forate, infatti, in tutte le concezioni arcaiche si tributava un potere curativo, oltre che il valore sacrale dell'altare²³⁷. La percezione della sacralità della roccia spaccata viene assunta e rielaborata con nuova veste simbolica all'interno del Cristianesimo. Numerosissimi sono i siti dedicati alla Vergine che portano il nome di Monte Segato²³⁸, dal momento che la fenditura nella roccia ha sicuramente, oltre agli altri apporti, una forte matrice ebraica²³⁹. Dante stesso, in *Purg.* X²⁴⁰, deve salire una "pietra fessa", vale a dire spaccata, per raggiungere la parete rocciosa dove è effigiata la scena dell'Annunciazione di Maria in cui è evidente il significato della generatività del ventre della Donna per eccellenza che si appresta a dare alla luce non oracoli, come negli antecedenti classici, ma proprio l'incarnazione della Parola stessa, il Verbo, e dove, a questo scopo, ad annunciare è un Angelo che "aperse il cielo" e Maria è la donna che "ad aprir l'alto amor volse la chiave". Sulla medesima parete l'Arca dell'alleanza, dietro cui danza il Re Davide, è definita da Dante con un termine tecnico della strumentazione medico-alchemica, cioè "vaso"²⁴¹. Per comprendere quanto fosse sentito in ambito religioso-alchemico il significato della

priscarum litterarum notis. Is est hodie locus saeptus religiose propter Iovis pueri, qui lactens, cum Iunone Fortunae in gremio sedens, mammam adpetens, castissime colitur a matribus.», Cic., *div.* II, 41, 85.

²³⁷ Gli altari persiani ed egiziani erano costituiti da una pietra rotonda forata al centro e posta su un pilastro. Da notare inoltre l'analogia col forno alchemico descritto da Maria l'Ebraica nei primi secoli dell'era cristiana: «Il vaso di terracotta, che copre la fiala e che sta sopra la *kerotakis*, presenta un foro, affinché tu possa guardare se vi è un processo di sbianchimento o di ingiallimento.», LAG IV, première partie. Zosime de Panopolis, *Mémoires authentiques*, ed. M. Mertens, Les Belles Lettres, Paris 1995, trad. in M. Pereira, *Alchimia*.

²³⁸ Notre-Dame di *Montserrat* (Monte segato) è la Madonna nera cui si consacrò Ignazio di Loyola, fondatore dell'ordine dei Gesuiti. Sarà interessante notare come nel luogo dove oggi si trova la statua c'era prima un tempio di Venere, cosa che, come negli altri numerosissimi casi di insediamento di un santuario cristiano su un sito pagano, si pone su un piano più di continuità che di sostituzione. Il tema della montagna spaccata in due cime è già rintracciabile nel monte Parnaso greco, da cui i poeti traevano l'ispirazione. La doppia cima è citata da Dante nell'incipit del primo canto del Paradiso: «Infino a qui l'un giogo di Parnaso/assai mi fu; ma or con amendue/m'è uopo intrar ne l'aringo rimaso», *Par.* I, 16-18.

²³⁹ Cfr. 2.2.2.

²⁴⁰ «Noi salavam per una pietra fessa,/che si moveva e d'una e d'altra parte,/sì come l'onda che fugge e s'appressa.», *Purg.* X, vv.7-9. Qui Dante attribuisce alla pietra la motilità dell'acqua. Le pietre che recintavano i templi e le città erano per eccellenza pietre 'mobili'. Da pietre 'lanciate' da Deucalione e Pirra, nella loro estrema mobilità, nascono gli uomini. Cfr. P. Du Bois, *op.cit.* È allora plausibile reperire nella "pietra fessa" di Dante, la quale è instabile e semovente come l'onda, il *signum* dell'originaria mobilità generativa della pietra.

²⁴¹ «Lì precedeva un benedetto vaso,/trescando alzato, l'umile salmista,/e più e men che re era in quel caso.», *Purg.* X, vv. 64-66. Questa non è l'unica attestazione del termine nelle opere di Dante. Nell'*incipit* del primo canto del *Paradiso* Dante prega Apollo affinché egli diventi il "vaso" atto a recepire l'ispirazione poetica: «O buono Apollo, a l'ultimo lavoro/fammi del tuo valor sì fatto vaso,/ come dimandi a dar l'amato alloro», *Par.* I, 13-15.

pietra “fessa” basti pensare che un monaco francescano, la cui opera si colloca negli anni cinquanta del Trecento, autore di scritti sulla ricerca dell’elixir, giunse ad attribuirsi lo pseudonimo di Giovanni *Rupescissa*²⁴². Il nesso tra la pietra e il vaso medico-alchemico ci viene offerto inoltre dalla linguistica e, in particolar modo dall’etnolinguistica. Se la parola latina *petra* si può far derivare da una radice osco-umbra²⁴³ che vale come ‘quattro’ in riferimento ad un originario mattone quadrato, la parola celtica *per*, che vale come ‘pietra’, ha anche il significato di ‘recipiente concavo’, di ‘piccolo barile’. I guerrieri gallesi dell’epopea di Brân, ad esempio, avevano come attributo magico-simbolico il “peir dadeni”²⁴⁴, un calderone di rinascita che in alcuni testi mostra la proprietà di far risuscitare i morti. Il termine ebraico per pietra è *aben*, forma rafforzata del termine *ben*, ‘figlio’, da una radice comune che significa ‘creare’. È allora chiaro come l’origine etimologica della pietra sia nell’Europa arcaica che nel bacino del Mediterraneo si richiamasse ad una nozione matriciale-creativa, oltre che curativa²⁴⁵, legata alla percezione dell’analogia tra la cavità uterina e la cavità del vaso, così come sarà ben evidenziato dal repertorio cavalleresco e alchemico dell’Europa medievale. Non è qui possibile soffermarsi sulle molteplici intersezioni etno-storiche che nei millenni hanno visto la pietra e il vaso²⁴⁶ assumere l’ampia valenza simbolica grazie al nesso

²⁴² Accanto all’affermazione del *Liber Hermetis* che pone la cavità della roccia come luogo di nascita dei metalli («Il luogo dove essi [i metalli] nascono è una cavità della terra, come il luogo dove nasce il feto è il ventre dell’animale.») si pone l’esortazione di Cleopatra a cercare la pietra nel mezzo della montagna («Sali sulla cima più alta, sulla montagna coperta di alberi, e guarda la pietra sulla sommità: prendi l’arsenico dalla pietra e sbiancalo in modo divino. Guarda come *in mezzo alla montagna*, sotto l’arsenico, lì si trova la sua sposa, nella quale è sepolto e con la quale si diletta.») e l’affermazione del *Libro dell’agricoltura nabatea* di Ibn Wahšīya sulla generazione di uomini dalla spaccatura delle zolle della montagna («E quando un uomo spacca quelle zolle, cioè l’argilla, oppure esse si spaccano spontaneamente, all’aprirsi della zolla si manifestano due forme umane, con membra d’uomini»), in M. Pereira, *Alchimia*.

Nella liturgia siriana il sacerdote al momento dell’offerta del pane e del vino proferisce queste parole: «Voi siete la pietra dura che si è aperta per lasciare sgorgare dodici ruscelli d’acqua e che offre da bere alle dodici tribù d’Israele.», in J. Hani, *op.cit.*

²⁴³ Cfr. Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Albrighi, Segati e C., Roma 1907. Gli autori latini, invece, considerano il termine *petra* come un calco del greco.

²⁴⁴ Cfr. F. Benozzo, *Radici celtiche tardo-neolitiche della cavalleria medievale*, in *Quaderni di semantica*, 56, 2007 pp. 461-485. L’autore mostra come la radice celtica *peir/pair* sia legata al vaso campaniforme delle società megalitiche, e sia connessa all’italiano *paiole*, all’occitano *par*, al lionese *per*, al ferrarese *per*, ecc.

²⁴⁵ J. Hani ci dà testimonianza di un’usanza contadina della regione francese con Meriadec e Sainte-Anne d’Auray per cui alcune persone malate andavano a sdraiarsi su un megalite a forma di grossa coppa allo scopo di venire curati.

²⁴⁶ Sia una ricognizione mitografica, per cui ad esempio Efesto fabbrica la prima donna con la terra e con l’acqua, come un vasaio, mentre Pandora addirittura genera l’umanità da un vaso, sia una ricognizione dell’artigianato vascolare, per cui i vasi sono assimilati al corpo della donna tanto da ricevere le forme dei capezzoli, legittimano l’identificazione analogica donna-vaso. Cfr. Page Du Bois, *op.cit.*, 178-183. Per la concezione del cielo come vaso in Isidoro di Siviglia cfr. 1.5 nota 91.

cavità-generatività. È importante notare però come la percezione dello spazio “interno” della femminile cavità uterina, già corrispettivo anatomico della grotta e delle miniera, trovasse la sua controparte simbolico-analogica nella cavità generativa del vaso delle sperimentazioni alchemiche oltre che di quello legato alla mitologia della rinascita in ambito celtico. La fenditura della pietra e la sua concavità, tra le varie culture, veicolano nel tempo la misteriosa azione di una “vacanza” sacra e al contempo generativa.²⁴⁷

1.10 La simbolizzazione femminile dei *segni* della pietra: il Centro e il Mezzo.

1.10.1 La pietra di Delfi e di Giacobbe: la congiunzione al centro e il luogo *terribile*.

La pietra porta in un altro mondo
La donna porta in un altro mondo
La donna è pietra

Se il pensiero occidentale non si fosse costruito sul macro-commento ad Aristotele, ma sui curiosi aneddoti di Plutarco, probabilmente avrebbe ereditato una diversa nozione di “centro”. L'autore del *De defectu oraculorum* narra infatti come Epimenide, dopo aver interpellato l'oracolo sul curioso fenomeno per cui i cigni diretti verso il centro della terra si ritrovassero a Delfi, una volta ricevuto il responso, esclamò: «Né della terra esiste un centro né del mare, e se esiste, è noto agli dèi, ma celato agli uomini²⁴⁸». Eppure proprio l'oracolo delfico era contrassegnato da una grossa pietra semiovale, il cosiddetto *omphalos*, che altro non era se non la rappresentazione dell'ombelico di Ga, la madre terra, di cui sappiamo recasse l'iscrizione e che, secondo la comunità della Grecia tutta, segnava il centro della terra. La rappresentazione arcaica dello spazio sente infatti la necessità di un centro, di un punto privilegiato rispetto al quale organizzare le direzioni delle cose²⁴⁹ e, com'è naturale, verso il

²⁴⁷ «lo spazio «femminile» è quindi l'interno, forse lo spazio negativo creato dal Partenone e dall'Eretteo che conteneva la zona libera tra essi. La struttura iperbolica dei propilei doveva essere come un imene, una soglia che proteggeva l'interiorità e la recettività del centro dell'Acropoli. [...]L'interno del corpo della donna si ripete nello spazio chiuso del *megaron*. I templi di pietra, che sono le case delle immagini degli dèi e che contengono la loro potenzialità, sono simili a caverne, cavità del corpo della terra, della madre. Soprattutto un tempio come l'Eretteo, con il suo complesso spazio interno, assomiglia ai *mychoi*, ai recessi del corpo femminile e della terra.», P. Du Bois, *op.cit.*, 143-144.

²⁴⁸ Plut., *Mor.* 409e-438e, I, I.

²⁴⁹ P. Du Bois, *op.cit.*; cfr. anche J. P. Vernant, *Oedipus without the complex*, in J. P. Vernant, P. Vidal-Narquet, *Tragedy and myth*, Zone books, New York 1990, pp.63-86.

quale indirizzare la venerazione di ciò che l'uomo arcaico percepisce come sacro, e cioè, in prima istanza, lo spazio. Per comunicare con la divinità è infatti necessaria una conoscenza geo-sacrale dello spazio terrestre, come già ricordato col concetto di *temenos*, conoscenza il cui possesso, secondo gli antichi, permette l'accesso ad un altro mondo, quello divino appunto. A Delfi a stabilire il centro, come si evince dalla narrazione di Strabone²⁵⁰, è l'unione di due linee divergenti. Il mito racconta infatti di due uccelli che Zeus avrebbe inviato nelle direzioni opposte di Occidente e Oriente e che *a un certo punto* si ritrovarono a Delfi, da allora ritenuta il centro del cosmo. Attraverso il lessico figurale dell'antica mitografia, il centro viene dunque simbolizzato, da una *coniunctio oppositorum*²⁵¹, tanto più che in un rilievo ritrovato a Sparta l'ombelico di Delfi viene raffigurato come una pietra ovale posta tra il dio maschile Apollo e la dea femminile Artemide²⁵².

Nella tradizione ebraica la pietra che conferisce a Gerusalemme il primato geografico del centro, secondo quanto si narra nel libro della *Genesi*, è quella su cui Giacobbe, padre di Israele, addormentatosi, sognò una lunga scala che si innalzava verso il cielo²⁵³. Il viaggio che la pietra consente di fare a Giacobbe è dunque quello che collega il Cielo e la Terra. Dalla scala che si diparte dalla pietra gli angeli salgono e scendono dal Regno celeste. Essa incarna il mitico "asse del mondo"²⁵⁴ che, data la forma sferica della Terra, può passare per ogni suo punto e collegare così i due regni. Il centro, infatti, è un luogo spirituale²⁵⁵, come già intuito dal pagano Plutarco e, in quanto spazio mediano tra due estremità, consente l'intersezione psichica tra la materialità della terra e l'impalpabilità del cielo²⁵⁶. La pietra di Giacobbe realizza pertanto una *coniunctio* permettendo l'intersezione di due linee, tracciabili grazie al carattere

²⁵⁰ Strab., *Geogr.*, 9, 3, 6.

²⁵¹ «Almeno una parte della "preistoria" dell'alchimia va ricercata nelle mitologie e nelle ideologie arcaiche.», M. Eliade (1987), *Arti del metallo e alchimia*.

²⁵² Cfr. R. Oniga, *Il confine conteso: lettura antropologica di un capitolo sallustiano: Bellum Iugurthinum 79*, Edipuglia, Bari 1990.

²⁵³ La pietra che una tradizione ormai millenaria identifica come la pietra di Giacobbe è la cosiddetta "pietra del destino" o "stone of scone" su cui venivano intronizzati i sovrani scozzesi e che oggi è conservata nel Castello di Edimburgo.

²⁵⁴ «Axis est Septentrionis linea recta, quae per mediam pilam sphaerae tendit; et dicta axis quod in ea sphaera ut rota volvitur, vel quia ibi plaustrum est». Isid., *Orig.* XIII, 5, 3. L'atto rituale di Giacobbe è stato interpretato come quello di uno sciamano vero e proprio. Cfr. M. Money, *Deceit and Duality*, Shnaton 9, 24, 2001. Per lo sciamanesimo nell'antico Israele e nella Sacra Bibbia v. R. D. Miller, *Shamanism in early Israel*, Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, Vol. 101, 2011, pp. 309-341.

²⁵⁵ J. Hani, *op. cit.*

²⁵⁶ Il simbolismo ebraico della pietra come centro confluirà nell'architettura della chiesa cristiana che pone il "cuore" della struttura nell'intersezione tra la navata e il transetto, ritenuta simbolicamente il "cuore" di Cristo²⁵⁶ che ha unito in se stesso i due mondi. Il cuore è il centro del corpo come argomenterà il Dottore della Chiesa Alberto Magno nei suoi scritti "scientifici".

fortemente simbolico dei gesti del Padre di Israele²⁵⁷. Allo scopo di riposare, Giacobbe pone infatti la pietra prima nella posizione orizzontale del guanciale, segno interpretabile come matriziale, legato cioè alla terra e alla sua materna generatività, poi, dopo il sogno, la erige verticalmente verso il Cielo, luogo del divino, evocando in tal modo la congiunzione del Cielo e della Terra e quindi, tipologicamente, i due bracci della Croce. La pietra che segna l'incontro tra i "due" è chiamata da Giacobbe sia "ianua coeli" che "locus terribilis"²⁵⁸. Il primo epiteto definirà nel Cristianesimo la Madonna, intesa appunto come *Porta* che dalla terra permette l'accesso al cielo e che quindi collega i due mondi, essa stessa definita "pietra" proprio dal Santo che guida Dante nel viaggio finale del Paradiso, Bernardo di Chiaravalle²⁵⁹. La seconda locuzione (*locus terribilis*) con cui Giacobbe appella la medesima pietra che definisce *porta*, si richiama ad una nozione del sacro assai lontana dalle moderne amputazioni cognitive che nel tempo hanno reso l'aggettivo 'terribile' l'antonimo dell'aggettivo 'meraviglioso'. I Greci usavano l'aggettivo *δεινός* per descrivere qualcosa di meraviglioso e "terribile" insieme. Nell'antichità l'esperienza del sacro, come quella di trovarsi in un luogo di confine tra due mondi, poteva essere percepita come *terribilis*, ma nell'originaria accezione del termine latino che raccoglie il senso che Giacobbe dà all'evento del sogno sulla pietra: *terribilis*, da *terreo*, è ciò che può *destare un timore reverenziale ma paralizzante*. La pietra di Giacobbe è "terribile" perché è meravigliosa. La moderna scissione semantica nelle due polarità contrastanti costituisce, come vedremo, uno dei motivi dell'univocità nell'interpretazione del termine "pietra" come metafora della donna crudele.

1.10.2 Dante e Cecco D'Ascoli: il non-luogo e la donna acerba del centro

Che la scala sognata da Giacobbe sulla pietra segni un centro spirituale è lo stesso Dante a confermarlo in due passi del *Paradiso*,

²⁵⁷ Cfr. M. Girard, *Les symboles dans la Bible*, Montréal, Paris, Bellarmin, Cerf 1991. L'autore raggruppa i simboli biblici in quattro categorie: teofanici, matriziali, ponerologici e di verticalità cosmica. Lo stesso autore fa un'analisi quantitativa dell'uso metaforico del termine 'pietra' all'interno del Vecchio e del Nuovo Testamento: «La Bible utilise le mot «roc» [*petra*] en un sens symbolique dans une proportion de 30%. Dans les deux Testaments pris isolément domine dans l'Ancien Testament, avec preeminence très forte du symbolisme de l'origine de la vie. Le champ matriciel occupe même tout le terrain dans le Nouveau, dans la ligne du symbolisme de l'origine de la vie éternelle, soit par delà la mort, soit dès ici-bas le cadre de l'expérience chrétienne. Quant au mot *petros*, rare, on le trouve deux fois au *second livre des Maccabées* en un sens réel, et une fois dans l'évangile de Jean comme désignation métaphorique de l'apôtre Pierre.», *ivi* pp. 521-522.

²⁵⁸ «Pavensque: "Quam terribilis est, inquit, locus iste! Non est hic aliud nisi domus Dei et ianua caeli"», *Gen* 28, 17.

²⁵⁹ Questo sarà, come vedremo, il principale argomento che porterà Giovanni Pascoli all'identificazione della *Petra* delle petrose con la Vergine Maria. Cfr. G. Pascoli, *La mirabile visione*, pp. 164-178.

quando l'autore si trova nel Cielo petroso di Saturno dove risiedono gli spiriti contemplativi²⁶⁰:

Dentro al cristallo che 'l vocabol porta,
cerchiando il mondo, del suo caro duce
sotto cui giace ogni malizia morta,
di color d'oro in che raggio traluce
vid'io uno scaleo eretto in suso
tanto che nol seguiva la mia luce.
Vidi anche per li gradi scender giuso
Tanti splendor, ch'io pensai ch'ogne lume
Che par nel cielo quindi fosse diffuso.
Paradiso, XXI, 25-33

è ogni parte là dove sempr'era,
perché non è in loco, e non s'impola;
e nostra scala infino ad essa varca,
onde così dal viso ti s'invola.
Infino là su vide il patriarca
Iacob porgere la superna parte,
quando li apparve d'angeli sì carca.
Paradiso, XXII, 66-72

Bisogna innanzitutto precisare che il ventunesimo canto del *Paradiso* è interamente connotato dalla petrosità. Il nome del protagonista è quello del contemplativo *Pietro* Damiano, il quale racconta del suo eremo ubicato in un luogo dove “surgon sassi” e nel suo racconto cita *Cefàs*, il nome ebraico di ‘pietra’ con cui viene appellato da Cristo l’apostolo *Pietro*²⁶¹. Il monaco definisce inoltre la propria identità come l’unione di due *opposita*²⁶², due ‘Pietri’ opposti, facendo seguire il riferimento al luogo dedicato a Maria, che egli chiama “nostra Donna” («In quel loco fu’ io Pietro Damiano/e Pietro peccator fu’ ne la casa/ di nostra Donna in sul lito adriano», vv. 121-123). La scala d’oro di Giacobbe si erige inoltre all’interno del cristallo, pietra eletta a rappresentare paranomasticamente il nome di Cristo.

Che la scala sognata da Giacobbe sulla pietra segni un centro spirituale è lo stesso Dante a confermarlo²⁶³. L’estremità superiore della scala del patriarca, come spiega San Benedetto in *Par.* XXII,

²⁶⁰ Saturno, per la scienza astrologica del tempo era il pianeta freddo e lento legato al metallo del piombo ma anche al suo opposto: l’oro, e per gli alchimisti quindi era uno dei simboli della pietra filosofale, simbolo cioè del raggiungimento, da parte dell’individuo, della realizzazione della propria interezza, cioè della Sapienza che lo avrebbe reso non solo saggio, ma anche felice. È arrivata fino a noi l’espressione “essere al settimo cielo”. Il settimo cielo infatti è Saturno. La coincidenza per cui le occorrenze semantiche della pietra connotano proprio il canto sul cielo di Saturno sembrano confermare che Dante conoscesse bene il valore di Saturno come figura della Sapienza in quanto pietra filosofale.

²⁶¹ «Petrus a petra Christo nomen accepit», Hier., *Tract. in Marc.*, p. 349, 7.

²⁶² Per V. L. Puccetti si tratta di una congiunzione di opposti conclamata. Cfr. V. L. Puccetti, *Una lettura del canto di Pier Damiani*, in *Studi Danteschi*, Vol. 79, Le Lettere, Firenze 2014, pp. 267-310, p. 273.

²⁶³ All’inizio del canto Dante aveva alluso al concetto di centro affermando che il compiacimento di Beatrice era potuto avvenire -contrapesando l’un con l’altro lato- (v. 24), non ricusando dunque la nozione che di centro aveva dato nell’Inferno come «punto al qual si traggon d’ogni parte i pesi» (*Inf.*, XXXIV, 107).

conduce all'ultima sfera nella quale si compie la visione finale, la *visio mystica*, che però si configura come un non-luogo («non è in loco») e, dice il Santo, poiché trascende la tridimensionalità dello spazio, non si *impola*, non coincide cioè con l'asse che materialmente tracciamo per congiungere i due *poli*²⁶⁴ di una sfera, bensì è un centro dove a convergere sono da sempre tutti luoghi («ogne parte»). Il non-luogo cui conduce la scala di Giacobbe è allora il centro non locato di convergenza di tutte le linee non tracciate, l'essere ubiquitario che coincide e risiede nel Centro e come tale è *invisibile* all'occhio fisico («onde così dal viso ti s'invola»). Tuttavia ciò che conduce («varca») a questo non-luogo è l'assialità verticale della scala, replicata analogicamente dalla descrizione topiaria dell'anima di Pietro Damiano nel canto precedente²⁶⁵. Pietro Damiano è un contemplativo, e non a caso quindi, secondo noi e secondo il principio del *nomina sunt consequentia rerum*, il suo nome è *Pietro*. La sua virtù, in quanto contemplativo, è l'atto di *vedere*, ma la rappresentazione figurata della sua essenza si concreta nell'atto di girare intorno al proprio asse come una mola. Per far ciò egli deve trovarsi nel centro di se stesso, o meglio rendere quel *centro* un *mezzo* della luce («che del suo mezzo fece il lume centro,/girando sé come veloce mola»). Alla verticalità del suo asse si congiunge, con una metafora matriziale, il suo «inventrarsi» («m'inventro») nella sfera di Saturno, grazie all'azione virile della Luce divina che in questa si «ap-punta» ingravidandola. Unendo la propria virtù contemplativa a quella di Saturno egli riesce a vedere la «somma essenza» da cui, ancora con un'analogia generativa che evoca il latte materno, la virtù è «munta». La rotazione verticale dell'asse in congiunzione, al *mezzo*, con la posizione orizzontale dell'*inventramento*, è la genesi dell'essenza contemplativa, quella Croce insomma che Giacobbe traccia con le posizioni della pietra che altro non è, per Dante, se non la Sapienza. Il raggiungimento della Sapienza tramite la generatività femminile del parto è, come vedremo, il procedimento che i filosofi della natura assimilavano per via analogica all'ottenimento della pietra filosofale. La virtù «munta» di Dante non può che evocare infatti una delle figure con cui essa era designata: il latte della Vergine. Con un'immagine ossimorica gli

²⁶⁴ Da notare inoltre come i «poli» siano evocati paranomasticamente dalle «pole» che Dante colloca nel canto attraverso un paragone apparentemente solo ornitologico. Le pole sono infatti cornacchie, ma ciò che interessa a Dante è il loro movimento tripartito di sola andata, di andata e ritorno, e di rotazione. «E come, per lo natural costume, /le pole insieme, al cominciar del giorno,/si movono a scaldar le fredde piume;/poi altre vanno via senza ritorno, altre rivolgon sé onde son mosse, e altre roteando fan soggiorno.», *Par.* XXI, 34-39. In relazione al «centro» e alla «sapienza» Dante ha verisimilmente la consapevolezza di evocare gli uccelli che segnarono il centro delfico.

²⁶⁵ «Né venni prima all'ultima parola,/che del suo mezzo fece il lume centro,/girando sé come veloce mola;/poi rispuose l'amor che v'era dentro:/«Luce divina sopra me s'appunta,/penetrando per questa in ch'io m'inventro,/la cui virtù, col mio veder congiunta,/mi leva sopra me tanto, ch'io veggio/la somma essenza de la quale è munta.», *Par.*, XXI, 79-87.

alchimisti univano la sterilità che già, come abbiamo visto, la tradizione ebraica tributava alla Sapienza, al latte, una sostanza tipicamente materna che da un lato contraddice appunto la natura di *virgo* e dall'altro identifica con una sostanza liquida il prodotto della saggezza²⁶⁶. La Sapienza degli alchimisti aveva inoltre come scopo quello di sconfiggere il tempo e si appaia quindi perfettamente alla non-località della Sapienza di Dante nella sua forma contemplativa. La Saggezza contemplativa risiede nell'atto di vedere e ha bisogno di una congiunzione al mezzo o al centro. Ciò è reso in maniera ancora più esplicita, e pertanto più pericolosa²⁶⁷, dal già citato autore dell'*Acerba*, Cecco d'Ascoli, il quale raccomanda al suo interlocutore:

Se il vicio te ceca li belli occhi,
cercando questa donna nel to centro,
prego ch'al Factore t'enginocchi.²⁶⁸

La Sapienza, per il grande Cecco D'Ascoli, come per Dante, risiede nell'atto di vedere²⁶⁹. In un modo assai enigmatico, che ha sviato i lettori di ogni tempo, nel suo poema didattico il medico-poeta nomina più volte e in maniera generica una donna "acerba" che va sicuramente identificata con la Sapienza o comunque con quel collettore materiale ed emozionale di significati a cui filosofi, poeti, teologi e alchimisti si riferivano nominandolo apertamente o piuttosto parlandone *in absentia* in riferimento a ciò che essi consideravano la "cosa" più saggia, più divina, più bella che la natura potesse concepire. Il termine "sapienza" non compare mai

²⁶⁶ A questo punto è necessario notare come il Latte della Vergine costituisca la visione più importante di San Bernardo di Clairvaux, che a breve scorterà Dante nella visione finale del Paradiso. Il monaco cistercense, infatti, racconta di aver visto la Vergine Maria rivolgersi a lui mentre faceva cadere dal seno tre gocce di latte.

²⁶⁷ Cecco D'Ascoli, a causa dello scandalo che avevano destato le sue idee in campo dottrinale, fu prima allontanato dall'Università di Bologna dove insegnava astronomia e fu poi arso vivo insieme alle sue opere di fronte Porta a Pinti e Porta alla Croce, a Firenze, nel 1327, esattamente sei anni dopo la morte di Dante. Le cronache riportano che mentre egli veniva bruciato diceva :- L'ho detto, l'ho insegnato, lo credo- (così secondo l'edizione di P. Rosario, p. 10). L'opera del poeta ascolano dopo la morte ha subito, insieme al suo autore, una *damnatio memoriae*. Fino al 1581, anno della Controriforma, sono in circolazione circa 100 esemplari dell'*Acerba* tra manoscritti e stampe, dopo di che non si ha più traccia dell'opera fino all'edizione che l'Andreola cura nel 1820. A questa seguono le edizioni di Rosario (1916), di Crespi (1827) e l'edizione diplomatica di Censori-Vittori (1971). La prima edizione critica viene infine curata da Marco Albertazzi nel 2002. Cfr. M. Albertazzi, *L'Acerba* di Cecco D'Ascoli, La Finestra, Trento 2002. Per una storia più dettagliata della vicenda di Cecco e dei suoi rapporti con Dante v. G. Frasca, «*I' voglio qui che il quare covi il quia* ». *Cecco D'ascoli "avversario" di Dante*, in P. Boyde, V. Russo, *Dante e la scienza*. Atti del Convegno internazionale di studi 'Dante e la scienza' organizzato dall'Opera di Dante e dalla Biblioteca classense di Ravenna, Ravenna 1995, 28-30, pp. 243-263.

²⁶⁸ Cecco D'ascoli, *L'Acerba*, XV, 10-12.

²⁶⁹ Per la malattia della vista in connessione con il piombo e la sapienza vedi paragrafo 2.3.7. La supremazia topografica e filosofica del centro è ribadita inoltre dalla *Kore Kosmou*, uno dei trattati ermetici (estratti XXIV e XXV) riportati da Stobeo. Cfr. P.(a cura di), *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*, Fondazione L. Valla, Mondadori, Milano 2009.

nell'opera di Cecco. Nel caso dei versi succitati, se non volessimo interpretare la donna del centro come la sapienza, o come l'insieme di significati che questa parola cela dentro di sé²⁷⁰, il referente più immediato da unire a questa donna sarebbe comunque una pietra: la pietra celidonia. Cecco infatti parla della rondine che deve curare i suoi piccoli dalla cecità e a tal fine mastica la pietra celidonia estraendo un succo bianco che li cura:

La rondene doie petre preziose
Naturalmente porta nel so ventre,
Che vagliono ad amore, e son famose.
Se li fioli sonno cechi et orbi,
Biascia la celidonia, sì che e' entre
El cano succo che sana lor morbi.
Cossi serai tu gracioso sempre,
Se porti amore e caritate dentro,
De questa donna servando le tempre.
Se '1 vicio te ceca li belli occhi,
Cercando questa donna nel to centro,
Prego, eh' al Factore t' engenocchi ;
E de salute non te desfidare,
Che propria natura è lo peccare.

(*Acerba*, cap. XV, 1-14)

Siamo di fronte qui nuovamente a una pietra, preziosa stavolta, da cui esce non latte, ma un succo che cura la malattia del vedere. Cecco sceglie di usare una identificazione della Sapienza ben nota in ambito teologico²⁷¹. La Sapienza è una donna e va cercata dentro ogni uomo. Precisamente nel proprio “centro”.

1.10.3 Pietre erette, cumuli di pietre e donne di un altro mondo

La disposizione dello spazio attorno a un centro ritenuto sacro è molto più antica di quello che si potrebbe immaginare e affonda le sue radici nel megalitismo. La Teoria etnolinguistica della continuità paleolitica (TCP), dimostra come i megaliti galiziani fossero definiti con vari sintagmi in cui costante è la presenza del termine “*moura*”²⁷². Secondo Francesco Benozzo, il termine non deriverebbe dal prestito greco μαῦρος, ‘moro’, ma da una radice celtica *MRVOS, che vale come ‘morto’, ‘essere soprannaturale’ e che

²⁷⁰ T. Schipflinger definisce la Sapienza come una “virtù onnicomprensiva”. Cfr. T. Schipflinger, *Sofia-Maria. Una visione olistica della creazione*, Estrella de Oriente, Trento 2003, p. 131.

²⁷¹ «La più antica immagine di Sofia si trova nel Codex Rossanus, un manoscritto biblico del sesto secolo conservato nella Biblioteca Arcivescovile della cittadina italiana di Rossano in Calabria [...]. La persona raffigurata, fonte d'ispirazione per l'Evangelista Marco (lei sta toccando il manoscritto che lui sta scrivendo), è generalmente riconosciuta come Sofia», T. Schipflinger, *Sofia-Maria*, p. 91.

²⁷² Ad es. *pedra da moura, porta da moura, fraga da moura, toca da moura*, etc; v. F. Benozzo, *Radici celtiche tardo-neolitiche della cavalleria medievale*, in *Quaderni di semantica*, 56, 2007, pp. 461-485.

identifica i personaggi femminili delle *mouras* come le mitiche costruttrici, insieme alla loro controparte maschile (i *mouros*), dei complessi megalitici, nonché come severe custodi dello spazio sacro che essi delimitano, sino al punto di provocare la morte di coloro che indebitamente lo varcano. Le leggende che descrivono questi personaggi testimoniano il loro carattere ancipite. Esse infatti sono donne materne che *allattano* e, nello stesso tempo, severissime custodi dello spazio, pronte a punire con la morte. Maternità e *terribilità* convergono dunque anche in queste mitiche custodi megalitiche. È stato studiato come le grosse pietre, e in generale le pareti rocciose effigiate con raffigurazioni aniconiche e non, venissero usate dagli sciamani dell'antica Europa come via di accesso ad altri mondi di coscienza²⁷³. Qualunque funzione avessero i menhir, essi comunque replicavano agli occhi dei primi uomini la nozione universale di *axis mundi*, proprio grazie alla loro perfetta verticalità che li slanciava verso il cielo. Molti dolmen, megaliti collocati orizzontalmente, furono usati nel Medioevo come pietre d'altare delle nuove chiese francesi che venivano erette proprio nei luoghi delle apparizioni mariane, cioè nei pressi di fonti e di pietre venerate sin dal neolitico²⁷⁴. Il ritrovamento dell'effigie della civetta sui menhir della Francia meridionale ha fatto inferire a C. Crawford²⁷⁵ l'esistenza di una Dea dell'occhio europea e ha

²⁷³ Sulla teoria che vuole che le effigi su pietra fossero un mezzo di alterazione della coscienza e quindi veicolo di trance per gli sciamani di tutti i continenti, studio fondativo è quello di J. D. Lewis-Williams e T. A. Dowson, *Signs of all times: entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art*, in *Current Anthropology*, 29(2), 1988, pp. 201-245. Cfr. anche M. Eliade, *Lo Sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Ed. Mediterranee, Roma 1974; G. R. Varner, *Menhir, dolmen and circles of stones: the folklore and magic of sacred stone*, Algora pub., New York 2004.

²⁷⁴ «La scelta del luogo delle Madonne era più che singolare: la regina scura si sceglieva fondamentalmente dei significativi luoghi megalitici o almeno luoghi sacri celtici, che ella faceva trovare o da buoi o da persone innocenti come bambini, le giovani donne o i pastori.», P. Van Cronenburg, *Madonne nere. Il mistero di un culto*, ed. Arkeios, Roma 2004, p. 36. Cfr. anche P. Sébillot, J. D. McGuire, *The Worship of Stones in France*, in *American Anthropologist*, New Series, Vol. 4, No. 1 (Jan. - Mar., 1902), pp. 76-107.

²⁷⁵ Cfr. O. G. S. Crawford, *The Eye Goddess*, The Macmillan Company, New York 1958. Il prof. C. Quigley, che ha recensito l'opera, sostiene di credere personalmente alla tesi di Crawford anche se ritiene che egli non l'abbia sostenuta in maniera convincente per i più. La tesi dello studioso per C. Quigley consta sostanzialmente di tre parti: «The thesis itself is not completely clear. It seems to have three parts: (1) that there was a wave, or several waves, of cultural diffusion from Syria about 3000 B.C., westward by way of the Mediterranean to southeast Spain and thence, via the Straits of Gibraltar and the Atlantic, to the Canary Islands, Brittany, Ireland, England, and Denmark; (2) that, as a part of this cultural movement, there passed a religious amalgam concerned with a female fertility deity who was also a goddess of death and resurrection; and (3) that "eyes" were a symbol of this deity. As the title suggests, Crawford centered his attention on this last point. Why he did so is a puzzle, since his decision to write the book was based originally on R. J. C. Atkinson's discovery of a carving of a "Mycenaean" dagger and several axes on the sarsens at Stonehenge. In working backward toward Syria, Crawford tells us, "The axes receded and the Faces [especially eyes] obtruded themselves." In consequence, Crawford begins his book with the Temple of the Eye Goddess at Tell Brak in eastern Syria. He could hardly have picked a worse point of

suggerito a Maria Gimbutas l'identificazione della pietra eretta del menhir con la Dea stessa²⁷⁶. Se il menhir porta l'uomo in un altro mondo, sarà un'immagine femminile a guidarlo, questo almeno sembra postulare l'effigie sui megaliti dell'animale sacro alla dea classica Atena/Minerva²⁷⁷. Ma la civetta, riconosciuto simbolo della sapienza in quanto attributo della dea, è *anche* annuncio di morte come forza rigeneratrice della vita stessa e porzione finale del suo ciclo, simbolo ancipite, dunque, e, di nuovo, congiunzione di due *opposita*: la vita e la morte.

Nell'antichità greco-latina a incarnare la guida verso un altro mondo è il Mercurio-Ermete psicopompo. Le pietre ammassate in piccoli cumuli diventano presto delimitazioni sacre dello spazio, quindi blocchi quadrati, le famose Erme dedicate al dio che condividono Greci ed Egizi, dio del confine e quindi del passaggio, passaggio che ora interessa lo spazio terrestre e visibile e ora, invece, si occupa di presiedere al transito in altre zone del tempo e dello spazio, grazie a quella conoscenza che si definisce appunto "ermetica". Nel Medioevo, accanto al cervo, sostituto totemico di Ermete-Mercurio, a ricoprire il ruolo di accompagnatrici verso un altro mondo sono soprattutto le Fate celtiche. Queste dame soprannaturali, secondo quanto riporta Elemire Zolla, -affioravano dai centri delle contrade che venivano contrassegnati dai cosiddetti *cairn*, cumuli di pietre, "ombelichi" del mondo, con un significato affine a quello delle classiche erme, e che a loro volta segnavano topograficamente l'"intersezione di mondi" da cui le fate emergevano per avvicinare gli eroi e condurli con sé in luoghi incantati²⁷⁸. Secondo L. Harf-Lauoner²⁷⁹ la fata medievale deriverebbe dall'unione prototipica delle Parche, le tre mitiche donne deputate all'elargizione del *Fatum*, dunque divinità della vita e della morte, con le classiche Ninfe, personaggi femminili di confine tra il mondo umano e divino. Dalle prime le fate erediterebbero la natura di allevatrici mentre dalle seconde quella di rapitrici e amanti. Secondo A. Fassò²⁸⁰ proprio l'*interpretatio romana* giustificherebbe l'assimilazione delle Matres

embarkation.», *The Eye Goddess*, a review by Carroll Quigley in *The American Anthropologist*, Vol. 60, 1958, pp. 779-783.

²⁷⁶ «La pietra eretta (menhir) emana una misteriosa vibrazione psichica. Ancora oggi, esseri umani e animali sono attratti dal loro potere magico. La gente li tocca o compie tre giri attorno a essi per guarire, il bestiame malato viene condotto a strofinarsi contro di essi. Il menhir è la Dea.», M. Gimbutas, *Il linguaggio della dea*, p. 311.

²⁷⁷ Non dimentichiamo che in *Purg.* XXX Beatrice appare vestita, a detta di Dante, come Minerva.

²⁷⁸ Cfr. E. Zolla, *L'amante invisibile*. È il caso ad esempio di Thomas the Rhymer, profeta e poeta scozzese contemporaneo di Dante, le cui ballate offrono straordinarie omologie con la donna *petra*.

²⁷⁹ Cfr. G. Bottani, *Archeologia ferica. Tristano e le tre Isotte*, in *Interpretazioni dei trovatori*. Atti del convegno 18-19 ottobre 1999; con altri contributi di filologia romanza, Bologna 2001, pp. 45-76.

²⁸⁰ A. Fassò, *Fate, diffrazione e una congettura per Guglielmo IX*, in *QFR - «Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna»* 12-13, 1996-98 (Lingua, rima, codici. Per una nuova edizione della poesia della Scuola siciliana), pp. 287-323.

celtiche con le Parche romane, mentre Francesco Benozzo giunge a concludere che la donna celebrata dai trovatori provenzali non è che l'ipostasi cortese della fata celtica²⁸¹. È allora importante notare, ai fini del nostro discorso che:

a) tanto l'archetipo della parche-ninfe quanto quello delle fate celtiche è innanzitutto legato alla leggendaria transizione inter o ultramondana.

b) la suddetta transizione è segnalata ancora una volta dalla presenza di pietre.

c) la fisionomia prototipica di personaggi femminili come le Fate-Parche, conglobata in ultima analisi dalla donna della poesia cortese, è immancabilmente contraddistinta dalla *coniunctio* intrapsichica e spirituale di una natura ibrida che appaia la vita e la morte in un unico personaggio.

Tra le progenitrici delle fate e delle donne dei trovatori è infatti sicuramente Afrodite²⁸², troppo spesso "amputata" dalle letture univoche che la ingessano nel ruolo di dea dell'amore, ma di cui la mitografia ci consegna la complementare fisionomia di Moira e Melanide, offrendoci il profilo di una divinità femminile che *congiunge* in un'unica identità gli *opposita* di dea luminosa e "oscura"²⁸³.

Il concetto di *coniunctio oppositorum* è forse quello più celebre e vulgato dell'alchimia. Come sostiene M. Eliade: «la *coincidentia oppositorum* serviva anticamente a definire l'Urgrund, lo stato paradossale della totalità, della perfezione, la sfera del sacro e Dio»²⁸⁴. L'unione del Cielo e della Terra è una nozione arcaica e pervasiva e come tale rintracciabile come veicolo di simbolizzazione della pietra filosofale anche nei testi alchemici. Nei *Septem Tractatus* ad esempio leggiamo:

E sappiate che il cielo e la terra si congiungono a quello che sta in mezzo; infatti quello che sta in mezzo ha un aspetto che concorda col cielo, e uno che concorda con la terra. Vi è dunque l'acqua che esce da questa pietra.²⁸⁵

²⁸¹ Cfr. F. Benozzo, *Guglielmo IX e le fate. Il vers de dreit nien e gli archetipi celtici nella prosa dei trovatori*, in *Medioevo romanzo*, 21, 1997, pp. 69-87.

²⁸² Cfr. G. Bottani, *op.cit.*

²⁸³ «Come signora della Morte e della Vita, Afrodite ebbe molti appellativi che paiono contrastare con la sua fama di dea bella e compiacente. Ad Atene essa fu detta la maggiore delle Moire e sorella delle Erinni; e altrove Melanide («la nera»), un nome che Pausania tenta di spiegare ingegnosamente dicendo che l'amore si fa per lo più di notte col favore dell'oscurità; Scotia («l'oscura»), Androfone («omicida») e anche, secondo Plutarco, Epitimbria («delle tombe»), R. Graves, *I miti greci*, Longanesi, Milano 2005, p. 62. Della nozione di "oscurità" in connessione con quella di "petrosità" renderemo conto nell'ultima parte del presente lavoro.

²⁸⁴ M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*.

²⁸⁵ «et scitote quod mediocriter coelum cum terra iungitur. Mediocre autem est figura cum coelo et cum terra, quod est aqua. Omnium autem prima est aqua quae exit de hoc lapide.», *Ars chemica, quod sit licita recte exercentibus, probationes doctissimorum iurisconsultorum. Septem tractatus seu capitula Hermetis Trismegisti, aurei. Eiusdem Tabula Smaragdina, in ipsius sepulchro inventa, cum*

Nell'opera che meglio indaga la *coniunctio*, C.G. Jung cita il mago Ostane²⁸⁶ il quale si rivolge alla sua discepola Cleopatra con queste parole:

In te è celato tutto il terribile e meraviglioso mistero (...) Dicci come ciò che è superiore discende al più basso, e ciò che è infimo sale a ciò che è superiore, e come il mediano si accosti a ciò che è superiore per formare dal mezzo un'unità (ένωθῆναι τὸ μέσον).²⁸⁷

Ancora una volta una donna²⁸⁸ viene evocata come centro mediano di confluenza unitiva del terribile e del meraviglioso, non diversamente dai personaggi megalitici delle *mourai*, dalla biblica pietra di Giacobbe cantata da Dante, dalla donna acerba di Cecco d'Ascoli, dalle classiche Parche e Ninfe e dalle medievali Fate che sembrano dunque offrire alla donna della poesia cortese un modello prototipico. La "natura petrosa",²⁸⁹ che è possibile riscontrare nelle dee antiche, identifica, per il padre della psicologia analitica, quella che egli chiama "figura Anima", simbolo del sé ed eterno femminile²⁹⁰.

1.11 Gli attributi della pietra e la pietra vegetale: una morbida durezza

Se per comprendere il valore semantico della pietra nel mondo latino, al di fuori dell'ambito propriamente alchemico, ci rifacciamo alle etimologie che ci suggeriscono gli antichi, avremo al primo impatto un moto di sorpresa. Isidoro, ad esempio, sostiene che il *lapis* è così detto perché "laedet pedem"²⁹¹, ferisce il piede, presumibilmente perché in genere esso è collocato per terra in quanto masso o ciottolo. Tuttavia, l'affermazione che egli fa immediatamente seguire a questa etimologia è che il lapis stesso è "mobilis et sparsus"²⁹². Isidoro aggiunge dunque alla prima qualità, che vuole il *lapis* atto al ferimento del piede e quindi fermo, l'attributo antitetico della mobilità.

commento Hortulani Philosophi Septem Tractatus, commento Hortulani Philosophi. Studium consilii coniugii de massa solis et lunae, Emmel, Strasburgo, 1566. La trad. è in M. Pereira, *Alchimia*. Si noti come in questo antichissimo testo alchemico si ritrovino congiuntamente i concetti già segnalati in Dante e Cecco D'Ascoli, di pietra, centro e liquidità.

²⁸⁶ Ostane è uno dei mitici autori della prima alchimia.

²⁸⁷ C. G. Jung, *Mysterium coniunctionis*, p.117.

²⁸⁸ Cleopatra è una delle mitiche autrici di alchimia come Maria l'Ebreia. I frammenti che le si attribuiscono risalgono al II sec. d. C.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 116.

²⁹⁰ *Ivi* pp.116-117. Cfr. inoltre R. Steiner, *L'eterno femminile. Iside, Maria, Beatrice: volti immortali dell'anima umana*, Archiati Verlag, Forlì 2007.

²⁹¹ «Lapis autem dictus quod laedat pedem.», Isid., *Orig.* XVI, 3, 1.

²⁹² «Lapis mobilis est et sparsus», *Ibid.*

In ambito greco, Eustazio di Tessalonica²⁹³, commentatore medievale di Omero, ci offre l'etimo duplice e ossimorico di λίθος, termine greco per pietra. Secondo l'autore, infatti, λίθος è sia ciò che mantiene con forza la sua salda posizione (da λίον τεθεῖσθαι) sia ciò che corre fortemente (da λίον θέειν), e ci dà perciò testimonianza ulteriore di come il valore semantico della pietra potesse veicolare nell'antichità i *semi* antitetici della mobilità e della stabilità nell'universo cognitivo omerico.

A questo punto è necessario osservare come una delle locuzioni che designano fin dalla sua prima comparsa la pietra filosofale è quella del paradossale *lapis fugitivus*, e che la stessa locuzione designava nell'antichità un'ancora che invece di starsene pacificamente sul fondo del mare, vista la sua natura petrosa-ferrosa, risultava dotata di un irrefrenabile impulso cinetico. A darne testimonianza, al di fuori dell'ambito specificamente alchemico ma evidentemente "animato" da cognizioni culturali affini a quelle alchemiche, è l'autorevole attestazione di Plinio il Vecchio²⁹⁴ e il racconto delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio²⁹⁵.

Il *lapis fugitivus*, come una delle innumerevoli designazioni della pietra dei filosofi²⁹⁶, ci introduce, con la sua forte efficacia ossimorica alla tipica ibridazione delle due nature del *lapis* documentata nei testi: la natura dura e petrosa, legata al *sema* della stabilità e pesantezza della pietra e la natura liquida e acquee, non giustificabile in riferimento alla durezza della pietra, ma in riferimento al legame analogico, ma pur sempre assai misterioso per l'uomo moderno, con la pianta. La redazione degli antichi lapidari greci e latini dimostra come i termini usati per nominare i vari tipi di pietre fossero di natura referenziale²⁹⁷. I nomi conferiti alle pietre si fondavano infatti su quei rapporti di somiglianza con altri oggetti o enti che stanno alla base della formazione della metonimia e della

²⁹³ Cfr. S. Macrì, *Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico*, Utet, Torino 2009, p. 7.

²⁹⁴ «Eodem in oppido est lapis fugitivus appellatus, Argonautae eum pro ancora usi reliquebant ibi hunc e pritano-ita vocatur locus-saepe profugum vinxere plumbeo.», Plin., *Nat. Hist.* XXXVI, 99. Per un commento al passo insieme al racconto di Apollonio v. S. Macrì, *Pietre viventi*, pp. 22-24.

²⁹⁵ Apoll. Rhod., *Arg.* I, vv. 936-1960.

²⁹⁶ L'abbondanza metaforica nelle designazioni del *lapis* è una caratteristica rintracciabile già nei testi alchemici dei primi secoli dell'era cristiana. («Pertanto, sappia la vostra intelligenza che furono impiegati molti nomi per l'acqua divina; quest'acqua divina è, infatti, ciò che si ricerca», Viano, *Olympiodore l'alchimiste*, in M. Pereira, *Alchimia*). Col passare del tempo si assiste tuttavia a una proliferazione di epiteti esorbitante. Il *Lexicon alchemiae* (1612) di Martin Ruland contiene più di cinquanta termini per definire la materia prima dell'*opus*. L'anonimo *The names of the Philosophers Stone*, apparso a Londra nel 1652, ne usa centosettanta per definire il *lapis*, mentre il *Dictionnaire mytho-hermétique* (1787) di A. J. Pernety arriva a contare addirittura seicento diverse designazioni. Cfr. M. Eliade, *Arti del metallo*.

²⁹⁷ Cfr. S. Macrì, *Pietre viventi*, p. IX.

metafora. Così la pietra *pumex*²⁹⁸, o pomice, deve il suo nome alla *spuma* marina di cui è la concrezione; la *sillex*, la selce, è cosiddetta perché da essa *exiliat*, si sprigiona, il fuoco²⁹⁹, e gli esempi potrebbero moltiplicarsi. Nei lapidari antichi non sono riportate solo le pietre ma anche le piante in ragione del legame analogico tra questi due protagonisti fondamentali, che agli occhi degli antichi “animavano” la Natura. L’indagine della prima botanica risalente all’opera di Aristotele e di Teofrasto, di contro alle moderne e sempre crescenti esigenze di una sistematizzazione capillare del sapere, non è mossa dall’intento dissettorio della divisione in generi³⁰⁰, ma da una distinzione dei soggetti della natura per “*eide*”³⁰¹, cioè per forme, per immagini. Lontani dal cercare sentenze definitorie che “giustiziasse” la fluidità delle interconnessioni tra i vari domini della natura, i primi filosofi cercavano semmai le “cause” di tanta varietà e comunque l’*ousia* della pietra o della pianta attraverso rapporti di omologia e differenziazione basati sulla forma naturale (εἶδος συγγενικόν) di ciascun rappresentante della natura.

La fluidità del rapporto tra pianta e pietra si converte negli antichi testi alchemici in un’equazione di identità: la pietra è pianta. Alla base della suddetta equazione c’è sicuramente, tra l’altro, un accertamento “primordiale” di rapporti analogici fra la pietra e la pianta³⁰². Per Zosimo, poiché la natura ha una “forma unica”, la superficie dura dei metalli *equivale* alla corteccia delle piante che vi celano al di sotto la linfa³⁰³, da cui si deduce che anche il metallo

²⁹⁸ «pumex vocatur eo quod spumae densitate concretus fiat», Isid., *Orig.* XVI, 3, 7.

²⁹⁹ «sillex est durus lapis, eo quod exiliat ab eo ignis dictus», *ibid.* XVI, 3, 1.

³⁰⁰ «Teofrasto si chiederebbe cioè costantemente in virtù di quali proprietà una pianta possa essere distinta da un’altra e quali proprietà costituiscano la sua natura o carattere essenziale. [...] Alla maniera aristotelica, egli avrebbe così proceduto a rilevare la misura in cui le singole differenze si radicano nell’*ousia*, l’essenza delle singole specie e, come criteri per la classificazione dei gruppi di ciascuna specie tra loro e rispetto a gruppi di specie diverse, avrebbe poi usato la somiglianza secondo il più e il meno e l’analogia. Ma si sarebbe trattato di un intento tanto poco sistematico quanto quello di Aristotele nella zoologia e sempre legato alla particolare natura delle piante, tra i cui generi sussisterebbe un rapporto fluido», L. Repici, *Uomini capovolti. Le piante nel pensiero dei Greci*, Roma-Bari 2000, «Biblioteca di cultura moderna» 1152, p. 184, cit. in M. F. Ferrini, [Aristotele], *Le piante*, Bompiani, Milano 2012, p. 189.

³⁰¹ «Questa distinzione secondo la forma, ancora utilizzata in alcune presentazioni della varietà del mondo vegetale e nel linguaggio comune, e confrontabile con quella di altre società e culture[...], è ben lontana dall’ordine, dal rigore e dalla coerenza che ci aspetteremmo in una classificazione sostenuta da una teoria unificante, ed è in ogni caso ben diversa dalla capillare e minuta tassonomia scientifica, tema peraltro ancora oggi dibattuto, nella consapevolezza che non esistono classificazioni ‘oggettive’ e universalmente valide.», M. F. Ferrini, *op. cit.*, p. 190.

³⁰² Nel XVI secolo il *Museum Metallicum* di Ulisse Aldrovandi dà notizia di un *lignum lapideum*, una pietra così designata poiché simile a legno nell’aspetto, in quanto anticamente, prima di convertirsi in pietra, era stata legno. L’autore, insomma, fa riferimento a un fossile: «Item in quibusdam Galliae locis, lapis facie ligni observatur, quem olim fuisse lignum, sed diuturnitate temporis, in lapidem conversum referunt.», U. Aldrovandi, *Ulyssi Aldrovandi patricii Bononiensis Musaeum metallicum in libros IIII*, G.B. Ferroni, Bononiae 1648, p. 607.

³⁰³ Cfr. M. Pereira, *Alchimia*.

serbi dentro di sé una liquidità nascosta, che viene comunque a scoprirsi grazie al calore. Per i primi alchimisti l'oro è considerato alla stregua di un "seme". Esso è nel terreno, come seme di un albero, e la sua natura lo farà nascere nello stesso modo in cui nasce una pianta, attraverso cioè una fenditura nel terreno³⁰⁴. Per il *Clavis sapientiae* il corpo della pianta corrisponde allo spirito del minerale. Le piante infatti si originano dalle pietre, e non possono essere a rigore separate. Un misterioso processo metamorfico sarebbe alla base della nascita naturale della pianta dalla pietra³⁰⁵. Esse, per di più, sono sottoposte agli stessi processi di cozione e di metamorfosi nella perdita o nell'acquisizione dei quattro elementi. La concezione 'ostetrica' della prima alchimia stabilisce che le pietre, come piante, *crescono* incessantemente nel grembo sotterraneo delle miniere, per la realizzazione della pianta-oro. Una simile concezione, tra l'altro, viene riecheggiata proprio da Dante nel *Convivio*, allorché, parlando della scansione dei tre regni minerale, vegetale e animale, l'autore attribuisce alle "miniere" proprio l'azione di crescere:

Le corpora composte prima, sì come sono *le minere*, hanno amore a lo luogo dove la loro generazione è ordinata, e in quello *crescono* e acquistano vigore e potenza; onde vedemo la calamita sempre da la parte de la sua generazione ricevere virtù.³⁰⁶

Questo luogo, secondo noi, testimonia ancora una volta come l'antichità di concezioni come quelle che sottendono alla *scientia* mitologica alchemica siano ancora visibili nel testo dantesco.

Gli esempi di ibridazione degli attributi della pietra e della pianta sono assai numerosi nel corso del tempo. La tradizione indiretta testimonia di un testo di Ostone in cui la pietra è morbida al tatto e brilla nel buio³⁰⁷. La pietra stessa è definita più volte "pietra vegetale"³⁰⁸.

³⁰⁴Non sfugga che il processo alchemico di formazione dell'oro è programmaticamente assimilato alla gestazione del parto, come vedremo meglio in seguito, per cui analogica alla fenditura della pianta nel terreno è l'apertura della vagina femminile per dare alla luce il bambino.

³⁰⁵«Convertesi talor la celeste Terra in eminente colle; distruggesi tal forma, e quella di larga, e spatiosa campagna si prende; questa anch'ella in limpido lago si trasforma; indi poi sorgono vaghe, e amene Isole, le quali poscia altri fiumi, altri fonti, e altri mari ci partoriscono; questi di nuovo riducendoli in Terra, prendono sembianza di sodi corpi metallici, e minerali: scopronsi poi varie e pretiose gemme, smeraldi, diamanti, rubini, e altre simili; questi parimenti divengono verdeggianti herbe, varie piante e frondosi arbori.», C. Della Riviera, *Il mondo magico de gli Heroi: nel quale con inusitata chiarezza si tratta qual sia la vera magia naturale e come si possa fabricare la reale pietra de' filosofi, unico istromento di tale scienza, narrandosi, ad uno ad uno, gli stupendi e ineffabili effetti, che vale ad operare col detto mezzo un perfetto heroe : con licenza de' superiori*, Ristampa modernizzata del testo del 1605, Laterza, Bari 1932, p. 97. Si noti come ancora nel Seicento perdurasse la credenza nella nascita metamorfica delle piante dalle pietre.

³⁰⁶ *Conv.* III, III, 3.

³⁰⁷ Cfr. J. Lindsay, *op. cit.*

³⁰⁸ «"La pietra dunque è vegetale". Il discepolo chiese: "Perché è vegetale?". Gli rispose il maestro: "Perché, come l'erba ha un'anima, così anche la nostra pietra ha un'anima. Infatti Ermete disse: "La nostra pietra è fatta da una sostanza animata". E gli sciocchi, pensando che si trattasse di un'erba, dal momento che i filosofi

Ciò che sembra unire e non dividere in maniera definitiva la pietra dalla pianta è che ciascuna dimostra di volta in volta qualche somiglianza o sul piano della sua qualità (*per actum*) o sul piano della sua azione (*per vim*)³⁰⁹. Nel commento che Alberto Magno fa al passo del *De vegetalibus* di Aristotele in cui si descrive la formazione della materia delle piante come analoga a quella delle pietre, l'autore definisce i *lapides*, le pietre appunto, “rari et aërei”³¹⁰ come gli alberi: tanto gli uni che gli altri hanno un contenuto di terra e di aria che permette a entrambi di galleggiare. La pietra invocata da Dante nella seconda *petrosa* (Barbi CI) mostra l'attributo proverbiale della durezza ma è anche detta “legno molle e verde”:

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli
prima che questo legno molle e verde
s'infiammi, come suol far bella donna³¹¹

Una delle qualità comuni alla pietra e alla pianta, definita metonimicamente “legno”, è certamente l'acerbità che Dante riferisce alla donna e alla pietra. Tuttavia la *vis* agente di questa acerbità si manifesta nei regni minerale e vegetale attraverso due qualità oppostive: come durezza nella pietra e come molle consistenza nella pianta. La dominanza della *vis* sulla forma o sostanza dell'oggetto ha permesso allora a Dante di appaiare la dura pietra e la molle pianta. La donna-pianta di Dante sembra insomma *molle* quanto a essenza (*per actum*) e *dura* quanto ad azione (*per vim*) e, di conseguenza, su un piano sinonimico, allo stesso tempo *dolce* (*per actum*) e *amara* (*per vim*). Questo esempio non risolve

dicono che è vegetale, si sono messi all'opera con le erbe senza trovare niente, e hanno concluso: “In questa scienza non c'è niente di vero!”.», Calvet, *Le «de secretis naturae» du pseudo-Arnaud de Villeneuve*, cap. V, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 635; «Esso è segno e origine della pietra vegetale dei filosofi, quella che non è una pietra, perché di quello e di questa è uguale il metodo di preparazione, unico il modo, uno solo il processo», Guglielmo Sedacer (m. 1382), *Summa Sedacina*, in M. Pereira, *Alchimia*, p. 730.

³⁰⁹ «ἔστιν δὴ τὰ αἴτια τὰ παρὰ τὴν ὕλην δύο, τό τε ποιοῦν καὶ τὸ πάθος (τὸ μὲν οὖν ποιοῦν ὡς ὄθεν ἢ κίνησις, τὸ δὲ πάθος ὡς εἶδος)·», Aristot., *Meteor.* IV 5, 382a, 27-29. Si noti come in uno dei testi aristotelici costitutivi della dottrina alchemica la forma (εἶδος) della materia è detta πάθος, conferendo alla “immagine” della materia una capacità sensibile, mentre la sua azione è detta ποιοῦν. Una distinzione non perfettamente identica ma affine è quella pur sempre aristotelica che indica col termine ἐνέργεια l'azione, corrispettiva del latino *vis*, e l'atto che ne costituisce l'esito col termine ἐντελέχεια, entelechia. In un trattato attribuito ad Alberto Magno, di cui Pearl Kibre ha studiato l'intero *corpus* di testi alchemici a lui attribuiti, leggiamo: «L'oro, per la sua nobiltà, ha il primo posto fra tutti i corpi, poiché è il più equilibrato per la massima purezza dello zolfo e del mercurio che entrano nella sua composizione; ha molto della sostanza del mercurio e poco della sua virtù, molto della virtù dello zolfo e poco della sua sostanza;», trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 467. Il passo dimostra come la distinzione tra *vis* e *actum* fosse un portato fondamentale della nozione di oro alchemico.

³¹⁰ «Similiter autem, sicut lapides rari et aërei ponderant, et habent pondus proportionatum ex terra et aëre. Sic etiam omnes arbores fere habent tale pondus rarum et aërum, et ideo natant super aquam.», Alberto Magno, *De vegetalibus*, IV 1, 2 in M. F. Ferrini, *Aristotele. Le piante*, p. 518.

³¹¹ Si tratta di *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* (Barbi CI), vv. 31-33.

ovviamente il problema dell'intercambiabilità della definizione della pietra dei filosofi come pietra e come pianta, come ente duro e morbido *nello stesso tempo*, ma anzi ci spinge a nuove riflessioni. «La mistica concezione unitaria di tutta la natura», cui si richiama uno studioso dell'antica cultura mediterranea come Uberto Pestalozza³¹², spiega come per i Greci, e non solo, i rapporti di analogia e di somiglianza fra i vari regni della natura diventassero veri e propri rapporti di identità, soprattutto all'interno delle cerimonie religiose. Ciò che è vegetale, in base al suo rapporto analogico con ciò che è animale, diventava «*ipso facto* sostanza e identità» conservando la sua natura vegetale e acquisendo come nuova quella animale³¹³. Lo studioso fa riferimento inoltre alla metamorfosi arborea fondata su quel modello di divinità preellenico che non vede soluzione di continuità tra la pietra, la pianta, l'uomo e l'animale³¹⁴. Nei trattati ermetici che offrono gran parte dei presupposti filosofico-dottrinari dell'alchimia, la qualità agente, la *vis* per eccellenza, è quella attribuita a Colui che crea il cosmo attraverso il suo τὸ ποιοῦν: l'atto di creare, e, cosa di fondamentale importanza, questo stesso atto è definito come il “corpo di Dio”³¹⁵. L'azione creatrice, la *vis*, il ποιοῦν, o l'ἐνέργεια, è intesa dai trattati su cui poggia gran parte della dottrina ermetica, come “corpo”, andando paradossalmente a far coincidere l'azione con l'esito di se stessa: l'azione creatrice è corpo, la forma, o immagine, è materia³¹⁶. Ciò che *agisce* determina insomma ciò che è senza distinzioni oggettuali e intervalli temporali, andando a instaurare l'arcaica inferenza per cui l'azione di chi agisce determina anche la forma dell'agente e, probabilmente, la sua essenza³¹⁷. Non ci addenteremo

³¹² U. Pestalozza, *Ortaggi, frutti e paste nei Misteri Eleusini (a proposito di un passo trascurato del Protrepticòs di Clemente d'Alessandria)*, Rend. Ist. Lombardo, Vol. 82, 1949, pp. 167-188. Vedi anche U. Pestalozza, *Le Targhelie Ateniesi*, in *Religione Mediterranea*, Bocca, Milano 1952.

³¹³ «un bulbo, che non richiama già, ma diviene, realmente diviene, la ghiandola animale, pur non perdendo affatto la sua contemporanea realtà vegetale, rimanendo anzi, ad eguale titolo, realtà vegetale e realtà animale insieme.», U. Pestalozza, *Ortaggi, frutti e paste nei Misteri Eleusini*, p. 174.

³¹⁴ «E qui si ritorna nel mondo religioso preellenico delle metamorfosi arboree, intimamente legate alla coesistenza della espressione divina nella quadruplici forma di pianta, di animale, di uomo, di pietra bruta o rozza quadrata, forme che, degne tutte della divinità, indifferentemente fluiscono l'una nell'altra, sotto l'impero di una mentalità incapace ancora di riconoscere, fra i vari regni della natura, limiti ben fissi e inviolabili.», U. Pestalozza, *Pagine di religione mediterranea II*, Principato, Milano-Messina 1945, p. 54. Per l'equiparazione simbolica della pietra con il legno e con il fuoco in ambito biblico cfr. M. Girard, *Les symboles dans la Bible*, p. 486.

³¹⁵ Trattato ermetico XIV, in P. Scarpi (a cura di), *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*, Fondazione L. Valla, Mondadori, Milano 2009.

³¹⁶ Oggi possiamo dire grazie alle leggi di Einstein che la materia “coincide” con l'energia.

³¹⁷ Siamo di fronte insomma non ad un *esse sequitur operari*, quanto ad un *esse est operari*. A proposito dell'identificazione della pietra filosofale con la Sapienza, come vuole il suo aspetto filosofico-spirituale, il mistico e scienziato russo Pavel Florenskij riflette sul concetto di *Sofia* raccogliendo l'eredità dei Padri della Chiesa orientale e osservando come: «essa è anche un' «azione» o «attività» [...] un azione-attività che dovrebbe portare a un'anticipata rivelazione del mondo

ulteriormente nello studio della misteriosa equazione pietra-pianta. Basti qui sottolineare che è possibile appellarsi a rapporti analogici-identitari che superano il concetto stesso di “simbolo”³¹⁸ o a misteriose trasmutazioni metamorfiche che identificano la pianta come una germinazione della pietra. Quello che è certo è che tra il regno vegetale e quello minerale gli antichi filosofi della natura non percepivano interruzioni di genere né notomizzanti fratture.

Le funzioni della “pietra”: generazione, cura e immaginazione

2. Introduzione alla seconda parte

La figura del trovatore e le ragioni della sua poesia, pur essendo state a lungo dibattute, restano ancora nebulose. Tuttavia, oggi, i recenti studi antropologici ed etnolinguistici forniscono nuovi stimoli alla problematizzazione della poesia trobadorica facendo emergere l'ipotesi per cui l'antica matrice del poeta occitano sia stata la protofigura di un cantore che, allo stesso tempo, era sacerdote, fabbro, guaritore e “mago”. L'apparente contraddittorietà di una simile figura trova, in realtà, la sua giustificazione proprio nel pensiero analogico arcaico di cui si è detto nella prima parte. La materia minerale e metallica, che gli antichi chiamavano indifferentemente “pietra”, ha infatti offerto da sempre scoperte analogie con la donna e il suo mondo. Di fatto, agli occhi degli antichi, tanto la pietra quanto la donna *generano* e una funzione generativa è proprio quella che si rintraccia, ad esempio, nelle pietre “gravide” come l'*aetites* di cui dà testimonianza tanto Plinio il Vecchio quanto l'alchimia. Una pietra *genetrix* è poi quella del mitraismo, ma anche quella dell'elaborazione cristiana di Bernardo di Chiaravalle, oltre ad essere il presupposto fondante della dottrina alchemica per cui la prima materia, detta pur sempre ‘pietra’, deve a sua volta generare la pietra filosofale. A questo scopo, inoltre, la stessa strumentazione di laboratorio esibisce le fogge del corpo femminile all'interno di un processo che chiama in causa tecniche metallurgiche e distillatorie che proprio sul corpo femminile vengono esemplate e che ricevono i molteplici apporti delle correnti ermetiche interne alle varie religioni. Dalla pietra di paragone, *alter*

trasfigurato e spiritualizzato, a un'apparizione del celeste nel terrestre[...]La Sofia si presenta quindi come una duplice realtà dell'uomo: è la sua natura metafisica, essenziale e, allo stesso tempo, la sua attività.»), *Segni celesti. Riflessioni sulla simbologia dei colori*, cit. in G. Malafrente, P. A. Florenskij. *L'Uomo-Dio Icona, sofia e celomudrie*, in *Sapienza. Rivista di Filosofia e Teologia*, 3-4/2011, pp. 358-372.

³¹⁸ Pestalozza, *Ortaggi, frutti e paste nei Misteri Eleusini*, p.174.

ego minerale della dama crudele che deve saggiare il carattere “aureo” del suo amante, al metallo del piombo che, all’interno della coppellazione, esibisce la sua natura femminile passiva e “sacrificante”, la pietra è il centro catalizzatore di un tessuto retorico che osmoticamente impregna tanto la religione quanto l’alchimia e che viene probabilmente cifrata, come pietra dei filosofi, anche nella lirica d’amore attraverso l’uso dei suoi rappresentanti metonimici.

Non meno importante della sua virtù generativa è la funzione curativa che la pietra, di nuovo, mostra in analogia rispetto alla donna. Già il megalitismo registra riti di scivolamento e frizioni curative sulla materia rocciosa. La copiosa letteratura litoterapica, poi, offre da sempre testimonianza del potere curativo di metalli e di minerali. Tuttavia, ai tempi di Dante, con l’epiteto di ‘pietra’ ci si riferisce soprattutto a quella misteriosa sostanza fisico-spirituale che la medicina medievale considerava una panacea e che, nell’elaborazione retorica dello pseudo Arnaldo da Villanova viene designata come “angelo”. In particolare, nell’opera dedicata a Bonifacio VIII, la pietra di magnete descritta da Galvano di Levanto come figura di Cristo è un elixir che trova come suo ulteriore analogo la pianta di teriaca. Le pietre, infatti, curano come le piante; entrambe, tra l’altro, grazie alla loro *viriditas*, il loro essere “verde”, concetto che sublimando una qualità cromatica conferisce al colore una forza trasformatrice e riparatrice che interessa tanto le figurazioni vegetali delle operazioni alchemiche quanto le enigmatiche rappresentazioni “verdi” di alcuni personaggi femminili della letteratura.

Ma il ruolo della “pietra” offerto dai testi si spinge ancora oltre e fa in modo che essa rivesta, accanto alla funzione generativa e curativa di cui si è detto, una funzione cognitiva grazie alla quale, per un verso, essa giunge a diventare *figura* paradossale tanto dell’essenza ineffabile della poesia quanto di un linguaggio ideale atto ad esprimerla e, dall’altro, arriva a interessare i processi che mediano l’immaginazione dell’uomo allo scopo del perfezionamento di sé. Come si è visto i filosofi-poeti ingaggiano gli strumenti della retorica non solo per esemplificare i processi della materia implicati nella nozione di “pietra”, ma anche per proteggere l’essenza non verbalizzabile in essa implicita e che, a ben vedere, la pietra condivide proprio con la donna della lirica che, dai trovatori a Dante, è proverbialmente inattingibile e irrappresentabile. Il confronto tra testi ermetici, vangeli gnostici, testi alchemici e luoghi, in particolare, dell’opera di Dante e Cecco D’Ascoli fanno infatti emergere come alla base della figura femminile consacrata dalla lirica d’amore sia plausibile ipotizzare la modulazione di una complessa dottrina filosofica debitrice di più apporti, e quindi ancora bisognosa di un impegno di ricerca ad ampio raggio. Infatti, se da un lato la donna teorizzata in seno allo Stilnovo è erede della “bella dama senza pietà” della lirica trobadorica, dall’altro essa è anche investita dello statuto di “angelo” attraverso una descrizione

paradossale assai affine a quella con cui la speculazione sull'elixir contemporanea a Dante discetta di una entità tanto fisica quanto mistica dotata di attributi angelici e designata col nome di 'pietra'.

2.1 L'eredità sciamanica dei trovatori: motivi alchemici e radici antropologiche nella genesi della lirica occitanica

Se, muniti dei soli strumenti retorici della storia della letteratura, ci addentriamo incautamente nella riflessione introduttiva che Mario Mancini fa nel suo "punto" sui trovatori³¹⁹, resteremo quanto meno perplessi. L'autore, infatti, nell'offrire il suo prezioso commento sulla paradigmatica vicenda occitanica, prende ad argomentare le tre leggi dominanti della magia teorizzate da Marcel Mauss agli inizi del novecento³²⁰. In realtà Mancini muove da una visione assai ampia dell'amore provenzale, nutrita degli apporti fondamentali dell'antropologia e delle lezioni di alti estimatori della *fin'amor* come Nietzsche e Ezra Pound. La ricerca mai esaudita di una donna che, a detta di Mancini, è spesso un «idolo freddo e assente», diventa oggetto di una trama paradossale in cui l'Amore non è che tensione mai pacificata e sempre vissuta dal poeta attraverso dinamiche oniriche tali da indurre a postulare una matrice *magica* alla base della genesi della *fin'amor*:

«Le origini della *fin'amor* trobadorica sono, esplicitamente, nel segno del sortilegio. Guglielmo IX è stregato di notte sopra un alto monte (*de nueitz fadatz/sobr'un pueg au*), Jaufre Rudel maledice il padrino, cha ha segnato, per fatagione, il suo destino esistenziale e poetico, quello di inseguire, vanamente, un irraggiungibile amore di lontano[...] Su un orizzonte più vasto, l'idea di un universo tutto vivo, fatto di nascoste corrispondenze, di occulte simpatie, tutto pervaso di spiriti, di dèmoni, così congeniale allo spirito medievale, evidentemente sconfinava nella magia. Scienza e magia sono inscindibilmente legate, perché solo l'operazione magica, come "pratica" del sapere, dà pieno sapore alla ricerca astrologica»³²¹.

È probabilmente vero, con Giovanni D'Erme, che l'«approccio confessionale e autoreferenziale»³²², che ha caratterizzato molta parte della critica letteraria, ha causato «danni esiziali» alla comprensione della poesia occitana³²³ della quale, in ragione di ciò, è stata per lo più trascurata la vocazione "metafisica" che le ha

³¹⁹ M. Mancini (a cura di), *Il punto su i: I trovatori*, Laterza, Roma-Bari 2004.

³²⁰ H. Hubert, M. Mauss, *Esquisse d'une théorie générale de la magie*, L'Année sociologique (1896/1897-1924/1925), T. 7 (1902-1903), pp. 1-146.

³²¹ M. Mancini, *Il punto su i: I trovatori*, p. 14.

³²² L'autore si riferisce in particolare a studi come *L'amour et l'Occident* che Denis de Rougemont pubblica nel 1939 e in cui l'amore trobadorico si configura per lo più come il frutto eretico di una licenziosità eterodossa.

³²³ G. M. D'Erme, *Oriente/Occidente: un'unità culturale non (più) percepita*, Between, I.2, <http://www.Between-journal.it/>, 2011, pp. 1-21, p.15.

invece riconosciuto con grande efficacia, ad esempio, uno storico come René Nelli³²⁴. Grazie infatti a una ricognizione rapida dei motivi che segnano le avventure dell'*eros* trobadorico, risulta naturale interrogarsi sulla genesi culturale, tanto temporalmente definita quanto geograficamente collocata, di tratti tipici di un *eros* abbastanza enigmatico, a ben riflettere, sul piano sociologico: un amore inspiegabilmente *gioioso*³²⁵ per una figura femminile distante e inattingibile, promotrice di un rituale erotico-sentimentale rigorosamente votato all'extraconiugalità.

In realtà, motivi come il “volo” dell'amante trasportato dal sogno e dall'immaginazione presso la donna lontana; l'estasi e la *trance* in cui l'uomo sente di cadere nel suo trasporto erotico mai soddisfatto; l'imitazione dei movimenti della natura per lo più di forme vegetali³²⁶ non sono semplici strategie retoriche isolate e autoreferenziali, o “evasioni” liriche motivate sociologicamente³²⁷, bensì tratti riconducibili alle movenze oniriche e ai gesti magici degli antichi sciamani euroasiatici. L'anima del poeta si distacca dal corpo come quella del mago-sciamano per descrivere con movimenti ascensionali e discensionali³²⁸, e non solo quindi per metaforizzare, il suo viaggio accidentato verso la donna.

La prima considerazione da fare è che motivi assai affini a questi, rintracciabili nelle liriche di trovatori come Guglielmo IX e J. Rudel, sono quelli che Mircea Eliade nel suo *Arti del metallo e alchimia* attribuisce alla pietra filosofale della tradizione indiana, la quale, tra l'altro, conferirebbe allo sciamano proprio poteri come l'invisibilità, la levitazione, il volo magico e la signoria del fuoco³²⁹.

A parte la ricognizione di temi e motivi che va condotta scrupolosamente sui testi, e di volta in volta problematizzata filologicamente, ci sono spie extratestuali che ci spingono nella direzione di una genesi “ermetica” della *fin'amor* e che fanno da cornice alla compagnia del *Gay saber*, la gaia scienza di cui, secondo Roger Dragonetti³³⁰, la dama è *figura*. Attenzione però, si parla di una donna *figura* della scienza, perché, come ha messo

³²⁴ René Nelli, *Eros Trobadorico*, in M. Mancini (a cura di), *Il punto su i : I trovatori*, Laterza, Roma-Bari 2004.

³²⁵ Uno dei motivi più frequenti della poesia trobadorica è proprio il *Joi*.

³²⁶ Mancini paragona l'imitazione dei movimenti della natura, che si inverte attraverso una sorta di perdita di coscienza da parte del poeta, allo stato *latah* descritto per alcuni indigeni da Ernesto Martino nel suo *Mondo magico*.

³²⁷ Per un'analisi sociologica del fenomeno trobadorico si vedano gli studi fondamentali di E. Köhler, *Observations historiques et sociologiques sur la poésie des troubadours*, «Cahiers de civilisation médiévale», VII, 1964, n.35; E. Köhler, *Senso e funzione del termine joven*, in *Sociologia della «Fin'amor». Saggi trobadorici*, a cura di M. Mancini, Liviana, Padova 1976; G. Duby, *Nella Francia nord-occidentale del XII secolo: i 'giovani' nella società aristocratica*, in G. Duby, *Terra e nobiltà nel Medioevo*, Società editrice internazionale, Torino 1971.

³²⁸ M. Mancini, *Il punto su i : I trovatori*, p. 22.

³²⁹ Cfr. M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino 1987.

³³⁰ R. Dragonetti, *Alle origini del «Gay saber»*, in M. Mancini, *Il punto su i : I trovatori*.

magistralmente in rilievo Leo Spitzer, quelle dei trovatori non sono «fredde allegorie»³³¹.

Quando agli inizi del trecento, allo scopo di rianimare lo spirito della lirica occitanica ormai al tramonto, sette compilatori si riuniscono nella *sobregaya companhia dels VII trobadors de Tholoza* per redigere un trattato poetico sulle regole della lirica dei loro predecessori, gli stessi decidono di organizzare un agone poetico ogni anno nel primo giorno di maggio³³². La data è emblematica e ci riporta ad un'affermazione di Ezra Pound per il quale la poesia provenzale non può essere a rigore separata dai riti pagani del calendimaggio. La scelta del primo maggio non doveva essere infatti casuale. In quel giorno si celebrava nell'antica Roma, a detta di Ovidio e Macrobio, *sub saxo*, il culto della Bona dea³³³, quella divinità femminile di cui non si esibivano simulacri³³⁴, se ne custodiva segretamente l'essenza con una cerimonia assai misteriosa e aperta a sole donne³³⁵. A detta di Boccaccio il primo incontro di Dante con Beatrice avviene proprio il primo di maggio³³⁶. L'inizio del mese di maggio ci riporta, allora, ad almeno un accostamento tra la cerimonia pagana del *gay saber* e l'alchimia. La pietra dei filosofi condivide con la Bona dea e con la Dama, infatti, almeno un tratto evidente: la sua irrappresentabilità. Come vedremo, Beatrice è una donna irrappresentabile³³⁷. Il poeta amante tende, lotta, soffre, sogna, vola verso un oggetto inoggettuale, verso una rappresentazione figurale ma, paradossalmente, aniconica dalla dama. A detta di A. Jeanroy, leggendo le liriche dei trovatori, si direbbe che tutti costoro abbiano amato la stessa donna³³⁸. È infatti in ragione dell'"archetipo" della dama, concetto junghiano da corredare con il contributo storicamente fondato della scienza antica, che una donna diviene la Donna. E sempre in ragione di questa unità prototipica la Bona dea non è "diversa" dalla donna lontana di Rudel o dall'amata del poeta persiano Hâfez, né dalla donna della *Vita Nova* di Dante³³⁹.

Nell'ambito della Teoria della continuità paleolitica (TCP) di matrice etnolinguistica³⁴⁰, Francesco Benozzo ha ricondotto ad un bacino genetico unitario la tradizione poetica magico-sapienziale di area

³³¹ L. Spitzer, *L'amore lontano di Jaufrè Rudel e il senso della poesia dei trovatori*, in M. Mancini, *Il punto su i : I trovatori*.

³³² Cfr. R. Dragonetti, *Alle origini del «Gay saber»*.

³³³ Cfr. H. H. J. Brouwer, *Bona Dea. The sources and a description of the cult*, *Etudes Preliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Romain*, E.J. Brill, Leiden-New York-København-Köln 1989, p. 270.

³³⁴ Cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 2008.

³³⁵ Cfr. F. Marcattili, *Bona Dea, ἡ Θεός gunaikeia*, in *Archeologia Classica*, Vol. LXI - n.s. 11, 2010, «L'ERMA» di Bretschneider, Roma, pp. 7-40.

³³⁶ G. Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, IV.

³³⁷ Cfr. 2.5.5.

³³⁸ A. Jeanroy, *La poésie lyrique des troubadours*, Didier, Paris 1934.

³³⁹ Cfr. G. M. D'Erme, *Oriente/Occidente: un'unità culturale non (più) percepita*, *Between*, I.2, <http://www.Between-journal.it/>, 2011, pp. 1-21.

³⁴⁰ In merito ai presupposti fondanti della recente Teoria della continuità paleolitica si vedano gli studi di uno dei suoi fondatori: M. Alinei, *Origini delle lingue d'Europa. Vol. 1: La Teoria della Continuità*, Bologna, Il Mulino 1996.

celtica, di area germanica e di area romanza. Lo sforzo dell'autore è stato diretto in particolare ad una comprensione della provenienza della figura del trovatore che riconnettesse «finalmente i dati della storia letteraria a quelli della storia in quanto tale»³⁴¹. Grazie ai contributi di autori come Gabriele Costa e Mario Alinei, Benozzo ha ricondotto la fisionomia del trovatore a quella figura di sacerdote poeta e cantore della cultura orale che era il vero custode di un patrimonio indeuropeo di conoscenze sapienziali ed iniziatiche legate all'antico sciamanesimo. Quella del trovatore, insomma, sarebbe l'erede di una figura "polivalente" di poeta, sacerdote, medico, giurista e storico, che univa concettualmente le varie espressioni del suo ruolo attraverso il professionismo della parola. Il trovatore non sarebbe allora che il "professionista della parola" erede degli antichi sciamani dell'Europa paleo-mesolitica di cui i bardi, i vati e i druidi non rappresenterebbero che le varie declinazioni. Questa identificazione può sembrarci fabulosa solo fino a che non analizziamo da vicino le biografie di personaggi medievali assai noti e che oggi definiamo troppo sbrigativamente "poeti" trascurando e semplificando indebitamente l'eclettismo polivalente della figura del letterato antico. Solo per citare un esempio molto vicino a Dante: il maestro Brunetto Latini è un "giurista" che scrive *anche* di "medicina" e lo fa in versi, cioè da "poeta". Gli esempi potrebbero moltiplicarsi vertiginosamente.

Alla base della continuità tra una prototipica figura di sciamano indeuropeo variamente definita e i primi poeti della lirica romanza dev'esserci stato, secondo Benozzo, il meccanismo di trasmissione di un'istruzione cosiddetta "tradizionale". Come sappiamo, la diffusione della conoscenza in senso democratico è un portato contemporaneo. L'istruzione è stata per millenni dominio di caste tributate alla custodia *separata* della conoscenza. L'istruzione tramessa nel tempo da una "tradizione" si è parallelamente svolta attraverso un apprendimento di tipo *estatico* e uno di tipo *tecnico-verbale*. Ciò che ha caratterizzato questa tradizione è stata la fissità formale e ritmica dei testi che ha permesso la trasmissibilità degli stessi e in cui Benozzo rintraccia un *pattern* di motivi narrativi ben orchestrato, tra i quali:

- a) Lo stato di sonno-sogno in cui il poeta-sciamano compie il suo viaggio nell'Oltre e da cui si genera il canto lirico.
- b) L'elencazione di oggetti della natura con conseguente esaltazione del paesaggio.
- c) L'uso mantico-sapienziale della prima persona.
- d) Il riferimento alle metamorfosi del poeta-sciamano in forme vegetali.
- e) Lo stato di malattia-follia che accusa il poeta dopo il rapimento estatico.

³⁴¹ F. Benozzo, *Sciamani europei e trovatori occitani*, in C. Corradi Musi (ed.), *Miti e simboli della tradizione sciamanica*, Carattere, Bologna 2007, pp.96-110.

Questo gruppo di motivi sarebbe all'origine di una serie di "residui" o "relitti poetici" rintracciabili nella tradizione letteraria celtica, germanica e trobadorica. Nella ricognizione del primo motivo Benozzo chiama in causa testi esemplari del Medioevo in cui fondante è proprio la strategia narrativa del sogno del poeta e del suo conseguente viaggio ultramondano: il *Roman de la Rose* e la *Commedia* di Dante. La composizione durante lo stato di sonno insieme alla separazione dell'anima dal corpo sono inoltre motivi del genere letterario irlandese dello *aisling*, di matrice celtica, oltre che elementi presenti nelle liriche di Guglielmo IX e Cerveri di Girona. La stessa *terra lonhdana* di Jaufre Rudel è un mondo "altro" riconoscibile nella *Terra lontana* degli antichi viaggi intermondani degli sciamani. Il poeta-mago, già richiamato da Mancini, è un "maestro di lontananze", e la qualità metafisica di queste distanze fa dello sciamano prima e del trovatore poi un "cantore-dei-confini". L'invocazione della natura, tramite l'elencazione incantatoria dei suoi elementi, conferiva in principio allo sciamano la sua autorità sapienziale. Un procedimento assai simile è quello che nell'ambito della lirica occitanica riguarda un genere letterario preciso, quello dei *plazer* che sono concepiti come catalogo di cose piacevoli. L'uso della prima persona nei canti sciamanici in cui il poeta si identifica con le vicende della propria memoria sapienziale e che si esprime attraverso formule come "io conosco", "io sono", "io sono stato", "io fui", continua a vivere nelle locuzioni di poeti come Arnaut Daniel³⁴², poeta diletto da Dante e da Petrarca. Per il motivo della metamorfosi dello sciamano in forme vegetali rimandiamo al capitolo sul verde³⁴³. Ci preme in questa sede evidenziare il motivo forse più importante messo in luce da Benozzo, quello cioè relativo allo stato di malattia-follia del poeta-sciamano che sarebbe confluito nel sistema lirico del trovatore occitanico³⁴⁴ e che, come vedremo, rivestirà un ruolo fondamentale nell'interpretazione alchemica delle *petrose* di Dante. Infatti:

La malattia, spesso manifestata in termini di follia, è parte integrante del fenomeno sciamanico. Oltre che mezzo di accesso alla condizione stessa di sciamano, la malattia rappresenta un'autentica iniziazione, propiziatrice di un isolamento e di una solitudine rituale. Figura della morte simbolica, essa si associa spesso alla follia come conseguenza del viaggio estatico dell'anima: Il "ritorno" dello sciamano significa la restituzione alla società di una persona irrecognoscibile, contrassegnata appunto da caratteristiche chiaramente identificabili coi sintomi della follia³⁴⁵.

³⁴² Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura/e cas la lebre ab lo bueu/ e nadi contra suberna (Io sono Arnaut che ammicchio l'aria/e caccio la lepre con il bue/ e nuoto contro la corrente).

³⁴³ Cfr. 2.2.7.

³⁴⁴ Cfr. 2.2.6.

³⁴⁵ F. Benozzo, *Sciamani europei e trovatori occitani*, p. 18.

La straordinaria ricognizione dei motivi di continuità tra sciamanesimo paleo-mesolitico e poesia occitanica, condotta da Benozzo, muove in modo prepotente verso una riconsiderazione e un riposizionamento della lirica trobadorica attraverso nuove prospettive d'indagine.

In ambito comparatistico anche Elemire Zolla ha segnalato la confluenza, nel III sec. d.C.³⁴⁶, dei miti sciamanici nei miti letterari di autori come Apuleio, il filosofo-mago³⁴⁷ e Plutarco, che non è l'autore delle sole *Vite parallele*, ma che conta oltre cinquanta trattati racchiusi sotto l'etichetta di *Moralia* e che spaziano tra i campi del sapere più diversi. Secondo Zolla nei miti del mondo classico sarebbe sopravvissuta quella griglia mitologica che strutturava il copione della vicenda prototipica dell'iniziazione sciamanica. In particolare:

- a) Un mortale in sogno o in *trance* riceve la visione di un essere soprannaturale che lo ammaestra, solitamente con le fattezze di una fanciulla.
- b) Dopo la visione interviene però un incidente, uno sbaglio, una violazione che rende folle o cieco o zoppo il mortale.
- c) L'amante soprannaturale che il mortale ha visto in sogno, dopo averlo sottoposto alle prove purificatrici, lo guarisce e lo rende come lei/lui immortale.

Tra i motivi alchemici, invece, che possiamo rintracciare nella lirica occitanica, sono:

- 1) L'inattingibilità oggettuale della donna che sfugge al possesso e in cambio alimenta una tensione perenne: la pietra non è un oggetto da possedere, ma una tensione processuale, ritmica, da compiere in modo ciclico e da non ottenere mai in modo definitivo.
- 2) La dimensione della lontananza dalla donna come rimpianto dell'accesso ad un mondo "altro": l'ottenimento della pietra si configura proprio come superamento della dimensione spazio-temporale.
- 3) L'uomo che si identifica nelle forme vegetali ricalca le vicende chimico-fisiche della materia che nell'alambicco offre valenze cromatiche vegetali che portano il filosofo della natura a concepire l'*opus* attraverso le *figure* della verde erba soggetta al ciclo delle quattro stagioni.

Osservando, quindi, con un solo colpo d'occhio i motivi che marcano l'*eros* trobadorico può scorgersi come esso sia stato l'erede di una ricorsività strutturale che, al di là delle innumerevoli varianti

³⁴⁶ Cfr. E. Zolla, *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, Marsilio, Venezia.

³⁴⁷ Nel *De magia* Apuleio si difende con successo dall'accusa di magia dimostrando come questa coincida con la meglio accetta filosofia.

storicamente modulate, ha articolato la trama di un'unica vicenda. Il poeta-sciamano-sacerdote viene messo alla prova da una controparte per lo più femminile che dimostra una conoscenza metafisica supermondana. L'uomo, dal canto suo, lamenta la propria inadeguatezza e nella poesia coglie se stesso in questa tensione desiderante. A questa griglia strutturale l'alchimia deve aver quindi facilmente offerto il modello rappresentativo del dramma della ricerca dell'oltre attraverso le peripezie della materia³⁴⁸, specchio fedele di un dramma prototipico che ha coinvolto l'antico poeta quando egli, prima di giungere ad essere solo cantore, era anche sciamano e uomo del Sacro.

2.2 Il fabbro guaritore e la poesia: dalla metallurgia sacra della protostoria al dantesco *fabbro del parlar materno*

“Toccare qualcosa nella fucina di un fabbro, assaggiare qualcosa dalla farmacia di un droghiere, come leggere un libro di leggende e di storie di fantasmi, può essere pericoloso”³⁴⁹. Così un antico adagio olandese metteva in relazione tra loro quelli che da tempi remoti erano campi del sapere del tutto attigui, e cioè il mondo della metallurgia, quello della farmacopea e quello della letteratura. La fucina, la farmacia e il libro dovevano essere anticamente investiti dei medesimi poteri in relazione alla primitiva cognizione della *poïésis* che, come abbiamo visto, indicava tanto il più diffuso *fare* poetico quanto il più ristretto *fare* alchemico legato tanto al campo metallurgico quanto a quello medico-erboristico.

Fin dalla comparsa della prima metallurgia il fabbro delle varie tribù euroasiatiche rivestiva un'importanza particolare configurandosi come un personaggio poliedrico e misterioso³⁵⁰. Egli era infatti spesso qualificato come mago³⁵¹ e come sacerdote, e preservava alla lettera i segreti del mestiere all'interno di caste e di gilde che li tramandavano tramite riti di iniziazione. Spesso descritto come grande guerriero, talvolta era invece dipinto come un ladro e un mercante³⁵², ruoli che non possono non far pensare all'eclettica figura di Ermete-Mercurio cui la tradizione prima egizia e poi greca attribuiva, tra l'altro, l'invenzione dell'alchimia. A ciò va aggiunto che il fabbro itinerante nel suo ruolo di calderaio o di stagnaio, come attestato ad esempio nella tradizione dei gitani dell'Europa dell'Est, rivestiva contemporaneamente il ruolo di musicista e di cantastorie. Ma ciò che è più sorprendente rispetto alla visione odierna del fabbro come artigiano specializzato in un campo esclusivo e ormai

³⁴⁸ Lo studio più compiuto e affascinante sui motivi alchemici che sottendono alla struttura della fiaba è quello di G. Sermoniti(2015), *Alchimia della fiaba*, Lindau, Torino.

³⁴⁹ Cit. in R. J. Forbes, *Metallurgy in antiquity*, E. J. Brill, Leiden 1950, p. 83.

³⁵⁰ *Ivi*, p. 81.

³⁵¹ Filone di Biblo afferma ad esempio che i Fenici chiamavano il fabbro con il nome di *chorosh*, cioè “mago”.

³⁵² R. J. Forbes, *Metallurgy in antiquity*, p. 82.

autonomo come quello della forgiatura dei metalli, è la riconosciuta valenza sacrale che l'antichità tributava all'attività metallurgica. La fornace era un tempio, un tempio che ospitava gli spiriti della terra e del fuoco³⁵³. Ad officiare questo tempio era il fabbro-sacerdote, un uomo diverso dagli altri per il fatto di essere costantemente in contatto con l'"anima del mondo"³⁵⁴. Egli usava arnesi "sacri" e compiva riti "sacri" e la sua azione creatrice poteva essere evocata materialmente dall'inserimento nella fornace di un embrione, la cui funzione può essere oggi variamente interpretata³⁵⁵. All'azione sacra della trasformazione del minerale e quindi della "creazione" di un metallo compiuto, la cognizione arcaica affiancava una funzione risanatrice attraverso il contemporaneo inserimento nella fornace di sostanze medicinali. Il fabbro-sacerdote si configurava insomma come il sacro custode di un mondo magico, il mondo di una materia "animata" soggetta a trasmutazione grazie ad un *fare* di natura sapienziale, regolato spesso da taboo e da prescrizioni rituali oltre che sorretto dalle conoscenze segrete del mestiere del primitivo metallurgo. Il mondo in cui si articolava l'abilità del fabbro-sacerdote era il mondo sessualizzato delle pietre e delle piante in cui persino l'incudine poteva essere vista come una sposa che egli doveva aspergere con acqua, non diversamente da quanto fa Giacobbe quando con dell'olio asperge la pietra *luz*, la *ianua coeli* di cui abbiamo parlato. Il mondo sessualizzato del metallo che costantemente cresce nel ventre della terra è lo stesso mondo che anima le operazioni empirico-speculative degli alchimisti per i quali la materia minerale, alla stregua dell'essere umano, vive il dramma della nascita e della morte, ma anche, alla stregua di un dio, il miracolo della resurrezione³⁵⁶.

Della figura protostorica del fabbro-sacerdote la tradizione greca eredita sicuramente la chiusura dell'artigiano sacro in confraternite segrete e gilde di lavoratori³⁵⁷ di cui, in quanto tali, sappiamo ancora troppo poco. La nascita stessa della civiltà cretese è attribuita da alcune testimonianze all'azione dei fabbri *Telchini*, da cui Creta deriverebbe il nome appunto di Telchinia, ma che, tuttavia, godevano della cattiva fama di stregoni atti a mutarsi in qualsivoglia forma con intenti spesso malevoli³⁵⁸. Dei Dattili, mitici scopritori e forgiatori del ferro, sappiamo di più grazie alle testimonianze di Diodoro³⁵⁹, Plinio³⁶⁰ e Plutarco, per il quale, cosa assai importante, costoro oltre che fabbri erano anche musicisti³⁶¹. Dei Cureti, indicati in

³⁵³ *Ivi*, p. 85.

³⁵⁴ *Ivi*, p. 82.

³⁵⁵ R.J. Forbes interpreta la presenza dell'embrione nella fornace o come atto mimetico del sacrificio necessario affinché venga "creato" il metallo o come strumento di "animazione" del metallo stesso. Cfr. R.J. Forbes, *op. cit.*, p. 85. Vedi anche M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*.

³⁵⁶ Cfr. *ivi*.

³⁵⁷ Cfr. M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*.

³⁵⁸ R.J. Forbes, *op.cit.*, p. 88.

³⁵⁹ Diod., *Bibl. Stor.* V, 64-65.

³⁶⁰ Plin., *Nat. Hist.* VII, 57.

³⁶¹ Plut., *De mus.* V, 8, 3.

talune testimonianze come figli dei Dattili, sappiamo dal mito che erano fabbri-sacerdoti al seguito del giovane Zeus e che aiutarono costui a salvarsi dal padre Crono (il Tempo) coprendo i suoi vagiti di bambino con canti, come bene ricorda proprio Dante:

Una montagna v'è che già fu lieta
d'acqua e di fronde, che si chiamò Ida;
or è diserta come cosa vieta.

Rea la scelse già per cuna fida
del suo figliuolo, e per celarlo meglio,
quando piangea, vi faceva far le grida.³⁶²

Come sostiene R.J. Forbes³⁶³, se nell'epoca classica pare che l'originalità e la sacralità protostorica della figura del fabbro vada eclissandosi, tranne che nei "fabbri" itineranti di tradizione araba, il Medioevo riconferisce al fabbro alcune delle sue più remote caratteristiche. La figura del fabbro, insomma, deve aver riacquisito nell'epoca medievale molto della sua originaria polivalenza e, se vogliamo, della sua "ambigua", almeno per noi oggi, posizione di confine tra più arti e più saperi. Tuttavia la versatilità di questo artefice della materia in ambiti per noi lontani come il linguaggio, la metallurgia e la medicina è ampiamente attestata dalla mitologia tanto di area mediterranea quanto di origine nordica. Il dio egizio Ptah è infatti il dio della materia da plasmare e trasformare, il dio maestro dei fonditori e dei fabbri, ma questa sua "funzione" non va circoscritta al solo ambito metallurgico, bensì va trasposta analogicamente ad un altro tipo di materia da plasmare e ad un altro strumento atto a plasmarla: la materia-pensiero che attraverso la lingua diventa linguaggio³⁶⁴. Ecco che il dio Ptah è contemporaneamente il dio della metallurgia e il dio dell'eloquio. Il suo corrispettivo greco, secondo Erodoto³⁶⁵, è il dio Efesto e, non a caso, in talune attestazioni l'Egitto viene chiamato *Hephaistia*³⁶⁶. In area scandinava è invece una dea a detenere l'arte della metallurgia: la dea lettone Brigit che, cosa assai importante, è al contempo una dea forgiatrice e una dea guaritrice³⁶⁷. Il legame tra l'azione metallurgica, quella linguistica e quella terapeutica è solo apparentemente remoto e nasconde motivazioni tecnico-metaforiche spiegabili attraverso l'estrazione e la comparazione del modello analogico che sottende alle varie "arti". Il nome latino di Efesto è

³⁶² *Inf.* XIV, vv. 97-102. Rea fece coprire i vagiti del figlio Zeus con il canto dei Cureti, a che il padre Crono non mangiasse il bambino come già gli altri figli. Nella mitologia greca era la dea Cibele a rivelare i "misteri" della metallurgia.

³⁶³ R.J. Forbes, *op.cit.*, p. 101.

³⁶⁴ Cfr. J. Lindsay, *Le origini dell'alchimia nell'Egitto greco-romano*.

³⁶⁵ *Hdt.*, II, 3.

³⁶⁶ R.J. Forbes, *op.cit.*, p. 91. È assai importante, ai fini del nostro discorso, che tanto Efesto che Vulcano, suo corrispettivo latino, sono dèi fabbri segnati da una mutilazione: sono zoppi. Entrambi poi hanno come compagna una dea della terra e della vegetazione, rispettivamente Maia e Kabiro, mentre secondo Omero Efesto sarebbe sposato addirittura ad Afrodite.

³⁶⁷ M. Gimbutas, *Il linguaggio della dea*.

Vulcano. Se vogliamo davvero capire cosa *significhi* il trinomio Ptah-Efesto-Vulcano dobbiamo fidarci dell'interpretazione di un'*auctoritas* del Medioevo. Secondo Isidoro³⁶⁸, infatti, Vulcano non è banalmente “il dio del fuoco”, ma è il simbolo del fuoco, quindi, ancora meglio, diciamo che Vulcano è l'*azione* del fuoco³⁶⁹. In più, osserva sempre Isidoro, il compito del fuoco è quello di ottenere cose come l'argento, il vetro, il piombo, il minio, le droghe e i medicinali³⁷⁰.

Secondo la cognizione antica l'azione di “forgiare” è assimilabile a quella di “cantare”, parallelo motivato linguisticamente ad esempio dall'arabo q-y-n che sta per “forgiare” ma è connesso alle radici ebraiche, siriane ed etiopi per “cantare”³⁷¹. Allo stesso modo il termine ebraico *šeraf* indica tanto l'azione metallurgica di purificazione dei metalli quanto l'azione linguistica del legare tra loro le parole³⁷². Il legame tra alchimia e linguaggio è più profondo di quanto si possa credere e trova la sua migliore affermazione negli scritti del già citato filosofo arabo Ġabir Ibn Ḥayyān che chiarificano il legame tra filosofia naturale e teoria del linguaggio o, ancora meglio, quello tra la natura delle sostanze e le lettere del discorso³⁷³. Un ulteriore e ben documentato legame è quello tra l'alchimia e la musica che trova ad esempio spazio nelle *Praxeis* di Stefano D'Alessandria. L'analogia tra le due arti si fonda sicuramente su più azioni *segniche*, tuttavia la più immediata è certamente quella relativa al martello che batte sul metallo. Esso innesca, infatti, nel

³⁶⁸ «In fabrorum autem fornace gentiles Vulcanum auctorem dicunt, figuraliter per Vulcanum ignem significantes, sine quo nullum metalli genus fundi extendique potest», Isid., *Orig.*, XIX, 6, 2.

³⁶⁹ Come osserva V. Cilento nell'introduzione al prezioso studio di K. Rahner: «La parola «antropomorfismo» non spiega nulla, perché la natura degli dèi antichi si fonda su un'ambiguità nativa: essi sono umanizzati e non sono tuttavia umani; essi non vivono né nel tempo né nell'eternità», V. Cilento, *Mito ellenico e simboli cristiani*, in K. Rahner, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Il Mulino, Bologna 1971, p. VII.

³⁷⁰ «Nihil est enim pene quod igne non efficiatur. Alibi enim vitrum, alibi argentum, alibi plumbum, alibi, mineum, alibi pigmenta, alibi medicamenta efficit.», *Ibid.*

³⁷¹ T. H. Gaster, *Thespis. Ritual, Myth and Drama in the ancient Near East*, New York 1950. A sua volta, in ambito biblico, l'azione sacerdotale è connessa da Gaster all'azione del fabbro attraverso la ricognizione del termine siriano *nsk* atto a designare tanto l'artigiano che l'officiante del tempio. Cfr. T. Gaster, *The Term nsk*, in *Syria*, anno 1938, vol. 19, iss. 1 p. 98.

³⁷² Cfr. G. Busi, E. Loewenthal, *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal III al XVIII secolo*, Einaudi, Torino 1995, cit. in S. De Benedetti Stow., *Tra mondo fisico e mondo metafisico. Semiotica del testo tra Rashi e Dante*, in *Dante - Rivista internazionale di Studi su Dante Alighieri*, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2009, pp. 161-175.

³⁷³ «Lo stretto legame tra filosofia naturale e teoria del linguaggio che Jābir istituisce si avvale di una cultura a largo raggio, radicata nelle discipline classiche e nella grammatica araba. L'originalità di Jābir consiste nell'ardita sintesi che opera fondandosi su una concezione dell'origine del linguaggio non come convenzione ma come «intenzione naturale dell'anima»: il linguaggio dà corpo alle rappresentazioni mentali che sono a loro volta l'essenza e la realtà dell'essere. La possibilità di ridurre il linguaggio e le nature alle loro componenti e le nature alle loro componenti elementari è così fondata su una equivalenza ontologica fra linguaggio ed essere.», M. Pereira, *Arcana Sapienza*, pp. 99-100.

medesimo tempo più immagini e più azioni. È *in primis* un atto percussivo, solido, materico, ma è anche un atto ritmico che si scansiona in porzioni temporali sonore e cadenzate e perciò musicali. A sua volta il processo di fusione del metallo è mediato dall'ossigeno che rende possibile la combustione, cioè è mediato dall'elemento *aria*, quello stesso elemento che viene attraversato ritmicamente dall'azione percussivo-creatrice del martello. Diventa allora più facile comprendere come, secondo alcune tradizioni, il re biblico Davide, il pastore e suonatore dell'arpa con cui scaccia i demoni (o la depressione) del re Saul, fosse considerato nel contempo il fondatore della metallurgia e dell'alchimia³⁷⁴. La figura di Cristo, poi, lungo tutto il Medioevo non fa che catalizzare, all'interno dello straordinario sistema di segni di cui è centro, le profonde e antiche cognizioni riguardo all'analogia tra i tre campi della metallurgia, della medicina e del linguaggio. Cristo è infatti descritto anche come un fabbro che guarisce i malati e che fa ringiovanire i vecchi sottoponendoli al fuoco di una fornace e battendoli sopra un'incudine³⁷⁵. Egli, secondo un autore come Gregorio di Nazianzo³⁷⁶, è il *Doctor* per eccellenza e, sebbene ai nostri orecchi suoni oggi troppo chiesasticamente trito, Egli è la Parola e, nello stesso tempo, l'autore di questa stessa Parola, vale a dire di un Linguaggio terapeutico e iniziatico che ha trasceso la normatività stantia dell'eloquio quotidiano. Il tema del fabbro dottore non è estraneo al Cristianesimo ortodosso e fa capo almeno a Sant'Agostino³⁷⁷ e a Girolamo. Quest'ultimo, infatti, nel suo commento al libro veterotestamentario di *Zaccaria*, interpreta i quattro *fabri* della visione del profeta come «medici bonique artifices»³⁷⁸. Nella tradizione cristiana popolare, inoltre, figure come San Pietro, San Nicola e Sant'Eligio sono spesso descritti come fabbri guaritori. Parallelamente, in ambito laico, troviamo attestati nel Medioevo la diffusione di trattati di mascalcia attribuiti addirittura ad Ippocrate³⁷⁹. Al medico più famoso dell'antichità sarebbero cioè state ascritte le antiche conoscenze per la ferratura dei cavalli. Tornando al nesso tra linguaggio poetico e medicina Francesco Benozzo ha messo in rilievo la cospicua presenza nei dialetti d'Europa di termini che significano tanto 'guarire' quanto 'sognare' e

³⁷⁴ Cfr. M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*, Raphael Patai, *The Jewish Alchemists: A History and Source Book*, Princeton University Press 1994.

³⁷⁵ C. M. Edsman, *Le Baptême du feu*, Acta Seminarii neotestamentici Upsaliensis edenda curavit A. Fridrichsen, IX, Upsal 1940.

³⁷⁶ Greg. Nazianz., I, 1020a; II, 328c.

³⁷⁷ Cfr. 2.4.2.

³⁷⁸ A. Canellis, *Saint Jérôme et les passions: Sur les "Quattuor Perturbationes" des "Tusculanes"*, in *Vigiliae Christianae*, Vol. 54, No. 2 (2000), pp. 178-203.

³⁷⁹ Cfr. Hippocrates, *Trattati di mascalcia attribuiti ad Ippocrate, tradotti dall'Arabo in Latino da Maestro Moisè da Palermo volgarizzati nel secolo XIII., messi in luce per cura di Pietro Delprato, corredati di due posteriori compilazioni in latino e in toscano e di note filologiche per cura di Luigi Barbieri*, ed. Romagnoli, Bologna, 1865.

‘comporre un canto’³⁸⁰. L’autore ha inoltre studiato dal punto di vista etnolinguistico la figura del poeta-guaritore nell’Europa antica dimostrando come il nome occitano *Bernart*, assai diffuso tra i trovatori (pensiamo a poeti come Bernart de Ventadorn e Bernart de Born), più che un nome proprio fosse in realtà una designazione abbastanza comune per ‘poeta’³⁸¹. L’antica forma di *Berinhart*, attestata in Francia fin dal VII secolo, etimologicamente spiegabile come “orso valoroso”³⁸², trova infatti varie declinazioni nei dialetti europei tra cui quello emiliano in cui *bernardoun* è un termine che indica tanto il “poeta” quanto il “guaritore” tradizionale, o quello mantovano in cui la forma *bernardùn* indica tanto il “mago” che il “cantastorie”. La forma occitana *bernat*, che ha generato il nome *Bernart*, varrebbe invece in modo assai significativo come ‘folle’, ‘sciocco’³⁸³, evenienza da riconnettere con ogni probabilità a quello stato di follia-malattia del poeta-sciamano che sarebbe poi confluita nella poetica del trovatore di cui abbiamo precedentemente discusso³⁸⁴. Che il canto poetico avesse un valore terapeutico non doveva sfuggire alla consapevolezza del cantore stesso. Ne troviamo, ad esempio, diretta testimonianza nel trovatore italiano Lanfranco Cigala³⁸⁵, laddove egli dice:

Non sai si ` m chant, pero eu n' ai voler,
 Mas, segon dreg, non n' auri' eu talen,
 Q' a chantar taing q' om aia iausimen
 Et eu non l'ai; ni `m voii pero tener
 De far chanson, qe ben leu ia garria
 Del mal d'amor, q'eu tem fort que m'ancia,
 Que chanz adus gran ben maintas sazoz.
 Eu no ` l n' esper, tant en soi desiros,
 Mas chantar voil, qu'eu n'ai conort aitai:

³⁸⁰ F. Benozzo, *Malattia e guarigione: tracce di concezioni preistoriche nel lessico uralico e indeuropeo*, in C. Corradi Musi (ed.), *Atti del Convegno Sul cammino delle metamorfosi tra gli Urali e il Mediterraneo*, Carattere, Bologna 2012, pp. 55-59. L’autore fornisce esempi tratti da quaranta lingue. Per tutti valga l’esempio dell’ebraico *hechelim*, forma incoativa del verbo *chalam* ‘sognare’, che significa ‘guarire’.

³⁸¹ F. Benozzo, *Cartografie occitaniche. Approssimazione alla poesia dei trovatori*, Liguori, Napoli 2008.

³⁸² Dalla radice germanica *bero-* ‘orso’ e *hart-* ‘valoroso’.

³⁸³ F. Benozzo, *Il poeta-guaritore nei dialetti d’Europa*, in *La medicina magica. Segni e parole per guarire*. Atti del Convegno Internazionale (Rocca Grimalda, 22-23 settembre 2007), a cura di S.M. Barillari, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2008, pp. 45-55.

³⁸⁴ Per la ricognizione di una fase sciamanica preistorica originale le cui propaggini si estendono fino alla grecità storica cfr. il prezioso lavoro di G. Costa, *Sciamanismo indeuropeo*, in *Simboli e miti della tradizione sciamanica*, Atti del Convegno Internazionale (Bologna, 4-5 maggio 2006), a cura di C. Corradi Musi, Carattere, Bologna 2007, pp. 85-95.

³⁸⁵ «Lanfranco Cigala è il più importante trovatore di Genova e tiene con Sordello il posto d’ onore nella storia della poesia provenzale in Italia. [...] Lanfranco fu giurisperito e giudice, come già ci fa sapere chiaramente la biografia provenzale {e fo iutges cavaliers, mas vida de iutge menava).», G. Bertoni (a cura di), *I trovatori d’Italia (Biografie, testi, traduzioni, note)*, Editore Cav. U. Orlandini, Modena 1915, p. 94.

Si chantz mi platz, no 'm noz, si tot no ' m vai.³⁸⁶

Ma ciò che più ci preme in questa sede è elicitare come la nozione fabbrile del linguaggio e della poesia fosse parte integrante del patrimonio di cognizioni di Dante Alighieri e come queste, in ultima analisi, possano essere ricondotte ad una matrice ermetica variamente modulata. La riflessione sulla lingua primigenia in rapporto alla scienza del numero e alla ricerca spirituale è, infatti, prerogativa della speculazione di origine araba³⁸⁷. Nel *De vulgari eloquentia* l'autore definisce Dio stesso con l'epiteto di *Faber*:

Opinantes autem non sine ratione, tam ex superioribus quam inferioribus sumpta, ad ipsum Deum primitus primum hominem direxisse locutionem, rationaliter dicimus loquentem primum, mox postquam afflatus est ab Animante Virtute, incunctanter fuisse locutum. Nam in homine sentiri humanius credimus quam sentire, dummodo sentiatur et sentiat tamquam homo. Si ergo Faber ille atque Perfectionis Principium et Amator afflando primum nostrum omni perfectione complevit, rationabile nobis apparet nobilissimum animal non ante sentire quam sentiri cepisse.[...]Et hinc penitus elicere possumus locum illum ubi effutita est prima locutione: quoniam, si extra paradisum afflatus est homo, extra, si vero intra, intra fuisse locum prime locutionis convincimus³⁸⁸.

Per Dante Colui che ha creato il primo uomo, cioè Adamo, è un *Faber* e, dato assai importante, l'atto creativo di questo *Faber* coincide con l'insufflazione nella sua prima creatura del linguaggio. Il verbo usato da Dante è *afflare*, termine con cui l'autore rende l'azione del *faber* che soffia con un mantice sul metallo da fondere. L'azione che caratterizza il primo uomo forgiato dal Fabbro è quella del parlare, atto che coincide con l'essere insufflato e che differenzia l'uomo tanto dagli animali quanto dagli angeli³⁸⁹. La notazione sul luogo in cui la creazione adamitica avviene è molto importante. Ma soprattutto è fondamentale la ricognizione degli attributi che Dante conferisce alla lingua primigenia parlata da Adamo:

³⁸⁶ «Non so se debbo cantare, tuttavia ne ho voglia, sebbene a voler essere giusti, non dovrei averne desiderio, perché conviene, per cantare, aver gioia, mentr' io non l'ho. Nondimeno non voglio tenermi dal cantare, che ben facilmente potrei guarire dal male d'amore (che temo molto che mi faccia soffrire) pel fatto che il canto adduce spesso un gran bene. Io non oso sperarlo, questo bene, tanto ne sono desideroso, ma tuttavia voglio cantare, perché ne ho comunque questo conforto: che se il cantare mi piace, esso non mi fa del male, quand'anche non riesce a farmi del bene.», Lanfranco Cigala, *Non sai si * m chant, pero eu n' ai voler*, 1-10.

³⁸⁷ A proposito si veda il prezioso studio di M. Archetti Maestri, *La lingua primordiale nel Kitāb al-ibīrīz di Ibn al-Mubārak*, in *Quaderni di Studi Arabi*, Vol. 14 (1996), pp. 77-100.

³⁸⁸ *De vulg. eloq.* I, 5. La concezione del Dio-Faber è presente in Brunetto Latini: «la natura è a Dio, come il martello è al fabbro, che ora forma una spada, ora un elmo, ora un chiovo, ora una cosa, ora un'altra, secondo che il fabbro vuole. E com'egli opera una maniera di formare una cosa, così adopera Iddio nelle stelle e nelle pianete.», *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, Romagnoli, Bologna 1878, I, II, XXX.

³⁸⁹ Cfr. *De vulg. eloq.* I, 2.

Quoniam permultis ac diversis ydiomatibus negotium exercitatur humanum, ita quod multi multis non aliter intelligantur verbis quam sine verbis, de ydiomate illo venari nos decet quo vir sine matre, vir sine lacte, qui nec pupillarem etatem nec vidit adultam, creditur usus[...]. Hac forma locutionis locutus est Adam; hac forma locutionis locuti sunt omnes posterius eius usque ad edificationem, turris Babel, que «turris confusionis» interpretatur; hanc formam locutionis hereditati sunt filii Heber, qui ab eo dicti sunt Hebrei. Hiis solis post confusionem remansit, ut Redemptor noster, qui ex illis oriturus erat secundum humanitatem, non lingua confusionis, sed gratie frueretur. Fuit ergo hebraicum ydioma illud quod primi loquentis labia fabricarunt³⁹⁰.

La lingua primigenia a cui dobbiamo tendere è, secondo Dante, quell'antico idioma parlato da un individuo che, come Adamo, non è nato da una madre, né ha mai conosciuto l'età infantile o quella adulta, cioè, in ultima analisi, la lingua di un individuo che non è stato soggetto al fluire del Tempo. Questa lingua originaria fu parlata sino a che l'umana superbia non eresse la torre di Babele ingenerando la confusione e la differenziazione delle lingue dei vari popoli. L'unico popolo ad ereditare la lingua adamitica fu, secondo Dante, il popolo ebraico³⁹¹. In ragione di ciò, infatti, Cristo non ha parlato la lingua della confusione babelica, ma il linguaggio della grazia. L'altezza della metafora fabbrile usata da Dante per designare il creatore viene ribadita nel secondo canto del *Paradiso* laddove essa viene impiegata per spiegare il moto dei cieli e delle Intelligenze angeliche:

Lo moto e la virtù d'i santi giri,
come dal fabbro l'arte del martello,
da' beati motor convien che spiri.³⁹²

Le Intelligenze motrici, alla stregua di un fabbro, danno avvio al movimento dei cieli e alle loro *virtutes*, vale a dire alle loro qualità e alla loro natura, attraverso un agire analogo a quello dell'«arte del martello» che, assai curiosamente a una prima lettura, «spira» dal fabbro. L'attività dell'elemento aria, che come abbiamo visto è parte integrante dell'arte fabbrile, è qui modulata dal verbo *spirare*, e, proprio in ragione di questo connubio aria-pietra, come vedremo meglio in seguito, l'azione metallurgica viene posta da Dante a significare l'intero meccanismo del movimento cosmico.

Sandra De Benedetti Stow ha interpretato alcuni passi danteschi alla luce dei testi e dei sistemi della *qabbalah* ebraica³⁹³. Quest'ultima

³⁹⁰ *Ivi*, I, 6.

³⁹¹ È ben noto alla critica la contraddizione tra quanto Dante afferma nel *De vulg. eloq.*, allorché tributa alla lingua ebraica lo statuto di lingua primigenia, e quanto il poeta dice invece in *Par.* XXVI, dove Adamo non chiama Dio col nome ebraico di *El*, ma con il nome primordiale ed enigmatico di «I». Per una lettura del problema si veda U. Eco, *Dante tra modisti e cabalisti*, in *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, RCS, Milano 2007, pp. 291-312.

³⁹² *Par.* II, 127-129. Si noti come qui l'insufflazione della materia da parte del fabbro è evocata dal verbo *spirare*.

non deve sembrare troppo remota dalla speculazione di Dante poiché, come rileva la stessa autrice: «Come il misticismo dantesco, e come del resto tutto il misticismo cristiano, anche i testi della *qabbalah* ebraica sono impostati secondo una piattaforma filosofica di base neoplatonica e neoaristotelica»³⁹⁴. Per cabalisti come Abraham Abulafia, contemporaneo di Dante, che nasce a Saragozza nel 1240, e divulga in Italia la *Guida dei Perplexi* di Maimonide, il linguaggio profetico nasce dall'unione della facoltà immaginativa e intellettuale con l'Intelletto Agente³⁹⁵. Quest'ultimo, ricordiamolo, è un costrutto filosofico prima aristotelico e poi tomistico che nella poetica di Dante viene incarnato dalla figura di Beatrice. Il linguaggio prodotto da quest'unione rappresenta la vera conoscenza intellettuale raggiunta dal profeta. Il rapporto tra il poeta e il linguaggio è ricondotto da Dante all'arte fabbrile nella celebre formula con cui l'autore designa un poeta trobadorico da lui molto apprezzato, Arnaut Daniel. Costui viene infatti definito «il miglior fabbro del parlar materno»³⁹⁶. La formula usata da Dante denuncia un atteggiamento nei confronti del linguaggio che è analogo a quello del cabalista³⁹⁷, come sostiene Umberto Eco nel suo studio sulla semiosi dantesca in riferimento all'enigmatica designazione che Adamo dà di Dio in *Paradiso* XXVI, cioè «I»³⁹⁸. Come insegna il *Sefer Yezirah*, uno dei testi più importanti della *qabbalah*, le lettere dell'alfabeto incarnano la realtà in quanto il mondo è stato prodotto dal linguaggio, nello stesso modo in cui per l'alchimista Ġabir Ibn Hayyān «la combinazione delle lettere nel linguaggio corrisponde alla combinazione delle nature in tutti gli oggetti naturali»³⁹⁹. A questa omologia tra discorso cabalistico e discorso alchemico dobbiamo aggiungere almeno un altro dato per capire a quale linguaggio voglia fare riferimento Dante con «parlar materno». Come abbiamo visto la lingua originaria è quella del primo uomo, Adamo, un uomo che lungi dall'essere biasimato da Dante per il peccato originale alla maniera agostiniana, viene appaiato a Cristo grazie all'uso del medesimo linguaggio. La concezione della lingua originaria come lingua perduta, come *verbum dimissum*, è un

³⁹³ S. De Benedetti Stow, *Dante e la mistica ebraica*, Giuntina, Firenze 2004.

³⁹⁴ S. De Benedetti Stow, *Tra mondo fisico e mondo metafisico. Semiotica del testo tra Rashi e Dante*, in *Dante - Rivista internazionale di Studi su Dante* Alighieri, Fabrizio Serra Editore, Pisa-Roma 2009, pp. 161-175, p. 169.

³⁹⁵ *Ivi*, p. 170.

³⁹⁶ *Purg.* XXVI, 117. Secondo Roger Dragonetti Dante mette in cima al Purgatorio Arnaut Daniel «perché riconosce nella religione della fin'Amor un'arte della somiglianza divina che solo San Bernardo, mistico cristiano, poteva disputare a Arnaut in cima al Paradiso», R. R. Dragonetti, *Il doppio gioco della sestina di Arnaut Daniel e Dante*, in *I tranelli della finzione. Studi di letteratura francese*, Edizioni Dedalo, Bari 1990, p. 43.

³⁹⁷ S. De Benedetti Stow, *Tra mondo fisico e mondo metafisico*, p.170.

³⁹⁸ Cfr. U. Eco, *Dante tra modisti e cabalisti*, in *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, RCS, Milano 2007, pp. 291-312.

³⁹⁹ Cit. in M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 99.

portato della cultura ebraica⁴⁰⁰ e della speculazione alchemica⁴⁰¹. Al di là allora del primo senso letterale grazie a cui il “parlare materno” è la lingua appresa dalla propria madre nell’infanzia, quindi, nel caso specifico, il volgare francese, il senso anagogico ci porta più in alto, e precisamente all’origine dell’uomo e della lingua perduta insieme alla sua felicità, alla lingua madre (il parlar materno) da cui la perdita del paradiso ha allontanato l’umanità confusa e poliglotta. Riassumendo, abbiamo visto che in origine l’attività metallurgica era:

- a) un’azione religiosa
- b) un’attività creatrice
- c) un’attività risanatrice.

Dal canto suo, la figura del fabbro ha accentrato su di sé l’esercizio di più arti per cui il metallurgo è stato:

- a) musico
- b) poeta e cantastorie
- c) mago
- d) guaritore
- e) filosofo-alchimista

Nelle prossime sezioni vedremo come la pietra, dalla remota antichità paleo-mesolitica al più recente Medioevo, sia stata investita dalla percezione arcaica di ben tre precise funzioni: quella creativo-generativa, quella curativo-risanatrice e quella, assai più problematica, cognitivo-immaginativa. Queste tre capacità o *virtutes*, erano quelle stesse abilità che gli antichi filosofi della natura attribuivano alla loro mitica pietra nell’ambito dell’alchimia antica e medievale. All’oggetto della *scienza* in forma di *arte*, filosofi “commossi” dall’essenza lirico-mistica della natura davano il nome di *pietra filosofale*.

2.3 La funzione generativa della pietra

2.3.1 Segni alchemici nelle pietre gravide della mineralogia antica: dalla pietra *aetites* all’*aquila* di Cecco e Dante.

Nell’ambito delle fonti mineralogiche antiche una curiosa funzione generativa è quella che viene attribuita alla cosiddetta pietra *aetites* o pietra dell’aquila, data la derivazione del termine latino dal nome

⁴⁰⁰ Come ad esempio di Rabbi Shlomo ben Izhaq, cfr. M. Banitt, *Le commentaire biblique de Rashi: l’œuvre d’un humaniste*, in *Comptes rendus des séances de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Année 1990, Vol. 134, No. 3, pp. 590-596.

⁴⁰¹ L’opera certamente più significativa in tal senso è il *Verbum dimissum* di Bernardo Trevisano (1406-1490)

greco dell'uccello, ἀετός (fig. 3). La testimonianza più circostanziata ci viene sicuramente da Plinio per il quale la pietra *aetites* si trova nei nidi delle aquile. Essa è infatti atta proprio a favorire il parto di questi uccelli grazie al fatto di trovarsi sempre in coppia, cioè sempre nel suo assortimento maschile e femminile⁴⁰². Già Teofrasto nel suo trattato sulle pietre aveva registrato, pur con apparente scetticismo, l'esistenza di pietre generatrici di altre pietre⁴⁰³. La tipica forma dei cosiddetti *geodi* ha sicuramente indotto l'immaginazione antica a inferire la funzione di queste pietre dalla loro forma. I *geodi* infatti sono caratterizzati dalla particolare costituzione che consente loro di nascondere dentro di sé altra materia terrosa⁴⁰⁴. Dalla ricognizione dei quattro tipi di *aetites* fatta da Plinio si apprende come tre di questi presentassero una *globosa facies*, una forma cioè globulare tipica di ciò che contiene al suo interno, come un grembo, qualcosa da celare e da proteggere e, eventualmente, da "partorire". Il passo di Plinio è una delle fonti principali della descrizione della pietra *aetites* nel *Museum Metallicum* di Ulisse Aldovrandi per il quale:

Alii Aetitem indigitarunt lapidem praegnantem, quoniam in cavitate, tanquam in utero alium lapidem complectatur [...] Hic lapis, quia praegrans est, ab hac signatura, mulieribus praegnantibus prodesse traditur. Quinimo Plinius scriptum reliquit, non solum Aetitem, sed etiam quemlibet alium lapidem in alio corpore, vel in ramo arboris, comprehensum, more Aetitarum, faeminis gravidis auxilio esse⁴⁰⁵.

L'autore mette bene in evidenza come la pietra *aetites* venisse assimilata dagli antichi sia per forma che per funzione all'utero femminile, chiamando in causa la pliniana dottrina della segnatura, in virtù della quale la funzione dell'oggetto consegue alla sua forma. La forma globulare dei geodi, a ben vedere, è infatti per Plinio stesso responsabile della sua virtù terapeutica nei confronti di organi

⁴⁰² «Aetitae lapides ex argumento nominis magnam famam habent. Reperiuntur in nidi aquilarum, sicut in decimo volumine diximus. Aiunt binos inveniri, marem ac feminam, nec sine iis parere quas diximus aquilas, et ideo binos tantum», Plin., *Nat. Hist.*, XXXVI, 149, 39. Plinio riporta inoltre l'esistenza di altre pietre gravide come la cyitis (XXXVII, 154) e la gassinade (XXXVII, 163). La *pietra aetites* è inoltre menzionata in Solino, *Collectanea rerum memorabilium*, XXXVII, 15 e in Filostrato, *Vita apollonii*, II,14, dove si dice essa faciliti l'apertura delle uova di aquila.

⁴⁰³ Teophrastus, *De lapidibus*, I, 5. Cfr. il commento al testo di E.R. Caley e J.F.C. Richards da cui emerge la correzione di τικτῶν in τικτόντων, participio presente che giustifica la scettica meraviglia di Teofrasto nel riportare la notizia di pietre capaci di generare. Cfr. E.R. Caley e J.F.C. Richards, *Teophrastus on stone. Introduction, greek text, English translation and commentary*, The Ohio state University, Columbus 1956, p. 69.

⁴⁰⁴ Per l'identificazione della pietra *aetites* come geode v. R. Halleux, *Fécondité des mines et sexualité des pierres dans l'antiquité gréco-romaine*, in *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XLVIII, 1970, pp.16-25. La pietra *aetites* può oggi essere identificata come limonite argillosa, vale a dire un minerale formato dall'unione di ossidi di ferro con impurezze di sabbia e argilla. Cfr. J. Forbes, *Metallurgy*, p. 383.

⁴⁰⁵ *Ulyssi Aldovrandi patricii Bononiensis Musaeum metallicum in libros IIII*, pp. 580, 588. L'autore riporta inoltre come la pietra, dato che ospita al suo interno un'altra pietra, abbia la capacità di produrre un suono quando viene agitata. Essa inoltre agirebbe contro il mal di testa, la malinconia e l'epilessia.

altrettanto “globulari” come gli occhi, le mammelle e i testicoli⁴⁰⁶. L'apparenza gravida della pietra *aetites*, che dentro di sé cela un'altra pietra, allo stesso modo in cui una donna reca nel grembo il bambino, sarebbe inoltre responsabile, secondo la lettura che l'Aldovrandi fa di Plinio, non solo della sua funzione di supporto alle partorienti, ma anche della generalizzazione ed estensione di questa stessa funzione al regno arboreo per cui *de facto* può essere intesa come pietra *aetites* anche quella che si celi dentro il ramo di un albero. Il dato è molto interessante, prima di tutto perché ci riporta a quell'equazione pietra-pianta già riscontrata nei sistemi di pensiero arcaici ellenici e preellenici e nelle formulazioni dei filosofi della natura relativamente alla loro pietra. In secondo luogo perché la generalizzazione della *funzione* riporta al primato di quest'ultima sulla *forma*, o meglio ad una loro consequenziale identificazione. Come “pietra incastonata in una pietra” è descritta la pietra filosofale ne *I Dodici capitoli* di Ostane, a dimostrazione del fatto che il modulo pliniano della pietra gravida fosse già condiviso dall'alchimia:

è una pietra legata a una pietra, una pietra adattata a una pietra, una
pietra inglobata in una pietra⁴⁰⁷

Oltre alla natura dichiaratamente geodale che la pietra *aetites* condivide con la pietra dei filosofi, quello che ci interessa segnalare in questa sede è l'emergenza, già nelle fonti antiche, di alcuni *signa* tipicamente alchemici e in particolare: il doppio assortimento maschile e femminile della pietra e la sua resistenza al fuoco.

La ricognizione delle virtù delle pietre e delle loro denominazioni in seno alle fonti antiche dimostra spesso la sua frammentarietà, nonché la sua contraddittorietà. Nel caso della pietra *aetites* le fonti sono concordi nell'attribuire all'aquila l'origine e l'uso di questa pietra, mettendo in rilievo ora la sua natura protettiva nei confronti degli aquilotti⁴⁰⁸ ora la sua azione di supporto nei confronti delle donne gravide, come nel caso della testimonianza dello stesso Plinio⁴⁰⁹, del *De natura animalium* di Eliano⁴¹⁰ e del *De materia*

⁴⁰⁶ «Geoden ex argumento appellant, quoniam complexus est terram, oculorum medicamentis utilissimum, item mammarum ac testium vitiis», *Nat. Hist.*, XXXVI, 140, 32.

⁴⁰⁷ J. Lindsay, *Le origini dell'alchimia nell'Egitto greco-romano*, Ed. Mediterranee, Roma, p. 156. Il passo è inoltre richiamato da M. Pereira in rapporto analogico alla descrizione geberiana della pietra come un olio incastonato nell'acqua. Cfr. M. Pereira, *Alchimia*, p. 1313. Il modulo della pietra come geode doveva essere inoltre presente anche alla tradizione giudaico-cristiana. Ne ritroviamo infatti una chiara eco in Bernardo di Chiaravalle: «O Judaei, lapides estis, sed lapidem percutitis molliorem, de quo resonat tinnitus pietatis, et ebullit oleum caritatis!», *Feria IV in Hebdomade sanctae, Sermo De passione Domini*, 9.

⁴⁰⁸ È il caso ad esempio del lapidario *Damigeron-Evax* secondo una tradizione che verrà raccolta dal lapidario più autorevole del Medioevo, quello di Marbodo di Rennes.

⁴⁰⁹ Plin., *Nat. Hist.*, XXX, 130; XXXVI, 151.

⁴¹⁰ Aelian., *Nat. Anim.*, I, 35.

medica di Dioscoride⁴¹¹. Sulla scorta delle fonti classiche, il Medioevo eredita la pietra *aetites* e la sua *virtus* procreativa, ma per Alberto Magno diventa la pietra *echites* o *aquileus*, pur lasciando aperta la questione della sua collocazione nel nido delle aquile⁴¹², mentre per Isidoro conserva la sua doppia natura sessualizzata che contempla, come già per Plinio, una varietà femminile e una maschile.⁴¹³ Proprio la notazione pliniana per cui il parto dell'aquila è reso possibile dalla natura sempre binaria dell'*aetites* è un dato che colpisce per la circostanza isomorfa che vuole la pietra filosofale come il prodotto di un parto realizzato grazie alla difficile congiunzione del maschile e del femminile. Se questo dato rimanesse isolato non desterebbe il sospetto che invece desta vista la concomitanza di altri isomorfismi nelle dinamiche segniche relative alla pietra *aetites*. Sempre Plinio infatti riporta l'equivalenza di questa pietra con la cosiddetta *gagite* riferendo come suo attributo principale quello di resistere al fuoco⁴¹⁴, qualità tipica della pietra dei filosofi. Lo stesso Servio nel suo commento all'Eneide considera la *gagite* come la pietra senza cui l'aquila, uccello eletto di Giove signore dei fulmini, incendierebbe le sue stesse uova. L'azione di questo *lapis frigidissimus*, la *gagite* appunto, permetterebbe invece di stemperare ed equilibrare il fuoco evitando la definitiva autocombustione⁴¹⁵. La spiegazione di Servio sembra guidarci verso una visione dell'aquila che in modo assai sorprendente ritroviamo nell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli. Infatti:

E l'aquila per tempo se renova,
Volando ne la excelsa parte ardente,
Che sotto la vecchiezza ella sé cova.
Nel gran volato, le sue penne ardendo,
Reprende iovinezza ; e ciò consente
Natura, presso a l' acqua ella cadendo.⁴¹⁶

⁴¹¹ Dioscoride, *De Mat. Med.*, V, 161. L'autore specifica il duplice uso della pietra, da legare al braccio sinistro per trattenere il feto nel caso in cui si voglia impedire l'aborto e da legare invece al femore nel caso si voglia accelerare il parto. Una simile prescrizione riguarderà la stessa medicina galenica.

⁴¹² «Echites gemmarum optima est, colore puniceo, et vocatur a quibusdam aquileus, et ab aliis erodialis, eo quod aquilae hunc aliquando ad nidum suum juxta ova collocantes, sicut grus inter duo ova, quae facit lapidem collocari [...] quare autem aquilae hunc lapidem nido suo imponant, non satis scitur», Alberto Magno, *Liber mineralium*, II, II, 5.

⁴¹³ Isid., *Orig.* XVI, 4, 22. L'Aldovrandi fornisce al riguardo un'interpretazione morale evidentemente corrente al suo tempo e per la quale le due pietre nel nido dell'aquila sarebbero le due virtù nel cuore del principe: la giustizia la pietra maschio e la misericordia la pietra femmina.

⁴¹⁴ Plin., *Nat. Hist.*, X, 12.

⁴¹⁵ «Iovis ales aquila, quae in tutela Iovis est, quia dicitur dimicanti ei contra Gigantes fulmina ministrasse: quod ideo fingitur, quia per naturam nimii est caloris, adeo ut etiam ova quibus supersidet possit coquere, nisi admoveat gagaten lapidem frigidissimum, ut testatur Lucanus feta tepefacta sub alite saxa, aut quia nec aquila nec laurus dicitur fulminari, ideo Iovis ales aquila, Iovis coronam lauream accepimus, et qui triumphant lauro», Servio, *Ad Aeneidos*, I, 394. Si noti come l'aquila sia accostata da Servio all'alloro grazie alla comune virtù di contrastare i fulmini e come questo dato conforti ulteriormente l'interpretazione della Laura petrarchesca come pietra filosofale.

⁴¹⁶ Cecco d'Ascoli, *L'Acerba*, III, vv.1-6.

L'aquila che Cecco descrive acquista in maniera inequivocabile i tratti della fenice, l'uccello mitologico caro alla simbolizzazione alchemica, figura della pietra dei filosofi in quanto atto a incenerirsi nella combustione del fuoco ma per risorgere dalle proprie ceneri⁴¹⁷ (fig. 4). A quest'aquila il medico ascolano conferisce la medesima virtù di rinnovamento grazie alla quale ella "se renova" volando, come l'aquila di Servio, nella parte più alta e ardente del cielo. Questa aquila cova sé stessa sotto la propria "vecchiezza", ritornando quindi giovane dopo aver raggiunto il grado massimo del fuoco e dell'età, con la medesima dinamica della fenice alchemica. Cecco non nomina qui la *pietra aetites*, e al posto del *lapis frigidissimus* di Servio, attribuisce la magica possibilità di rinnovamento e di rinascita dell'aquila al fatto che ella cada presso dell'acqua. Questa sua descrizione però ricalca perfettamente la dinamica segnica sia dell'*aetites* che della *gagite*. Il moto ascensionale e igneo dell'aquila, come figura della pietra, viene quindi compensato da un moto discensionale e acqueo che inibisce la sua definitiva deflagrazione. Un'aquila d'oro è quella che Dante sogna in *Purgatorio*, come metamorfosi di Giove che rapisce Ganimede:

'n sogno mi pareva veder sospesa
 un'aguglia nel ciel con penne d'oro,
 con l'ali aperte e a calare intesa;
 ed esser mi pareva là dove fuoro
 abbandonati i suoi da Ganimede,
 quando fu ratto al sommo consistoro.
 Fra me pensava: 'Forse questa fiede
 pur qui per uso, e forse d'altro loco
 disdegna di portarne suso in piede'.
 Poi mi pareva che, poi rotata un poco,
 terribil come folgor discendesse,
 e me rapisse suso infino al foco.
 Ivi pareva che ella e io ardesse;
 e si lo 'ncendio imaginato cosse,
 che convenne che 'l sonno si rompesse. ⁴¹⁸

Anche l'aquila di Dante, come quella di Cecco, segue un moto ascensionale ed è soggetta alla combustione nella parte più calda del cielo, ma, mentre il poeta è sul punto di ardere insieme a lei, rapito come Ganimede, il sogno si interrompe bruscamente. Siamo ancora nel *Purgatorio* e il pellegrino non ha, evidentemente, ancora

⁴¹⁷ La descrizione più emblematica della fenice in ambito tardo-antico è quella dell'*Idillio della Fenice* di Claudiano, poeta romano del IV sec. d. C. l'abilità dell'aquila di resistere al fuoco dei fulmini e di fissare il sole impunemente è riportata già da Plinio in *Nat. Hist.* X, 12. Per la somiglianza della fenice con l'aquila v. ad es. F.C.H. Canseliet, *Due luoghi alchemici in margine alla scienza e alla storia*, edizione italiana a cura di P. Lucarelli, Ed. Mediterranee, Roma 1998, p. 271.

⁴¹⁸ *Purg.* IX, vv. 19-33.

maturato dentro di sé l'abilità invocata tanto da Servio per la *gagite* quanto da Cecco per l'*aquila*, quella cioè, di sfuggire alla combustione del fuoco, qualità che i filosofi della natura riconoscevano alla loro pietra⁴¹⁹. Nel *Dictionnaire Hermetique* di Guillaume Salmon del 1695 si dice infatti che il ratto di Giove che viene portato da Ganimede nell'alto del cielo, in cui Dante esplicitamente si identifica, è una *figura* che gli alchimisti usavano per simbolizzare il processo di sublimazione della materia⁴²⁰ e, quindi, sul piano psichico, quella dell'intelletto dell'uomo e dell'eroe.

2.3.2 La *petra genetrix* di San Bernardo di Clairvaux: la Pietra che genera la Pietra

Il mito della nascita dell'umanità dalla pietra è ben attestato nell'antichità soprattutto all'interno della tradizione paleo semitica. Nel Vecchio Testamento la pietra, oltre ad essere metafora eletta dello stesso Creatore, è la forma naturale e materiale da cui l'uomo *nasce* come da una madre⁴²¹ o in cui addirittura egli viene *intagliato*⁴²². Il mito greco, che pur si genera dal sostrato culturale dell'antico bacino del Mediterraneo, conia l'origine dell'umanità dalle pietre che Deucalione e Pirra lanciano dietro di sé alla stregua di semi, gesto cui consegue una sorta di magico metamorfismo per cui la pietra si converte in osso⁴²³. Ma a nascere dalla pietra non è solo l'uomo comune, bensì la divinità stessa. Così dal Mitraismo e dalla nascita del dio Mitra viene tratto nei primi secoli dell'era cristiana un adagio che si appaia perfettamente al sistema ideologico-metaforico sia vetero che neotestamentario, il detto per cui *Deus ex petra*, Dio nasce dalla pietra⁴²⁴. L'identificazione metaforica di Cristo come pietra è già di San Paolo⁴²⁵ e offre diversi parallelismi con la figura di Mitra. Questi infatti è nato da una roccia nella quale egli stesso apre con una freccia una fenditura da cui sgorga un'acqua di salvezza eterna, dinamica immaginifica ben conosciuta dalla tradizione ebraica e che San Paolo rievoca nel

⁴¹⁹ Si tratta tra l'altro del medesimo "limite" complessionale che analizzeremo nella petrosa *Io son venuto al punto della rota* in cui il movimento psichico di ascesa del poeta non è compensato da un conseguente movimento di discesa. Cfr. 4.13.

⁴²⁰ G. Salmon, *Dictionnaire Hermetique*, Laurent D'Houry, Paris 1695, p. 87.

⁴²¹ «Petram, quae te genuit, dereliquisti,/et oblitus es Domini creatoris tui.», *Dt* 32, 18.

⁴²² «Audite me, qui sequimini iustitiam,/qui quaeritis Dominum;/attendite ad petram, unde excisi estis,/et ad cavernam lacu, de qua praecisi estis.», *Isaia* 51, 1.

⁴²³ Ov., *Met.* I, vv. 347-415.

⁴²⁴ Cfr. M. Eliade, *Arti del metallo*; E. Zolla, *Le meraviglie della natura*. La genesi litica del dio Mitra dalla pietra sarà vista con scandalo da S. Girolamo (*Adv. Iovinian.* I, 7) che registra la credenza pagana nella nascita del dio attraverso l'effusione del seme maschile sulla roccia. Cfr. E. Albrile, *Dante e l'Anima mundi*, in *La tentazione gnostica. Saggi di storia e di filosofia religiosa*, SeAR, Borzano (RE) 1995, pp. 145-168.

⁴²⁵ «et omnes eundem potum spiritalem biberunt; bibebant autem de spirituali, consequente eos, petra; petra autem erat Christus.», I *Corinzi* 10, 4.

momento in cui fa di Cristo la pietra da cui sgorga la bevanda spirituale, il cosiddetto *πόμα πνευματικόν*.⁴²⁶

In un ambito testuale propriamente alchemico a dare testimonianza dell'assimilazione della figura di Cristo alla pietra dei filosofi e al mistero mitraico, è Zosimo di Panopoli nelle sue *Memorie autentiche*. L'autore, infatti, nel suo discorso per immagini in cui Cristo compare come un maestro di luce che inizia i suoi discepoli luminosi (*phôtes*) a trasformare l'Adamo che è dentro di loro, definisce il "mistero incomunicabile" che viene definito come "la pietra che non è una pietra" anche come:

«il farmaco, il principio attivo, il mistero mitraico»⁴²⁷

Per quel che riguarda invece l'assimilazione della *petra genatrix* come immagine metaforica della nascita spirituale di Dio all'interno del Cristianesimo medievale, a darne testimonianza è San Bernardo di Clairvaux, lo stesso Santo che accompagna Dante nella visione finale del Paradiso. Il monaco cistercense, infatti, nel commentare un passo di Isaia⁴²⁸, assume che Cristo, in quanto pietra, deve necessariamente nascere da una pietra, venendo così a identificare la *petra genatrix* del Cristianesimo con la Vergine Maria:

Si ergo *petra Christus*, ut ait Apostolus, non degenerat a Matre Filius, quando et ipsa *petrae* nomine censetur. An non recte vocatur *petra*, affectu solida, sensu quoque ipso adversus illecebram peccati tota insensibilis erat et lapidea? An non recte *petra* virginalis integritas, quae et nihil parit per naturam sui; et eum parit, roris virtute divini, nec admittens conceptum, nec emittens partum novit aperiri? Sed *aperiatur terra*, inquit Isaia, *aperiatur, et germinet Salvatorem*. O sancte Isaia, qui dicis *aperiatur*, quid ergo est quod Dominus ad Ezechielem testatur: *Porta haec clausa erit, et non aperiatur?*⁴²⁹

La Vergine di San Bernardo è una donna *lapidea*⁴³⁰, la Pietra che ha partorito la Pietra per eccellenza attraverso un processo molto diverso dalle concezioni profane. La pietra, dice il santo, è simbolo, oltre che di solidità e stabilità, anche dell'*integritas* verginale e ciò viene spiegato attraverso un'analogia naturalistica che Bernardo mutua dall'ampia tradizione veterotestamentaria: la *terra* a un certo punto *si apre*, si spacca per fa nascere un germoglio, o dell'acqua,

⁴²⁶ Cfr. H.D. Betz, *The Mithras Inscriptions of Santa Prisca and the New Testament*, in *Novum Testamentum*, Vol. 10, Fasc. 1 (Jan., 1968), pp. 62-80, p. 66.

⁴²⁷ Zosime de Panopolis, *Mémoires authentiques*, ed. M. Mertens, Les Belles Lettres, Paris 1995, trad. in Pereira, *Alchimia*, p. 68.

⁴²⁸ «Emittite agnum dominatori terrae de Petra deserti ad montem filiae Sion.», *Isaia* 16, 1.

⁴²⁹ *De annuntiatione Domini, Sermo* II, 2.

⁴³⁰ Il passo succitato è una delle prove argomentative di cui si serve Giovanni Pascoli per dimostrare che la *petra* di Dante non è che la Vergine Maria. Cfr. 4.1.

ma in modo assolutamente eccezionale, miracoloso. Per cercare di penetrare il linguaggio mistico di San Bernardo, e anche solo avvicinarci alla comprensione di cosa il santo intenda per *integritas* della *petra*, dobbiamo attivare la più profonda sensibilità immaginativa. Il santo infatti fa un uso densissimo di immagini liriche e fortemente ossimoriche. Infatti:

Plena quippe sunt omnia supernis mysteriis, ac coelesti singula dulcedine redundantia: si tamen diligentem habeant inspectorem, qui noverit sugere mel de petra, oleumque de saxo durissimo. Nempe in illa die stillarunt montes dulcedinem, et colles fluxerunt lac et mel, quando rorantibus coelis desuper, nubibusque pluentibus justum, aperta est terra laeta germinans Salvatorem: quando Domino dante benignitatem, et terra nostra reddente fructum suum, super illum montem montium, montem coagulatum et pinguem, misericordia et veritas obviaverunt sibi, justitia et pax osculatae sunt. Illo quoque in tempore unus iste inter caeteros montes non modicus, beatus hic videlicet evangelista, dum desideratum nobis nostrae salutis exordium suo mellifluo commendavit eloquio, veluti perfalnte austro, atque e vicino Sole radiante justitiae, quaedam ex eo spiritualia profluxerunt aromata. Utinam et nunc Deus emittat verbum suum, et liquefaciat ea nobis;⁴³¹

Se ci fosse stato un bravo testimone quel giorno in cui l'Angelo visitò Maria, dice Bernardo, avrebbe visto che tutte le cose sono cariche di mistero e traboccanti di dolcezza. Ma riesce a vedere soltanto chi sa “succhiare miele dalla pietra” e “spremere unguenti dal sasso più duro”, chi cioè sa, potremmo dire a questo punto, che la pietra *dura* è *morbida* e *liquida*⁴³². Quel giorno la terra si è aperta perché i monti grondavano dolcezza e i colli stillavano miele e latte, mentre il cielo rispondeva con i flussi diversi e speculari della rugiada e della pioggia⁴³³. Quando la materia fluida delle acque cade dal cielo e la terra risponde con la sua generosa fruttificazione, accade *qualcosa* di miracoloso: i due mondi si incontrano e l'incontro avviene proprio sul monte dei monti, sulla vetta delle vette, che Bernardo chiosa con un termine tecnico metallurgico e medico-alchemico: il monte dell'incontro tra il cielo e la terra è infatti *coagulatum* e non possiamo che pregare, dice il santo, che questa *liquefactio*, altro termine tecnico del medesimo ambito, avvenga dentro di noi. La liquefazione che invoca Bernardo è attuata dal *Verbum* di Dio,

⁴³¹ *Homiliae* I, 1AC.

⁴³² Torna qui il motivo della morbidezza e delle liquidità come attributi della pietra dei filosofi. Cfr. 1.11. Il flusso metaforico con cui Bernardo descrive la natura nel giorno dell'annunciazione è perfettamente in sintonia con la concezione ebraica per cui l'universo è qualcosa di spirituale, la natura è un simbolo della vita spirituale e riceve pertanto una caratterizzazione antropomorfa. Cfr. R. D. Miller, *Shamanism in early Israel*, Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes, Vol. 101, 2011, pp. 309-341, p. 332.

⁴³³ Difficile non notare l'affinità della descrizione di Bernardo con quella della Madre Terra nella cosmogonia ellenica: «All'inizio di tutte le cose la Madre Terra emerse nuda dal Caos e generò nel sonno suo figlio Urano; egli dall'alto delle montagne guardò la dea con occhio amoroso e versò piogge feconde nelle sue pieghe segrete: la Madre Terra a quel contatto generò erbe e fiori», R. Graves, *I miti greci*, Longanesi, Milano 2005.

quello stesso *Verbum* che in un altro passo il santo identifica proprio con l'oro e con la *sapienza*:

Aurum Verbum, aurum sapientia est⁴³⁴

Ma per meglio intendere che cosa sia l'*integritas* della *petra* invocata da Bernardo dobbiamo leggere l'ulteriore spiegazione che egli dà in termini mistici, da intendere quindi sicuramente nel loro poco accessibile contenuto lirico, ma anche da penetrare, come il passo precedente, attraverso i codici di una meccanica spirituale per nulla astratta:

Emitte, inquit, Agnum, Domine, de petra deserti, id est, abscinde Petram de Petra, Sanctum et inviolabilem sancta et inviolata proferat virginitas. Sane in hoc ipso satis decenter Christi occasus ortui, sepultura respondet conceptioni: dum videlicet emittitur Agnus de petra deserti, condendus in petra monumenti: et cujus corpori monumentum erat in petra, ipse ab initio conceptus sui, et corpus sibi excidit de petra, et corpori locum in petra; sic integritatem petrae cum de ea emitteretur non imminuens, sic ut nec signatam sepulturae petram, cum de ea egrederetur aperiens.⁴³⁵

La Pietra, cioè Cristo, viene *intagliata* dalla Pietra materna, tuttavia, perché una piena nascita, cioè una piena separazione, possa avvenire, è necessaria una condizione particolare: bisogna congiungere l'*ortus* con l'*occasus*, cioè la nascita con la morte, la pietra che genera, con quella che accoglie come sepolcro⁴³⁶. Bernardo qui invoca certamente la circolarità e la completezza che troviamo nell'*Apocalisse* laddove Cristo si autodefinisce l'alfa e l'omega, il principio e la fine, mediante un concetto riportato testualmente dalla prima alchimia dell'area egiziano-siriaca⁴³⁷, tanto più che l'unione di due *opposita* anche in questo contesto vale a descrivere la realizzazione di una *pietra*. In relazione alla sua durezza la pietra è l'immagine della *sapienza* che mostra tutta la sua aspra solidità che non va confusa, però, ammonisce Bernardo, con la rigidità dello *stupor*⁴³⁸, del torpore che anestetizza, del blocco del

⁴³⁴ *In Cant.*, Sermo LXI, 7.

⁴³⁵ *De annuntiatione Domini*, Sermo II, 1.

⁴³⁶ Il riferimento alla pietra come tomba non deve essere inteso semplicemente come monumento scolpito a scopo funerario. La nuda pietra era considerata sin dal neolitico l'esatto correlativo oggettivo della fine della vita, tanto che l'espressione 'dormire sulla pietra' valeva come 'morire'. Dante sembra alludere proprio a questo con l'espressione 'coricare in poca petra' presente nella terza petrosa: «ché se mi giunge lo tuo forte tempo/in tale stato, questa gentil petra/ mi vedrà coricare in poca petra», *Rime* CII. Per la pietra come simbolo protostorico di morte cfr. M. Gimbutas, *Il linguaggio della dea*.

⁴³⁷ Per il legame tra il motivo cristiano dell'alfa e l'omega in rapporto all'Egitto v. J. Lindsay, *L'alchimia nell'Egitto greco-romano*, pp. 139-140.

⁴³⁸ La distinzione fra due forme oppositive di *stupor* era ben presente alla coscienza degli antichi. Cfr. C. Brewster Randolph, *The Mandragora of the*

flusso vitale, ma che va intesa come qualità eletta della *virtus* e dell'*amor*, come mobile durezza di chi è forte e nello stesso tempo compassionevole. La sapienza è una pietra e può identificare la Donna per eccellenza. È dura, ma perché, come la *sapientia*, deve saggiare colui che è degno⁴³⁹.

2.3.3. La pietra cava e la pietra forata tra Vecchio e Nuovo Testamento

La particolare significatività che l'uomo arcaico tributa alla pietra forata non si esaurisce nell'epoca protostorica, ma è ancora rintracciabile nel testo biblico della tradizione ebraica. Quando infatti il Dio dell'*Esodo* si rivolge a Mosè, gli assicura che lo proteggerà con la sua mano destra ponendolo dentro la cavità della pietra. La manifestazione di Dio potrebbe infatti annientare l'uomo e la protezione che l'Altissimo offre a Mosè è quella del *foramen petrae*⁴⁴⁰. Come osserva Marc Girard, nella Bibbia, tra le molteplici funzioni simboliche della pietra c'è quella contenitiva e protettiva. La forma arrotondata o circolare della pietra favoriva infatti la sua disposizione al contenimento e alla raccolta e quindi, in ultima istanza, il suo valore matriziale⁴⁴¹. La pietra, infatti, sia che recasse la concavità naturale delle rocce sia quella artificiale fornitagli dall'uomo, era percepita come "madre". Tuttavia la funzione matriziale andava a investirla, secondo Girard, anche nelle svariate forme che di volta in volta la volevano ovale, rettangolare o quadrata, visto che più in generale è la pietra incavata che «forme une matrice généralement bienfaisante, douce et protectrice»⁴⁴². Nel testo, contenuto nel Vecchio testamento, del *Cantico dei Cantici* lo

Ancients in Folk-Lore and Medicine, in *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 40, No. 12 (Jan., 1905), pp. 487-537.

⁴³⁹ «Quasi lapidis virtus, probatio erit in illis. Offenderunt in lapidem offensionis et petram scandali, cujus probate virtus corripiebat et erudiebat insipientes, probabatque mentes: cum ipsi virtutem sapientiae duritiam lapidis interpretarentur, duraque Omnia, disciplinam, vultum, sermonem causarentur. Durus est, inquit, hic sermo. Esto, sermo durus est: numquid non pretiosus est? quare autem veritas dura est tibi, nisi propter duritiam cordis tui? Si cor tibi pietate mollesceret, plus tibi soliditas veritatis, quam vanitas mendacii, vel oleum adulationis, placeret. Durus est, aiebant, hic sermo, quia quasi lapidis virtus erat illis probatione sapientiae; ideoque non sunt demorati eam projicere, et retro abire. Nec ob aliud pretiosum et electrum a Deo lapidem reprobaverunt, nisi quia durum putaverunt. Et erat quidem petra Christus, sed virtute, non duritia. Erat petra, sed quae converti posset, imo et conversa est in stagna vel fontes aquarum, ubi mollia et humilia, quibus influeret, invenit corda fidelium», *In festo S. Benedicti*, Sermo I, 3 AB.

⁴⁴⁰ «Rursumque ait: "Non poteris videre faciem meam; non enim videbit me homo et vivet". Et iterum: "Ecce, inquit, est locus apud me, stabis super petram; cumque transibit gloria mea, ponam te in foramine petrae et protegam dextera mea, donec transeam; tollamque manum meam, et videbis posteriora mea; faciem autem meam videre non poteris"», *Esodo*, 33, 20-23.

⁴⁴¹ Cfr. M. Girard, *Les symboles dans la Bible*, pp. 485, 486, 488, 503.

⁴⁴² *Ivi*, p. 486.

sposo esorta la sposa a mostrare il suo volto e ad andare con lui *in foraminibus petrae*⁴⁴³. Il richiamo dell'innamorato nei confronti della donna ad "aprire" il suo volto si addice perfettamente alla funzione complementare della grotta e della pietra scavata che protegge perché cinge e quindi "chiude" gli amanti agli occhi indiscreti del mondo. L'alterità offerta dalla *caverna abrupta*, che lo sposo invoca come rifugio d'amore, è, contemporaneamente, richiamo matriziale alla protezione e al nascondimento e ingresso improvviso nel mondo *altro* dell'amore e dell'estasi, e sembra dunque mostrare la sua affinità con quel senso di trasporto intermondano che alla pietra incavata tributavano gli sciamani e che qui si travasa nelle dinamiche di un sentimento amoroso di eccezione come quello esaltato dal *Cantico*. Nei sermoni con cui San Bernardo di Clairvaux commenta il testo biblico, la funzione matriziale-protettiva della pietra forata viene ribadita pienamente. Il Santo, infatti, per esprimere la tenerezza materna del Creatore, adotta la strategia metaforico-analogica che fa della Terra una *mater* che aprendo il suo seno⁴⁴⁴ offre rifugio all'uomo proprio nelle cavità della pietra⁴⁴⁵. Sempre negli scritti del Santo, che guiderà l'ultimo capitolo del viaggio dantesco, troviamo la designazione di Cristo come "*petra forata*"⁴⁴⁶, la pietra cioè che è stata violentemente trafitta dai chiodi della Croce e che ripropone con nuovo entusiasmo l'identificazione della pietra tagliata con il Creatore già presente nelle pagine veterotestamentarie. Secondo Bernardo, infatti, grazie alla foratura del Corpo di Cristo, la Pietra per eccellenza, sono "aperti" adesso al fedele i *foramina petrae*, il luogo protetto e sicuro

⁴⁴³ «surge, amica mea, speciosa mea, et veni, columba mea, in foraminibus petrae, in caverna abrupta. Ostende mihi faciem tuam», *Cant. Cantic.* 2, 13-14.

⁴⁴⁴ La parola latina *sinus* indica curiosamente tanto la piega che si crea tra le mammelle del seno femminile, sia l'insenatura pubica che si compone nel punto di unione delle gambe nel bacino della donna.

⁴⁴⁵ «Nempe ad omnem tentationem, ad omnem tribulationem, ad omnem denique cujuscumque modi necessitatem, aperta est nobis urbs confugii; sinus matris expansus est: parata sunt foramina petrae; patent viscera misericordiae Dei nostri», *Sermo IX*, 7.

⁴⁴⁶ «Benedictus, qui ut nidificare possem in foraminibus petrae, manus, pedes et latus perforari sibi tulit, et se mihi totum aperuit, ut ingrediar in locum tabernaculi admirabilis, et protegar in abscondito tabernaculi sui. Opportunum quidem petra refugium erinacii, sed et habitatio grata columbis, cujus foramina tot vulneribus toto fere corpore patentia, et veniam offerunt reis, et gratiam conferunt justis. Imo vero tuta habitatio, fratres mei, turrisque fortitudinis a facie inimici, pia ac sedula meditatione Christi Domini vulneribus immorari, fideque et amore Crucifixi, animam ab aestu carnis, a turbine saeculi, ab impetu diaboli contutari. Super omnem gloriam mundi protectio hujus tabernaculi, videlicet in umbraculum diei ab aestu, in securitatem et absconsionem a turbine et a pluvia: ut per diem sol non urat te prosperitate, nec turbo moveat in tempestate. *Ingredere igitur in petram*, o homo, *abscondere in fossa humo*; pone tibi latibulum in Crucifixo. Ipse petra, ipse humus, quia Deus et homo: ipse petra forata, humus fossa, quia *foderunt manus meas*, inquit, *et pedes meos. Abscondere*, inquit, *in fossa humo a facie timoris Domini*: hoc est, Ab ipso fuge ad ipsum, a iudice ad remptorem, a tribunali ad crucem, a iusto ad misericordem; ab eo qui percutiet terram virga oris sui, ad eum qui spiritu labiorum suorum interficiet impium, ad eum qui sanguine vulnerum suorum vivificat exstinctum. Quinimo non ad ipsum tantum, sed in ipsum fuge, in foramina petrae ingredere, in fossa humo abscondere, in ipsis manibus foratis, in fosso latere te ipsum reconde.» *In Dominica palmarum sermo IV*, 5A.

in cui l'essere umano può "nidificare" come fanno le colombe nel cavo della roccia. Il tabernacolo che si apre attraverso la foratura del corpo è, secondo Bernardo, quel *latibulum*, quel nascondiglio in cui l'uomo può trovare rifugio. L'esortazione del Santo non può essere allora che quella di *ingredere petram* e di *abscondere in fossa humo*, cioè di "entrare" dentro la pietra che si è *aperta* e lì, nella roccia scavata, di trovare rifugio dalle intemperie del mondo naturale che sono l'esatto correlativo analogico di quelle del mondo spirituale.

2.3.4 Il corpo femminile e la strumentazione alchemica

Il sistema analogico che collega il corpo femminile al vaso e alla terra da cui esso è tratto è assai antico⁴⁴⁷ e, in ambito greco, ci riporta indietro almeno alla rappresentazione esiodea della prima donna, Pandora, descritta come un contenitore riempito dagli dèi e creato dall'arte fabbrile di Efesto⁴⁴⁸. Importanti evidenze archeologiche mostrano poi come il vaso fosse considerato alla stregua di un corpo femminile in molte delle espressioni culturali dell'antico bacino del Mediterraneo. I reperti vascolari che vanno dal periodo Minoico-miceneo al Proto-geometrico ci offrono infatti brocche di varia natura dotate di *mastoi*, piccole protuberanze a forma di capezzoli, legittimando inequivocabilmente l'antica analogia della donna e del vaso.

Le testimonianze relative alla strumentazione usata dalla prima alchimia descrivono vasi a forma di mammella, i cosiddetti *mastaria*, usati, tra l'altro, a detta di Maria l'Ebreja, per raccogliere l'acqua divina⁴⁴⁹. Il *phanos*, dalla medesima forma, data la radice stessa del nome che vale come 'luce', doveva servire come strumento di fabbricazione di un latte luminoso. L'alambicco da cui doveva nascere la pietra era modellato a questo scopo secondo le forme del corpo femminile⁴⁵⁰ (fig. 5), e la storta o vaso-con-naso poteva perciò rappresentare anche la placenta. La realizzazione della cosiddetta pietra dei filosofi era infatti intesa sin dall'alchimia della prima era cristiana come la gestazione di un feto:

L'opera infatti imita il feto. Poiché come il feto prende forma, finché è completata sotto tutti gli aspetti⁴⁵¹.

⁴⁴⁷ Cfr. P. du Bois, *Il corpo come metafora*, pp. 59-66.

⁴⁴⁸ Hes., *Op.*, vv. 60-67.

⁴⁴⁹ Cfr. J. Lindsay, *L'alchimia nell'Egitto Greco-romano*, p. 301. «Il vapore umido è sublimato nei vasi a forma di lampada, dotati di mammelle», Stefano D'Alessandria, Πράξεις, trad. in M. Pereira (2006), p. 86; «L'opera si fa con lo strumento a forma di mammella», *Libro di Comario*, CAAG, *ivi*, p. 103; «la produzione dello iòs si conclude con il processo che si fa per mezzo dello strumento a forma di mammella, e con l'unione delle quattro parti», Anepigrafo Primo, *ivi*, p. 113.

⁴⁵⁰ Il *Testamentum* pseudolulliano parlerà di *alembicus mamillaris*.

⁴⁵¹ *Dialogo di Cleopatra con i filosofi*, CAAG, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 106.

Nel *Libro dell'agricoltura nabatea*⁴⁵² la terra stessa è concepita come insieme di substrati che equivalgono all'utero femminile e che perciò sono in grado di creare, in un modo del tutto diverso dalla normale procreazione, degli esseri umani. Il *Testamento* di Morieno, la cui traduzione in lingua latina del 1144 segna convenzionalmente per gli storici l'ingresso ufficiale dell'alchimia nell'Europa occidentale, mette in evidenza come lo scopo dell'*opus* alchemico fosse la creazione di un uomo e come questa si differenziasse dalla fabbricazione degli oggetti:

Nel portare avanti quest'opera, ti sono necessarie le nozze, il concepimento, la gravidanza, la nascita e l'allevamento [...] Dunque portare avanti quest'opera somiglia alla creazione di un uomo. Infatti il Creatore sommo ha creato l'uomo non come si edifica una casa, né ciò assomiglia alla costruzione di una casa o un'altra cosa fatta dalle mani dell'uomo: perché la costruzione di una casa si fa aggiungendo una cosa a un'altra. Ma l'uomo non è fatto di cose, poiché, per diventare completo, si trasforma da una cosa in un'altra migliore di essa: l'uomo è una creatura⁴⁵³.

Il filosofo della natura mette qui bene in luce come la realizzazione della pietra fosse assimilabile alla gestazione del feto, e quindi alla creazione di un essere umano, grazie alla sua meccanica particolare, del tutto diversa rispetto a quella implicata nei processi artigianali: non di aggregazione giustappositiva di elementi infatti si tratta, ma di trasformazione qualitativa della materia⁴⁵⁴.

A questo scopo, ciò che i filosofi considerano come elemento di primaria importanza è il calore temperato ma costante con cui la materia dev'essere sottoposta a cozione e che è perfettamente assimilabile al calore del ventre materno:

Diversa è la natura nella donna incinta e nel mercurio, ma tuttavia questo è stato scoperto a motivo della somiglianza del calore che è nell'utero [...] Questo è stato detto del fuoco temperato, a proposito delle tre parole sulla natura della donna incinta, presa come esempio del fuoco necessario per il mercurio⁴⁵⁵.

La metaforizzazione dell'*opus* degli alchimisti come gestazione del feto-pietra all'interno dell'alambicco-ventre riceve quindi come ulteriore elemento analogico-operativo quello del *calore*. Questo, come vedremo in seguito, è a sua volta il referente di un processo di metaforizzazione che lega in un unico nesso analogico i tre campi

⁴⁵² Testo del X sec. d. C., ad opera di Ibn Wahšīya.

⁴⁵³ *Testamento* di Morieno, trad. in Pereira, *Alchimia*, p. 225.

⁴⁵⁴ Il *Testamento* pseudolulliano, tra le opere più importanti dell'alchimia medievale, scandirà in modo tripartito le fasi della gestazione della pietra, rispettivamente rappresentabili come *coito et coniunctio*, *conceptio et pregnatio*, parto del *lapis-puer*, assimilandole, con un ulteriore salto analogico, alle tre fasi del processo digestivo. Cfr. C. Crisciani, *Il corpo nella tradizione alchemica: teorie, similitudini, immagini*, in *Micrologus*, I, 1993, pp. 189-234.

⁴⁵⁵ *Liber trium verborum* Kālid, in *Auriferae artis*, trad. in Pereira, *Alchimia*, p. 249.

diversi della metallurgia/distillazione, della meteorologia e della scienza dell'anima: il *calore* del fuoco di cottura è infatti un *vento* caldo ed è allo stesso tempo lo *spirito* che anima l'uomo e il mondo.

2.3.5 La creazione dell'uomo dalla donna e la seconda nascita

Il processo di fabbricazione della pietra dei filosofi descritto nei testi come gestazione all'interno del grembo femminile è inevitabilmente legato al tema della salvezza dell'uomo ad opera della donna, tema particolarmente presente ad esempio nell'*Aurora Consurgens*:

Oggi la morte che la donna ha introdotto, la donna stessa la metterà in fuga e le porte dell'Inferno sono state infrante⁴⁵⁶.

L'autore di questo preziosissimo trattato⁴⁵⁷ fa chiaramente riferimento al mito biblico di Eva che infrangendo il patto edenico infligge all'uomo la perdita del Paradiso, ma contemporaneamente, attraverso l'arte regia dell'alchimia, offre la certezza del risarcimento dell'originaria infrazione grazie all'opera decisiva di un'altra donna. Come sostiene lo pseudo-Arnaldo da Villanova nel suo *De secretis naturae*, «il mondo fu mandato in rovina da una donna, e ora da una donna deve essere salvato»⁴⁵⁸. Nel Medioevo il nome di *Eva* era considerato il palindromo di *Ave* in riferimento alla Vergine Maria come colei che aveva restaurato il fallo commesso da Eva secondo un paradigma che ritroviamo nella poesia dei trovatori⁴⁵⁹. Costei, infatti, ha aperto l'antica ferita laddove Maria l'ha finalmente chiusa. Come dimostrano i versi danteschi⁴⁶⁰, che pongono Eva nei seggi più alti del Paradiso, la funzione della donna rientra in un preciso piano di salvezza. Eva non si trova all'inferno per ciò che ha fatto, contrariamente a quanto un cristiano moderno potrebbe ingenuamente immaginare. Ciò fa certamente emergere una nozione assai diversa del cosiddetto “peccato originale” commesso nell'Eden e

⁴⁵⁶ Trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 534. Per i dettagli sull'opera v. 3.3.

⁴⁵⁷ Per le notizie sull'autore cfr. 3.5.

⁴⁵⁸ Trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 637.

⁴⁵⁹ «Ev' autreiet, quar li fon bel./Al diable bauzia,/E vos ar angel Gabriel/La vera profecia./ Eva ac nom l'enemia;/El contradig,/Segon r escrig,/Ditz hom : « Ave » Maria./Tot so qu' Eva desvia,/Maire de Dieu,/ « Ave » torri' en la via. (Eva confermò, poiché le piacque, la bugia al diavolo, e voi confermaste la vera profezia all' angelo Gabriele. « Eva » si chiamò la nostra nemica ; e il contrario, secondo sta scritto, si dice di voi, cioè :« Ave"" », Maria. Tutto ciò che «Eva » trae fuori dalla via della virtù, Madre di Dio, vi è ricondotto da « Ave ».), Lanfranco Cigala, *En chantar d' aquest segle fals*, trad. in G. Bertoni (a cura di), *I trovatori d'Italia (Biografie, testi, traduzioni, note)*, Editore Cav. U. Orlandini, Modena 1915.

⁴⁶⁰ Proprio Dante è testimone di questa concezione: «La piaga che Maria richiuse e unse,/quella ch'è tanto bella da 'suoi piedi/ è colei che l'aperse e che la punse./Ne l'ordin che fanno i terzi sedi,/ siede Rachel di sotto da Costei/con Beatrice, sì come tu vedi.», *Par.* XXXII, vv. 4-9. Si noti come Eva venga posta comunque nel seggio più alto del Paradiso dopo Maria, e sia quindi seguita da Rachele e Beatrice.

ci porta a riconsiderare criticamente la caduta adamitica nella percezione medievale. Se nel Vecchio Testamento la donna è stata tratta dall'uomo⁴⁶¹ e a ciò è conseguita la cacciata dal Paradiso terrestre, l'attività di restaurazione dell'infrazione primigenia si svolgerà, per i filosofi dell'arte regia, attraverso un processo esattamente inverso. Bisognerà pertanto fare non più la donna dall'uomo ma l'uomo dalla donna.

Nell'*Epistola Boni Viri* che l'alchimista inglese John Dustin, contemporaneo di Dante, scrive al Papa Giovanni XXII, autore della più famosa bolla contro la pratica alchemica dei falsari⁴⁶², leggiamo:

Avicenna non dice forse che –la nostra pietra deve resistere al fuoco, rendere il debole forte e il volatile fisso, rendere buono ciò che è cattivo, fare l'uomo dalla donna, sciogliere i corpi e indurire il mercurio?⁴⁶³

L'autore pone qui in maniera esplicita come scopo dell'*opus* quello di “fare l'uomo dalla donna”, andando ulteriormente a corroborare l'idea che tra le più potenti formulazioni figurali del *lapis* ai tempi di Dante Alighieri, e non solo, ci fosse quella che identificava la pietra dei filosofi con un personaggio femminile, che, per di più, diventava oggetto dell'operazione ostetrico-demiurgica del “fare” l'uomo.

Il fare l'uomo dalla donna ricalca evidentemente il motivo della rinascita che da Zosimo a Giovanni da Rupescissa percorre con costanza la dottrina dell'alchimia e che ha radici e trova giustificazione nelle concezioni religiose cristiane, gnostiche ed ermetiche antiche.⁴⁶⁴ In ambito cristiano il referente più immediato del concetto di rinascita insito nell'alchimia è quello evangelico. Cristo infatti nel Vangelo di Giovanni spiega a Nicodemo, maestro del Tempio di Israele, la necessità di nascere una seconda volta e

⁴⁶¹ *Genesis*, 2, 21-23.

⁴⁶² Giovanni XXII emette la famosa “*Spondent quas non exhibent*” nel 1317 o 1319, dunque pochi anni prima della morte di Dante. La bolla è diretta in maniera esplicita contro la falsificazione dell'oro ad opera di una pratica pseudo alchemica all'epoca dilagante. Il papa stesso, ricordato dalla storia come Papa Mida, dovette cercare di praticare l'arte come dimostrano le attribuzioni a suo nome di alcuni trattati alchemici, oltre il fatto che quando John Dustin vi si rivolge nella sua lettera, si esprime con un linguaggio diretto a qualcuno che conosce perfettamente la materia. L'alchimia, infatti, non confliggeva con la dottrina cristiana “esoterica”, ma solo con la sua catechesi divulgativa. Leggendo il testo della bolla, infatti, non si trova nessun riferimento all'incompatibilità della pratica alchemica con il Cristianesimo, ma semplicemente l'aspra condanna contro l'attività di falsificazione dell'oro. Cfr. S. Hutin, *La vita quotidiana degli alchimisti nel Medioevo*, Rizzoli, Milano 1991. Per il testo della bolla vedi C. Crisciani, M. Pereira, *L'arte del sole e della luna*, Centro Ital. di Studi sull' Alto Medioevo, Spoleto 1996. Il testo latino della bolla del 1317 si trova nel *Corpus iuris canonici* a cura di E. Friedberg (1959). Per un commento al testo vedi anche S. Botterill (1995), *Dante e l'alchimia*, in P. Boyde, V. Russo, *Dante e la scienza*. Atti del Convegno internazionale di studi 'Dante e la scienza' organizzato dall'Opera di Dante e dalla Biblioteca classense di Ravenna, 28-30 maggio 1993. *Interventi Classensi* n. 16, Longo Editore, Ravenna 1995, pp. 203-211.

⁴⁶³ John Dustin, *Epistola Probi Viri*, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 701.

⁴⁶⁴ Cfr. M. Pereira, *Alchimia*, p. XXII.

dall'alto, non solo cioè dall'*acqua* ma anche dallo *spirito*, nello stesso modo in cui fa il vento, detto appunto nel testo latino *spiritus*.⁴⁶⁵ Ma la concezione della *palinghenesia*, della rinascita spirituale, affonda le sue radici nella più remota antichità e, in ambito mesopotamico, è il centro concettuale che anima le cerimonie di intronizzazione dei re. Il sovrano prima sumerico e poi babilonese riceveva il suo potere sul popolo dalla dea Inanna/Ishtar, il corrispettivo mesopotamico dell'Afrodite greca. La cerimonia prevedeva un rituale ierogamico per cui il re si congiungeva con una sacerdotessa che impersonava la Dea. Lo scopo ultimo di questa unione era quello di evocare la *nascita* del nuovo re. Il re insomma si congiungeva alla dea per *partorire* se stesso. Egli, infatti, così come testimonia l'incisione su uno dei più antichi reperti in nostro possesso, il cilindro di Gudea, parlava teneramente alla Dea come a una madre e a una sposa:

Non ho madre. Sei tu mia madre.
Non ho padre. Sei tu mio padre.
Ricevi il mio seme. Mi concepisci nel vaso.
Sa la mia dea cosa è giusto, io sto nella tenebra.
Tu sei la mia lancia. Me la tengo al fianco.
Tu sei la mia canna di vita, mi vivifichi.
Sei il mio pergolato, mi metto alla tua ombra.⁴⁶⁶

Il vaso invocato dal re, come evidenzia Elemire Zolla⁴⁶⁷, è naturalmente la metafora del grembo e dell'utero femminile in cui il re viene concepito, ovviamente in senso spirituale, secondo le dinamiche di quello *Spiritus* invocato successivamente da Cristo e quindi dai filosofi della natura. Cosa vuol dire rinascere, a questo punto? Come spiega Mircea Eliade⁴⁶⁸ l'oro anticamente era il simbolo della libertà assoluta, dell'autonomia e quindi della sovranità. Essere Re nelle più antiche tradizioni mediterranee e non solo, voleva dire acquisire quell'autonomia psichica, di pensiero e di giudizio e quella sicurezza in se stessi che rendeva l'individuo meritevole e capace di governare sugli altri uomini. Nell'intronizzazione mesopotamica a conferire al Re questa autorità come prodotto, se non posseduto realmente almeno evocato

⁴⁶⁵«Respondit Iesus et dixit ei: “Amen, amen dico tibi: Nisi quis natus fuerit desuper, non potest videre regnum Dei”. Dicit ad eum Nicodemus: “Quomodo potest homo nasci, cum senex sit? Numquid potest in ventrem matris suae iterato introire et nasci?”. Respondit Iesus: “Amen, amen dico tibi: Nisi quis natus fuerit ex aqua et Spiritu, non potest introire in regnum Dei. Quod natum est ex carne, caro est; et, quod natum est ex Spiritu, spiritus est. Non mireris quia dixi tibi: Oportet vos nasci denuo. Spiritus, ubi vult, spirat, et vocem eius audis, sed non scis unde veniat et quo vadat; sic est omnis, qui natus est ex Spiritu”.», *Gv* 3, 3-8.

⁴⁶⁶ Riportiamo qui la traduzione che troviamo in E. Zolla, *L'amante invisibile*, p. 54.

⁴⁶⁷ *Ivi*, pp. 54-55.

⁴⁶⁸ M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*.

magicamente, della Conoscenza più importante, la conoscenza di se stessi, era la Dea Inanna o Ishtar, dea dell'amore e della guerra.

Il processo palingenetico, dunque, aveva come scopo quello che junghianamente oggi si definisce processo di individuazione, e che gli antichi chiamavano nei modi più svariati, riferibili tutti comunque al raggiungimento di un'illuminazione spirituale attraverso cui l'individuo accedeva alla conoscenza di Sé. L'oro, dunque, era il metallo da ottenere sul piano alchemico materiale, e, nello stesso tempo era la *figura* di ciò che doveva avvenire sul piano psichico-spirituale. Bisognava nascere una seconda volta, da una donna, e in tal modo ritornare "bambino", cioè, metallicamente, *oro*. Nell'alchimia greca, infatti, gli alchimisti presero a usare il termine Uomo per indicare il metallo. Si poteva pertanto avere un Uomo-rame o un Uomo-oro⁴⁶⁹ e questa identificazione dell'uomo con l'oro, e a sua volta del metallo aureo con la figura del Re, continua con grande vigore nel Medioevo fino a raggiungere, ad esempio, un grande livello di perspicuità in un testo come il cosiddetto *Tractatus del Solemnis medicus*⁴⁷⁰. Il testo, infatti, attribuendo all'oro come sua qualità precipua la *medietas*, conferisce al metallo la qualità regale del Sole in quanto re degli astri e insieme mezzo di diffusione della luce, qualità in cui soggiace, a ben vedere, anche la condizione di medietà dell'equilibrio fisiologico ed emozionale di un ideale individuo "aureo", o di un "bambino" (fig. 6), cui la pratica religiosa e alchemica da sempre aspirava.

2.3.6 La pietra di paragone: *figura* della lirica d'amore e rappresentante metonimico della pietra dei filosofi

Nella terminologia della lirica d'amore trobadorica, e in quella degli epigoni che essa ha ispirato nel corso del Medioevo, è noto l'impiego di termini come *stella* per indicare la bellezza inaccessibile della donna amata, o come *lima*⁴⁷¹ e *verga*⁴⁷², per chiosare l'effetto "corrosivo" che il desiderio inappagato del possesso procura al poeta innamorato. Dal canto suo la donna, pur sottoponendo al tormento il suo fedele amante, rimane pur sempre colei che guida la sua rotta

⁴⁶⁹ J. Lindsay, *Le origini dell'alchimia nell'Egitto greco-romano*, Ed. Mediterranee, Roma 1984.

⁴⁷⁰ Per un commento al testo vedi il raro studio di C. Crisciani, *Il farmaco d'oro. Alcuni testi tra i secoli XIV e XV*, in C. Crisciani, A. Paravicini Bagliani, (a cura di), *Alchimia e medicina nel Medioevo*, Micrologus⁷ Library, Sismel, Firenze 2003, pp. 217-245.

⁴⁷¹ «Ab gai so cuindet e leri/fas motz e capus e doli,/que seran verai e sert/quant n'aurai passat la *lima*», Arnaut Daniel, *Ab gai so cuindet*, vv. 1-4. Dante così in una delle *petrose* si riferisce alla donna-petra: «Ahi angosciosa e dispietata *lima*/che sordamente la mia vita scemi,/perché non ti ritemi/si di rodermi il core a scorza a scorza», *Rime* CIII, vv.22-26

⁴⁷² «Del cors li fos, non de l'arma,/e cossentis m'a celat dinz sa cambra!/que plus mi nafra 'l cor que colps de verga», Arnaut Daniel, *Lo ferm voler q'el cor m'intra*, 13-15.

attraverso l'azione magnetica e fatale propria della *calamita*⁴⁷³. Quelle che oggi però ci appaiono come semplici, se pur accattivanti, metafore, abbiamo buone ragioni per credere che un tempo non lo fossero, o meglio, il rapporto di somiglianza tra i referenti che le caratterizzava in quanto tali non era astratto e labile come può risultare al lettore moderno, ma recava dentro di sé tutta la forza “figurale” di processi metallurgico-alchemici che sottendevano e legittimavano la loro nascita in quanto, appunto, “figure”. Il corso del tempo e la loro progressiva codificazione come *topoi*, hanno poi certamente, almeno in parte, denaturato il significato profondo e stratificato insito nelle originarie intuizioni creatrici che le avevano prodotte. Crediamo insomma, insieme a René Nelli, che «la preziosità» di questa poesia sia il riflesso recente di una metafisica lontana⁴⁷⁴.

Il *pattern* erotico-sentimentale su cui si innestano i temi della poesia trobadorica, poi assunti dalla poesia Siciliana e Toscana per giungere alla mirabile sintesi fatta da Dante e Petrarca, è quello che vede il poeta tormentato dall'inattingibilità, a volte superata solo grazie a effimeri episodi, della donna amata, espressione prototipica di bellezza e di perfezione. La donna per lo più non si concede, ma mostra invece nei confronti dell'amatore una durezza lapidea, una “dura merces”⁴⁷⁵, una forma compassionevole ma estremamente esigente che induce nell'uomo il faticoso esercizio della lontananza e del perfezionamento di sé.

Tra i metodi più antichi di saggiatura dell'oro è possibile annoverare l'uso di una pietra nera, durissima, di grande levigatezza, la cosiddetta pietra di paragone. Le attestazioni sull'uso di questa pietra, in greco βάσανος, e sul verbo che ne caratterizza l'uso, il greco βασανίζω, risalgono a tempi antichissimi e riguardano almeno tre tipi di fonti. Il testo biblico offre innanzitutto l'occorrenza del verbo βασανίζω in riferimento a un processo di asceti e purificazione⁴⁷⁶ dell'individuo. Fonti poetiche di autori greci come Pindaro⁴⁷⁷, Teognide⁴⁷⁸, Sofocle⁴⁷⁹, Bacchilide⁴⁸⁰ testimoniano poi

⁴⁷³ «Per dreg guidar, sos gens cors ben aibitz,/ las pros en pretz, cum la naus en mar guida/ la tramontana e 'l fers e' lh *caramida*» (Essa, la perfetta, è guida a condurre le valenti in pregio, come la stella polare e il magnete guidano le navi in mare.), Sordello, *Aitant ses plus viu hom*, vv. 14-16. Trad. di G. Bertoni (1915).

⁴⁷⁴ Cfr. R. Nelli, *L'eros trobadorico*, in M. Mancini (a cura di), *Il punto su : I trovatori*, Laterza Roma-Bari 2004, p. 114.

⁴⁷⁵ «Dura merces e trop loncx chauximens/Me fan murir per sobre dezirar» (Dura pietà e un' indulgenza, che troppo tarda, mi fanno morire per troppo desiderio), Sordello, *Aitant ses plus viu hom quan viu iauzens*, in G. Bertoni, *I trovatori d'Italia (Biografie, testi, traduzioni, note)*, Orlandini, Modena 1915.

⁴⁷⁶ Cfr. C. G. Jung, *Studi di alchimia*, Boringhieri, Torino 1988, p. 90.

⁴⁷⁷ «φιλέων φιλέοντ', ἄγων ἄγοντα προφ' ῥόνως.

πειρῶντι δὲ καὶ χρυσὸς ἐν βασάνῳ πρέπει

καὶ νόος ὀρθός.» *Pitiche* X, 66-68. Si noti come Pindaro invochi accanto al βάσανος la retta via o la diritta via (νόος ὀρθός).

⁴⁷⁸ Teognide, 417, 449.

⁴⁷⁹ *Fram.* 800**.

⁴⁸⁰ *Fram.* 10.

come l'uso metallurgico di una siffatta pietra non solo fosse ampiamente conosciuto nella Grecia antica, ma ricevesse un primo processo di metaforizzazione nell'ambito specifico della sua prima poesia lirica. Abbiamo quindi le preziosissime fonti proto-scientifiche⁴⁸¹ del *De lapidibus* di Teofrasto e della *Historia Naturalis* di Plinio il Vecchio che ci ragguagliano, seppur in maniera frammentaria, sulla natura e sull'uso di questa pietra. Per saggiare la natura aurea di un metallo questo veniva sfregato con forza sulla durissima pietra di paragone, definita *pietra Lidia*⁴⁸², imprimendovi in tal modo una traccia di cui veniva valutato il colore in rapporto a un campione di oro, la cosiddetta *stella* di paragone. Lo sfregamento che in qualche modo sottoponeva "a tortura" il metallo era ritenuto il necessario "tormento" per valutare l'autentica natura dell'oro. La pietra di paragone è definita da Plinio, oltre che *Lydium*, anche *coticula*, piccola cote, pietra atta ad affilare. Ma ciò che risulta più interessante è che Plinio definisce l'azione del *Lydium* come quella di una *lima*⁴⁸³. Come si apprende dal *De re metallica* di Giorgio Agricola, l'autenticità del metallo veniva infine testata grazie ad una serie di ventiquattro *virgulae*, "verghette", sistemate in circolo, a caratura nota e ascendente: dalla prima formata di ventitrè parti d'argento e una d'oro alla ventiquattresima tutta d'oro (fig. 7)⁴⁸⁴. Il confronto con la vergatura sulla pietra di paragone avrebbe permesso di saggiare l'autenticità del metallo in esame. L'azione di saggio e di limatura per l'identificazione dell'oro si serviva dunque di una pietra durissima oltre che di un circolo di ventiquattro piccole "verghe", assai simili per foggia alle lime che si usano ancora oggi nella manicure, che era per di più analogo alla divisione dell'*orbe terrarum* attuata dai maestri minatori (*metallici*), in altrettante parti⁴⁸⁵.

L'immediata traslazione di senso di una simile procedura dalla pratica metallurgica a quella erotico-sentimentale non dovette tardare a concretizzarsi nell'ambito della *poësis* trobadorica, se è vero che questa, come abbiamo visto, ereditava le antiche pratiche

⁴⁸¹ Tra le fonti antiche è anche *l'Historia Animalium* di Aristotele e le *Metamorfosi* di Ovidio. Per un vaglio completo delle fonti v. R. J. Forbes, *Metallurgy in antiquity*, E. J. Brill, Leiden 1950; A. Mottana, *Il pensiero di Teofrasto sui metalli secondo i frammenti delle sue opere e le testimonianze greche, latine, siriane e arabe*, Rend. Fis. Acc. Lincei, s. 9. Vol. 12, 2001, pp.133-241; A. Mottana, M. Napolitano, *Il libro "Sulle pietre" di Teofrasto. Prima traduzione italiana con un vocabolario dei termini mineralogici*, Rendiconti Lincei s. 9 Vol. 8, 1997, pp. 151-234; L. E. Lord, *The touchstone*, The Classical Journal, Vol. 32, No. 7, 1937, pp. 428-431.

⁴⁸² Teofrasto, *De lapidibus*, 4; Plinio, *Nat. Hist.* XXXIII, 126.

⁴⁸³ «His coticulis periti cum e vena ut lima rapuerunt experimentum, profinus dicunt, quantum auri sit in ea, quantum argenti vel aeris, scripulari differentia, mirabili ratione non fallente.», *Nat. Hist.*, XXXIII, 126.

⁴⁸⁴ «quo sane modo acus quatuor et viginti fiunt, quarum prima conficitur ex argenti tribus et viginti et auri una; binas autem sextulas veteres dixisse duellas, Fannius autor est. Quaecumque igitur virgula argentea coticulae attrita eam ita ut haec acus colorat, ipsa unam auri duellam in se continet», Giorgio Agricola, *De re metallica libri XII*, König, Basilea 1657, p. 199.

⁴⁸⁵ «Verum metallici, unaquamque mundi partem, in sex partes distribuunt: atque ad hunc modum faciunt partes mundi quatuor et viginti numero.», *ivi*, p. 36.

poietiche del fabbro-cantore e dell'antico sciamano europeo. La donna, dunque, saggia l'uomo per testare la sua aurea natura, e lo fa in modo doloroso, facendo "sfregare" il desiderio del cavaliere contro l'inarrivabile durezza del contegno della dama.

C. G. Jung nei suoi studi sull'alchimia ha osservato come la pietra di paragone in realtà coincidesse per gli alchimisti con la pietra filosofale stessa⁴⁸⁶. Prima però di ricorrere a fonti specificamente alchemiche, è necessario chiamare in causa le succitate fonti poetiche e proto-scientifiche, che, a ben vedere, con le loro affermazioni contraddittorie dal punto di vista rigorosamente petrologico, tendono a legittimare l'affermazione junghiana. Sia Plinio che Teofrasto⁴⁸⁷, asseriscono che la pietra lydia è anche detta *pietra eraclea*, denominazione che identifica il magnete⁴⁸⁸, più comunemente conosciuto come 'calamita'. Se volessimo pensare a un caso di omonimia tra pietra di paragone e magnete che per qualche ventura sarebbero state entrambe designate con l'epiteto di *eraclea*, l'attestazione di Sofocle non lascia dubbi:

Λυδία λίθος σίδηρον τηλόθεν προσηγάγου⁴⁸⁹
(La pietra Lidia attirava il ferro da lontano)

A complicare il quadro dell'identificazione della pietra di paragone con un ulteriore elemento contraddittorio è l'attestazione del poeta lirico Teognide per il quale l'oro verrebbe sfregato addirittura sul piombo:

ἐς βάσανον δ' ἔλθων παρατρίβομαι ὥστε μολύβδωι χρυσός⁴⁹⁰
(giunto sulla pietra di paragone, sono tormentato come l'oro dal piombo)

La collazione delle fonti non alchemiche ci fornisce dunque la seguente equivalenza:

⁴⁸⁶ C.G. Jung, *Studi sull'alchimia*, p. 90.

⁴⁸⁷ «οἱ δὲ βασανίζουσιν τὸν χρυσὸν καὶ τὸν ἄργυρον ὡς περ ἢ τε καλουμένη λίθος Ἡρακλεία καὶ ἡ Λυδία», Teofrasto, *De lapidibus* 4; «Alii Heraclium, alii Lydium vocant», Plinio, *Nat. Hist.*, XXXIII, 126.

⁴⁸⁸ L'identificazione del magnete con la pietra eraclea è già nello Ione di Platone. Si noti inoltre come il filosofo metta su un piano analogo l'azione del magnete e quella della Musa: «θεία δὲ δύναμις ἢ σε κινεῖ, ὡς περ ἐν τῇ λίθῳ ἦν Εὐριπίδης μὲν Μαγνήτιν ὠνόμασεν, οἱ δὲ πολλοὶ Ἡρακλείαν. καὶ γὰρ αὕτη ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς σιδηροὺς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίους ὥστ' αὐτὸν δύνασθαι ταῦτ' οὐ ποιεῖν ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους ἄγειν δακτυλίους, ὥστ' ἐνίοτε ὄρμαθός μακρὸς πάνυ σιδηρίων καὶ δακτυλίων ἐξ ἀλλήλων ἦρτηται: πᾶσι δὲ τούτοις ἐξ ἐκείνης τῆς λίθου ἡ δύναμις ἀνήρτηται. οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέου μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὄρμαθός ἐξαρτάται. πάντες γὰρ οἱ τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὡς περ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ρυθμόν», *Ione* 533d-534a.

⁴⁸⁹ Sofocle, *Fram.* 800**.

⁴⁹⁰ Teognide, 417.

pietra lidia(di paragone) = pietra eraclea (magnete) = piombo

Se questa equivalenza non può a ragione essere corretta sul piano petrologico⁴⁹¹, a meno che la sua spiegazione non risieda in ragioni terminologiche che ancora ci sfuggono, visto che a tutt'oggi la letteratura non contempla un dizionario proto-chimico o alchemico che renda conto delle differenze terminologiche secolo per secolo, possiamo però tentare una sua legittimazione sul piano della metaforizzazione poetica. In base ai procedimenti analogici, precedentemente segnalati, tra piano materiale e immateriale e, soprattutto, in base alla tendenza della mente arcaica a far precedere, e quindi a far prevalere, l'identità di funzione (la *vis*) sull'identità di oggetto (l'*actum*), potremmo pensare a un procedimento di tal fatta: l'attributo di una pietra nera (la pietra di paragone), come la durezza, che indica la *vis* agente che permette il saggio dell'oro per sfregatura, si incrocia e si ibrida con l'attributo di un'altra pietra nera (il magnete), cioè la capacità di attrazione di determinate sostanze, e ancora con l'attributo di un'altra pietra nera⁴⁹²(il piombo), cioè la sua tenerezza, la cui liquefazione permette, come vedremo, un altro tipo di saggiatura (la coppellazione). Questi tre attributi incrociandosi andrebbero in ultimo, *ciascuno per se stesso*, a identificare un ente che li riunisce in sé tutti e tre in quanto tutti necessari alla saggiatura dell'oro, pur però competendo ognuno separatamente a un tipo specifico di pietra: durezza, morbidezza, capacità di attrarre.

In un ambito non specificamente alchemico, come quello dei lapidari e dei trattati mineralogici antichi, una simile ipotesi può essere suffragata dal fatto che nello studio dei 606 manoscritti di lapidari affrontato da J. M. Riddle nel 1970, l'autore rintraccia la "mobilità" di questo genere letterario⁴⁹³ collazionando tutte le informazioni

⁴⁹¹ Cfr. A. Mottana, M. Napolitano, *Il libro "Sulle pietre" di Teofrasto*, p. 204. Gli autori non sono d'accordo con chi, come Corsi (1828 p.116), identifica la pietra di paragone col basalto e tendono ad identificarla con un argilloscisto, un diaspro o un'ardesia silicea. Quando nel 1937 L. E. Lord fece sottoporre ad analisi la pietra di paragone usata dagli orefici risultò che per il 90% essa era costituita da serpentina, clorite e magnetite. Proprio la magnetite conferisce alla pietra il colore nero. Cfr. L. E. Lord, *The touchstone*, The Classical Journal, Vol. 32, No. 7, 1937, pp. 428-431. Un ulteriore apporto alla identificazione della pietra lidia col magnete ci viene dal racconto di Eliano (*N.A.*, III, 13) per il quale le gru che lasciano la terra Tracia, per non farsi ostacolare dai venti, ingoiano un tipo di pietra che faccia loro da ancora, attivando cioè una forza di attrazione verso il basso che le mantenga salde nel volo. Una volta giunte a destinazione, la pietra che hanno ingoiato mostra la capacità di saggiare l'oro. Per una lettura del passo in questione cfr. S. Macri, *Pietre viventi*, pp. 84-85.

⁴⁹² Si ricordi che il confine tra pietre e metalli è molto labile nell'antichità e i metalli sono definiti comunque pietre. Si tenga inoltre in considerazione che il colore del piombo prima dell'esposizione all'aria è di un bianco azzurrognolo.

⁴⁹³ «That lapidaries were not a static form of medieval literature can be illustrated by a case study of the information conveyed in manuscripts concerning a single stone and how this was transmitted and changed, with additions and deletions.»

relative alla pietra che gli antichi chiamavano *smaragdus*, evidenziando come la cognizione antica indicasse con questo termine non quello che noi oggi definiamo *stricto sensu* come “smeraldo”, bensì un gruppo di pietre come il berillo, il marmo, la serpentina e l'alabastro accomunati tutti da un dato: il colore verde⁴⁹⁴. Nei testi propriamente alchemici, dove la confusione terminologica e gli usi metaforici del linguaggio sono la cifra costitutiva dei procedimenti retorici messi in atto dai filosofi, rintracciamo la sopraccitata equivalenza del piombo e del magnete in maniera più esplicita ma, ovviamente, in maniera più criptica. Nel *De aluminibus et salibus* di Al-razi leggiamo:

Disse Pitagora: «Sappi che il piombo è la magnesia, che tutto il segreto sta in esso, che esso è la tenera donna»⁴⁹⁵

Sebbene il concetto di magnesia sia molto complesso e racchiuda in sé una pluralità di significati⁴⁹⁶, è qui importante evidenziare come già per Stefano D'Alessandria la *magnesia* avesse la capacità di attrarre, e come essa venga qui equiparata, per il tramite dell'autorevolezza di Pitagora, al piombo e a una “tenera donna”. Olimpiodoro, in un passo del suo commento a Zosimo, dice che l'arte regia, cioè l'alchimia, va ricondotta al piombo il quale è per un erroneo giudizio ritenuto chimerico e inconsistente come una “stella”, quando invece corrisponde al “magnesio” tanto cercato dall'arte alchemica e la sua natura è liquida⁴⁹⁷. La tenerezza del piombo è associata a quella del magnete. Tuttavia, per comprendere come possa giustificarsi l'equiparazione del *tenero* piombo-magnete con la *dura* pietra di paragone, dobbiamo fare appello a Olimpiodoro che ci aiuta nella decriptazione dei termini alchemici nel suo commento al trattato sull'energia di Zosimo. Egli infatti afferma:

J.M. Riddle, *Lithotherapy in the Middle Ages: lapidaries considered as medical texts*, Pharmacy in History 12 (1970), pp. 39-50, p.46.

⁴⁹⁴ *Ibid.*

⁴⁹⁵ Al-Rāzī, *De aluminibus et salibus*, LXVIII, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 305. Sul piano petrologico bisogna notare come la tenerezza sia una qualità del magnete, in particolare della steatite. Cfr. A. Mottana, M. Napolitano, *Il libro “Sulle pietre” di Teofrasto*, p. 205.

⁴⁹⁶ Per Ibn Umail, grande filosofo arabo del X sec. d.C. il Mondo stesso è *Maghnisiya*. J. Lindsay, sulla scorta delle concettualizzazioni della filosofia greca la identifica con la prima materia di Aristotele, la πρώτη ύλη. Per la storia del termine *magnesia* cfr. R. P. Multhauf, *A History of Magnesia Alba*, Annals of Science, 33, 1976, pp. 197-200.

⁴⁹⁷ «Καὶ δικαίως ἐν αὐτῷ ἀνατίθησι τὴν τέχνην, καὶ ψεῦδος αὐτῷ προσκυροῦσιν τὸ ὑποκριτικόν, τὸ φαινόμενον, ὡς ἀλήθεια, τουτέστιν τὸ αὐτὸ ἀστέρι. Καὶ διὰ τὴν τοιαύτην αὐτοῦ φύσιν οἱ πλεῖστοι τῶν ἀρχαίων εἰς αὐτὸν ἀνατιθέασιν τὴν τέχνην, ὡς φησὶν ὁ Ζώσιμος: «Τὸ δὲ πᾶν τῷ μολύβδῳ καταλήγει.» Καὶ ἀλλαγοῦ: «Ὁ δὲ μολύβδος ἐστὶν ἡμῶν ἢ μαγνησία, ὑγροῦ αὐτοῦ ὄντος κατὰ τὴν φύσιν.» Olimpiodoro, *op.cit.*, 98, 5-10.

Il fatto che abbiamo parlato di sostanze liquide e secche induce i lettori in errore. Il termine «liquido» ha infatti un doppio referente: da un lato indica un liquido propriamente detto, come ad esempio l'acqua, dall'altro, come avviene tra gli artigiani, indica la qualità oleosa delle pietre. Tuttavia è impossibile esprimere con un unico termine due cose opposte. [...] Al piombo si ascrivono i due opposti, poiché esso è percepito come un liquido e come un solido. In se stesso è suddiviso in tre: bianco, giallo, nero ed è anche liquido⁴⁹⁸.

Le parole di Olimpiodoro testimoniano ancora una volta l'urgenza "lirica" dell'alchimia e l'esperita inadeguatezza del linguaggio con cui si confrontavano gli antichi filosofi durante la ricognizione delle qualità antitetiche ma "coesistenti" della materia. Non esiste una sola parola per esprimere tutto, ci dice Olimpiodoro. Ciò che è liquido può indicare sia ciò che è liquido sia ciò che è solido. La ricognizione delle qualità materiche deve ricorrere spesso alla riduzione metonimica che offre solo una parte della realtà pur rappresentando il tutto. In suo aiuto viene l'ossimoro o il paradosso, in cui le due polarità possono infine congiungersi e pacificarsi in modo "poetico". La pietra di paragone, allora, può essere interpretata come uno degli innumerevoli rappresentanti metonimici della pietra filosofale, ipotesi che conforta l'affermazione junghiana per cui la pietra di paragone è la pietra filosofale.

A questo punto, se trasferiamo le assunzioni petrologiche dal piano metallurgico a quello propriamente lirico, la "dura tenerezza" della pietra teorizzata dagli alchimisti come meta materico-spirituale dell'oro metallico e del suo corrispettivo psichico-spirituale, deve essere stata percepita *ab ovo* come la perfetta controparte materiale della "dura compassione" della *belle dame sans merci* cortese, giungendo infine, attraverso una catena ininterrotta di tradizioni retoriche e figurali, a giustificare filosoficamente la "pietà acerba"⁴⁹⁹ di Beatrice.

Oggi sappiamo che la pietra di paragone può essere identificata con un diaspro⁵⁰⁰ e che la sfregatura per la saggiatura veniva condotta

⁴⁹⁸«Τὸ γὰρ εἰρηκέναι αὐτοὺς περὶ ὑγρῶν οὐσιῶν καὶ ξηρῶν πλάνην ποιεῖ τοῖς ἐντυγχάνουσιν. Τὸ γὰρ ὑγρὸν διττῶς νοεῖται· τὸ μὲν γὰρ κυρίως ὑγρὸν ἐστίν, ὡς τὸ ὕδωρ· τὸ δὲ πάλιν ὑγρὸν καλεῖται παρὰ τοῖς τεχνίταις τὸ τραυλὸν τῶν λίθων. Καὶ δύο ἐναντία κατὰ ἐνὸς ἐκφέρεσθαι ἀμήχανον. Τὰ γὰρ μολύβδω τὰ δύο ἐναντία ἀνατίθησιν, ἐπεὶ ὑγρὸς ἐστὶν καὶ ξηρὸς κατὰ τὴν αἴσθησιν. Καὶ τὰ τρία ἔχει ἐν ἑαυτῷ· ἔστιν γὰρ λευκὸς καὶ ξανθὸς καὶ μέλας ἀλλὰ καὶ ὑγρὸς [...]», Olimpiodoro, *op. cit.* 97, 12-16; 98, 1-3. Trad. in A. Albrile, *op. cit.* L'affermazione di Olimpiodoro riguardo alla policromia del piombo è confortata, ancora nel XVI secolo, dal *Museum metallicum* di Ulisse Aldovrandi.

⁴⁹⁹«Così la madre al figlio par superba,/ com'ella parve a me; perché d'amaro/sente il sapor de la pietade acerba.», *Purg.* XXX, 79-81.

⁵⁰⁰ «Nella terminologia scientifica moderna il diaspro è una roccia (o aggregato) sedimentaria di origine chimica e di composizione essenzialmente silicea, costituita da opale oppure calcedonio o quarzo in cristalli a grana finissima, disorientati in modo da renderla non trasparente né traslucida; è naturalmente pigmentata così da assumere vivaci colori molto variabili sul giallo, rosso, bruno o verde («prasio» se scuro, («plasma» se chiaro). Il diaspro verde (smaragdo similis) di Plinio è, probabilmente, calcedonio «plasma»; quello azzurro (caerulea) azzurrite; quello

tramite delle lime. Non ci resta a questo punto che leggere i versi di una delle *petrose* di Dante, *Così nel mio parlar vogli' esser aspro* (*Rime* CIII):

Così nel mio parlar vogli' esser aspro
com'è ne li atti questa bella petra,
la quale ognora impetra
maggior *durezza* e più natura *cruda*,
e veste sua persona d'un *diaspro* [...]
Ahi angosciosa e dispietata *lima*
che sordamente la mia vita scemi,
perché non ti ritemi
sì di rodermi il core a scorza a scorza,
com'io di dire altrui chi ti dà forza?⁵⁰¹

Alla luce di quanto si è detto finora si può ragionevolmente inferire che Dante nella prima stanza di *Così nel mio parlar*, invocando il diaspro come figura della donna-pietra, alluda proprio alla pietra di paragone. Questa ipotesi trova infatti conforto nella presenza di un'altra figura, quella della lima con cui la donna saggia l'uomo attraverso un movimento di sfregatura atto a produrre un suono sordo («Ahi angosciosa e dispietata lima/che sordamente la mia vita scemi»). Torneremo a parlare del diaspro nell'analisi del testo della petrosa. Basti qui osservare come questa pietra debba aver avuto un valore assai speciale nell'antichità. Come un blocco di diaspro è infatti venerata la dea dell'Amore Afrodite nel luogo che le dà i natali: Cipro. Da quella stessa pietra cipriota fonti quattrocentesche sostengono sia stato ricavato addirittura il sepolcro di Cristo conservato presso la Chiesa di Santa Sofia a Costantinopoli⁵⁰², dato che di nuovo ci pone di fronte all'evidenza della sintesi simbiotica e sovradogmatica di elementi pagani e cristiani nella percezione dei fatti "religiosi".

Nel suo *Museum metallicum*, infine, Ulisse Aldrovandi ci fornisce altre interessanti notizie sul *lapis lydius* o pietra di paragone. La prima è che essa, come una donna, veniva spesso designata con il termine latino *Chrysitida* o *Chrysocomum*⁵⁰³, cioè "dall'aurea chioma". La seconda è che secondo Plutarco ci sarebbe un'erba detta *Chrysopola* in quanto detentrica della stessa funzione di saggiatura della pietra di paragone. L'erba per lo più, si sa, è verde e l'Aldrovandi aggiunge alla citazione dell'erba *Chrysopola* la notizia

celeste (aëri similis) turchese; e quello viola (purpurea) non è ben identificabile.», A. Mottana, M. Napolitano, *op.cit.*, p. 190.

⁵⁰¹ *Rime* CIII, vv. 1-5, 22-26.

⁵⁰² Cfr. L. Calvelli, *Cipro e la memoria dell'antico fra Medioevo e Rinascimento. La percezione del passato romano dell'isola nel mondo occidentale*, Memorie. Classe di Scienze morali, Lettere e Arti, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Vol. CXXXIII, Venezia 2009, pp. 42-43.

⁵⁰³ U. Aldrovandi, *Ulyssi Aldrovandi patricii Bononiensis Musaeum metallicum in libros III*, Bononiae, 1648, p. 708. L'apparente contraddizione tra la "nera" pietra di paragone e la sua designazione come "chioma aurea" crediamo debba e possa essere risolta dal punto di vista petrografico. In alcune odierne microfotografie di diaspro si possono notare le particolari conformazioni floreali che il minerale offre, somiglianti proprio a un girasole.

per cui in Italia come pietra di paragone è spesso usato il cosiddetto *Verdello*, una pietra verdastra (*subviridem*)⁵⁰⁴. Come vedremo le sette occorrenze del termine “verde” nella petrosa *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* (*Rime* CI) ci descrivono una donna-pietra vestita di verde.

2.3.7 La coppellazione e le varie identità del piombo

Nelle ricette per la fabbricazione dell'oro riportate dal *Papiro di Leida* troviamo che il mortaio atto alla realizzazione della scrittura dorata è fatto di pietra di paragone⁵⁰⁵. La *coticula* citata da Plinio come designazione appunto della pietra di paragone, ha come secondo significato proprio quello di ‘piccolo mortaio’. È allora plausibile inferire che il mortaio antico venisse metonimicamente designato tramite il suo materiale di fabbricazione. L'interessante coincidenza della pietra di paragone, o *coticula*, con un oggetto concavo atto alla triturazione come di fatto è il mortaio non è però tutto. Nella stessa ricetta l'oro fuso viene mescolato con del piombo e insieme vengono posti nel mortaio. Il piombo, infatti, come apprendiamo da Isidoro, deve la sua etimologia proprio al curioso incrocio tra i termini *pilum* e *pila*. Infatti:

Plumbum dictum quod ex eo primum pilis factis maris altitudo temptata est⁵⁰⁶.

Latini nuncupant plumbum, quasi pilumbum, quoniam ex hoc metallo, pilis olim factis, maris altitudo fuerit explorata.⁵⁰⁷

Secondo Isidoro, ripreso poi alla lettera dal *Museum metallicum* di Aldovrandi, il *plumbum* deriverebbe dal fatto che in principio la profondità dei mari era stata auscultata grazie a delle *pilae*, vale a dire delle palle di piombo. Il *pilum* è il giavelotto ma anche, in modo molto interessante, è il pestello, e in più trova la sua controparte femminile nella *pila*, che non è solo la “palla” e il “pilastro”⁵⁰⁸, ma anche il “mortaio”. A ben vedere, dunque, le origini etimologiche del piombo e della pietra di paragone hanno entrambi a che fare con due diversi ma complementari *signa*: il *signum* maschile del giavelotto-pestello (*pilum*) e della pietra che affila (*cos*) e quello

⁵⁰⁴ *Ibid.*

⁵⁰⁵ «Prendi un quarto d'oro sottoposto a saggatura e fondilo in un crogiuolo da orafo. Quando sarà fuso, aggiungi mezzo obolo di piombo e, quando sarà mescolato, togliilo, raffreddalo e, prendendo un mortaio di pietra di paragone, gettavi allo stesso modo il materiale fuso.», *Papyrus de Leyde, Papyrus de Stockholm, Fragments de Recettes*, ed. R. Halleux, Les Belles Lettres, Paris 1981, pp. 83-151. Traduzione in M. Pereira, *Alchimia*, p. 11.

⁵⁰⁶ *Orig.*, XVI, 22, 1

⁵⁰⁷ U. Aldovrandi, *Museum metallicum*, p. 160.

⁵⁰⁸ Per la *pila* e la *coticula* si veda Isidoro, *Orig.* IV, 11, 4-7; per il *pilum* *Orig.* IV, 11, 5; XI, 1, 28; XVIII, 7, 9. È interessante notare come il termine *pila* riunisca in sé tanto la convessità della palla quanto la concavità del mortaio.

complementare della concavità muliebre del mortaio (*pila, cotricula*) oltre che della convessità della palla su cui venivano appuntati crini⁵⁰⁹. In più l'azione femminile circolare viene fatta procedere per derivazione da quella maschile: il giavelotto (*pilum*) ha, infatti, secondo Isidoro, un movimento circolare⁵¹⁰, e il mortaio (*cotricula*) sembra derivare la sua concavità in quanto diminutivo della pietra affilata (*cos*).

Tornando al piombo che abbiamo lasciato nel mortaio, dobbiamo a questo punto fare riferimento ad un'altra e forse più antica⁵¹¹ prova docimastica impiegata nella saggiatura dell'oro, la coppellazione, il cui protagonista indiscusso, oltre all'oro da saggiare, era proprio il piombo⁵¹². Com'è noto, l'oro allo stato grezzo non si trova separato dagli altri metalli e va quindi sottoposto a un processo di fusione tramite l'elevata temperatura della fornace, all'interno di quella tecnica conosciuta *ab antiquo* come coppellazione. L'oro impuro veniva posto infatti in una coppella insieme al piombo ed eventualmente ad altri metalli di base. La coppella, come suggerisce il termine, era un recipiente concavo atto a ricevere i metalli⁵¹³, ma ciò che la caratterizzava era la sua porosità⁵¹⁴ reagente alla composizione chimica dei metalli che sarebbero stati fusi. Essa era per lo più costituita di materia argillosa e poteva quindi essere designata come *Kerameon*, dal greco Κέραμις, argilla⁵¹⁵, ma poteva essere anche ottenuta da cenere polverizzata e in seguito calcinata ed essere quindi identificata come *cineritium*⁵¹⁶. Una volta sottoposta al calore del fuoco della fornace, la coppella veniva quindi insufflata con un gettito d'aria che provvedeva all'ossidazione del piombo il quale, fondendosi, si legava agli altri metalli, ma non all'oro, che in tal modo veniva "liberato" dalle scorie, mentre il piombo fuso cadeva nel fondo della coppella per essere assorbito dalla coppella stessa. In questo processo che, a rigore, i latini chiamavano *liquefazione*, il piombo veniva quindi a configurarsi come:

⁵⁰⁹ «Pila proprie dicitur quod sit pilis plena», *Orig.* XVIII, 69.

⁵¹⁰ *Orig.* XVIII, 7, 9.

⁵¹¹ Cfr. R. J. Forbes, *Metallurgy in antiquity*, p. 158.

⁵¹² Cfr. Diod., *Bibl. stor.*, III, 14; Plinio, *Nat. Hist.*, XXXIII, 33, 69, 79; XXXIV, 77.

⁵¹³ «Item Opifices, ad sordes auri, argenti, et gemmarum abstergendas, plumbo liquefacto utuntur: nam fuis cum plumbo caeteris metallis, id cum diu igni resistere nequeat, paulatim evanescens simul aliorum metallorum immunditias aufert. Hic autem purgandorum metallorum modus ab Aurificibus *Cupella* appellatur.», U. Aldovrandi, *Museum metallicum*, p. 179.

⁵¹⁴ L'esatto opposto della cotricula, in cui invece la superficie levigata permette ai colliri di sciogliersi senza essere assorbiti. Cfr. *Orig.* IV, 11, 7.

⁵¹⁵ - τελευταῖον ἄλλοι τεχνῖται παραλαμβάνοντες μέτρῳ καὶ σταθμῷ τὸ συνηγμένον εἰς κεραμεοῦς χύτρος ἐμβάλλουσι-. Diod., *Bibl. Stor.*, III, 14. Cfr. R. J. Forbes, *Metallurgy in antiquity*, p. 158. Ancora oggi nel sud Italia la designazione della tegola, esempio di convessità atta a coprire e riparare, reca il ricordo dell'argilla ed in Sicilia ad esempio è detta "ceramite".

⁵¹⁶ «Et si vis hanc incantationem omnino solvere, pone calcem auri in cineritio, et verum aurum ut prius invenies. Idem fac de argento.», J. De Rupescissa, *De consideratione quintae essentiae rerum omnium*, per Conradum Waldkirch, Basilea 1597.

- a) l'agente responsabile della *purificazione* dell'oro⁵¹⁷.
- b) il corpo residuale della purificazione che viene assorbito da una coppella che a sua volta, per sottrarre all'oro la sua impurità, *si sacrifica* inglobandola.

Le dinamiche della materia in un simile processo diedero luogo alla simbolizzazione, fin dalla ricognizione dei primi fabbri-metallurghi, della donna come concavità porosa atta a generare il metallo aureo e a *sacrificarsi* per questo, venendo a fondersi col piombo a che la generazione dell'oro potesse compiersi così come la nascita di un uomo⁵¹⁸. Dal canto suo il piombo diventava in questo modo, come si legge nel *Museum metallicum*, il *Rex metallorum*, in rapporto analogico (*similiter*) al Re che si prodiga per purgare i vizi del suo popolo⁵¹⁹. Il *sacrificio* del re per amore dell'oro era quindi simile, *per vim*, tanto all'azione del piombo che lega a sé, o meglio, agli occhi degli antichi, "attrae" a sé le scorie dell'oro per liberarlo, tanto all'azione della cavità muliebre della coppella che si sacrificava inglobando l'impurità, venendo di fatto a porre la coppella come simbolo della femminile recettività del "veleno" da eliminare per "liberare" l'oro. Come venisse ulteriormente recepita la dinamica della coppellazione è ancora l'Aldovrandi a spiegarlo. Il piombo infatti possiede una occulta *vis attrahens* grazie alla quale le pietre preziose, piene di scorie come fossero "cieche", una volta immerse nel piombo fuso tornano a risplendere⁵²⁰. Torna qui, evidentemente, il nesso col magnete che a questo punto si chiarifica attraverso l'ascrizione al piombo da parte dei metallurghi di una *vis attrahens* all'interno del processo della coppellazione. Ma non è tutto. Il piombo non è solo il nero metallo che siamo abituati a conoscere, ma è l'abitante 'variopinto' di vene minerarie scandagliate dall'uomo antico con la sua stupefatta venerazione. Il piombo non è solo nero, ma anche bianco (Plinio) e a questo bianco è legato da "sympathia", o ancora meglio da "amore indissolubile"⁵²¹. È anche giallo e perciò

⁵¹⁷ Per la sostanziale unità tra «il principio trasmutatore e la materia da trasmutare» nell'alchimia greca cfr. C. Viano, *Gli alchimisti greci e l'acqua divina*, in Atti del VII Convegno Nazionale di storia e fondamenti della chimica, Vol. 115, Memorie di Scienze Fisiche e Naturali, Rendiconti dell'Accademia nazionale delle scienze detta dei XL, serie V, vol. XXI, parte II, tomo II, 1997, pp. 61-70.

⁵¹⁸ Durante l'osservazione stupita e commossa di questi processi della natura doveva essere nata l'*Atena Keramitis* di cui ci parla John Ruskin, la dea della terra argillosa che però è pur sempre la dea di quell'*aria* che anima appunto la terra col suo soffio vitale. Cfr. J. Ruskin, *The queen of the air. Being a Study of the Greek Myths of Cloud and Storm*, Dodo Press open Library 2007.

⁵¹⁹ «Immo ab opere, et ab effectu, plumbum caeterorum metallorum Regem cognominarunt: nam veluti Rex omni conatu subiectum sibi populum correctionibus emendat, ut a cunctis vitiis purgatum reddat: similiter plumbum, pro decoratione, et purificatione aliorum metallorum, idem praestat, dum in furnace liquefactum, caeterorum sordes abstergens, consumitur.», *Museum Metallicum*, p. 160.

⁵²⁰ «Gemmae quoque sordidiores, et veluti obcaecatae in plumbo liquefacto immersae, splendidiores redduntur. Hinc colligendum est aliquam vim attrahentem in plumbo latibulari», *ibid.*, p. 179.

⁵²¹ «Veluti plumbum nigrum amore ita indissolubili cum albo coniungitur, ut sine ipso agglutinari nequeat», *Museum metallicum*, p. 164.

le vene che disvelano questa sua valenza cromatica sono dette, come fossero donne, “bionde”. Ma è anche verde, come una pianta ed è anzi *anche* una pianta: la piombaggine (*plumbago*). Questa deriva il suo nome dal metallo *ab effectu*⁵²², cioè dalla sua capacità di curare. Il piombo, infatti, metallo e pianta, è anche un agente in grado di curare una non meglio specificata malattia oculare, ma anche, paradossalmente viene identificato con la malattia stessa. Plinio, citato dall’Aldovrandi, infatti afferma:

Nascitur vulgo Molybdena, id est Plumbago etiam in arvo, folio lapathi, crassa radice, hispida hac commanducata si oculus subinde liniatur, Plumbum, quod est genus vitii, ex oculo tollitur.⁵²³

Il piombo sarebbe quindi tanto un difetto della vista quanto l’agente della sua guarigione. Spesso, oscuro, pesante, sgradevole all’olfatto, corrisponde all’identikit del perfetto peccatore⁵²⁴. Tanto più che quando il fabbro, come Dio, cerca di alitargli il magico soffio vitale nella fornace perché resista al fuoco, esso non trova la forza né la necessaria resilienza al calore che lo testa. Si fonde e cade *in basso*⁵²⁵. Ma le sue qualità, per quello che solo a prima vista appare un paradosso, possono per converso identificare *anche* il *vir perfectus*. Infatti:

Denique plumbum frigidum, et humidum, ponderosum, et utile multis medicinae usibus traditur. Huic merito assimilatur Vir perfectus, qui castitate frigidus, pietate humidus, animi demissione gravis, et perfectione doctrinae Christi munitus ad medicinam animarum valde utilis evadit.⁵²⁶

La “freddezza”, l’“umidità” e la “pesantezza” del piombo, già esperite come validi strumenti dalla medicina, possono costituire per via analogica le qualità speculari dell’*uomo perfetto*, che avendo in sé la perfezione della dottrina di Cristo, il *Doctor* per eccellenza, può quindi a sua volta guarire l’anima.

Riassumendo, quindi, le arcaiche identificazioni testimoniano di un piombo che:

- a) è un metallo
- b) è una pianta
- c) è un veleno

⁵²² «Sed advertendum est, quod Plinius huic herba nomen Plumbaginis non a colore, sed ab effectu assignavit, scilicet quia Plumbo oculorum morbo medetur.», *Museum metallicum*, p. 167.

⁵²³ *Nat. Hist.*, XXV, 155.

⁵²⁴ «Immo plumbum est metallum crassum, obscurum, ponderosum, et faedum, quoniam manus pertractantium maculat. Peccans has omnes sortitur; est enim crassus, dum fastu intumescit, ignorantia obscurus, pigritia gravis, et inhonesta, et perniciose libidine faedus; quare proximos inquinat, et eos potissimum quibuscum assidue versatur.», *Museum metallicum*, p. 171.

⁵²⁵ «Frustra sufflavit conflator, in igne consumptum est plumbum.», Geremia VI, 29.

⁵²⁶ *Museum metallicum*, p. 172.

- d) è un morbo ottico
- e) è la cura del morbo ottico
- f) è il peccatore
- g) è l'uomo perfetto
- h) è l'agente della purificazione
- i) è nero, è bianco, è verde, è biondo
- j) è Rex metallorum

A questo punto è necessario osservare come le arcaiche identificazioni del piombo siano in linea con la dottrina alchemica che lo associa al pianeta Saturno⁵²⁷. Il piombo è anche il metallo di partenza dell'*opus* che mira alla realizzazione dell'oro e nello stesso tempo è agente del processo che lo realizza. È lo stadio "larvale" dell'oro, il peccatore, ma anche l'uomo perfetto, a patto che la sua pesantezza, freddezza e umidità vengano disciplinate con sapienza e arte. È la malattia che cura se stessa. È l'errato modo di "vedere" (il *morbus oculorum* di Plinio) che cerca di correggersi acquistando la "visione" aurea, e che in questa correzione impiega se stesso.

2.3.8 La saggiatura dell'uomo-oro nella lirica di Cavalcanti e i gradi dell'amore mistico

La dottrina che anima l'immaginario della lirica cortese si fonda sul concetto di amore "fino" (la *fin'amor* cortese) denunciando subito il rapporto analogico con l'oro "fino" o raffinato. *Amore* e *oro*, infatti, si configurano come l'esito finale di un processo di "raffinazione" che pertiene a due ambiti diversi ma speculari: la materia metallica e la psicologia erotica. Bernart de Ventadorn, ad esempio, dice che la fiamma che lo arde a causa del suo "trop amar" è più forte del *fuoco di forno*, con una chiara allusione alla fornace della coppellazione, in quanto correlativo oggettuale della donna e del conseguente amore per lei⁵²⁸. Il riferimento del poeta cortese dimostra tutta la sua valenza semantica in rapporto ai versi di Guido Cavalcanti in cui si esplicita in modo chiaro come la "dottrina" dell'amore si fondi sulle figure della "scienza" metallurgica:

Donna, vedete, ben se m'ha *converso*
 Amore in voi, per sua dolce natura:
 che mai l'esser cotanto *acerba e dura*
 non mi recai ad onta;
 ma si com'oro che in *foco* è *disperso*
 più prende luce ed a voler *s'acconta*,

⁵²⁷ Il pianeta che governa il cielo della petrosa *Io son venuto al punto della rota*.

⁵²⁸ «m'eslaissei eu vas trop amar un jorn,/ c'anc no-m gardei, tro fui en mei la flama,/ que m'art plus fort, no-m feira focs de forn/ e ges per so no-m posc partir un dorn,/ aissi-m te pres s'amors e m'aliama./» (così mi lanciai io a troppo amare un giorno,/senza guardarmi, finché fui nella fiamma/ che mi arde più forte di fuoco di forno;/ e non posso allontanarmi di una spanna, / tanto il suo amore mi tiene preso e mi avvince), vv.8-14; trad. in M. Mancini, *Il punto su: I trovatori*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 11.

infin ch'al *grado* suo *perfetto* monta
 ed ivi bel *perdura*,
 Così nel *pianto*, che mia faccia *oscura*,
 e nei *caldi* sospir crebbe *il disio*,
 fin ch'io fui tutto vostro, e non più mio,
 per quel piacer ch'io presi di voi *forma*.
 Però *la mente con amor s'abbracci*,
 e con pietà, essendo a lor conforma
 prima che morte i miei sospiri agghiacci.
 La vostra mente trasformata in marmo
 non piace con Amor esser pietosa:
 ver me *crudele* sia e *disdegnosa*,
 e sarammi gran dono.
 Che se d'Amor, e se non mi disarmo,
 ma fermo sì contra durezza sono,
 pregio è alcun: ma più fia dolce, e bono
 essendomi *orgogliosa*,
 che quanto di virtù e d'onor sposa
 possente ha più avversaro e fiero,
 vincendo per sospir com'io ne spero,
 con più nobile gloria viene a pace:
 e s'io non *meno a fine ogni contrario*,
 provato almen sarò servo *verace*,
 che fie merito dolce in tanto *amaro*.⁵²⁹

Guido Cavalcanti chiama qui in causa l'amore appassionato per una donna che egli non definisce esplicitamente "pietra", ma che designa con l'aggettivazione tipica della *petra* dantesca, vale a dire: *acerba, dura, crudele, disdegnosa, orgogliosa*⁵³⁰. L'acerbità e la durezza della donna vengono qui esplicitamente relate al procedimento di saggiatura dell'oro, che il poeta identifica con se stesso nel momento in cui l'atteggiamento aspro e altero dell'amata ha come scopo quello di testare se il poeta innamorato è un "servo verace". La "veracità" come valore da saggiare tramite un'operazione "amara" è una occorrenza testuale ben chiara del *Favolello* di Brunetto Latini, amico e maestro di Dante, laddove l'autore, nel parlare della "vera" amicizia afferma:

Ond'io n'ho presa un'arte:
 che, come la *fornace*
 prova *l'oro verace*,
 e la nave lo mare,
 così le cose *amare*
 mostran *veracemente*
 chi ama *lealmente*⁵³¹

Brunetto qui rende inequivocabilmente chiaro come l'amarezza sia la qualità "umana" che corrisponde all'azione della fornace e come l'oro «verace» sia il corrispettivo di colui che ama «lealmente». La donna crudele, dura e disdegnosa di Cavalcanti mette alla prova

⁵²⁹ Guido Cavalcanti, *Sempre a felice sua natura intende*, vv. 61-90. Il corsivo è nostro.

⁵³⁰ «questa crudel che m'è data per donna.» (C, 26); «si è barbato ne la dura petra» (CI, 5); «quando vedrò se mai fu bella donna/nel mondo come questa acerba donna.» (CII, 59-60).

⁵³¹ Brunetto Latini, *Favolello*, vv. 88-94.

l'uomo, come le «cose amare» e la «fornace» di Brunetto mettono alla prova la “verace amicizia”⁵³². L'autore infatti lamenta l'inaffidabilità dell'amico di “vetro”⁵³³ e dell'amico di “ferro”⁵³⁴ esaltando il “fino” amico che è appunto equiparabile all'oro di ventiquattro carati⁵³⁵. Il processo invocato da Cavalcanti è inequivocabilmente quello della saggiatura dell'oro di cui l'autore dà alcuni dettagli tecnici che possono essere facilmente spiegati:

ma sì com'oro che in *foco* è *disperso*
più prende luce ed a voler *s'acconta*,
infin ch'al *grado* suo *perfetto* monta
ed ivi bel *perdura*;

a) L'oro viene sottoposto all'azione del fuoco: è quello che accade, come abbiamo visto, durante la coppellazione.

b) L'oro è “disperso”: come abbiamo visto, l'oro, prima della saggiatura, si trova frammisto ad altri minerali e metalli e perciò non ha ancora l'interezza e la compattezza del lingotto.

c) Durante la saggiatura l'oro acquista un colore più chiaro e luminoso: “più prende luce”.

d) Una volta raggiunto lo stato aureo il metallo “perdura” nella sua bellezza, cioè resiste al fuoco⁵³⁶.

A questo punto, però, è necessario mettere in evidenza tutte quelle informazioni testuali che Cavalcanti ci dà e che, a rigore, esulano dalla stretta aderenza alla pratica metallurgica e che invece attingono al vocabolario alchemico.

Innanzitutto quello evocato da Cavalcanti, pur chiamando in causa la saggiatura, è un processo di *conversione* in oro («Donna, vedete, ben se m'ha *converso* Amore in voi»). L'autore cioè evoca e spera in una trasmutazione che gli conferisca la *forma* della donna («per quel piacer ch'io presi di voi forma»), che egli fa chiaramente inferire si tratti della forma dell'oro. Questa conversione non è riuscita a compiersi tramite la “dolce natura” dell'Amore ed ha perciò bisogno del lato acerbo e duro della donna, cioè della donna-fornace. Il problema della trasmutazione delle *sostanze* è una delle questioni fondamentali dell'alchimia medievale. Ciò che divideva tra loro i filosofi della natura era infatti la fiducia nella possibilità,

⁵³² «Cosi in molte guise/son l'amistà divise/perché la gente invizia/la verace amicizia.», *Favolello*, vv.29-32.

⁵³³ «E l'amico di vetro/ l'amor getta di dietro/per poco offendimento;/e pur per pensiero/si rompe e parte tutto,/come lo vetro rotto.», *Favolello*, I, vv.105-110

⁵³⁴ «E l'amico di ferro/mai non dice: diserro,/infin che può trappare;/ma e' non vorria dare/di molt'erbe una cima./Natura è della lima.», *ibid.*, I, vv.111-116.

⁵³⁵ «E quel tuo di Latino/tien per amico fino/a tutte le carate/che voi oro pesate.», *ibid.* II, vv. 25-28.

⁵³⁶ La resistenza al fuoco, come abbiamo visto con il simbolo dell'aquila-fenice, è una caratteristica del *lapis* dei filosofi. Cfr. 2.1.1.

sostenuta dagli alchimisti, di modificare le “essenze” o “sostanze” dei metalli per realizzare l’oro⁵³⁷. Invocare pertanto la *conversione* in altra *forma*⁵³⁸ è invocare un principio strutturale dell’alchimia, la quale, nelle parole di Paolo di Taranto, è epistemologicamente affine alla medicina e all’agricoltura, discipline che hanno come scopo proprio quello di conferire «la forma naturale, che consiste nella disposizione interna della complessione»⁵³⁹. Come si vedrà in seguito, anche lo scopo di Beatrice è quello, alla lettera, di “informare” l’intelletto di Dante⁵⁴⁰.

Il riferimento alla resistenza dell’oro al fuoco può essere inteso come un dato tecnico della pratica metallurgica della saggatura: l’oro, sottoposto all’azione della fornace, resiste al fuoco al contrario degli altri metalli che fondono e si consumano, come abbiamo visto accadere con il piombo. La resistenza al fuoco è una delle virtù più celebrate della pietra filosofale detta anche per questo, come già rilevato in Petrarca, “salamandra”. Il perdurare dell’oro nel fuoco è assimilato dagli alchimisti al perdurare della pietra dei filosofi, alla sua resistenza adamantina, simbolizzando in questo modo per via analogica la resistenza dell’individuo ideale che può sottoporsi al fuoco di ogni prova, ma senza “fondersi” e “consumarsi”. La

⁵³⁷ «Nec dicendum est, quod Alchimistae mutant unam speciem in aliam (hoc enim solius est Creatoris) ut est lex in c.episcopi in fine xxvi.q.v. Sed ex una vili specie metalli, scilicet ex stanno, pro ducitur, alia metalli species preciosior, scilicet aurum.» *Ars chemica, quod sit licita recte exercentibus, probationes doctissimorum iurisconsultorum. Septem tractatus seu capitula Hermetis Trismegisti, aurei. Eiusdem Tabula Smaragdina, in ipsius sepulchro inventa, cum commento Hortulani Philosophi. Studium consilii coniugii de massa solis et lunae*, Emmel, Strasburgo, 1566. L’anonimo autore dei *Septem Tractatus* tiene a precisare che quella alchemica non è la trasmutazione di una *specie* (un’essenza) in un’altra, ma una trasformazione di una essenza vile come quella dello *stannum* (da leggere in questo caso come un sinonimo del piombo) in una nobile come quella dell’oro. La questione della trasmutazione della forma è il nodo fondamentale su cui fondano le proprie obiezioni i detrattori dell’alchimia. Celebre in tal senso è la posizione avicenniana che nega le operazioni alchemiche possano di fatto trasformare le “specie” delle cose (cfr. *De quattuor speciebus corporum mineralium*). Per un’analisi della “forma” del misto elementare degli alchimisti v. A. Maier, *La struttura della sostanza materiale*, in *Scienza e filosofia nel Medioevo. Saggi sui secoli XIII e XIV*, Jaca Book, Milano 1984, pp. 15-152. Il “misto” è citato da Cecco D’Ascoli per la formazione del feto «Et io a ti: Dal celo ven la forma,/Che limitando la proporzione,/Le quattro qualità questa conforma;/Si che, nel mixto, natura resulta:/Simel è '1 creare e poi perfezione,/Si como 'n calamita è form' occulta», *L’Acerba*, IV, III, 91-96.

⁵³⁸ Nel *Liber distinctionibus dictionum* Alano di Lilla presenta otto diverse definizioni del termine ‘forma’. Secondo la quinta definizione: «forma[...]dicitur sapientia divina, illa scilicet praeordinatio sive praeconceptio quae fuit in mente divina ab eterno de rebus creandis». Cfr. S. De Benedetti Stow, *La metafora dell’idolo di pietra e il suo percorso filosofico e letterario da oriente a occidente: dalla Guida dei perplessi di Maimonide a Dante, attraverso il Tujuman Al Ashwaq di Ibn ‘Arabi, Le mille e una notte e il Tristan di Thomas*, in *Dante*. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri, IV, 2007, pp. 31-44.

⁵³⁹ Paolo di Taranto, *Theorica et practica*, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 501. Per il concetto di complessione si veda 2.4.5. Il concetto di “forma” nell’alchimia è certamente debitore della teoria della causalità aristotelica. Si noti, inoltre, che il legame tra medicina e agricoltura sarà un indizio fondamentale per la decriptazione delle *petrose*. Cfr. 4.5.

⁵⁴⁰ «così rimaso te ne l’intelletto/ voglio informar di luce sì vivace,/ che ti tremolerà nel suo aspetto», *Par.* II, 109-111.

presenza di termini e tecniche “ermetiche” all’interno della poesia di Guido Cavalcanti ci viene suggerita da un campione dell’Ermetismo come Marsilio Ficino, il quale, in modo abbastanza sorprendente per uno studioso dello Stilnovo, in chiusa del suo *El libro dell’amore*, che si configura come un lungo commento esplicativo ma allo stesso tempo sibillino del *Simposio* di Platone, asserisce che Cavalcanti «chiuse nei suoi versi [...]tutte queste cose artificiosamente»⁵⁴¹, volendo con ciò intendere che l’amico e sodale di Dante cifrò nelle sue opere, attraverso l’uso di artifici retorici, le verità contenute nel libro sull’amore per eccellenza, appunto il *Simposio* platonico.

Tornando al testo di Cavalcanti, per comprendere l’enigmatica espressione di Cavalcanti, che attribuisce all’oro della fornace la qualità antropomorfica dell’“accontarsi a voler” (v. 66), dobbiamo prima rendere conto del riferimento che il poeta fa immediatamente seguire, quello, cioè, sul “grado perfetto” che l’oro deve raggiungere. La divisione del percorso dell’amore in gradi è innanzitutto quello della mistica cristiana, in particolare quella di Riccardo di San Vittore, grande teologo e filosofo del XII secolo, che Dante pone tra gli spiriti sapienti nel suo *Paradiso*⁵⁴². L’amore di cui parla il mistico è ovviamente la *caritas*, ma leggendo il suo trattato *de quattuor gradibus violentae caritatis*, siamo subito sorpresi dall’aggettivo “violenta” che contraddistingue ossimoricamente la carità e che, in più, mostra delle chiare connessioni col tipo di amore esemplato dalla *Commedia* e dalla lirica d’amore stilnovista⁵⁴³. La cosa non deve stupirci troppo. Se oggi siamo decisamente assuefatti alla visione di un Medioevo che trova il suo centro nella polarizzazione manichea tra amore divino e amore profano, non dobbiamo assumere aprioristicamente che questa “idea” collimi e strutturi tutte le manifestazioni e le declinazioni della cultura monastica e non. Il titolo completo del trattato del chierico Andrea Cappellano, che nel XII secolo aveva ispirato la nascita della lirica cortese, era *Librum “De Amore” sive “De Deo amoris”*⁵⁴⁴ dimostrando di fatto l’intenzione dell’uomo di chiesa di equiparare l’amore divino a quello umano. Riccardo di San Vittore, dunque, delinea un percorso quaternario dell’anima che deve congiungersi con la “forma” più

⁵⁴¹ Marsilio Ficino, *El libro dell’amore*, a cura di S. Niccoli, Olschki, Firenze 1988.

⁵⁴² «Vedi oltre fiammeggiar l’ardente spiro/ d’Isidoro, di Beda e di Riccardo,/ che a considerar fu più che viro.», *Par.* X, 130-132. Il *Beniamin minor* di Riccardo è inoltre citato da Dante in *Ep* XIII 80.

⁵⁴³ Cfr. M. Sanson, *Riccardo di san Vittore. I quattro gradi della violenta carità*, Pratiche editrice, Parma 1993.

⁵⁴⁴ Cfr. F. Colombo, *La struttura del De Amore di Andrea Cappellano*, in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, Vol. 89, No. 4, (Ottobre-Dicembre 1997), pp. 553-624. In merito alle intermittenze linguistico-simboliche tra la lirica dei trovatori e il linguaggio della religione v. C. Bologna, *Anima mea liquefacta est: sulla presenza dell’allegorismo vittorino nei trovatori*, in *Percepta rendere dona: studi di filologia per Anna Maria Luiselli Fadda*, Firenze 2010, pp. 32-52. Non si dimentichi, inoltre, con Aurelio Roncaglia, che «la poesia trobadorica nasce in un ambiente aristocratico e in stretto contatto con la cultura di una potentissima élite monastica» (A. Roncaglia, *L’invenzione della sestina*, in *Metrica* II, 1981, pp. 3-41, p. 21).

alta e universale di Amore, meditando sui vari gradi del percorso nella maniera entusiastica e ricca di lirismo tipica dei mistici. Sulla scorta della lettura allegorica del *Cantico dei Cantici*, in cui è celebrato l'amore tra la bella sulamita e il suo amato, Riccardo di san Vittore presenta i quattro gradi dell'amore come la sequenza narrativa della storia di due innamorati. Il percorso mistico si scandisce dunque nel modo seguente:

Primo grado: fidanzamento
Secondo grado: nozze
Terzo grado: amplesso
Quarto grado: parto⁵⁴⁵

Ci troviamo qui nuovamente di fronte ad un processo di perfezionamento che culmina con la generatività tipicamente femminile rappresentata dal parto. Questo allude ovviamente a quel grado sublime raggiunto dal mistico nel suo congiungimento con Dio, ma nella particolare modalità che vede questa congiunzione e questa estasi come il prodotto di un'anima che partorisce finalmente il vero Uomo, cioè Cristo⁵⁴⁶. Questo "parto" si realizza, poi, nelle parole del Santo come una vera e propria produzione dell'oro-Cristo nel ventre-fornace della Vergine:

Quoniam & huic auro locus est in quo conflatur. Sed quis quaeso huius conflationis locus, an forte ipse est uterus virgineus? Quis huius operis conflator, aurique mundator, nisi Spiritus Sanctus? Huius sane operatione in ventre virginali conflatum est aurum, & decoctum ad purum, natura humana purgata[...]. In hoc conflatorio, & ex huiusmodi auro formatus est annulus, lapis pretiosus, & in eo imposita est forma summi regis.⁵⁴⁷

Virgo Dei genitrix virga est, flos Filius eius. O quam bene, quam recte flos dicitur, qui ex virga virginali producitur.⁵⁴⁸

Nella visione di Riccardo torna la designazione di Cristo in quanto *lapis*, già rilevata nell'opera bernardiana, che qui si impreziosisce di una descrizione "alchemica" che fa coincidere questo *Lapis* con l'*oro*

⁵⁴⁵ Altri modi di definire i quattro gradi per Riccardo di San Vittore sono rispettivamente: l'anima ritorna a sé, l'anima si eleva a Dio, l'anima si trasfigura, l'anima risuscita; la Carità ferisce, la Carità lega, la Carità prostra, la Carità porta al deliquio; amare con il cuore, amare con tutto il cuore, amare con tutta l'anima, amare con tutte le forze.

⁵⁴⁶ «Nel quarto grado si compiace della sua fecondità e dice: "Figliuoli miei, che io rigenero nel dolore, finché non sia formato in voi Cristo"», Riccardo di San Vittore, *De quatuor gradibus violentae caritatis*, trad. in M. Sanson, *Riccardo di san Vittore. I quattro gradi della violenta carità*, Pratiche editrice, Parma 1993.

⁵⁴⁷ *Annotatio in Psalmum LXXI*, E, in M. Richardi S. Victoris Opera ex manuscriptis eiusdem operibus quae in Bibliotheca Victoriana seruantur, accuratè castigata a emendata: cum vita ipsius ante hac nusquam edita: studio et industria Canonicorum Regularium Regalis Abbatiave Sancti Victoris Parisiensis, sumptibus Ioannis Berthelin, Rouen 1650.

⁵⁴⁸ *De comparatione Christi ad florem et Mariae ad virgam*, A.

che viene ricavato dalla fornace uterina della Vergine attraverso la già citata operazione di insufflazione⁵⁴⁹. L'oro-lapis, inoltre, nelle parole del Santo, riceve proprio la «forma summi regis», locuzione che da un lato ci riporta alla questione alchemica della possibilità della trasmutazione della forma delle sostanze e dall'altro ribadisce l'accostamento simbolico e intra-dottrinale tra l'oro, il sole, il re e Dio.

Per realizzare un simile “parto”, inoltre, Riccardo di San Vittore sostiene la necessità di amare in un modo assai diverso da quello che tutti gli individui sono portati a immaginare e cioè: «Prima con la volontà che con il sentimento». Il Santo, invocando, all'interno del processo che conduce all'amore mistico, lo strumento preliminare della “volontà”, si richiama a qualcosa che al profano o al non-mistico sembra dimostrare tutta la “freddezza” di chi antepone, da artefice dell'*ars amandi* mistica, la testa (dove presumiamo risieda la volontà) al “calore” del sentimento (che facciamo abitare nel cuore). Cavalcanti invoca il medesimo processo. L'oro nel crogiuolo, infatti, che, non dimentichiamolo, è una figura del poeta che deve ritrovare se stesso “ricomponendosi”, vista la sua *dispersione*, per raggiungere il grado perfetto deve “accontarsi al voler”. *Accontare*⁵⁵⁰ è un provenzalismo che Cavalcanti adotta per indicare il processo di accostamento e di unione che l'oro, cioè il poeta stesso, deve compiere nei confronti della volontà. Non ci si trasmuta in altra forma, in quella della donna nel caso specifico, ci vuol dire il poeta, senza un uso tenace, consapevole, pervicace della volontà⁵⁵¹. Quello che Riccardo di San Vittore e Cavalcanti invocano, da due campi dell'*eros* diversi, diciamo per statuto ieri, almeno ufficialmente, come oggi, è un procedimento di meccanica spirituale in uso tanto nella mistica delle religioni cristiana, ebraica e musulmana, quanto nel circolo di poeti che a quel tipo di Amore si ispirava attraverso una vera e propria religione della donna⁵⁵². A darci contezza dell'unione

⁵⁴⁹ Il calco che Dante attua del passo di Riccardo nella preghiera finale alla Vergine nell'ultimo canto del Paradiso è evidente: «Nel ventre tuo si raccese l'amore,/per lo cui caldo ne l'eterna pace/ così è germinato questo fiore.», *Par.* XXXIII, 7-9. Per le occorrenze intertestuali tra la *Commedia* e i testi riccardiani v. M. Casella, *Studi sul testo della Divina Commedia*, in *Studi Danteschi*, VIII, 1924, pp. 5-85.

⁵⁵⁰ V. Mannucci, *Voci e locuzioni italiane derivate dalla lingua provenzale*, Le Monnier, Firenze 1840. Si noti inoltre che il “voler” è un termine fortemente pregnante della lirica cortese: «dos grans desigs han combatut ma pensa,/mas lo voler vers u seguir dispensa» (due desideri hanno combattuto la mia mente/ ma il *volere* si dispone a seguirne uno), Auzias March, *Axi com cell qui desija vianda*, cit. in René Nelli, *Eros Trobadorico*, in M. Mancini (a cura di), *Il punto su i : I trovatori*, Laterza, Roma-Bari 2004.

⁵⁵¹ Per il valore ermetico-alchemico della volontà v. 2.5.4.

⁵⁵² Cfr. H. Corbin, *L'immaginazione creatrice*; la stessa meccanica si ritrova in Dante, infatti: «Il messaggio cifrato offerto dalla strategia testuale dantesca è che l'impegno della volontà del soggetto dell'esperienza mistica è il primo requisito essenziale. [...] (a Beatrice) è affidato il compito di sostenere la volontà individuale nella faticosa costruzione di un io che sia in grado di ricevere e di mantenere il flusso della rivelazione che viene dall'alto», S. De Benedetti Stow, *Tra mondo fisico e mondo metafisico*, p. 169. Di una “religione d'amore” come marca dell'amore trobadorico parla C. S. Lewis, *L'allegoria d'amore*, Einaudi, Torino 1969.

indissolubile tra l'*Amor* mistico e l'*Amor* poetico è un tardo stilnovista, Niccolò de' Rossi (1285-1348) cui dobbiamo la compilazione di uno dei più importanti codici della lirica antica che conserva tra l'altro le rime di Dante e Cavalcanti, il Vat. Bar. 3953⁵⁵³. L'autore, nel suo commento alla canzone *Color di perla, dolce mia salute*, sostiene innanzitutto l'identità semantica dei termini *caritas*, *dilectio* e *amor*. Grazie ai processi paretimologici precedentemente messi in luce, la *caritas* significherebbe, infatti, secondo l'autore, *cara unitas* e tutti e tre i termini, a loro volta, identificherebbero un iter psichico-erotico graduato in modo quaternario come quello di Riccardo di San Vittore. Per Niccolò il percorso che caratterizza il "vero amore" si scandisce nei seguenti gradi:

Primo grado: Liquefazione (segno: audacia comunicativa)

Secondo grado: Languore (segno: pianto a causa del pensiero continuo)

Terzo grado: Desiderio (segno: la costanza nel servire)

Quarto grado: Estasi (segno: la vittoria dei contrari)

La designazione del primo grado dell'amore di Niccolò de' Rossi mostra apertamente la sua origine metallurgica chiamando in causa la *liquefazione* che altro non è, come abbiamo visto, il modo in cui veniva designata la saggatura dell'oro tramite coppellazione fin dal tempo dei Romani. Il secondo grado è il *languore*, termine tecnico, come vedremo, tanto della lirica e del romanzo d'amore quanto della mistica, e che ha come segno il pianto dell'amante. Il terzo si identifica con il *desiderio* che reca il segno della costanza che l'amante mostra nel servire la donna. Il riferimento tecnico alla metallurgia del primo grado è quindi ulteriormente scalzato a favore dell'ultimo grado di perfezione designato da Niccolò come *estasi*, e che, cosa assai importante, ha come segno la "*vittoria dei contrari*". Il processo psichico-erotico comincia allora con la liquefazione di ambito metallurgico, ma si compie chiamando in causa la pietra filosofale, cioè quello che essa, tra l'altro, rappresenta come raggiungimento dello stato aureo: la *coniunctio oppositorum*. Vediamo allora se la succitata lirica di Cavalcanti risponde allo schema graduato di Niccolò de' Rossi:

ma sì com'oro che in *foco* è *disperso*
più prende luce ed a voler *s'acconta*,
infin ch'al *grado* suo *perfetto* monta
ed ivi bel *perdura*;

⁵⁵³ Cfr. M. Sanson, *op. cit.* Niccolò de' Rossi nasce a Treviso alla fine del tredicesimo secolo e si laurea in legge all'Università di Bologna nel 1317. La sua attività poetica è collocabile tra il 1320 e il 1330, proprio sul finire della vita di Dante. Lo studio più compiuto sull'autore è quello di F. Brugnolo, *Il Canzoniere di Niccolò de' Rossi*, Antenore, Padova 1977. Cfr. E. Abramov Van Rijk, *Parlar Cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Petr Lang, Bern 2009.

Così nel *pianto*, che mia faccia *oscura*,
 e nei *caldi* sospir crebbe il *disio*,
 fin ch'io fui tutto vostro, e non più mio,
 per quel piacer ch'io presi di voi *forma*.
 Però *la mente con amor s'abbracci*,
 e con pietà, essendo a lor conforma
 prima che morte i miei sospiri agghiacci
 [...]
 e s'io non *meno a fine ogni contrario*,
 provato almen sarò servo *verace*,
 che fie merito dolce in tanto *amaro*.

Come si evince da questi versi, le tappe graduali dell'amore che Cavalcanti invoca sono:

La liquefazione:

«ma sì com'oro che in *foco* è *disperso*» (v. 65)

Il *languore* il cui segno è il *pianto*:

«Così nel *pianto*, che mia faccia *oscura*» (v. 69)

Il *desiderio*:

«e nei *caldi* sospir crebbe il *disio*» (v. 70)

L'*estasi* che ha come segno la vittoria dei contrari:

«Però *la mente con amor s'abbracci*» (v. 73)

«e *s'io non meno a fine ogni contrario*,
provato almen sarò servo verace
 che fie merito *dolce* in tanto *amaro*.» (vv. 88-90)

Guido Cavalcanti invoca la *conversione* nella *forma* aurea di una donna *acerba*, *dura*, *crudel*e, *disdegnosa*, *orgogliosa*, pur senza definirla, come abbiamo visto, “pietra”. Tuttavia il poeta mostra di scandire il processo di questa trasmutazione attraverso i quattro gradi invocati da Niccolò de' Rossi chiamando in causa in prima istanza la liquefazione dell'oro nella donna-fornace, esibendo quindi il languore che reca come segno il pianto che “oscura”⁵⁵⁴ il viso del poeta, aggiungendo poi l'elemento aereo del sospiro del desiderio, per sperare infine di ascendere al grado ultimo che costantemente manca di realizzarsi: la pacificazione dei contrari o *coniunctio oppositorum*. La “mente” dovrebbe abbracciarsi all’“amore”, il senso razionale, intellettuale dell'uomo dovrebbe congiungersi con la sentimentalità dell'animale, il dolce dovrebbe sposare l'amaro. Ma al

⁵⁵⁴ Cfr. *Purg.* XXX, 54-56. né quantunque perdeo l'antica matre,/valse a le guance nette di rugiada,/che lagrimando, non tornasser atre». Quello che rende alla lettera più scura la materia è secondo la scienza della natura proprio l'acqua. Quest'elemento, infatti, secondo quanto può facilmente essere esperito, quando impregna di sé stoffe e tessuti, ma anche la stessa terra, rende il loro colore più scuro.

poeta che non riesce a raggiungere questa sintesi difficile⁵⁵⁵ non resta che gloriarsi della veracità del proprio servizio e continuare ad aspirare a quella “pace” che invocherà lo stesso Francesco Petrarca alla fine dei suoi *fragmenta*. Come Cavalcanti anche il grande poeta del Canzoniere aspirerà all’*aurum*, che è un altro modo di dire Laura, o l’*aura*. Nelle operazioni di coppellazione, infatti, se il fuoco non fosse mantenuto ad una temperatura moderata il metallo aureo potrebbe evaporare e diventare appunto *aria*⁵⁵⁶. Anche in quest’ultimo caso, dunque, la corrispondenza analogica tra processi della materia e processi dell’*eros* sembra pienamente soddisfatta.

2.4 La funzione curativa della pietra

2.4.1 Le *Sliding stones* e il vuoto curativo della coppella

Già protagonista di un culto pre-megalitico la materia rocciosa è stata per millenni oggetto di riti di fecondazione e di propiziazione della salute e della buona sorte di uomini e animali. Nell’Europa arcaica, come anche negli altri continenti, la storia registra riti popolari atti a usare il potere magico delle pietre attraverso almeno due tipi di azioni: la frizione del corpo contro la pietra e il rito della *glissade*, lo scivolamento su rocce con particolare inclinazione, cioè su *sliding stones*⁵⁵⁷. In entrambi i casi il rituale che si serviva dell’intimo contatto con la pietra trovava la sua ragion d’essere nelle antichissime e radicate credenze nella forza terapeutica e fecondante delle pietre e delle rocce. Ad offrire un numero notevole di testimonianze sono sicuramente in ambito europeo regioni come la Francia, la Gran Bretagna e la penisola Scandinava, per fare solo qualche esempio. Le cosiddette *Roches Écriantes* nel nord di Ille-et-

⁵⁵⁵ «Il concetto dell’assorbimento del maschile e del femminile nell’unità era sentito emotivamente come una trascendenza della femminilità e quindi una eliminazione del sesso.», J. Lindsay, *op. cit.*, p. 308. A proposito del percorso sentimentale e mistico di Dante, S. De Benedetti Stow afferma che «la trascrizione dantesca si prospetta come l’esemplificazione di un iter progressivo in cui il poeta rappresenta le varie stazioni dell’apprensione mistica. Un’apprensione mistica in cui la parte intellettuale dell’anima, scintilla divina fin dagli inizi potenzialmente anela a cercare l’illuminazione dell’Intelletto Agente, rappresentato da Beatrice, ma l’apparizione dell’immagine è possibile solo quando la ragione abbia fortificato l’intelletto[...] e con la giusta guida abbia imparato a «soprastare le passioni», S. De Benedetti Stow, *Tra mondo fisico e mondo metafisico. Semiotica del testo tra Rashi e Dante*, pp. 166-167.

⁵⁵⁶ Cfr. R. J. Forbes, *Metallurgy in antiquity*, p. 160. Il legame tra l’*aurum* e l’*aër* doveva essere interno alla *philosophia naturalis* medievale come dimostra Ildegarda di Bingen per la quale: «L’oro è caldo, ha una natura simile a quella del sole ed è, in qualche misura prossimo all’aria», *Libro delle creature*, IX, 1, in ILDEGARDA di BINGEN, *Libro delle creature*, a cura di A. Campanini, Carocci, Roma 2009.

⁵⁵⁷ Cfr. P. Sébillot, J.D. McGuire, *The worship of stones in France*, *American Anthropologist*, New Series, Vol. 4, No. 1 (Jan.-Mar. 1902), pp. 76-107.

Vilaine sono grossi blocchi di pietra su cui le ragazze si lasciavano scivolare per propiziare a se stesse un matrimonio e una prole⁵⁵⁸. Stessa funzione aveva la cosiddetta “pietra della sposa”, la germanica *Brautstein*, su cui spesso la futura moglie scivolava proprio il giorno del matrimonio e dalla traiettoria del suo movimento traeva gli auspici per il suo futuro. Il rito della frizione, che vedeva coinvolte singole parti del corpo nel contatto con la roccia, aveva le medesime funzioni: favorire un matrimonio, combattere la sterilità e propiziarsi la buona salute. Con simili fini le donne si appoggiavano sulle pietre sfregandole a Carnac o sul Menhir di Plouarzel, ma anche in molti siti delle Prealpi italiane, su quelle che venivano definite con nomi diversi ma tutti indicanti le “pietre della fertilità”. Ma ciò che più ci interessa è che l’affermarsi del Cristianesimo nell’Europa tardo-antica e Medievale non riuscì a sradicare del tutto queste pratiche che, a rigore, venivano giudicate pagane, ma anzi, il più delle volte, le inglobò al suo interno. Ritualità come quello della frizione sulla pietra, del suo accerchiamento con danze o processioni, dell’esposizione di neonati su megaliti, dell’inserimento a fini terapeutici di parti del corpo nelle fenditure della roccia si svolgevano con naturalezza all’interno del culto cristiano, tanto più che le grosse pietre megalitiche diventavano spesso pietre d’altare per le chiese, o sarcofagi dei santi, così come al culto di questi sono legate ancora oggi in modi svariati le credenze sulle rocce curative. Gran parte del potere terapeutico attribuito alle pietre si deve alle incisioni a coppella che esse spesso presentano e che possono avere un’origine naturale, legata ad esempio a fenomeni carsici, o artificiale, nel caso di vere e proprie decorazioni di matrice umana. Già conosciute dall’uomo di Neanderthal, la maggior parte delle incisioni a coppella risale al periodo tra la tarda età della pietra e l’età del bronzo ed è presente in tutti i continenti, come transcontinentale dovette pur essere il culto e la considerazione sacrale di queste depressioni concave scavate nella pietra agli occhi dei primi uomini⁵⁵⁹. Nello studio delle coppelle non si è ancora giunti ad un accordo unanime sul significato dell’uso che ne dovette fare l’uomo arcaico. Tuttavia è possibile rintracciare alcune funzioni principali che gli studiosi hanno di volta in volta rilevato⁵⁶⁰ e cioè a) la funzione fecondatrice; b) la funzione curativa; c) la funzione di trasporto intermondano⁵⁶¹; d) la funzione di trapasso dei defunti⁵⁶²; e) la funzione di strumento musicale⁵⁶³.

⁵⁵⁸ M. Girard, *Les symboles dans la Bible*, Montréal, Paris, Bellarmin, Cerf 1991, p.496.

⁵⁵⁹ G. R. Varner, *Menhir, dolmen and circles of stones: the folklore and magic of sacred stone*, Algora pub., New York 2004.

⁵⁶⁰ *Ivi*.

⁵⁶¹ Da notare come la funzione di trasporto intermondano tributata alla coppella sia da connettere con l’attività sciamanica che, per il tramite degli studi della Teoria della continuità paleolitica, abbiamo rintracciato come lontano antecedente dei viaggi onirici dei trovatori provenzali.

La funzione fecondatrice delle coppelle è sicuramente connessa con la forma che queste incisioni presentano e che è stata percepita dai primi uomini come analogica ora del grembo ora del seno femminile e si riconnette pertanto a quella rappresentazione arcaica del cosmo come macrocorpo di una Magna Mater, così come abbiamo già visto per l'ombelico di *Ga*, la Terra, a Delfi⁵⁶⁴. Inseparabile dalla funzione fecondatrice è quella curativa che ci induce a questo punto a mettere a confronto questi incavi petrosi di varia origine con quegli strumenti, le coppelle appunto, che abbiamo descritto come strumento eletto della più antica pratica di saggiatura dell'oro. Abbiamo visto come la coppella porosa dell'antica metallurgia assorbisse infatti il piombo e gli altri metalli lasciando inalterato l'oro, e come questa azione di assorbimento fosse stata verisimilmente *percepita* dall'uomo arcaico come l'atto sacrificale di uno strumento a foggia tipicamente femminile nei confronti dell'oro, cioè del maschile, di volta in volta rappresentato dal re o da un poeta, insomma da una controparte bisognosa di un'"aurificazione". Ora, se guardiamo ai modi in cui si esplica la forza curativa delle coppelle megalitiche e premegalitiche che puntellano la pietra, possiamo riscontrare un procedimento analogico a quello metallurgico. Come testimonia il folklore di una regione come l'Estonia, le coppelle venivano usate per guarire gli occhi, allo stesso modo in cui la coppella metallurgica *guariva* il piombo ritenuto, come abbiamo visto, *anche* una malattia oculare⁵⁶⁵. Per curarsi il credente si sfregava gli occhi con una moneta o con un po' di sale per poi immergere l'oggetto o la sostanza che in tal modo era stata "intrisa" del proprio male, nella coppella a cui, con questo gesto, avrebbe trasferito la malattia. La coppella, dal canto suo, avrebbe *preso su di sé* il male, probabilmente proprio grazie alla sua forma, alla sua cavità recettiva e perciò assorbente. In Finlandia, come in molte altre parti d'Europa del resto, le pietre con simili incisioni coppelliformi venivano infatti considerate come pietre sacrificali.⁵⁶⁶ È necessario notare, inoltre, come fosse un costume comune tanto all'antica Grecia come alla Scozia medievale e al Medio Oriente quello di bagnarsi in mare per poi passare tra le rocce forate della costa e così *trasferire* alla "vuotezza" della pietra la malattia⁵⁶⁷.

⁵⁶² La funzione della pietra come mezzo di trapasso delle anime è ben presente nella riflessione di Jung sull'alchimia. Cfr. C.G. Jung, *Studi di alchimia*, Boringhieri, Torino 1988.

⁵⁶³ La funzione musicale delle coppelle è stata riconosciuta nella popolazione africana dei Masai. Cfr. G. R. Varner, *Menhir, dolmen and circles of stones*, pp. 172-173.

⁵⁶⁴ Si aggiunga che sotto il segno di una funzione fecondatrice alcuni studiosi pongono anche le linee incise che spesso circondano le coppelle come rappresentazione del percorso che porta al grembo, cioè alla coppella stessa. Cfr. G. R. Varner, *Menhir*, p. 167.

⁵⁶⁵ Cfr. 2.1.6.

⁵⁶⁶ Cfr. Andres Tvauri, *Cup-Marked Stones in Estonia*, in *Folklore*, vol. 11, October 1999, pp. 113-169.

⁵⁶⁷ Nei testi alchemici è possibile rintracciare, inoltre, la dinamica curativa della pietra mediante strofinamento secondo quanto racconta, ad esempio, l'arabo Jābir

Come mette in rilievo Maria Gimbutas, la stessa acqua piovana che si raccoglieva naturalmente nelle coppelle veniva considerata curativa (fig. 8), come simbolo relato a ciò che la coppella rappresentava, e cioè, oltre che il grembo e il centro del macrocorpo della Dea, anche l'occhio e il liquido che si addensa in esso⁵⁶⁸. L'acqua che dona la vita (funzione fecondante) all'interno della coppa che si crede generativa è, insieme a lei, anche l'acqua che cura, mostrando per tal via la seconda fondamentale funzione che l'antichità tributava alla pietra, quella curativa.

2.4.2 Il “vuoto” curativo di Cristo come pietra di magnete in Galvano da Levanto e l'attrazione di Beatrice

All'interno dell'ortodossia cristiana la concezione per cui Cristo è un “dottore” e il peccato uno stato di “malattia” risale almeno a Sant'Agostino. Il Padre della chiesa nei suoi *sermones* usa il termine *medicus* ben 659 volte e in molte di queste il riferimento è proprio diretto a Cristo⁵⁶⁹. Attestazioni epigrafiche confermano ulteriormente la diffusione antica della concezione di un *Christus medicus*. Una simile visione è rintracciabile anche nel Medioevo e trova una delle sue migliori esplicazioni proprio in seno all'alchimia. Nel suo *Tractatus parabolicus* lo pseudo Arnaldo da Villanova definisce Cristo come *summus medicus* e *summus physicus*, ma, nello stesso tempo, pone la sua vicenda di passione come *exemplum* allo scopo di spiegare, secondo la prassi analogica, i processi della materia che devono portare alla realizzazione della pietra filosofale⁵⁷⁰. Cristo, secondo Arnaldo, subisce *quattro passioni* e, attraverso di queste, raggiunge uno stato psico-fisico “aureo” che incarna perfettamente l'essenza materiale e spirituale della pietra dei filosofi. Egli è allora il “medico”, ma anche colui che ha ricevuto la “malattia” nella forma delle quattro passioni, per poi riscattarsene attraverso l'ottenimento di uno stato di salute perenne.

Ritroviamo quindi il tema del Cristo guaritore in Galvano da Levanto, un autore contemporaneo di Dante, medico del papa Bonifacio VIII a cui l'autore dedica la sua *Tyriaca mortis spiritualis*⁵⁷¹ proprio nel

nel *Libro delle proprietà*. Nel testo si legge, infatti, del cosiddetto “medico del mare” che porta sulla fronte una pietra gialla che di volta in volta strofina sugli animali malati per guarirli. Cfr. M. Pereira, *Alchimia*, p. 1319.

⁵⁶⁸ M. Gimbutas, *Il linguaggio della dea*, p. 61.

⁵⁶⁹ M. Atkins, *Heal my soul?: The Significance of an Augustinian Image*, in *Studies in Christian Ethics*, 23(4), 2010, pp. 349–364. Per l'antichità del motivo del *Christus Doctor* v. Rudolph Arbesmann, *The Concept of “Christus medicus” in St. Augustine*, in *Traditio* 10 (1954), pp. 1–28.

⁵⁷⁰ Cfr. C. Crisciani, M. Pereira, *L'arte del sole e della luna*, Centro Ital. di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1996; A. Calvet, *À la recherche de la médecine universelle. Questions sur l'élixir et la thériaque au 14e siècle*, in C. Crisciani, A. Paravicini Bagliani (a cura di), *Alchimia e medicina nel Medioevo*, ‘Micrologus’ Library, Sismel, Firenze 2003, pp. 177–216.

⁵⁷¹ Il testo della *Tyriaca mortis spiritualis* di Galvano di Levanto riportato da A. Calvet nell'articolo succitato è tratto dal ms. lat. 3181, f. 39rb-44v, della Bibliothèque nationale de France di Parigi. Dal f. 38ra-38vb del medesimo

1303, vale a dire un anno dopo che il medesimo papa si è reso in parte responsabile dell'esilio di Dante da Firenze⁵⁷². Nel prologo del testo l'autore dichiara di voler giovare ai fedeli unendo il campo della religione con quello della medicina e offrendo in tal modo il rimedio salvifico della teriaca⁵⁷³, una pianta curativa ben conosciuta in ambito medico, che Galvano descrive come perfetta metafora, o meglio, come esatta analogia di Cristo in quanto *medicus*. Se l'identificazione Cristo-teriaca si fermasse solo al ristretto ambito botanico potremmo pensare che Galvano scriva da una prospettiva *solo* "medica", posto che ai tempi in cui egli vive ne esistesse una. In realtà, il paragone Cristo-pianta si arricchisce di un terzo e fondamentale elemento. L'autore, infatti, attraverso un procedimento analogico ben chiaro nel *Tractatus parabolicus* dello pseudo Arnaldo, di chiara matrice alchemica⁵⁷⁴, equipara la teriaca, e quindi Cristo, alla pietra di magnete, la cui identificazione "scientifica" si complica e si intreccia nei testi alchemici con il più "lirico" concetto di *magnesia*⁵⁷⁵, vale a dire con quella problematica sostanza di cui abbiamo parlato in relazione alle interferenze sinonimiche che essa offre con la pietra di paragone e col piombo⁵⁷⁶. La descrizione della pietra di magnete e del suo rapporto analogico con l'azione terapeutica e salvifica di Cristo è trattata in modo diffuso nell'*Ars navigativa spiritualis* dello stesso Galvano e offre evidenti parallelismi con le dinamiche segniche già messe in luce per

manoscritto l'autore estrae un altro scritto di Galvano, di fondamentale importanza, l'*Ars navigativa spiritualis*.

⁵⁷² Per un resoconto circostanziato del ruolo di Bonifacio VIII nell'esilio di Dante v. B. Reynolds, *Dante. La vita e l'opera*, Longanesi, Milano 2007, pp. 58-67.

⁵⁷³ La storia della teriaca come farmaco universale risale almeno all'antica Roma (la famosa Teriaca del medico Andromaco) ed è addirittura oggetto speculativo di un testo di Galeno, il *Theriaca ad Pisonem*. Di fatto essa è poi assunta nel corso della storia dall'immaginario alchemico come figura della pietra in quanto panacea di tutti i mali, infatti: «Compresa tra mito e realtà quotidiana, tra favola popolare e simbologia esoterica, tra scienza e magia, la teriaca si ascrive così, lungo tutto l'arco della sua storia, al novero delle bevande fatate, sacre, delle misture magiche i cui effetti, di là di ogni analisi farmacologica, per l'universo mitico e magico di cui sono emanazione, ci rimarranno per sempre ignoti. Nell'immaginario alchemico la Teriaca è dunque un alter ego dell'Elixir Vitae, del Pharmaco Catholico, della Medicina Universale, che è a sua volta precipitato archetipale dell'acqua benedetta, del Sôma del Rg-veda o dell'Haona iranico. [...] La teriaca, oltre ad essere usata da sola, entrava, per le sue miracolose proprietà, anche a far parte di importanti formulazioni, come l'elettuario magno del Mattioli, o dei vari elixir vitae proposti da diversi medici e specialisti», M. Marra, *La vipera e l'oppio: la teriaca di Andromaco a Napoli tra XVI e XVIII secolo*, in *Anthropos & Iatra*, 4, n. 1, 2006, pp. 8-20.

⁵⁷⁴ A. Calvet, *À la recherche de la médecine universelle*, pp. 200-203.

⁵⁷⁵ Sul magnete nell'antichità lo studio fondativo rimane quello di A. Radl, *Der Magnestein der Antike. Quellen und Zusammenhänge*, Steiner, Stuttgart 1988. Per una ricognizione petrologica della magnesia v. R. Halleux, *Sur la fabrication de l'acier dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Vol. 151, No. 3, 2007, pp. 1301-1319. Per il suo ruolo in ambito alchemico v. R. P. Multhauf, *A History of Magnesia Alba*, *Annals of Science*, 33, 1976, pp. 197-200. Per il valore simbolico della magnesia v. J. Hillman, *Silver and the White Earth*, in *Spring*, 40-41, 1981, pp. 21-65.

⁵⁷⁶ Cfr. 2.3.6.

la coppella metallurgica della saggiatura dell'oro e per quella di origine preistorica con funzione curativa. Leggiamo il testo:

melior ex isto lapide est ille qui attrahit ferrum fortiter et color etiam est vergens ad colorem celestem non multum gravis ponderis.[...]Nam lapis attrahet ad se ferrum. Et quando alias vulneratur cum ferro venenato et teritur iste lapis et miscetur eum aliquibus unguentis et datur de pulvere ipsius in potu illi qui est vulneratus facit ab eo venenum vel toxicum exire per secessum cum egestionibus.[...] Sane o reverende magister, hic lapis magnes Christus est qui exaltatus in cruce. Sicut lapis magnes trahit ferrum per virtutem specificam, sic Christus trahit peccatorem ferro duriorem per suam virtutem divinam.[...] O beata caritas ut vulneravit medicum ut sanaret [38vb] egrotum! Jesus Christus lapis quadratus in cruce non solum ad se trahit ferreum peccatorem a toto specie, id est a tota caritate, verum traxit et a vacuo. Nam sicut vacuum omnia ad se traxit, ita et Jhesus Christus exaltatus in cruce se ipsum exinanivit ut omnia traheret ad se, ipsum traxit nil minus et ab calido.⁵⁷⁷

La pietra di magnete di cui parla Galvano è abbastanza “leggera” quanto a peso, o, per litote, non è molto pesante, e il suo colore tende al celeste. La sua funzione è quella di far uscire il veleno dal malato dopo essere stata ridotta in polvere, miscelata con altre sostanze non meglio identificate e quindi bevuta. Questa pietra è, cioè, diciamo meglio, *funziona* o *agisce*, come Cristo sulla croce. Cosa hanno in comune Cristo e il magnete? Uno stato di vuotezza e una *virtus* specifica che da esso deriva (*verum traxit et a vacuo*). Il medico Cristo-pietra viene “ferito” (*vulneratur*) sulla croce-mortaio per guarire il malato. Questa forma di compassione (*caritas*), grazie alla quale Egli cura i malati, è identificata da Galvano con un termine assai complesso e dibattuto in ambito medico-filosofico come quello di *species* ed è a sua volta assimilato ad una modalità strutturale della materia: la vuotezza.

Lasciando da parte l'affascinante corollario di riflessioni fisico-filosofiche che il discorso di Galvano innesca, vogliamo qui porre in rilievo alcuni punti fondamentali. In primo luogo, nella speculazione medico-alchemica contemporanea di Dante la pietra dei filosofi è al centro di elaborazioni fisiche e metaforiche assai focalizzate sul regno vegetale. Dante vive cioè un'epoca dell'alchimia in cui la “pietra” è soprattutto “pianta”. Nel caso specifico, nella curia di Bonifacio VIII, nulla impedisce a Galvano di identificare la pietra dei filosofi, nella sua veste evidentemente meglio “accettata” di *elixir* e di panacea, con la pianta della teriaca. In secondo luogo, l'azione della pietra di magnete, e di Cristo in quanto *lapis quadratus*⁵⁷⁸,

⁵⁷⁷ Galvano di Levanto, *Ars navigativa spiritualis*, cap. 35, in A. Calvet, *À la recherche de la médecine universelle*, pp. 206-208.

⁵⁷⁸ La designazione più nota di Cristo in ambito biblico è quella di pietra angolare e muove dal noto passo evangelico (*Mc* 12, 1-12) in cui Gesù nomina la pietra che i costruttori hanno scartato ma che è invece diventata testata d'angolo. Secondo J. Hani, al contrario di quanto comunemente si crede, la pietra angolare non è una pietra di fondazione e non va quindi confusa né con quest'ultima né con la pietra

viene descritta attraverso un procedimento affine a quello che abbiamo visto interessare il piombo e la coppella arcaica. Il piombo, la cui molteplice valenza cromatica può anche ricondursi al celeste del magnete di Galvano⁵⁷⁹, “saggia” l’oro sacrificandosi e inglobando le sue impurità, venendo a sua volta assorbito dalla coppella che, ricordiamolo, altro non è che un recipiente vuoto atto a contenere, proteggere, e appunto assorbire. Il piombo, come abbiamo visto, è già per Plinio, tanto una malattia della vista, quanto la cura della malattia stessa. Esso *attrae*, come il magnete, e attraendo *cura*. Attraverso un procedimento identico il Cristo *medicus* è colui che riceve la malattia grazie all’atto di svuotarsi (*exinanivit*) e che per tal via guarisce il malato. Dall’altro lato, come abbiamo visto, evidenze mitoarcheologiche ci forniscono esempi di coppelle che curano, tra l’altro, morbi oculari grazie proprio alla loro vuota cavità. Veniamo ora alla *virtutem specificam* di cui parla Galvano. Insieme allo stato di *vacuitas*, infatti, responsabile dell’azione curativa della pietra di magnete, e quindi di Cristo, è una *virtus* particolare:

Reor quippe quod lapis magnes a virtute sua totam ejus speciem consequente, a celi virtute adminicula, nil minus erem medium alterando a simili secundum proportionatam distanciam usque ad ferrum trahendum, id ipsum ad se ex convenienda attrahit. Omnis enim res secundum quod meretur a sua specie agit. Cum autem idem lapis magnes duplici celesti aspectu dotatus occultatur, vel longuis distat a ferro, jam virtute ipsius alterato sicut sagitta a sagittatore ex proposito ad signum dirigitur inpulsione durante. Sic ad ipsum ferrum, sic alteratum, verget a facie ipsius lapidis stellena, utice appropriata alteratione durante ad ipsam stellam tramontanam natura dirigitur, ibique figitur ut intellectus videatur ad quam lapis magnes a tota habet aspectum tamquam ad stellam a qua eidem virtus propria sigillatur. Numquam enim est actio propria secundum Johannem ab Meuse nisi quam species regulat. Quod et si cuilibet speciei sit proprium, dicente Rabby Moyses, quelibet species habet suam stellam.[...]Cum jam peccator semel illuminatus fuerit, tractus et inflammat a lapide Christo, ipso Jhesu Christo lapide occultato,

fondamentale, o *shethiyah*, che si trova al centro della base dell’edificio. Entrambe, infatti sono cubiche. La pietra angolare, invece, proprio a causa della sua forma «speciale e unica», viene rigettata dai costruttori che non sanno come aggregarla alle altre pietre, vista la sua particolarità. Cfr. J. Hani, *Il simbolismo del tempio cristiano*, Arkeios edizioni, Roma 1996, p. 123. Pietra angolare è Cristo nella descrizione di S. Bernardo: «At ubi sane minoratus est Christus paulo minus ab Angelis, factusque est Dei et hominum mediator, ac velut lapis angularis pacificavit per sanguinem suum quae in coelis sunt, et quae super terram», *In purificatione B. Mariae, Sermo* I, 3. La designazione di Cristo come *lapis quadratus* sembrerebbe apparentemente confliggere allora con quella di *lapis angularis*. In realtà crediamo che le diverse designazioni di forme geometriche diverse rientrino perfettamente in quella descrizione paradossale che fa del Divino un ente nello stesso tempo unitario e multiforme. Il dato rilevante che merita di essere approfondito è in realtà il rapporto causativo tra la forma e la sua azione terapeutica. Nella *Periegesi* di Pausania (III, 22) quella che cura Oreste dalla follia è una pietra rozza. Nell’antico Mediterraneo la *Potnia*, oltre che come albero e animale, viene venerata allo stesso tempo come pietra informe o rozzamente squadrata. Cfr. U. Pestalozza, *Pagine di religione mediterranea II*, Principato, Milano-Messina 1945, pp. 11, 54.

⁵⁷⁹ Cfr. 2.3.7 nota 490.

id est occultata sua misericordia, ipsum peccatorem regendo
permanet in gratiam ad quam vocatus fuerit.⁵⁸⁰

La pietra di magnete, secondo Galvano, possiede una natura essenziale (*species*) che le deriva da un *virtus* predeterminata dalla fisica celeste. Essa, non di meno, riesce ad attrarre a sé il ferro perché produce nell'aria, l'elemento mediano che separa i due, un'alterazione. Il magnete ha una doppia natura celeste che fa in modo che la sua azione resti nascosta. Il ferro, dal canto suo, una volta *alterato* dall'azione del magnete, viene direzionato nello stesso modo in cui una freccia viene diretta dall'impulso che le imprime l'arciere per portarla dall'intenzione di colpire il bersaglio (*proposito*) all'adempimento stesso del colpo (*signum*). Attraverso questa progressiva e proporzionata sequenza di alterazione, il ferro sarà indotto a direzionarsi verso la Stella tramontana, cioè verso il polo nord da cui lo separa una certa "distanza"⁵⁸¹. In questa direzione il ferro è indotto ad affiggersi (*figitur*) grazie all'azione del magnete, secondo un meccanismo per cui si palesa che l'aspetto di questa pietra è tratto dalla stessa stella che gli ha impresso la sua natura (*virtus*). D'altronde ogni azione (*actio*) è una conseguenza della natura essenziale (*species*) della cosa che agisce, la quale a sua volta è determinata da un corpo celeste o stella (*stella*), dal momento che ogni natura ha la sua propria stella. Infine, l'azione curativa della pietra di magnete-Cristo è l'azione di una pietra nascosta (*lapide occultato*).

Come accade nella maggior parte delle opere alchemiche, le fonti cui Galvano attinge per la sua disquisizione sulla pietra di magnete attingono ad un ampio e variegato ventaglio di *auctoritates*, per cui, accanto alle autorità cristiane di Agostino, Anselmo e di Bernardo, egli cita autori come Giovanni di Mesue⁵⁸² che anche l'alchimista Giovanni Rupescissa, ad esempio, chiama in causa nel suo trattato sulla quintessenza. Costui definisce Giovanni addirittura come l'*evangelista* dei medici e il richiamo alla sua *auctoritas* si situa proprio all'interno del tema dell'attrazione magnetica delle stelle⁵⁸³. La misteriosa azione del magnete è però oggetto di attenzione e di interpretazione filosofico-scientifica fin dai presocratici⁵⁸⁴. Da Aristotele esso è definito ἡ λίθος, la pietra per eccellenza⁵⁸⁵. In

⁵⁸⁰ Galvano di Levanto, *Ars navigativa spiritualis*, cap. 35, in A. Calvet, *À la recherche de la médecine universelle*, pp. 207-209.

⁵⁸¹ Il suddetto paragrafo nel testo di Galvano è così titolato: «Qua virtute lapis magnes trahit ferrum et qua virtute ipsum ferrum jam attractum occultato lapide volvitur ad polum Articum circa quem volvitur tramontana».

⁵⁸² Da identificare con il filosofo bizantino Giovanni Damasceno (Jean Heben Mesué Damascenus).

⁵⁸³ Cfr. Johannes de Rupescissa, *De consideratione quintae essentiae rerum omnium*, per Conradum Waldkirch, Basilea 1597, cap. IV.

⁵⁸⁴ Per una ricognizione ragionata e un commento delle fonti classiche sulla pietra di magnete v. S. Macrì, *Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico*, Utet, Torino 2009, pp. 25-40, 113-120.

⁵⁸⁵ *Ivi*, p. 113.

Platone⁵⁸⁶ l'immagine della catena di anelli aggregati grazie alla forza del magnete fornisce l'esempio paradigmatico che identifica la pietra nelle elaborazioni successive di autori come Lucrezio, Agostino e Plinio⁵⁸⁷. Platone offre una prima prova del flusso metaforico innescato nella mente antica dal potere del magnete che diventa per l'autore il modello analogico dell'ispirazione poetica con cui agisce la Musa che a sua volta deve aver svolto un ruolo fondamentale nella metaforizzazione al femminile di questa stessa pietra⁵⁸⁸.

Ma la spiegazione fisica dell'evento magnetico narrato da Galvano sembra seguire una prospettiva "scientifica" che allinea autori assai importanti per il pensiero alchemico e cioè Empedocle⁵⁸⁹, Democrito⁵⁹⁰, Lucrezio e Plinio. I primi due, che hanno offerto alla speculazione dei filosofi della natura concezioni fondamentali come quella empedoclea delle quattro radici e quella atomistica democritea, nella riflessione sul magnete impiegano gli stessi elementi invocati da Galvano: l'aria e il vuoto. A questi il *De rerum natura* di Lucrezio e l'*Historia naturalis* di Plinio aggiungono una notazione assai significativa che potremmo definire di natura "vegetale":

Principio fluere e lapide hoc permulta
semina sive aestum, qui discutit aëra plagis,
inter qui lapidem ferrumque est cumque locatus.
Hoc ubi inanitur spatium multusque vace fit
in medio locus, extemplo primordia ferri
in vacuum prolapsa cadunt coniuncta, fit utque
anulus ipse sequatur eatque ita corpore toto.⁵⁹¹

Ciò che si sprigiona dalla pietra di magnete per Lucrezio è un flusso (*aestus*) di numerosissimi "semi" (*permulta semina*). Queste particelle, che Lucrezio designa con una metafora vegetale che

⁵⁸⁶ *Ione*, 533d-e.

⁵⁸⁷ Lucrezio, *De rerum natura*, VI, 1002-1016; Agostino, *De civitate Dei*, XXI, 4; Plinio, *Nat. Hist.*, XXXIV, 147.

⁵⁸⁸ «Καὶ ὄρω, ὦ Ἴων, καὶ ἐρχομαί γέ σοι ἀποφανόμενος ὃ μοι δοκεῖ τοῦτο εἶναι. ἔστι γὰρ τοῦτο τέχνη μὲν οὐκ ὄν παρὰ σοὶ περὶ Ὀμήρου εὖ λέγειν, ὃ νυνδὴ ἔλεγον, θεία δὲ δύναμις ἢ σε κινεῖ, ὡς περ ἐν τῇ λίθῳ ἣν Εὐριπίδης μὲν Μαγνητὶν ὠνόμασεν, οἱ δὲ πολλοὶ Ἡρακλείαν. καὶ γὰρ αὕτη ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους ἄγει τοὺς σιδηροῦς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν ἐντίθησι τοῖς δακτυλίους ὥστ' αὐτὴ δύνασθαι ταῦτόν τοῦτο ποιεῖν ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους ἄγειν δακτυλίους, ὥστ' ἐνίοτε ὄρμαθὸς μακρὸς πάνυ σιδηρίων καὶ δακτυλίων ἐξ ἀλλήλων ἤρτηται· πᾶσι δὲ τούτοις ἐξ ἐκείνης τῆς λίθου ἡ δύναμις ἀνήρτηται. οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέουσι μὲν ποιεῖ αὐτὴ, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὄρμαθὸς ἐξαρτᾶται. πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὡς περ οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἐμφρονες ὄντες ὄρχονται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἐμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὴν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἁρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι», Pl, *Ione*, 533d-534a, ThLG.

⁵⁸⁹ Empedocle, 31 A 89 (Diels-Kranz).

⁵⁹⁰ Democrito, 68 A 165 (Diels-Kranz).

⁵⁹¹ Lucrezio, *De rerum natura*, VI, 1002-1008.

abbiamo motivo di credere fosse giustificata dalla prassi analogica, colpiscono (*discutit plagis*) l'aria causando un vuoto nello spazio tra il ferro e il magnete e innescando, per il tramite di questo vuoto, l'azione di congiunzione dei due metalli. L'attrazione del magnete è così descritta da Plinio:

De magnete lapide suo loco dicemus concordiaque, quam cum ferro habet. Sola haec materia virus ab eo lapide accipit retinetque longo tempore, aliud adprehendens ferrum, ut anulorum catena spectetur interdum. Quod volgus imperitum appellat ferrum vivum, vulneraque talia asperiora fiunt.⁵⁹²

L'autorità pliniana attribuisce alla pietra di magnete non una generica *virtus*, ma un potere che l'autore designa col termine *virus*, termine usato «generalmente per indicare il succo di una pianta, un odore o un sapore forti e il fluido denso di un essere vivente»⁵⁹³. L'identificazione magnete-teriaca offerta da Galvano non appare allora così bizzarra, ma sembra trovare le sue giustificazioni teoriche nella fisica della materia elaborata dagli autori classici. Un ulteriore riscontro dell'omologia e, perché no, della *sinestesia* dei processi vegetali e minerali è rintracciabile ancora una volta nell'*Acerba* di Cecco D'Ascoli:

Si como ferro tira calamita,
cossi ciascuna vegetabel pianta
tira l'omere proprio a soa vita ;
si che la terra le piante nutrica,
secondo la vertù che loro ammanta:
cossi la qualitate in lor s'applica.⁵⁹⁴

La pianta di Cecco “attira” le sostanze nutritive (*omere proprio a soa vita*) dalla terra allo stesso modo in cui la calamita attira il ferro. La rete di corrispondenze che si evince da quest'equiparazione è che la pianta è una calamita e la terra è il ferro che per via di questa attrazione le offre nutrimento. Sempre nell'*Acerba* troviamo la caratterizzazione magnetica dell'occhio umano:

Amor non fo già mai nostro volere;
ma ven per natural conformitate,
che nasce in voi per sobito vedere.
Li occhi umani sono calamite,
che tirano de nostra umanitate
lo spirito col piacer, como vedite.⁵⁹⁵

⁵⁹² Plinio, *Nat. Hist.*, XXXIV, 147.

⁵⁹³ S. Macri, *Pietre viventi*, p. 30. Il termine è inoltre ampiamente riconducibile all'ambito vegetale come dimostrano il repertorio lessicografico di Ugucione da Pisa: «item a viro hec virgo-nis, ab incorruptione, quasi virago, quia ignorat passionem femineam et quasi vir sit et virum agat [...] vel virgo dicitur a viro, quia viret etate et flore virginitatis [...] item a viro hoc virus indeclinabile, idest venenum.», *Derivationes*, U, 32: 26, 34, 36.

⁵⁹⁴ *L'Acerba*, IV, VI, 25-30.

⁵⁹⁵ *L'Acerba*, III, I, 19-24.

L'affermazione di Cecco per cui gli occhi sono calamite rientra nel discorso più generale e densamente dottrinale della natura d'amore e delle dinamiche dell'innamoramento. Gli occhi sono agenti di un processo magnetico che si innesca dal "subito vedere", dall'immediatezza cioè della vista dell'oggetto amato. L'azione magnetica degli occhi di chi si innamora fa in modo di "trarre" dalla propria natura umana, nell'atto di vedere l'amata, lo "spirito" insieme al "piacere" o, per endiadi, un piacere spirituale. Il processo di attrazione, non è unidirezionale, non è cioè semplicisticamente l'azione metaforicamente connotata della bellezza degli occhi della donna che attira l'uomo, ma è bidirezionale nel momento in cui la bellezza *attira* l'amante e colui che è oggetto di una simile attrazione *attira* a sua volta da se stesso e dall'immagine dell'amata il piacere e l'amore. Più semplicemente: gli occhi di chi ama sono "calamite" come gli occhi di chi è amato. L'azione magnetica della pietra e della pianta non poteva mancare di trovare nelle elaborazioni dottrinali medievali un terzo e fondamentale termine di paragone, fermo restando che anche ad esso, come agli altri due, non è da tributare un "semplice" valore metaforico: la donna. Una caratterizzazione antropomorfa del magnete è già in Plinio⁵⁹⁶. Il parallelo Musa-magnete messo in atto da Platone deve inoltre aver contribuito, come abbiamo detto, ad una metaforizzazione al femminile di questa pietra. In modo non del tutto dissimile rispetto alla teorizzazione di Cecco, visto che è proprio in questa sede che l'autore muove la sua polemica dottrinale contro Dante⁵⁹⁷, Beatrice è una donna *attraente*. Prima di chiarire la natura dell'"attrazione" della donna amata da Dante è necessario ricordare come, all'interno dell'alchimia latina la "pietra" venisse assimilata a un "angelo" per la prima volta proprio nel *De secretis naturae*⁵⁹⁸ dello pseudo Arnaldo da Villanova⁵⁹⁹, cioè

⁵⁹⁶ «Una raffigurazione esplicita del magnete in termini antropomorfici si ritrova in Plinio[...].L'esposizione pliniana rimanda a una vera e propria personificazione che assegna alla pietra mani capaci di stringere come in un abbraccio (*amplexu*) il ferro. Esso appare dotato, a sua volta, di piedi utili a correre incontro a questo irresistibile richiamo, quasi si trattasse di una radicata consuetudine (*mores*), ma non di esercitarlo ugualmente.», S. Macrì, *Pietre viventi*, p. 29.

⁵⁹⁷ È proprio nei versi immediatamente susseguenti a quelli citati che Cecco polemizza con Cavalcanti e con Dante per aver fatto intendere con le loro poetiche formulazioni che l'Amore muove dal pianeta Marte, quando invece muove da Venere, imputando inoltre a quest'ultimo una visione filosofica dell'Amore che confligge con il concetto di "pura forma". «Amor è passion de gentil core,/Che ven da la virtù del terzo celo,/Che nel crear la form' al so splendore./Errando, scrisse Guido Cavalcanti/«Non so perché se mosse e per qual celo »./Qui ben me sdegn lo tacer de Danti,/« Donna me prega eh' io debbia dire»:/Dimostra eh' amor move da Marte,/Da qual procede l' impeto con l' ire;[...] Amor non nasce prima de bellezza:/Consimel stella move le persone/E d' un volere ferma la vaghezza./Non se departe altro che da morte,/Quando la luce trina le conforma/Inseme l'anime del piacer accorte./Ma Dante, riscrivendo a messer Cino,/Amor non vide in questa pura forma,/Che tosto avria cambiato 'l so latino./«I' sono con amore stato in se»:/Qui pose Dante che novi speroni/Sentir po' 'l fianco con la nova speme./Contra tal dicto dico quel ch'io sento,/Formando filosofiche rasoni ;/Se Dante po' le solve, son contento.», *L'Acerba*, III, 25-33, 58-72.

⁵⁹⁸ Il testo, come il già citato *Tractatus parabolicus*, spiega la vicenda drammatica del "mercurio solo" comparandola con la Passione di Cristo. Per una ricognizione

in un testo pseudepigrafo attribuito all'uomo che era stato medico, di nuovo, alla corte di Bonifacio VIII. Questa assimilazione della pietra all'angelo, già presente nei testi di Maria l'Ebreja, crediamo infatti non debba essere trascurata in relazione alla ricerca della genesi di quell'ideologia stilnovistica che proprio negli stessi anni andava formandosi nella cerchia dei poeti attorno a Dante e che nella donna-angelo trovava il centro ispiratore della propria poesia.

Beatrice, com'è noto, è una chiara *figura Christi* come ha ben messo in luce C.S. Singleton⁶⁰⁰. Come Cristo infatti Beatrice innesca un processo di salvezza del suo fedele (Dante) fino a emularne l'estremo sacrificio con la morte narrata da Dante nella *Vita Nova*. Oltre alle evidenti omologie "ortodosse" tra Beatrice e Cristo, dobbiamo a questo punto porre in evidenza un ulteriore nesso che lega la donna di Dante al Cristo di Galvano: l'azione magnetica di cui è investita Beatrice. Questa si estrinseca nell'ambito di tre azioni direzionali: l'attrarre, il raddrizzare, il curare, tutte peraltro riconducibili all'area semantica della pietra dei filosofi e alle "azioni" che ne metaforizzano i processi.

Nell'opera di Dante Beatrice *attrae* innanzitutto come "stella". Ser Brunetto Latini, eclettico autore e *maestro* di Dante⁶⁰¹, si rivolge al suo allievo nella prima cantica della *Commedia* in questo modo:

Ed elli a me: «Se tu segui tua stella,
non puoi fallire a glorioso porto,
se ben m'accorsi ne la vita bella;⁶⁰²
[...]
Ciò che narrate di mio corso scrivo,
e serbolo a chiosar con altro testo
a donna che saprà, s'a lei arrivo.⁶⁰³

Alla luce del testo di Galvano la *stella* che Brunetto cita a Dante accanto all'uso del possessivo *tua* è certamente da mettere in connessione con la teoria aristotelica chiamata in causa da Galvano che vuole che ogni ente, e quindi ogni uomo, abbia una propria *species*, vale a dire una natura individuale e originale che gli deriva

del problema attributivo di queste opere al medico Arnaldo di Villanova v. A. Calvet, *Qu'est-ce que le corpus alchimique attribué à maître Arnaud de Villeneuve?*, in *Actes de la "II Trobada Internacional d'Estudis sobre Arnau de Vilanova"*, 2005, pp. 435-456.

⁵⁹⁹ Cfr. 1.8.1.

⁶⁰⁰ Cfr. I. Candido, *Il Libro Della Scrittura, Il Libro Della Natura, Il Libro Della Memoria: L'esegesi Dantesca Di C.S. Singleton fra Tradizione Giudaico-Cristiana e Trascendentalismo Emersoniano*, in MLN, Vol. 122, No. 1, Italian Issue (Jan., 2007), pp. 46-79. Vedi anche M. Santagata, *Io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, Il Mulino, Bologna 2012.

⁶⁰¹ «Lo mio maestro allora in su la gota/ destra si volse in dietro, e riguardommi;/poi disse: «Bene ascolta chi la nota», *Inf.* XV, vv. 97-99. Brunetto è autore di un trattato enciclopedico come il *Trésor* in cui, come vedremo, l'autore discetta anche di medicina.

⁶⁰² *Inf.* XV, vv. 55-57.

⁶⁰³ *Ivi*, vv. 88-90.

dalla propria *stella*. Questa è inoltre da identificare non solo con il principio astrologico sotto cui è stato generato l'uomo Dante, ma con la stessa Beatrice, laddove egli afferma di dover compiere il viaggio ultramondano augurandosi proprio di “arrivare” là dove Brunetto gli augura, cioè alla sua donna. Beatrice, dunque, va a coincidere non solo con la guida astrale verso il “porto”, ma con il porto stesso. Alla luce dell'*ars navigativa spiritualis* di Galvano la metafora del “porto” perde parte della sua astrattezza metaforica e acquista una sua concretezza topografica grazie al riferimento magnetico-astrale del Polo Nord e della *stella tramontana*. Beatrice, alla lettera, “attira” Dante verso il “glorioso porto” non diversamente dalla stella tramontana e come questa agisce attraverso una forza magnetica:

Tant'eran li occhi miei fissi e attenti
a disbramarsi la decenne sete,
che li altri sensi m'eran tutti spenti.

Ed essi quinci e quindi avien parete
di non caler - così lo santo riso
a sé traéli con l'antica rete! -;⁶⁰⁴

L'azione magnetica che Dante attribuisce al sorriso di Beatrice è veicolata dal verbo “trarre”, diretta trasposizione del latino *traho* usato da Galvano, ma trova la sua controparte metaforica non nell'immagine del magnete come pietra *vacua*, ma nella figura della “rete”, probabilmente la ragnatela con cui il ragno attira la preda, che ricorre infatti come “ragna” in una delle *petrose*⁶⁰⁵ e che abbiamo già visto essere un attributo dell'Arianna commentata da Fulcanelli come figura archetipale della pietra dei filosofi⁶⁰⁶.

La seconda azione di cui Beatrice è “agente” è il *raddrizzamento*⁶⁰⁷. Beatrice, attraendo, deve *raddrizzare*. Che cosa? La mente di Dante:

⁶⁰⁴ *Purg.* XXXII, vv. 1-6.

⁶⁰⁵ L'attrazione di Beatrice è sancita nella chiusa della *Vita nova*: «Oltre la sfera che più larga gira,/passa l' sospiro ch' esce del mio core:/intelligenza nova, che l'Amore/piangendo mette in lui, pur sù lo tira.»; Nella petrosa *Io son venuto al punto della rota* (23-26) si dice invece: «e Amor, che sue ragne/ritira in alto pel vento che poggia,/non m'abbandona; si è bella donna/questa crudel che m'è data per donna»

⁶⁰⁶ Cfr. 1.6. Il processo di “attrazione” è inoltre spiegato in più luoghi danteschi, come in Galvano, attraverso la metafora della freccia: «Ne l'ordine ch'io dico sono accline/tutte nature, per diverse sorti,/più al principio loro e men vicine;/onde si muovono a diversi porti/per lo gran mar de l'essere, e ciascuna/con istinto a lei dato che la porti./[...]La provedenza, che cotanto assetta,/del suo lume fa l'ciel sempre quieto/nel qual si volge quel c'ha maggior fretta;/e ora li, come a sito decreto,/cen porta la virtù di quella corda/che ciò che scocca drizza in segno lieto.»., *Par.* I, vv. 121-126. La natura delle cose è per Dante, come per Galvano, spiegata nei termini topografici di vicinanza-lontananza rispetto a quello che il primo designa come «il principio» delle varie nature e il secondo come pietra di magnete, metafora di Cristo.

⁶⁰⁷ «Il tema del privilegio della posizione eretta è di un'antichità immemorabile», a detta di Rémi Brague (*La saggezza del mondo. Storia dell'esperienza umana dell'Universo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005, p. 142). Un elenco di fonti antiche sul tema è in S. O. Dickerman, *De argumentis quibusdam apud Xenophontem, Platonem et Aristotelem obviis e structura hominis et animalium petitis*, Wischan & Burkhardt, Halle 1909. Il tema è affrontato dallo stesso Tommaso D'Aquino nella *Summa Theologiae*, 1a, nell'ebraismo cabalistico e nel

Beatrice in suso, e io in lei guardava;
e forse in tanto in quanto un quadrel posa
e vola e da la noce si dischiava,

giunto mi vidi ove mirabil cosa
mi torse il viso a sé; e però quella
cui non potea mia cura essere ascosa,

volta ver' me, sì lieta come bella,
«Drizza la mente in Dio grata», mi disse,
«che n'ha congiunti con la prima stella»⁶⁰⁸

Beatrice è una donna *diritta* che deve a sua volta indurre magneticamente il raddrizzamento in chi, come Dante, come vedremo in seguito, è “curvetto”. Tutti gli esseri umani tendono infatti, “naturalmente”, verso l’alto, ma spesso la traiettoria *naturale* viene bruscamente invertita attraverso una dinamica interna all’uomo che viene “torto”, cioè deviato, dal “falso piacere”⁶⁰⁹. Una simile deviazione provoca, invece di un innalzamento, un atterramento innaturale. L’azione magnetica di Beatrice ha come scopo, allora, quello di guidare il raddrizzamento della traiettoria della mente di Dante, nonché del suo corpo, di dirigere cioè il suo naturale riposizionamento verso l’alto. La dinamica di un simile processo di meccanica dell’attrazione, per cui ciò che potrebbe deviare verso il basso viene riposizionato verso l’alto e ciò che è stato torto viene raddrizzato, è spiegato da Dante in termini filosofici che si servono, di nuovo, dei processi analogici del regno vegetale:

Acciò che più perfettamente s'abbia conoscenza de la umana bontade, secondo che in noi è principio di tutto bene, la quale nobilitade si chiama, da chiarire è in questo speziale capitolo come questa bontade discende in noi; e prima per modo naturale, e poi per modo teologico, cioè divino e spirituale. In prima è da sapere che l'uomo è composto d'anima e di corpo; ma ne l'anima è quella; si come detto è che è a guisa di semente de la virtù divina.[...]E però dico che quando l'umano seme cade nel suo recettaculo, cioè ne la matrice, esso porta seco la virtù de l'anima generativa e la virtù del cielo e la virtù de li elementi legati, cioè la complessione[...].Non si maravigli alcuno, s'io parlo sì che par forte ad intendere; ché a me medesimo pare maraviglia, come cotale produzione si può pur conchiudere e con lo intelletto vedere. Non è cosa da manifestare a lingua, lingua, dico, veramente volgare.[...] Oh buone biade, e buona e ammirabile sementa! e oh ammirabile e benigno seminatore,

mondo arabo all’interno della teoria dei quattro umori la cui importanza fondamentale per le *petrose* sarà chiarita nell’ultima parte del presente lavoro.

⁶⁰⁸ *Par.* II, vv. 22-30. Qui “prima stella” è detta la luna che al v. 34 sarà a sua volta definita “eterna margarita”. Il “quadrel” è qui di nuovo la freccia e la “noce” la corda da cui essa scocca.

⁶⁰⁹ «Vero è che, come forma non s'accorda/ molte fiate a l'intenzion de l'arte./perch'a risponder la materia è sorda,/così da questo corso si diparte/talor la creatura, c'ha podere/ di piegar, così pinta, in altra parte;/e sì come veder si può cadere/ foco di nube, si l'impeto primo/ l'atterra torto da falso piacere.», *Par.* I, vv.127-135.

che non attende se non che la natura umana li apparecchi la terra a seminare! e beati quelli che tale sementa coltivano come si conviene! Ove è da sapere che 'l primo e lo più nobile rampollo che germogli di questo seme, per essere fruttifero, si è l'appetito de l'animo, lo quale in greco è chiamato 'hormen'. E se questo non è bene culto e sostenuto diritto per buona consuetudine, poco vale la sementa, e meglio sarebbe non essere seminato. E però vuole santo Augustino, e ancora Aristotile nel secondo de l'Etica, che l'uomo s'ausi a ben fare e a rifrenare le sue passioni, acciò che questo tallo, che detto è, per buona consuetudine induri, e rifermisi ne la sua rettitudine, sì che possa fruttificare, e del suo frutto uscire la dolcezza de l'umana felicitade.⁶¹⁰

Per Dante la nascita dell'uomo attraverso l'“inseminazione” è mediata da una fisica che trova spiegazioni sia “naturali” che “teologiche” che non confliggono tra loro. La “bontà” dell'essere umano *scende* nel seme maschile che viene ricevuto da quella che Dante chiama “matrice”⁶¹¹ e la natura del feto viene così modulata da tre fattori: la virtù dell'anima generativa, la virtù del cielo, la complessione, ovvero la virtù dei quattro elementi tra di loro combinati. La “semenza” divina viene insomma a cadere in un terreno particolare, quello uterino, per poi produrre un frutto, vale a dire l'embrione che diventerà uomo. C'è da chiedersi a questo punto cosa sia questo “seme” al tempo di Dante e perché l'autore qui nuovamente si richiami all'ineffabilità del concetto che sta spiegando “fisicamente”. La risposta è rintracciabile in Cecco D'Ascoli:

E io a te: Da li superni lumi,
ciascun dà forma, conserva e corrompe
queste create cose e lor costumi.
È simel pietra de l'umano seme,
che subito che 'n donna lo prorompe,
sotto cotal celo la virtù se sprème
quando la prima pietra che s' asside
nel fondamento, allora si despone
lo loco che da ciò non se divide.⁶¹²

Cecco identifica il seme maschile per via analogica con la “pietra di fondamento”. Posta alla base della costruzione di un edificio essa viene a configurarsi come la prima pietra dell'edificio del corpo umano. L'influsso celeste “spreme”⁶¹³ la sua virtù nel momento in cui la pietra “liquida” del seme “prorompe” nella matrice uterina stabilendo definitivamente il luogo di fondazione dell'edificio embrionale⁶¹⁴. Il seme maschile è da Dante inteso come esatta

⁶¹⁰ *Convivio* IV, 21.

⁶¹¹ L'utero è così designato anche da Isidoro. Cfr. *Isid.*, *Orig.*, XI, I, 136.

⁶¹² Cecco D'Ascoli, *L'Acerba*, IV, VI, 73-81.

⁶¹³ Si noti come la liquidità della virtù di Cecco sia affine alla già discussa virtù “munta” di Dante in *Paradiso* XXI. Cfr. 1.10.2.

⁶¹⁴ Nel Medioevo il seme maschile è metaforizzato dalla schiuma marina. Cfr. *Isid.*, *Orig.*, IX, VI, 4.

analogia del seme della pianta che deve diventare frutto. La virtù divina infusa nell'embrione umano, però, a poco vale se non è guidata da una buona coltivazione e, in particolar modo, dal *raddrizzamento* che deve essere in lei indotto e grazie al quale può fruttificare⁶¹⁵. Per dare frutto, insomma, non basta che si sia gettato un seme, vale a dire la pietra liquida di Cecco. Questa, per diventare “uomo” nel senso pieno del termine, cioè, evangelicamente, per *portare frutto*, deve perdere la sua liquidità, deve cioè “refrenare le passioni” e così “raddrizzarsi” e “indurirsi”⁶¹⁶. La pietra morbida deve insomma diventare dura. Il seme liquido deve diventare solido frutto. La pianta storta deve raddrizzarsi. Che ne è allora della liquida morbidezza originaria del seme? Essa va identificata, secondo noi, con quella “dolcezza” che Dante dice sia celata nel frutto e che può finalmente uscire grazie alla durezza del frutto stesso. Poter fare uscire la dolcezza di questo frutto duro e maturo non è definito da Dante “salvezza”, ma “felicità” del genere umano.

Nella speculazione alchemica contemporanea a Dante troviamo nel *Testamentum* dello pseudo Raimondo Lullo la più compiuta spiegazione di questa deviazione originaria della pianta-uomo che ha bisogno di quella che i filosofi della natura chiamavano “*rectificatio*”:

Et ob hoc, cum instinctus vel appetitus veniat a natura ipsa, non potest facere aliquam rem perfectam, nisi perficiatur per scientiam Dei vel divinam intellectualem sicut in natura viva, que rectificatur per intelligenciam divinam sicut per magisterium operis.[...]Ista quattuor elementa sic creata remanserunt pura et clara ratione clare partis nature ex qua erant creata usque ad tempus peccati, quod exivit a natura et adhuc est ad tempus indulencie post peccatum.[...]quoniam natura non potest facere rem tam perfectam, ratione sue materie grosse et corrupte, sicut fecerat in suo principio.⁶¹⁷

L'*instinctus* o *appetitus* che chiama in causa Lullo, e che Dante definisce con il termine greco di *hormen*⁶¹⁸, non può realizzare la propria “naturalità” se non con l'aiuto di una *scientia Dei*, di una conoscenza, cioè, da un lato intellettuale (*intelligenciam divinam*) e dall'altro empirica (*magisterium operis*). L'alchimia, in cui questa conoscenza si concreta, ha allora lo scopo di aiutare la natura a realizzare la perfezione (*rem perfectam*) che ha perduto a causa

⁶¹⁵ Ci sembra allora che il seme di Cecco che attira la virtù celeste, in quanto pietra di fondamento, debba ritenersi di forma idealmente quadrata. Questo dato andrebbe a collimare con la descrizione di Galvano da Levanto di Cristo come lapis quadratus che “attira” su di sé la malattia.

⁶¹⁶ La figura del seme è presente anche nella dottrina gnostica. Cfr. S. Hutin, *Lo gnosticismo. Culti, riti, misteri*, Ed. Mediterranee, Roma 2007, p. 48.

⁶¹⁷ Raimondo Lullo, *Testamentum*, I, 40-55, in M. Pereira, B. Spaggiari, *Il «Testamentum» alchemico attribuito a Raimondo Lullo*. Edizione del testo latino e catalano dal manoscritto Oxford, Corpus Christi College, 244, Sismel, Firenze 1999.

⁶¹⁸ Dante definisce l'*hormen* proprio come «appetito d'animo naturale». Cfr. *Convivio*, IV, 22.

della grossolanità e corruzione della materia primordiale, detta con terminologia liturgica “peccatum” che altro non è che una deviazione, un’uscita (*exivit*) dalla naturalità. A questo scopo l’alchimia ingaggia processi chimico-fisici atti a ristabilire la “diritta” natura originaria, agendo per via della rettificazione che, in termini di meccanica antropomorfa, equivale ad un raddrizzamento dei processi cognitivi e psichici, raggruppabili al tempo di Dante sotto il termine generale di “mente”.

Infine, Beatrice, attraendo e raddrizzando, *cura* Dante. L’azione terapeutica che Galvano attribuisce a Cristo come pietra di magnete è veicolata dalla virtù nascosta della pietra, o meglio, da una virtù che in lei e da lei è stata nascosta (*occultata sua misericordia*). Una «occulta virtù» è quella che Beatrice manifesta proprio nell’incontro con Dante in *Purg.* XXX, allorché, come già anticipato dall’analisi di Zolla, la donna si rende responsabile del processo di “disgelo” di Dante e quindi della sua “guarigione”⁶¹⁹.

Concludendo, nella visione di Dante Alighieri, tutt’altro che dissimile dai contenuti speculativi e dai processi di metaforizzazione dei medici-alchimisti a lui contemporanei, ogni creatura ha il suo “porto”, in quanto ciascuna cosa, come ciascun uomo, è il marinaio di una nave esclusiva che si dirige verso un porto privato, sebbene tutti stiamo navigando «ne lo gran mar de l’essere». L’«essere» ha corde, come il ragno ha i raggi della sua tela. In modo nascosto la tela è ordita in modo che ad ogni freccia corrisponda un bersaglio, ad ogni uomo corrisponda una stella, tuttavia il cosmo è fatto di linee che subiscono la drammatica deviazione dello spazio, del tempo e delle loro lusinghe e nel mare dell’essere si perde l’umanità che non conosce lo slancio verso l’alto né la giusta direzione.

2.4.3 L’*occiput* dell’alchimia e la *coppa* di Dante

Abbiamo visto come la coppella della saggiatura dell’oro e dell’argento fosse chiamata anche *cineritium* in riferimento alla sua composizione mista di cenere di varia natura⁶²⁰. Infatti il termine latino *cupella* atto a identificare la coppella metallurgica non dovette essere molto comune prima del quattordicesimo secolo, quando ne troviamo attestazione nell’espressione volgare “saggiare a copella” nel *Breve dell’Arte degli Orafi senesi* del 1361⁶²¹. Il latino *cupa*, di cui *cupella* è diminutivo, serba ancora per la lessicografia medievale l’antico senso contenitivo della pietra che cinge proteggendo. È detta

⁶¹⁹ Cfr. 2.4.6.

⁶²⁰ Cfr. 2.1.6.

⁶²¹ Così W. J. Wilson a proposito del termine “copella” nel Dizionario di Tommaseo e Bellini, I, p. 1791. Cfr. W. J. Wilson, *An Alchemical Manuscript by Arnaldus de Bruxella*, Osiris, Vol. 2, The University of Chicago Press, 1936, pp. 220-405, p. 288.

cupa, dice Isidoro, in quanto *capit*, contiene⁶²², ed identifica perciò il barile. Accanto ad essa, sempre per Isidoro, è l'otre, *ab utero*⁶²³, con chiaro riferimento al fatto che l'utensile, come già la coppella preistorica, ricalcava l'anatomia del ventre femminile. Ma il valore iconico della coppa o coppella non è solo legato alla cavità del grembo femminile ma anche, come vedremo, alla cavità oculare, concentrando in tal modo dentro di sé una fitta rete di analogiche corrispondenze che chiamano in causa ancora una volta l'alchimia. L'antica designazione dell'alambicco distillatorio in ambito alessandrino è *ambix*, un termine forse semitico con cui se lo scrittore greco Luciano indica il "vaso", autori come Dioscoride, Plinio e Galeno indicano il "coperchio" o "cappuccio" del vaso⁶²⁴. Nel periodo bizantino il termine *ambix* viene soppiantato nei testi di autori italiani proprio dal termine volgare *capuccio* o dal termine latino *capitellum*⁶²⁵. La nuova designazione sposta infatti il legame analogico della concavità dell'alambicco dal ventre femminile alla calotta cranica, rivelando in tal modo quella specularità tra alto e basso sancita fin dalla *Tabula smaragdina* di Ermete e che riguarda le corrispondenze tra la parte superiore e quella inferiore del corpo umano. Il parto del *lapis*, di cui abbiamo parlato, deve avvenire nell'alambicco, metafora del ventre della donna, ma solo a patto che questo processo sia il corrispettivo analogico e speculare di ciò che deve avvenire nella mente cioè nel *cerebrum*, nella massa *convessa* ospitata dalla *concava* calotta cranica. Il *capitello* o *cappello*, vale a dire alla lettera "la piccola testa"⁶²⁶, che troviamo come designazione medievale dell'alambicco, dirige l'attenzione dell'artefice dell'*opus* su ciò che deve avvenire nella psiche dell'uomo metaforizzata (ma non troppo) dall'occhio. È a questo punto che si chiarifica il senso dell'uso del termine *occiput* come vaso in cui si realizza l'*opus* dei filosofi della natura⁶²⁷. L'*occipite*, infatti, l'*occiput* latino, indica il lobo occipitale del cervello, detto comunemente 'nuca', vale a dire la parte di esso deputata al meccanismo della visione, quindi strettamente legata all'occhio umano. L'*opus* alchemico era insomma indissolubilmente legato al campo concettuale della vista e della visione, sia in senso materiale, neurale oggi diremmo, sia nel senso sapienziale che i filosofi e i monaci impegnati nell'*opus* gli tributavano. Dal commento alla *Commedia* di Dante, compilato nel 1807 dagli Accademici della

⁶²² *Orig.* XX, 6, 7.

⁶²³ *Ibid.* Cfr. inoltre M. Alinei, *L'origine del lat. uter utris 'otre' dal lat. uterus 'utero' e il ruolo dell'etrusco*, in *Quaderni di Semantica*, 33, 2012, pp. 327-332.

⁶²⁴ R. J. Forbes, *Short History of Distillation. From the beginnings up to the death of Cellier Blumenthal*, E. J. Brill, Leiden 1948, p. 23.

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶²⁶ *Capitellum* è il diminutivo del termine latino *caput*, testa, così come *cappello* è l'esito volgare del termine latino *capitellum*. Raimondo Lullo nella sua Cantilena alchemica raccomanda proprio a colui che si accinga all'*opus* di portare il *cappello*.

⁶²⁷ Cfr. M. Fumagalli, *Dizionario di alchimia e chimica farmaceutica. Dalla ricerca dell'oro filosofale all'arte spagirica di Paracelso*, Ed. Mediterranee, Roma 2000, p. 142.

Crusca, apprendiamo che il poeta usa il termine “coppa” in due luoghi testuali⁶²⁸ nel senso proprio dell’*occiput* latino⁶²⁹, vale a dire come parte posteriore del capo, come nuca, un uso che si appaia perfettamente a quello di un altro termine quasi sinonimico di *coppa*, cioè “coppo” che Dante usa in *Inf.* XXXIII per definire la concavità che ospita l’orbita oculare, col riferimento quindi di nuovo all’occhio⁶³⁰. Tuttavia, la precisa collocazione anatomica della *coppa* è spiegata dagli Accademici attraverso un’altra espressione di Dante, con cui il poeta la designa perifrasticamente in *Inf.* XXIV, 99: «là dove ‘l collo a le spalle s’annoda». La *coppa*, insomma, al tempo di Dante, oltre a designare l’oggetto atto al contenimento dei liquidi, indicava la convessità della testa che identifica l’occipite e, contemporaneamente, l’avvallamento lievemente convesso che si forma tra la base del collo e le spalle. Senza ulteriori spie testuali, tuttavia, non saremmo in grado di avanzare l’ipotesi dell’uso medico o “alchemico” del termine *coppa* o del suo surrogato perifrastico da parte di Dante. Invece, proprio la precisa collocazione dell’occorrenza testuale ci spinge in questa direzione. Leggiamo i versi:

Ed ecco a un ch’era da nostra proda,
s’avventò un serpente che ‘l trafisse
là dove ‘l collo a le spalle s’annoda.

Né O sì tosto mai né I si scrisse,
com’el s’accese e arse, e cener tutto
convenne che cascando divenisse;

e poi che fu a terra sì distrutto,
la polver si raccolse per sé stessa,
e ‘n quel medesimo ritornò di butto.

Così per li gran savi si confessa
che la fenice more e poi rinasce,
quando al cinquecentesimo anno appressa;
[...]

E qual è quel che cade, e non sa como,
per forza di demon ch’a terra il tira,

⁶²⁸ «Sovra le spalle, dietro da la coppa / con l’ali aperte li giacea un draco.-, *Inf.* XXV, 22-23; -il vocabol de la stella / che ‘l sol vagheggia or da coppa or da ciglio», *Par.* VIII, 11-12.

⁶²⁹ «cioè in quella parte tra ‘l collo, e le spalle, che dai latini dicesi *occiput*, e in italiano *coppa*, *nuca*, *collottola*.», L. Bruni (a cura di), *La Divina commedia di Dante Alighieri già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca ed ora accuratamente emendata, ed accresciuta di varie lezioni tratte da un antichissimo codice. Tomo primo [- quarto]*, presso Tommaso Masi e Comp. tipi bodoniani, Firenze 1807, p. 322.

⁶³⁰ «ché le lagrime prime fanno groppo,/e sì come visiere di cristallo,/riempion sotto ‘l ciglio tutto il coppo.», *Inf.* XXXIII, 97-99. Il termine ‘coppo’ è qui usato da Dante per designare la cavità che contiene l’orbita oculare dei dannati le cui lacrime ghiacciate diventano *visiere di cristallo*. Il termine, però, aveva anche il significato contenitivo di recipiente, infatti: «La voce *coppo* pronunciata coll’o stretto vuol dire oggidì in Toscana un recipiente di terra cotta di figura più, o meno, conica, nel quale si suol serbare acqua, olio, ed altri fluidi, o anche grani inservienti al vitto. Qui al v. 99 per *coppo* è chiaro che Dante intende la cavità, che è sotto le ciglia, e che contiene l’orbita, e il globo dell’occhio.», v. *supra*, p. 435.

o d'altra oppilazion che lega l'omo,
quando si leva, che 'ntorno si mira
tutto smarrito de la grande angoscia
ch'elli ha sofferta, e guardando sospira:
tal era il peccator levato poscia.⁶³¹

Dante descrive in questi versi l'infelice sorte del ladro Vanni Fucci, destinato a scontare la sua pena nella settima bolgia dell'Inferno. L'azione in cui il ladro toscano viene colto è quella passiva di colui che viene morso e quindi "trafitto" da un serpente proprio nella parte anatomica della *coppa*. Per chi all'epoca di Dante avesse dimestichezza con l'arte della medicina, l'immagine del serpente accanto a una coppa, se pur in questo caso per via analogica, visto che non dell'oggetto si parla ma del corpo umano, doveva risultare alquanto familiare. Dante stesso, a rigore, non era un letterato nel senso che noi oggi diamo al termine, era un medico e speciale regolarmente iscritto alla corporazione del suo ordine a Firenze⁶³², vale a dire un uomo di scienza votato all'attività letteraria come mezzo eletto di applicabilità del suo sapere enciclopedico, tipicamente medievale. Il serpente sulla coppa era l'attributo della dea greca *Igea* poi confluito nel suo corrispettivo latino, la dea *Salus*, dea della salute⁶³³. Lo scenario infernale rovescia naturalmente di segno il suo significato. Normalmente, infatti, la dea della salute abbeverava il serpente nella coppa. L'essere trafitti alle spalle dal serpente proprio sulla "coppa" ha allora almeno come primo e più immediato significato quello della rottura dell'armonia psicofisica del ladro condannato nella bolgia. Il rovesciamento dell'immagine di Hermes-Esculapio, come dio della medicina nudo e dotato del caduceo con i serpenti, nel suo correlativo di dio protettore dei ladri, come pure era Hermes-Mercurio, sembra qui ricevere la sua consacrazione. L'immagine seguente, tuttavia, non insiste ulteriormente sul campo semantico della medicina dell'epoca, *stricto sensu*, bensì su quello dell'alchimia, portandoci a credere che, con ogni probabilità, il riferimento perifrastico di Dante alla coppa celi il riferimento all'alambicco distillatorio. Una volta che il condannato viene trafitto alla base del collo dal serpente, infatti, quello che gli

⁶³¹ *Inf.* XXIV, vv.97-108, 112-118.

⁶³² «Può darsi che l'inebriante circostanza della prossimità allo sfarzo del potere esercitasse un suo peso nella decisione del poeta di entrare in politica. Per farlo, era necessario entrare a far parte di una corporazione. Scelse quella dei Medici e Speciali. La ragione della scelta era da ascrivere, secondo alcuni, al fatto che i manoscritti venivano venduti nelle botteghe dei farmacisti; secondo altri alla presenza dei pittori nella corporazione. Ma è più probabile che gli studi filosofici da poco intrapresi lo rendessero idoneo a fregiarsi del titolo di uomo di scienza, detta anche «filosofia naturale». Alla sua fama di poeta egli aggiungeva la *gravitas* della condizione di studioso di filosofia. Ciò valeva ad allargare la sua sfera intellettuale e professionale», B. Reynolds, *Dante. La vita e l'opera*, Longanesi, Milano 2007, pp. 47-48.

⁶³³ K. Sprengler, *Histoire de Médecine depuis son origine jusq'au dix-neuvième siècle*, De Labegue, Paris 1815, p. 134, 184.

accade chiama in causa un'immagine tipicamente alchemica, come abbiamo visto, cioè quella della fenice. Come lei Vanni Fucci viene *ridotto in cenere, cade per la forza di ciò che lo attira verso il basso*, come la materia pesante nell'alambicco, e poi risorge. Il mito dell'uccello della resurrezione, secondo Dante, è narrato dai "gran savi", ma è palese come in questo caso la fenice in cui viene identificato il ladro è la fenice di segno negativo, visto che ogni simbolo alchemico è suscettibile di due interpretazioni speculari e opposte di volta in volta in base al contesto concettuale⁶³⁴. La resurrezione del ladro è inoltre ribadita non dal termine "cenere", ma dal termine "polvere" che è un altro termine tecnico delle operazioni alchemiche che troviamo nei testi contemporanei a Dante proprio come sinonimo della sostanza di trasmutazione⁶³⁵. Il suo reiterarsi è l'immagine in cui si concreta la coazione a ripetere del gesto del rubare, la recidiva del vizio che Dante condanna in Vanni Fucci. A rientrare nel campo semantico relato all'alambicco alchemico è inoltre la formula con cui al v. 122 il dannato si presenta: «Io piovvi di Toscana». Il riferimento alla pioggia è solo apparentemente una metafora metereologica. Si tratta infatti piuttosto del ricorso analogico all'azione che gli alchimisti contemporanei di Dante attribuiscono alla materia da distillare, la cui vicenda è assimilata a quella della pioggia, all'alzarsi e al precipitare dell'*acqua*⁶³⁶, ulteriore *decknamen* della materia, dall'alto al fondo del vaso. Vanni Fucci, come un Mercurio di segno opposto, viene morso dal serpente sulla "coppa", *arde* tra le fiamme come la *fenice*, si riduce in *cenere* e *cade* nel fondo dell'Inferno per poi ricomporre se stesso attraverso l'automatica disposizione a delinquere. Il suo "peccato" è che egli "non sa" (v. 112), alla stregua della materia pesante e inerte che cade nel fondo dell'alambicco, da quale forza è trascinato verso il basso.

⁶³⁴ «Nell'interpretazione dei *Decknamen* converrà ricordare che ciascuno di essi non è il significante di un solo significato. A seconda dei contesti e dei raggruppamenti, può prendere l'uno o l'altro senso. È al confronto minuzioso dei contesti che spetta la decisione», R. Halleux, *Il linguaggio degli alchimisti*, in C. Crisciani, M. Pereira, *L'arte del sole e della luna*, Centro Ital. di Studi sull' Alto Medioevo, Spoleto 1996, p. 290.

⁶³⁵ Citiamo qui l'occorrenza del termine *polvere* in un testo dossografico molto in voga nel Medioevo dell'alchimia latina come la *Turba Philosophorum*, che traduce a sua volta un testo arabo del X secolo d.C.: «perché le nature si rallegreranno soltanto quando incontreranno le proprie nature. In esse, infatti, si putrefanno e si generano, perché ogni natura, che la distrugge, la trasforma in *polvere* e la annienta, ma poi la rinnova, la restituisce e la rigenera», in M. Pereira, *Alchimia*, p. 337.

⁶³⁶ «The ancient scientists were always intrigued by the conversion of salt water into fresh and the reverse in connection with their experience with rain-. Well-, river- and sea -water», R. J. Forbes, *Short History of Distillation. From the beginnings up to the death of Cellier Blumenthal*, E. J. Brill, Leiden 1948, p. 13. Secondo Forbes, inoltre, un passaggio fondamentale nell'antica considerazione scientifica dell'acqua piovana è l'affermazione dei *Metereologica* (I, 9, 11) di Aristotele (testo conosciuto da Dante) per cui tutta l'acqua presente sulla terra fosse di origine celeste.

2.4.4 La tradizione litoterapica dei lapidari, *Ars medicinae* e *Ars alkimiae*

La tradizione che attribuisce un ben definito potere curativo alle pietre attraversa la storia dell'umanità fin dall'epoca preistorica. Nel bacino del Mediterraneo i più antichi riscontri di un'attività litoterapica sono forniti da quei tesori di informazione che sono le stele, le terrecotte e i papiri d'Egitto⁶³⁷. In ambito assiro-babilonese un ampio numero di tavolette d'argilla testimonia di prescrizioni medico-magiche sull'uso delle pietre. Nei riti di guarigione mesopotamici all'interno dei nodi delle garze di cotone, in cui veniva avvolto il paziente, venivano poste pietre e verghe per favorire la sconfitta della malattia⁶³⁸ secondo un uso che si rivelava parallelo a quello che vedeva le pietre sottoposte a processi di cozione, polverizzazione e miscelazione con altre sostanze pur sempre a scopo terapeutico. Nella cultura greca già Aristotele aveva discettato di minerali, se pur in modo succinto, nel terzo libro dei suoi *Metereologica*, un testo cui si rifà molta parte della tradizione medievale dell'alchimia e che Dante cita con il nome del trattato in voga al suo tempo, quello di *Meteore*⁶³⁹. Il discepolo di Aristotele, Teofrasto, si spingerà ancora oltre, fermando in forma scritta una parte del sapere e delle particolari credenze che la cultura antica aveva intorno alle pietre, con la redazione tra il 304 e il 305 a. C. del suo *Περὶ λίτων*⁶⁴⁰. Successivamente, la riflessione mineralogica e litoterapica della tarda Antichità e del Medioevo diventa in gran parte debitrice del libro trentasettesimo della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio (I sec. d. C.), e del quinto libro del *De materia medica* di Dioscoride⁶⁴¹, entrambi dedicati all'elencazione delle virtù di minerali, fossili e pietre preziose, accanto alla parallela trattazione di soggetti non ancora epistemologicamente separati dalle pietre,

⁶³⁷ Il più importante dei quali è il papiro di Ebers. Cfr. C. Duffin, *Lithotherapeutical research sources from antiquity to the mid-eighteenth century*, Geological Society, London, Special Publications 2013, v. 375, pp. 7-43.

⁶³⁸ Cfr. E. Zolla, *L'amante invisibile*.

⁶³⁹ Dante cita i *Metereologica* di Aristotele due volte nella *Quaestio de aqua et terra* e cita due volte i *Metaura*, commento del testo aristotelico ad opera di Alberto Magno, nel *Convivio*.

⁶⁴⁰ Per la storia dell'opera meglio conosciuta col titolo latino di *De lapidibus* v. A. Mottana, M. Napolitano, *Il libro "Sulle pietre" di Teofrasto. Prima traduzione italiana con un vocabolario dei termini mineralogici*, Rendiconti Lincei s. 9 Vol. 8, 1997, pp. 151-234; A. Mottana, *Il pensiero di Teofrasto sui metalli secondo i frammenti delle sue opere e le testimonianze greche, latine, siriane e arabe*, Rend. Fis. Acc. Lincei, s. 9., Vol. 12, 2001, pp.133-241.

⁶⁴¹ Il *De materia medica* di Dioscoride, risalente circa al 50 d.C., viene tradotto in latino già nel V sec. Al primo secolo d.C. appartiene un'altra importante fonte mineralogica, il *Λιθογνώμων* di Senocrate di Efeso che è una fonte preziosa per Padri della Chiesa come Origene, Ambrogio e Girolamo. Cfr. A. Mottana, *Storia della mineralogia antica. I. La mineralogia a Bisanzio nel XI secolo D.C.: I poteri insiti nelle pietre secondo Michele Psello*, Rend. Fis. Acc. Lincei, s. 9, v. 16, 2005, pp. 227-295. Nel Medioevo Alfonso X detto il Saggio installerà uno *scriptorium* a Toledo per la traduzione di testi dall'arabo in Castigliano, tra cui il lapidario di Abolays. Alla sua corte sarà inviato come ambasciatore Brunetto Latini, maestro di Dante.

cioè i metalli e altre concrezioni di natura animale⁶⁴², a sua volta parallela a quella degli agenti degli altri regni naturali, come le piante e gli animali, con cui le pietre costituivano, in ultima istanza, il grande regno della Natura. Al primo secolo d.C. appartiene un altro importante trattato mineralogico, oggi perduto, il *Λιθογνώμων* di Senocrate di Efeso che risulta essere una fonte preziosa per Padri della Chiesa come Origene, Ambrogio e Girolamo⁶⁴³. La tradizione cristiana, infatti, oltre ad ereditare la concezione mistica delle pietre da opere interne alla tradizione *stricto sensu* religiosa, come l'*Esodo* veterotestamentario e l'*Apocalisse* di Giovanni, mutua in maniera cospicua credenze e cognizioni mineralogiche dai testi classici cosiddetti “pagani”⁶⁴⁴. John M. Riddle nel 1970 censisce ben 606 manoscritti riconducibili al genere del lapidario. In relazione alla tripartizione, già evidenziata da George Sarton e Joan Evans, in lapidari “scientifici”, lapidari magici o astrologici e lapidari cristiani, l'autore sostiene che una simile categorizzazione è utile solo in base agli aspetti più immediati delle opere che, di fatto, mostrano per lo più una sovrapposizione dei generi⁶⁴⁵. L'elemento magico e quello farmacologico sono così fittamente intrecciati l'un l'altro che nessuno di questi scritti può rendere conto della moderna distinzione che separa irrimediabilmente l'elemento che oggi etichettiamo come “scientifico” da quello magico o religioso. Il lapidario antico era certamente legato all'arte della medicina. Questo legame si consolida e si impone soprattutto a partire dal secolo undicesimo⁶⁴⁶. Tuttavia è possibile contare ancora pochi studi relativamente all'importanza dell'uso delle pietre e delle sostanze minerali nella storia della medicina⁶⁴⁷. Se leggiamo la definizione di medicina come *ars* nelle *Etimologiae* di

⁶⁴² L'oggetto delle antiche compilazioni dei lapidari sono ‘pietre’ nel senso arcaico del termine: «“stones,” a category which historically included gemstones, minerals, metals and metalloids, as well as a wide variety of other natural materials, such as fossils and animal products.», N.E. Harris, *The idea of lapidary medicine: its circulation and practical applications in medieval and early modern England: 1000-1750*, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey 2009, p. 6. Così Michela Pereira a proposito di Teofrasto e delle opere mineralogiche dell'antichità: «Teofrasto ad esempio, inaugura una suddivisione in metalli, pietre e “terre” (categoria residuale non ben definita, “pietre immature”). Ma le distinzioni sia fra categorie di sostanze che fra le sostanze stesse sono alquanto labili: molti nomi possono indicare una stessa sostanza, e viceversa, materiali diversi possono venire unificati sotto un nome unico (casi del genere sono il “vetriolo” e l'allume); spesso la differenziazione è fatta in base alla regione di provenienza del metallo o del minerale.», M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 34.

⁶⁴³ Il trattato di Senocrate fu una fonte importante almeno fino al XII secolo. Per il problema dell'identificazione dell'autore cfr. A. Mottana, *Storia della mineralogia antica*, p. 248.

⁶⁴⁴ In ordine cronologico le importanti compilazioni sulle pietre successive a Plinio e Dioscoride sono costituite dal libro XX delle *Etimologiae* di Isidoro di Siviglia (560-636 d. C.), dalla *Bibliotheca* di Fozio (810-893 d. C.), dall'enciclopedia *Suda* (X sec.).

⁶⁴⁵ J.M. Riddle, *Lithotherapy in the Middle Ages: lapidaries considered as medical texts*, *Pharmacy in History* 12 (1970), pp. 39-50.

⁶⁴⁶ *Ivi*.

⁶⁴⁷ C. Duffin, *Lithotherapeutical research sources from antiquity to the mid-eighteenth century*, p. 7.

Isidoro comprendiamo subito la ragione delle contaminazioni interdisciplinari negli antichi testi litoterapici. Infatti:

Quaeritur a quibusdam quare inter ceteras liberales disciplinas Medicinae ars non contineatur. Propterea, quia illae singulares continet causas, ista vero omnium. Nam et Grammaticam medicus scire debet, ut intellegere ven exponere possit quae legit. Similiter et Rhetoricam, ut veracibus argumentis valeat definire quae tractat. Necnon et Dialecticam propter infirmitatum causas ratione adhibita perscrutandas atque curandas. Sic et Arithmetica propter numerum horarum in accessionibus et periodis dierum. Non aliter Geometriam propter qualitates regionum et locorum situs, in quibus doceat quid quisque observare oporteat. Porro Musica incognita illi non erit, nam multa sunt quae in aegris hominibus per hanc disciplinam facta leguntur; sicut de David legitur, qui ab spiritu immundo Saulem arte modulationis eripuit. Asclepiades quoque medicus phreneticum quendam per symphoniam notam habebit, per quam contempletur rationem astrorum et mutationem temporum. Nam sicut ait quidam medicorum, cum ipsorum qualitatibus et nostra et nostra corpora commutantur. Hinc est quod Medicina secunda Philosophia dicitur. Utraque enim disciplina totum hominem sibi vindicat.⁶⁴⁸

La medicina è un'*Ars* che non rientra nelle discipline del Trivio e del Quadrivio non perché si trovi rispetto a queste in una posizione minoritaria, ma, al contrario, perché le racchiude tutte al suo interno. La medicina, infatti, è in realtà, ai tempi di Isidoro, una *secunda Philosophia*, e per di più non si occupa, come ci aspetteremmo, del corpo dell'uomo *sic et simpliciter*, ma ha come oggetto la cura dell'"uomo totale". Nonostante il testo di Isidoro sia chiaro in modo esemplare riguardo alla vocazione enciclopedica della medicina medievale, ci preme evincere in questa sede alcuni elementi facilmente osservabili già da una prima e veloce ricognizione di testi che contengono elementi litoterapici e/o magico-religiosi.

Innanzitutto cronologicamente la pietra curativa è il contemporaneo oggetto di prescrizioni che oggi definiremmo in senso stretto "mediche", come vediamo nel nono libro del *De Simplicium medicamentorum facultatibus* (II sec. d.C.) del medico più autorevole dell'antichità, insieme a Ippocrate, vale a dire Galeno⁶⁴⁹, e di prescrizioni per lo più classificabili come "magiche", come si evince da un altro trattato del II secolo d. C., il cosiddetto Lapidario orfico o *Lithica*, scritto in versi. In secondo luogo il lapidario, soprattutto nelle sue declinazioni medievali, non è un genere letterario con un'autonoma vocazione a ritagliare, e quindi a escludere, il discorso sulle pietre e sulla materia minerale dal discorso più ampio e universale sul cosmo. La riflessione sulle pietre rientra nella riflessione generale e universalizzante sulla *natura*

⁶⁴⁸ Isid., *Orig.*, IV, 13, 1-5.

⁶⁴⁹ Seguiranno i lapidari medici di Aetio d'Amida, VI sec; Paolo d'Egina, VII sec; pseudo-Dioscoride e pseudo-Ippocrate tra VII e X.

rerum. È così allora che l'arcivescovo di Mainz Rabano Mauro, tra l'842 e l'847 d.C., dedica alle pietre il nono libro del suo trattato il cui titolo è *De universo*. Il libro sulle pietre di Thomas Cantimpratensis, domenicano docente di filosofia e teologia, è una parte del più grande *Liber de natura rerum* (1230-1245 ca.)⁶⁵⁰. Il *De lapidibus* di Bartolomeo Anglico, francescano docente di teologia a Parigi, è il sedicesimo libro del suo *De proprietatibus rerum* (1240). Arnolfo di Sassonia (tra XII e XIII sec.) dedica alle virtù delle pietre preziose una sezione all'interno del suo *De finibus rerum naturalium*. Il domenicano Vincenzo di Beauvais (1190-1264) elenca 102 pietre all'interno del suo *Speculum naturale*, una delle tre parti di cui consta il suo più ampio *Speculum maius*. Il grande Dottore della Chiesa, Alberto Magno (m.1280), che conta tra i suoi allievi Tommaso D'Aquino, Thomas Cantimpratensis e Pietro Ispano, scrive intorno al 1262 un *De mineralibus* che rientra nel suo ambizioso progetto di studiare la natura in tutte le sue componenti e va dunque a completare il suo studio sulle piante (*De vegetalibus*) e sugli animali (*De animalibus*). L'elenco potrebbe continuare. Oltre a notare la qualità osmotica del genere del lapidario atto a intrecciare e, per noi oggi, a confondere elementi medici, magici, religiosi e "scientifici" e oltre a osservare come il discorso mineralogico sia nel Medioevo cristiano uno dei gradini, tecnicamente il primo, che compongono la scala della natura cui seguono immediatamente le piante e gli animali, è importante in questa sede far emergere un dato relativo alla composizione di quello che risulta essere il lapidario più fortunato del Medioevo, quello del Vescovo di Rennes, Marbodo (1063-1123). Il *Liber lapidum seu de gemmis*, scritto tra il 1062 e il 1081, è infatti un'opera composta da 732 esametri che elencano le virtù di sessanta pietre e condivide pertanto con la poesia almeno un elemento oggettivamente osservabile: il verso. Marbodo, nell'undicesimo secolo, prende come modello un testo di molto anteriore, quello che oggi chiamiamo Damigeron-Evax⁶⁵¹, un lapidario greco di cui rimangono solo traduzioni latine in prosa e che elencava le virtù di cinquanta pietre ancora oggi non tutte ben identificabili. Al Damigeron-Evax si rifacevano a loro volta i *Lithica*, il lapidario orfico caratterizzato dall'ampia presenza dell'elemento magico e superstizioso, risalente al II sec. d.C. e a sua volta composto da 770 versi⁶⁵². La versificazione è inoltre un elemento che possiamo ritrovare nelle opere di due ministri della Chiesa rispettivamente d'Occidente e d'Oriente, l'agostiniano abate di Cirencester

⁶⁵⁰ L'opera consta di venti libri, i primi 19 scritti intorno al 1228 e l'ultimo nel 1244. Il libro sulle pietre è il quattordicesimo. Cfr. C. Duffin, *Lithotherapeutical research sources*.

⁶⁵¹ Probabilmente la datazione del testo è da collocare nel primo secolo d.C. Attualmente il testo che ci è pervenuto dispone di due traduzioni, quella ottocentesca (1898) di De Mély e la più recente (1985, 2003) di Halleux e Schamp. Per le circostanze di composizione dell'opera v. C. Duffin, *Lithotherapeutical research sources*, p. 12.

⁶⁵² Da questo testo dipendono i *Kerygmata* del IV sec. d.C. che ne costituiscono un rifacimento in prosa. Cfr. Mottana, *Storia della mineralogica antica*, p. 249.

Alexander Neckam (1157-1217) e il Vescovo di Costantinopoli Teodoro Meliteniote (XIV sec.). Il primo ci dà un saggio delle sue conoscenze mineralogiche nella sesta sezione del suo *De natura rerum* dedicata alla Saggezza, il cosiddetto *De laudibus divinae Sapientiae* che conta ben 6206 versi; il secondo, con un proposito affine a quello del primo, scrive i cosiddetti Στίχοι εἰς τὴν σωφροσύνην, in cui, per descrivere il letto della Sapienza l'autore elenca le ben 224 pietre preziose che lo adornano. Il dato che secondo noi è interessante rilevare è che, tra XII e XIV secolo, testi poetici di non-poeti siano dedicati alla trattazione di pietre all'interno di una tradizione *cristiana* che, mutuando cognizioni e credenze da una mitologia *pagana* della pietra, convoglia le conoscenze mineralogiche ai fini dell'esaltazione della cosiddetta *Sapienza*. Un dato che va aggiunto a favore della trattazione "poetica" delle pietre è inoltre quanto attesta lo studio fondativo di Leopold Pannier il quale, accanto ad una tradizione scritta dei lapidari, afferma la coeva esistenza di una loro circolazione orale esemplata sulle pratiche di diffusione, per via di memorizzazione, di testi come la *Chanson de Roland* o le Vite dei Santi⁶⁵³. Se a questo punto guardiamo allo statuto sociologico dei compilatori di lapidari avremo sicuramente l'impressione che a occuparsi della riflessione mineralogica siano i chierici, tra l'altro, delle più alte gerarchie. Se guardiamo invece alla fruizione dei lapidari e, soprattutto, se seguiamo l'indicazione di Pannier di una fruizione orale, andiamo a scontrarci con il grande continente, ancora in gran parte sommerso, della circolazione orale e della tradizione popolare. A usare le conoscenze litoterapiche non sono infatti i soli chierici, ma anche, parallelamente, almeno altre tre classi corporative: quella dei medici propriamente detti, quella degli specialisti, che oggi identifichiamo con i proto-farmacisti, e quella degli orefici. È un fatto ben documentabile, infatti, l'acquisto di pietre curative tanto dagli specialisti, evenienza che ancora riusciamo a comprendere, quanto dagli orefici⁶⁵⁴, fatto che invece risulta irrimediabilmente lontano dalle nostre attuali e ben radicate idee sulla scienza della medicina. Tornando alla questione dei contenuti dei lapidari litoterapici, se la tradizione occidentale accademica del basso Medioevo è debitrice delle opere di Marbodo, di Ildegarda di Bingen e di Dioscoride⁶⁵⁵, oltre che dell'incontrastato magistero pliniano, nella letteratura bizantina dell'Oriente cristiano un'opera assai interessante e relativamente poco studiata è il *De lapidum virtutibus*⁶⁵⁶ che il

⁶⁵³ L. Pannier, *Les lapidaires français du moyen âge des XIIe, XIIIe et XIVe siècles*, F. Vieweg, Paris 1882. L'autore osserva, tra l'altro, come la tradizione litoterapica farmaceutica europea sia influenzata dal lapidario di Marbodo fino alla fine del sedicesimo secolo attraverso le numerose traduzioni che del testo latino vennero fatte nelle lingue volgari di tutta Europa.

⁶⁵⁴ Cfr. N.E. Harris, *The idea of lapidary medicine: its circulation and practical applications in medieval and early modern England: 1000-1750*, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey 2009, pp. 3, 123.

⁶⁵⁵ A. Mottana, *Storia della mineralogia*, p. 287.

⁶⁵⁶ L'opera è posteriore al 1055.

monaco Michele Psello, segretario personale dell'imperatore Costantino IX Monomaco e «console dei filosofi» dedica, almeno secondo qualcuno⁶⁵⁷, all'esperto di alchimia Michele Cerulario. La figura di Psello è l'esempio straordinario dell'uomo di cultura enciclopedica. Le numerose opere che egli redige spaziano con grande disinvoltura tra i più diversi campi del sapere. Ad oggi il suo breve lapidario ha ricevuto due interpretazioni "separate"⁶⁵⁸: quella che mette in rilievo l'aspetto teologico⁶⁵⁹ e quella che evidenzia il carattere medico dell'opera⁶⁶⁰. L'interesse di Psello per l'alchimia è testimoniato da opere come la *Crisopea* o *De auri fabrica*⁶⁶¹ in cui l'autore manifesta la sua profonda devozione nei confronti della filosofia naturale come strumento di indagine sia teorica che pratica⁶⁶². Le sue affermazioni ci spingono infatti nella direzione di un sapere che, se mutua concetti e cognizioni alchemiche, prende le distanze dalle derive superstiziose da cui lo stesso Zosimo aveva preso le distanze con parole che riportiamo per la loro bellezza e importanza:

Ermete accusa anche la magia, affermando che l'uomo pneumatico, che conosce se stesso, non deve rettificare niente per mezzo della magia, sebbene la consideri buona, né deve forzare la Necessità, ma deve lasciare tutto com'è secondo la natura e secondo il giudizio divino e proseguire il suo cammino, perseguendo solo la ricerca di se stesso.⁶⁶³

Dal canto suo Michele Psello afferma: «Ci sono forze e proprietà comuni agli animali, alle pietre ed alle erbe che sono straordinarie e che non sono ancora ben conosciute», ma dice anche: «Ho appreso che si attribuiscono poteri ineffabili a pietre ed erbe, ma ne ho respinto decisamente l'inutile uso. Detesto gli amuleti, il diamante e il corallo; irrido alle pietre cadute dal cielo»⁶⁶⁴. Nell'*Accusatio patriarchae* l'affermazione di Psello, spiazzante per il moderno studioso di mineralogia antica, in base alla quale Teofrasto avrebbe competenze alchemiche⁶⁶⁵ è, secondo noi, da mettere in connessione

⁶⁵⁷ Ruelle (1989) e Bidez (1928).

⁶⁵⁸ In realtà c'è una terza interpretazione, che è quella alchemica, ad opera di F. Albin (ed.), *Michele Psello, La Crisopea ovvero come fabbricare l'oro*, ECIG, Genova 1988.

⁶⁵⁹ P. Galigani, *Il De lapidum virtutibus di Michele Psello. Introduzione, testo critico, traduzione e commento*, Quaderni dell'Istituto di Filologia classica «Giorgio Pasquali» dell'Università degli Studi di Firenze, 7, CLUSF-Cooperativa Editrice Universitaria Nardini, Firenze 1980.

⁶⁶⁰ R. Volk, *Der medizinische Inhalt der Schriften des Michael Psellos*, Miscellanea Byzantina Monacensia, 32, Institut für Byzantinistik und neugriechischen Philologie, München 1990.

⁶⁶¹ Ci rimane di Psello anche una lettera indirizzata a Michele Cerulario col nome di *Cronografia*. Per il profilo dell'opera all'interno della tradizione alchemica v. M. Pereira, *Arcana sapienza*, pp. 75-77.

⁶⁶² *Ivi*, pp. 74-75.

⁶⁶³ Zosime de Panopolis, *Mémoires authentiques*, ed. M. Mertens, Les Belles Lettres, Paris 1995, trad. in Pereira, *Alchimia*, p. 44.

⁶⁶⁴ A. Mottana, *Storia della mineralogia*, p. 239.

⁶⁶⁵ *Ivi*, p. 286.

con un'altra ambigua affermazione che troviamo nel *De lapidum virtutibus*, quella cioè che cita come fonti i filosofi Anassagora, Empedocle e Democrito, “nomi ad effetto” secondo Annibale Mottana⁶⁶⁶. La contaminazione di fonti, apparentemente lontane, per noi oggi, come la filosofia e l'alchimia⁶⁶⁷, sono frequenti nei filosofi della natura, come evidenza ad esempio Michela Pereira a proposito dell'opera di un altro Michele, il Michele Scoto alla corte di Federico II, posto da Dante tra i maghi della quarta bolgia dell'Inferno, a cui si deve un'*Ars alkimiae*. Infatti:

Michele è animato da una preoccupazione innanzitutto enciclopedica: «Voglio mettere a disposizione tutta l'alchimia», afferma nel prologo. Di fatto la sua conoscenza dei materiali e delle ricette operative è spesso ricondotta, come nelle enciclopedie del tempo, agli *auctores*: solo che qui non si tratta, o non soltanto, di autori di testi scritti, quanto di alchimisti sia latini che «saraceni», e anche di operatori non strettamente appartenenti all'alchimia, come i farmacisti di Montpellier.⁶⁶⁸

Lo stesso Ruggero Bacone (1214 ca.-1294), nei *Communium naturalium*, sosteneva che Aristotele stesso avesse insegnato alchimia, sebbene non attraverso «libris vulgatis»⁶⁶⁹, cioè attraverso testi concepiti per la diffusione pubblica. Pur riconoscendo, sempre con Michela Pereira, che gli autori latini, nel contesto del rinnovamento scientifico del XII secolo, abbiano dato testimonianza del diffondersi del sapere alchemico come di un'assoluta novità⁶⁷⁰, dobbiamo considerare ancora come un problema aperto quello della contaminazione di fonti appartenenti a saperi diversi, contaminazione che è probabilmente da collocare all'interno di una

⁶⁶⁶ *Ivi*, p. 246.

⁶⁶⁷ Oltre all'ambigua attribuzione di competenze alchemiche a un “filosofo” come Teofrasto, ricordiamo che a Democrito la tradizione ascriveva uno dei testi fondativi dell'alchimia, i *Physikà kai Mystikà*. «Il mutuo legame fra teoria e pratica caratterizza i primi scritti che possono essere definiti propriamente alchemici. Tradizionalmente si considera tale un testo intitolato *Physikà kai mystikà*, citato da Zosimo che lo attribuisce a Democrito; l'alchimia si lega così al nome del filosofo presocratico che aveva elaborato una dottrina antiplatonica della materia basata sull'idea di particelle indivisibili e invisibili (atomi), i cui movimenti e assemblaggi producono le realtà visibili. La ricerca più recente mostra che questo pseudo-Democrito, verosimilmente l'autore egiziano di lingua greca Bolo di Mende, non va confuso con il “Bolo egiziano” menzionato in scritti del I secolo d.C.», M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 40. La medesima posizione di instabile medietà tra medicina e filosofia può rintracciarsi nell'alchimia di origine islamica: «Asclepio, unico personaggio sacro greco che sopravvive nel giuramento arabo di Ippocrate, è ritenuto allievo di Hermes, autorità alchemica. Ciò indica che tra alchimia e medicina, un certo legame antichissimo è comunemente riconosciuto. Nei testi arabi medioevali alchemici e medici le citazioni sono reciproche: esistono trattati medici che in alcune parti riportano temi alchemico/magici e citano Hermes, ed esistono trattati alchemici che citano Asclepio, o sono a lui attribuiti», P. Carusi, *Il filosofo e il marinaio*, in C. Crisciani, A. Paravicini Bagliani, (a cura di), *Alchimia e medicina nel Medioevo*, Micrologus' Library, Sismel, Firenze 2003, pp. 19-31, p. 22.

⁶⁶⁸ M. Pereira, *Arcana Sapienza*, pp. 124-125.

⁶⁶⁹ *Ivi*, p. 142.

⁶⁷⁰ *Ivi*, p. 122.

considerazione, attualmente ancora fragile, della scienza antica come campo di un sapere né autonomo né eminentemente descrittivo, ma fortemente osmotico e potentemente simbolico, e che, se da un lato nutre spesso dal fare poetico la duttilità e le potenzialità retoriche del linguaggio, dall'altro si rifà a tradizioni conosciute e tramandate da discepolo a maestro che la forma scritta non ha registrato se non attraverso impalpabili codici intertestuali ancora suscettibili di approfondite indagini⁶⁷¹.

2.4.5 La pietra dei filosofi come panacea di tutti i mali

Nonostante il linguaggio dei testi alchemici sia contraddistinto da una sintassi simbolica altamente codificata e refrattaria ad ogni univoca interpretazione, un dato estraibile con certezza dai testi stessi è quello relativo alla caratterizzazione della pietra filosofale come “farmaco”. Sin dalle attestazioni più antiche il *lapis* è infatti investito di straordinarie virtù taumaturgiche che rinforzano e si assommano alle sue qualità soteriologiche⁶⁷². La pietra *salva* e nello stesso tempo *guarisce*. Già nei papiri di Leida (IV sec. d.C.) l'oro ottenuto dai procedimenti di tintura è definito “medicina”. Nello scritto in cui Iside⁶⁷³ istruisce suo figlio Horus, lei gli raccomanda:

«Dunque comprendi, figlio mio, il mistero del farmaco della vedova»

In Democrito-Bolo⁶⁷⁴, all'interno della tradizione greca, si legge con riferimento al *lapis* che:

«Se la medicina diviene qualcosa come il marmo, grande è il mistero»⁶⁷⁵

In riferimento agli antichi autori della tradizione che lo precede, Zosimo di Panopoli afferma:

«Essi, nei loro scritti oscuri, chiamarono questo elemento capitale “la pietra che non è una pietra”, ciò che inconoscibile e ciò che è conosciuto da tutti, ciò che è privo di onore e che ha molto onore, ciò che non è un dono e che è donato da Dio; e io lo lodo come ciò che non è un dono e come ciò che è donato da Dio, il solo che nei nostri

⁶⁷¹ Lo studio più compiuto e pionieristico sulle valenze oracolari del linguaggio dell'antica Europa è sicuramente quello di G. Costa, *Sugli enigmi indeuropei, ovvero: prodromi di etnolinguistica della metacognizione nell'Eurasia protostorica e nella Grecità arcaica*, in S. Monda (ed.), *Ainigma e Griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*. Giornate di studio (Isernia, 24-25/10/2009), ETS, Pisa 2012, pp.47-68.

⁶⁷² Il motivo soteriologico dell'alchimia è stato ricondotto da M. Berthelot, A. J. Festugiere e C.G. Jung alla dottrina gnostica della scintilla divina caduta nella materia e bisognosa di liberazione.

⁶⁷³ Al nome simbolico di Iside sono ascritti alcuni testi alchemici dei primi secoli dell'era cristiana editi da M. Berthelot nella sua *Collection des Anciens Alchimistes Grecs* del 1888, di cui qui riportiamo la traduzione di M. Pereira, *Alchimia*.

⁶⁷⁴ Cfr. nota 667.

⁶⁷⁵ Cit. in J. Lindsay, *L'alchimia nell'Egitto greco-romano*.

lavori è più forte della sostanza materiale. Questo è infatti il farmaco, il principio attivo, il mistero mitraico»⁶⁷⁶

La confezione della «pietra che non è una pietra», sorta di “mantra” che col suo valore retorico preserva nel tempo la reale natura della miracolosa sostanza, è insomma la confezione di un farmaco. Nonostante la storia dell’alchimia registri al suo interno l’operare di diverse scuole di pensiero riguardo alle tecniche precipue dell’*opus*⁶⁷⁷, la pietra è con assiduità definita come medicina fisico-psichica. La qualificazione medico-terapica del *lapis* si ritrova pertanto in testi del VII secolo, come quello del bizantino Stefano di Alessandria, e dell’VIII secolo, come quello che riporta l’insegnamento di Comario a Cleopatra in cui il “farmaco” ha un’evidente funzione psichico-spirituale in quanto strumento capace di risvegliare coloro che si trovano nelle tenebre dell’Ade:

«Mostracelo chiaramente, quello che sai degli elementi:[...] come le acque benedette discendono per visitare i morti che giacciono incatenati e oppressi nelle tenebre e nell’oscurità dell’Ade, e come il farmaco di vita li raggiunge e li risveglia, quasi destandoli dal sonno; [...] Risvegliati dall’Ade, alzati dalla tomba, destandi dalle tenebre; poiché ti sei rivestito della tua natura spirituale e divina, allora la voce ha annunciato la resurrezione e il farmaco di vita è penetrato in te»⁶⁷⁸

Oltre all’importante riferimento al motivo mitologico dell’Ade, nel medesimo testo si trova un interessante legame tra il farmaco e il corpo:

«E il sapiente dice: «Dicci anche questo, cleopatra: perché è stato scritto: “il mistero del turbine”? Perché “L’opera è il corpo”? Perché simile a una ruota al di sopra dell’arte vi è -quale mistero!- la rotazione del cielo con le case, i segni astrologici e le loro iscrizioni?[...]Ecco, io vi dico: siamo alla fine e, quando si è giunti alla fine, si genera il farmaco mortale⁶⁷⁹ che scorre nel corpo»⁶⁸⁰

La medesima contestualità della figura del “corpo” e di quella del “farmaco” in relazione alle varie designazioni del *lapis* è ugualmente rintracciabile ad esempio in un autore arabo come Ibn Umail, il quale, richiamandosi ad Ermete e parlando della pietra, afferma:

⁶⁷⁶ Zosime de Panopolis, *Mémoires authentiques*, ed. M. Mertens, Les Belles Lettres, Paris 1995, trad. in Pereira, *Alchimia*, p. 68.

⁶⁷⁷ Nei primi secoli dell’era cristiana è possibile rintracciare almeno due orientamenti nella pratica alchemica: la scuola egiziana, che usa il metodo della tintura che opera attraverso l’imitazione del colore dell’oro, e la scuola ebraica, che invece procede attraverso il metodo metallurgico per il quale una piccola quantità di oro viene legata a una grande quantità di metallo per trasformare quest’ultimo attraverso la *moltiplicazione*. Il termine φάρμακον indicava comunemente, oltre, al medicamento, il preparato destinato a colorare i metalli. Cfr. J. Lindsay, *L’alchimia nell’Egitto greco-romano*.

⁶⁷⁸ CAAG II, IV.20, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 105, 107.

⁶⁷⁹ Non sfugga che il farmaco dei testi alchemici è, come abbiamo visto con molte figure femminili del mito e della poesia, sia farmaco di vita che farmaco di morte.

⁶⁸⁰ CAAG II, IV.20, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 109.

«E così Ermete lo chiamò l'Uovo Microcosmo, da cui e mediante cui questa loro cosa è Unica. Lo chiamarono Tutto e lo chiamarono Ogni Corpo e Ogni Farmaco che è nelle Mani degli Uomini»⁶⁸¹

Arriviamo per tal via a quello che è ritenuto il padre fondatore dell'alchimia araba, Ġabir Ibn Ḥayyān, vissuto nell'VIII secolo d.C. e alla cui dottrina gnoseologica abbiamo precedentemente fatto riferimento⁶⁸². Dalla scuola giabiriana fino ai testi trecenteschi, concetti dominanti della speculazione alchemica sono l'*elixir* e il legame tra i quattro temperamenti e le quattro combinazioni elementari⁶⁸³. Il *corpo*, insomma, inteso come sistema fisico e psichico, come materia metallica, vegetale e umana, diventa sfondo, strumento e destinazione della ricerca dei filosofi che asseriscono di volere e di potere ripristinare la complessione "ideale" della sostanza perfetta e, analogicamente, la complessione dell'individuo perfetto⁶⁸⁴. Già in uno dei trattati ermetici riportati da Stobeo, risalente quindi al III secolo d.C., è evidente il legame tra l'equilibrio degli elementi e le varie complessioni dell'essere umano:

«Se invece la composizione di tutti gli elementi è ben equilibrata, allora l'essere vivente sarà dinamico nell'azione, agile nei movimenti, armonioso nelle articolazioni e bello nella struttura fisica.[...] Se tuttavia, o figlio, gli elementi non mantengono le loro proporzioni originarie, ma sono presenti in eccesso o in difetto, in tal caso l'essere vivente si ammala»⁶⁸⁵

Nonostante l'osmosi tra alchimia e dottrina dei temperamenti sia relativamente precoce, è da Ġabir in poi che essa diviene il centro di complesse e criptiche descrizioni teorico-pratiche su quanto deve accadere nel corpo e nella mente con riferimento imprescindibile alla dottrina temperamentale ippocratica e galenica. I filosofi cercano insomma quello che Ruggero Bacone, nel suo *Opus Majus*, chiama «*corpus aequalis complexionis*»⁶⁸⁶, un corpo, sia esso metallico, vegetale, animale o spirituale, che sia armoniosamente equilibrato. Per questa via l'alchimia tardo-medievale, contemporanea di Dante, struttura la propria speculazione in base alle dinamiche dei quattro elementi, dei quattro umori

⁶⁸¹ Cit. in J. Lindsay, *L'alchimia nell'Egitto greco-romano*.

⁶⁸² Cfr. 1.5

⁶⁸³ Caldo-secco, caldo-umido, freddo-secco, freddo-umido. Cfr. M. Pereira (2006), *Alchimia*.

⁶⁸⁴ M. Pereira parla di un «farmaco in grado di trasformare la "complessione" elementare del corpo umano portandola all'equilibrio perfetto (*aequalitas*), proprio del corpo di Adamo prima della caduta e dei corpi gloriosi nel dogma cristiano della resurrezione della carne. Questo farmaco è l'oro trasformato mediante tecniche artificiali (*aurum per magisterium*) che, in quanto corpo temperatissimo, conferisce l'equilibrio perfetto degli elementi che sono alla base della costituzione del corpo umano.», M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 144.

⁶⁸⁵ Trattato ermetico XXVI, in P. Scarpi (a cura di), *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*, Fondazione L. Valla, Mondadori, Milano 2009.

⁶⁸⁶ Ruggero Bacone è il primo a mettere in evidenza il carattere duplice dell'alchimia come disciplina speculativa e insieme operativa. Cfr. M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 143.

temperamentali⁶⁸⁷ e dei due principi dello zolfo e del mercurio. Secondo Michela Pereira⁶⁸⁸, in questo periodo l'arte regia si divide in particolare in tre filoni fondamentali:

1) l'alchimia della trasmutazione metallica di Geber latino⁶⁸⁹; 2) la ricerca dell'elixir di Raimondo Lullo e di Arnaldo da Villanova⁶⁹⁰; 3) la linea di ricerca di Giovanni da Rupescissa che inserisce nella pratica dell'*opus* la distillazione di sostanze organiche e vegetali all'interno di un terreno condiviso da farmacisti, medici e alchimisti.

La ricerca in ambito alchemico di un farmaco miracoloso viene modulata attraverso non solo la giusta composizione di sostanze calibrate in modo perfetto, ma anche attraverso la loro ingestione atta a guarire l'essere umano dalle malattie che lo affliggono oltre che a promuoverne la longevità e quindi la giovinezza. Simili motivi si registrano almeno dall'inizio del XIII secolo. Un testo assai diffuso nelle università come nella curia papale, è in questo periodo il *Secretum Secretorum* pseudo-aristotelico⁶⁹¹ di cui a lungo si è attribuito a Ruggero bacone il compendio dal titolo di *Secretum secretorum naturae de laude lapidis philosophorum*. In quest'ultimo leggiamo:

«Il fuoco, poi, è davvero meraviglioso, perché oltre a essere ottimo per tutti i problemi che si curano con l'olio, ringiovanisce i vecchi e fa rivivere i morti. Quest'ultima affermazione devi intenderla così: che se nell'ora della morte di una persona le vien dato un granello di questo fuoco sciolto nel vino, in modo da poter essere inghiottito, lo fa rivivere, perché arriva fino al cuore e lo riscalda. In un attimo espelle e annienta gli umori malefici, rimuove il veleno e ravviva il calore naturale fino al fegato; e se un vecchio ne fa uso in piccola quantità e assume anche dell'acqua d'oro, si libera di tutti i malanni

⁶⁸⁷ Bile gialla (collera), bile nera (malinconia), sangue (temperamento sanguigno), flemma (temperamento flemmatico).

⁶⁸⁸ M. Pereira, *Alchimia*.

⁶⁸⁹ Per la figura di Geber cfr. 1.5.

⁶⁹⁰ Tanto al medico Raimondo Lullo che Arnaldo da Villanova è attribuito il fondamentale *corpus* di opere pseudoepigrafe di alchimia medievale. A proposito dei due autori del Testamentum e del Rosarius così M. Pereira: «nei primi decenni del Trecento la filosofia alchemica di origine ermetica rivive in una vera e propria "scuola" di alchimisti. Le sue radici affondano nella regione catalana e occitanica, dove l'uso medicinale della distillazione potrebbe essere derivato da pratiche rituali di antichissima origine conservate nelle numerose comunità catare del Midi; le ricette segrete, preservate sotto la facciata di "acque per la vista" (un doppio senso con significato iniziatico), sarebbero in seguito state considerate semplicemente ricette di acque medicinali. Non abbiamo però alcun dettaglio concreto sull'ambiente e sulle vicende degli autori dei due più importanti testi latini sull'elixir, il Testamentum e il Rosarius, anche se entrambi vanno ricondotti alla sfera d'influenza della facoltà medica di Montpellier, e l'autore del primo testo si muoveva fra le corti di Maiorca, Napoli e Londra nei primi decenni del Trecento», M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 152.

⁶⁹¹ Per la complessa tradizione manoscritta di questo testo si veda I. Zamuner, *La tradizione romanza del Secretum secretorum pseudo-aristotelico. Regesto delle versioni e dei manoscritti*, in *Studi Medievali*, Serie terza, Anno XLVI - Fasc. I, 2005, pp. 31-116.

della vecchiaia e torna ad avere il cuore e il corpo di un giovane.
Perciò questo fuoco è detto “elixir di vita”»⁶⁹².

In questo testo Bacone fa riferimento anche al cosiddetto «oro potabile», quella misteriosa sostanza ottenuta dalla distillazione e, lo dice il termine stesso, atta ad essere ingerita. Secondo lo pseudo Arnaldo questo era un “rimedio” che veniva assunto da rappresentanti della chiesa come prelati e cardinali⁶⁹³. Se guardiamo alla descrizione della pietra nei testi degli autori più significativi dell'epoca di Dante da Geber⁶⁹⁴ a Lullo⁶⁹⁵, da Arnaldo da Villanova a Rupescissa⁶⁹⁶ ci troviamo di fronte a una concezione abbastanza unitaria del *lapis*.

Guido di Montanor nella *Scala philosophorum* afferma che la pietra:

ha la virtù di guarire da ogni infermità, al di sopra di tutte le altre medicine. Infatti rallegra l'animo, aumenta le forze, conserva la salute, restituisce la giovinezza, ritarda la vecchiaia.⁶⁹⁷

⁶⁹² Pseudo Bacone, *Secretum secretorum naturae de laude lapidis philosophorum*, in *Sanioris Medicinae*, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 515.

⁶⁹³ C. Crisciani, *Il farmaco d'oro. Alcuni testi tra i secoli XIV e XV*, in C. Crisciani, A. Paravicini Bagliani, (a cura di), *Alchimia e medicina nel Medioevo*, Micrologus' Library, Sismel, Firenze 2003, pp. 217-245. Il concetto di oro come farmaco era già del *Canone* di Avicenna e viene poi ripreso, pur con le dovute differenze, dal *Testamentum* di Lullo e dai testi dello pseudo Bacone e dello pseudo Arnaldo.

⁶⁹⁴ Così Geber a proposito della «medicina solare completa»: «L'intento complessivo dell'opera non ...è altro che prendere la pietra, quella che abbiamo reso nota. Poi, accingendosi all'opera, si deve iniziare dal primo grado, che è il lavoro di sublimazione, mediante cui si purificano le impurità che corrompono. La perfezione della sublimazione si ha, quando la pietra si assottiglia fino alla massima sottigliezza e purezza, e diventa volatile. Da questo momento si deve fissare con le operazioni di fissazione, finché non resiste alla prova del fuoco»⁶⁹⁴, Geber latino, *Summa perfectionis magisterii*, in M. Pereira, *Alchimia*, p. 496.

⁶⁹⁵ «I principi primordiali del nostro magistero sono essenzialmente tre: cioè l'acqua viva insieme allo spirito fetente, da cui si crea lo zolfo che è la nostra pietra; [...] Questa è la pietra eccelsa di tutti i filosofi, tenuta nascosta agli ignoranti e agli indegni e rivelata a te, che trasforma ogni copro imperfetto in sostanza capace di fare il vero sole e la vera luna, a seconda del modo in cui l'elixir sarà stato preparato e affinato. Parimenti ti diciamo che ha virtù ed efficacia superiore a quella di tutte le altre medicine, ed è capace di guarire realmente tutte le malattie del corpo umano, sia di natura fredda che calda. Perciò, poiché è di natura sottilissima e nobilissima, capace di riportare ogni cosa al completo equilibrio, conserva la salute e conforta le energie e le moltiplica, tanto da ringiovanire i vecchi; scaccia dal corpo ogni malattia, antidota ogni veleno, umidifica le arterie del cuore e dissolve tutto quello che si è solidificato nei polmoni, conforta e rafforza chi ha subito una ferita, purifica il sangue, ristora tutti gli spiriti e li custodisce conservandoli in salute», Pseudo Raimondo Lullo, *Testamentum*, in M. Pereira, *Alchimia*, pp. 570, 585.

⁶⁹⁶ «Per questo l'oro della pietra chiamato oro di Dio: perché è il sole figlio del sole celeste, da cui è composta la pietra dei filosofi[...] La quinta essenza è dunque della stessa natura e ha lo stesso calore del cielo, il nostro sole guarnisce il cielo: e queste due cose, insieme al Sole, influiscono su di noi. Ti dirò dunque secondo verità i requisiti del cielo, delle stelle e del sole celeste, poiché è impossibile a chicchessia, nella natura mortale, conservare la vita e restituirla quando è perduta, rinnovare la ridente gioventù o ridonare la salute desiderata», Johannes de Rupescissa, *De consideratione quintae essentiae*, in M. Pereira, *Alchimia*, p. 650.

⁶⁹⁷ *Guidonis de Montanor Philosophi Galli, Scala philosophorum*, in *Bibliotheca Chemica Curiosa II*, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 751.

Al di là della complessità filosofica del tema della *prolongatio vitae* e dell'effettiva riscontrabilità fisiologica delle enigmatiche descrizioni dei filosofi, quello che ci interessa porre in evidenza ai fini del nostro discorso è che all'epoca di Dante la speculazione alchemica si serviva:

- a) della *distillazione* come procedimento eletto dell'estrazione della pietra filosofale, definita, tra gli altri, ora quintessenza (Giovanni Rupescissa), ora oro potabile ed elixir (Lullo, Bacono, Arnaldo).
- b) della sostanziale intercambiabilità sul piano della *ratio* operativa tra processi distillatori e processi metallurgici.
- c) dell'attribuzione del nome di "pietra" a sostanze indifferentemente solide, liquide, minerali, vegetali, animali e cognitivo-spirituali.
- d) del termine "pietra" come designazione onnicomprensiva volta a indicare in modo intercambiabile concetti come quello di "acqua della vita", "elixir", "radice della vita" ecc.

Riassumendo: la "pietra che non è una pietra" è un processo e, probabilmente, uno stato della materia che riguarda tanto il piano fisico quanto quello psichico e si serve dei meccanismi fisico-chimici di regolazione del regno minerale, vegetale, animale e di quelli che sul piano spirituale dovevano essere i loro corrispettivi analogici. Il procedimento principe che condividono le varie descrizioni dell'*opus* si fonda sulla distillazione. La risultante del processo distillatorio variamente rappresentato riguarda la produzione di un equilibrio fisico-sostanziale e cognitivo-spirituale capace di favorire il risanamento della natura e, di conseguenza, la salute ottimale del corpo e della mente.

2.4.6 La funzione curativa della donna dai trovatori a Dante

Abbiamo visto come, nelle elaborazioni dell'alchimia medievale, del concetto di pietra filosofale, anche detta *elixir*, sia stata esaltata la funzione di panacea di tutti i mali. La *pietra* guarisce, cura ristabilendo l'equilibrio elementare e temperamentale dell'individuo, almeno nei presupposti teorici dei medici-alchimisti. In un modo non del tutto dissimile anche la donna dei trovatori occitani è investita di virtù salvifiche e magiche. René Nelli individua ad esempio nella poesia di Guglielmo IX di Aquitania la straordinaria valenza taumaturgica del corpo femminile:

Già nelle poesie di Guglielmo IX la donna è «sopravvalutata» nella sua esistenza carnale, tende addirittura a esercitare sulla vita dell'amante un'influenza magica, salvifica. Si ritrova qui l'eterno folklore mediterraneo, che vede in un bel corpo femminile, una Fontana di Giovinezza. Guglielmo IX esclama: a mos obs la vueill retenir,/ per lo cor dedins refrescar/e per la carn renovar,/que no puesa envellezir. [Io voglio tenerla per me,/per fare vivo il cuore dentro/ e per rinnovare la carne,/così che non possa invecchiare (IX, 33-369)]. E le sue parole vanno prese nel senso più concreto: agli inizi del XII secolo il corpo dell'amata è

diventato, oltre che una fonte di felicità per i sensi, un rimedio che guarisce tutti i mali.⁶⁹⁸

L'accento che Nelli pone sulla concretezza taumaturgica del corpo femminile pone nuovamente la *figura* medievale, *al di là* dell'astrattezza del semplicistico uso metaforico e iperbolico. La donna cura l'uomo in senso letterale. Dietro la grande poesia dei trovatori devono esserci state le grandi elaborazioni dottrinali sulla natura eccezionale dell'amore, della donna e del loro legame con la fisica della materia. All'interno delle concezioni del folklore mediterraneo, richiamato da Nelli, è necessario osservare come nei rituali ierogamici dell'antica Mesopotamia di cui abbiamo detto, la funzione della dea nei confronti del re non fosse solo quella creativo-generatrice. Il re era malato.⁶⁹⁹ Secondo Elemire Zolla soffriva di "insicurezza", quella che attanaglia colui che non sa e talvolta neanche sospetta di essere re, né tantomeno di poterlo diventare e che probabilmente è tra gli antecedenti iniziatici di quella "insufficienza organica"⁷⁰⁰ che il trovatore percepisce nei confronti della donna. Il totem del sovrano che veniva sacrificato stava probabilmente a significare la "morte" del re come persona ordinaria, sociale, comune, che si profilava come il necessario strumento per promuovere per converso la nascita, grazie alle nozze sacre con la dea, della persona "reale" del re, della sua vera identità. Un procedimento assai affine lo ritroviamo nel Trovatore che "sogna" la donna amata «nella sua forma terrena e sovranaturale»⁷⁰¹ e che di fronte all'eccesso di questa visione "muore", ma per essere nello stesso tempo salvato. La "malattia" di Guglielmo IX è stata accertata, oltre che dalla prospettiva storico-critica di Nelli, anche da quella etnolinguistica di Francesco Benozzo⁷⁰². Tuttavia, egli non è il solo ad esibire la necessità di essere curato dall'amata. In Guglielm Faidit, ad esempio, il "garir" (guarire) è prodotto dallo sguardo della donna, mentre J. Rudel auspica di ottenere l'*osculum* curativo, il bacio dell'amata che lo curi con il suo soffio⁷⁰³. Corpo, sguardo e bacio sono per i poeti

⁶⁹⁸ René Nelli, *Eros Trobadorico*, in M. Mancini (a cura di), *Il punto su i: I trovatori*, Laterza, Roma-Bari, 2004, p.110.

⁶⁹⁹ Cfr. E. Zolla, *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, Marsilio, Venezia 2003.

⁷⁰⁰ L'espressione è in J. V. Molle, *Echi tristaniani in lingua d'oc e d'oïl: Cercamon, Chrétien de Troyes e Bernart Marti*, in Quaderni di filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, 14, 2000, pp. 207-244.

⁷⁰¹ R. Nelli, *op. cit.*, p.122.

⁷⁰² «Anche del tema della malattia-follia esistono attestazioni trobadoriche, tanto più significative in quanto spesso difficili da contestualizzare nei componimenti in cui si trovano. Tra gli esempi più noti, c'è ancora Guglielmo IX, che in *Farai un vers de dreit nien* afferma *Malautz soi e cre mi morir; /e re no sai mas quan n'aug dir* ["Sono malato e temo di morire, /eppure non ne so nulla più di quanto ne sento dire"]», F. Benozzo, *Sciamani europei e trovatori occitani*, in C. Corradi Musi (ed.), *Miti e simboli della tradizione sciamanica*, Carattere, Bologna 2007, 96-110.

⁷⁰³ V. Atturo, *Dalla pelle al cuore. La "puntura" e il «colpo della pietra», dai trovatori a Petrarca*, in Studi romanzi fondati da Ernesto Monaci, Società filologica romana, Nuova serie No. 8, 2012, pp. 72, 80.

provenzali, oltre che potenti strumenti di “colpi” fatali⁷⁰⁴, anche dispositivi salvifici e rigeneranti. La donna assente, che costantemente si defila dietro un diniego pervicace, la donna che declina l’offerta d’amore, “uccide” l’amante con il suo no, ma anche, paradossalmente attraverso il tormento lo “cura”⁷⁰⁵. Il bacio-soffio-di-vita⁷⁰⁶ non può allora che ricondurci nuovamente alle formulazioni mitografiche del Mediterraneo e al mondo Egizio. La dea Iside, infatti, protagonista di molti trattati ermetici del *corpus*⁷⁰⁷ di testi che attraversa almeno dal III secolo in poi tutta l’Europa fino al seicento e oltre, è colei che con il suo soffio ricomponi il corpo smembrato del suo sposo Osiride. È la Donna che cura l’uomo, ne ricomponi la personalità frammentata, esemplando con questo atto ulteriori e sottili procedure compositive che ineriscono al funzionamento della materia fisica e spirituale. René Nelli, da storico, ha messo in evidenza i forti legami genetici fra il Catarismo, corrente di pensiero eretica e soggetta a un grande intervento epurativo da parte della chiesa cattolica, e i motivi ispiratori della lirica trobadorica. Motivi come l’androgino spirituale come unione dell’uomo e della donna in un amore “puro”, l’istanza extraconiugale dell’amore votato ad un raffinamento interiore che permettesse il definitivo superamento delle reincarnazioni e del ricongiungimento dei due amanti in un “altro mondo” sono, secondo Nelli, tra i tratti più caratteristici del catarismo all’interno della *fin’amors* provenzale. A sua volta C. Anne Wilson⁷⁰⁸ ha rilevato come il concetto alchemico dell’*aqua vitae*, l’acqua di vita capace di conferire prolongevità e cura di ogni male, fosse confluito proprio nella dottrina catara. La stessa *acqua di vita* è bene notare, viene definita «madre e signora di tutte le medicine» proprio dal medico Taddeo Alderotti che insegnò nello studio francescano di Santa Croce a Firenze⁷⁰⁹ che Dante frequenterà⁷¹⁰. Anche secondo Marcelin

⁷⁰⁴ Cfr. 3.1.

⁷⁰⁵ Facciamo qui riferimento alla sola lirica trobadorica, ma il *range* di occorrenze “salvifiche” della donna nei confronti dell’uomo è assai ampio nella cultura medievale. Nella letteratura cavalleresca, ad esempio, il ruolo salvifico della donna per eccellenza è rivestito da Isotta e quello di uomo malato da Tristano attraverso un modello prototipico che genera una molteplicità di personaggi omologhi.

⁷⁰⁶ Cfr. Y. Carré, *Le baiser source de vie, Le baiser sur la bouche au Moyen Âge: rites, symboles, mentalités, à travers les textes et les images, XI-XV siècles*. Paris 1992, pp. 32-57.

⁷⁰⁷ Cfr. P. Scarpi (a cura di), *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*, Fondazione L. Valla, Mondadori, Milano 2009. Non dimentichiamo inoltre che la nascita stessa della capitale francese è legata al culto isiaco. Cfr. J. Baltrušaitis, *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*, Adelphi, Milano 1985.

⁷⁰⁸ C.A. Wilson, *Philosophers, Isis and the Water of Life*, in “Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society”, n. 19, 1984.

⁷⁰⁹ Cfr. M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 150.

⁷¹⁰ «All’epoca Firenze era priva di università, ma Dante poté avanzare nei propri studi frequentando le scuole dei francescani di Santa Croce e dei domenicani di Santa Maria Novella», B. Reynolds, *Dante. La vita e l’opera*, Longanesi, Milano 2007, p. 20. Dante, tuttavia, in due luoghi delle sue opere cita polemicamente proprio Taddeo Alderotti: in *Convivio* I, X, 10 e in *Par.* XII, 83-85, dove dice che San Domenico cercò la vera manna e non stette ad ascoltare personaggi come Taddeo: «Non per lo mondo, per cui mo s’affanna/ di retro ad Ostiense e a

Berthelot si sarebbe insediata una vera e propria “scuola” di alchimisti nella medesima regione geografica francese:

dove l’uso medicinale della distillazione potrebbe essere derivato da pratiche rituali di antichissima origine conservate nelle numerose comunità catare del Midi; le ricette segrete, preservate sotto la facciata di “acque per la vista” (un doppio senso con significato iniziatico), sarebbero in seguito state considerate semplicemente ricette di acque medicinali.⁷¹¹

Insomma, laddove il legame tra la lirica occitanica e la dottrina ermetico-alchemica sembrasse improbabile, grazie al tramite del catarismo, che accoglieva al suo interno proprio dei contenuti ermetici fondamentali, diventa *storicamente* plausibile l’accertamento all’interno della lirica trobadorica dei medesimi contenuti. La virtù curativa e salvifica della donna amata all’interno della lirica occitanica non resterà senza eco nella concezione di Dante. Le ultime parole che il pellegrino rivolge a Beatrice sono infatti quelle di *Paradiso XXXI*:

Tu m’hai di servo tratto a libertate
per tutte quelle vie, per tutt’i modi
che di ciò fare avei la potestate.

La tua magnificenza in me custodi,
sì che l’anima mia, che fatt’hai sana,
piacente a te dal corpo si disnodi». ⁷¹²

A suggello delle virtù della donna amata dal poeta che ha nome Beatrice, nell’atto finale del suo viaggio intermondano, Dante pone la capacità risanatrice che ella ha esercitato sulla propria anima. Il viaggio mistico, reso possibile dalla donna, culmina insomma nella “guarigione” del poeta.

2.4.7 La *viriditas* di Ildegarda di Bingen e il verde nell’alchimia: declinazioni dantesche e radici mediterranee

Le sette occorrenze del termine “verde”, in una delle quattro *petrose*⁷¹³ di Dante, ci spinge a indagare il carattere simbolico che tale colore rivestiva all’interno della cultura medievale. Nel *corpus* trobadorico, infatti, il rimante ‘vert’ (verde) è documentate solo due

Taddeo,/ ma per amor de la verace manna». Per un’ipotesi sulle ragioni dell’ostilità di Dante nei confronti di Taddeo v. 4.2.

⁷¹¹ M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 152.

⁷¹² *Par.* XXXI, 85-90.

⁷¹³ *Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra* (Barbi CI).

volte⁷¹⁴, dato che ci indirizza a credere che la suggestione legata a questo colore sia dovuta giungere a Dante da altri canali. Sebbene l'importanza del colore verde sia confluita in Europa grazie all'apporto del mondo arabo⁷¹⁵, ci sembra fondamentale innanzitutto la riflessione occidentale che Ildegarda di Bingen (1098-1179) attua su questo colore in relazione al particolare concetto di *viriditas*⁷¹⁶. Per la mistica, filosofa e naturalista del XII secolo il colore verde, in latino *viridis*, è il centro propulsore di una serie di legami filosofico-linguistici per cui *viridis* è prima di tutto ciò che ha la forza maschile del *vir* e della *virgo*. Quest'ultima, infatti, contenendo in se stessa l'uomo (il *vir* appunto), si differenzia profondamente dalla *mulier*, cioè dalla donna *mollis* che subisce passivamente l'aggressività maschile⁷¹⁷. La *viriditas* è pertanto alla lettera la forza vitale, traducibile in italiano come viridità⁷¹⁸, cioè a dire il *verdeggiare*, un concetto assai complesso se pensiamo che esso non esaurisce il suo valore semantico nella semplice corrispondenza con ciò che è verde. Essere verde, per Ildegarda, equivale ad avere la forza vitale della pianta che dal basso perfora il terreno e si spinge faticosamente ma ostinatamente verso l'alto⁷¹⁹. Le piante, veicolo del colore verde per eccellenza, sono deputate dalla natura delle cose a incarnare l'emblema della forza vitale che non caratterizza perciò solo il regno vegetale, bensì ogni soggetto naturale e spirituale che rechi in se stesso la qualità propulsiva di questa *forza verde*. Nella pietra, pertanto, la *viriditas* si configurerà come *virtus* agente che si sprigiona dal minerale indirizzando il suo salutare effetto con chi venga a contatto con esso. L'uomo, infatti, è pur sempre "terra" che è nata dalla "terra"⁷²⁰, che la pietra agisca su di lui è una conseguenza

⁷¹⁴ L. Formisano, *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, in N. Tonelli, S. Giusti (a cura di), *Dante Alighieri. Le quindici canzoni lette da diversi*, Voll. 1-2, QPL, Pensa Multimedia Editore, Lecce 2012, pp. 213-237, p. 223.

⁷¹⁵ M. Pastoureau, D. Simonnet, *Il piccolo libro dei colori*, Ponte delle Grazie, Firenze 2006.

⁷¹⁶ «Per *viriditas*, termine ricorrente e centrale nell'opera di Ildegarda, la traduzione che comporta un minore tradimento è probabilmente "viridità", individuata da Paola Calef che la spiega così: «Con questa espressione Ildegarda designa la forza vitale presente in tutte le creature. Nel testo latino si trova una costellazione di termini in relazione etimologica, reale o presunta, con questo: *vir*, *vires* (da *vis*), *virescere* [...]. In tutti è contenuta o richiamata l'idea del vigore, della virilità e della capacità di generare» (Ildegarda di Bingen, *Cause e cure delle infermità*, a cura di P. Calef, Palermo 1997, p. 339, nota 2). Tale traduzione ha in più il vantaggio di non perdere la radice che rimanda al colore verde, che contraddistingue cromaticamente quella forza vitale.», Ildegarda di Bingen, *Libro delle creature*, a cura di A. Campanini, Carocci, Roma 2009, p. 39.

⁷¹⁷ «Mulier vero a mollitie, tamquam mollis, detracta littera vel mutata, appellata est mulier. Utrique enim fortitudine et inbecillitate corporum separantur. Sed ideo maxima viri, mulieris minor, ut patiens viri esset», Isid., *Orig.*, XI, 2, 18.

⁷¹⁸ Ildegarda di Bingen, *Libro delle creature*, a cura di A. Campanini, Carocci, Roma 2009.

⁷¹⁹ Cfr. *Physica*, II, 1, PL, CXC VII.

⁷²⁰ «Al momento della creazione dell'uomo, dalla terra fu tratta una terra diversa: l'uomo. Tutti gli elementi erano al suo servizio dal momento che percepivano che era vivo e collaboravano con lui in tutte le sue attività, e lui con loro. La terra forniva la sua viridità a seconda della specie, della natura, dei comportamenti e di tutto l'ambiente dell'uomo.», Ildegarda di Bingen, *Libro delle creature*, p. 39.

del principio per cui i *similia similibus curantur* e, in più, l'azione che ha contraddistinto il primo giorno della creazione, giorno che non conobbe né dolore né malattia, è stato proprio il *verdeggiare*. La presenza di motivi e declinazioni del sapere assai affini a quelli alchemici è ampiamente rilevabile nell'opera di Ildegarda. Dal punto di vista formale è stato infatti rilevato come la mistica usasse un pensare per immagini in larga opposizione allo junghiano pensare indirizzato⁷²¹. Come abbiamo visto, l'attitudine a privilegiare l'"immediatezza" dell'immagine, rispetto al percorso ragionativo eletto dalla filosofia tradizionale, è uno degli strumenti metodologici che la speculazione alchemica condivide con la mistica⁷²². Fonti ildegardiane come il *Timeo* di Platone o il trattato ermetico *Asclepius*, tra l'altro, forniscono certamente al fare alchemico molti dei suoi presupposti dottrinali. Inoltre, l'accento sulla Quaternità, anziché sulla Trinità, come modello esplicativo dell'Essenza divina⁷²³, la visione di Adamo come modello archetipico di Uomo al centro dell'universo⁷²⁴ e il concetto dell'*omnia unum* (Tutto è una sola cosa)⁷²⁵, come centro di confluenza degli opposti, che ritroviamo nella Santa di Bingen, sono cifre inconfondibili del pensiero alchemico. È stato inoltre notato come l'attitudine a un pensare "magico" costituisca proprio l'anello di congiunzione tra Ildegarda e personaggi come Bernardo di Clairvaux⁷²⁶ con cui, tra l'altro, la mistica intrecciò un importante carteggio⁷²⁷. Tornando al concetto di *viriditas*, abbiamo detto che essa incarna la forza vitale che trova la sua migliore forma esemplificatoria nella *vis* delle piante. La *viriditas* corrisponde sul piano antropologico all'*anima* dell'uomo che a sua volta, sul piano della materia elementare, trova il suo corrispettivo nell'*umido vitale*, in quell'umidità, cioè, responsabile della generazione e della procreazione. A questo punto siamo in grado di sintetizzare il concetto ildegardiano con un'equazione del tipo:

$$\text{viriditas} = \text{anima} = \text{umido vitale}$$

Nei testi alchemici è ampiamente riscontrabile la corrispondenza del colore verde con l'anima vegetale e minerale nei termini posti da Ildegarda. Nello *Speculum Alchemiae* dello pseudo Ruggero Bacone a proposito della pietra dei filosofi leggiamo ad esempio:

⁷²¹ T. Lucente, *Il potere alchemico della scrittura in Ildegarda di Bingen*, in *Annali della Facoltà di lettere e filosofia degli studi di Siena*, Vol. 30, 2009, pp.73-96.

⁷²² Cfr. 1.5.

⁷²³ Per la quaternità come concetto alchemico v. C.G. Jung, *Psicologia e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.

⁷²⁴ La visione di Adamo come modello archetipico è anche di Dante che pone il primo uomo come "padre antico" e "pomo maturo" in *Par.* XXVI: «E cominciai: «O pomo che maturo/solo prodotto fosti, o padre antico/a cui ciascuna sposa è figlia e nuro, / divoto quanto posso a te supplico/perché mi parli: tu vedi mia voglia,/e per udirti tosto non la dico», *Par.* XXVI, 91-96.

⁷²⁵ Abbiamo già accennato al motto alchemico *ἐν τὸ πᾶν* della *Crisopea* di Cleopatra. Cfr. 1.4, nota 84.

⁷²⁶G. W. Radimersky, *Magic in the Works of Hildegard von Bingen (1098-1179)*, in *Monatshefte*, Vol. 49, No. 7 (Dec., 1957), pp. 353-360, p. 360.

⁷²⁷ Cfr. A.H. King-Lenzemeier, *Ildegarda di Bingen*, Gribaudi, Milano 2004, p. 246.

È anche verde, come dice un altro: «Cuocila finché non vedrai che viene alla luce qualcosa di verde, che è la sua anima». E un altro: «Sappi che nel verdeggiare è l'anima che predomina»⁷²⁸

Nel *De secretis naturae* dello pseudo Arnaldo da Villanova troviamo che la pietra è vegetale «Perché, come l'erba ha un'anima, così anche la nostra pietra ha un'anima»⁷²⁹. L'identificazione dell'anima dell'uomo come "pianta iperurania" era in realtà già stata affermata dai trattati ermetici⁷³⁰ e dalla definizione platonica dell'uomo come albero rovesciato⁷³¹, la cui elaborazione filosofica converge peraltro con quelle pratiche oniriche che, come abbiamo visto, risultano essere un antecedente antropologico e storico della poesia dei trovatori, vale a dire le metamorfosi in forma vegetale che subiva l'anima degli sciamani dell'Europa arcaica durante l'estasi⁷³². La definizione più esaustiva e soddisfacente di verde, nei testi che abbiamo analizzato, si trova però nel libro di Cesare della Riviera, *Il mondo magico degli Heroi* (1605), che l'autore dedica proprio alla realizzazione della pietra filosofale. Ritroviamo nel testo infatti quanto segue:

Il color verde è simbolo dell'anima vegetativa, e dell'universal Natura insieme; laonde gridava quello antico Heroe, O benedetta viridità, la quale tutte le cose genera: Poiché realmente non può farsi generatione, non pure de' vegetali, e animali, ma né anco de' metalli, ch'ivi non sia il verde colore: & à questo reconditissimo mistero allude per avventura il sapientissimo Salomone nel trigesimo secondo dell'Ecclesiaste dicendo: "*Sicut in fabricatione auri signum est smaragdi (& ecco l'aurea viridità) ita numerus musicorum*", e quel che segue.⁷³³

La spiegazione di Cesare della Riviera non solo ribadisce l'identificazione verde = anima e la virtù generativa del colore come prerogativa dei tre regni della natura, ma riconduce anche,

⁷²⁸ Rogerii Bachonis *De alchemia Libellus cui titulus fecit Speculum alchemiae*, BCCI, pp. 613-16, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 512.

⁷²⁹ Calvet (1997-99), *Le "De secretis naturae" du pseudo-Arnaud de Villeneuve*, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 635.

⁷³⁰ «Come il sole nutre ogni germoglio e come egli stesso per primo, al suo levarsi, raccoglie le primizie dei frutti coi suoi raggi quasi fossero mani grandissime utili alla raccolta dei frutti-e i raggi sono per le mani, che raccolgono innanzitutto, tra le piante, le più profumate; e così anche noi, che da Dio abbiamo tratto origine e abbiamo ricevuto l'emanazione della sua sapienza che noi impieghiamo per le piante iperuranie che sono le nostre anime, a nostra volta dobbiamo esercitarci a rendergli la lode, che egli stesso farà piovere su ogni germoglio», Trattato ermetico XVIII, trad. in P. Scarpi (a cura di), *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*.

⁷³¹ *Timeo*, 90a.

⁷³² Cfr. F. Benozzo, *Sciamani europei e trovatori occitani*, in *Simboli e miti della tradizione sciamanica*, Università di Bologna, 4-5 maggio, in C. Corradi Musi (ed.), *Miti e simboli della tradizione sciamanica*, Carattere, Bologna 2007, pp. 96-110.

⁷³³ C. Della Riviera, *Il mondo magico de gli Heroi : nel quale con inusitata chiarezza si tratta qual sia la vera magia naturale e come si possa fabricare la reale pietra de' filosofi, unico istromento di tale scienza, narrandosi, ad uno ad uno, gli stupendi e ineffabili effetti, che vale ad operare col detto mezzo un perfetto heroe: con licenza de' superiori*, Ristampa modernizzata del testo del 1605, Laterza, Bari 1932, p. 86

inequivocabilmente, la *viriditas* a un contesto alchemico, chiamando a suo sostegno addirittura l'*auctoritas* di una fonte scritturale come il *Liber Ecclesiasticus*⁷³⁴. La comparsa del verde nell'*opus* è il *signum* che precorre la realizzazione dell'oro dei filosofi. Oggi pertanto diremmo che è “un buon segno”. Ieri, i filosofi della natura, che vedevano nella saggezza della materia il rispecchiarsi delle dinamiche dello spirito e dell'anima dell'uomo, probabilmente inferirono in modo creativo l'evenienza per cui il verde che compariva a un certo punto nell'alambicco incarnava la *speranza* dell'oro che stava per nascere. Il verde doveva essere in principio questa speranza. Quando Isaac Newton riuscì ad ottenere nella pratica dell'*opus* il cosiddetto *Piombo filosofico* vide apparire questo verde nella forma di verdi ramificazioni che poi scomparivano nei vasi sigillati⁷³⁵. Proviamo dunque a vedere se una simile nozione di verde è rintracciabile nei testi danteschi.

Nel trentesimo canto del *Paradiso* Dante viene scortato da Beatrice fino alla “candida rosa” dei beati. Si tratta di un'immagine assai complessa e non docile alla descrizione verbale. In una sorta di fantastico vortice («miro gurge» v. 68) un fiume di luce scorre tra due rive piene di fiori. Beatrice vuole spiegare a Dante la composizione della rosa:

Anche soggiunse: «Il fiume e li topazi
ch'entrano ed escono e 'l rider de l'erbe
son di lor vero umbriferi prefazi.

Non che da sé sian queste cose acerbe;
ma è difetto da la parte tua,
che non hai viste ancor tanto superbe»⁷³⁶.

La parte più visibile della rosa è costituita dal fluire *verde* di topazi, pietre appunto verdi, e dal “ridere” delle erbe. Questo *verde*, incarnato dalle pietre e dalle piante, precede la loro reale natura («lor vero»), e, mentre (o sebbene) porta “ombra” («umbriferi»), si configura come la “prefazione” («prefazi») della Luce⁷³⁷. A questo verde Beatrice appaia la qualità di *acerbità* che abbiamo visto già caratterizzare il verde della donna-pietra e che è a sua volta seguito dall'attributo relativo alla *superbia*. Di questo accostamento renderemo conto nel paragrafo dedicato alla funzione dello sguardo. Qui basti osservare come la concezione del verde, nell'ultimo atto del viaggio di Dante, si appai perfettamente a quella alchemico-ermetica, laddove il verde è la prefigurazione della Luce che, in

⁷³⁴ *Lib. Eccl. 32, 8-9*. La citazione completa è questa: «Sicut in fabricatione auri signum est smaragdi ita numerus musicorum in iucundo et moderato vino.»

⁷³⁵ E. Zolla, *L'androgino: l'umana nostalgia dell'interrezza*, Red, Como 1989.

⁷³⁶ *Par. XXX*, 76-81.

⁷³⁷ L'accostamento tra l'ombra e il verde è precipuo proprio di *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* ed è stato definito dalla critica una “rara opposizione”. Cfr. L. Formisano, *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, in N. Tonelli, S. Giusti (a cura di), *Dante Alighieri. Le quindici canzoni lette da diversi*, Voll. 1-2, QPL, Pensa Multimedia Editore, Lecce 2012, pp. 213-237, p. 223.

ambito alchemico, veniva metaforizzata dall'Oro, e che trova riscontro in un testo biblico come il *Liber Ecclesiasticus*.

L'occorrenza del termine *smaragdus* come termine antonomastico di "verde" nel testo del Della Riviera non è certo un caso e merita qui almeno un rapido accenno all'uso che Dante fa dello smeraldo nella *Commedia*. Nella cantica purgatoriale, infatti, la pietra più emblematica è lo smeraldo⁷³⁸. Gli occhi di Beatrice sono «li smeraldi» attraverso cui l'Amore ha usato contro Dante «le sue armi»:

Così cantando cominciare; e poi
Al petto del Grifon seco menarmi,
ove Beatrice stava volta a noi.
Disser: Fa' che le viste non risparmi;
posto l'aveam dinanzi a li smeraldi
ond'amor già ti trasse le sue armi». ⁷³⁹

Dante ha innanzitutto qui presente il valore tributato allo smeraldo dalla tradizione litoterapica di cui sopra. Il riferimento alla vista è infatti da riferire al valore terapeutico della pietra nei confronti dell'occhio e che, dobbiamo notare, lo smeraldo ha in comune, fra gli altri, con il piombo⁷⁴⁰. Cosa si debba però intendere per smeraldo *stricto sensu*, non è così semplice dirlo, visto che le dodici attestazioni di *smaragdus* in Plinio non sono da intendere alla lettera come "smeraldo" secondo l'identificazione petrologica moderna⁷⁴¹. Tuttavia è chiaro che il potere verde e smeraldino di Beatrice possiede la *viriditas* della pietra che cura e che salva. Subito dopo troviamo infatti il riferimento alle armi che sembrerebbe qui riportarci al *topos* abbastanza trito degli occhi della donna come dardi che colpiscono l'amante. In realtà, la *viriditas* dello smeraldo accanto al riferimento alle armi ci dà l'occasione di riconsegnare quell'ormai smarrita causa *princeps* materico-naturale che dovette in principio legittimare quella che già ai tempi di Dante cominciava a configurarsi ormai come l'arida divisione in generi letterari. Nel *De*

⁷³⁸ E. Schoonhoven, *Fra Dio e l'Imperatore: il simbolismo delle pietre preziose nella Divina Commedia*, in *Dante*. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri, Fabrizio Serra editore, Anno III, Pisa-Roma 2006, pp. 69-93.

⁷³⁹ *Purg.* XXXII, 116-117. A parlare sono le quattro ninfe, rappresentanti le virtù cardinali, che portano Dante al cospetto di Beatrice.

⁷⁴⁰ Cfr. 2.3.7.

⁷⁴¹ «Il termine «smeraldo» è stato usato in modo troppo generico per varie pietre preziose o semipreziose verdi per poter essere legato con sicurezza a un solo tipo di pietra. Sicuramente vi è incluso lo smeraldo p.d. (i tipi della Scizia, della Battriana e dell'Egitto) di cui si hanno evidenze archeologiche e di parte dei quali si sono ritrovate le miniere. Inoltre vi è compresa la malachite (il tipo egiziano), il turchese, il diaspro, la calamina, il porfido, ecc. (cfr. Meadows, 1945, p. 50). Come essi si distribuiscano tra i vari autori, va però risolto caso per caso.», A. Mottana, M. Napolitano, *Il libro "Sulle pietre" di Teofrasto. Prima traduzione italiana con un vocabolario dei termini mineralogici*, Rendiconti Lincei s. 9 Vol. 8, 1997, pp. 151-234, p. 215; vedi anche J.M. Riddle, *Lithotherapy in the Middle Ages: lapidaries considered as medical texts*, *Pharmacy in History* 12 (1970), pp. 39-50. Teofrasto, inoltre, registra l'affinità dello smeraldo con la crisocolla (Teoph., *De lapid.*, IV, 26).

*vulgari eloquentia*⁷⁴², infatti, Dante attua la differenziazione tra i tre temi oggetto della poesia in relazione alle tre virtù dell'uomo: la vegetativa, la sensitiva e la razionale. La virtù vegetativa, che è prerogativa delle piante appunto, ma di cui partecipa anche l'uomo, è quella che trova il suo correlativo poetico nella *probitas* delle "armi" che hanno a loro volta come scopo la "*salus*" dell'uomo. A questa seguono la virtù sensitiva dell'animale che ha come tema corrispettivo l'*accensio amoris* e la virtù razionale che si rispecchia nel tema della *directio voluntatis*, cioè in quella volontà che abbiamo già rintracciato in Cavalcanti⁷⁴³, e che caratterizza e differenzia l'essere umano dagli altri tre regni. Grazie alla *viriditas* gli occhi smeraldini di Beatrice mostrano pertanto tutta la loro *vis pugnandi*, la forza verde della pianta-donna che dirige il fuoco o la lama del suo sguardo per la salvezza (*salus*) dell'uomo⁷⁴⁴. Il verde, insomma, "combatte", attraverso l'intima *probitas* che è del regno vegetale, di quel regno che ancora non "pensa", ma dirige nello spazio con saggezza la verde circondazione delle sue ramificazioni. L'essere verde della materia nell'alambicco, che trova il suo correlativo petrologico-simbolico nello smeraldo, voleva dire per il filosofo "nascere a nuova vita", nascere dopo il nero della putrefazione e dell'indifferenziazione della materia. L'ildegardiana identificazione del verde come forza vitale, che abbiamo visto convergere col fare alchemico, è un concetto che non nasce nel Medioevo, ma è possibile rintracciare già nelle affascinanti elaborazioni mitico-religiose dell'antico Mediterraneo, cui peraltro è debitrice, come sappiamo, la stessa scienza ermetica. In ambito Egizio, infatti, l'"essere verdi" equivaleva all'"essere vivi"⁷⁴⁵. La stessa parola "verde", *vrđ*, in egiziano designava la pianta di papiro e i concetti di frescura, vita, crescita, rigoglio.⁷⁴⁶ Connesso all'essere vivo e vitale il verde andava a indicare poi il concetto dell'"essere vivo di nuovo", quindi il rinascere e il risorgere attraverso l'espressione "farsi verde". E' così allora che Osiride, dio della resurrezione, è un dio dipinto di verde. Nel *Libro dei morti* egiziano il defunto che ancora vive dopo la morte, e dalla morte è liberato, dice di essere simile al "giglio di smeraldo" in quell'al di là che è designato pur sempre come "Campo Verde"⁷⁴⁷. Ma la valenza simbolica del colore verde non si esaurisce nel significato delle occorrenze all'interno dei testi alchemici cui

⁷⁴² «Nunc autem que sint ipsa venemur. Ad quorum evidentiam sciendum est, quod sicut homo tripliciter spirituat est, videlicet vegetabili, animali et rationali, triplex iter perambulat. Nam secundum quod vegetabile quid est, utile querit, in quo cum plantis comunicat; secundum quod animale, delectabile, in quo cum brutis; secundum quod rationale, honestum querit, in quo solus est, vel angelice sociatur [nature]. Propter hec tria quicquid agimus, agere videmur.», *De vulg. eloq.*, II, II, 6.

⁷⁴³ Cfr. 2.3.8.

⁷⁴⁴ E. Schoonhoven, *Fra Dio e l'Imperatore: il simbolismo delle pietre preziose nella Divina Commedia*.

⁷⁴⁵ L. Luzzatto, R. Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Bompiani, Milano 2010, p.162.

⁷⁴⁶ *Ibid.*

⁷⁴⁷ L. Luzzatto, R. Pompas, *op. cit.*, pp.163-164.

abbiamo accennato. Il verde, grazie alla sua valenza generativa, è infatti anche attributo della forza creativo-creatrice della Sapienza. La fertilità insita in questo colore era già un concetto che informava la designazione di “Grande Verde” con cui gli Egiziani appellavano il mare. La distesa marina, infatti, era ritenuta responsabile della generazione di tutte le forme vegetali⁷⁴⁸. Guardando al Medioevo, con grande sorpresa, siamo indotti a credere che la fertilità del verde facesse parte della complessa cognizione che molti filosofi e i mistici dell’epoca avevano non solo di questo colore, ma anche di ciò di cui esso era attributo, vale a dire la *Sapienza*, seppur nei termini delle risemantizzazioni cristiane pur imprescindibili dalle antiche formulazioni “pagane”, e solo apparentemente in opposizione a queste. In questa sede ci soffermeremo solo su due occorrenze secondo noi fondamentali. Dante Alighieri, nel trentesimo canto del *Purgatorio*, descrive con questi versi la sua Beatrice:

sovra candido vel cinta d’uliva
donna m’apparve, sotto verde manto
vestita di color di fiamma viva.⁷⁴⁹

In una delle visioni di Ildegarda la Sapienza che la Santa vede in forma di donna reca, come la Beatrice di Dante, un mantello verde. È la stessa mistica a spiegarne il significato, infatti:

Il mantello verde indica la creazione e la specie umana che si associa ad essa; la decorazione, anch’essa è un simbolo dell’ordine della creazione che è subordinato all’umanità. Ma noi esseri umani siamo responsabili dell’intera creazione.⁷⁵⁰

Il verde del mantello della Sapienza è «il colore della vita e della speranza. Sofia è l’essenza della *viriditas* [...] l’essenza della potenzialità vitale della natura»⁷⁵¹. La *viriditas* è una qualità che Ildegarda attribuisce anche e soprattutto a colei che è per eccellenza *virago*, cioè *virgo*, appunto la Vergine Maria che troviamo effigiata, tra l’altro, in più testi alchemici come simbolo della pietra dei filosofi. Per fertilità della materia e quindi della *Mater* che, come abbiamo visto con Isidoro, condivide con lei la radice etimologica, è da intendere allora un contenuto lirico-spirituale che vede nella capacità autopoietica e determinatrice dell’Essere umano l’alto correlativo della generatività materica e matriziale delle pietre, delle piante e degli animali. La *Sapienza* è insomma pura e verde potenza non solo creatrice, ma *creativa*, e teniamo a sottolineare il valore che il suffisso conferisce a questa forma aggettivale. *Creativo* vale infatti come capace di quella forza del creare che, trascendendo i primi tre gradini della scala creaturale, diventa attributo della mente,

⁷⁴⁸ *Ivi*, p. 158.

⁷⁴⁹ *Purg.*, XXX, 31-33.

⁷⁵⁰ Ildegarda di Bingen, *Liber divinatorum operum*, cit. in T. Schipflinger, *Sofia-Maria. Una visione olistica della creazione*, Estrella de Oriente, Trento 2003.

⁷⁵¹ T. Schipflinger, *Sofia-Maria*.

dell'anima e del cuore, strumenti appunto distintivi del quarto e fondamentale “gradino” della scala universale: l'Uomo⁷⁵².

2.4.8 Il potere curativo del verde nell'antichità

La prima operazione da attuare nei confronti del piombo, in quanto designazione materico-metaforica della prima materia dell'alchimia, era il cambiamento di colore.⁷⁵³ Il colore, infatti, non solo era ritenuto una forma di attività, ma, in modo assai interessante, era connesso a una particolare forza agente: lo spirito o *pneuma*. Nell'alchimia medievale il *Callistenes* dello pseudo Alberto Magno asserisce che il colore dipende dalla quantità di *virtù* contenuta nella materia e che questa dipende a sua volta dal “vapore”⁷⁵⁴. Il nesso fra *pneuma* e *vapore*, ci limitiamo qui a notare, è evidente, soprattutto sul piano qualitativo dell'immagine che offre, essendo esso palesemente connesso con alcune delle possibili declinazioni dell'elemento aria, cioè appunto lo *pneuma* in quanto “soffio” e il *vapore* come stadio processuale della fisica dell'aria. Quello che insomma conferisce la caratteristica colorazione verde alle piante è, secondo il pensiero antico, non l'elemento dell'*acqua*, come ci aspetteremmo pensando alla linfa, ma l'elemento dell'*aria*. Come vedremo nella sezione ad essa dedicata, la *petrosa* di Dante che contiene le sette occorrenze del termine verde è da collegare proprio a questo elemento. Secondo il *Clavis Sapientiae* il verde è il colore occulto dell'aria. Come Zolla ha ben messo in rilievo, infatti, in Dante è l'aria l'elemento che permea le “arterie delle piante”⁷⁵⁵, e quello che spira dai rami “verdi” della selva dei suicidi è un “vento”:

Come d'un stizzo verde ch'arso sia
Da l'un de' capi, che da l'altro geme
E cigola per vento che va via⁷⁵⁶

Secondo la fisica che sottendeva al pensiero alchemico, lo *pneuma* o *spirito* del colore della materia vegetale o minerale poteva essere rimosso da una sostanza e impresso su un'altra. Uno di questi assunti chimico-fisici era con ogni probabilità alla base delle antiche credenze sul potere curativo del verde. Infatti:

⁷⁵² Il quarto gradino della scala universale è occupato da colui che è simile al Figlio dell'uomo, cioè a Cristo, già per Isidoro. Infatti: «Fons autem in delubris locus regenerantium est, in quo septem gradus in Spiritus sancti mysterio formantur; tres in descensu et tres in ascensu: septimus vero is est qui et quartus, id est similis Filio hominis», *Orig.* XV, IV, 10.

⁷⁵³ J. Lindsay, *L'alchimia nell'Egitto greco-romano*. Cfr. anche P.T. Keyser, *Alchemy in the Ancient World: from Science to Magic*, in *Illinois Classical Studies*, vol. 15 iss. 2, 1990, pp. 353-378.

⁷⁵⁴ Pseudo Alberto Magno, *Callistenes*, in M. Pereira, *Alchimia*, p. 468.

⁷⁵⁵ Cfr. E. Zolla, *Le meraviglie della natura*, p.33.

⁷⁵⁶ *Inf.* XIII, 40-42.

Oltre a rappresentare le forze della vita, della crescita e della resurrezione, il verde era ritenuto portatore di virtù magiche di guarigione e di salute. Spesso, nei miti, queste proprietà erano prerogative degli dèi della vegetazione che operavano come medici guaritori, oppure questa qualità era racchiusa in un'erba magica alla cui ricerca partiva l'eroe, o in una pietra magica verde in ricordo della quale si confezionavano talismani e amuleti.⁷⁵⁷

L'attribuzione di un potere terapeutico al colore verde investe tanto le pietre quanto le piante e giunge a caratterizzare anche le divinità della vegetazione. In ambito greco l'antico attributo di *Peanio*, riferito ad Apollo come dio della medicina, è connesso alla pianta, la peonia appunto⁷⁵⁸; il nome di Artemide, dea di un giardino da cui trae farmaci per l'umanità, è invece ricavato dalla pianta che la vergine dea incarna: l'artemisia⁷⁵⁹; Afrodite stessa, secondo J. R. Harris, sarebbe l'antica personificazione della pianta mediterranea della mandragora, usata, tra l'altro, come anestetico⁷⁶⁰; il nome latino del dio della medicina Asclepio valeva in principio come "colui che pende dalla quercia esculante", vale a dire dal vischio⁷⁶¹. In ambito mesopotamico il dio babilonese Tammuz è un dio guaritore che ha tra i suoi epiteti quello di "erba che spunta" e "grano germogliante"⁷⁶². Come spirito dell'albero di pino è concepito il suo equivalente frigio, il dio Attis, che nasce proprio da una spaccatura nella corteccia dell'albero⁷⁶³. In una sostanziale continuità va allora concepito l'epiteto vegetale con cui Cristo, il *Dottore* per eccellenza, apostrofa a un certo punto se stesso, cioè come "legno verde"⁷⁶⁴ e che soprattutto a Dante non poté sfuggire nel momento in cui designò la sua donna *petra* come "legno molle e verde"⁷⁶⁵. Non possiamo in questa sede elencare tutte le pietre verdi cui la tradizione litoterapica antica e medievale tributava un potere curativo variamente indirizzato. A partire da Teofrasto, passando per Plinio e Dioscoride, fino ad arrivare a Marbodo e ad Ildegarda, la

⁷⁵⁷ L. Luzzatto, R. Pompas, *op. cit.*, p. 168.

⁷⁵⁸ Ma anche con la pietra che, come l'*aetites*, offriva supporto alle partorienti, cioè la pietra *paeanis*. A proposito della peonia Isidoro dice: «Paeon quidam medicus fuit, a quo Paeonia herba perhibetur inventa», Isid., *Orig.*, XVII, 9, 48.

⁷⁵⁹ Per l'identificazione dell'artemisia con Artemide vedi lo studio fondamentale di J. R. Harris, *The Origin of the Cult of Artemis*, Bulletin of the John Rylands Library 3 (2-3), 1916, pp. 147-184.

⁷⁶⁰ Sempre a J.R. Harris si deve lo studio principale che collega la pianta alla dea Afrodite: J.R. Harris, *The origin of the cult of Aphrodite*, in The bulletin of the John Rylands library, Manchester, Oct./Dec. 1916.

⁷⁶¹ R. Graves, *I miti greci*, Longanesi, Milano 2005, p. 158.

⁷⁶² L. Luzzatto, R. Pompas, *op. cit.*, p. 165.

⁷⁶³ Da notare qui l'omologa nascita di Mitra da una spaccatura della pietra.

⁷⁶⁴ «Et cum abducerent eum, apprehenderunt Simonem quendam Cyrenensem venientem de villa et imposuerunt illi crucem portare post Iesum. Sequebatur autem illum multa turba populi et mulierum, quae plangebant et lamentabant eum. Conversus autem ad illas Iesus dixit: "Filiae Ierusalem, nolite flere super me, sed super vos ipsas flete et super filios vestros, quoniam ecce venient dies, in quibus dicent: "Beatae steriles et ventres, qui non genuerunt, et ubera, quae non lactaverunt!". Tunc incipient dicere montibus: "Cadite super nos!", et collibus: "Operite nos!", quia si in *viridi ligno* haec faciunt, in arido quid fiet? » (Lc, 23, 26-31)

⁷⁶⁵ Cfr. 1.11.

tradizione dei lapidari registra ampiamente la funzione curativa delle pietre e quindi anche delle pietre verdi. Nelle fonti suddette troviamo almeno tre pietre verdi citate da Dante in tre luoghi fondamentali delle sue opere:

a) Il diaspro, citato all'interno di una delle *petrose*, che come abbiamo visto può essere identificato con la pietra di paragone⁷⁶⁶, e che offre una varietà verde oltre a quella nera precedentemente discussa.

b) Il topazio, con cui Dante apostrofa il suo avo Cacciaguida attraverso un'aggettivazione che dà perfettamente conto del concetto di *viriditas* come forza vitale. Cacciaguida è infatti un «vivo topazio»⁷⁶⁷.

c) Lo smeraldo cui si è accennato a proposito degli occhi salvifici di Beatrice.

A proposito del diaspro, Ildegarda afferma, in perfetta concordanza con quanto detto sulla natura fisica del colore come qualità attiva dell'aria, che esso si sviluppa proprio «dall'aria verde»⁷⁶⁸. Isidoro classifica il topazio tra le pietre verdi, sebbene tenga a precisare che questa pietra ha riflessi multicolori. Il suo nome significa “cercare” e, cosa assai interessante, cui personalmente tributiamo un valore figurale, questa è la più grande delle gemme a sentire l'azione della “lima”⁷⁶⁹. Secondo Ildegarda lo smeraldo nasce dal sole e tutta la sua materia proviene dalla viridità dell'aria⁷⁷⁰. Il legame della pietra verde con l'aria, almeno nella riflessione di Ildegarda, sembra ulteriormente sancire quell'identificazione arcaica dei due elementi che abbiamo più volte riscontrato sia in ambito mito-religioso che metallurgico-alchemico.

La funzione curativa del verde, ai tempi di Dante, è rintracciabile anche in ambito religioso, in quello che abbiamo visto essere il centro di armoniosa confluenza della riflessione ermetica e di quella religiosa, cioè le grandi cattedrali gotiche, dove troviamo il colore verde connesso alla figura di Maria. J. Bonvin⁷⁷¹ ha mostrato infatti come tutte le Madonne nere europee siano fundamentalmente vestite di rosso e di verde. Durante la festa della Candelora, eredità medievale dei *Lupercalia* romani, con cui si festeggiava la

⁷⁶⁶ Cfr. 2.1.6.

⁷⁶⁷ «Ben supplico io a te, vivo topazio/ che questa gioia preziosa ingemmi,/perché mi facci del tuo nome sazio», *Par.*, XV, 85-87.

⁷⁶⁸ Ild. di Bing., *Liber subtilitatum*, IV, 10. «Il titolo *Physica*, con il quale il *Liber subtilitatum* è attualmente più conosciuto, compare diversi secoli più tardi, precisamente nel 1533, quando fu stampata a Strasburgo dall'editore Johann Scott la *Physica S. Hildegardis* ». A. Campanini (a cura di), Ildegarda di Bingen. *Il libro delle creature*, Carocci, Roma 2009. Il *Liber* è diviso in nove libri, la sezione sulle pietre contiene la descrizione di ventisei pietre.

⁷⁶⁹ «Est autem amplissima gemmarum; eadem sola nobilium limam sentit.», Isid., *Orig.*, XVI, 7, 9.

⁷⁷⁰ Ildeg., *Liber subtilitatum*, IV, 1.

⁷⁷¹ J. Bonvin, *Virgines noires. La réponse vient de la terre*, Paris 1989.

presentazione di Maria al tempio dopo i quaranta giorni dalla nascita di Cristo, di fronte alla Madonna nera venivano posti dei ceri verdi in cerchio per stornare il cosiddetto *mal des ardentes* o *feu de l'enfer*, cioè la malattia del bruciare o del fuoco dell'inferno, un male da riferire probabilmente proprio al “calore” eccessivo delle disordinate passioni umane. Il verde, in questo caso, aveva evidentemente la funzione di “spegnere” questo fuoco e di “pacificare” le forze contrarie all'interno dell'individuo. La funzione pacificante del verde era già del Mediterraneo se si pensa ad esempio all'immagine, sia in ambito mesopotamico che biblico, dell'albero della vita che è, tra l'altro, *axis mundi*, punto di congiunzione riequilibrante delle due estremità, il cielo e la terra. Stando alle parole di Isidoro anche il Medioevo eredita una simile concezione:

Virga [autem a vi] vel a virtute dicitur, quod vim in se multam habeat, vel a viriditate, vel quia pacis indicium est, quod vim regat. Unde hanc utuntur magi ad placandos inter se serpentes, et idcirco in ea hos sustinet inligatos hanc etiam philosophi ac reges et magistri et nuntii et legati utuntur.⁷⁷²

Nella spiegazione del termine *virga*, Isidoro si richiama etimologicamente alle radici di *vis* e *virtus* e collega, come farà Ildegarda, questa forza (*vis*) alla *viriditas* di cui abbiamo detto, inferendo proprio da questa la valenza della *virga* (il ramoscello) come simbolo di “pace”, capace di dominare e quindi di equilibrare le forze contrarie. I *magi* usano la *virga* per placare le lotte dei serpenti che a questo scopo vi si avvinghiano attorno. Ma, attenzione, quest'uso della *virga*, che è chiaramente la rappresentazione dell'immagine del caduceo di Ermes con i serpenti avvinghiati, giunto fin nelle moderne insegne apposte sulle nostre farmacie, oltre che *figura* del concetto filosofico-terapico che esso racchiudeva, non è dominio esclusivo della “magia”. Ne fanno uso anche medici, filosofi, re, maestri e ambasciatori.

2.4.9 Dante-Glauco: l'erba magica e il metallurgo

L'identificazione del *lapis* dei filosofi con un'erba trova riscontro nell'ampio repertorio mitografico dell'antichità che fa derivare la salvezza di un uomo o dell'umanità intera da un'erba magica o da una pianta. È il caso ad esempio dell'erba *moly* che proprio Ermes dà ad Ulisse per stornare il potere venefico della maga Circe⁷⁷³, o dell'erba che l'eroe babilonese Gilgamesh ruba agli dèi per procurarsi l'immortalità. In questo repertorio troviamo anche l'erba

⁷⁷² Isid., *Orig.*, XVII, 6, 18.

⁷⁷³ Om., *Od.*, X, 302-306.

di Glauco che è al centro di uno dei fondamentali “esempli” mitologici della *Commedia* di Dante:

Beatrice tutta ne l'etterne rote
fissa con li occhi stava; e io in lei
le luci fissi, di là sù rimote.

Nel suo aspetto tal dentro mi fei,
qual si fé Glauco nel gustar de l'erba
che 'l fé consorto in mar de li altri dèi.

Trasumanar significar per verba
non si poria; però l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba.⁷⁷⁴

Nel canto d'esordio del *Paradiso* Dante è scortato da Beatrice nel luminoso regno celeste. La donna amata, che, come abbiamo visto, ha per occhi due smeraldi, può fissare impunemente il fulgore delle sfere. Dante, a sua volta, ancora incapace di permanere nella medesima azione di Beatrice, fissa il suo sguardo su di lei. È a questo punto che accade qualcosa che l'autore riesce solo in parte a descrivere e solo grazie al ricorso ad una delle sue fonti predilette, le *Metamorfosi* di Ovidio. L'autore latino narra infatti del pescatore Glauco che sulla spiaggia trova un'erba misteriosa che rianima i pesci che ha appena catturato⁷⁷⁵. Attonito di fronte all'evento magico anch'egli l'assaggia e la metamorfosi si compie. La sua mente muta e anche il suo aspetto fisico. Un irrefrenabile istinto lo fa tuffare in mare, là dove diventa un dio marino compagno degli altri dèi. Quanto accade a Glauco è definito da Dante “trasumanar”, un'esperienza ineffabile che trascende i limiti del linguaggio. Nella struttura analogica che appaia Dante a Glauco c'è da inferire una prima equazione: Beatrice, su cui Dante affigge il suo sguardo, *agisce come* l'erba di Glauco. Beatrice è l'erba magica di Glauco. La donna-pianta è capace di trasformare l'uomo in altra natura, o, con terminologia cavalcantiana, “convertirlo in altra forma”⁷⁷⁶, capace cioè di dargli non solo un altro “corpo” ma anche un'altra “mente”. Il testo latino di Ovidio è molto chiaro in tal senso:

hactenus acta tibi possum memoranda referre,
hactenus haec memini, nec *mens* mea cetera sensit.
quae postquam rediit, alium me *corpore* toto
ac fueram nuper, neque eundem *mente* recepi:
hanc ego tum primum viridem ferrugine barbam
caesariemque meam, quam longa per aequora verro,
ingentesque umeros et caerulea bracchia vidi
cruraque pinnigero curvata novissima pisce.⁷⁷⁷

Sappiamo che la metamorfosi di Dante è interiore, psichica, cognitiva, spirituale («tal dentro mi fei»). L'alchimia dell'epoca

⁷⁷⁴ *Par.* I, 64-72.

⁷⁷⁵ Secondo altre attestazioni è il dio della medicina Asclepio, altro nome di Apollo Peanio, che offre a Glauco quest'erba. Cfr. R. Graves, *I miti greci*.

⁷⁷⁶ Cfr. 2.1.8

⁷⁷⁷ *Ov., Met.*, XIII, 956-963.

prospettava come scopo, all'individuo che si fosse messo in cerca dell'elixir, proprio la conquista di una *mens deificata*⁷⁷⁸, una mente capace cioè di percepire in modo divino. Se il legame con l'alchimia può sembrare remoto da Dante, oltre che da Ovidio, si può sempre ricorrere a una fonte preziosa per l'autore della *Commedia* come Bernardo Silvestre, commentatore di Virgilio, il quale nella sua *Cosmographia* fa dire al Nous (Intelletto) che quando il corpo e la mente saranno unificati allora l'uomo sarà divino, unirà cioè l'alto e il basso, «sarà un dio, e sarà terra»⁷⁷⁹. Se alla connotazione interiore della metamorfosi ovidiana volessimo invece “aggiungere” al testo della *Commedia* la connotazione fisica della metamorfosi di cui è oggetto Glauco, dovremmo visualizzare un Dante che diventa un uomo dalla barba color *verderame* («viridem ferrugine barbam») e dalle braccia azzurre («caerula bracchia»). Il nome stesso di Glauco è in greco omonimico del termine γλαυκός che vale come “verde” ma anche come “azzurro”, secondo quella mobilità e sovrapposizione cromatica che si registra nell'antichità riguardo a questi due colori.⁷⁸⁰ Che l'“esempio” di Dante sia da riferire al mito di Glauco non può essere messo in dubbio dalla chiarezza del testo. Tuttavia è per lo meno doveroso notare che le fonti antiche conoscevano un altro Glauco, il toreuta e metallurgo inventore della saldatura del ferro⁷⁸¹. L'arte di Glauco era l'arte della metallurgia⁷⁸². Memori del metamorfismo etimologico e dei giochi verbali del Medioevo di cui abbiamo discusso, un'allusione a questo personaggio potrebbe trovarsi nei versi immediatamente precedenti alla similitudine di cui sopra:

Io nol sofferesi molto, nè sì poco,
 ch'io nol vedessi sfavillar d'intorno,
 com'ferro che bogliente esce del foco;⁷⁸³

⁷⁷⁸ L'espressione si trova nel *De consideratione quintae essentiae* di Giovanni da Rupescissa. Secondo J. Lindsay dietro il mito di Glauco doveva celarsi un rito di iniziazione. Cfr J. Lindsay, *Le origini dell'alchimia nell'Egitto greco-romano*, Ed. Mediterranee, Roma 1984, pp. 124-125.

⁷⁷⁹ Bern. Silv., *Cosmographia* II, X, in E. Maccagnolo (a cura di) (1980), *Il divino e il megacosmo. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres di Teodorico di Chartres, Guglielmo di Conches, Silvestre Bernardo*, Rusconi, Milano.

⁷⁸⁰ Cfr. L. Luzzatto, R. Pompas, *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Bompiani, Milano 2010, p. 155.

⁷⁸¹ Hdt. I, 25; Paus. X, 16, 1., *Deipnosoph.*, V.

⁷⁸² L'arte di Glauco è citata in Platone, *Phaed.* 108.

⁷⁸³ *Par.* I, 58-60. Da notare che anche in *Par.* II Dante ricorre a una similitudine fabbrile per spiegare come il movimento e le virtù delle sfere celesti vengano trasmesse dalle Intelligenze angeliche. Ci saremmo aspettati in questa sede forse un paragone più “aulico”, in realtà, per Dante, l'arte fabbrile, come dimostra anche il paragone in *Par.* I, è in sé un'arte così “alta” da esemplificare le dinamiche cosmologiche delle sfere più alte. «Lo moto e la virtù d'i santi giri,/ come dal fabbro l'arte del martello,/ da' beati motor convien che spiri;», *Par.* II, 127-129. Cfr. 2.2. La natura filosofico-teologica del concetto di “fabbro” viene ribadita nel *Convivio*: «La forza dunque non fu cagione movente, si come credeva chi gavillava, ma fu cagione instrumentale, si come sono li colpi del martello cagione del coltello, e l'anima del fabbro è cagione efficiente e movente; e così non forza, ma ragione, [e] ancora divina, [conviene] essere stata principio del romano imperio.», *Conv.* IV, IV, 12.

Il riferimento al ferro a cui Dante ricorre per esemplificare la potenza della luce del paradiso, potrebbe alludere al Glauco cui la tradizione classica attribuiva l'invenzione dell'arte metallurgica, senza per questo inficiare l'altra identificazione. Nella cognizione enciclopedica che sottende all'esercizio linguistico, letterario e filosofico di Dante le omonimie si appaiano in un unico cerchio di accordi. Fissando gli occhi sulla Beatrice-erba, Dante diventa un dio marino "verde-azzurro", mutato nel cuore e nella mente, fuori dalla condizione umana e forse, nello *stesso tempo*, il forgiatore della materia che attraverso le sue operazioni cercava di congiungersi con il Divino.

2.4.10 La verde assenza della donna-pietra: occorrenze verdi nella tradizione ermetica

Una donna vestita di *verde* è l'appassionato oggetto del canto della seconda *petrosa*⁷⁸⁴. La medesima donna è una "pargoletta crudele" nella prima *petrosa* e una donna "acerba" nella terza, attraverso una connotazione aggettivale che raggiunge il suo apice nella quarta lirica, laddove la donna acerba e verde giunge ad essere definita addirittura come "scherana, micidiale e latra". Come abbiamo visto, il colore verde, nell'ambito della cultura medievale, accoglie in sé l'alta densità simbolica che le conferiscono i molteplici apporti della fisica, della religione, dell'alchimia e della mitologia. È chiaro allora che non possiamo semplicisticamente attribuire alla donna vestita di verde il solo valore denotativo della giovinezza anagrafica. Nel verde c'è chiaramente di più. Come abbiamo visto, la molteplice valenza simbolica di questo colore chiama in causa anche la sua forza pacificante ed equilibrante che sembrerebbe apparentemente lontana da un contesto aggettivale come quello succitato. In realtà, già nella descrizione di Isidoro il verde smeraldo che offre ristoro (*refectio*) agli occhi, proprio in virtù del suo colore verde è anche percepito come "amarus":

Smaragdus a nimia viridate vocatur; omne enim satis viride amarum dicitur. [...]Sculpentibus quoque gemmas nulla gratior oculorum refectio est.⁷⁸⁵

Le parole di Isidoro ci pongono di fronte a un ossimoro naturale: ciò che dà ristoro è *anche* amaro, o, se volessimo attuare una trasposizione lirica del concetto di sapore bellico, ciò che dà pace dà *anche* guerra. La qualità "amara" del colore sul piano visivo è

⁷⁸⁴ Per le *petrose* usiamo la numerazione di Barbi: *Io son venuto al punto della rota* (C), *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* (CI), *Amor tu vedi ben che questa donna* (CII), *Così nel mio parlar vogli' esser aspro* (CIII).

⁷⁸⁵ Isid., *Orig.* XVI, 17, 1.

ovviamente da collegare all'acerbità gustativa di ciò che non è ancora maturo e che conferisce pertanto il caratteristico sapore acre al frutto appena nato. In ambito alchemico l'agente magnetico che serviva per preparare il solvente della materia su cui operare è definibile, tra l'altro, come «un frutto ancora verde e acerbo»⁷⁸⁶, ed è detto spesso, con una figura, “leone verde”. Esso incarnerebbe la “giovinezza metallica” che con la sua azione corrosiva, solutiva, disfattrice e “amara”, opera a favore della materia attraverso le dinamiche prescritte dall'*opus*. Tra gli epiteti di questo solvente troviamo quello di “Smeraldo dei filosofi”, “Rugiada di maggio”, “Erba di Saturno”, “Pietra vegetale”, grazie a quella proliferazione metaforica che qualifica l'immaginazione alchemica come visione lirica della Natura, intimamente ossimorica e fortemente sinestetica. L'osservazione stupefatta della materia *giovane* e *amara* ad opera del filosofo si appaia perfettamente alla narrazione lirica da parte del poeta che si sostanzia dell'evidente rete analogica intessuta tra la materia e la donna. Alla stregua della materia cromatica il temperamento femminile della donna-pietra offre infatti una caratterizzazione ossimorica. La donna delle *petrose* è perciò sì *acerba* e *crudele* ma, anche, *bella* e *gentile*. È insieme la *dura* pietra del diaspro e la *molle* pianta. Tuttavia il valore corrosivo materico-poetico del verde non doveva essere l'unico nella dottrina cosmologico-alchemica arcaica e questo colore merita in questa sede almeno un ulteriore approfondimento. Nel *Mondo magico degli Heroi* di Cesare della Riviera leggiamo:

il color verde, ch'ivi novamente tra il nero, e l' tenebroso dall'ecclisse de i due luminari, cioè dalla corrottione nata dal loro congiungimento, appare.⁷⁸⁷

La parola chiave del passo noi crediamo sia “ecclisse”. La luna e il sole, figure dell'argento e dell'oro alchemici, ad un certo stadio dell'*opus* si congiungono e in questa congiunzione si “assentano” l'uno nell'altra. Il prodotto di questa eclissi o “assenza” è proprio il colore verde. Nella cosmologia che sottendeva ai misteri eleusini di matrice greca la tetrapartizione del ciclo lunare appaiava i movimenti di diminuzione e di accrescimento dell'*immagine* lunare a un cambiamento cromatico simbolico⁷⁸⁸. I quattro colori delle quattro fasi erano il nero, il bianco, il rosso e il verde. Saremmo portati a credere, per logica impressionistica, che in questo schema al novilunio corrispondesse il colore nero, invece, la luna nuova, la luna che *non si vede*, aveva come colore simbolico proprio il

⁷⁸⁶ Fulcanelli, *Il mistero delle cattedrali*.

⁷⁸⁷ Cesare della Riviera, *Il mondo magico degli Heroi*, p. 85. È possibile rintracciare la congiunzione del sole e della luna con conseguente mutazione cromatica dei due in più testi, come, ad es., la *Tabula chemica* di Senior Zadith. Come vedremo, inoltre, la trasmutazione cromatica è un elemento che la descrizione della sposa del *Cantico dei Cantici* condivide con l'alchimia.

⁷⁸⁸ Cfr. E. Albrile, *Commentario al libro di Zosimo “Sulla Forza”, alle sentenze di Ermete e degli altri filosofi*, Mimesis, Milano 2008.

verde⁷⁸⁹. Ora, la luna, per una tradizione millenaria, non certo legata solo alle figure poetiche, è una metafora perfetta della donna e della dea in quanto donna, che per il tramite alchemico riceveva l'ulteriore simbolizzazione del metallo d'argento⁷⁹⁰. Ne inferiamo allora che la luna nuova, la luna che c'è ma *non si vede*, la luna dei misteri che in Grecia celebravano la *Kore*, la fanciulla per eccellenza, abbia potuto incarnare in alcune delle declinazioni della dottrina ermetica la *verde assenza* della donna programmaticamente ostile al concedersi all'uomo. All'interno dell'opera di George Ripley troviamo che il modo per unire il sole e la luna è il leone verde. Il verde, proprio in quanto colore del regno vegetale, era probabilmente spiegato come *eclissi* del sole *dentro* la pianta. Grazie alla fotosintesi clorofilliana la pianta assimilava la luce solare, o, poeticamente, la interiorizzava. Iconograficamente il leone verde era infatti raffigurato nell'atto di ingoiare il sole (fig. 9). Questa congiunzione con il sole, quest'*assentare* il sole dentro la pianta, produceva la qualità cromatica del verde. Nello stesso modo, in ambito alchemico, l'unione del sole e della luna offriva, immediatamente dopo il nero, la medesima valenza cromatica. Al corollario metaforico che unisce la luna e la pianta va poi aggiunto un terzo anello: la donna, nella quale l'assunzione del sole va ovviamente letta in senso psichico, giunge a simboleggiare l'autosufficienza di colei che possiede ormai l'energia solare dentro se stessa e che perciò non necessita di flussi energetici all'altro ed esterni. La donna verde, come il leone verde, non si concede. Non ha la contingente necessità di trarre conferma o piacere dall'uomo. Ella incarna la verde autarchia di chi, come il leone delle rappresentazioni alchemiche, ha ingoiato il sole.

Per Paolo di Taranto, il segreto del colore verde consisteva «nell'essere a metà fra sole e luna»⁷⁹¹, fatto che permetteva al colore di trasformarsi con facilità ora nell'uno o nell'altro⁷⁹². Forse è in ragione di questa medietà che Marsilio Ficino ne *El libro dell'amore*

⁷⁸⁹ Il riferimento ai misteri di Eleusi e, in generale, all'antichità classica, non deve apparire remoto dal tempo di Dante. Il verde, infatti, era il colore simbolico delle celebrazioni del primo maggio che il Medioevo eredita agli antichi (Cfr. M. G. Muzzarelli, *Guardaroba medievale. Vesti e società dal XIII al XVI secolo*, il Mulino, Bologna 1999). Si noti inoltre che proprio il primo maggio è il giorno in cui Dante avrebbe incontrato Beatrice.

⁷⁹⁰ La luna forniva certamente *ab antiquo* l'orientamento temporale per le operazioni magico-alchemiche. In testi antichi la pietra filosofale è detta addirittura «la pietra che fa girare la luna». Cfr. M. Berthelot, *Collection des anciens alchimistes grecs*, G. Steinheil editor, Paris 1887, pp. 20-21, 77-78. Ci sembra assai significativo il fatto che Dante dedichi un intero canto del *Paradiso* (il secondo) alla disquisizione sulla luna attraverso le spiegazioni «scientifiche» di Beatrice. Ancora più importante è che egli chiami la luna con l'epiteto di «eterna margarita», una delle innumerevoli designazioni della pietra dei filosofi.

⁷⁹¹ Paolo di Taranto, *Summa perfectionis magisterii*, in M. Pereira, *Alchimia*.

⁷⁹² Per la sostanziale «instabilità» del colore verde v. M. Pastoureau, D. Simonnet, *Il piccolo libro dei colori*, Ponte delle Grazie, Firenze 2006.

definirà la luna come «genere misto»⁷⁹³, non solo maschile né solo femminile. D'altra parte nella riflessione della stessa Ildegarda il colore verde è legato alla *virago* come donna androgina, colei cioè che non ha solo la natura femminile della *mulier* ma anche quella maschile del *vir*.

In ambito letterario la donna vestita di verde invocata da Dante non è l'unica rappresentazione di donna ostile all'amore. Come vedremo nell'analisi di *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* una donna simile è cantata dal poeta medievale scozzese Thomas the Rhymer con forti parallelismi rispetto al testo di Dante⁷⁹⁴. Nell'ambito specificamente alchemico, invece, famosa ed emblematica è la descrizione che Thomas Vaughan nel Seicento fa di Aelia Laelia in quanto figura della pietra filosofale e di cui il poeta dice che:

In fresh green damask she was dressed.

Aelia Lelia è la donna vestita di verde che nel testo ha il nome di Iante con riferimento alla donna del mito greco che, essendosi innamorata di un'altra donna, fu trasformata da Iside in uomo. La caratterizzazione "verde" di una donna psichicamente androgina è nel testo di Vaughan chiaramente esemplificata e deve riportarci almeno ad un'altra e assai misteriosa attestazione di tradizione orale, di solito attribuita al cinquecento, quella del testo musicale che ha come protagonista Lady Greensleeves⁷⁹⁵ (fig. 10). La Signora dalle maniche verdi è infatti una donna che non si concede all'amore:

«Alas my love you do me wrong
To cast me off discourteously,
And I have loved you oh so long
Delighting in your company.
Greensleeves was all my joy
Greensleeves was my delight,
Greensleeves was my heart of joy
Greensleeves was my heart of gold
And who but my lady Greensleeves»

⁷⁹³ Cfr. M. Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Olschki, Firenze 1988. Si noti inoltre come negli Inni orfici (9, 4) la luna sia maschio e femmina insieme (ἄρσην μὲν καὶ θῆλυς ἔφυς).

⁷⁹⁴ È inoltre vestita di verde la donna che custodisce il giardino senza tempo nel *Roman de la Rose*: «non va cercata in terra alcuna/donna di più bella persona;[...] maniche bene e strettamente/cucite entrambe, e per non fare/le sue bianche mani abbronzare,/guanti bianchi; cotta d'un fine/ verde di Gant a cordelline/cucita intorno», Guillaume de Lorris, *Le Roman de la Rose*, vv. 549-550, 560-565, Traduzione di Pietro G. Beltrami da *Le Roman de la Rose par Guillaume de Lorris et Jean de Meun*, publié par Ernest Langlois, Paris, Firmin-Didot, 1914-1924 (disponibile in <http://gallica.bnf.fr>). Una donna vestita di verde sarà Polia, la donna dell'*Hypnerotomachia Polifili* che, come chiara *figura Beatricis*, guida in sogno l'amato che si è smarrito in una selva: «Vestita dunque questa Elioida Nympha el virgineo & divo corpuscolo di subtilissimo panno di verde seta», in M. Ariani, M. Gabriele (a cura di), *Hypnerotomachia Poliphili*, Adelphi, Milano 2010, p. 143.

⁷⁹⁵ La misteriosa composizione fa parte della tradizione folklorica popolare inglese le cui leggende l'attribuiscono al re Enrico VIII.

Il riferimento all'oro che l'amante rifiutato dalla donna vestita di verde fa in relazione al proprio cuore ci spinge ulteriormente nella direzione della genesi ermetico-alchemica di questa attestazione popolare. Inoltre la donna amata è definita "cuore della gioia" e "delizia", epiteti che immediatamente ci riportano al tessuto lessicale e alla tramatura semantica della *fin'Amor* cortese. Che la donna-pietra di Dante fosse emblematicamente percepita come donna "verde", sebbene l'indicazione cromatica sia presente solo in una petrosa, è un'attestazione iconografica a testimoniare, sebbene tarda. Marie Spartali Stillman, pittrice del movimento preraffaellita facente capo a Dante Gabriele Rossetti, è l'autrice nel 1884 di un quadro dal titolo *Madonna Pietra degli Scrovegni* (fig. 11) che intende ritrarre la Pietra di Dante attraverso una delle identificazioni anagrafiche che abbiamo visto nella Premessa.

In base a quanto detto sul verde cerchiamo allora di chiarire alcuni versi della petrosa *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* di Dante:

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra
 son giunto, lasso, e al bianchir de' colli,
 quando si perde lo color ne l'erba:
 e 'l mio disio però non cangia il verde,
 sì è barbato ne la dura pietra
 che parla e sente come fosse donna [...]
 Quantunque i colli fanno più nera ombra,
 sotto un bel verde la giovane donna
 la fa sparar, com'uom pietra sott'erba.⁷⁹⁶

Nell'*incipit* del componimento se dessimo a quel "però" un valore avversativo, il verde assumerebbe la valenza "negativa" agli occhi di chi riceve il diniego della donna, cioè il poeta. Il *desiderio* di Dante, parola chiave, come vedremo, del suo complesso psichico, non avrebbe il potere di cambiare il verde della donna. L'accertamento "amaro" del colore verde, si trova però con certezza più avanti nel componimento, là dove la donna è detta "legno molle e verde" che in ragione della sua natura non si infiammerà per l'uomo. L'accertamento del colore coincide pertanto con l'amara constatazione dell'autosufficienza di lei, del suo "acerbo" contegno e della sua *assenza* di fronte alle richieste dell'uomo. Nella chiusa, invece, la constatazione della "nascita" del verde dalla pietra, che al profano può sembrare contraddittoria rispetto alla denuncia dell'esordio, ribadisce quanto detto sul verde alchemico che nell'*opus* preconizza l'avvento dell'oro, e con esso il superamento dell'ombra e del nero indifferenziato. Il verde è *anche* l'essere appena germogliato, la tenerezza di ciò che è fresco e vivo, la forma larvale della promessa del raffinamento dell'uomo e del poeta che cerca il proprio *cuore d'oro*.

⁷⁹⁶ *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, 1-6, 37-39.

2.5 La funzione cognitivo-immaginativa della pietra

2.5.1 La nozione poetica di pietra filosofale nella letteratura medievale dai trovatori a Dante

L'invisibile *humus* della cultura che sottende alle elaborazioni del mondo poetico trobadorico e stilnovistico è intriso in maniera per noi ormai troppo sfuggente della sessualizzazione di tutto il creato. La discriminazione tra maschile e femminile è un portato della "scienza" medievale con cui essa si impegna a dirimere e a spiegare la multiformità dei fenomeni naturali. Ad essere maschio o femmina non è solo la singola pietra o la singola pianta, ma anche i processi che mediano l'azione dei singoli agenti del cosmo. Questa nozione non discriminante ma armonizzante della dualità androgenica e compartecipata della materia all'interno delle dinamiche dei processi naturali, penetra anche il linguaggio. Se, come abbiamo visto, per decifrare in profondità il significato della poesia trobadorica è necessario appellarsi a più matrici, e in particolare a quella ermetica da cui, in ultima istanza, sarebbe stato tratto il canto per la "donna che non c'è", è alla concezione gnostica dell'uomo primordiale che innanzitutto dobbiamo guardare. Il Dio dei trattati ermetici è androgino come l'*Anthropos* che è fatto a sua immagine⁷⁹⁷. L'Adamo primordiale, tanto dell'ermetismo quanto dello gnosticismo, è un individuo che partecipa di due nature: la maschile e la femminile⁷⁹⁸. La perdita della sua androgenia originaria coincide, in seno a una dottrina di tal fatta, non solo con la perdita dell'unità e della felicità paradisiache, ma, di conseguenza, con lo smarrimento della lingua originaria, così come apertamente argomentato nel *De vulgari eloquentia* di Dante⁷⁹⁹. La ricerca alchemica si configura allora come recupero dello stato dell'originaria integrità androgenica che trova nella figura ermetico-gnostica di Adamo il suo sfondo teologico⁸⁰⁰.

⁷⁹⁷ Cfr. P. Scarpi (a cura di), *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*, Fondazione L. Valla, Mondadori, Milano 2009, p. LVII.

⁷⁹⁸ Per una ricognizione del mito dell'androgino all'interno della filosofia pagana e dell'esoterismo cristiano v. F. Franchi, *Le metamorfosi di Zambinella: l'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Lubrina, Bergamo 1991, pp. 34-45. Per la figura ermetica di Adamo in relazione alla lingua perduta si veda lo studio insostituibile a cura di A. Paravicini Bagliani, *Adam, le premier homme*, Micrologus' Library, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2012.

⁷⁹⁹ Cfr. 2.2.

⁸⁰⁰ M. Pereira, *Alchimia. I testi della tradizione occidentale*. Al legame filosofico che l'alchimia ha posto tra la natura del linguaggio e la materia elementare, almeno dall'arabo Jābir in poi, abbiamo già accennato. Tuttavia è necessario osservare come il legame analogico tra i processi di composizione linguistica e quelli elementari fosse un assunto rintracciabile anche della medicina medievale non a rigore "alchemica". La *krasis empedoclea*, vale a dire la giusta combinazione dei quattro elementi atta a determinare l'equilibrio della natura, non è dissimile per l'uomo del Medioevo, dalla *krasis* elementare interna al corpo umano e responsabile della sua salute, e trova un'ulteriore controparte nella *krasis* attuata dall'oratore nella composizione retorica degli elementi del linguaggio. Cfr. Ugo da Folieto, *De medicina animae*.

Nei trattati ermetici la creazione dell'*Anthropos*, in quanto androgino primordiale, è legittimata dal fatto che essa procede dal Noŭς, l'“Intelletto” demiurgico, esso stesso di natura androgina⁸⁰¹, il quale si congiunge con se stesso grazie al λόγος, la “parola”. Se nel testo greco troviamo quest'*intelletto* caratterizzato dal genere maschile, in alcune rielaborazioni filosofiche medievali possiamo trovare che esso, traslitterato dal greco proprio come *Noys*, è connotato dal genere femminile⁸⁰², dato che probabilmente è spia della generale, se pure non ufficiale, percezione del genere femminile come genere “misto” in seno alla cultura medievale. Com'è noto, l'ideologia erotica che fa da sfondo alla poesia provenzale prima e allo Stilnovo poi si configura come una vera e propria “religione” della donna. Ci si è chiesti il perché di questo sbilanciamento verso un'idealizzazione del femminile del tutto in contro tendenza rispetto all'inveterata subordinazione sociale che subisce la donna nei secoli. Come ha messo in rilievo R. Nelli, gli antichi non idealizzavano la donna, ma l'uomo⁸⁰³. La straordinaria supervalutazione del femminile è allora, secondo l'autore, ricollegabile alla teorica dell'“amore puro” che può ben rintracciarsi nel *Dialogo dell'amore* di un autore greco così filosoficamente denso come Plutarco:

Plutarco è obbligato allora, per attribuire alla donna un ruolo equivalente e altrettanto nobile, a chiamare in suo aiuto tutto l'aldilà delle metafisiche e addirittura dei «misteri», e questo in un dibattito dove l'esoterismo sembrava non dovesse entrare per nulla. Riprendendo le tesi platoniche, ma applicandole alla donna, Plutarco mostra che essa è l'oggetto naturale in cui noi possiamo scoprire un'immagine della bontà increata, più ancora che nello spirito dell'uomo, e che la donna può essere l'occasione di una reminiscenza della bellezza ideale⁸⁰⁴.

Lo scrittore greco, intriso di conoscenze iniziatiche, conferisce all'“amore puro” uno statuto del tutto particolare, presentando la castità che lo caratterizza come lo strumento offerto ai “veri” amanti per riscattarsi definitivamente dal ciclo delle reincarnazioni. Ad attendere l'uomo e la donna sono infatti i campi della Luna, il loro regno reale e ultimo. Ad una dottrina di tal fatta si appaia perfettamente, sempre per Nelli, la concezione dell'amore casto interna al catarismo a cui i trovatori occitani pur attingono. L'amore

⁸⁰¹ Cfr. *Foimandres* di Ermete Trismegisto I, 9, in P. Scarpi (a cura di), *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*.

⁸⁰² «arboreos etiam fetus herbasque salubres/distinguit, signat, separat alta Noys/[...]En divina Noys herbas discernit ab herbis/vires atque color, forma locusque probant», Alexander Neckam, *Suppletio defectuum*, I, vv. 179-180, 263-264.

⁸⁰³ René Nelli, *Eros Trobadorico*, in M. Mancini (a cura di), *Il punto su: I trovatori*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 114.

⁸⁰⁴ *Ivi*, p. 115.

casto è infatti «un'operazione magica che assicura la salvezza»⁸⁰⁵. A guidare verso l'altezza metafisica di un amore che sublimandosi si proietta verso un *altro* mondo non è l'uomo, il cui istinto è votato alla concretizzazione oggettuale dell'*eros*, ma la donna⁸⁰⁶, la quale diventa in tal modo la forma antropomorfa e prototipica dell'idea platonica che per essere "raggiunta" dall'uomo deve essere prima da lui "incarnata".

Si rivela a questo punto necessaria una precisazione "alchemica" sull'identità filosofica di questa "donna". Lungi infatti dal voler discriminare dal punto di vista sociale o di *gender* l'uomo, che risulta, in questo confronto con la sua controparte femminile, "inadeguato" in misura abbastanza imbarazzante, il femminile che è oggetto speculativo della tradizione ermetico-alchemica, rappresenta già in sé, paradossalmente, un'unità androgenica. Il femminile proposto dall'alchimia come modello di perfezione antropomorfa non è infatti la controparte di una polarità maschile, ma contiene già in sé l'elemento virile che fa della donna, come abbiamo visto in Ildegarda di Bingen, una *virago*. La donna ermetico-alchemica è dichiaratamente un androgino. Il maschile, allora, che si rivela bisognoso di una "purificazione" al femminile nella tessitura drammatica della poesia medievale, è in sostanza bisognoso di una femminilizzazione che, di fatto, corrisponde ad una riunificazione dei contrari, cioè ad un'androgenizzazione.

Arriviamo per questa via a considerare le polarità che interessano la natura del linguaggio in seno alla teoria della letteratura medievale e, in particolare, del linguaggio poetico. Nel pensiero ermetico all'esaltazione della donna in quanto soggetto antropomorfo corrisponde, infatti, sul piano linguistico, l'esaltazione della lingua poetica e della Poesia nel suo senso più intimo e alto. Come sostiene Roger Dragonetti, fine conoscitore di retorica medievale, «ciò che fin dai trovatori i poeti della poesia *cortese* designano nella lingua *materna* col nome di «Dama, sorella, Regina, Vergine» non è un personaggio femminile, e neppure il doppio immaginario di un

⁸⁰⁵ «La maggior parte delle dame cantate dai trovatori erano iniziate al catarismo o vivevano nell'atmosfera dei «puri»: soprattutto le dame del Tolosano, del Carcassès, di Carbadès. Le amiche di Piere Vidal, di Raimon de Miraval erano, senza alcun dubbio, penetrate dall'idea che, teoricamente, la castità fosse superiore all'amore e che, per il fatto di essersi sposate, avrebbero dovuto subire il castigo di molte reincarnazioni.», *ivi*, p. 116-117.

⁸⁰⁶ «Ebbene, il provenzale del XII secolo rovescia questi istinti di egoismo e di morte e li sostituisce con la conoscenza dell'amore naturale, che non è in lui. Deve guardare all'amore femminile, rifletterlo in una umiltà totale, considerarsi come morto alla virilità, alla coscienza di sé, per accedere a questa nuova conoscenza. L'amore non è uomo, è donna. Nell'universo non esiste un essere che posseda in sé l'idea dell'amore se non la donna, se non la madre. Il superamento di sé da parte di sé non è permesso (lo si constata, secondo Matfre Ermengaut, anche nel mondo animale) che alla coscienza materna. Dio ha dato all'uomo solo un istinto sessuale che lo limita. Ha dato invece alla donna un istinto che, in quanto tale, racchiude originariamente e oggettivamente l'idea d una coscienza condivisa, di una coscienza che esce da sé per vegliare sull'altro», *ivi*, pp. 119-120.

referente, ma il simbolo dell'essenza lontana della Poesia»⁸⁰⁷. Dragonetti rintraccia nella letteratura medievale una doppia e strutturante androginia. Da un lato è la lingua latina, quella dell'*auctoritas*, la lingua codificata e codificante, il modello di fatto su cui esemplare produzioni linguistiche "aggiuntive". Il suo interprete e artefice è appunto l'*auctor*, colui che "aggiunge" (< lat. *augeo*) chiosando un prodotto filosofico-linguistico che è fisso e immutabile, come di fatto è percepito e proposto il patrimonio scritturale cristiano. Dall'altro lato è invece la lingua volgare che sfugge a questa *auctoritas*, si disimpegna dalla fissità strutturante e sempre uguale della lingua latina e diviene il polo mobile, liquido del linguaggio, fondato non sulla verbalizzazione scritta ma sulla trasmissione «vocale» che rende questa lingua qualcosa di aereo, effimero, passeggero e, vorremmo dire, "libero". È con questa lingua che Dante vorrà scrivere il *Convivio*. Se nel *De vulgari eloquentia* egli definisce ermeticamente la lingua volgare come lingua materna (*maternam loquelam*) richiamandosi alla parola perduta di Adamo e del Paradiso terrestre, nel *Convivio* essa è per l'autore una lingua "residuale" nel senso più alto del termine. Essa infatti ha il compito di offrire il pane-sapienza che come briciola cade dalla mensa degli Angeli i quali, è bene ricordarlo, non necessitano della facoltà del linguaggio verbale, ma vivono nel silenzio impronunciabile dell'Assoluto⁸⁰⁸. Approssimarsi a questo silenzio è lo scopo dell'uomo e del poeta in particolare che non può agire in tal senso in quanto *auctor* ma deve farlo in quanto *autor*. L'*autor*, che deriva dall'*auctor* per sottrazione di una consonante, è l'artefice, o meglio, il *fabbro* della lingua madre, la quale si posiziona idealmente tra i due poli della seconda androginia che Dragonetti individua nella scrittura medievale. Infatti:

La lingua madre, quale Dante la immagina nella propria poetica, è attraversata da questo principio dinamico e silenzioso che si muove

⁸⁰⁷ R. Dragonetti, *Il doppio gioco della sestina di Arnaut Daniel e Dante*, in *I tranelli della finzione. Studi di letteratura francese*, Edizioni Dedalo, Bari 1990, p. 42. È bene vedere nell'interpretazione della dama di Dragonetti non una semplice allegoria della conoscenza, ma la realizzazione antropomorfa della Sapienza, cosa assai difficile come dirà Cecco D'Ascoli rimproverando a Dante il fatto di aver indotto a credere con le sue opere che trovare questa realizzazione "carnale" dell'archetipo sia cosa semplice: «Rare fiate, como disse Dante, /S'entende sottil cosa sotto benna; /Donqua con lor perché tanto millante? /Non dà vertute lo parlar inepto. /Maria va cercando per Ravenna /Chi 'n donna crede che sia intellecto.», *L'Acerba*, IV, IX, 109-114. Si noti che, come abbiamo cercato di osservare nel corso dell'indagine, la Maria cristiana è la realizzazione perfetta dell'Archetipo umano-divino che si pone sullo stesso piano antropologico della Beatrice di Dante.

⁸⁰⁸ «Non angelis, non inferioribus animalibus necessarium fuit loqui, sed nequicquam datum fuisset eis: quod nempe facere natura aborret. Si etenim perspicaciter consideramus quid cum loquimur intendamus, patet quod nichil aliud quam nostre mentis enucleare aliis conceptum. Cum igitur angeli ad pandendas gloriosas eorum conceptiones habeant promptissimam atque ineffabilem sufficientiam intellectus, qua vel alter alteri totaliter innotescit per se, vel saltem per illud fulgentissimum Speculum in quo cuncti representantur pulcherrimi atque avidissimi speculantur, nullo signo locutionis indiguise videntur.», *De vulg. eloq.* I, II, 2-3.

fra due poli del discorso. Ad uno di essi si situa il linguaggio dell'*auctoritas* che istituisce, produce senso, articola il sapere in una logica dimostrativa; all'altro si trova questa lettera perduta o sul punto di perdersi, che non dice nulla[...]»⁸⁰⁹

Parallelamente alla polarità lingua latina/lingua volgare si situa allora un'altra polarità che rende il testo della poesia d'amore trobadorica "androgino" a detta dello stesso Dragonetti. Da un lato è infatti la «retoricità vuota» del *lausengier*, il "malparliere", colui che, insomma, come agente di un trama è il calunniatore della coppia e del poeta amante, ma che, in senso ermetico, incarna la lontananza dalla bellezza inafferrabile dell'eloquio poetico. Egli è l'istanza tutta maschile della regola, la parola votata alla norma, alla celebrazione ingaggiata per professione, il versante logico-dimostrativo, chiaro (*leu*) del linguaggio. Al suo estremo è invece «l'indicibile della parola d'amore», la «possibilità femminile» che è insita in ogni forma testuale maschile e che va dall'uomo ricercata e, appunto, "trovata". Il poeta di Dante non è *auctor* ma *autor*. Egli è il creatore di una sintesi fonico-linguistica musicale in quanto tale inamovibile e intraducibile, di cui l'autore rende conto nel *Convivio* allorché pone come fantasiosa, ma significativa, etimologia del termine *autor* il verbo *aiueo*⁸¹⁰. Questo verbo, secondo Dante, è una «immagine di legame». Si badi bene: un verbo la cui essenza è "acustica" rappresenta la qualità "visiva" (immagine) del legame⁸¹¹. Quale legame? Quello che Dante chiama «legame musaico». Esso non è che la misteriosa e intraducibile sostanza cognitivo-musicale che nasce dall'unione (legame) sapiente delle parole e che viene messa in atto dal poeta-fabbro. La risultante di questa aggregazione sonora e sapiente è intraducibile in altra lingua visto che essa risulta dall'unione indissolubile dei significati con i significanti. Nella sintesi inamovibile che si genera da questo *legame musaico* nasce allora la «parola in ombra»⁸¹², la lingua cosiddetta "oscura", quel *trobar clus* che in opposizione alla chiarezza del *leu* ha la sua ragion d'essere nel *surplus de sen* (sovrappiù di senso) perseguito dai trovatori e messo

⁸⁰⁹ R. Dragonetti, *Auctor, autor, actor*, in *I tranelli della finzione. Studi di letteratura francese*, Edizioni Dedalo, Bari, p. 17. Vedi anche R. Dragonetti, *Dante pèlerin de la Sainte Face*, in *Romanica Gandensia*, is. 11, Université De Gand 1968.

⁸¹⁰ «È chi ben guarda lui, ne la sua prima voce apertamente vedrà che elli stesso lo dimostra, che solo di legame di parole è fatto, cioè di sole cinque vocali, che sono anima e legame d'ogni parole, e composto d'esse per modo volubile, a figurare immagine di legame. Ché, cominciando d'A, ne l'U quindi si rivolge e viene diritto per I ne l'E, quindi si rivolge e torna l'O; si che veramente immagine questa figura: A, E, I, O, U, la quale è figura di legame. E in quanto «autore» viene e discende da questo verbo, si prende solo per li poeti, che con l'arte musaica le loro parole hanno legato», *Convivio*, IV, VI.

⁸¹¹ Nelle *Etymologiae* di Isidoro l'unica occorrenza del termine immagine (*imago*) è legata proprio al suono e in particolare all'immagine acustica riprodotta nel fenomeno dell'eco che, ancora una volta, riguarda la pietra: «Icon saxum est, qui humanae vocis sonum captans, etiam verba loquentium imitatur: icon autem Graece, Latine imago vocatur, eo quod ad vocem respondens alieni efficitur imago sermonis; licet hoc quidem et locorum natura evenit, ac plerumque convallium», Isid., *Orig.*, XVI, 3, 4.

⁸¹² R. Dragonetti, *Auctor, autor, actor*, p. 17.

in rilievo, tra gli altri, dalla scrittrice Maria di Francia nel XII secolo⁸¹³. Il legame fonico del verbo *aiueo*, che giustifica l'operazione del poeta, è compiuto grazie all'aggregarsi di cinque vocali che costituiscono, per Dante, *l'anima* di tutte le parole. Dragonetti chiosa la parola "anima" con l'assai significativo termine "soffio". In quanto costituito dalle cinque vocali il verbo *aiueo* è infatti il vocabolo perfetto poiché tende a riprodurre, almeno in termini mimetici, il soffio primordiale che ha reso possibile la vita e il linguaggio del primo uomo⁸¹⁴ e che continua ad animare tutte le cose. Il soffio, ricordiamolo, è donna⁸¹⁵. Le cinque vocali sono "anima" in quanto incarnano la sostanza sonora femminile, aerea e pervasiva, in opposizione alla solida durezza maschile del suono consonantico. Tuttavia, come dice Dante, questo verbo è solo una "immagine". Realizzare, cioè "trovare", la poesia nel senso più intimo e autentico del termine è altra cosa. Come abbiamo visto a proposito dell'ineffabilità del linguaggio alchemico, Dante scriverà al dedicatario della *Commedia* che il linguaggio non può esprimere a parole, non può replicare la Luce, e spiega anche la motivazione: *signa vocalia desunt*⁸¹⁶, mancano segni vocalici per farlo. Da questa affermazione si evince che il reale oggetto del discorso poetico è, come d'altronde l'"oggetto" materiale degli alchimisti, un contenuto ineffabile e irriproducibile, a cui non si accede attraverso la normatività del linguaggio-materia, ma che necessita di altri segni-sostanze-processi che ne permettano la penetrabilità. L'*oscuro* oggetto poetico viene da un "altro mondo". Lo si può rintracciare per via mai definitiva ma sempre momentanea. Sua figura è la donna oscura, la *belle dame sans merci*, la bella dama senza pietà dei trovatori, che è *figura* linguistica della dottrina poetica⁸¹⁷, cioè della

⁸¹³ Cfr. R. Antonelli *Oscurità e piacere*, in AA.VV., *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del 28° Convegno universitario (Bressanone, 12-15 luglio 2001), Trento 2004, p. 53. Antonelli segue una logica assai affine a quella di Dragonetti e a proposito della suddetta oscurità della parola poetica osserva: «Dunque l'oscurità è *l'anima*; la parola, il 'semplice' lavoro retorico sulla parola ('classico'), privo del peso spirituale della *sententia*, è il corpo».

⁸¹⁴ Cfr. 2.2.

⁸¹⁵ Si è già citato il soffio di Iside con cui la dea ricomponne il corpo smembrato dello sposo Osiride. Nella cosmologia di Ildegarda di Bingen il soffio dei quattro venti all'interno della "rota" di una delle visioni della mistica, agisce come l'anima del mondo che tiene unita la compagine del cosmo. Cfr. M. Cristiani, M. Pereira (a cura di), Ildegarda di Bingen. *Il libro delle opere divine*, Mondadori, Milano 2004, p. 1164.

⁸¹⁶ *Ep* XIII, 29. Cfr. 1.5. L'eccedenza del Verbo come qualcosa di non perfettamente coincidente con quello che oggi potremmo definire lo spazio-tempo è inoltre dichiarata da Dante in *Paradiso*: «Poi cominciò: «Colui che volse il sesto/a lo stremo del mondo, e dentro ad esso /distinse tanto occulto e manifesto,/non poté suo valor si fare impresso/in tutto l'universo, che 'l suo verbo/ non rimanesse in infinito eccesso.», *Par.*, XIX, 40-45.

⁸¹⁷ Per la donna dei trovatori come dottrina "oscura" v. R. Antonelli, *Oscurità e piacere*, in A.A.V.V., *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del 28° Convegno universitario (Bressanone, 12-15 luglio 2001), Trento 2004. L'autore riferisce già al *De doctrina christiana* di Agostino (II, VI, 7-8) l'oscurità come qualità intrinseca del testo biblico per cui vale l'equazione: *sententia* = spirito e parola, lettera = corpo. Una propensione retorica affine, secondo Antonelli, è quindi quella rintracciabile nella riflessione sulla poesia di autori medievali come Maria di Francia e Giovanni di Salisbury.

parola oscura che esige dal suo fedele amante-poeta l'esercizio severo e infaticabile del pensiero intuitivo e della fantasia, la ricerca del *verbum dimissum*, della *favella matrix* perduta insieme alla felicità androginica del primo giorno della creazione.

Questa donna-poesia, questa *Inconnue*, la sconosciuta figura femminile mai afferrabile, secondo Dragonetti, è stata di volta in volta chiamata dai trovatori in poi ora sorella, ora dama o semplicemente *Elle*, *Ella*⁸¹⁸. A ulteriore sostegno dell'interpretazione dell'autore leggiamo nell'*Acerba* di Cecco D'Ascoli:

I' son dal terzo celo trasformato
in questa donna, che non so chi foi,
per cui me sento onn' ora più beato.
De lei prese forma el meo intellecto,
mostrandome salute li occhi soi,
mirando la virtù del so conspecto.
Donqua, io so ella ; e se da me scombra,
allora de morte sentiraggio l' ombra.⁸¹⁹

Qui l'autore esprime in chiari termini cavalcantiani⁸²⁰ il segreto scopo della ricerca poetica e cognitivo-sentimentale del rimatore dai trovatori in poi: la trasmutazione nella *dama* tramite la conversione del proprio 'intelletto' nella 'forma' di lei, trasformazione che peraltro avviene secondo le dinamiche alla lettera "magnetiche" del guardare la dama e dell'essere da lei guardato⁸²¹. La donna, poi, è definita con un pronome che identificandola ne fa, per paradosso, un soggetto sconosciuto: *ella*.

A questo punto non sembrerà troppo bizzarra l'affermazione di Fulcanelli per il quale la gaia scienza dei trovatori è da identificare con quella che egli chiama la *lingua verde*. Nei *Leys d'Amors*, scritti agli inizi del trecento dalla compagnia di Tolosa per riproporre le regole dell'*eros* trobadorico, si legge che il desiderio dei sette savi signori della compagnia è di ritrovare la *Dama scienza* che dispensi loro il gaio sapere (*gay saber*)⁸²². Il verde della lingua alchemica, allora, è probabilmente da intendere come l'approssimazione cromatica più vicina all'inarrivabile attingibilità dell'oro. Il verde, abbiamo detto, è la prefazione della Luce. Lo è nella materia, lo è nella dama, lo è nel linguaggio. Il verde scherma la visione diretta che incenerirebbe l'incauto sperimentatore perché tanto il poeta quanto il fabbro-alchimista hanno a che fare col "fuoco". In principio la "rima" non rappresentava la consonanza acustica di parole a fine verso, la rima era, alla lettera, la 'crepatura', la 'fessura'

⁸¹⁸ R. Dragonetti, *Il doppio gioco della sestina di Arnaut Daniel e Dante*, p. 42. Sempre con l'autore si osservi che il nome ebraico di Dio El fu di volta in volta confuso con la lettera L, con l'antico francese *ele* per 'ala' e con il pronome *Elle* (Ella). Cfr. R. Dragonetti, *Auctor, autor, actor*, p. 16.

⁸¹⁹ Cecco D'Ascoli, *Acerba*, III, I, 133-140.

⁸²⁰ Cfr. 2.3.8.

⁸²¹ Cfr. 2.4.2.

⁸²² R. Dragonetti, *Alle origini del «Gay saber»*, in M. Mancini (a cura di), *Il punto su i: I trovatori*, p. 250.

che caratterizzava lo strumento degli artigiani atto a schermirsi dalla visione diretta del fuoco (fig.12). Nello scoppietto della rima poetica il fuoco si intravede, si percepisce, si avverte grazie all'approssimazione al fuoco che la crepatura causata dalla scintilla dell'emozione poetica offre allo scrutatore-lettore. Tuttavia, se ci sono ancora parole, cioè rime, si è ancora nelle vicinanze della fiamma, ma non ancora dentro di essa, là dove si sospende il linguaggio nel silenzio contenuto da una muta *sostanza*, probabilmente quella che Dante identifica più volte come *angelo*. A incarnare la virtù muta e ineffabile di questo angelo-sostanza è prima la *bella dama senza pietà* dei trovatori e poi la donna che Dante chiama Beatrice e *petra*, una donna irriducibile, vestita di verde, che declina in modo pervicace il soddisfacimento materiale e contingente dell'amore del poeta.

In tempi immemorabili, nostalgicamente evocati da Boccaccio, quando la teologia coincideva ancora con la poesia, la pietra rappresentava l'approssimazione figurativa più vicina all'irrapresentabile. La pietra era tutto ciò che poteva dirsi su Dio:

Rursumque ait: «Non poteris videre faciem meam; non enim videbit me homo et vivet». Et iterum: «Ecce, inquit, est locus apud me, stabis super petram; cumque transibit gloria mea, ponam te in foramine petrae et protegam dextera mea, donec transeam; tollamque manum meam, et videbis posteriora mea; faciem autem meam videre non poteris»⁸²³.

Il Dio che parla a Mosè nell'*Esodo* rivela al profeta ebreo che Egli non può essere visto, pena l'estinzione. Non si può “vedere” Dio e continuare a vivere. Tuttavia c'è un posto a Lui molto vicino: la pietra. Nella sua materna cavità si prenderà cura di Mosè proteggendolo con la sua mano destra dalla visione di “Dio che passa” (*donec transeam*). Una volta tolta la mano, a Mosè non sarà possibile che vedere tutto ciò che resta del *Dio che è passato*: non direttamente il suo volto, ma le sue spalle (*posteriora mea*), la sua ombra. L'aniconicità della pietra dei filosofi, effigiata solo tramite suoi sostituti simbolici e allegorici, deve essere in gran parte derivata da una simile visione del divino che l'ebraismo condivideva con le istanze aniconiche della tradizione araba. Possiamo allora immaginare che, come al profeta biblico e al filosofo della natura, entrambi in cerca del Divino, la sconosciuta sostanza immateriale in forma di donna-angelo abbia bisbigliato a Dante le medesime parole dell'*Esodo*: -non mi puoi vedere, perciò starai nel luogo a me più prossimo: la pietra-.

⁸²³ *Esodo*, 33, 20-23.

2.5.2 Il dramma cosmogonico della perdita dell'“Immagine”: tracce alchemiche ed ermetico-gnostiche in Dante Alighieri

La creazione dell'uomo mortale secondo il *Poimandres*, il trattato cosmogonico contenuto negli scritti attribuiti ad Ermete Trismegisto⁸²⁴, è conseguenza dell'errore commesso dall'*Anthropos*, l'uomo primordiale, nell'atto di specchiarsi. Il *Nous* androginico cui abbiamo precedentemente accennato, genera infatti l'*Anthropos* grazie all'unione con il λόγος, che è una parte luminosa di se stesso. Il *Nous* “si innamora” di sé vedendo “direttamente” in ciò che crea, la forma (μορφή) simile a sé. L'*Anthropos*, invece, nel tentativo di emulare chi lo ha generato, per creare a sua volta si innamora della propria immagine che non vede direttamente, ma che scorge *riflessa* nell'acqua. Tuttavia l'acqua in cui egli si specchia appartiene alla «natura umida» che è posta in basso rispetto alla luce da cui egli proviene e dalla cui periferia circolare è sconfinato (ἀναρρηξαι) per conoscere (κατανοῆσαι), in ultima istanza, il potere di colui che domina il fuoco⁸²⁵. Il risultato è che la prima umanità si specchia in qualcosa di “altro” da sé con cui vuole congiungersi in ragione dell'immagine rispecchiata in “basso”⁸²⁶, perdendo in tal modo la propria felice androginia⁸²⁷. Che quello dell'essere umano sia un “dramma” legato all'atto di “vedere” è un concetto ben ribadito da uno dei più importanti trattati ermetici, riportati dall'autore bizantino Stobeo, tra V e VI sec. d.C., la *Kore Kosmou*⁸²⁸:

Per noi, che siamo anime che non appartengono più a dio⁸²⁹, poco spazio troveranno gli occhi e, quando vedremo il cielo, nostro padre, tutto rimpicciolito attraverso il vitreo e rotondo organo che è in essi, piangeremo per sempre e mai più realmente vedremo [qui Orfeo: 'per mezzo degli occhi non possiamo vedere nulla, noi vediamo per

⁸²⁴ Il *Poimandres ermetico* è una delle fonti del *De Consolatione philosophiae* di Boezio che a sua volta costituisce una delle più importanti fonti di Dante. Cfr. P. Courcelle, *La "Consolation de philosophie" dans la tradition littéraire. Antécédents et postérité de Boèce*, Études Augustiniennes, Paris 1967.

⁸²⁵ Per il concetto ermetico di Dio in quanto fabbro v. P. Scarpi, *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*, p. XV.

⁸²⁶ Cfr. *Poimandres*, 14, in P. Scarpi, *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*. A proposito Scarpi osserva: «La «tenebra-natura-umida» pare essere il risultato di una scissione interna all'essere, frattura che l'uomo deve superare attraverso il sapere e la conoscenza (γνώσις) per ricongiungersi con il Nous», p. 409. Il testo parla della condizione umana prodotta dal rovinoso rispecchiamento come di un amore rivolto a un corpo prodotto dalla deviazione dell'eros (ὁ δὲ ἀγαπήσας τὸ ἐκ πλάνης ἔρωτος σῶμα).

⁸²⁷ *Poimandres*, 18. Come rileva P. Scarpi, nella trama cosmogonica offerta dal *Poimandres* Hans Jonas rintraccia i tre motivi tipicamente gnostici della curiosità, dell'eros e del mito di Narciso. Cfr. H. Jonas, *Lo gnosticismo*, SEI, Torino 1973.

⁸²⁸ Si tratta degli estratti XXIII e XXIV riportati nella già citata edizione di P. Scarpi. Il termine *kore*, in greco, vale tanto 'fanciulla' che 'pupilla'. Noi scegliamo di tradurlo col termine composto fanciulla-pupilla.

⁸²⁹ Minuscolo del traduttore.

mezzo della luce splendente’]. Infelici, fummo condannate e non ci viene concesso di vedere direttamente poiché non ci venne data la possibilità di vedere senza la luce: dunque abbiamo il posto per gli occhi senza avere occhi.⁸³⁰

Lo stato generale di miseria in cui versa la condizione umana è determinato dalla perdita del Divino configurabile come smarrimento della visione intellettuale e spirituale da parte dell’uomo. Il recupero e il ritorno alla Luce, invece, si configura come un movimento di risalita (*psicanodia*) che permetta all’individuo di tornare nell’Ogdoade, cioè nel Cielo delle stelle fisse. Questo movimento di ascesa, che non è altro che un ritorno alla Luce, diviene possibile solo per chi ritrova la perduta capacità di “vedere” e di conoscere se stesso. La fanciulla-pupilla del cosmo, che il trattato identifica con l’Iside egiziana, attribuisce questa capacità di visione proprio ad Ermete:

Questo, meraviglioso Horus, figlio mio, sarebbe potuto avvenire non tra i mortali, perché ancora non esistevano, ma in un’anima, che avesse un legame di affinità con i misteri del cielo: questa era l’anima di Ermete, il quale ha tutto conosciuto. Egli vide il tutto e, avendo visto, comprese e avendo compreso, fu in grado di svelare e di mostrare: scrisse quello che aveva conosciuto e, dopo averlo scritto, lo nascose.⁸³¹

Una concezione del tutto affine a quella presente nei trattati ermetici è quella che troviamo nei Vangeli gnostici la cui complessa vicenda storiografica⁸³² oltre ad aver, di fatto, impedito per secoli una conoscenza diretta dei testi, ha per conseguenza implicato un’attenzione critica deficitaria verso la ricognizione dei rapporti che, esigui, consistenti o inesistenti, pur dovettero esserci⁸³³, tra questi testi e la letteratura medievale, compresa, ovviamente, l’opera di Dante. In alcuni dei testi suddetti leggiamo:

Così in questo luogo vedi ogni cosa, ma non vedi te stesso; ma in quel luogo vedrai te stesso e diventerai ciò che vedi⁸³⁴.

Gesù disse: «Le immagini sono manifestate all’uomo, ma la luce che è in esse è nascosta nell’immagine della luce del Padre. Egli si manifesterà, ma la sua immagine resterà nascosta dalla sua luce».

⁸³⁰ *Kore Kosmou*, XXIII, 36. Si noti come una simile visione sia rintracciabile in uno degli adagi cristiani più importanti del pensiero cristiano, l’affermazione paolina per cui «nunc videmus per speculum et in aenigmate sed tunc facie ad faciem; nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum», I *Cor.* 13, 12.

⁸³¹ *Kore Kosmou*, XXIII, 5.

⁸³² La scoperta assolutamente fortuita di un’intera biblioteca di testi gnostici si colloca nel 1945. Al coptologo Jean Doresse si deve la preziosa traduzione dei testi ritrovati. Per la loro complessa vicenda editoriale si veda la nota storiografica di Ezio Albrile in appendice a S. Hutin, *Lo gnosticismo. Culti, riti, misteri*, Ed. Mediterranee, Roma 2007, pp. 150-151.

⁸³³ Un testo fondamentale sui motivi gnostici interni e al margine del Cristianesimo è quello di H. C. Puech, *Sulle tracce della gnosi. La gnosi e il tempo - Sul Vangelo secondo Tommaso*, Adelphi, Milano 1985.

⁸³⁴ *Vangelo di Filippo* 61, 35, da L. Moraldi (a cura di), *I Vangeli gnostici, Vangeli di Tommaso, Maria, Verità, Filippo*, Adelphi, Milano 2005.

Gesù disse: «Oggi, allorché vedete un vostro simile, vi rallegrate. Ma quando vedrete le vostre immagini che sono state fatte prima di voi, che né muoiono né sono palesi, per quanto sopporterete?»⁸³⁵

Il motivo offerto in modo così incisivo dai detti attribuiti a Gesù nei Vangeli gnostici è quello della conoscenza di se stessi. Il fine ultimo dell'individuo consiste nel ritrovare una capacità di visione che gli consenta infine di accedere alla propria "immagine". Non esiste una gioia più grande di quella dell'attingere all'immagine archetipale di sé («immagini che sono state fatte *prima* di voi»), dice il testo, tanto che l'accesso a questa visione, per l'uomo che riesce ad attingerla, potrebbe risultare intollerabile. Si è già accennato al fatto che da un punto di vista della formazione della sua fisionomia "recente" l'alchimia presenta una "filiazione complessa"⁸³⁶. Essa, come abbiamo visto, è molto antica e non nasce nell'antichità classica, tuttavia, nei primi secoli dell'era cristiana trova il suo alimento in quegli ambienti gnostici a cui si deve anche l'elaborazione dei suddetti Vangeli⁸³⁷. Di fatto, nella prima alchimia di epoca cristiana, le teorie filosofiche greche, dai Presocratici ad Aristotele al Neoplatonismo⁸³⁸, si intrecciano, si confondono e si complicano con i motivi mistici dello Gnosticismo e con i processi operativi degli Egizi. Essa «può essere considerata come la continuazione (o piuttosto la trasposizione) degli antichi *misteri* taumaturgici dei sacri fabbri e artigiani del ferro dell'antichità preclassica»⁸³⁹.

L'incontro tra Alchimia e Gnosticismo legittima il fatto che nella letteratura alchemica è possibile rintracciare una nozione di "immagine" assai affine a quella offerta dai trattati ermetici e dai vangeli gnostici. Tuttavia, è bene notare, che la gnosi che sottende all'*opus* alchemico, che è allo stesso tempo "artigianale" e "sacerdotale", non è intrisa del pessimismo gnostico che vede nella

⁸³⁵ *Vangelo di Tomaso*, 83, 84, *ivi*.

⁸³⁶ M. Berthelot, *Les origines de l'alchimie*, G. Steinheil editor, Paris, p. 5. L'autore dedica un intero capitolo alla ricognizione delle fonti giudaiche, egiziane, caldee e gnostiche dell'alchimia osservando, ad esempio, come alchimia e gnosticismo condividano le medesime divinità: «Les noms d'Isis, d'Osiris, de Typhon, se retrouvent fréquemment dans les écrits des alchimistes grecs ; celui même de Toth y figure, à la vérité mal compris et associé à des imaginations gnostiques», *ivi*, p. 32.

⁸³⁷ Sempre Berthelot rintraccia le affinità tra autori di alchimia come Zosimo, Olimpiodoro e Sinesio e i Vangeli gnostici come quello di *Verità* e la *Pistis Sophia*: «Les auteurs de nos traités, Zosime, Synésius, Olympiodore, sont aussi tout remplis de noms et d'idées gnostiques. « Livre de vérité de Sophé l'Égyptien : c'est ici l'oeuvre divine du Seigneur des Hébreux et des puissances Sabaoth. » Ce titre déjà cité reparait deux fois: une fois seul (1), une autre fois (2) suivi des mots: « Livre mystique de Zosime leThébain. » On reconnaît l'analogie de l'Évangile de la Vérité et de la *Pistis Sophia* de Valentin, ainsi que la parenté de l'auteur avec les Juifs et avec les gnostiques. En effet les mots « Seigneur des Hébreux et Sabaoth » sont caractéristiques.», *ivi*, p. 58. Per ovvie ragioni l'autore non può citare i Vangeli di Filippo e di Tomaso che sono stati scoperti solo nel 1945.

⁸³⁸ Gli alchimisti stessi definiscono se stessi come «nuovi commentatori di Aristotele e Platone». Così nel Ms. 2,327 della Bibliothèque nationale di Parigi, f. 195, cit. in M. Berthelot, *op. cit.*, p. 4.

⁸³⁹ S. Hutin, *Lo gnosticismo. Culti, riti, misteri*, p. 116.

creazione del mondo materiale «l'opera di una divinità inferiore o perversa»⁸⁴⁰.

Nel *Commentario alla lettera Omega* di Zosimo gli uomini «senza intelletto» sono definiti come «incapaci di immaginare»⁸⁴¹. L'autore, oltre a offrire il motivo gnostico della caduta dell'anima umana e della sua necessaria risalita, parla di uno «specchio celeste» dove l'anima può scorgere la sua vera natura⁸⁴². Il filosofo che ha ispirato C.G. Jung, in una famosa lettera alla sorella Teosebia, esorta inoltre la donna a conoscere se stessa per conoscere Dio. L'appello ad una «immagine ineffabile» è quello che fa Ostane nei *Dodici capitoli* e all'«Immagine Cosmica»⁸⁴³ dietro una forma circolare si richiama Olimpiodoro nel commentare il *Libro sulla virtù di Zosimo*.

Io ti invoco, nel nome degli dèi immortali e nel nome del Dio degli dèi, per il potere...insondabile in se stesso, che riscalda mediante il suo fuoco, che ruota in cerchio dinanzi alla figura dell'immagine ineffabile.⁸⁴⁴

All'interno del dogma cristiano la beatitudine del fedele consiste in quella *visio beatifica* che si configura come «visione intuitiva et faciali» che l'anima del cristiano può attingere tramite «intelletto» anche prima del giudizio finale. Questa *beatitudo* non è che l'accesso alla visione diretta di Dio⁸⁴⁵ e, come tale, è un motivo dottrinale rintracciabile nella *Summa Theologiae* di S. Tommaso⁸⁴⁶. Potremmo pertanto quietamente inferire che i frequenti richiami che Dante fa nelle sue opere alle «immagini» siano il prodotto diretto di una filiazione cristiana integralmente interna alla dottrina più ortodossa. Tuttavia il testo dantesco richiama in modo prepotente le concezioni ermetiche che abbiamo visto:

1. Hec est nostra vera prima locutio. Non dico autem «nostra» ut et aliam sit esse locutionem quam hominis: nam eorum que sunt omnium soli homini datum est loqui, cum solum sibi necessarium fuerit. 2. Non angelis, non inferioribus animalibus necessarium fuit loqui, sed nequicquam datum fuisset eis: quod nempe facere natura aborret. 3. Si etenim perspicaciter consideramus quid cum loquimur

⁸⁴⁰ *Ibidem*. Questo, secondo noi, avvicina ancora di più la dottrina alchemica a quella cristiana che rifiuta la divisione manichea tra bene e male come sostanze ontologiche parimenti contrapposte. Il male, infatti, per il Cristianesimo ortodosso che assimila l'interpretazione agostiniana, è solo *defectum boni*.

⁸⁴¹ Cit. in J. Lindsay, *L'alchimia nell'Egitto greco-romano*, p. 334.

⁸⁴² *Ivi*, p. 331.

⁸⁴³ Olimpiodoro usa nel passo in questione il termine $\mu\iota\mu\eta\mu\alpha$ per «immagine».

⁸⁴⁴ Cit. in J. Lindsay, *L'alchimia nell'Egitto greco-romano*.

⁸⁴⁵ La costituzione dogmatica della *visio beatifica* fu fissata nel 1336 da Papa Benedetto XII. «Con l'elevazione dell'intelletto a una condizione soprannaturale l'uomo è in grado di conoscere, intuitivamente - non "per fantasmata", cioè per astrazione dalle cose - la divina essenza», così in Enciclopedia Dantesca 1970. Si vedano inoltre V. Walshe, *The vision beatific*, New York; G.B. Parma (1927), *Ascesi e mistica cattolica nella D.C.*, II, Subiaco 1926; E. Guidubaldi, *La metafisica della luce*, in *Dante europeo*, Firenze 1965, pp. 173-452.

⁸⁴⁶ *Sum. theol.* I, II, 5.

intendamus, patet quod nichil aliud quam nostre mentis enucleare aliis conceptum. Cum igitur angeli ad pandendas gloriosas eorum conceptiones habeant promptissimam atque ineffabilem sufficientiam intellectus, qua vel alter alteri totaliter innotescit per se, vel saltim per illud fulgentissimum Speculum in quo cuncti representantur pulcherrimi atque avidissimi speculantur, nullo signo locutionis indiguise videntur.⁸⁴⁷

Secondo Dante il linguaggio è l'attributo che caratterizza l'essere umano distinguendolo tanto dalle creature inferiori, cioè le pietre, le piante e gli animali, tanto da quelle superiori: gli angeli. Questi ultimi non sono dotati di linguaggio e ciò in ragione del fatto che essi conoscono (*innotescit per se*) la propria immagine grazie alla straordinaria e inesprimibile qualità autosufficiente del proprio "intelletto"⁸⁴⁸. Grazie a questo essi vedono riflesse le proprie bellissime immagini in uno Specchio luminosissimo (*fulgentissimum Speculum*), e colui che vede la propria immagine non ha bisogno della parola (*nullo signo locutionis indiguise*). Come abbiamo visto nella discussione sulla nozione ermetica del linguaggio, la possibilità angelica è quella della muta *sostanza* del silenzio, uno stato cui tendere grazie all'uso della lingua volgare dell'*autor* che scriva per ricercare la sostanza musicale e armonica della *prima locutio* che caratterizza Adamo distinguendolo dagli Angeli e dal resto del creato. L'uomo *parla* perché *non conosce* la propria immagine. Per tornare a conoscerla dovrebbe parlare il primo linguaggio del Paradiso terrestre, quello di Adamo prima dell'uscita dal Paradiso e quello di Cristo.

Nella visione finale del *Paradiso* Dante si trova dinanzi ad un'inesplicabile immagine «pinta»:

Quella circolazion che si concetta
pareva in te come lume riflesso,
da li occhi miei alquanto circunspetta,

dentro da sé, del suo colore stesso,
mi parve pinta de la nostra effige:

⁸⁴⁷ *De vulgari eloquentia*, I, 2.

⁸⁴⁸ Il *Nous* in quanto intelletto è un concetto aristotelico ampiamente discusso nella *Metafisica* e nel *De anima*. A differenza di Platone la concezione formulata da Aristotele rifiuta la trascendenza del concetto di Idea nel senso di una totale indipendenza della realtà essenziale delle cose dalla loro contingenza materiale. «L'anima è quindi intimamente ed essenzialmente connessa con la sua propria materia, cioè al corpo vivente, sì che anima e corpo uniti assieme formano la sostanza viva e tangibile fenomenicamente, *sinolo* di potenza e atto, di materia e forma». Per Platone il *Nous*, o *anima razionale* si trova nell'encefalo ed è da affiancare all'*anima irascibile* che si trova nel cuore e a quella *concupiscibile* che si trova nel fegato. A differenza del *Nous* aristotelico il *Nous* di Platone, ma, si badi bene, nell'esegesi che ne fa Aristotele, ha una natura del tutto immateriale. Questa dicotomia anima-corpo, materiale-immateriale connette la filosofia platonica da un lato con dottrine come l'Orfismo e dall'altro con le dottrine gnostiche. E. Albrile, *L'Intelletto e l'Immagine*, in *La tentazione gnostica. Saggi di storia e di filosofia religiosa*, SeaR, Borzano (RE) 1995, pp. 57-82.

per che 'l mio viso in lei tutto era messo.⁸⁴⁹

L'immagine che Dante scorge dentro il Divino che gli si manifesta in forma circolare non è un'effigie qualunque, né l'immagine di un Dio totalmente "altro" dall'uomo, ma è, dice il poeta, la «nostra» immagine. L'esito finale del viaggio di ascesa (di risalita) del poeta pare qui concretarsi in un atto risanatore del primordiale rispecchiamento nella parte "bassa" della materia che aveva segnato la discesa (o la caduta) dell'uomo nel mondo, così come è scritto nei trattati ermetici. L'estasi che coglierà Dante nella *visio* finale ci ricorda inoltre lo smarrimento di felicità incommensurabile profetizzato dal Cristo del Vangelo gnostico.

A conferma di un'origine non integralmente ortodossa⁸⁵⁰ dell'"immagine" chiamata in causa da Dante, Brunetto Latini, suo maestro, nel *Tesoretto* descrive la creazione umana in termini assai affini a quelli "ermetici":

Et ella mi semiava
Come fosse 'ncarnata,
Talora sfigurata;
Talor toccava 'l cielo,
Sì, che pareva suo velo:
E talor lo mutava,
E talor lo turbava.
E tal suo mandamento

⁸⁴⁹ «O luce eterna che sola in te sidi,/sola t'intendi, e da te intelletta/e intendente te ami e arridi!», *Par.* XXXIII, 127-132. Sul riso di Dio come elemento ermetico v. P. Scarpi, *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*, p. LVI.

⁸⁵⁰ L'affinità tra la dottrina gnostica e l'opera di Dante è stata messa in rilievo da pochi ma significativi studi: *in primis* dai *Saggi di Filosofia dantesca* di Bruno Nardi negli anni trenta, seguiti dalle preziose riflessioni di Giorgio Stabile (G. Stabile, *Navigazione Celeste e Simbolismo Lunare in "Paradiso" II*, in *Studi Medievali*, ser. III, 21, 1980, pp. 97-140) riprese di recente dallo storico delle religioni Ezio Albrile (si vedano E. Albrile, *Dante tra il Tigri e l'Eufrate*, in *La tentazione gnostica. Saggi di storia e di filosofia religiosa*, SeaR, Bolzano (RE) 1995, pp. 83-122; *Dante e l'anima mundi*, *ivi*, pp. 145-168. Da segnalare inoltre il lavoro di F. Michelini Tocci, *La cosmogonia dei Perati e il Gregge di Giacobbe (e Dante)*, in *Omaggio a P. Treves*, Padova 1984, pp. 240-255). Senza ricorrere ad attribuzioni dicotomiche estremizzanti è bene ricordare, con Serge Hutin, come lo stesso Cattolicesimo possedesse già in sé tutte le carte dell'esoterismo. Le visioni che ad esempio hanno informato la dottrina di Padri della Chiesa orientale come Clemente d'Alessandria e Origene non collimano affatto con la visione ortodossa, pubblica e pubblicizzata del Cristianesimo ufficiale. Il vescovo cattolico della città di Tolemaide, Sinesio, ad inizio V secolo, autore di scritti di alchimia, sostiene che «la verità dev'essere tenuta segreta, e le masse hanno bisogno di un insegnamento proporzionato alla loro imperfetta ragione». Tracce eterodosse, o non direttamente riconducibili alla limpida ed ecumenica dottrina cristiana, sono rinvenibili in mistici del calibro di Ildegarda di Bingen e di Meister Eckart, contemporaneo di Dante (Cfr. S. Hutin, *op. cit.*, pp.105-108). Meister Eckart scrive infatti della necessità di un "ritorno all'origine" e di una "trasformazione" in Dio. Il cristiano che legga in questo eccezionale autore *cattolico* che «il rame non ha pace finché non diventa oro» non coglierà, come non coglieva il cristiano di ieri, la dottrina mistica della materia interna al Cristianesimo più alto e spirituale e la parola del mistico continuerà a suonare oggi come ieri fortemente blasfema al non-mistico. Sulla necessità di un'ermeneutica dantesca che venga integrata dallo studio della mistica v. G. Carugati, *Mistica, Ermeneutica, Dante*, in *MLN*, Vol. 117, No. 1, Italian Issue (Jan., 2002), Johns Hopkins University Press, pp. 1-16.

Movea 'l firmamento;
E talor si spandea,
Sì, che 'l mondo pareo
Tutto ne le sue braccia.
Or le ride la faccia,
Un'ora cruccia, e duole,
Poi torna come suole.⁸⁵¹
[...]

Ma poi ch'ella mi vide,
La sua cera, che ride
In ver di me si volse;
E poi a se m'accolse
Molto bonariamente;
E disse mantenenente:
I' sono la Natura,
E sono la fattura
Del sovrano Fattore;⁸⁵²
[...]

A te dico, che m'odi,
Che quattro son li modi,
Che Colui, che governa
Lo secolo in eterna,
Mise operamento
A lo componimento.
Ma tutte quante cose
Son palese, et ascose.
L'una, ch'eternalmente
Fue 'n divina mente
Imagine, e figura
Di tutta sua fattura;
E fue questa semblanza
Lo mondo in simiglianza.
Di poi al suo parvente
Sì creò di niente
Una grossa matera,
Che non avea maniera.
Ma si fue di tal norma
Né figura, né forma;
Ch'inde potea ritrare
Ciò, che volse formare.⁸⁵³

Nel *Tesoretto* ser Brunetto racconta di essersi smarrito in una selva⁸⁵⁴, non diversamente dal Dante della *Commedia*, e di aver

⁸⁵¹ Brunetto Latini, *Tesoretto*, III, 26-40.

⁸⁵² *Ivi*, IV, 1-9.

⁸⁵³ *Tesoretto* V, 1-22.

⁸⁵⁴ «Ond'io in tal corrotto/Pensando a capo chino,/Perdei il gran cammino,/E tenni a la traversa/ D'una selva diversa.», *Tesoretto*, I, 73-77. Si confrontino i versi di Brunetto con le parole che Bernardo rivolge a Dante in Paradiso: «e contro al maggior padre di famiglia/ siede Lucia, che mosse la tua donna,/quando chinavi, a rovinar, le ciglia.», *Par.* XXXII, 136-138. È evidente come, tanto in Brunetto che in Dante, l'ingresso nella selva è segnato dalla postura curva dei due poeti che, come vedremo, denuncia il dramma della malinconia.

incontrato su una montagna⁸⁵⁵ una donna dalla bellezza ineffabile⁸⁵⁶: è la Natura nella forma antropomorfa di donna⁸⁵⁷ (fig. 13). La caratterizzazione fisiognomica di questa donna-Natura è assai densa di particolari filosofici e meriterebbe molte pagine di analisi. Ci limitiamo qui a registrare alcuni punti fondamentali. La Natura è una donna che sorride e in questo ha molto del ritratto che fa la *Kore Kosmou* della Natura (Φύσις) come un «essere femminile di grande bellezza» che scaturisce da un Dio che sorride⁸⁵⁸. L'autopresentazione che questa donna-Natura fa a Brunetto (l' sono la Natura,/ E sono la fattura/Del sovrano Fattore) adotta i medesimi termini che Dante riferisce alla Vergine nell'ultimo canto del Paradiso⁸⁵⁹. La prima parte del racconto della creazione dell'uomo compiuto dalla Natura non trova riscontro nel libro della *Genesi*, in quanto narra di eventi precedenti alla creazione narrata dalla Bibbia. Le «operazioni» di Colui che ha creato il mondo sono quattro, a detta della Natura. La prima è la scaturigine dalla mente divina dell'«immagine» di ciò che essa avrebbe creato. La mente prima immagina, poi crea, nello stesso modo in cui nei trattati ermetici abbiamo visto il *Nous* (l'Intelletto, cioè la Mente) creare attraverso un atto visivo. La seconda operazione che Brunetto mette in bocca alla Natura è ancora più significativa. «Dal nulla»⁸⁶⁰ in seguito all'immagine «parvente» (quindi non vera...) di ciò che era stato creato si genera una «grossa matera» che è informe, ma da cui si sarebbe potuta trarre l'opera successiva. La materia «grossa» della

⁸⁵⁵ «Ma tornando a la mente,/Mi volsi, e posi mente/Intorno a la montagna;/E vidi turba magna/Di diversi animali,/Ch'i' non so ben dir quali:/Ma uomini, e muliere,/ Bestie, serpenti, e fiere,/E pesci a grandi schiere;/E di tutte maniere/Uccelli voladori,/Et erba, e frutti, e fiori,/E pietre, e margherite,/Che son molto gradite;/Et altre cose tante,/ Che null'uomo parlante/Le porria nominare,/Né 'n parte divisare./Ma tanto ne so dire/Ch'i' le vidi obbedire; /Finire, e cominciare,/Morire, e generare;/E prender lor natura,/Si com'una figura, Ch'i' vidi, comandava.», *Tesoretto*, III, 1-26. È noto come sia stato messo in rilievo da Asin Palacios prima e da Maria Corti poi che il *Libro della Scala*, l'arabo Kitāb al-Mi'rāg, deve essere stata una delle fonti della *Commedia* di Dante. Nel testo il fulcro del viaggio di Maometto è il monte Qaf. Per l'importanza della montagna nella tradizione ermetico-alchemica v. E. Zolla, *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*, Marsilio, Venezia 1998.

⁸⁵⁶ «Ma lingua, né scrittura/Non saria sufficiente/A dir compitamente/Le bellezze, ch'avea,/Né quant'ella potea», *Tesoretto*, III, 78-82.

⁸⁵⁷ Non useremo la figura retorica della *prosopopea* o della *personificazione* per definire l'identificazione di Brunetto con la natura perché ciò ci allontanerebbe dalla reale visione «ermetica» che sottende al testo.

⁸⁵⁸ «Quand dissero queste parole, dio [m.d.a] sorrise e affermò: «Che la natura esista», e dalla sua voce scaturì un essere femminile di grande bellezza, e appena la videro, gli dèi si riempirono di meraviglia e dio, prepadre, la onorò col nome di *Physis* e le ordinò di essere feconda», *Kore Kosmou*, XXIII, 10. Per il tema del Dio che ride cfr. P. Scarpi, *op. cit.*, p. LVI. Si noti che la Natura-donna nasce dal suono.

⁸⁵⁹ «tu se' colei che l'umana natura/nobilitasti sì, che 'l suo fattore/ non disdegnò di farsi sua fattura.», *Par.* XXXIII, 4-6.

⁸⁶⁰ La scaturigine del divenire dal nulla, comunque legata alla rappresentazione eidetica di un Dio trascendente, è un motivo della *Theologia Aristotelis*, un testo arabo ritenuto dai più come un compendio delle ultime tre *Enneadi* del neoplatonico Plotino. Una traduzione latina del testo si deve nel 1519 a P. Niccolò de' Castellani di Faenza col titolo *Theologia sive Mistica Phylosophia secundum Aegyptios*. Cfr. E. A., *L'Intelletto e l'Immagine*, in *La tentazione gnostica. Saggi di storia e di filosofia religiosa*, SeaR, Borzano (RE) 1995, p. 64.

seconda operazione dell'artefice della natura non può non richiamare alla mente la materia oscura e umida che nei trattati ermetici⁸⁶¹ porge all'uomo primordiale il modo di rispecchiarsi e per tal via di imprigionarsi in un corpo mortale perdendo la propria androgenia. Solo a questo punto, come terza operazione dell'artefice, la Natura narra della creazione genesiaca compiuta in sette giorni⁸⁶². Una concezione simile a quella del maestro è rinvenibile nelle parole che Beatrice rivolge a Dante durante l'ascesa al Paradiso:

Tu stesso ti fai grosso
col falso imaginar, sì che non vedi
ciò che vedresti se l'avessi scosso.

Tu non se' in terra, sì come tu credi;
ma folgore, fuggendo il proprio sito,
non corse come tu ch'ad esso riedi.⁸⁶³

Beatrice rileva in Dante che la sua mancanza di comprensione delle leggi del Cosmo è dovuta a un difetto dell'immaginare che fa in modo che la donna chiosi il poeta come "grosso", con lo stesso aggettivo, cioè, che Brunetto usa per definire la materia della seconda operazione creatrice. Il binomio densità-levità, che è parte strutturante della filosofia aristotelica, è pure la chiave di accesso alla comprensione dell'*opus* alchemico che vede nella materia diversi gradi di densità. La materia più "grossa" è bisognosa di una rarefazione, cioè di uno stimolo fisico al suo sgrossamento. Alla densità della materia fisica corrisponde, sul piano dei processi mentali, la "grossezza" dell'immaginazione che è evidentemente un portato cosmogonico e antropogonico bisognoso di un'operazione psichico-cognitiva che favorisca quella che gli alchimisti chiamavano *imaginatio vera* cui qui Beatrice allude invocando per converso l'*imaginatio* "falsa". Inoltre, l'ascesa alle sfere celesti non è semplicemente un "andare", ma è, alla maniera platonica ed ermetica, un "tornare" («riedi») verso la Luce.

2.5.3 *In tener forte imagine di petra: radici ermetico-alchemiche dell'Immaginazione come tecnica creatrice nelle Petrose di Dante*

Nella petrosa *Io son venuto al punto della rota (Rime C)* troviamo un uso del termine 'immagine' assai indicativo:

e però non disgombra
un sol penser d'amore, ond'io son carco,
la mente mia, ch'è più dura che petra

⁸⁶¹ Cfr. *Poimandres*, 14, 20.

⁸⁶² «Poi lo suo 'ntendimento/ Mettendo a compimento,/ Si lo produsse in fatto;/ Ma nol fece sì ratto,/ Né non ci fue sì pronto,/ Che in uno solo ponto/ Com'Ell'avea podere/Lo volesse compiere:/ Ma sei giorni durao, E 'l settimo posao.», *Tesoretto*, V, 23-32. Tralasciamo per il momento il racconto della quarta operazione.

⁸⁶³ *Par.* I, vv. 88-93.

L'autore denuncia qui il peso che la sua mente innamorata deve sopportare nell'atto di trattenere la «forte imagine» della donna di pietra. L'attenzione che la critica dantesca ha tributato all'ultimo dei versi citati ha, secondo noi, solo in parte storicamente collocato l'uso del termine "immagine" in relazione al verbo ad esso collegato, "tenere". Ciò è dovuto probabilmente al fatto che l'ampio campo di applicazione del termine volgare medievale "image", da cui deriva l'abusato termine italiano di "immagine"⁸⁶⁵, ha favorito un depauperamento percettivo della sua iniziale specificità "tecnica" con la conseguenza che oggi, «se si continua a parlare di una funzione "creatrice" dell'Immaginazione, lo si fa in forma di "metafora"»⁸⁶⁶. Per chiarire il richiamo dantesco alla «forte imagine di petra» rifletteremo brevemente in primo luogo su *cosa* questa immagine è, e, in secondo luogo, su *cosa* essa fa.

Il concetto di immagine nella speculazione filosofica medievale è certamente legato alla nozione di *forma*. La riflessione sul rapporto idea-immagine si propaga dall'Oriente in Occidente nel XII secolo e trova un terreno di applicazione ideale tanto nella poesia cortese quanto in quella anglonormanna fino a raggiungere lo stilnovismo e la *Commedia* di Dante⁸⁶⁷. La riflessione teorica sul suddetto rapporto sostanza, tra l'altro, le opere di autori come il neoplatonista Alano di Lilla e il filosofo teologo Bonaventura da Bagnoregio. Il primo, nel suo *Liber distinctionibus dictionum*, identifica ben otto definizioni del termine *forma*. Al secondo dobbiamo invece, all'interno dell'*Itinerarium mentis in Deum* (1259), ben noto a Dante, la tripartizione del concetto di immagine in tre differenti termini, e cioè a dire *umbra*, *vestigium* e *imago*. Bonaventura definisce l'*imago*, da cui deriva il volgare *image*, come la «rappresentazione spirituale che è al tempo stesso 'vicina e chiara'»⁸⁶⁸ di Dio. Nell'analisi del IX canto dell'*Inferno* Sandra Debenedetti Stow rileva l'antitesi concettuale tra l'ombra-*idolon*, evocata dalla citazione della magia nera di Erittone⁸⁶⁹, e l'Intelletto attivo simbolizzato da Beatrice⁸⁷⁰,

⁸⁶⁴ *Rime* C, vv. 10-13.

⁸⁶⁵ L'inglese presenta ad esempio la possibilità di scegliere tra due termini traducibili come "immagine", ma con differenti sfumature di significato: "picture" (l'immagine con supporto materiale) e "image" (l'immagine ideale o mentale).

⁸⁶⁶ H. Corbin, *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Laterza, Bari 2005, p. 157.

⁸⁶⁷ S. Debenedetti Stow, *La metafora dell'idolo di pietra e il suo percorso filosofico e letterario da oriente a occidente: dalla Guida dei perplessi di Maimonide a Dante, attraverso il Tujuman Al Ashwaq di Ibn 'Arabi, Le mille e una notte e il Tristan di Thomas*, in *Dante*. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri, IV, 2007, pp. 31-44, p. 31.

⁸⁶⁸ *Ivi*, p. 41. Il termine *umbra* designerebbe invece una rappresentazione della divinità distante e confusa, mentre il termine *vestigium* una rappresentazione distante ma chiara.

⁸⁶⁹ «Ver è ch'altra fiata qua giù fui,/ congiurato da quella Eritón cruda/che richiamava l'ombre a' corpi sui.», *Inf.* IX, 22-24.

‘segno’ della “forma” spirituale che attiva l’immaginazione dell’uomo e che a sua volta è il prodotto della «proiezione della sua coscienza interiore»⁸⁷¹. La studiosa, quindi, assimila la posizione di Dante, per cui la *forma* spirituale si stabilisce nel cuore per dare all’uomo capacità di conoscenza, a quella assai diffusa nel misticismo ebraico⁸⁷².

Un primo dato da rilevare è che il termine *imago* nell’elaborazione dottrinale cristiana è certamente da riferirsi ad una rappresentazione spirituale. Tuttavia questa non è frutto di astrazione, ma ha i caratteri di precisione e distinzione che Bonaventura gli conferisce. Per indagare la complessa natura dell’immagine suddetta che, in ultima analisi, come tutte le cose, per essere a fondo compresa dovrebbe di fatto essere *esperita*, dobbiamo accostare al termine *imago* i termini solo apparentemente sinonimici di *phantasia* e *phantasma*. S. Agostino, ad esempio, nelle sue opere, che fungono da base dottrinale per l’espletazione della sintomatologia amorosa del Petrarca⁸⁷³, fa un ampio uso di questi termini. Per il Padre della Chiesa le *images* delle cose visibili possono guidare nell’uomo il suo percorso contemplativo⁸⁷⁴. Tuttavia la preoccupazione agostiniana è rivolta soprattutto verso quegli esiti psicologici che le medesime *images* possono produrre nella mente umana, esiti peraltro motivati non tanto dalla qualità ontologica dell’immagine quanto dal processo di immagazzinamento, diremmo oggi, dell’immagine stessa. Le *images* delle cose visibili si possono infatti addensare nelle parti più intime dell’animo umano appesantendo e ingenerando confusione nel pensiero, attraverso la loro azione

⁸⁷⁰ L’Intelletto attivo o agente, incarnato da Beatrice, è la controparte dell’Intelletto possibile, secondo le definizioni del *De anima* di Aristotele, incarnato da Dante. Queste due forme di Intelletto sono oggetto speculativo, oltre che della dottrina aristotelica rielaborata da S. Tommaso, anche della *Theologia Aristotelis*, il testo arabo cui abbiamo precedentemente accennato e per il quale: «l’Intelletto possibile mantiene inalterata una naturale inclinazione verso la causa prima, e, tratto da questo innato amore, tenta di ripercorrere a ritroso il cammino che lo separa dal mondo superiore e perfetto dal quale proviene. Punto di partenza per questa gnostica *anamnesi* è l’atto con cui l’Intelletto possibile astrae le forme dalle impressioni sensibili. Privo dello stimolo derivante dalla conoscenza sensibile, che scaturisce da un atto d’amore verso le cose, l’Intelletto possibile non sarebbe in grado di elevarsi alla contemplazione delle forme separate. Per questo è necessario l’intervento dell’Intelletto agente, il quale libera la pura essenza intellegibile dall’involucro materiale, permettendo di venir contemplata in sé stessa, senza necessità di supporti corporei», E. Albrile, *L’Intelletto e l’Immagine*, p. 67.

⁸⁷¹ S. Debenedetti Stow, *op. cit.*, 40-41.

⁸⁷² In particolare all’opera del cabalista geronese Ya’akov ben Šešet della prima metà del XIII secolo. Egli infatti parla dell’“occhio della mente” dell’uomo giusto che si apre alla comprensione tramite la Grazia che si stabilisce come *forma* nel suo cuore attivando la conoscenza mistica. Proprio Beatrice viene definita da Dante «bell’occhio» che tutto vede, come Dio insomma: «quando sarai dinanzi al dolce raggio/di quella il cui bell’occhio tutto vede,/da lei saprai di tua vita il viaggio», *Inf.* X, 130-132. È inoltre da notare come nella *Guida dei Perplessi* di Maimonide, tradotta in Italia ai tempi di Dante, l’autore contasse tre termini per definire l’immagine: *selem* e *demut* in relazione all’immagine mentale e *to’ar* per l’immagine fisica..

⁸⁷³ Cfr. N.C. Bertolani, *Il corpo glorioso. Studi sui Trionfi del Petrarca*, Carocci, Roma 2001.

⁸⁷⁴ *De Trin.* X, 5-6.

potentemente materiale, a tal punto da procurare in chi pensa, o vorrebbe meditare, «illa pestis phantasmatum»⁸⁷⁵, il flagello delle false immaginazioni. Nel *De Trinitate* Agostino si preoccupa di distinguere tra *phantasia* e *phantasma*⁸⁷⁶. La prima è un'immagine «vera» («*imagines veras*») poiché deriva dalla riproduzione mentale di qualcosa che abbiamo visto nella realtà e ora rappresentiamo nella *memoria*. La seconda, invece, definita come immagine falsa («*imagines fictas*»), è invece il prodotto di una rappresentazione mentale che non ha alcun riscontro nella realtà, non riproducendo cose che si sono effettivamente viste. L'ingombro addensativo delle immagini nell'uomo che pensa produce *phantasmata* e questa dottrina dell'immaginazione sostanzia la sintomatologia amorosa dei poeti fino a Petrarca⁸⁷⁷. Tuttavia non siamo ancora giunti, per questa via, a chiarire che cosa significhi il «tener forte imagine di petra».

C.G. Jung sostiene che il concetto di *imaginatio* è forse la più importante chiave di accesso alla comprensione dell'*opus alchemico*⁸⁷⁸. L'alchimia fin da Zosimo sviluppa infatti una teoria dell'immaginazione mistica⁸⁷⁹ che, nutrendosi delle formulazioni filosofiche aristoteliche e neoplatoniche, contrappone l'esercizio intuitivo-contemplativo dell'*imaginatio vera* alle pericolose elaborazioni dell'esercizio dell'*imaginatio falsa*, per lo più definita con il termine latino di *phantasia*, quindi da non confondere assolutamente con l'esito semantico del termine italiano moderno di 'fantasia'. Per Paracelso, infatti, la 'fantasia' «è un gioco del pensiero, senza fondamento nella natura; essa non è altro che «la pietra miliare dei folli»⁸⁸⁰. Per rispondere alla domanda posta inizialmente sul cosa è l'immagine dobbiamo considerare che, nel Medioevo, la soluzione filosofica della questione non poteva che venire dall'Oriente, tanto, come abbiamo visto con Sandra Debenedetti

⁸⁷⁵ «Conglobantur siquidem species innumere et imagines rerum visibilium, que corporeis introgressse sensibus, postquam singulariter admisse sunt, catervatim in anime penetrantibus densantur; eamque, nec ad id genitam nec tam multorum difformiumque capacem, pregravant atque confundunt. Hinc pestis illa phantasmatum vestros discerpens laceransque cogitatus, meditationibusque clarificis, quibus ad unum solum summumque lumen ascenditur, iter obstruens varietate mortifera.», così si esprime Agostino nel *Secretum* di Petrarca, I, 66. Per un'analisi del passo in rapporto al concetto di *phantasma* v. M. Ciavolella, *La stanza della memoria: amore e malattia nel Secretum e nei Rerum vulgarium fragmenta*, Quaderni d'Italia 11, University of California, Los Angeles 2006, pp. 55-63.

⁸⁷⁶ *De Trin.* VIII, 6-9; *De vera rel.* X, 8. Per un commento ai passi v. N.C. Bertolani, *Il corpo glorioso*, pp. 26-29, 45-47. Per la rappresentazione della teoria della memoria legato all'immagine e alla metafora del palazzo v. L. Bolzoni, *La stanza della memoria. Modelli letterali e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino 1995.

⁸⁷⁷ Il trattato più compiuto sulla complessa sintomatologia della malattia d'amore risale al 1623 ad opera di J. Ferrand, (*De la maladie d'amour ou Mélancolie erotique*) tradotto e curato recentemente (1990) dai fondamentali contributi di D. A. Becher e M. Ciavolella.

⁸⁷⁸ K.G. Jung, *Psychology and Alchemy*, Collected works, vol. 12. Cfr. inoltre J. Raff, *Jung and the Alchemical Imagination*, Nicolas-Hays, Iul., Lake Worth, Florida 2000.

⁸⁷⁹ Teoria che culminerà nella *Divine Imagination* di Jacob Boeheme.

⁸⁸⁰ H. Corbin, *L'immaginazione creatrice*, p. 157.

Stow, dalla dottrina cabalistica ebraica, tanto dalla scienza e dalla poesia araba, come ha magistralmente dimostrato nelle sue opere Henry Corbin. Richiamarsi all'immagine dell'amata significa, nella dottrina che sottende alla poesia araba medievale come quella di Ibn Arabi, attingere ad un *Mundus imaginalis*⁸⁸¹ diverso e distinto da quello che oggi siamo comunemente portati a credere. Quando Corbin lamenta la moderna riduzione dell'immagine e dell'immaginazione antica ad una semplicistica funzione metaforica del concetto di immagine, pone in evidenza come oggi l'*immaginazione* si faccia coincidere di fatto con l'*immaginario*, con qualcosa cioè che non si trova nella realtà ma è un semplice prodotto di elaborazione fantastica e come tale, se non è "reale", è per logica conseguenza, "irreale". A questa dicotomia moderna e dissacrante, si oppone, nell'antica mistica erotica araba, che si diffonde tra l'altro in tutta Europa⁸⁸², una tricotomia della possibilità immaginativa: possiamo infatti vedere il mondo "reale", quello dei fenomeni, usando gli occhi fisici che tutti possediamo, oppure possiamo immaginare ciò che definiamo oggi "immaginario", cioè il prodotto della nostra "fantasia" e della costruzione della nostra mente che non ha riscontro nella realtà visibile. Abbiamo però anche una terza possibilità, cioè quella di accedere con la mente ad un mondo che non è quello fenomenico né quello immaginario, ma è detto *immaginale*. Come *Mundus* intermedio tra i due, l'*immaginale* è il regno delle immagini archetipiche dotato di una sostanza *reale* che si può attingere attraverso quella che gli alchimisti chiamavano *imaginatio vera*. Esso è un ordine di realtà caratterizzato da un tipo di percezione particolare, quello della coscienza immaginativa, cioè dell'Immaginazione cognitiva⁸⁸³. L'*immaginale* coincide pertanto con quel *Mundus archetypus* con cui i teosofi islamici traducevano il mondo delle idee di Platone, il mondo invisibile delle immagini archetipiche, mondo reale ed esperibile quanto quello che vediamo con l'occhio fisico, ma che ha invece bisogno dell'esercizio del nostro

⁸⁸¹ H. Corbin, *Mundus Imaginalis ou l'Imaginaire et l'Imaginal*, in *Face de Dieu Face de l'Homme. Herméneutique et soufisme*, Paris 1983, pp. 7-40.

⁸⁸² Sulla diffusione della filosofia araba in Europa e sulla sua fruizione da parte di Dante è interessante leggere il parere di R. Guenon per il quale: «abbiamo più d'un motivo per credere che Dante si sia effettivamente ispirato, per una parte importante della sua opera, agli scritti di Mohyiddinn [Ibn Arabi]; ma come ha potuto conoscerli? Si considera Brunetto Latini, che aveva soggiornato in Spagna, un possibile intermediario; ma questa ipotesi ci sembra poco soddisfacente. Mohyiddin era nato a Murcia[...] ma non trascorse l'intera vita in Spagna e morì a Da; d'altra parte i suoi discepoli erano sparsi in tutto il mondo islamico, soprattutto in Siria e in Egitto.[...] Abbiamo già indicato come nel XIII secolo, al tempo di Mohyiddin, alcune di queste organizzazioni ebbero rapporti con gli Ordini cavallereschi e, secondo noi, è per questo tramite che si spiega la trasmissione di cui abbiamo parlato; se fosse successo altrimenti, se Dante avesse conosciuto Mohyiddin per vie "profane", perché non l'ha mai nominato, come invece nomina i filosofi essoterici dell'Islam, Avicenna e Averroè?», R. Guenon, *L'esoterismo di Dante*, Adelphi, Milano 2001, pp. 59-61.

⁸⁸³ H. Corbin, *Mundus Imaginalis ou l'Imaginaire et l'Imaginal*, in *Face de Dieu Face de l'Homme. Herméneutique et soufisme*, Paris 1983, pp. 7-40.

occhio interiore⁸⁸⁴. L'«immagine», allora, che viene dal mondo *immaginale*, non è né una fantasia, nel senso agostiniano del termine, cioè una semplice riproduzione della memoria di qualcosa di “reale” che abbiamo visto con occhi fisici, né, di conseguenza, il prodotto sentimentalmente connotato di una *rêverie* lirica in senso moderno, cioè l'azione dell'amante che si nutre del flusso “immaginario” delle fantasie erotiche. L'«immagine» attinge all'immaginale e in tal senso va analizzata come strumento di una tecnica immaginativa. La domanda a cui dobbiamo rispondere a questo punto è: che cosa fa quest'immagine?. La risposta è, si fa per dire, abbastanza semplice. L'immagine, alla lettera, fa quello che fa la pietra di magnetite che abbiamo analizzato: attira. Infatti:

e Amor, che sue ragne
 ritira in alto pel vento che poggia,
 non m'abbandona; si è bella donna
 questa crudel che m'è data per donna.⁸⁸⁵

All'Amore che Dante cita nella prima petrosa viene attribuita la facoltà di “ritirare” verso l'alto⁸⁸⁶, le sue ragnatele («ragne») grazie all'azione del vento che sale («poggia»)⁸⁸⁷. Questa ritrazione dell'azione magnetica dell'Amore in quanto ragno vale tuttavia solo per il regno animale. Di fatto, l'Amore continua ad esercitare la sua azione magnetica verso Dante tramite l'immagine della bellezza della “crudele” donna di pietra. Che quella dell'Amore sia una vera e propria attrazione magnetica lo conferma il verbo usato da Dante, il verbo “ritirare” che è un composto del verbo “tirare”, cioè, tra l'altro, “attrarre”⁸⁸⁸. Leggiamo nell'*Acerba* di Cecco:

Tegnon la terra nel mezzo dui poli:
 Di sopra l'uno, e l' altro oppost'a lui:
 Di simel virtute natura formolli.
 Se l' un facesse sua potenzia quita,
 L'altro verso 'l ciel firaria nui;
 Perché ciascuno fa como calamita.⁸⁸⁹

⁸⁸⁴ Si ricordi a proposito il “bell'occhio che tutto vede” di Beatrice di *Inf. X*, 131. Secondo Corbin ci sono tre universi per la dottrina teosofica islamica: il mondo dei fenomeni, il mondo soprasensibile dell'anima (detto Malakut) che coincide con l'immaginale, e il mondo delle pure Intelligenze arcangeliche, cioè il mondo dell'intelletto e dello spirito. Corpo, anima e spirito sono anche i tre elementi coinvolti nell'opus alchemico per la realizzazione della pietra.

⁸⁸⁵ Si tratta della petrosa “proemiale”: *Io son venuto al punto della rota* (*Rime C*), 23-26.

⁸⁸⁶ Accogliamo qui la spiegazione di Barbi-Fernicone: «perché è inutile lasciarle tese nella stagione invernale, contraria all'amore», in *Enc. Dant.* 1970, v. *ritirare*.

⁸⁸⁷ Contini spiega la lezione “poggia” come derivazione dal provenzale “poia” che vale come “salire”, “tendere”, “innalzarsi”, “mirare”. Cfr. *Enciclopedia Dantesca*, 1970, v. *poggiare*.

⁸⁸⁸ «Tirare aveva in antico senso talvolta più mite e soave che oggidi. Dante lo dice delle influenze celesti, del puro affetto dell'anima, dell'amore divino» (Tommaseo), in *Enc. Dant.* 1970, v. *tirare*.

⁸⁸⁹ Cecco D'Ascoli, *Acerba*, I, 3, 55- 60.

L'attrazione magnetica dei poli è definita da Cecco proprio con il verbo "tirare" e con il riferimento analogico alla «calamita».

La donna *petra*, dunque, alla lettera, "attira", come Arianna, il ragno mistico che abbiamo trovato in Fulcanelli. Ragno, Arianna e Beatrice-petra, *agiscono* allo stesso modo nella mente dell'amante e dell'uomo che ama la donna della sua "mente" con lo scopo di perfezionare se stesso. Agente di questa perfezione è proprio l'immagine in quanto strumento dell'immaginazione creatrice di origine ebraico-araba, di cui l'amante deve servirsi, infine, per *diventare* la dama.

Testimone eccezionale di una simile concezione all'interno del misticismo cristiano contemporaneo è la raccolta di saggi *L'Eterno Femminino* di Theilard de Chardin⁸⁹⁰ che l'autore dedica proprio alla Beatrice di Dante:

Nel mondo rigenerato, sono sempre, come ero sin dalle origini, un richiamo all'unione con l'Universo, l'attrazione del Mondo posta su un volto umano...[...]

Sinché durerà il mondo, si vedrà dunque sul volto di Beatrice specchiarsi i sogni dell'arte e della scienza verso i quali ogni secolo si eleva...

Sono l'immarcescibile Bellezza dei tempi futuri,-l'ideale Femminino. Dunque più diventerò Donna, più il mio volto si farà immateriale e celeste.

[...]In me, è Dio stesso che vi attende!

Dio! L'ho attratto assai prima di voi...

Assai prima che l'uomo avesse conosciuto l'immensità del mio potere e divinizzato il significato della mia attrazione, il Signore mi aveva già concepita tutta intera nella sua Sapienza, e avevo conquistato il suo Cuore.⁸⁹¹

Tornando al XIV secolo, come abbiamo visto in Cavalcanti e in Cecco, il rapporto difficile con una donna «disdegnosa», che ha tutti i connotati della realtà oggettuale per l'uno⁸⁹², mentre per l'altro dissolve la sua concretezza antropomorfa sotto il macro-attributo indifferenziante di «acerba»⁸⁹³, è connesso alla tensione decisiva degli autori verso la *conversione* nella *forma* della donna⁸⁹⁴.

L'attrazione magnetica messa in atto dall'immagine non deve sembrare remota da Dante. Come abbiamo già osservato nel paragrafo dedicato alla pietra di magnete, tanto Dante quanto Cecco

⁸⁹⁰ Theilard de Chardin (1881-1955) è una figura del tutto eccezionale nel panorama della teologia contemporanea. Egli è stato un filosofo e teologo gesuita, ma anche uno scienziato, in particolare un paleontologo. La bellezza e l'importanza dei suoi scritti che armonicamente conciliano la teoria della materia con le più alte vette della filosofia, della teologia e della spiritualità sono assolutamente una perla da preservare e approfondire per il progresso della conoscenza umana.

⁸⁹¹ Cit. in T. Schipflinger, *Sofia-Maria. Una visione olistica della creazione*, Estrella de Oriente, Trento 2003, p. 245.

⁸⁹² Cfr. 2.3.8.

⁸⁹³ Cfr. 1.10.2.

⁸⁹⁴ Si ricordino per Cavalcanti i versi di *Sempre a felice sua natura intende*: «fin ch'io fui tutto vostro, e non più mio,/per quel piacer ch'io presi di voi forma.» e per Cecco: «De lei prese forma el meo intellecto,/mostrandome salute li occhi soi,/mirando la virtù del so conspecto./Donqua, io so ella.».

d'Ascoli condividono la dottrina per cui il seme maschile, ricevuto dalla matrice uterina, è il vettore di un'attrazione magnetica celeste. Se la prudenza di Dante cela i dettagli di questa operazione dietro lo schermo dell'ineffabilità⁸⁹⁵, la rovinosa schiettezza di Cecco che, ricordiamolo, sarà arso vivo sei anni dopo la morte “naturale” del suo compagno di dispute, ci presenta il seme maschile in quando “pietra di fondazione”⁸⁹⁶. La formula sintagmatica con cui Cecco definisce la formazione del volto del bambino nel ventre della donna che lo concepisce è identica a quella con cui Dante designa l'atto di trattenere l'immagine della donna *petra*. Si tratta, infatti, in entrambi i casi, di un “tenere” il “forte immaginare”:

El forte imaginar fa simel vulto
Quando la donna, nel desio d'amore,
Tenendo l'omo ne la mente occulto,
Simele celo fa simele aspecto,
Natura se non perde 'l so valore;
Lo imaginar fa caso e vede affecto.⁸⁹⁷

La donna, durante il concepimento, se trattiene e nasconde dentro la propria mente la “forte immagine” del suo uomo, indurrà il pianeta che può accogliere questa somiglianza a imprimere al feto un volto “simile” a quella dell'uomo di cui si è trattenuta («tenendo») l'immagine. L'immaginazione della donna, cioè il trattenere con forza dentro di sé l'immagine dell'amato, produce nel feto, grazie alla legge di somiglianza, un aspetto affine all'immagine trattenuta. Il «tener forte imagine» è allora una locuzione tecnica dell'atto immaginativo usato, nel caso di Cecco, per il concepimento materiale del bambino, nel caso di Dante, invece, come vedremo nell'analisi della prima petrosa della sequenza di Barbi (*Rime C*), per il concepimento spirituale.

La concezione per cui il cosmo agisce nel momento del concepimento conferendo e imprimendo nel feto le proprie “immagini” astrali è ovviamente presente nelle opere alchemiche:

Come nel principio del concepimento fino alla nascita del bambino ogni pianeta dà la propria immagine alla parte stabilita, secondo il decreto della virtù creatrice divina, così io, Raichadebi, affermo, in verità, che in tutte le operazioni alchemiche ogni pianeta produce la

⁸⁹⁵ «Non si maravigli alcuno, s'io parlo sì che par forte ad intendere; ché a me medesimo pare maraviglia, come cotale produzione si può pur concludere e con lo intelletto vedere. Non è cosa da manifestare a lingua, lingua, dico, veramente volgare.[...] Oh buone biade, e buona e ammirabile sementa! e oh ammirabile e benigno seminatore, che non attende se non che la natura umana li apparecchi la terra a seminare! e beati quelli che tale sementa coltivano come si conviene!», *Convivio*, IV, 21.

⁸⁹⁶ «È simel pietra de l'umano seme,/ che subito che 'n donna lo prorompe,/ sotto cotal celo la virtù se sprème/ quando la prima pietra che s' asside/ nel fondamento, allora si despone/ lo loco che da ciò non se divide. », *Acerba*, IV, VI, 73-81.

⁸⁹⁷ *Acerba*, II, II, 91-96.

propria immagine nel luogo stabilito, finché l'opera arriva a compimento e nasce artificialmente l'alchimia.⁸⁹⁸

Le stelle influenzano il mondo inferiore per disposizione divina: la stella polare influenza il magnete, la luna l'acqua del mare e l'argento, le immagini delle figure celesti sul corpo umano: l'immagine dell'Ariete cielo sugli Arieti terrestri, e, nell'uomo, sulla testa.⁸⁹⁹

Sebbene non ricorrano alla concezione di Cecco sul concepimento della donna che trattiene l'immagine dell'amato nella mente, tanto il filosofo arabo Khalid quanto il francescano di Francia Rupescissa, danno una chiara definizione delle credenze riguardo l'impressione astrologicamente determinata di tratti fenotipici sul feto.

Questa concezione, in realtà, in modo assai preciso, affonda le sue radici nella remota antichità mediterranea e, ancora una volta, chiama in causa gli scritti ermetici della prima era cristiana:

Questi elementi si sono combinati secondo un rapporto armonico, il caldo con il freddo, il secco con l'umido, e dal loro accordo è nato un soffio atmosferico. Questo soffio, una volta caduto nell'utero, non resta inattivo nel seme e, non restando inattivo, trasforma il seme, ed esso, grazie a questa trasformazione, acquisisce incremento e grandezza. Oltre alla grandezza, il seme attira a sé un'apparenza di figura e ne viene configurato; a sua volta questa figura funge da veicolo per la forma specifica, grazie alla quale ciò che riceve questa forma ne trae specificità.⁹⁰⁰

Questa dunque è l'immagine di dio [m.d.t.], o Tat, che per te ho tratteggiato, per quanto ho potuto: se la contemplerai attentamente e la comprenderai con gli occhi del cuore, credimi, figlio, troverai la via verso l'alto. O meglio, sarà la stessa immagine a indicarti il cammino. La contemplazione possiede infatti una particolarità: tiene stretti e attira verso l'alto coloro che già prima hanno contemplato, come si dice che faccia il magnete con il ferro.⁹⁰¹

Il primo passo presenta un tipo di spiegazione del concepimento umano assai affine a quello presentato da Dante e soprattutto da Cecco. La fecondazione dell'embrione è prodotto dall'incontro armonico di qualità complementari (caldo-freddo, secco-umido), cioè da una *coniunctio oppositorum* che produce un «soffio germinativo (πνεῦμα καὶ σπέρμα) analogo al soffio atmosferico (ἀνάλογον τῷ περιέχοντι πνεύματι)». Il seme che riceve questo soffio *attira* (ἐπισπᾶται) quindi a sé una conformazione esteriore (εἶδωλον σχήματος), che oggi potremmo chiamare tratti fenotipici, che funge a sua volta da veicolo per la sua forma

⁸⁹⁸ Khalid Ibn Yazid, *Liber trium verborum*, in M. Pereira, *Alchimia*, p. 248.

⁸⁹⁹ Johannes Rupescissa, *De consideratione quintae essentiae*, in M. Pereira, *Alchimia*, p. 651.

⁹⁰⁰ Stobeo, Estratto XV, 3-4, in P. Scarpi, *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*.

⁹⁰¹ Trattati ermetici, IV, 11, da P. Scarpi, *op. cit.*

specifica (εἶδος), cioè essenziale, che però, si badi bene, non possiamo fare coincidere con i tratti genotipici modernamente intesi. Il secondo passo sancisce il potere di attrazione verso l'alto posseduto dall'immagine (εἰκών) che come tale deve, o meglio, può guidare l'uomo nella contemplazione (θέα) di Dio, e quindi nella sua comprensione (νοέω). L'immagine attira (ἀνέλκει) l'uomo verso l'alto (cioè nel suo percorso di risalita verso la Luce) nello stesso modo in cui il magnete (μαγνητὶς λίθος) attira il ferro (σίδηρον). Nei Vangeli gnostici la teoria dell'immaginazione creatrice è ancora più precisa e riguarda tanto la generazione materiale quanto la più importante rigenerazione spirituale:

Quelli che la donna genera rassomigliano a colui che ella ama: se è suo marito, rassomigliano al marito; se è un adultero, rassomigliano all'amante. Spesso, quando una donna dorme col marito per necessità, mentre il suo cuore si trova con l'amante con cui è in comunione, colui che ella genera è generato somigliante a questi.⁹⁰²

È impossibile che uno veda qualcosa delle realtà essenziali, se non è diventato come quelle. L'uomo, davanti alla verità, non si trova come di fronte al mondo: vede il cielo, la terra e ogni altra cosa pur non essendo nulla di tutto questo. Ma (se) tu hai visto qualcosa di quel luogo, tu sei diventato quello (che hai visto). Tu hai visto lo Spirito, e tu sei diventato Spirito; tu hai visto il Cristo, e tu sei diventato Cristo; tu hai visto il Padre, e tu diventerai Padre. Così in questo luogo vedi ogni cosa, ma non vedi te stesso; ma in quel luogo tu vedrai te stesso e diventerai quello che tu vedi.⁹⁰³

Voi, infatti, siete la coscienza che attrae. Se la forza agisce così essa diventa ancora più forte.⁹⁰⁴

Vi è una rigenerazione, e un'immagine di (questa) rigenerazione. Bisogna veramente rinascere per mezzo dell'immagine. Che cos'è la resurrezione? L'immagine deve risorgere per mezzo dell'immagine. Lo sposo e l'immagine penetrano nella verità per mezzo dell'immagine.⁹⁰⁵

Anche i Vangeli ritrovati a Nag Hammadi ci presentano la medesima concezione medievale sul concepimento umano, sebbene non chiamino direttamente in causa l'immagine, ma l'amore della donna per l'amato durante il concepimento, da cui si inferisce indirettamente che ella, per trattenere l'amato nel cuore ne trattenga l'immagine. Ancora più straordinaria è la formulazione di quella che oggi, negli Stati Uniti, viene definita dalla grande profusione di studi interdisciplinari, anche se per lo più divulgativi, come legge di attrazione. Il messaggio evangelico offerto dai filosofi gnostici promuove la ricerca attraverso mezzi intellettuali di una *gnosi*, cioè

⁹⁰² *Vangelo di Filippo*, 78, 10-20, in L. Moraldi (a cura di), *I Vangeli gnostici*.

⁹⁰³ *Ivi*, 61, 10-30.

⁹⁰⁴ *Vangelo di Verità*, 32, 30.

⁹⁰⁵ *Vangelo di Filippo*, 67, 10.

di una forma di conoscenza che restituisca l'individuo alla sua immagine archetipica. Il potere intellettuale vincolato a questa ricerca è mediato dall'uso consapevole dell'immaginazione attiva che concepisce il cosmo come una rete di forze magnetiche in cui ad avere potere attrattivo è l'immagine e, di conseguenza, la coscienza che si serve di immagini per attirare a sé le cose desiderate. Il potere dell'immaginazione che ha come scopo quello della "conoscenza" nel suo senso spirituale più alto è proposto dagli scritti di quello gnosticismo, che tanto condivide con l'alchimia, come una «rigenerazione», vale a dire una seconda nascita⁹⁰⁶ che non avverrà più attraverso il grembo fisico di una donna, come la prima, ma attraverso un grembo spirituale in cui "trattenere" o, con termine dantesco, "tenere" immagini. I Vangeli chiarificano inoltre come la fisiologia dell'occhio intellettuale umano permetta a colui che guarda di diventare ciò che guarda, concetto ampiamente espletato nel Neoplatonismo. È bene sapere, direbbe infatti Plotino, che l'anima è e *diventa* ciò che guarda⁹⁰⁷.

2.5.4. *Diventare* la dama: radici ermetico-alchemiche dei concetti di volontà e memoria nella poesia d'amore dai trovatori a Dante

Come abbiamo visto, l'Immaginazione creatrice descritta da Corbin come cifra della dottrina mistica d'amore che nel XII secolo si diffonde dall'Oriente in Europa, deve aver sostanziato le concezioni dell'*eros* dai trovatori in poi. Il fine ultimo del poeta-amante che si affidava ad una simile tecnica era, come abbiamo visto negli esempi tratti da Cavalcanti e Cecco d'Ascoli, quello di convertirsi nella "forma" della dama, di *diventare* la dama. Questa forma di identificazione è ben descritta da Elemire Zolla ne *L'amante invisibile*, dove l'autore rintraccia la pratica allucinatoria, ingaggiata dall'amante nei confronti dell'immagine dell'amata, quale strumento cognitivo e psichico tipico tanto delle antiche tecniche sciamaniche quanto delle operazioni intellettuali degli alchimisti e dei poeti d'amore fino a Dante e Petrarca⁹⁰⁸. A detta di Henry Corbin nella dottrina d'amore celebrata dal poeta sufi Ibn 'Arabî:

⁹⁰⁶ Cfr. 2.3.5.

⁹⁰⁷ *Enneadi*, IV, 3, 8, 15-16.

⁹⁰⁸ «La dama soprannaturale insegna all'adepto l'arte di trascendere l'illusione cosmica mediante esercizi di allucinazione; egli si immedesima con lei varcando le fiamme della creazione[...] Il Cristianesimo non abolì questa fede anche se la condannò[...] È come se fosse una religione questo impiantare nella mente «là dove sta memoria» l'immagine della Dama. Signora del Terzo Cielo, Venere. Poiché molti orientali erano morti tacciati di eresia scelsero di occultare questa loro professione[...] A forza di visualizzare la Dama, di investire in lei tutta la nostra fede, si sarà alla fine identificati con lei, che sarà riassorbita in noi.», E. Zolla, *L'amante invisibile*, p. 109. Teniamo a precisare che, di fatto, insomma, identificare relitti sciamanici nella poesia occitanica, come fa F. Benozzo, non confligge con l'invocazione della dottrina immaginativa di origine mediorientale come interpretazione della lirica cortese da parte di E. Zolla e H. Corbin. Si tratta infatti di tecniche sciamaniche e mistiche che condividono una base qualitativa

si origina la più alta funzione dell'amore umano, quella che assicura la coalescenza di ciò che storicamente è stato designato come amore cortese e amore mistico. L'amore, infatti, tende alla trasfigurazione della figura amata terrena, ponendola sotto una luce che ne faccia risaltare tutte le virtualità sovrumane, fino ad investirla della funzione teofanica dell'Angelo (così è stato per le Figure femminili celebrate dai *Fedeli d'amore* compagni di Dante; così è stato per colei che apparve a Ibn 'Arabî alla Mecca come figura della Sophia divina).⁹⁰⁹

Accanto allo strumento dell'immaginazione attiva, che Dante dimostra di usare anche nella *Vita nova*, allorquando confessa che il potere che l'amore esercita su di lui cresce proprio grazie alla «virtù» che la sua «immaginazione» gli conferisce (in quanto appunto è *attiva...*)⁹¹⁰, l'amante mistico disponeva però di almeno altri due mezzi di trasformazione spirituale e di identificazione con la dama, due mezzi peraltro concettualmente assai diversi dai loro sinonimi moderni: la memoria e la volontà.

Come spiega Elemire Zolla, gli antichi concepivano due tipi diversi di memoria. C'è una memoria, quale è quella comunemente intesa, che funziona come mezzo inconsapevole e meccanico di filtraggio del pensiero, governata per lo più dall'esigenza di conformare i ricordi alle proprie aspettative e che poco aiuta l'uomo nella sua capacità di stupore. C'è poi la memoria di cui parlano gli stilnovisti, che alimenta il cuore fissando l'immagine della Dama nella mente, allo scopo di ingenerare uno stupore conoscitivo che porti ad una totale "rigenerazione" dell'uomo⁹¹¹. A detta di Rene Nelli, l'attitudine intellettuale dei trovatori presuppone in ogni momento la «teoria

comune che affonda le radici nell'ancora misteriosa storia preindeuropea del continente euroasiatico.

⁹⁰⁹ H. Corbin, *L'immaginazione creatrice*, p. 136. Una posizione affine a quella di Corbin, sebbene sul versante degli studi comparatistici del Medioevo occidentale e dell'opera dantesca, è quella di E. Auerbach per il quale: «La comprensione del carattere figurale della Commedia non offre certo un metodo universalmente valido per spiegare tutti i passi controversi ma essa fornisce alcuni principi per l'interpretazione. Si può essere certi che ogni personaggio storico o mitologico che appare nel poema deve significare qualche cosa che ha uno stretto rapporto con ciò che Dante sapeva della sua esistenza storica o mitica, e precisamente il rapporto di adempimento e figura; ci si deve guardare dal togliere al personaggio tutta la sua esistenza storico-terrena per assegnargli soltanto un valore allegorico-concettuale. Ciò vale in particolare per Beatrice.[...] Beatrice è incarnazione, è "figura" o "idolo Christi" (i suoi occhi rispecchiano la sua duplice natura, *Purg.*, XXXI, v. 126) e dunque è anche una persona umana.», E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1966, pp. 219, 221.

⁹¹⁰ «Amore cominciò a prendere sopra di me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia immaginazione.», *Vita Nova* II, 7.

⁹¹¹ E. Zolla, *L'amante invisibile*, p. 107. Secondo S. Debenedetti Stow le due componenti dell'intelletto che l'amante mistico usa sono la memoria e l'immaginazione: «La figura dell'oggetto d'amore scompare e ricompare a seconda del potere di concentrazione del mistico nel trattenere l'immagine dell'amata. Lo sforzo del 'traduttore' mistico è proprio quello di trasportare l'immagine, 'traducendola' in parole che ne fissino l'esistenza nella realtà. Per essere in grado di compiere questa azione, il poeta deve passare attraverso una serie successiva di 'stazioni', di stadi mentali che gli permettano di giungere allo stato di *excessus mentis*», S. Debenedetti Stow, *La metafora dell'idolo di pietra*, pp. 35-36.

della reminiscenza» in quanto dottrina del ricordo mistico⁹¹². Solo per tal via, infatti, possono spiegarsi espressioni enigmatiche come quelle di Uc de Saint Circ, il quale afferma di aver conosciuto la sua dama nel suo cuore ancora *prima* di averla vista⁹¹³.

Lo studio seminale di F. Yates sulla memoria nell'antichità ha evidenziato come la dicotomia tra una memoria naturale e una artificiale fosse un portato della cultura classica. La memoria per *loci* e *imagines* è tra le più importanti eredità cognitive di autori, tra gli altri, come Cicerone che identifica nella memoria una delle componenti in cui si scompone la virtù della prudenza, e la cui teoria sarà ripresa poi in ambito medievale da Tommaso D'Aquino e Alberto Magno⁹¹⁴. Tuttavia, per spiegare la natura di quel tipo di memoria "metafisica" a cui si appellano i rimatori d'amore europei, dobbiamo nuovamente ricorrere all'autorità dei trattati ermetici le cui assunzioni filosofiche e mitopoietiche, come abbiamo visto, devono aver alimentato molta parte della dottrina sapienziale ed erotica del Medioevo. In uno degli estratti di Stobeo leggiamo:

Compito della memoria è far sì che la natura mantenga e controlli pienamente sia ogni modello forgiato in origine sia la composizione dell'individuo come è creata in alto⁹¹⁵

La memoria (μνήμη) di ascendenza ermetica dimostra tutta la sua natura metafisica presentandosi come strumento di controllo del modello archetipico (τύπου ἐξ ἀρχῆς) sul quale l'individuo viene "composto" come da un artigiano celeste che opera su una matrice. Il contesto in cui viene definita la memoria è proprio quello prenatale della incarnazione e reincarnazione delle anime⁹¹⁶ che vengono formate "in alto" e che ci rimanda all'analisi di R. Nelli per il quale la dottrina reincarnazionista del catarismo e degli antichi misteri di ascendenza classica costituisce il sostrato filosofico determinante per la decifrazione dell'*eros* trobadorico⁹¹⁷. Che i trovatori e i poeti dello Stilnovo attribuissero all'immagine dell'amata un valore archetipico lo conferma Marsilio Ficino nel suo *El libro dell'amore*, prezioso commento al *Simposio* di Platone. Come abbiamo avuto modo di accennare, Ficino reputa Guido Cavalcanti l'ermetico depositario della dottrina d'amore platonica che il poeta avrebbe "chiuso"⁹¹⁸ nei suoi versi. All'interno di questa Ficino rintraccia una teoria dell'immaginazione che ha tutti i tratti di quella

⁹¹² R. Nelli, *Eros Trobadorico*, p. 121.

⁹¹³ «Anz qu'ieu la vis, la conuc e mon cor [Prima ancora di averla vista, la conobbi nel mio cuore (Gent ant saubut miei uoill, v. 33)]», cit. in R. Nelli, *ibid.*

⁹¹⁴ Cfr. F. Yates, *The art of memory*, University of Chicago Press 2001.

⁹¹⁵ Stobeo, Estratto XXVI, 4.

⁹¹⁶ *Ivi*, 1-3.

⁹¹⁷ Cfr. 2.5.1.

⁹¹⁸ Torna qui prepotente il riferimento a un *trobar clus* come mezzo di dissimulazione di significati attraverso l'uso equivoco dei significanti. A proposito v. lo studio fondamentale di R. Dragonetti, *Dante pèlerin de la Sainte Face*, in *Romanica Gandensia*, is. 11, Université De Gand 1968.

Immaginazione attiva fin qui descritta e per la quale la parte dell'anima che Cavalcanti chiama «obscura fantasia e memoria» viene percossa dall'immagine della bellezza femminile attraverso gli occhi, in modo da formare nella mente dell'amante un'altra immagine che accende la prima facendola amare. Questa immagine, ammonisce Ficino, non è da confondere con la «similitudine», cioè l'immagine somigliante, di un «particolare corpo umano», «ma è ragione comune e diffinitione equalmente di tutta la generatione humana»⁹¹⁹. La memoria del poeta dello Stilnovo, per Ficino, si configura ancora una volta come uno strumento cognitivo di natura immaginale, volto alla contemplazione, attraverso l'immagine *visibile* dell'amata, della sua *invisibile* quintessenza, che altro non è che la forma archetipale che la precede, la sostanzia e la qualifica come immagine essenziale di tutta l'umanità. Ricordare la dama è allora ricordare la sua forma interiore e “anteriore”, non rifiutandone il corpo, ma superandolo. La dottrina dell'amore mistico, deducibile dalle affermazioni di Ficino, è descritta con chiarezza da Corbin che concilia finalmente i poli oscillanti tra letteralismo e allegorismo dell'annosa questione sull'identità della dama, offrendo la nozione teofanica di persona-archetipo⁹²⁰. Grazie a questo concetto, non facile da esperire, ma che incarna la nozione alchemica di *coincidentia oppositorum*⁹²¹ in quanto unione di visibile-terrestre e invisibile-celeste, amare l'amata significa amarne l'invisibile essenza immateriale, resa però percepibile grazie al supporto visibile di un'immagine fisicamente percepita⁹²²:

colei che per Ibn 'Arabi alla Mecca rappresentò ciò che fu Beatrice per Dante, era certamente una fanciulla reale, ma al contempo ella fu, anche, “in persona” una figura teofanica, la figura di Sophia aeterna (quella stessa figura che alcuni compagni di Dante invocavano come Madonna Intelligenza). Il problema, insomma, è analogo a quello posto dalla persona di Khezr il profeta: allo stesso tempo persona individuale ed archetipo, grazie all'investitura di una funzione teofanica di cui l'Immaginazione attiva è l'organo. Senza avvertire simultaneamente la duplice dimensione, si perde o la realtà della persona o la realtà del simbolo.

⁹¹⁹ M. Ficino, *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Olschki, Firenze 1988.

⁹²⁰ «Sforzandoci di capire, invece, potremo probabilmente intravedere una soluzione al conflitto che ha diviso simbolisti e filologi a proposito della religione dei fedeli d'amore, compagni di Dante. Il teofanismo ignora il dilemma, poiché è distante sia dall'allegorismo sia dal letteralismo; esso presuppone l'esistenza della persona concreta, ma l'investe di una funzione che la trasfigura, in quanto percepita sotto la luce di un altro mondo.», H. Corbin, *L'immaginazione creatrice*, p. 47.

⁹²¹ *Ivi*, pp. 212, 218, 238.

⁹²² «la volontà in base alla quale si comporta il Fedele d'amore è quella dell'Amato invisibile (irreale per evidenza sensibile), che la figura concreta e visibile gli manifesta, e che è la sola che glielo manifesta. Altrimenti, affinché l'amante possa far esistere concretamente, sostanzialmente, l'oggetto reale del suo amore nell'essere reale che glielo manifesta (anche a sua insaputa), è necessario che intervenga un aiuto sovranaturale, il soffio di resurrezione che ebbero a disposizione Gesù (grazie alla natura d'Angelo) ed altri servitori di Dio.», H. Corbin, *L'immaginazione creatrice*, p. 288.

Se questa prospettiva ci sembra remota da Dante dobbiamo di nuovo appellarci a una delle fonti a lui più care e vicine, Brunetto Latini:

Li savi dissero, che 'l nostro Signore Iddio, ch'è cominciamento di tutte le cose, egli fece e creò il mondo in quattro maniere. Che in primamente egli ebbe in pensiero e in sua volontà le imagini e le figure, come egli farebbe il mondo e le cose tutte che vi sono. E ciò ebbe egli tuttavia eternalmente, sicché quel pensiero non ebbe mai cominciamento. E questa imaginazione è appellata mondo archetipo, cioè a dire mondo in similitudine. Appresso fece di niente una grossa materia, la quale non era d'alcuna figura né d'alcuna similitudine, ma era di sì fatta forma e apparecchiata, ch'egli ne poteva formare e ritrarre ciò ch'egli volea. E questa materia è appellata hyle.⁹²³

Ser Brunetto parla con chiarezza nel suo Trésor di un *mondo archetipo* che altro non è che l'*immaginazione* di Dio e che egli pone come cronologicamente “anteriore” al prodotto di un secondo gesto creativo, responsabile della formazione della “grossa materia” di cui si è già detto e che ora l'autore chiama aristotelicamente *hyle*, cioè “selva”.

A questo punto resta da chiarire il valore dell'altra componente intellettuale che, insieme alla memoria, è potente strumento dell'immaginazione creatrice, e riveste un'importanza determinante per le operazioni alchemiche: la volontà.

A poco serve la memoria metafisica se essa non si esercita tramite un uso pervicace e ostinato della *volontà*. Nella poesia araba essa è definibile come *himma*, termine di difficile traduzione, ma che contiene in sé le nozioni di desiderio, volontà, *intenzione*⁹²⁴. Un simile concetto è parte integrante del pensiero sciamanico. Un uomo che voglia connettersi con il mondo degli archetipi, cioè con il Divino, non può nulla senza la dichiarazione del suo *intento* di fronte all'universo⁹²⁵. Ma la volontà è presente anche nei trattati ermetici che ad essa tributano un posto d'onore. Essa (θέλησις) è infatti l'energia di Dio⁹²⁶. Come strumento cognitivo la volontà sostanzia le operazioni degli alchimisti e viene concepita come facoltà del visualizzare, del proiettare e del desiderare immaginando⁹²⁷. Nel *Liber Platonis quartorum*⁹²⁸ è scritto che le sostanze dell'*opus*, una volta spogliate e riportate alla loro semplicità iniziale, devono quindi essere composte artificialmente secondo

⁹²³ *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, Romagnoli, Bologna 1878, I, I, VI.

⁹²⁴ Cfr. *ivi*, p. 193.

⁹²⁵ La fonte più recente dell'antica *intenzione* sciamanica la troviamo nell'opera di C. Castaneda. In particolare si veda *Il lato attivo dell'infinito*.

⁹²⁶ Trattato X, 2. Un'ulteriore definizione si trova nell'*Asclepius* dove si dice che «la volontà di Dio...è in sé completa attuazione in quanto volere e attuare trovano realizzazione nello stesso istante».

⁹²⁷ Cfr. J. Raff, *Jung and the Alchemical Imagination*, Nicolas-Hays, Iul., Lake Worth, Florida 2000.

⁹²⁸ *Platonis Quartorum cum commento Hebugabes Hamed explicatus ab Hestole*, in *Theatrum Chemicum*, V. Il testo ancora troppo poco studiato era considerato dagli alchimisti latini un'opera fondamentale dell'alchimia islamica. Cfr. M. Pereira, *Alchimia*, pp. 339-340.

un'intenzione: *tunc penetrat in eis praeparatio voluntatis*. La volontà doveva allora avere una funzione aggregante della propria forza psichica che, *magicamente*, avrebbe indotto nella materia, per legge di somiglianza, una capacità di aggregazione affine. Di fatto l'alchimista operava con la mente, anzi, come dice il *De perfecto magisterio* dello pseudo Aristotele con il «segreto della mente» in cui all'artefice apparivano chiare le diverse *imagines* dei processi operativi. *Immaginare* per gli alchimisti doveva essere un'azione mentale affine a quella del *moltiplicare* e del *proiettare*, azioni analogiche che le sostanze compivano sul piano materiale. Secondo lo pseudo Tommaso D'Aquino, ad esempio, ogni agente naturale usato in medicina agisce sul paziente in base alla "similitudine" della propria *specie*. Come spiega Michela Pereira, «la *species* è la *similitudo* fisica di un oggetto, ciò che ne permette la percezione ed esprime la forza, il potere o l'influenza mediante cui un oggetto agisce sugli altri»⁹²⁹.

In virtù della *species*, questa sorta di sostituto figurale dell'oggetto che si propaga accanto all'oggetto, nella scienza antica, si credeva che la stoppa bruciasse accanto al fuoco anche se non era "a contatto" con esso. La propagazione della stoppa, infatti, sarebbe avvenuta tramite la moltiplicazione della *species* della stoppa che in tal modo avrebbe raggiunto il fuoco. Se trasliamo una simile concezione sul piano dell'immaginazione dell'amante il meccanismo appare chiaro, anche se estremamente complesso tanto da spiegare quanto da esperire. Non importa l'assenza dell'oggetto o della donna amata. La *volontà* può innescare l'operazione pervicace di attingere *immagini* da una *memoria* metafisica e le tante moltiplicazioni di queste immagini, come gli anelli invisibili prodotti dalla pietra di magnetite, raggiungeranno colui o colei che è distante. Con una tale commossa coscienza lo pseudo Tommaso D'Aquino nell'*Aurora Consurgens* si servirà dei due amanti del *Cantico dei Cantici* per figurare le operazioni dell'alambicco. Per l'autore la "sorella", "amica" e "sposa" del *Cantico* è la donna-sapienza anche detta semplicemente *pietra*. Quello che la fa concretizzare e la porta a perfezione è «il pensare a lei», o, come direbbe Dante, il «tener forte imagine di pietra».

2.5.5 L'irrepresentabilità dell'angelo-sostanza: l'equivoco di *petra* e la tintura

Nella *Vita Nova* Dante usa ben nove volte il termine *fantasia* chiarendone la natura anti-immaginale nel senso sopra descritto. La fantasia si serve di immagini ma è veicolata da un uso «fallace» dell'immaginare:

⁹²⁹ M. Pereira, *Alchimia*, p. 1373.

E quando èi pensato alquanto di lei, ed io ritornai pensando a la mia debilitata vita; e veggendo come leggero era lo suo durare, ancora che sana fosse, si cominciai a piangere fra me stesso di tanta miseria. [...]E però mi giunse uno sì forte smarrimento, che chiusi li occhi e cominciai a travagliare sì come farnetica persona ed a imaginare in questo modo; che ne lo incominciamento de lo *errare*⁹³⁰ che fece la mia *fantasia*, apparvero a me certi visi di donne scapigliate, che mi diceano: «Tu pur morrai»; e poi, dopo queste donne, m'apparvero certi visi diversi e orribili a vedere, li quali mi diceano: «Tu se' morto». Così cominciando ad *errare la mia fantasia*, venni a quello ch'io non sapea ove io mi fosse; e vedere mi pareva donne andare scapigliate piangendo per via, maravigliosamente triste; e pareami vedere lo sole oscurare, sì che le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero; e pareami che li uccelli volando per l'aria cadessero morti, e che fossero grandissimi terremuoti. E maravigliandomi in cotale *fantasia*,[...] e fue sì *forte la erronea fantasia*, che mi mostrò questa donna morta: e pareami che donne la covrissero, cioè la sua testa, con uno bianco velo; e pareami che la sua faccia avesse tanto aspetto d'umiltade che pareva che dicesse[...]E parlandomi così, sì mi cessò *la forte fantasia* entro in quello punto ch'eo volea dicere: «O Beatrice, benedetta sie tu»; e già detto avea «O Beatrice», quando riscotendomi apersi li occhi, e vidi che *io era ingannato*.⁹³¹

Allor lassai *la nova fantasia*,
chiamando il nome de la donna mia.
[...]
Io presi tanto smarrimento allora,
ch'io chiusi li occhi vilmente gravati,
e furon sì *smagati*
li spirti miei, che ciascun giva errando;
e poscia *imaginando*,
di conoscenza e di verità fora,
[...]
Lo *imagnar fallace*
mi condusse a veder madonna morta; [...] ⁹³²

Dante riferisce di aver un giorno prodotto nella sua immaginazione in modo assai confuso e doloroso la visione della morte di Beatrice. Questa “secrezione” immaginativa è definita dall'autore «fantasia». In tutto il passo alle venti occorrenze del verbo ‘parere’ si affianca un’aggettivazione che conferisce al termine ‘fantasia’ la sua chiara valenza anti-immaginale. In primo luogo l’esercizio fantastico si qualifica come un «errare» della mente, motivato peraltro cognitivamente dall’induzione del pensiero della precarietà che il poeta si auto-instilla («e quando èi pensato»). Alla «forte imagine» delle *petrose* si oppone quindi in questa sede la «forte fantasia» qualificata come immaginazione «fallace». Il carattere “falso” di questa operazione del pensiero è ben spiegata da Dante nel testo in versi con cui egli riassume la vicenda “fantastica” della morte di Beatrice. L’errare della *fantasia* è infatti da intendere nella sua forte marca topiaria, così come lo «smarrimento» psicologico accusato

⁹³⁰ Il corsivo nel passo citato è nostro.

⁹³¹ *Vita Nova*, XXIII, 3-6, 8, 13.

⁹³² *Donna pietosa e di novella etate*, *Vita Nova* XXIII vv. 13-14, 35-40, 67-67.

dall'autore. Lungi dall'essere un'ingenua metafora, la deviazione dalla linea retta immaginale, che si configura come "errore" e "smarrimento" della direzione della mente, è la conseguenza alla lettera di uno "smagamento" degli spiriti («e furon sì smagati/li spirti miei, che ciascan giva errando »)⁹³³ che deviano la qualità "retta" del pensiero, inducendo un tipo di immaginazione che è l'antitipo dell'*immaginale* e si configura, pertanto, come finzione della mente che è uscita *fuori* dalla conoscenza e dalla verità («e poscia imaginando,/di conoscenza e di verità fora»)⁹³⁴. La qualità etimologica della parola "immagine" ai tempi in cui vive Dante trova qui la sua spia più indicativa. Se la fantasia è infatti indotta per *smagamento*, la sua qualità anti-immaginale si configura come il prodotto di un'azione che inverte in senso tecnico la direzione dell'immagine come strumento della *magia*. La parola *imago* e poi *image*, condividono infatti col termine *magia* l'antica radice "mag". Il mag-nete, la mag-nesia, il *maghen* (la Stella di Davide) celano il medesimo etimo. La fantasia, invece, come spiega Dante, nel *Convivio*, è, alla lettera, una «virtù organica»⁹³⁵ e, in tal senso, è l'antitipo della "sostanza separata da materia", vale a dire della sostanza angelica, cioè dell'Intelligenza che regge il terzo cielo, il cielo di Venere da cui discende l'amore⁹³⁶. La catena di anelli che veicola l'azione mag-netica verso la "giusta" direzione, così come la

⁹³³ Per lo studio del concetto di spirito dell'immaginazione come debitore della pneumatologia neoplatonica v. Giorgio Agamben, *Stanze*, Einaudi, Torino 1977; R. Klein, *Spirito pellegrino*, in *La forme et l'intelligible*, Gallimard, Paris 1979.

⁹³⁴ L'insufficienza della *fantasia* rispetto alla conoscenza mistica è rimarcata da Dante più volte in *Paradiso*: «E quel che mi convien ritrar testeso,/non portò voce mai, né scrisse incostro,/né fu per fantasia già mai compreso;», *Par.* XIX, 7-9.

⁹³⁵ «Tornando adunque al proposito, dico che nostro intelletto, per difetto de la virtù da la quale trae quello ch'el vede, che è virtù organica, cioè la fantasia, non puote a certe cose salire (però che la fantasia nol puote aiutare, ché non ha lo di che), sì come sono le sustanze partite da materia; de le quali se alcuna considerazione di quella avere potemo, intendere non le potemo né comprendere perfettamente. 10. E di ciò non è l'uomo da biasimare, ché non esso, dico, fue di questo difetto fattore, anzi fece ciò la natura universale, cioè Iddio, che volse in questa vita privare noi da questa luce; che, perché elli lo si facesse, presuntuoso sarebbe a ragionare. 11. Sì che, se la mia considerazione mi trasportava in parte dove la fantasia venia meno a lo 'ntelletto, se io non potea intendere non sono da biasimare.», *Convivio* III, IV, 9-11. Ne consegue che per "immaginare" nella maniera in cui esige Beatrice è necessario un alto ingegno e un cuore gentile: «Non è di cor villan sì alto ingegno,/che possa imaginar di lei alquanto,/e però no li ven di pianger doglia;», *Vita Nova* XXXI, *Li occhi dolenti per pietà del core* 35-37. L'azione di 'intendere', di cui parla Dante nel *Convivio*, in quanto azione dell'intelletto, non è pertanto da collegare ad un organo, infatti con Patrick Boyde: «the mind, which constitutes its <scil. dell'*anima*> 'most noble part', is radically different from the sensitive powers, in that it does not make use of a specific bodily organ. Th power of vision requires an eye; the power of locomotion requires limbs; and neither can function if the relevant organs are diseased or cut away. Not so the intellect[...]The intellect has no organ», P. Boyde, *Perception and Passion in Dante's Comedy*, Cambridge University Press 2006, p. 191.

⁹³⁶ «Poi ch'è mostrato nel precedente capitolo quale è questo terzo cielo e come in se medesimo è disposto, resta di dimostrare chi sono questi che 'l muovono. 2. È adunque da sapere primamente che li movitori di quelli sono sustanze separate da materia, cioè intelligenze, le quali la volgare gente chiamano Angeli.», *Convivio*, II, IV, 1.

Stella Polare guida con sicurezza nella giusta direzione del Polo Nord, può essere interrotta o deviata. Questa sua interruzione o *smagamento* spezza la congiunzione vicina di cose remote, l'affinità di somiglianti-distanti che si intercettano nel campo dello spazio immaginale. La stella rimane sempre al suo posto e così pure il Polo, tuttavia il pellegrino può smarrire il punto di riferimento.

La notazione più importante all'interno del testo, e che può invece passare facilmente inosservata, è la dichiarazione dello strumento con cui la fantasia, nel senso deteriore che abbiamo enunciato, viene finalmente sconfitta da Dante, cioè, non per via di un altro strumento di natura ottico-visiva, ma attraverso un mezzo di natura acustica, e cioè il pronunciamento del *nome* di Beatrice. Questo, lungi dall'essere un dettaglio, prefigura le intenzioni celebrative, ma anche la ragioni filosofiche, del poeta che pone la donna su un piano di ineffabilità che si concretizza di fatto come irrepresentabilità della donna-angelo. Infatti, narra Dante, che ad un anno esatto dalla morte, stavolta reale, di Beatrice, egli si ritrova a disegnare angeli (fig.14):

In quello giorno nel quale si compiea l'anno che questa donna era fatta de li cittadini di vita eterna, io mi sedea in parte ne la quale, ricordandomi di lei, disegnava uno angelo sopra certe tavolette; [...]Onde partiti costoro, ritornàimi a la mia opera, cioè del disegnare figure d'angeli: e facendo ciò, mi venne uno pensiero di dire parole⁹³⁷

Si deve innanzitutto osservare che Dante tiene a precisare il giorno della morte di Beatrice secondo tre differenti usi, indicando il numero del giorno secondo il calendario arabo, il mese secondo quello siriano e l'anno secondo quello cristiano. Beatrice pertanto muore il giorno 9 per gli Arabi (poiché la sera dell'8 è considerata già giorno 9), a giugno secondo l'uso siriano e, per il calendario cristiano, nell'anno 1290. Oltre a evidenziare tutta la sincretistica attenzione di Dante per la determinazione temporale con cui unisce Oriente e Occidente e, in particolare, con cui coinvolge la tradizione d'Arabia, bisogna pur notare che nel calendario romano il 9 giugno era il giorno dei *Vestalia*, la festa consacrata a Vesta, la dea del fuoco senza immagine.

Disegnare angeli come immagini di risarcimento nel giorno dell'anniversario della morte dell'amata⁹³⁸ non è dunque un'azione

⁹³⁷ *Vita Nova*, XXXIV, 1, 3. Per un commento del passo cfr. G. Gorni, "Disegnare figure d'angeli" nella *Vita nova*, in *Studi Danteschi*, Vol. 77, 2012, pp. 23-44.

⁹³⁸ Si noti che il giorno della morte di Beatrice corrisponde al 9 giugno per gli Arabi (poiché la sera dell'8 è considerata già giorno 9), semplicemente a giugno secondo l'uso siriano e per il calendario cristiano nell'anno 1290. «Io dico che, secondo l'usanza d'Arabia, l'anima sua nobilissima si partio ne la prima ora del nono giorno del mese; e secondo l'usanza di Siria, ella si partio nel nono mese de l'anno, però che lo primo mese è ivi Tisirin primo, lo quale a noi è Ottobre; e secondo l'usanza nostra, ella si partio in quello anno de la nostra indizione, cioè de

che può indurre la soddisfazione del poeta, tanto che, mentre egli disegna, l'atto figurativo viene superato e sostituito da «un pensiero di dire parole». Come nell'episodio precedente il nome di Beatrice vince sull'immaginazione fallace della morte fittizia della donna, adesso, al cospetto della sua morte reale, è di nuovo la parola a vincere insieme all'esercizio poetico. La donna-angelo non si può rappresentare. Ciò è precluso dalla fisica della materia. Gli angeli, in quanto «sostanze partite da materia», non sono riproducibili su supporto materiale.

Quando Dante e Beatrice si incontrano sul monte del Purgatorio la donna rimprovera al poeta il suo "impetramento", vale a dire la qualità accidentale del suo intelletto che è «impetrato» e «tinto»⁹³⁹. Per capire a fondo le motivazioni filosofiche che inducono Beatrice a una tale severità bisogna fare alcune precisazioni inerenti la dottrina dell'immaginazione di matrice araba per poi cercare un riscontro filologico-alchemico nei termini impiegati dalla donna.

S. Debenedetti Stow vede chiaramente nel rimprovero di Beatrice a Dante una polemica da parte della donna nei confronti di quella posizione filosofica neo-aristotelica adottata dai poeti dello Stilnovo cui il poeta aveva aderito⁹⁴⁰. Di fatto, secondo H. Corbin, l'averroismo era divenuta nel Trecento la filosofia maggioritaria del pensiero scolastico da cui veniva per tal via estromesso l'avicennismo, una dottrina assai ricca e complessa, ma il cui punto fondamentale risiedeva proprio nell'angeologia che aveva però generato quello che l'autore chiama il "timore dell'angelo"⁹⁴¹. L'avicennismo, che accoglieva in sé le lezioni del neoplatonismo, identificava l'Intelletto o Intelligenza attiva, a sua volta definita come angelo⁹⁴², con lo Spirito Santo cui l'Islam, tra l'altro, attribuiva il colore verde⁹⁴³. Nel sufismo il poeta-sapiente è spesso ammaestrato da una guida spirituale che identifica, ad esempio, il poeta Ibn Arabi

li anni Domini, in cui lo perfetto numero nove volte era compiuto in quello centinaio nel quale in questo mondo ella fue posta, ed ella fue de li cristiani del terzodecimo centinaio.», *Vita Nova*, XXIX, 1.

⁹³⁹ «Ma perch'io veggio te ne lo 'ntelletto/fatto di pietra e, impetrato, tinto, sì che f'abbaglia il lume del mio detto», *Purg.* XXXIII, 73-75.

⁹⁴⁰ S. Debenedetti Stow, *La metafora dell'idolo di pietra*, p.43.

⁹⁴¹ «È dall'Intelligenza, o Spirito Santo, che emanano le nostre anime: essa ne è allo stesso tempo l'esistenziatrice e l'illuminatrice. Ogni conoscenza e ogni reminiscenza sono un'illuminazione che l'intelligenza proietta sull'anima. Per mezzo di essa, l'individuo umano è ricongiunto direttamente al Pleroma celeste, senza aver bisogno della mediazione di un magistero di una realtà ecclesiale. Fu proprio questo a suscitare negli Scolastici anti-avicenniani il loro "timore dell'Angelo"», H. Corbin, *L'immaginazione creatrice*, p. 12.

⁹⁴² Abbiamo visto come Dante compia la medesima operazione quando dice che l'Intelletto attivo presiede al terzo cielo di Venere e che esso coincide con Beatrice in quanto angelo.

⁹⁴³ La qualificazione di Spirito Santo come Intelletto attivo che in Dante è incarnato da Beatrice non ci deve sconvolgere né tanto meno indurci a facili allarmismi antieretici. Si veda ad esempio la rappresentazione della Trinità in un affresco bizantino del IX secolo in cui lo Spirito Santo è chiaramente una donna (fig. 15). Cfr. T. Schipflinger, *Sofia-Maria. Una visione olistica della creazione*, p. 150. È doveroso osservare come all'interno della teologia cattolica ortodossa sia possibile registrare l'identificazione dello Spirito Santo come *Anima mundi* in almeno due grandi autori: Abelardo e Guglielmo di Conches della scuola di Chartres. Cfr. T. Gregory, *Anima Mundi*, Sansoni, Firenze 1955.

come discepolo di Khezzr. Il nome *Khezzr* significa “il verdeggiante” ed è associato a tutti i fenomeni della fertilità della Natura. Egli rappresenta l’eterno adolescente che si abbevera alla Fonte della vita e che perciò non conosce né vecchiaia né morte.⁹⁴⁴ Inutile chiedersi se questo maestro del mondo intermedio, insomma questo *angelo*, sia maschio o femmina, poiché, com’è noto ai più, gli angeli non hanno sesso. Tuttavia, il rapporto di Ibn Arabi con il suo maestro invisibile è quello di colui che deve “diventare” il suo maestro, deve, come fine ultimo, identificarsi con lui per attuare quella *coincidentia oppositorum* che è la cifra di ogni sostanza angelica⁹⁴⁵. Ritroviamo in questa dottrina sapienziale i punti fondanti della teorica dell’amore cortese per cui l’amante vuole identificarsi nella dama attraverso l’uso dell’immaginazione e per tal via *diventare* la donna. In base alla cosmologia avicenniana di matrice arabo-islamica descritta da H. Corbin possiamo formulare il seguente corollario:

Intelletto attivo = Angelo della Conoscenza = Compagno e guida
celeste = Arcangelo Gabriele = Spirito Santo = Verdeggiante

Se diventare la donna vuol dire diventare ciò che la donna significa sul piano metafisico ed ermetico, allora, l’identificazione con l’amata vale come l’ottenimento da parte del maschile di quell’androginità spirituale di cui è investito, come abbiamo visto, il femminile della tradizione ermetico-alchemica. Questa visione coincide perfettamente con la visione del Femminile-creatore della dottrina dell’amore mistico arabo. Il Femminile, come per l’alchimia, è, per la dottrina sufi, unione perfetta dell’elemento maschile con quello femminile⁹⁴⁶, nonostante ciò abbia tutti i caratteri di un paradosso per chi proceda solo con l’uso della logica. Il poeta-sapiente deve realizzare, grazie all’unione mistica con questa figura, la sua seconda nascita.

Se al corollario sopra descritto aggiungiamo un’ulteriore identificazione di matrice alchemica avremo che la *coincidentia oppositorum* incarnata da un essere intermedio in qualità di Donna o Angelo, o Guida, è certamente identificabile, per via di traslazione

⁹⁴⁴ H. Corbin, *L’immaginazione creatrice*, pp. 50-51.

⁹⁴⁵ «In una narrazione autobiografico-spirituale di Sohrevardl, intitolata *L’Arcangelo imporporato*, il mistico è iniziato al segreto che consente di superare la montagna di Qâf, cioè la montagna cosmica, e raggiungere la Fonte di Vita. Egli è turbato al pensiero della difficoltà della Ricerca. Ma l’Angelo gli dirà: “Calza i sandali di Khezzr”. E infine gli dirà: “Chi si bagna in questa Fonte, sarà per sempre protetto da ogni impurità. Se vi è chi ha trovato il senso della Verità mistica, quegli è giunto alla Fonte. Quando riemergerà dalle sue acque, avrà conseguito l’attitudine che lo rende simile a un balsamo: se ne metti una goccia sul palmo della mano e la tieni contro il sole, quella trapasserà sul dorso. Se tu sei Khezzr, senza difficoltà potrai valicare la montagna di Qâf”. Nel Racconto dell’esilio occidentale, viene descritto il viaggio che alla fine conduce alla sommità della montagna di Qâf, ai piedi della Rupe di smeraldo, il Sinai mistico, proprio là dove risiede lo Spirito Santo, l’Angelo dell’umanità, che il filosofo qui pone, come “Intelligenza agente” alla base della gerarchia delle Intelligenze cherubiniche.», H. Corbin, *L’immaginazione creatrice*, pp. 52-53.

⁹⁴⁶ Cfr. H. Corbin, *L’immaginazione creatrice*, pp. 140-141.

analogica, alla cosiddetta “pietra” dei filosofi. Cosa rimprovera allora Beatrice a Dante quando lo definisce “impetrato”?

Abbiamo all’inizio fatto riferimento, all’interno della riflessione sull’analisi di E. Zolla, che dovevano esistere due “pietre” qualitativamente opposte nella dottrina alchemica e, soprattutto, nella sua formulazione retorica. Chi legge la parola “pietra” in un testo alchemico senza una conoscenza dei significati del contesto potrà essere indotto in errore. In realtà un termine, grazie all’uso retorico del linguaggio ingaggiato dai filosofi, può significare se stesso e il suo contrario. Tanto il termine “pietra”, contenuto nell’azione passiva dell’impetramento, quanto quello di “tintura”, da cui è l’aggettivo “tinto”, sono termini tecnicamente connotati⁹⁴⁷. Del primo abbiamo detto come facesse riferimento nell’ambito della speculazione medico-alchemica contemporanea di Dante, alla sintesi equilibratrice e “miracolosa” dei quattro elementi corrispettivi dei quattro temperamenti. Il secondo, la cui attestazione si trova già nei Vangeli gnostici⁹⁴⁸, in ambito alchemico indica una sostanza che, penetrando all’interno della struttura materiale del metallo, ne modifica la capacità di riflettere la luce⁹⁴⁹. La possibilità di penetrare la materia solida e di renderla sottile e trasparente, cioè di renderla atta a riflettere la luce, era ritenuta da testi come quello dello Pseudo Alberto Magno come capacità di «assottigliare la sostanza grossolana»⁹⁵⁰. A questo punto si noterà l’affinità tra la definizione di angeli come «sostanze partite da materia», la cui natura è diafana e sottile come il vento invisibile⁹⁵¹, e la definizione di tintura che invoca per la materia un fine di trasparenza e di rispecchiamento della luce. Non dobbiamo allora dimenticare l’altra ammonizione che Beatrice fa a Dante quando gli dice che il suo «falso immaginar» lo rende «grosso»⁹⁵². La *vis* polemica di Beatrice è infatti da ricondurre all’inabilità del suo uomo, che tra l’altro, come vedremo, egli lamenta proprio nelle *petrose*, di diventare “pietra” e “tintura” nel senso positivo del termine, permanendo invece in uno stato di

⁹⁴⁷ Citiamo per tutti il riferimento alla tintura tratto dal *De perfecto magisterio*: «la vera medicina di quest’arte, la pietra che non è una pietra, il corpo spirituale e lo spirito corporeo, ciò che impedisce alle sostanze volatili di fuggire, il fermento, la tintura dei due elixir, l’argento vivo accidentale, che supera l’oro e lo vince, che uccide e dà la vita, vero argento vivo coagulato, padre di tutto ciò che è meraviglioso in questo magistero», in M. Pereira, *Alchimia*, p. 361.

⁹⁴⁸ «Dio è un tintore. Come i colori buoni, quelli che diciamo autentici, muoiono con le materie da essi tinte, così è pure della materia tinta da Dio. Ma poiché i suoi colori sono immortali, essi (i colorati) diventano immortali grazie ai suoi colori.», *Vangelo di Filippo* 61, 10. L’immagine di Dio e di Cristo come “tintori” era diffusa grazie ai vangeli apocrifi. Cfr. L. Moraldi, *I vangeli gnostici*, p. 193.

⁹⁴⁹ Cfr. E. Ferroni, *Considerazioni sulle ricette degli alchimisti greci*, in *Hodoi dizesios. Studi in onore di Francesco Adorno*, a cura di M.S. Funghi, Olschki, Firenze 1996.

⁹⁵⁰ Pseudo Alberto Magno, *Callistenes*.

⁹⁵¹ «*Nafs* (إنعموس, anima) e *nafas* (*animus, suspirium*) provengono da una stessa radice, in arabo come in latino. Inoltre, *nafs* e *rûh* (*animus* e *spiritus*) sono entrambe una sostanza sottile, diafana, da cui la trasmissione del *rûh* nel corpo per mezzo di un soffio (da parte del Creatore, nel caso di Adamo; dell’Angelo, nel caso di Gesù).», H. Corbin, *L’immaginazione creatrice*, p. 263.

⁹⁵² Cfr. 2.5.2.

rigidità intellettuale ed emozionale che è la cifra della “pietra” di segno opposto⁹⁵³, vale a dire quella della costruzione mentale, della fissazione del pensiero che non riesce ad attingere l’Immagine e il soffio vitale, penetrante e vivificatore dell’intuizione poetica e spirituale. Dante ha lamentato nelle *petrose* la durezza della pietra con ben due coppie di rime equivoche che polarizzano la pietra di segno positivo, metafora della donna, e quella di segno negativo con cui il poeta identifica se stesso:

la mente mia, ch’è più dura che petra
in tener forte imagine di petra.
[...]
Saranno quello ch’è d’un uom di marmo,
se in pargoletta fia per core un marmo.⁹⁵⁴

L’antitipo della pietra dei filosofi è proprio la fissazione di una rigidità del processo di immaginazione che non riesce ad essere contemplativo e intuitivo. È il bisogno della solidità fisica del *simulacro* che non riesce a lasciare il posto alla motilità dell’immagine archetipica⁹⁵⁵ e dell’emozione poetica, che, al contrario, è fluida, aerea, sempre diversa essendo uguale, sempre inafferrabile e irriducibile. Se colleghiamo il movimento dell’attrazione della bellezza verso l’alto, così come lo abbiamo trovato nella prima petrosa (*Io son venuto al punto della rota*), con lo scopo che la bellezza ha secondo quanto prescritto dai trattati ermetici, esso ci riporta allo stato di trasparenza fisico-intellettuale che è lo scopo ultimo dell’uomo secondo la linea ermetica seguita evidentemente da Dante. In origine, infatti, la materia da cui è tratto il cosmo dell’ermetismo è invisibile. Se lo scopo è tornarvi si tratterà di attuare in se stessi quello stato di sottigliezza e leggerezza della luce che Beatrice ha acquisito e che ora esorta Dante ad acquisire tramite l’impetramento e la tintura di segno opposto a quello che ella gli ha rimproverato. Occorre infatti che il poeta ribalti la situazione che, come vedremo, ha lamentato nelle *petrose*: deve superare la “grossezza” dei quattro temperamenti e diventare una “sostanza” trasparente.

⁹⁵³ Quella che, insomma, Dante pur cita nella *Vita nova* attraverso quella che oggi è solo un’ingenua e abusata metafora: «Chi no la piange, quando ne ragiona,/core ha di pietra sì malvagio e vile,/ch'entrar no 'i puote spirito benegno.», *Vita nova* XXXI, *Li occhi dolenti per la pietà del core*, 32-34.

⁹⁵⁴ *Io son venuto al punto della rota* (Rime C), vv. 12-13, 70-71.

⁹⁵⁵ Di questa sindrome di Pigmalione soffre il Tristano di Thomas, il quale nutre l’errato desiderio di possedere la donna nella forma di una statua con il risultato della pietrificazione dell’oggetto del desiderio e l’inibizione della mobilità inarrestabile dell’immagine. Un medesimo processo di pietrificazione della mobilità immaginativa è imputabile agli stilnovisti, i quali devono aver mostrato agli occhi di Beatrice la propria incapacità ad attingere immagini diverse dai *phantasmata* di agostiniana memoria. Cfr. S. Debenedetti Stow, *La metafora dell’idolo di pietra e il suo percorso filosofico e letterario da oriente a occidente: dalla Guida dei perplessi di Maimonide a Dante, attraverso il Tujuman Al Ashwaq di Ibn ‘Arabi, Le mille e una notte e il Tristan di Thomas*, in *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante* Alighieri, IV, 2007, pp. 31-44.

2.5.6 Il gelo di Beatrice e il freddo della donna-*petra*

In *Amor tu vedi ben che questa donna*⁹⁵⁶, una delle quattro *petrose*, ci sono ben quattordici occorrenze del termine «freddo» che fanno di questo agente naturale un attributo fortemente caratterizzante della donna-*petra*⁹⁵⁷. Ciò risponde bene alla logica impressionistica, imperante anche ai tempi del poeta per i “non addetti”, per la quale colei che dimostra la qualità della pietra, non è per conseguenza solo dura, ma anche fredda. Questa logica, ci porta facilmente ad inferire *e contrario*, che se la donna-*petra* è fredda, la luminosa Beatrice, che la tradizione critica assume per lo più come suo *oppositum*, sia invece una donna “calda”. E invece no. Nella *Vita Nova* l’azione benefica di Beatrice su chi la guarda passare per strada è mediata proprio dal “gelo”:

Dico, qual vuol gentil donna parere
vada con lei, ché quando va per via,
gitta nei cor villani Amore un gelo,
per che onne lor pensiero agghiaccia e père;
e qual soffrisse di starla a vedere
diverria nobil cosa, o si morria;
E quando trova alcun che degno sia
di veder lei, quei prova sua vertute,
ché li avvien ciò che li dona salute,
e sì l'umilia ch'ogni offesa oblia.⁹⁵⁸

Il “freddo” che si sprigiona da Beatrice ha la miracolosa capacità di agire sui «cor villani» che la donna alla lettera «agghiaccia» e di cui, attraverso quest’azione di congelamento, fa morire («père») ogni pensiero. Il freddo di Beatrice, insomma, dimostra una misteriosa qualità cognitivo-spirituale che azzerà la sostanza villana del pensiero attraverso un agente di natura fisica, che non è il calore bensì il «gelo».

Che la spiegazione celata dietro la descrizione di Beatrice sia di natura medica in senso alchemico, cioè appartenga, in ultima analisi, a quel tipo di dottrina spirituale fondata sulla fisica della materia, è avvalorato dalla preoccupazione che Dante, in modo assai accorato, palesa nell’immediato commento al testo:

Dico bene che, a più aprire lo intendimento di questa canzone, si converrebbe usare di più minute divisioni; ma tuttavia chi non è di tanto ingegno che per queste che sono fatte la possa intendere, a me non dispiace se la mi lascia stare, ché certo io temo d'avere a troppi comunicato lo suo intendimento pur per queste divisioni che fatte sono, s'elli avvenisse che molti le potessero audire.⁹⁵⁹

⁹⁵⁶ *Rime*, CII.

⁹⁵⁷ In *Io son venuto al punto della rota* il freddo è chiamato in causa tre volte attraverso le forme nominali e attributive di “freddo”, “fredda”, “freddura”, “gelo”, “geli”, “gelide”, anche se non direttamente riferite alla donna. Nelle altre due *petrose* (*Rime* CI, CIII) non viene fatto esplicito riferimento a questa qualità.

⁹⁵⁸ *Vita Nova*, XIX, *Donne ch'avete intelletto d'amore*, 31-40.

⁹⁵⁹ *Vita Nova*, XIX, 22.

Un altro riferimento al “freddo” all’interno della *Vita Nova* è quello che Dante ci offre nel momento in cui compiangere la morte di Beatrice:

Ita n'è Beatrice in l'alto cielo,
nel reame ove li angeli hanno pace,
e sta con loro, e voi, donne, ha lassate:
no la ci tolse qualità di gelo
né di calore, come l'altre face,
ma solo fue sua gran benignitate;
ché luce de la sua umilitate
passò li cieli con tanta vertute,
che fé maravigliar l'eterno sire,
sì che dolce disire
lo giunse di chiamar tanta salute;
e félla di qua giù a sé venire,
perché vedea ch'esta vita noiosa
non era degna di sì gentil cosa.⁹⁶⁰

Beatrice viene “attratta” in cielo dalla forza desiderante («dolce disire») di Dio grazie alla luce che il Creatore ha visto in lei e che, prima di essere chiamata, cioè prima di morire, Lo aveva raggiunto. La notazione più importante del testo riguarda la causa del decesso che ci viene riferita da Dante per via litotica. Ci viene cioè detto non per quale motivo, Beatrice, materialmente muore, ma per quale motivo essa *non* muore. La donna non viene uccisa né da «qualità di gelo» né da «qualità di calore». Questa affermazione va sicuramente al di là della spiegazione metaforica che vede in questi richiami alle qualità del caldo e del freddo semplicemente, e riduttivamente, un modo per dire che la donna non morì di morte naturale, e, infatti, invoca un principio fondamentale dell'alchimia, quello cioè che vede nell'equilibrio perfetto del caldo e del freddo⁹⁶¹, equilibrio grazie al quale nessuno dei due agenti “vince” sull'altro, uno dei presupposti della realizzazione della pietra dei filosofi⁹⁶². Come si è già detto, una delle più importanti risultanze di questo miracoloso e misterioso equilibrio era proprio l'uscita dal tempo, qui evocata da Dante mediante la morte della donna e il ritorno, assai connotato in senso ermetico, della luce della sua anima alla Luce di Dio.

⁹⁶⁰ *Li occhi dolenti per pietà del core*, *Vita Nova*, XXXI, 15-28.

⁹⁶¹ La distinzione tra qualità primarie e qualità secondarie nell'alchimia si ritrova, ad es., nella *Theorica et practica* di Paolo di Taranto per il quale tra le prime rientrano il caldo, il secco, il freddo e l'umido; tra le seconde, invece quelle che pertengono a quella che l'autore chiama “potenza naturale” (l'essere nero, l'essere molle, l'essere acuto ecc.).

⁹⁶² Valga per tutti il riferimento del *Testamento* di Morieno, che è l'opera che inaugura l'ingresso ufficiale dell'alchimia in occidente. «Questa è la composizione della cui difficoltà si sono rammaricati moltissimi sapienti, che dissero: «Se qualcuno riesce a trovare con la propria scienza questa composizione, allora potrà imparare facilmente tutta quest'opera». E chi non riuscirà a scoprire questa composizione, resterà completamente all'oscuro dell'opera [...]. È tale quale i sapienti dissero essere la trasformazione delle nature, e fra esse la mescolanza meravigliosa del caldo col freddo, cioè del fuoco con l'acqua; e dell'umido col secco, cioè dell'aria con la terra, secondo una composizione molto sottile», cit. in M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 116.

A confortare ulteriormente quest'ipotesi è il fatto che Dante nel *Convivio* definisca filosoficamente Beatrice come "angelo".⁹⁶³ La natura angelica della donna è qualificata in base alla capacità recettiva della sua "sostanza". In ciascuna creatura, dalle pietre, alle piante agli animali, infatti, la recezione della luce divina, del suo «discorrimento», che, mutuando un termine della fisica alchemica, potremmo tradurre come *aporrhoea*⁹⁶⁴, "flusso", si configura come variabile dipendente dell'indice di riflettanza della natura creaturale⁹⁶⁵. Le creature angeliche che, abbiamo più volte detto, sono secondo la definizione dantesca, «sostanze partite da materia», si dimostrano più recettive nei confronti della Luce⁹⁶⁶, in quanto esse sono talmente diafane e rarefatte da lasciarsi penetrare perfettamente da essa che, in tal modo, può essere da loro "moltiplicata" («per moltiplicamento») riflettendola sugli altri esseri, così come, di fatto, succede per oggetti diafani che, trapassati dalla luce, "moltiplicano" il proprio colore riflettendolo sugli oggetti d'intorno.

Non è un caso, allora, che proprio Cristo, che la tradizione alchemica intra ed extraclericale identificava con la pietra dei filosofi, sia descritto da Dante come una «sustanza» di una luminosità e trasparenza insostenibili⁹⁶⁷:

⁹⁶³ «e così è da porre e da credere fermamente, che sia alcuno tanto nobile e di sì alta condizione che quasi non sia altro che angelo: altrimenti non si continuerebbe l'umana spezie da ogni parte, che esser non può. 7. E questi cotali chiama Aristotile, nel settimo de l'Etica, divini; e cotale dico io che è questa donna, sì che la divina virtude, a guisa che discende ne l'angelo, discende in lei.», *Convivio*, III, VII, 6-7.

⁹⁶⁴ Il termine indica il flusso dell'energia proveniente dalle stelle a partire dalla prima alchimia egiziana e greco-romana. Cfr. J. Lindsay, *Le origini dell'alchimia nell'Egitto greco-romano*, p. 214.

⁹⁶⁵ «Veramente ciascuna cosa riceve da quello discorrimento secondo lo modo de la sua virtù e de lo suo essere; e di ciò sensibile essempro avere potemo dal sole. Vedemo la luce del sole, la quale è una, da uno fonte derivata, diversamente da li corpora essere ricevuta; sì come dice Alberto in quello libro che fa de lo Intelletto. Ché certi corpi, per molta chiaritate di diafano avere in sé mista, tosto che l' sole li vede diventano tanto luminosi, che per moltiplicamento di luce in quelle e ne lo loro aspetto, rendono a li altri di sé grande splendore, sì come è l'oro, e alcuna pietra. Certi sono che, per esser del tutto diafani, non solamente ricevono la luce, ma quella non impediscono, anzi rendono lei del loro colore colorata ne l'altre cose. E certi sono tanto vincenti ne la purità del diafano, che divengono sì raggianti, che vincono l'armonia de l'occhio, e non si lasciano vedere senza fatica del viso, sì come sono li specchi. Certi altri sono tanto senza diafano, che quasi poco de la luce ricevono, sì com'è la terra. », *Convivio*, III, IV, 3-4.

⁹⁶⁶ «Così la bontà di Dio è ricevuta altrimenti da le sustanze separate, cioè da li Angeli, che sono senza grossezza di materia, quasi diafani per la purità de la loro forma, e altrimenti da l'anima umana, che, avvegna che da una parte sia da materia libera, da un'altra è impedita, sì come l'uomo ch'è tutto ne l'acqua fuor del capo, del quale non si può dire che tutto sia ne l'acqua né tutto fuor da quella; e altrimenti da li animali, la cui anima tutta in materia è compresa, ma alquanto è nobilitata; e altrimenti da le piante, e altrimenti da le minere; e altrimenti da la terra che da li altri [elementi], però che è materialissima, e però remotissima e improporzionalissima a la prima semplicissima e nobilissima vertude, che sola è intellettuale, cioè Dio.», *Convivio*, III, IV, 5.

⁹⁶⁷ Si noti, inoltre, come nel testo Cristo venga descritto come *medium* tra il cielo e la terra e come Sapienza, formule attributive che condivide con la Vergine e con la pietra. Cfr. 1.10.1.

e per la viva luce trasparenza
la lucente sostanza tanto chiara
nel viso mio, che non la sostenea.

Oh Beatrice, dolce guida e cara!
Ella mi disse: «Quel che ti sobranza
è virtù da cui nulla si ripara.

Quivi è la sapienza e la possanza
ch'aprì le strade tra 'l cielo e la terra,
onde fu già sì lunga disianza».
(*Par. XXIII, 31-39*)⁹⁶⁸

Non resta, a questo punto, verificare se è possibile reperire un riscontro testuale della definizione dantesca di “angelo” all'interno di testi della tradizione ermetica. Nel testo “magico”, già citato, di Cesare della Riviera leggiamo:

Formate tutte le spezie elementari, e celesti, si viene per ultimo alla formazione delle altre interamente perfette; le quali, per essere separate, e libere da ogni corporeità, possono dirsi spezie intellettuali, e magiche Menti sciolte: ned altro inferisce magico Angelo, che ANatico GELO; conciosia che ridotte queste spetie co'l mezzo della circolar dispositione, all'ultima perfettione loro, sogliono incontinente congelarsi in lucido, e trasparente ghiaccio, in cui con anatica, cioè uguale proportione, concorrono le supreme qualità celesti. E cotal gelo comunemente si chiama frà gli Heroi, Gelo, over Ghiaccio vegetabile. Et in questa guisa le forme incorporee, & intellettuali si fanno parimenti anch'esse note e palesi.⁹⁶⁹

La soluzione filosofica di “angelo” all'interno del *Mondo magico degli Heroi*, di Cesare della Riviera, che si preoccupa di rivelare i segreti della realizzazione della pietra filosofale, è assolutamente convergente con la disquisizione di Dante e per di più, conferma che la qualità attributiva dell'angelo, giustificata dal solito ricorso alla paretimologia, è il “gelo” che abbiamo visto essere qualità precipua di Beatrice. Il gelo, ci conferma Della Riviera, è un concetto medico della fisiologia temperamentale, e si configura come «anatica composizione delle spezie elementari», cioè come perfetto equilibrio dei quattro elementi atto a determinare un tipo di complessione che

⁹⁶⁸ Benvenuto da Imola commenta così: «Dicit ergo: e la lucente sostanza, scilicet, dictus sol, idest, essentia vel persona Christi lucidissima, trasparenza, idest, translucebat, per la viva luce, ipsarum animarum, vel per propriam lucem ipsius Christi, tanto chiara nel viso mio, scilicet, intellettuali, che non la sostenea, quia intellectus humanus non sufficit ad comprehendendum et cognoscendum naturam Christi.»

⁹⁶⁹ C. Della Riviera, *Il mondo magico de gli Heroi : nel quale con inusitata chiarezza si tratta qual sia la vera magia naturale e come si possa fabricare la reale pietra de' filosofi, unico istromento di tale scienza, narrandosi, ad uno ad uno, gli stupendi e ineffabili effetti, che vale ad operare col detto mezzo un perfetto heroe : con licenza de' superiori*, Ristampa modernizzata del testo del 1605, Laterza, Bari 1932, pp. 99-100.

permetta all'intellettualità incorporea di manifestarsi in una forma evidente, che è propriamente qualcosa di simile al ghiaccio.

Il riferimento al ghiaccio non ci deve sembrare troppo remoto dagli attributi fin qui discussi. Esso, infatti, ci riporta alle pietre gravide della mineralogia antica di cui abbiamo trattato a proposito della funzione generativa della pietra⁹⁷⁰ che per tal via ci riconduce all'autorità di Plinio il Vecchio:

Paenitides, quas quidam gaenidas vocant, praegnantas fieri et parere dicuntur mederique parturientibus. Natales iis in Macedonia iuxta monumentum Tiresiae, species aquae glaciatae.⁹⁷¹

La pietra che gli antichi chiamavano per lo più *paeanis* o *paeanitis*, mostra la medesima virtù della pietra *aetites* precedentemente discussa. Anch'essa infatti ha la virtù di generare un'altra pietra che contiene dentro di sé, qualità che, abbiamo visto, è riferita anche alla pietra dei filosofi. In più, essa mostra l'apparenza del ghiaccio, e il suo nome è fatto derivare dal nome di Apollo *guaritore*, detto appunto Peanio, cui i repertori lessicografici del Medioevo attribuiscono il valore etimologico di *Phos*, cioè "luce"⁹⁷².

Ciò permette di collocare la pietra *paeanis*, evidente e ulteriore rappresentante metonimico della pietra filosofale, all'interno di un corollario metaforico-analogico di tal fatta:

pietra gravida= ghiaccio= pietra filosofale= anGELO

La nozione di freddo trova inoltre le sue filosofiche ragioni nella cosmologia e nella fisica alchemiche:

La natura Dio la creò dal nulla, come una sola sostanza pura, che chiamiamo quinta essenza, nella quale tutta la natura è racchiusa. Da questa sostanza, divisa in tre parti secondo la loro essenza, Dio creò dalla parte più pura gli angeli; dalla seconda parte il cielo, i pianeti e le stelle; dalla terza parte, che era la meno pura, creò questo mondo così.[...]come tutte le cose furono fatte da una sola ad opera della potenza divina e vennero alla luce da una massa compatta, nella quale sono contenuti tutti e quattro gli elementi creati con la natura, e dalla quale, per volontà di Dio e in virtù dell'operato della natura, in seguito nascerà la nostra pietra.[...]E, dunque, figlio, vedrai la quinta natura, che era totalmente e integralmente fredda e ora si è trasformata nelle quattro qualità elementari⁹⁷³.

⁹⁷⁰ Cfr. 2.3.1.

⁹⁷¹ Plin., *Nat. Hist.*, XXXVII, 180.

⁹⁷² «Item a fos quod est lux idem sol dictus est Pean, quasi phean quia luceat; vel pean quasi phyan a phytone, quem interfecit, unde et pean-nis dicitur quandoque laus, et proprie Apollinis, licet et pro laude generaliter cuiuslibet inveniatur» Ugucione, *Derivationes*, F 53 8.

⁹⁷³ Pseudo R. Lullo, *Testamentum*, Cap. I.78, I.79, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, pp. 561, 575-576.

Nel *Testamentum* di Lullo il freddo viene visto come qualità distintiva della costituzione originaria del cosmo, prima che la natura si stabilizzasse nella forma disgregata dei quattro elementi. Compito dell'artista/alchimista è dunque quello di imitare l'azione creatrice dell'inizio del cosmo riportando la massa confusa della materia elementare, su cui egli opera, alla qualità particolare del freddo dell'origine. Senza però chiarire la natura di questo "freddo", saremo portati a credere che esso, una volta che venga traslato dai filosofi sul piano cognitivo, spirituale, comportamentale dell'individuo e, nel caso precipuo della donna, vada a configurarsi come metafora di un atteggiamento "distante" o addirittura anaffettivo. In realtà il freddo della "pietra" ricorre, nella maggior parte delle formulazioni dei filosofi, come stato qualitativo "esteriore" atto a celare internamente la qualità complementare del "calore":

In questa pietra sono occultamente racchiusi calore e siccità, vi si mostrano manifestamente freddo e umidità.[...] quello che si mostra manifestamente è qualcosa di freddo e umido, un fumo acquoso che corrompe [...].L'opera mirabile delle tre parole è l'opera della pietra preziosa in cui si trovano il freddo e l'umidità acquosa e bruciante, mentre occulto in essa è il calore.[...]l'occulto è ciò che tinge, aggrega e fa rivivere, ciò che rettifica e illumina tutti quelli che sono morti eli fa risorgere, perché il suo calore e la sua siccità non evaporano al fuoco. [...] Diversa è la natura nella donna incinta e nel mercurio. Ma tuttavia questo è stato scoperto a motivo della somiglianza del calore che è nell'utero⁹⁷⁴

Oltre ad invocare il parallelo analogico tra il calore della materia operativa e il calore della donna gravida, ribadendo di nuovo come il concetto di pietra gravida strutturasse il pensiero alchemico, Ibn Yazid offre un chiaro esempio di quello che potrebbe definirsi come ossimoro fisico, un'opposizione interna, un paradosso materiale che caratterizza la pietra dei filosofi. Essa è infatti calda all'interno e fredda all'esterno e, in più, la sua umidità è detta "bruciante". Per converso, come recita uno dei testi pseudo-aristotelici più in voga al tempo di Dante, il *De perfecto magisterio*, «se una cosa all'esterno è calda e umida e molle, all'interno è fredda e secca e dura, poiché in ogni cosa ciò che è manifesto ha il suo contrario occulto»⁹⁷⁵.

Questa contraddizione interna, o paradosso di natura, non è tuttavia una pura designazione estetica, ma è responsabile di una funzione fondamentale: quella dell'ammorbidimento delle sostanze:

Ascolta quello che dice Ermete, che l'ammorbidimento delle sostanze che possono essere ammorbidite si fa tenendole al freddo. Ha spiegato a lungo questo punto alla fine dello "sbianchimento del piombo"⁹⁷⁶

⁹⁷⁴ Khalid Ibn Yazid, *Liber trium verborum*, I, III, VII, *Ivi*, pp. 245-249.

⁹⁷⁵ Pseudo Aristotele, *De perfecto magisterio*, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 355.

⁹⁷⁶ CAAG II, III, 4, § 1, trad. *Ivi*, p. 28.

Come rileva J. Lindsay, tra i più di cinquanta epiteti che nei *Dodici capitoli* di Ostane vengono riferiti alla pietra filosofale, c'è quello di «[corpo] congelato o dissolto»⁹⁷⁷. L'azione solutiva, che già nei testi dell'alchimia della prima era cristiana, si osserva come qualificante della pietra, direziona l'importante processo di ammorbidimento di ciò che duro. Fuori di metafora, ci troviamo insomma nuovamente di fronte a quella durezza che ha determinato l'equivocità del termine pietra in seno alla poesia di Dante. Quella che dev'essere ammorbidita è la pietra di segno negativo, che sul piano spirituale equivale all'intelletto "impetrato" che Beatrice, la donna-ANGELO, rimprovera a Dante. L'azione solutiva di tale durezza è invece attribuito della pietra di segno positivo, la pietra cercata dai filosofi, che agisce sulla durezza della sostanza da trasmutare attraverso il freddo. Questo freddo, che è lo stesso attraverso cui la donna-angelo "agghiaccia" e distrugge i pensieri villani, opera paradossalmente attraverso non la sua freddezza, o almeno non solo, ma attraverso il calore che tiene occulto dentro di sé:

Canzone, io porto ne la mente donna
tal, che con tutto ch'ella mi sia petra,
mi dà baldanza, ond'ogni uom mi par freddo;
sì ch'io ardisco a far per questo freddo
la novità che per tua forma luce,⁹⁷⁸

L'antitesi del v. 64 di *Amor tu vedi ben*, impone la coesistenza nella donna-*petra* del "calore" che ella pur produce nel poeta che "ardisce", sapendo che la novità si trova proprio in questo "ardere" che è un'azione occulta e ossimorica del freddo della pietra dei filosofi, che, come chiariremo in seno all'analisi del componimento, è diretto ad attuare la trasmutazione dell'intelletto "impetrato" del poeta nella sostanza che agisce su di lui tramite la miracolosa quanto misteriosa cozione di un freddo filosofale.

Il «colpo della petra»: occorrenze letterarie e giustificazioni fisiologico-alchemiche

3. Introduzione alla terza parte

L'enigmatico «colpo della petra» che Dante accusa in una delle *petrose* offre l'occasione per riflettere comparativamente sull'occorrenza del "colpo" in seno alla lirica d'amore medievale, alla scrittura mistica e al romanzo cavalleresco, fonti letterarie certamente presenti nell'opera dantesca. Lungi, infatti, dal configurarsi come una generica metafora di sapore bellico

⁹⁷⁷ J. Lindsay, *L'alchimia nell'Egitto greco-romano*.

⁹⁷⁸ *Amor tu vedi ben che questa donna* (Rime CII), 61-65.

dell'effetto della donna amata sull'amante, il colpo è l'oggetto catalizzatore di una congerie di immagini significanti che conta antecedenti assai illustri. Esso si configura infatti nelle strategie semiotiche dei testi medievali come analogo del "colpo della spada" che Longino infligge al costato di Cristo, ma, anche, come perfetto corrispettivo del colpo della pietra con cui Davide atterra il gigante Golia colpendolo alla fronte. Esempi biblici di tale portata diventano nel Medioevo certamente evocativi di azioni prototipiche chiosate e replicate nella letteratura non solo sacra, ma anche e soprattutto in quella profana che può avvalersi di un "colpo doloroso", come quella cavalleresca, o tributare alla donna l'azione di un "colps de joi" come quello trobadorico. Tuttavia, in seno alle rielaborazioni che i testi medievali fanno del "colpo" di ascendenza scritturale, sembrano potersi rintracciare degli elementi ulteriori che, inevitabilmente, riconducono il *signum* del colpo alla medicina e all'alchimia. Se l'antichità classica conosce il colpo della lancia di Peleo in grado di sanare la ferita che ha procurato, un *vulnus* d'amore è quello per cui "languisce" la sposa del *Cantico dei Cantici* che riceve un'attenzione particolare in seno proprio all'alchimia. In testi come l'*Aurora consurgens*, infatti, il corpo della Mater Alchimia, segnato dal "languore" come quello della sposa, è un corpo malato in cui ad essere minato è il principio di stabilità, in maniera non diversa da invenzioni liriche come il dantesco veglio di Creta, tetrapartito in senso metallico e malfermo su uno dei due piedi. Attorno al "colpo", in realtà, è possibile rintracciare una serie di motivi e di azioni ad esso affini sul piano semantico e quindi riconducibili, rispettando le debite differenze di testi e contesti, ad una produzione di significati assai complessa, ma evidentemente assai affine. Il colpo della pietra accusato da Dante è infatti invocato dal poeta nella sestina che egli mutua da Arnaut Daniel e nella quale compare un colpo della verga. La verga, a sua volta, ha almeno due antecedenti metallurgico-alchemici dal momento che già Zosimo afferma che proprio con un colpo di verga viene battuto Cristo, mentre nelle operazioni della saggiatura dell'oro proprio una verghetta attira a sé, con un'azione passiva e antitetica a quella del colpo, le impurità del piombo. In questa profonda commistione di elementi così fitta all'interno dei testi, l'impegno da approfondire per censire e valutare tutte le occorrenze del colpo sarebbe immane. Tuttavia, la possibilità di una matrice metallurgica mai perfettamente separabile dalla sua componente medico-alchemica, e che va ulteriormente a sommarsi al motivo del linguaggio come "spada" e "metallo", ci spinge infine a proporre una lettura di parte del trentesimo canto del *Purgatorio* in cui, secondo la già citata interpretazione di Elemire Zolla, il "colpo" di Beatrice infine scioglie il gelo di Dante curando la malattia del suo freddo e lo fa, a quanto pare, con le modalità prescritte da una *philosophia naturalis* nutrita delle figure dell'alchimia e forse ancora memore delle antiche arti "magiche".

3.1. La metafora del colpo nella mistica e nella lirica medievale

In tre delle quattro *petrose* compare, come segue, il lemma «colpo» riferito alla donna-pietra:

un'altra volta, Morte m'avrà chiuso
prima che 'l colpo sia disceso giuso
(*Così nel mio parlar vogli' esser aspro* vv. 51-52)

La sua bellezza ha più virtù che pietra,
e 'l colpo suo non può sanar per erba;
(*Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* vv. 19-20)

E io, che son costante più che pietra
in ubidirti per bieltà di donna,
porto nascoso il colpo de la pietra
(*Amor tu vedi ben questa donna* vv. 13-15)

In particolare, l'ultimo riferimento al «colpo della pietra» richiama alla lettera il luogo di una delle *Rime* non *petrose* di Dante in cui si legge:

e 'l colpo suo, ch'ho portato nascoso
ormai si copre per soverchia pena,
la qual nasce del foco
che m'ha tratto di gioco,
sì ch'altro mai che male io non aspetto;
e 'l viver mio (omai esser de' poco)
fin a la morte mia sospira e dice:
*«Per quella moro c'ha nome Beatrice».*⁹⁷⁹

A ulteriore conferma dell'identificazione della donna-pietra con Beatrice, come si può osservare, è il “colpo” che Dante dice di “portare nascosto” in *Rime XXI* e che egli attribuisce specificamente a una donna di nome Beatrice usando la medesima espressione presente in una delle *petrose*, in cui la donna è nominata solo in quanto *petra*. Ovviamente questo è solo uno degli innumerevoli argomenti filologici che servirebbero per stabilire in via definitiva e pacifica l'identità delle due donne di cui qui non ci occupiamo. Dilatando il *focus* dell'indagine su un più ampio raggio di scrittura, cercheremo invece di registrare alcune delle occorrenze simboliche del “colpo” nella letteratura di cui Dante ai suoi tempi poteva fruire.

È stato dimostrato da Lino Pertile⁹⁸⁰ come la rappresentazione del mal d'amore di Dante come *vulnus* affondi le sue «radici nella

⁹⁷⁹ *Rime XXI* (ed. Ricciardi), vv. 7-14.

tradizione sorta attorno a due lezioni del versetto 2:6 del *Cantico*: “vulnerata caritate ego” (*Vetus Latina*) e “Amor languet” (*Vulgata*)»⁹⁸¹.

Di un colpo inteso come *vulnus* inferto dall'*amore caritatis* pullula la materia agiografica e mistica medievale. Le testimonianze letterarie e iconografiche ci riportano cronache di Santi il cui cuore, metonimia dell'anima, viene perforato, non in senso semplicemente metaforico, ma potentemente sensoriale e materico, da una *Virtus*⁹⁸² tenera e appassionata, nel Medioevo cristiano meglio identificata di volta in volta come *Caritas*, *Amor*, o *Deus*, che si configura appunto quale agente responsabile di una *passio* che si consuma nell'anima del mistico. Bonaventura da Bagnoregio invoca, in tal senso, la trafittura della sua carne, oltre a denunciare la *liquefazione* della sua anima⁹⁸³. Il Bernardo di Chiaravalle caro a Dante chiama “dolce ferita” quella del fianco di Cristo, il cui cuore, secondo il Santo, è stato battuto dal colpo di una canna⁹⁸⁴.

Nell'ambito di una *punctura* interiormente diretta, la mistica cristiana medievale passa dalla *contritio cordis*, accessibile a tutti i cristiani nella forma del “logoramento”⁹⁸⁵ per il peccato compiuto, alla più appassionata *compunctio*, in cui il dolore patito comincia ad assumere la forma acuminata di una “punta”, alla mistica, e perciò accessibile a pochi, trasverberazione, dove più che una generica contrizione è un piacere “doloroso” e smisurato a configgersi, prendendo la forma esatta e riconoscibile di una spada che “penetra” il muscolo cardiaco⁹⁸⁶.

Il modello iconografico del *Christus patiens* che nel XIII secolo soppianta l'originario *Christus triumphans* offre un ulteriore

⁹⁸⁰ L. Pertile, *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Longo, Ravenna 1998.

⁹⁸¹ P. Nasti, *Nozze e vedovanza: dinamiche dell'appropriazione biblica in Dante e Cavalcanti*, in *Tenzone*: rivista de la Asociación Complutense de Dantologia, 7, 2006, pp. 71-110, p. 84.

⁹⁸² Usiamo di proposito il termine *Virtus* usato nel Vangelo di Marco per definire la “forza” che esce da Cristo: «Et statim Iesus cognoscens in semetipso virtutem, quae exierat de eo, conversus ad turbam aiebat: “ Quis tetigit vestimenta mea? ”», *Mc*, 5, 30.

⁹⁸³ «Transfige, dulcissime Domine Iesu, medullas animae meae, suavissimo ac saluberrimo vulnere amoris tui. Vulnera viscera animae meae, vera et firma et apostolica caritate: ut vere ardeat, langueat, et liquefiat anima mea solo semper amore et desiderio tui.», *Stimulus amoris*, inter Opera S. Bonaventurae, (Romae, Moguntiae), Lugduni, 1668, Alius Prologus (pag. 193, col. 1).

⁹⁸⁴ «Tu dulce vulnus aperi./Plaga rubens aperire./Fac cor meum te sentire/[...]Conquassatum, vulneratum/arundine verberatum», *Varii Rythmi*, in *Sancti Bernardi abbatis primi Clarae-Vallensis volumen II: continens duos posteriores tomos V [et] VI seu opera suppositicia [et] aliena cum ejus vita [et] miraculis*, apud Montalan, 1719, pp. 218, 220.

⁹⁸⁵ Dal latino *contero*: tritare, pestare, ridurre in polvere.

⁹⁸⁶ L'esempio più eclatante di trasverberazione che la storia registri sarà nel XVI quello di Santa Teresa D'Avila: «Viale en las manos un dardo de oro largo, y al fin de el hierro me parecía tener un poco de fuego; éste me parecía meter por el corazón algunas veces y que me llegava alas entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejava abrasada en amor grande de Dios»(Vida 29.13), cit. in C. Slade, *St. Teresa of Avila. Author of a Heroic Life*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1995, p. 94 nota 28.

supporto alla sintomatologia martiriale dei mistici di tutta Europa, tanto più che sulle ferite della croce si diffonde il racconto tra storia e leggenda della lancia di Longino che infligge a Cristo il *colpo* nel costato da cui esce *sangue* e *acqua*. È la tradizione aprocrifa che ci dice che il *miles* che con una lancia perfora il costato di Cristo si chiama Longino⁹⁸⁷. Il sangue e l'acqua che quindi fuoriescono dopo il colpo inferto sono invece interpretati da Agostino⁹⁸⁸ come la materia attraverso cui dal secondo Adamo, cioè lo stesso Cristo, viene formata Eva in quanto figura della Chiesa. Si assiste per questa via a quella femminizzazione del corpo di Cristo che è stata negli ultimi anni oggetto di studi soprattutto di area anglosassone⁹⁸⁹, ma che, insieme all'androginia di Adamo, è un motivo rintracciabile già nel Cristianesimo primitivo che percorre tutta la cultura e l'immaginario europeo finì al Novecento⁹⁹⁰

Come abbiamo visto, infatti, la ferita nel costato di Cristo è interpretata nei *Sermones* di Bernardo come *foramen petrae*⁹⁹¹ e, conseguentemente, il colpo che l'ha procurata può essere inteso come azione atta a procurare una "fenditura nella roccia" rappresentata proprio dal corpo che per tal via diventa la materia *femminile* passiva soggetta al colpo *maschile* della lancia.

Gli elementi del *vulnus* nella scrittura mistica sono certo molti di più e non tutti monitorabili in questa sede, ma una rapida ricognizione ci fornisce subito alcune immagini fondamentali: il colpo, la ferita, il dolore/piacere, la spada/lancia, il cuore.

Sulla linea di una straordinaria contiguità lessematica e simbolica si pone il repertorio immaginifico della maggiore produzione lirica medievale, «"colpo" è infatti lessema connotato in direzione sensoriale, di natura tecnica e codificata sia nel *corpus* testuale provenzale, sia in quello antico italiano, almeno fino a Dante, Petrarca (e oltre)»⁹⁹². Le circa centocinquantacinque occorrenze del termine "colps"⁹⁹³ nella poesia trobadorica confermano da un lato

⁹⁸⁷ C. W. Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, Berkeley, University of California Press, 1982. Cfr. S. Salzani, *Christus vulnus*, in *Filosofia politica* 1/2009, pp. 51-72). Per l'interpretazione alchemica della spada di Longino in seno ai romanzi cavallereschi v. P. Duval, *Recherches sur les structures de la pensée alchimique (gestalten) et leurs correspondances dans Le Conte du Graal de Chretien de Troyes et l'influence de l'Espagne Mozarabe de l'Ebre sur la pensée symbolique de l'oeuvre*, Librairie Honoré Champion, Paris 1975, pp. 596-597.

⁹⁸⁸ Agostino, *In Evangelium Ioannis*, CXX, 2, Migne PL 35, cit. in S. Salzani, *Christus vulnus*, p. 59.

⁹⁸⁹ Uno studio fondamentale è quello di W. Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages*, University of California Press, Berkeley 1982. Cfr. S. Salzani, *Christus vulnus*, pp. 58-60.

⁹⁹⁰ A proposito v. F. Franchi, *Le metamorfosi di Zambinella: l'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Lubrina, Bergamo 1991; F. Franchi, *L'immaginario androgino: migrazioni di genere nella contemporaneità*, Sestante, Bergamo 2012.

⁹⁹¹ Cfr. 2.3.3.

⁹⁹² V. Atturo, *Dalla pelle al cuore. La "puntura" e il «colpo della pietra», dai trovatori a Petrarca*, in *Studi romanzi fondati da Ernesto Monaci*, Società filologica romana, Nuova serie No. 8, 2012, p.68.

⁹⁹³ *Ivi*, p. 68.

la topicità del riferimento al colpo nell'ambito della sintomatologia amorosa, dall'altro approfondiscono l'immagine metaforica in direzione fisiologico-sensoriale, chiamando in causa nozioni relative a quella *liquefactio* che coinvolge tanto l'anima dell'*amator* cristiano, tanto quella del trovatore la cui cifra interiore nello struggimento amoroso è di nuovo un "languir"⁹⁹⁴.

Dopo il trovatore Jaufre Rudel, a cui si può attribuire per la prima volta la conversione della *passio* mistica in *passio* amorosa⁹⁹⁵ con la confezione del concetto di «colps de joi», fonte doppia di gioia e di dolore, al 'colpo' mortale dell'amore non sfuggono trovatori come Cercamon, Bernart de Ventadorn, Marcabruno, Gaucelm Faidit ed ad un "colpo di verga"⁹⁹⁶ soggiace Arnaut Daniel, poeta prediletto da Dante e Petrarca.

Come sappiamo, l'ideologia sottesa all'amore che definiamo 'cortese' non coinvolge solo la Provenza del XII secolo e la sua eredità siciliana, toscana e stilnovista, ma anche, con grande profondità, i cantori tedeschi della *Minne*, pur feriti dalle frecce della donna, in particolare, come osserva Peter W. Waentig, colpiti dalla bellezza del nudo femminile che «scatena ispirazione erotica e desiderio sessuale, l'impeto dell'*amour fou*, cioè quella sensazione dell'essere colpiti e coinvolti (Getroffen un Beroffensein) che letterariamente e iconograficamente viene metaforizzata con la ferita causata dalla freccia»⁹⁹⁷. Come osserva l'autore, in una delle canzoni del minnesanger Walther Von Vogelweide, «la vista del corpo femminile nudo provoca una sensazione di istantaneo dolore, simile al colpo, causata da un tiro di freccia che totalmente afferra il proprio ego, ma che, nello stesso tempo, provoca un miracolo: la guarigione del malato d'amore dalla nostalgia struggente di lei»⁹⁹⁸. A ben vedere, si somma qui al corollario immaginifico del colpo un ulteriore elemento che ci consente di stabilire un primo nesso

⁹⁹⁴ *Ivi*, pp.71-75.

⁹⁹⁵ *Ivi*, p. 68.

⁹⁹⁶ Nella sestina *Que plus mi nafra-l cor que colps de verja*, ma anche in *Lo ferm voler q'el cor m'intra*. Per la poesia trobadorica italiana citiamo per tutti Lanfranco Cigala: «Miels pogr' om garir d' un archier/Qe sagites tan duramen/Qe traspases l'ausberc dobl'er,/Qe del sieu dobl' esgard pognen,/C'ab l'un oil primeiramen fier/Et ab l'autre [se'n] vai feren;/Pois fai un gai rizet derrier,/Ab qe me fier derreiramen ;/Et intra se'n per l' oil primier,/Mas pero car l'oils no'l soffier,/Vai al cor afortidamen.» (Meglio si potrebbe guarire [dal colpo] d'un arciere che saettasse così fortemente da trapassare l'usbergo doppiato, che del suo doppio sguardo feritore, che essa prima colpisce con un occhio e con l'altro continua poi a ferire. E fa, dopo ciò, un gaio sorrisetto col quale poscia mi ferisce di nuovo; e questo sorriso entra dapprima negli occhi, e, come gli occhi non lo sopportano, va coraggiosamente nel cuore.), *Un avinen ris vi l'autrier*, 12-22, in G. Bertoni (a cura di), *I trovatori d'Italia (Biografie, testi, traduzioni, note)*, Editore Cav. U. Orlandini, Modena 1915. Il motivo si trova anche nello Stilnovo. Si veda ad esempio G. Cavalcanti: «no m'abbiate a vile/ per lo colpo ch'io porto», *Era in penser d'amor* 9-10.

⁹⁹⁷ P.W. Waentig, *Minne, Liebe, Schwärmerei tra Medioevo e Barocco*, in *R.L.UN.E. 2/2007* n. 7, Atti/Actes *Eros Pharmakon*, pp. 145-166, p. 147.

⁹⁹⁸ P.W. Waentig, *Minne, Liebe, Schwärmerei*, p. 148.

semiotico tra il “colpo” della lirica amorosa e l’alchimia: il suo carattere anfibio, cioè la sua forza agente sia in direzione lesiva che riparatrice. Il colpo, come già il piombo di ambito alchemico-metallurgico in quanto possibile proto-figura della donna, ferisce l’uomo ma, paradossalmente, anche lo sana.

3.2 Il *colpo doloroso* della letteratura cavalleresca

In ragione del profondo legame simbolico che dovette esserci fra l’alchimia e la genesi della letteratura del Graal⁹⁹⁹ c’è almeno un terzo ‘colpo’ da considerare, oltre a quello scritturale-mistico e quello della lirica dei trovatori, dei Minnesanger e dei poeti d’amore italiani; è il cosiddetto *colpo doloroso* dei romanzi cavallereschi medievali, presente in particolare in romanzi come *Il cavaliere dalle due spade*¹⁰⁰⁰. Nella storia Balaain o Balaan è il cavaliere che infligge al Re Pellehan il ‘colpo doloroso’ da cui avrà inizio il ciclo di sventure del Reame di Logres, come Merlino stesso profetizza¹⁰⁰¹ e che, di conseguenza, inaugurerà la mitica ricerca del Graal.

Quella che ferisce il Re è una lancia assai particolare, è chiamata “lancia che sanguina” e presuppone come modello simbolico-letterario la famosa lancia di Peleo¹⁰⁰², in quanto è atta, come questa, a sferrare un colpo che procura una ferita sanabile solo dal colpo ulteriore della medesima spada.

Si profila a questo punto in modo più chiaro quanto abbiamo accennato nel paragrafo precedente: il colpo di una spada, sia essa fisica, come nel caso dei romanzi cavallereschi, sia essa metaforica e immaginifica come nella scrittura mistica e nella lirica cortese, agisce procurando una ferita che si configura come “farmaco”

⁹⁹⁹ A causa dell’esiguità degli studi in tal senso lo studio più compiuto del rapporto tra alchimia e letteratura cavalleresca resta quello di F. Duval, *Recherches sur les structures de la pensée alchimique (gestalten) et leurs correspondances dans Le Conte du Graal de Chrétien de Troyes et l’influence de l’Espagne Mozarabe de l’Ebre sur la pensée symbolique de l’oeuvre*, Librairie Honoré Champion, Paris 1975.

¹⁰⁰⁰ Il testo è riportato principalmente nel manoscritto di Merlin-Huth conservato nella British Library collection. La vicenda verrà riscritta nel XV secolo da Thomas Malory nel secondo libro de *Le Morte Darthur* e conosciuta anche come *The tale of Balin* o, appunto, come *The knight with two swords*. Cfr. H. Nickel, *About the Knight with Two Swords and the Maiden under a Tree*, in *Arthuriana*, 2007, Vol. 17 Issue 4, pp. 29-48: tra i quindici motivi che l’autore identifica nel testo è quello dell’eroe ferito alla coscia.

¹⁰⁰¹ «O re, sappi che il giorno in cui i ceri si spegneranno, accadranno in questo Reame due avvenimenti straordinari, dato che io incontrerò la morte a causa dell’astuzia di una donna e che il Cavaliere dalle due Spade darà il colpo Doloroso, nonostante la difesa del nostro Sire; è per questo che cominceranno le Avventure del Santo Graal, nel Reame di Logres», *Il Romanzo del Mago Merlino*, in D. Viseux, *L’iniziazione cavalleresca nella leggenda di Artù*, ed. Mediterranee, Roma 2004.

¹⁰⁰² È la lancia di *Iliade* XIX, 387-391, che era stata donata a Peleo dal centauro Chirone e che sferrava un colpo che poteva essere guarito solo dall’ulteriore colpo della medesima spada. Per la rilevanza del topos della lancia di Peleo all’interno della poesia trobadorica v. S. Bevilacqua, *La lancia di Peleo: vitalità di un topos*, in *Carte romanze* 1/2, 2013, pp. 149-177.

necessario alla guarigione e al processo di perfezionamento dell'amante-eroe.

Secondo l'interpretazione di tipo junghiano del pensiero simbolico dei romanzi cavallereschi¹⁰⁰³ possiamo ricavare un primo dato: il viaggio che *Balaain* compie per conquistare la "lancia che sanguina" rappresenta la 'caduta' e la personale *descensus ad inferos* dell'eroe¹⁰⁰⁴. Come vedremo nell'analisi di *Purg. XXX*, in cui è Beatrice che sferra il "colpo" a Dante, la donna accusa nell'uomo proprio la sua "caduta"¹⁰⁰⁵. Ella, inoltre, come abbiamo messo in rilievo nell'interpretazione che Zolla dà delle *petrose* proprio in relazione a *Purg. XXX*¹⁰⁰⁶, riesce a sciogliere il "gelo" del poeta grazie ad un'unica "domanda" che penetra nel poeta con le stesse dinamiche di una spada.

Nella vicenda graalica la risalita e la restaurazione dell'unità originaria, di cui la caduta, e per conseguenza la quête del Graal, è l'effrazione, sarà compiuta da Perceval quando raggiungerà quello stato in cui non sarà più necessario "fare la Domanda" e così attingere finalmente la "conoscenza di sé". L'eroe ha infatti bisogno nel suo viaggio di superare prove come quelle a cui è sottoposto tanto il Cavaliere Bianco nel *Cavaliere delle due spade*, a cui Artù *chiede* della sua tristezza, tanto il Perceval di Cretyen de Troyes e di Wolfram Von Eschenbach, che manca la conquista del Graal poiché, specularmente, non è in grado di "fare la Domanda" mentre scorre davanti ai suoi occhi la misteriosa processione nel palazzo del Re.

Al tema della domanda e del colpo della lancia si affianca un dato ancora più interessante: l'ubicazione anatomica della ferita. «Sappiamo infatti che il Re decaduto, che si chiama Pellehan, Pellès o Mehaigné, viene sempre ferito alla coscia»¹⁰⁰⁷. Se guardiamo ai modelli letterari antecedenti e operanti in tutto il Medioevo, possiamo rintracciare una proto-ferita alla coscia¹⁰⁰⁸ proprio nell'Eroe per antonomasia, Ulisse, che viene azzannato da un cinghiale durante una battuta di caccia. Nell'elaborazione mitologica greca è invece Zeus ad *aprire* la sua coscia affinché, come "matrice", essa faccia nascere Dioniso, così come nell'antico Egitto dalla coscia

¹⁰⁰³ D. Viseux, *L'iniziazione cavalleresca nella leggenda di Artù*, ed. Mediterranee, Roma 2004, pp. 71-72. L'autore, come già magistralmente J. Huizinga ne *L'autunno del Medioevo*, distingue tra simbolo e allegoria: «Infatti, mentre l'allegoria impiega tra gli altri procedimenti quello della personificazione, che è in qualche modo la giustapposizione convenzionale di una idea astratta ad un personaggio concreto, il simbolo, da parte sua, prende la via dell'identificazione che risulta più dall'unione, dalla coincidenza e dalla conoscenza dei diversi ordini della realtà che da un accostamento accidentale e convenzionale.»

¹⁰⁰⁴ «Tanto giù *cadde* che tutti argomenti/a la salute sua eran già corti.», *Purg. XXX*, vv. 138-139.

¹⁰⁰⁵ Come vedremo nell'analisi di *Purg. XXX*, in cui è Beatrice che sferra il "colpo" a Dante, la donna accusa nell'uomo proprio la sua "caduta": «Tanto giù *cadde* che tutti argomenti/a la salute sua eran già corti.», *Purg. XXX*, vv. 138-139.

¹⁰⁰⁶ Cfr. 1.1.

¹⁰⁰⁷ D. Viseux, *Op. cit.*, p.103.

¹⁰⁰⁸ Per correttezza filologica la ferita è "γουνὸς ὑπερ", sopra il ginocchio. Cfr. *Iliade*, XIX, vv. 449-451.

del dio Osiride sgorgava l'acqua atta a vivificare il mondo e l'umanità permettendo per tal via il raddrizzamento del Djed, la colonna simbolo del principio di stabilità.

Accanto a Pellehan è il re ferito Anfortas, il re pescatore che a causa della ferita che Cretyen de Troyes pone nella coscia e Wolfram Von Eschenbach nel sesso, non può alzarsi, ed è perciò costretto, alla lettera, a 'languire' («languir») in posizione distesa. Lo stesso Artù¹⁰⁰⁹, in una leggenda celtica, è claudicante a causa di una ferita alla coscia e ancora come un cervo ferito alla coscia compare il mago Merlino inseguito e colpito da una Dama cacciatrice e da una muta di cani.

Straordinaria sintesi delle occorrenze simboliche dell'uomo infermo e malato d'amore è quindi Tristano, tanto il personaggio di Bèroul che quello di Thomas, presente nella poesia cortese in modo importante¹⁰¹⁰. Il veleno penetrante del gigante irlandese Morholt ferisce l'eroe alla coscia, la cui lacerazione potrà essere sanata solo da Isotta. La coscia, infatti, è in ultima analisi il simbolo del femminile perduto¹⁰¹¹, riconoscibile nel personaggio di Ulisse che viaggia per tornare da Penelope e la cui storia di ricerca viene evidentemente replicata da personaggi come il Re Pellehan, Artù, il Re pescatore e Tristano e le cui vicende animano i romanzi dell'Europa medievale all'interno di libri "galeotti" come quelli di Paolo e Francesca.

3.3 Il corpo tetrapartito, l'acqua e il principio di stabilità: isomorfismi tra i testi alchemici e la *Commedia*

A partire dal XIV secolo un numero significativo di trattati di alchimia viene attribuito al Re Artù e al mago Merlino¹⁰¹². Al di là dei noti giochi verbali congeniti all'uso medievale del linguaggio e per i quali, di volta in volta, la dizione 'Merlinus' è combinata e confusa con quella del filosofo 'Morienus' o connessa per via paretimologica a 'Mercurinus', 'Masculus' e addirittura a 'Mercurius'¹⁰¹³, è sicuramente presente, con Paulette Duval, nella

¹⁰⁰⁹ Cfr. ad es. M. Zink, *Le rêve avéré: la mort de Cahus et la langueur d'Arthur du Perlesvaus à Fouke le fitz Waryn*, *Littératures*, nos 9-10 («Mélanges René Fromihague»), 1984, p. 31-38.

¹⁰¹⁰ Cfr. G. Bottani, *Archeologia ferica. Tristano e le tre Isotte*, in *Interpretazioni dei trovatori*, Atti del convegno 18-19 ottobre 1999; con altri contributi di filologia romanza (Quaderni di Filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, 14), Bologna 2001, pp. 45-76.

¹⁰¹¹ Cfr. C. Morel, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Giunti, Firenze 2006.

¹⁰¹² D. Khan, *Littérature et alchimie au Moyen Âge: de quelques textes alchimiques attribués à Arthur et Merlin*, in *Le Crise dell'Alchimia/The Crisis of Alchemy*, in *Micrologus*, 3 (1995), pp. 227-262. V. anche D. Khan, *Présence et absence de l'alchimie dans la littérature Romanesque médiévale*, in *Savoirs et fictions au Moyen Âge et à la Renaissance*, CNRS, CELLF 17e-18e, May 2008, Paris.

¹⁰¹³ D. Khan, *Présence et absence de l'alchimie dans la littérature Romanesque médiévale*, p. 17.

letteratura cavalleresca medievale una «*gestalt* ermetico-alchemica»¹⁰¹⁴.

L'*Aurora Consurgens* è un testo alchemico conservato in sette manoscritti europei¹⁰¹⁵ che reca come firma quella di un *Doctor Angelicus* ed è stato perciò attribuito dalla tradizione a Tommaso d'Aquino¹⁰¹⁶. Nel secondo trattato si legge:

Pre omnibus notandum est quod hoc arcanum arcanorum *stilo parabolico, problematico, nec non typico*, maxime utitur circumloquendo. Refert enim *Rex Artus* libro suo quarto, quod nobilis thesaurizata mater Alchimia, medicinalem medicinam inter herbarum vires quaerere proponit, cum qua eius aegrotum corpus curare possit, et reficere, qd^s ab eius *infirmirate absolvetur*, et sanaretur. Tunc iam colorem duplicem coloratum splendoris, et candoris a luna et a sole receperit colorata, sic quod coloratur a vertice capitis usque ad pectus eius corpus est aureum, et a parte pectoris usque ad *femur*, corpus videtur argentum, et de femore usque ad genua, corpus apparet hydropicum, et de genibus usque ad plantam pedis, corpus indicat paraliticum. Ideo mater Alchimia, *corpus aegrotum habere dicitur, quod non potest se erigere, neque surgere, ergo infirmatur*. Et nuntios ad peritissum Phisicum omnium magistrum Macrum qui viribus herbarum corpora *languida* curat, et sanat, misit, quod veniret ad eam, et naturaliore herbas, meliores et fortiores colligat, et una secum adducit, ut ab hidropica et paralitica infirmitate ipsam absolvat¹⁰¹⁷.

L'autore del trattato si preoccupa innanzitutto di fornire al lettore l'inquadramento retorico del testo asserendo di aver concepito la sua scrittura attraverso l'uso di uno stile «parabolico¹⁰¹⁸, problematico,

¹⁰¹⁴ P. Duval, *Recherches sur les structures de la pensee alchimique*, p. 4. In particolare l'analisi della studiosa si concentra su *Le Conte du Graal* di Chrétien de Troyes.

¹⁰¹⁵ Nei seguenti manoscritti: Zurigo, Zentralbibliothek, cod. Rhen. 172; Parigi Bibliothèque Nationale, cod. Lat. n. 14006; Bologna, Biblioteca Universitaria, cod. Lat. ms. 1492; Venezia, Biblioteca Marciana, cod. Lat. VI. CCXV membr.; Berlino, Saatsbibliothek, Ms. Germ. Qu. 848; Vienna, Osterreichischen Nationalbibliothek, cod. 5330; Leiden, Univeriteitsbibliotheek, cod. Vossianus Chemicus 29. L'opera è in forma integrale solo nel Codex Rhenovacensis n. 172 di Zurigo.

¹⁰¹⁶ In realtà l'opera è divisa in due trattati, il primo, che non è contenuto in tutti i codici ed è meglio conservato nel manoscritto parigino, è in genere attribuito a Tommaso D'aquino per l'affinità stilistica con altri trattati attribuiti al santo (*Tractatus de lapide philosophico, De arte alchemica*). Questo viene pubblicato nel 1702 nell'opera collectanea edita dal Manget sotto il nome di *Bibliotheca chemica curiosa*, in appendice al *Mysterium coniunctionis* di Carl Gustav Jung del 1957 curata da Marie Louise Von Franz che sostiene la paternità dell'Aquinate e, in traduzione italiana, da Michela Pereira nel 2006. Sempre in traduzione italiana è l'edizione di P. De Leo del 2002.

¹⁰¹⁷ *Aurora Consurgens quae dicitur Aurea hora et in eius secundum tractatum*, in AA.VV., *Auriferae artis, quae chemiam vocant, antiquissimi authores, sive turba philosophorum*, Perna Peter, Basileae 1572.

¹⁰¹⁸ Il termine latino *parabola*, che ha come significato principale quello di 'similitudine', viene a sua volta dal greco *παραβολή*, 'comparazione', 'confronto', che deve tradurre a sua volta l'ebraico testamentario *masal*, 'analogia'. Cfr. 1.5. Precedentemente l'autore aveva inoltre specificato chi deve restare fuori dalla

nec non typico». A questo punto egli attribuisce un quarto libro al Re Artù, ibridando chiaramente in tal modo due tradizioni per noi, oggi, assai lontane quanto a codificazioni di genere, ma evidentemente contigui da un punto di vista dottrinale per gli autori dell'epoca. La descrizione che segue riguarda la rappresentazione simbolico-allegorica dell'Alchimia come corpo tetrapartito.

Quello della *Mater Alchimia* è un corpo malato («aegrotum») la cui malattia appartiene a quei corpi che nel testo vengono connotati da un aggettivo che ci interessa particolarmente: «languida».

Il corpo della madre Alchimia è un corpo malato e perciò “languido”. In ragione di ciò ella ha bisogno di cure e in particolare della forza curativa («vires») delle erbe medicinali atte a sanare quello che si presenta assai chiaramente come un corpo tetrapartito.

Esso consta, infatti, di una parte aurea che va dalla testa al petto, una argentea dal petto alla coscia, una idropisica dalla coscia al ginocchio, quindi una paralitica dal ginocchio al piede. A causa dell'infermità della parte inferiore del corpo, questo «*non potest se erigere nec surgere*», e proprio l'inibizione del principio di erezione e di stabilità del corpo è la causa («*ergo infirmatur*») del generale stato di ‘languore’ della donna malata.

La prima considerazione da trarre è che qui ci troviamo, di nuovo, di fronte a quella semiosi del “raddrizzamento” cui abbiamo accennato a proposito della pietra di magnete¹⁰¹⁹. Il corpo “languido” dell'Alchimia non riesce a soddisfare il principio di stabilità né quello di erezione, ragion per cui la donna languisce in posizione distesa nello stesso modo in cui, come abbiamo visto, “languisce” il Re pescatore della leggenda del Graal in attesa che gli venga fatta la giusta “domanda”, o lo stesso Artù a causa della ferita alla coscia inflittagli da un cervo.

Il secondo dato fondamentale è che alla parte superiore del corpo dell'Alchimia, caratterizzata metallicamente dall'oro e dall'argento, si contrappone la malfermità della parte inferiore fisiologicamente segnata, a ben vedere, dall'eccesso di acqua e dalla paralisi. Il corpo dalle cosce alle ginocchia è infatti definito «*hydropicum*», cioè affetto da idropisia, una patologia che, comportando un eccesso di ritenzione idrica, impedisce i movimenti delle gambe e quindi, in generale, la deambulazione.

A proposito, allora, della già citata proto-ferita di Ulisse è necessario notare come la parte malata del corpo della donna che allegorizza l'Alchimia sia proprio la coscia e come questa sia segnata da un eccesso di acqua che mina il suo principio di erezione e stabilità. Porfirio, neoplatonico del III sec. d.C. in cui si è osservata l'identificazione della nozione di “pietra” come *selva* e come *materia prima*¹⁰²⁰, attraverso una concezione platonica e insieme orfico-

conoscenza dell'*arcanum arcanorum*: «Et hoc ideo ne stolidi et insipientes naturam ignorant, legere tamen scientes A.B.C.D. ipsis attraherent, et usurparent».

¹⁰¹⁹ Cfr. 2.4.2.

¹⁰²⁰ Cfr. 1.9.1.

pitagorica¹⁰²¹, attribuisce ad Ulisse la “caduta” nella “materia” rappresentandola proprio con l’elemento dell’acqua da cui l’eroe deve riscattarsi¹⁰²².

La concezione di un’origine “idraulica” dell’uomo è rintracciabile anche in Dante il quale, nel *Convivio*, attribuisce l’impedimento dell’anima umana proprio all’acqua:

Così la bontà di Dio è ricevuta altrimenti da le sustanze separate, cioè da li Angeli, che sono senza grossezza di materia, quasi diafani per la purità de la loro forma, e altrimenti da l’anima umana, che, avvegna che da una parte sia da materia libera, da un’altra è impedita, si come l’uomo ch’è tutto ne l’acqua fuor del capo, del quale non si può dire che tutto sia ne l’acqua né tutto fuor da quella;¹⁰²³

La differenza elementare tra Angeli e uomini è che i primi, essendo «sustanze separate» sono esenti dalla «grossezza» della materia, mentre invece nell’uomo questa è evidentemente procurata dal fatto che l’essere umano è immerso nell’acqua con tutto il corpo tranne che con la testa. Questo è certamente un motivo ermetico che trova riscontro ad esempio nelle fonti arabe. In un testo alchemico, infatti, oltre a dirsi che «l’inizio del figlio è nell’acqua», si dice che Allah ha creato tutte le cose dall’acqua¹⁰²⁴. Che Dante abbia aderito ad una concezione che vede nell’acqua il nodo elementare che implica l’imbrigliamento dell’uomo nel suo stato materiale e anti-angelico è inoltre osservabile nelle costruzioni lirico-immaginifiche della *Commedia*.

La rappresentazione della *Mater Alchimia* come corpo tetrapartito con parti metalliche e parti segnate dall’eccesso d’acqua non può, infatti, non ricordare la particolare fisionomia del Veglio di Creta di *Inf. XIV*:

«In mezzo mar siede un paese guasto»,
diss’elli allora, «che s’appella Creta,
sotto ’l cui rege fu già ’l mondo casto.

Una montagna v’è che già fu lieta
d’acqua e di fronde, che si chiamò Ida:

¹⁰²¹ Cfr. L. Simonini, Porfirio. *L’antro delle ninfe*. Testo Greco a fronte, Adelphi, Milano 2006. p. 242.

¹⁰²² «I discepoli di Numenio non senza scopo, penso, ritennero che Odisseo per Omero fosse nell’*Odissea* l’immagine di colui che passa attraverso tutti gli stati della generazione, per ritornare in tal modo tra coloro che sono estranei ad ogni flutto e inesperti del mare[...]Anche in Platone le distese delle acque, il mare e i flutti sono la materia», Porf., *De ant. Ninph.*, 34, 5-10, trad. in L. Simonini, Porfirio. *L’antro delle ninfe*.

¹⁰²³ *Convivio*, III, VII, 5. Per l’importanza di questo passo per l’esegesi dell’opera dantesca v. P. Boyde, *L’esegesi di Dante e la scienza*, in P. Boyde, V. Russo, *Dante e la scienza*. Atti del Convegno internazionale di studi ‘Dante e la scienza’ organizzato dall’Opera di Dante e dalla Biblioteca classense di Ravenna, Ravenna 1995, 28-30, pp. 9-23.

¹⁰²⁴ Il testo è riportato da Stapleton et al., *The saying of Hermes*, cit. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 1326.

or è diserta come cosa vieta.

[...]

Dentro dal monte sta dritto un gran veglio,
che tien volte le spalle inver' Dammiata
e Roma guarda come suo specchio.

La sua testa è di fin oro formata,
e puro argento son le braccia e 'l petto,
poi è di rame infino a la forcata;

da indi in giuso è tutto ferro eletto,
salvo che 'l destro piede è terra cotta;
e sta 'n su quel più che 'n su l'altro, eretto.

Ciascuna parte, fuor che l'oro, è rotta
d'una fessura che lagrime goccia,
le quali, accolte, foran quella grotta.¹⁰²⁵

Nella tradizione neoplatonica il “mare”, insieme alle distese d'acqua e ai flutti, è il simbolo della materia. Al centro di questo mare è posta secondo Dante l'isola di Creta, definita «paese guasto». L'insanità dell'isola si configura però non come uno stato perenne e ontologicamente definito, ma come un processo temporale che vede la degenerazione di quella che gli antichi consideravano l'età dell'oro, cioè appunto il regno di Saturno («sotto 'l cui rege fu già 'l mondo casto»), un tempo sovrano di Creta¹⁰²⁶.

Il monte cretese su cui si erge il macro-copro del Veglio infernale è il Monte Ida, lo stesso Monte su cui i Coribanti e i Cureti, sacerdoti di Rea e custodi dei segreti metallurgici dei fabbri, coprivano i vagiti del bambino Zeus con canti e strumenti perché il padre Chronos non lo mangiasse come gli altri suoi figli. Quando egli ne scoprirà infatti l'esistenza, la madre gli darà al suo posto una pietra¹⁰²⁷.

Il monte Ida, a ben vedere, è inoltre caratterizzato dalla positiva presenza di un'“acqua” che si accompagna al rigoglio del mondo vegetale («Una montagna v'è che già fu lieta/d'acqua e di fronde») e che conforta pertanto l'ipotesi che l'acqua, come già la pietra, è da intendere come *vox media* di volta in volta suscettibile di significati tra loro antitetici.

Sebbene il corpo del veglio di Dante si erga in posizione eretta («sta dritto»), la sua postura risulta sbilanciata su un piede («e sta 'n su quel più che 'n su l'altro, eretto»). Il suo corpo, come quello della *Mater Alchimia*, è ugualmente tetrapartito in senso metallico; ha infatti la testa d'oro, il petto e le braccia di argento, il torace e il

¹⁰²⁵ *Inf.* XIV, 94-99, 103-114.

¹⁰²⁶ La storia si ritrova in Tacito come narrazione dell'origine del popolo giudaico. Cfr. 1.8.2.

¹⁰²⁷ «Una montagna v'è che già fu lieta/d'acqua e di fronde, che si chiamò Ida; or è diserta come cosa vieta./Rea la scelse già per cuna fida/ del suo figliuolo, e per celarlo meglio,/quando piangea, vi faceva far le grida.», *Inf.* XIV, vv. 97-102. Cfr. 2.2. La postura del veglio sbilanciata su un piede ci sembra inoltre adombrare il claudicare del dio fabbro Vulcano, fondatore dell'alchimia, che un giorno ‘cadde’ dall'Olimpo rimanendo zoppo. Tuttavia siamo convinti che il claudicare di Vulcano sia l'antitipo del presupposto claudicare del Veglio. Cfr. a proposito 4.5.

bacino di rame, le gambe di ferro purissimo, tranne il piede destro che è di terracotta. La nascita dell'Acheronte da una roccia conta, inoltre, come antecedente letterario la narrazione di almeno un testo ermetico, la *Lettera di Iside al figlio Horus*¹⁰²⁸. Tutte le parti del corpo del veglio sono quindi forate dall'acqua delle lacrime che gocciolano e che, raccogliendosi, forano a sua volta il monte creando così i fiumi infernali dell'Acheronte, dello Stige e del Flegetonte per poi confluire nel Cocito. Fa eccezione la testa che è d'oro e che quindi, come la testa umana del *Convivio*, è immune dall'acqua, fatto che implicitamente dichiara quella perfezione dell'oro rispetto agli altri metalli che è nozione precipuamente alchemica. L'azione deteriore dell'acqua come elemento genetico della topografia infernale è poi risolta da Dante attraverso la figura delle lacrime, acqua, come si sa, salata e che pertanto è da collegare all'area semiotica del "mare" neoplatonicamente inteso. Nel passo succitato di Porfirio, infatti, a Ulisse viene ermeticamente ingiunto di riscattarsi dall'acqua attraverso il riferimento al mare, simbolo, a questo punto, di un certo tipo di salinità corrosiva atta a erodere la materia petrosa o, poeticamente, ad allontanare l'eroe dalla «petrosa Itaca», e le cui arcaiche connessioni con l'alchimia sono ancora tutte da sondare.

3.4 Il "languore": la teoria fisico-mistica di Bernardo da Chiaravalle e la matrice alchemica del "colpo della verga"

La settima parabola del secondo trattato dell'*Aurora Consurgens* si configura come un lungo dialogo tra i protagonisti del biblico *Cantico dei Cantici*. La sposa del *Cantico* assume nel testo alchemico le vesti della donna-sapienza o pietra filosofale che parla al suo sposo. Il titolo stesso del testo riprende alla lettera un versetto del *Cantico*¹⁰²⁹.

Il *Cantico dei Cantici* è notoriamente il testo biblico più glossato nell'Europa medioevale a partire almeno dal XII secolo¹⁰³⁰. Gli ottantasei *Sermones super Cantica Canticorum* che Bernardo di Chiaravalle gli dedica ne sono un esempio eclatante. Secondo Paola Nasti la vicenda dell'amante ferito nella *Vita Nova* di Dante replica assai compiutamente il tema del *languor* della sposa del *Cantico* da

¹⁰²⁸ Cfr. M. Berthelot, *Les origines de l'alchimie*, pp. 25, 238.

¹⁰²⁹ «quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut acies ordinata?», *Cant. Cantic.* VI, 10.

¹⁰³⁰ C. A. Montanari, *Per figuras amatorias: l'Expositio super Cantica canticorum di Guglielmo di Saint-Thierry: esegesi e teologia*, Vol. 157, in *Analecta Gregoriana* (Pontificia Universitas Gregoriana) Vol. 110, 2006, pp. 109-118. Tra gli autori che glossano il *Cantico* ci limitiamo qui a segnalare Gregorio Magno, Origene, Ambrogio, Onorio di Autun, Beda.

cui, tra l'altro, l'autore ha probabilmente tratto il nome stesso di Beatrice¹⁰³¹. La sutura dottrinale tra Dante e Bernardo può, a questo punto, trovare proprio nel *Cantico* la sua giustificazione, visto che in entrambi gli autori, sebbene da campi d'indagine apparentemente diversi, si osservano le movenze di un *eros* che partendo dalla materia carnale vuole "indiarsi" e raggiungere la sua sostanza metafisica. Lo stesso Bernardo, infatti, prescrive un *iter* dell'*eros* mistico che per giungere al grado ultimo della sua spiritualizzazione deve partire proprio dall'amore della carne¹⁰³².

Il XII secolo, però, non registra soltanto il fervore dei commentatori del *Cantico*, ma vede anche, contemporaneamente, il diffondersi della tradizione cabalistica in Europa e, in particolare nell'area tra Spagna e Francia. È stato dunque osservato come nei *Sermones super Cantica* di Bernardo la figura di Cristo sia in realtà quella di un androgino¹⁰³³, in quanto Egli incarna nello stesso tempo la figura dello Sposo e della Sposa e, precisamente, nelle parole di Bernardo: «unus idemque Dominus, et sponsus in capite, et sponsa in corpore»¹⁰³⁴.

Sebbene la questione delle fonti di Bernardo necessiti ancora di approfondimenti storiografici e interdisciplinari, alla base di questa androginità ci sarebbe una duplice matrice. Una di queste consisterebbe in quel "neoplatonismo ubiquitario" che sottende alla tradizione mistica occidentale e a cui si deve la concezione di un Dio androgino la cui anima è maschile e il cui corpo è femminile, come di fatto Bernardo descrive Cristo in quanto *sponsus* del *Cantico*¹⁰³⁵. L'altra, invece, troverebbe riscontro nella concezione cabalistica dell'androginità di Dio, nonché del primo uomo, cioè di quell'Adamo che pur a sua immagine è stato concepito¹⁰³⁶. Torna qui, allora, la figura dell'Adamo androgino di gnostica memoria che tanto ha contribuito alla formazione dottrinale dell'alchimia e di cui più volte si è detto. Nell'ambito dell'analisi della poligenesi dell'opera del Santo cistercense, infatti, è necessario a questo punto osservare la presenza di un terzo elemento che si lega perfettamente ai due sopra citati. All'inizio del secolo scorso P. Rousselot ha rintracciato nell'amore mistico medievale due macro-tendenze e, precisamente,

¹⁰³¹ P. Nasti, *Nozze e vedovanza: dinamiche dell'appropriazione biblica in Dante e Cavalcanti*, in *Tenzone*: rivista de la Asociación Complutense de Dantología, 7, 2006, pp. 71-110, pp. 87-88.

¹⁰³² «Et est amor carnalis, quo ante omnia homo diligit se ipsum propter se ipsum, sicut scriptum est: Prius quod animale, deinde quod spirituale (I Cor. XV, 46). Nec praecepto indicitur, sed naturae inseritur: quis nempe carnem suam odio habuit? (Ephes. V, 29.)», *S. Bernardi abbatis De diligendo Deo*, VIII, 23. A proposito, oltre agli studi fondativi di J. Leclercq su Bernardo v. anche M. Casey (1988), *Artist for God: Bernard of Clair Vaux's Sermons on the Song of Songs*, Cistercian Publications, Kalamazoo 1988.

¹⁰³³ A. Green, *Shekhinah, the Virgin Mary, and the Song of Songs: Reflections on a Kabbalistic Symbol in Its Historical Context*, *AJS Review*, Vol. 26, No. 1 (Apr., 2002), Cambridge University Press, pp. 1-52, p. 40.

¹⁰³⁴ *In Cant.*, XXVII, 7.

¹⁰³⁵ A. Green, *Shekhinah, the Virgin Mary, and the Song of Songs*, p. 41.

¹⁰³⁶ *Ivi*, p. 40.

una teoria “fisica” ed una “estatica”¹⁰³⁷. Vengono considerati esponenti di una teoria “fisica” dell’amore mistico autori come Ugo di San Vittore, Tommaso d’Aquino e lo stesso Bernardo di Chiaravalle, tutte fonti dirette di Dante. All’apparente astrattezza di motivi neoplatonici e cabalistici all’interno del dettato cristiano di Bernardo è, allora, certamente da affiancare la materialità della fisiologia spirituale con cui i *Sermones* pur concepiscono il raggiungimento del più alto grado d’Amore dell’amante mistico in quanto processo fisicamente determinato di una meccanica spirituale. Nel commento al *Cantico*, in particolare, Bernardo non solo ricorre a una struttura esplicativa che combina i passi del *Cantico* con gli altri passi scritturali attraverso un linguaggio debitore dell’ambito lessicografico dell’alchimia, ma anche, a ben vedere, conia un preciso sistema di segni che proprio a quel sapere pare ispirarsi:

Ero quasi columba nidificans in summo ore foraminis, ut cum Moyses positus in foramine petrae, transeunte Domino, merear saltem posteriora ejus prospicere (Exod. XXXIII, 22, 23)[...]Nunc dignationis suae posteriora demonstret, alias in gloria dignitatis faciem suam demonstraturus. Sublimis in regno sed suavis in cruce. In hac me visione praeveniat, in illa adimpleat. *Adimplebis me*, ait, *laetitia cum vultu tuo*. Utraque visio salutaris, utraque suavis: sed illa in sublimitate, ista in humilitate; illa in splendore, haec in palloreest. 7 Denique inquit, *Et posteriora dorsi ejus in pallore auri*. Quomodo non in morte pallescat? Sed melius pallens aurum, quam fulgens aurichalcum, et quod stultum est Dei, sapientius est hominibus. Aurum Verbum, aurum sapientia est. Hoc aurum semetipsum decoloravit, abscondens formam Dei, et formam servi praetendens. Decoloravit et Ecclesiam, quae ait: *nolite me considerare quod fusca sim, quia decoloravit me sol*. Ergo et posteriora ipsius in pallore auri, quae fuscum non erubuit crucis, ustionem passionis non horruit, livorem vulnerum non refugit. Etiam complacet sibi in illis, et optat novissima sua fore horum similia. Idcirco denique audit: *Columba mea in foraminibus petrae*, quod in Christi vulneribus tota devotione versetur [...]Non est quod vereatur martyr exsanguem lividamque levare ad eum faciem, cujus livore sanatus est, gloriosam repraesentare similitudinem mortis ejus, utique in pallore auri.[...] Enim vero non sentiet sua, dum illius vulnera intuebitur. Stat Martyr tripudians et triumphans, toto licet lacero corpore; et rimante latera ferro, non modo fortiter, sed et alacriter sacrum e carne sua circumspicit ebullire cruorem. Ubi ego anima Martyris? Nempe in tuto, nempe in petra, nempe in visceribus Jesu[...] Nunc autem in petra habitans, quid mirum si in modum petrae duruerit? Sed neque hoc mirum, si exsul a corpore, dolores non sentiat corporis. Neque hoc facit stupor, sed amor[...]Ergo ex petra martyrism fortitudo.¹⁰³⁸

¹⁰³⁷ P. Rousselot, *Pour l’histoire du problème de l’amour au Moyen Age*, Münster 1908.

¹⁰³⁸ *In Cant.*, LXI, 6-8.

In *Cantico* 2, 14 lo sposo invita la sposa con l'apostrofe: «veni, / columba mea, in foraminibus petrae». Bernardo commenta il passo relativo ai già citati *foramina petrae*¹⁰³⁹ facendo menzione dell'oro come figura tanto della sapienza, che nel *Cantico* è la sposa, che del Verbo, cioè di Cristo, figura a sua volta dello sposo. Sebbene questa sia un'equazione tipicamente alchemica questo dato non potrebbe da solo confortare l'ipotesi di un ipotesto di tipo alchemico al di sotto delle metafore tipicamente liturgiche usate dal Santo, ipotesi di cui tra l'altro si ha qui l'intenzione di dare solo un breve cenno.

La lettura dei *Sermones* offre un numero di occorrenze intra e intertestuali tale da corroborare l'idea di una testura simbologica sorretta da un sistema di segni di ambito ermetico-alchemico. Nel commento succitato Bernardo chiama in causa innanzitutto il passo dell'*Esodo* di cui si è già detto¹⁰⁴⁰ e per il quale Mosè viene nascosto da Dio nella cavità della pietra perché possa sfuggire all'*excessus* del Suo passaggio. Di Dio Mosè non vedrà che le spalle, in quanto il Suo volto non sarebbe tollerabile per l'occhio umano. A questo punto il Santo intesse, a ben vedere, un trama di coppie di complementari che si allineano al di sotto di due termini-vettore: le spalle (*posteriora*) e il volto (*facies*):

Posteriora	↔	Facies
Suavis	↔	Sublimis
Praevenire	↔	Adimplere
Humilitas	↔	Sublimitas
Pallor	↔	Splendor

Per chi abbia dimestichezza con i testi alchemici¹⁰⁴¹ Bernardo, a ben vedere, commenta un passo teologico-spirituale con figure profondamente “fisiche” che ineriscono in particolar modo alla prassi alchemica di descrizione dei processi della materia attraverso le sue interne mutazioni cromatiche e ai movimenti dell'alto e del basso. Il pallore dell'oro («pallor auri») simboleggia uno stadio preventivo («praeveniat») della visione mistica, relativo a ciò che di Dio può essere visto in questo mondo, cioè le sue spalle, nello stesso modo in cui il pallore dell'oro prefigura nell'*opus* lo stadio precedente alla perfetta realizzazione dell'oro all'interno delle operazioni “fisiche”¹⁰⁴². Poiché questo è quanto può essere percepito sulla “terra” (in latino *humus*) l'atteggiamento devozionale che contraddistinguerà questo stadio sarà l'*Humilitas*. A dare compimento alla visione mistica sarà, di contro, la *Sublimitas* che invece procede dalla direzione complementare a quella terrestre e

¹⁰³⁹ Cfr. 2.3.2.

¹⁰⁴⁰ Cfr. 2.5.1.

¹⁰⁴¹ Si veda in particolare il sistema binario su cui si fonda la rete di combinazioni geometriche dell'alchimia di Lullo. A proposito v. B. Obrist, *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV-XV siècles)*, Le Sycamore, Paris 1986, pp. 110-111.

¹⁰⁴² A questa fase nella pratica dell'*opus* corrispondeva il colore bianco.

sarà quindi connotata dallo *Splendor* celeste il cui colore rosso è il complemento, nonché il compimento appunto, del bianco terrestre¹⁰⁴³. Lo scoloramento dell'oro simboleggiato da Cristo sulla croce nasconde inoltre la "forma"¹⁰⁴⁴ di Dio e mostra temporaneamente quella del servo. Anche la Chiesa ha cambiato colore, come la sposa del *Cantico*, ma nel senso che è più nera («nigra»). Questa nerezza, che altrove Bernardo con termine tecnico alchemico chiama *nigredo*¹⁰⁴⁵, non è da biasimare perché è il prodotto di un'operazione di decolorazione («decoloravit») del Sole stesso, chiara figura di Cristo. L'oro pallido, figura del martire, ma anche di colui che deve entrare nella visione mistica, è ferito come Cristo, e proprio il pallore («exsanguem» → bianco) e il livore delle ferite («lividam» → rosso)¹⁰⁴⁶ sono i segni responsabili del suo risanamento¹⁰⁴⁷ («exsanguem lividamque levare ad eum faciem, cujus livore sanatus est»). La natura lapideo-petrosa del martire, gli permette inoltre di scrutare con coraggio e con determinazione il sangue che "ribolle" («circumspicit ebullire cruorem») dentro la sua ferita mentre il *colpo di una spada* gli apre il fianco («rimante latera ferro»). Egli infatti trae tutta la sua durezza e la sua forza dal suo essere «petra» («Ergo ex petra martyris fortitudo»).

Siamo tornati, evidentemente, al motivo del colpo descritto qui in quella sua ascendenza scritturale che può adesso gettare maggiore

¹⁰⁴³ Si confrontino le coppie di complementari del passo succitato con quelle che è possibile rintracciare nel passo che segue per le quali aiutiamo col corsivo: «*O humilitas!* o *sublimitas!* Et tabernaculum Cedar, et sanctuarium Dei; et *terrenum* habitaculum, et *coeleste* palatium; et domus *lutea*, et aula *regia*, et corpus *mortis*, et templum *lucis*; et despectio denique superbis, et sponsa Christi. *Nigra* est, sed *formosa*, filiae Jerusalem: quam etsi *labor et dolor* longi exsilii decolorat, *species* tamen *coelestis* exornat, exornant pelles Salomonis. Si horretis nigram, miremini et formosam; si despicitis *humilem*, *sublimem* suspicite. Hoc ipsum quam cautum, quam plenum consilii, plenum discretionis et congruentiae est, quod in sponsa *dejectio* ista, et ista *celsitudo*, secundum tempus quidem, eo moderamine sibi pariter temperantur, ut inter mundi hujus varietates et *sublimitas* erigat *humilem*, ne deficiat in adversis;», *In Cant.* XXVII, 14, 920D-921A.

¹⁰⁴⁴ Si confrontino in che senso Cavalcanti usi il termine 'forma'. Cfr. 2.3.8.

¹⁰⁴⁵ «Videamus jam quid illud fuerit dicere: Nigra sum, sed formosa. Nullane in his verbis repugnantia est? Absit! Propter simplices dico, qui inter colorem et formam discernere non noverunt, cum forma ad compositionem pertineat, nigredo color sit. Non omne denique quod nigrum est continuo deforme est. Nigredo, verbi causa, in pupilla non dedecet; et nigri quidam lapilli in ornamentis placent; et nigri capilli candidis vultibus etiam decorem augent et gratiam.», *In Cant.* XXV, 3, 900A. Si noti, inoltre, come Bernardo si richiami al tema tipicamente ermetico della pupilla dell'occhio, figura, come in questo caso, della Kore Kosmou: la fanciulla/pupilla dell'Universo.

¹⁰⁴⁶ Per l'accostamento simbologico dell'oro al rosso e dell'argento al bianco in seno all'opera di Bernardo cfr. ad es. : «Fili Adam, genus avarum et ambitiosum, audite. Quid vobis cum terrenis divitiis et gloria temporalis, quae nec verae, nec vestrae sunt? Aurum et argentum. Nonne terra est rubra et alba, quam solus hominum error facit, aut magis reputat pretiosam? Denique si vestra sunt haec, tollite ea vobiscum. Sed homo, cum interierit, non sumet omnia, neque descendet cum eo gloria ejus.», SERMO IV. *De duplici adventu, et studio verarum virtutum De duplici adventu, et pennis deargentatis*, 1, 47D.

¹⁰⁴⁷ Per il binomio colpo-colore livido/morte-colore pallido si confronti ad es. «Quis me consolabitur, Domine Jesu, quia te non vidi in cruce suspensum, plagis lividum, pallidum morte», *In Asc. Dom.*, II, 4.

luce sulle dinamiche del “colpo” di ambito rispettivamente cavalleresco e cortese di cui sopra si è velocemente detto.

Nel passo di commento a *Cant.* 1, 5-6¹⁰⁴⁸ Bernardo dice che la sposa, e quindi, transitivamente, tutta la sequela di figure in essa implicita, è “nera” non solo perché il Sole ha operato in lei “scolorendola” («decoloravit»), ma anche perché questo è il segno del suo “languore” («languor»). La sposa, infatti, dice di “languire” per l’assenza dello sposo¹⁰⁴⁹, commenta il Santo: «Languor iste, coloris quaedam exterminatio est»¹⁰⁵⁰. Il languore della sposa del *Cantico* è insomma interpretato da Bernardo da un lato come il prodotto di un’operazione aureo-solare, e quindi nel suo valore cromatico, dall’altro come «defectus in desiderio animae», vale a dire come mancanza percepita dell’anima desiderante della sposa. In un altro luogo dei *Sermones* Bernardo esplicita ancor meglio la natura di questa “mancanza” («defectus») e osserva:

Liquet¹⁰⁵¹ denuo adesse sponsum, credo, ut sua praesentia languentem erigat. Quomodo enim non in praesentia ejus convalesceret, quam absentia consternarat? (*In Cant.* LI, 5, 1027B)

Il languore della sposa del *Cantico* è dovuto, secondo Bernardo, all’assenza dello sposo. Questo stato “languido”, che abbiamo già riscontrato nel Re pescatore dei racconti graalici, nella lirica d’amore medievale ispirata alla poesia della Provenza e nella *Mater Alchimia* dell’*Aurora Consurgens*, indica uno stato di debilitazione che altrove è definito dal Santo proprio come inibizione del principio di stabilità¹⁰⁵². Se, dunque, l’assenza dello sposo, o in generale dell’amato/a procura nell’anima lo stato languido della malattia d’amore che debilita, tra l’altro, lo stato eretto, per converso, la sua *praesentia* provvederà a far rialzare e raddrizzare colui/colei che langue per amore e per desiderio di chi è assente («ut languentem erigat»). Come vedremo, questa concezione del languore di Bernardo si attaglia con straordinaria precisione all’*iter* filosofico-erotico di Dante il quale deciderà proprio di “dimorare nell’assenza” della donna amata¹⁰⁵³, figura della Sapienza, allo scopo di *sanare* il difetto visivo di cui si discuteremo nell’ultima parte¹⁰⁵⁴.

¹⁰⁴⁸ «Nigra sum sed formosa,/filiae Ierusalem,/sicut tabernacula Cedar,/sicut pelles Salma./Nolite me considerare quod fusca sim,/quia decoloravit me sol.»

¹⁰⁴⁹ «Fulcite me floribus, stipate me malis, quia amore langueo», *Cant. Cantic.* II, 5.

¹⁰⁵⁰ «Sol justitiae decoloravit me Christus, cujus amore langueo. Languor iste, coloris quaedam exterminatio est, et defectus in desiderio animae: unde et dicit: Memor fui Dei, et delectatus sum, et exercitatus sum et defecit spiritus meus (Psal. LXXVI, 3)», *In Cant.* XXVIII, 13, 1370.

¹⁰⁵¹ Si noti come qui l’autore giochi sul bisticcio di ‘liqueo’ nel suo valore di ‘essere liquido’, alludendo quindi allo stato di liquidità inerente il processo di liquefazione, e ‘liqueo’ nella sua accezione di ‘essere chiaro’.

¹⁰⁵² «Qui sic extulit se, iste tollit grabatum suum, et vadit in domum suam. Grabatum nostrum corpus est, in quo prius languidi jacebamus servientes desideriis et concupiscentiis nostris.», *Feria IV Hebdomadae Sanctae*, 14, 270B.

¹⁰⁵³ Cfr. 4.5.

¹⁰⁵⁴ Cfr. 4.4.

Sebbene il termine ‘languore’ e i suoi correlati radicali contino in Dante, tutto sommato, poche occorrenze¹⁰⁵⁵, rispetto invece a Petrarca e allo stesso Cecco D’Ascoli, viene invece definito ‘languido’ il corpo di Polifilo che nell’*Hypnerotomachia*, testo del 1499, capolavoro dell’ermetismo rinascimentale, si perde, alla maniera di Dante, in una selva e nel viaggio verso la conoscenza di sé viene guidato in sogno da una donna che è una chiara *figura Beatricis*¹⁰⁵⁶:

Pe le quali cose io stetti cum lanimo intricato de ambiguitate, & molto trapensoso. Finalmente per tanta lassitudine correpto, tutto el corpo frigescente & languido. Sotto de una ruvida & veterrima quercia[...]Sopra el sinistro lato cessabondo, iacente, atraheva cum gli attenuati spiriti le fresche aure, più assiduamete cum le cresphe labra, che el stanco Ceruo fugato & ad fianchi dagli mordaci & feroci cani morsicato, & nel pecto cum la sagitta vulnerato.¹⁰⁵⁷

Tornando ora al “colpo della pietra”, essa, come abbiamo visto, sembra essere in realtà una variante del “colpo della spada”¹⁰⁵⁸ che Longino infligge a Cristo. Nel *Testamentum* di Lullo, databile al 1332, troviamo un “colpo della lancia” come operazione prescritta per la realizzazione dell’*opus*:

Il magistero si fa in questo modo. Figlio, prendi un po’ della nostra aria e un po’ di terra; perforale il fianco con una lancia acuta e ben calda, e vedrai che dal ventre ne esce bile nera bruciata, in quantità tale da avvelenare il mondo intero.¹⁰⁵⁹

Il passo dà prova di come precisi moduli scritturali trovassero in seno alla pratica dei filosofi un ben definito corrispettivo operativo e conforta l’idea di una simbiosi strettissima fra una dottrina religiosa ortodossa di livello “alto” e para-ecumenico e la pratica alchemica¹⁰⁶⁰. Al colpo della lancia, a sua volta, va sicuramente affiancata un’altra variante di cui qui proviamo a rintracciare alcuni elementi utili alla comprensione della sua genesi, e cioè il “colpo della verga” di cui parla Arnaut Daniel e che Dante

¹⁰⁵⁵ *Inf.* XXIX, 66; *Inf.* VII, 82; *Par.* XVI 3; *Fiore* XXXV 1, CXLV 3, XXXIV 14; *Rime dubbie* XIX, 6.

¹⁰⁵⁶ Cfr. l’introduzione a F. Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di M. Gabriele, Adelphi, Milano 2010.

¹⁰⁵⁷ *Ivi*, tomo I, p. 19.

¹⁰⁵⁸ Il colpo della spada è pur presente nelle *petrose* in *Così nel mio parlar* dove viene evocato il “colpo” con cui Amore uccise Didone. Per i legami intertestuali del passo v. P. Possiedi, *Con Quella Spada Ond’Elli Ancise Dido*, in *MLN*, Vol. 89, No. 1, The Italian Issue (Jan., 1974), The Johns Hopkins University Press, pp. 13-34.

¹⁰⁵⁹ *Testamentum*, Cap. I.82, in M. Pereira, B. Spaggiari, *Il «Testamentum» alchemico attribuito a Raimondo Lullo*. Edizione del testo latino e catalano dal manoscritto Oxford, Corpus Christi College, 244, Sismel, Firenze 1999, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 583.

¹⁰⁶⁰ Dobbiamo, tra l’altro, pensare che il primo alchimista dell’Occidente tradizionalmente riconosciuto è Papa Silvestro II, il cosiddetto “Papa mago”. Cfr. S. Hutin, *La vita quotidiana degli alchimisti nel Medioevo*, Rizzoli, Milano 1991.

traduce, nella sestina che proprio al poeta francese si ispira, in «colpo della pietra»¹⁰⁶¹.

L'assimilazione tra il colpo della pietra e il colpo della verga non deve sembrare storicamente troppo remota. Essa deve infatti trovare la sua giustificazione in tempi lontanissimi come dimostra, tra l'altro, il mito norvegese di Baldr che, secondo James Frazer, non sarebbe che la personificazione del vischio¹⁰⁶², pianta che l'antropologo identifica con il famoso "ramo d'oro" virgiliano¹⁰⁶³. Baldr, invincibile al colpo di qualunque pietra e di qualunque freccia, viene infatti ucciso dal colpo di un ramo di vischio¹⁰⁶⁴. Questa pianta, ritenuta a sua volta dalla tradizione popolare una potente panacea, per mantenere intatte le sue miracolose virtù dev'essere staccata dall'albero cui è avvinghiata o dal colpo di una freccia o dal colpo di una pietra¹⁰⁶⁵.

La verga è certamente connessa da mistici come Riccardo di San Vittore e Bernardo di Chiaravalle alla *Virgo* per eccellenza, cioè alla Vergine e, certamente, proprio grazie alla continuità omofonica dei termini virgo/virga. In particolare, proprio in Bernardo la *virga*, come figura di Maria¹⁰⁶⁶, è già tipologicamente presente nel Vecchio Testamento come bacchetta con cui Mosè divide le acque:

Noveris et apud Moysen nec fructu virgae, nec flore, sed ipsa virga demonstrari; illa utique virga, qua feriente, aqua vel dividitur transituris, vel de petra excutitur bibituris. Nullum autem inconveniens est, diversis rebus diversis ex causis Christum figurari;¹⁰⁶⁷

La verga citata da Bernardo non solo "colpisce" («qua feriente»), ma lo fa anche su due elementi differenti: l'acqua e la pietra. Con una *virga* vengono divise le acque per coloro che devono passare e con una *virga* viene spaccata la pietra per coloro che devono bere.

¹⁰⁶¹ Cfr. 4.14.

¹⁰⁶² J. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Newton Compton, Roma 2006, p. 772.

¹⁰⁶³ «All'interno del santuario di Nemi cresceva un albero di cui era proibito spezzare i rami. Solo a uno schiavo fuggitivo era concesso di cogliere una delle sue fronde. Se riusciva nell'impresa, acquistava il diritto di battersi con il sacerdote e, se lo uccideva, di regnare in sua vece col titolo di re del bosco (*Rex Nemorensis*). Stando a quanto dicevano gli antichi, la fronda fatale era quel Ramo d'Oro che, per ordine della Sibilla, Enea colse prima di affrontare il periglioso viaggio nel mondo dei morti.», J. Frazer, *Il ramo d'oro*, p. 22.

¹⁰⁶⁴ Baldr, in realtà, è l'incarnazione di uno spirito arboreo *verdeggiante* (Frazer, *Il ramo d'oro*, p. 731). Questo "essere verde" va secondo noi collocato sulla medesima linea genetica del "verde" della donna-pietra di cui si è precedentemente detto e che ritroveremo nel confronto fra Dante e Thomas the Rhymer.

¹⁰⁶⁵ J. Frazer, *Il ramo d'oro*, p. 729.

¹⁰⁶⁶ Il Santo, inoltre, precisa al suo interlocutore che non deve pensare a una contraddizione allorché egli dice che la *virga* può essere anche, *eodem tempore*, oltre che figura di Maria, figura di Cristo.

¹⁰⁶⁷ *De Laud. Virg. Mat., Hom. II, 6, 0063D-0064A.*

Inutile, forse, osservare che qui ci troviamo nuovamente di fronte al motivo della pietra spaccata assunto dall'alchimia per la descrizione della pietra filosofale. Ciò che qui, però, ci interessa è che la possibilità di placare la sete e di transitare verso la salvezza è connessa proprio al “colpo della verga”. Il motivo, infatti, è presente già nei testi della prima alchimia e viene accostato, nelle *Memorie autentiche* di Zosimo, addirittura a Cristo:

Ad Adamo si ricollegò Gesù Cristo, che lo portò là dove anche prima soggiornavano gli esseri chiamati *phôtes* (uomini luminosi). Egli si è presentato agli uomini del tutto impotente, fattosi uomo soggetto a sofferenza e battuto con la verga;¹⁰⁶⁸

Il Cristo di cui parla Zosimo si pone su una linea di continuità con Adamo che torna di nuovo a confermare come il motivo gnostico che lega il primo uomo a Cristo sia presente nella tradizione ermetica. Non deve dunque sembrare troppo remota l'ipotesi che Arnaut Daniel abbia attinto proprio a una tradizione di questo tipo grazie al cui magistero egli poteva percorrere quel processo di “passione” che lo portava all'identificazione con Cristo stesso in quanto “battuto dalla verga”, identificazione cui, come vedremo¹⁰⁶⁹, si dovette ispirare anche Dante.

È inoltre necessario rilevare come, nell'ambito metallurgico della coppellazione dell'oro, di cui sopra, comparisse proprio una *virga* come strumento di preparazione del piombo e, di conseguenza, di “generazione” dell'oro. Nel *Museum Metallicum*, infatti, leggiamo:

Praeterea plumbum praeparatur, & in pulverem multifariam reducitur: primitus virga corylli recente intra plumbum liquefactum locata, namq; vi caloris è virga plumbum movente humiditas elicitur, vicissimq; virga proprio spoliata humido, plumbi humiditatem attrahit; tuncq; plumbum exsiccatur, & in pulverem redigitur. Aliter idem in pulverem reducitur, dum ei liquefacto argentum vivum additur, quo evanescente, pulvis plumbi in catino remanet. Halchemiae Professores plumbum in aurum praeparare, & in stannum convertere profitentur, quae operationes apud Vuchesium leguntur. Has easdem operationes Andreas Libavius in suo opere de Halchemia explicare conatur. Alij ex plumbo argentum vivum elicere, illudq; ponderosius reddere nituntur, veluti apud Portam in Magia naturali unusquisq; videre potest.¹⁰⁷⁰

Secondo la fondamentale testimonianza dell'Aldovrandi una verga di nocciolo veniva posta nel piombo appena fuso per agitarlo perdendo la propria umidità e attrarre («attrahit») in tal modo quella del piombo che veniva quindi di nuovo ridotto in polvere. L'Aldovrandi, poi, riporta questa pratica a rigore “metallurgica” in un contesto di

¹⁰⁶⁸ LAG IV, première partie: Zosime de Panopolis, *Mémoires authentiques*, ed. M. Mertens, Les Belles Lettres, Paris 1995, trad. in Pereira, *Alchimia*, p. 46.

¹⁰⁶⁹ Cfr. 4.15.

¹⁰⁷⁰ U. Aldovrandi, *Ulyssi Aldrovandi patricii Bononiensis Musaeum metallicum in libros III*, G.B. Ferroni, Bononiae 1648, I, VII.

fabbricazione dell'oro prettamente alchemico, oltre che “magico”. L'autore, infatti, lungi dal dare un giudizio personale, dice che i *Professores Halchimiae* dichiarano («profitentur») di preparare il piombo per la conversione in stagno e per la preparazione dell'oro, mentre autori come il Della Porta nel suo *Magia naturalis* affermano di potere trarre dal piombo il cosiddetto argento vivo.

A questo punto può quindi evincersi uno dei legami semiotici che deve essersi instaurato nella cognizione arcaica tra la verga e la donna che agisce in quanto verga. La bacchetta che, infatti, “attira” su di sé l'umidità del piombo non fa che replicare quell'azione purificatrice e risanatrice del piombo stesso e del suo primo e più e immediato correlato figurale, l'uomo, sia esso l'amante mistico interno alla chiesa sia esso un poeta. Ancora una volta, inoltre, un agente figurale come la verga interpreta nella “commedia” dei segni sia la parte purificatrice-risanatrice, come fa anche il piombo nel momento in cui prende su di sé le scorie dell'oro, sia la parte di chi è sanato attraverso la propria azione, dal momento che la verga, come figura dell'Uomo o della Donna perfetti (Cristo e la Vergine nelle assunzioni bernardiane), può essere a sua volta “battuta”, come si evince dal testo di Zosimo o dalla stessa martirologia della passione. Come nel caso del piombo, allora, la verga che “colpisce” è, paradossalmente, anche quella che “è colpita”.

3.5 Il “colpo” del Re Davide: i segni dell'aria e della pietra

Ai modelli letterari della ferita inferta dall'azione di un “colpo”, che in modo evidente sottendono alle narrazioni cavalleresche e cortesi, oltre che scritturali, bisogna aggiungere almeno un altro antecedente narrativo-simbolico che va a sommarsi alla congerie di elementi biblici che osmoticamente impregnano la letteratura che chiamiamo, spesso non in maniera troppo appropriata, “profana”: il colpo della pietra con cui il Re Davide uccide il gigante Golia.

Peter W. Waentig, nelle liriche del minnesanger Walter Von der Wogelweide rintraccia nel passo di Samuele 2, 11, in cui il re Davide vede Betsabea al bagno innamorandosene perdutamente, il modello letterario della sua poesia¹⁰⁷¹ atto a sancire la potenza della *minne* e la seducibilità dell'uomo da parte della bellezza della donna. Nell'ambito di una prospettiva simbolico-comparatista, è stato osservato come il combattimento di Tristano con il gigante Morholt non faccia altro che replicare il combattimento di Davide e Golia¹⁰⁷². La posizione di preminenza del Re Davide nella riflessione panteologica medievale è incontrastata e, se si guarda alle epoche successive, si noterà come la fortuna della figura del Re biblico prosegua fino alle elaborazioni rinascimentali quando egli ricorre con disarmante frequenza nelle rappresentazioni iconografiche dei

¹⁰⁷¹ P.W.Waentig, *op.cit.*, p. 149.

¹⁰⁷² D.Viseux, *op.cit.*, p. 162.

più grandi artisti. Bisogna allora notare come la figura di Davide, come già quelle dei personaggi dei cicli cavallereschi, sia stata ugualmente investita di un profondo valore simbolico all'interno della tradizione ermetico-alchemica¹⁰⁷³.

Il primo trattato dell'*Aurora Consurgens* corrisponderebbe, pur col parere discordante della critica,¹⁰⁷⁴ a quel commento al *Cantico dei Cantici* che Tommaso D'Aquino avrebbe dettato ai monaci di Fossanova in punto di morte, secondo quanto si narra nella biografia del Santo. La settima parabola del dodicesimo capitolo riporta, come abbiamo visto, il "colloquio dell'amato con l'amata" che vede come protagonisti di un dialogo ermetico-alchemico proprio l'uomo e la donna del celebre *Cantico* da cui, si è detto, Dante trae la rappresentazione delle pene d'amore come ferita¹⁰⁷⁵. Una tradizione antica vedeva nei due protagonisti il Re Salomone, figlio del Re Davide, e la Regina di Saba. Nel testo alchemico la donna del *Cantico* si presenta come la Sapienza a cui gli uomini tutti devono convertirsi. Tra le formule predicative che la donna-sapienza si auto-attribuisce si legge:

Io sono la fionda di David, la cui pietra (strappò) l'occhio del gigante Golia e alla fine gli staccò la testa.¹⁰⁷⁶

Il nesso tra il "colpo della pietra" e la Sapienza è qui sancito attraverso la rievocazione del combattimento veterotestamentario tra il Re Davide e il gigante Golia, assunto come lotta prototipica, capace dunque di generare a sua volta, come una matrice, le analogiche e molteplici evenienze del "colpo".

La storia di Davide comincia nel primo libro di Samuele, quando il gigante filisteo Golia sfida gli israeliti e qualcuno dice che il re

¹⁰⁷³ «Erano conosciuti naturalmente gli alchimisti alessandrini, anche se i temi religiosi propri di Zosimo sembrano essere stati introdotti quando l'alchimia come sapere tecnico pratico con forti valenze filosofiche si era già radicata nella civiltà islamica. Accanto a questi nomi, quelli di personaggi appartenenti a tradizioni diverse da quella greca, come Mani e numerose figure della Bibbia (Adamo, Seth, Mo, David ecc.) vengono formando una genealogia che si trasmetterà, arricchita dei nomi degli alchimisti islamici stessi, all'Occidente latino.», M. Pereira, *Arcana Sapienza*, pp. 95-96. Per la presenza di Davide nella tradizione alchemica cfr. inoltre Raphael Patai, *The Jewish Alchemists: A History and Source Book*, Princeton University Press 1994, pp. 25-26.

¹⁰⁷⁴ Cfr. M. Pereira, *Alchimia*, p.526.

¹⁰⁷⁵ La tradizione ebraica riteneva beato chi fosse riuscito a comprendere il *Cantico dei Cantici*. Oltre al Commento di Origene, che fa scuola nel Medioevo, ci si limita in questa sede a ricordare gli 86 *Sermoes* di commento che gli dedicò San Bernardo di Chiaravalle. Si noti inoltre che il titolo stesso di *Aurora consurgens* è ricavato da un passo del *Canticum Canticorum* (VI, 10), che recita: «quae est ista quae progreditur quasi aurora consurgens, pulchra ut luna, electa ut sol, terribilis ut acies ordinata?».

¹⁰⁷⁶La traduzione è di M. Pereira, *Alchimia*.

donerà grandi ricchezze a chi *colpirà*¹⁰⁷⁷ il gigante. Davide è solo un giovane pastore, “*minimus*” dice il testo, e il verbo che caratterizza il suo ‘colpo’ è ancora solo il *percuotere* le corde della cetra atta a rasserenare il Re Saul¹⁰⁷⁸ (fig. 17). Quando apprende della tracotanza del filisteo Golia, Davide va in giro tra la gente e pone al popolo le medesime *domande*¹⁰⁷⁹ su colui che ha osato sfidare il Dio di Israele, e lo fa con così tanta insistenza che il fratello maggiore Eliab lo rimprovera, ricordandogli che egli è solo un pastore¹⁰⁸⁰. Davide sembra cogliere l’implicita paura che il fratello nutre per un’arma diversa dalle altre: la *parola*, perciò risponde al fratello: «Quid feci? Numquid non verbum est? »¹⁰⁸¹. Ma il Re Saul dà fiducia al giovane e arriva il momento della vestizione del pastore-guerriero. Il gigante Golia avanza all’attacco con il peso di cinquemila sicli di bronzo sulla corazza, di seicento sicli di ferro sull’asta¹⁰⁸² ed è preceduto da uno scudiero. Quando Saul tenta di vestire Davide, l’armatura è un impaccio per un giovane non avvezzo alle armi¹⁰⁸³, così il piccolo pastore depone la spada e prende un bastone, come armi prende da un torrente cinque *pietre leggerissime* e si munisce di fionda¹⁰⁸⁴. Il filisteo non prende molto bene la cosa, perché è contro i cani che si va con un bastone, e,

¹⁰⁷⁷ Samuele I, 17,25 :«Et dixit unus quispiam de Israel: “ Num vidistis virum hunc, qui ascendit? Ad exprobandum enim Israeli ascendit. Virum ergo, qui *percusserit* eum, ditabit rex divitiis magnis et filiam suam dabit ei; et domum patris eius faciet absque tributo in Israel».

¹⁰⁷⁸ Samuele I, 16, 23: «Igitur, quandocumque spiritus Dei arripiebat Saul, David tollebat citharam et *percutiebat* manu sua; et refocillabatur Saul et levius habebat: recedebat enim ab eo spiritus malus».

¹⁰⁷⁹ Samuele I, 17, 26: «Et ait David ad viros, qui stabant secum, dicens: “ Quid dabitur viro, qui percusserit Philisthaeum hunc et tulerit opprobrium de Israel? Quis est enim hic Philisthaeus incircumcisis, qui exprobravit acies Dei viventis? ”. 27 Referebat autem ei populus eundem sermonem dicens: “ Haec dabuntur viro, qui *percusserit* eum ”».

¹⁰⁸⁰ Samuele I, 17, 28: «Quod cum audisset Eliab frater eius maior, loquente eo cum aliis, iratus est contra David et ait: “ Quare venisti et cui dereliquisti pauculas oves illas in deserto? Ego novi superbiam tuam et nequitiam cordis tui, quia ut videres proelium descendisti ”».

¹⁰⁸¹ Samuele I, 17, 29-30: «Et dixit David: “ Quid feci? Numquid non verbum est?” Et declinavit paululum ab eo ad alium dixitque eundem sermonem; et respondit ei populus verbum sicut prius”».

¹⁰⁸² Samuele I, 17, 4-7: «Et egressus est vir propugnator de castris Philisthinorum nomine Goliath de Geth altitudinis sex cubitorum et palmi. Et cassis aerea super caput eius, et lorica squamata induebatur; porro *pondus* loricae eius quinque milia siclorum *aeris*. Et ocreas aereas habebat in cruribus, et acinaces aereus erat inter umeros eius. Hastile autem hastae eius erat quasi liciatorium textentium, ipsum autem *ferrum* hastae eius sescentos siclos habebat ferri; et armiger eius antecedebat eum».

¹⁰⁸³ Samuele I, 17, 38-39: «Et induit Saul David vestimentis suis et imposuit galeam aeream super caput eius et vestivit eum lorica. Accinctus ergo David gladio eius super vestem suam coepit tentare, si armatus posset incedere; non enim habebat consuetudinem. Dixitque David ad Saul: “ Non possum sic incedere, quia nec usum habeo ”».

¹⁰⁸⁴ Samuele I, 17, 40. «et tulit baculum suum in manu sua; et elegit sibi quinque *levissimos lapides* de torrente et misit eos in peram pastoralem, qua ut sacculo lapidum utebatur, et fundam manu tulit et processit adversum Philisthaeum».

convinto che avrà la meglio, avanza contro Davide con la pesantezza della sua armatura. Ma Davide, a rigore, non avanza né si avvicina come il gigante, bensì corre e si affretta¹⁰⁸⁵ e non con cinquemila sicli di bronzo ma con cinque leggerissime pietre, perché non con una spada e una lancia salva il Dio di Israele¹⁰⁸⁶, ma, evidentemente, con una pietra. Quando gli Israeliti vedono il gigante, non hanno il coraggio di guardarlo in faccia¹⁰⁸⁷, Davide invece prende la mira:

Et misit manum suam in peram tulitque unum lapidem et funda iecit; et *percussit* Philisthaeum in fronte, et *infixus est lapis* in fronte eius, et cecidit in faciem suam super terram. Praevaluitque David adversum Philisthaeum in funda et in lapide; percussumque Philisthaeum interfecit. (Sam. I, 17, 49)

Non ancora pago:

Cumque gladium non haberet in manu, David cucurrit et stetit super Philisthaeum; et tulit gladium eius et eduxit eum de vagina sua et interfecit eum praeciditque caput eius. (Sam. I, 17, 50)

Risulta chiaro a questo punto come il passo biblico del combattimento di Davide e Golia costituisca un ben compiuto sistema di segni atto in particolare a veicolare le azioni dell'aria e della pietra che dovevano adempiere, secondo noi, a quella particolare sensibilità proto-scientifica con cui gli antichi guardavano ai quattro elementi senza mai realmente separarli dalla loro "azione lirica"¹⁰⁸⁸.

Se guardiamo alla storia del pastore che diventa *Re sic et simpliciter* il testo biblico non può dirci quello che certamente diceva al pubblico edotto del Medioevo. Se, invece, interpretiamo le azioni del

¹⁰⁸⁵Samuele I, 17, 48. «Cum ergo surrexisset Philisthaeus et veniret et appropinquaret contra David, festinavit David et cucurrit ad pugnam adversum Philisthaeum».

¹⁰⁸⁶ Samuele I, 17 43-47. «Et dixit Philisthaeus ad David: " Numquid ego canis sum, quod tu venis ad me cum baculo? ". Et maledixit Philisthaeus David in diis suis; dixitque ad David: "Veni ad me, et dabo carnes tuas volatilibus caeli et bestiis terrae ". Dixit autem David ad Philisthaeum: " Tu venis ad me cum gladio et hasta et acinace; ego autem venio ad te in nomine Domini exercituum, Dei agminum Israel, quibus exprobrasti. Hodie dabit te Dominus in manu mea, et *percutiam* te et *auferam* caput tuum a te; et dabo cadaver tuum et cadavera castrorum Philisthim hodie volatilibus caeli et bestiis terrae, ut sciat omnis terra quia est Deus in Israel, et noverit universa ecclesia haec quia non in gladio nec in hasta salvat Dominus: ipsius enim est bellum, et tradet vos in manus nostras "».

¹⁰⁸⁷ *Samuele* I, 17, 24. «Omnes autem Israelitae, cum vidissent virum, fugerunt a facie eius timentes eum valde».

¹⁰⁸⁸ Non sarà inoltre superfluo notare che Dante in almeno due luoghi della *Commedia* si riconosce nel Re Davide (cfr. Inf. I, 65; Par. XXXII, 11-12). Cfr. N. Fosca, *Il canto XX del Paradiso. Giustizia e predestinazione*, in Studi Danteschi, Vol. 79, Le Lettere, Firenze 2014, pp. 209-266. Per l'identificazione di Dante nel figlio di Davide, il re Salomone, si veda il prezioso studio di Paola Nasti, *Favole d'amore e saver profondo: la tradizione salomonica in Dante*, Longo, Ravenna 2007.

pastore in base alle dinamiche segniche dei quattro elementi la storia prende tutt'altra forma.

La percussione *aerea* del colpo sulla cetra del Davide musicista e ancora pastore, a ben vedere, è diventata prima la percussione *aerea* del linguaggio, delle sue domande e di quelle insistenti del popolo, poi la percussione *terrestre*, ma pur sempre *levissima* del colpo di *un'unica pietra* con cui un Davide *leggero e veloce*, sconfigge il nemico. Il trascolorare di un'immagine nell'altra, è riconducibile in ambito alchemico al trasmutarsi di un elemento in un altro secondo quanto assunto da Aristotele¹⁰⁸⁹, per cui i quattro elementi procedono l'uno dall'altro, e si mutano l'uno nell'altro, mediante processi mediani. La terra è acqua ulteriormente coagulata, il fuoco è aria ancora più rarefatta. La mano di Davide attraverso il suono della cetra mette in moto l'*aria* che poi diventa, nel combattimento con il gigante, la *pietra* lanciata dalla fionda. La pietra nelle mani di Davide, insomma, non è che una forma di coagulazione dell'energia soluta dell'aria.

Inoltre, l'immagine di un unico colpo vincente, nelle formulazioni degli alchimisti, è un segno caratteristico della pietra filosofale, che non si "coglie" per gradi, ma interamente, appunto, in un sol colpo¹⁰⁹⁰. Ed è grazie a quest'unico colpo che un piccolo pastore come Davide diventa Re e inaugura addirittura la discendenza di Cristo, che sarà detto Figlio di Davide.

A conforto di una lettura simbolicamente diretta citiamo un testo di commento di ambito strettamente clericale che può chiarire le frequenti interpretazioni ermetiche del testo biblico in seno alla stessa Chiesa cristiana. Ne *Le cinque pietre della fionda di David spiegate in cinque sermoni*, il gesuita portoghese Antonio Vieira dice di voler *colpire* il suo uditorio così bene come fecero le pietre che colpirono Golia, infatti:

Mirabile fu Davide nell'arpa, e mirabile nella fionda: coll'arpa cacciava i Demonij, con la fionda ammazzava Giganti. David vuol dire *Manu Fortis*: e le sue mani furono di Davide sempre forti, sempre guerriere, sempre vincitrici; ma non sempre con lo stesso impulso. Tal volta guerreggiava con tutta la mano, e tal volta solamente con parte, cioè con le dita: *Qui doces manus meas ad proelium, et digitos meos ad bellum*. Con le dita toccava l'arpa e fuggiva il Demonio, con le mani rotava la fionda e cadeva il Filisteo. Queste sono signori miei le due attioni, o le scene di questo nostro gran Teatro, arpa e fionda, coro e pergamo, Musica e Predica; ammentue allo stesso fine. La musica come arpa di Davide non è

¹⁰⁸⁹ Arist., *De mundo* 396b7-11. Il principio per cui un elemento trapassa gradualmente nell'altro risale, inoltre, all'antica scienza babilonese ed è ben noto, ad esempio, a Ristoro D'Arezzo (XIII sec.) che lo cita nel suo *La composizione del mondo con le sue cascioni*. Cfr. A. Mottana, *Oggetti e concetti inerenti le Scienze Mineralogiche ne "La composizione del mondo con le sue cascioni" di Restoro d'Arezzo (anno 1282)*, Rendiconti Lincei, Sept. 1999, Vol. 10, Iss. 3, pp. 133-229, p. 173.

¹⁰⁹⁰ È quanto ricorre, solo per citare un esempio, nel *De consideratione quintae essentiae* di Giovanni Rupescissa.

solo per ricreare i sentimenti: è per cacciar via dal cuore di Saule lo spirito malo, che come padre della discordia, ancor per antipatia naturale¹⁰⁹¹, è nemico della consonanza. La predica, come fionda di Davide, non è per giuoco o per tirare all'aria: è per ferire, per uccidere e per gettare ai piedi di Dio i suoi nemici.¹⁰⁹²

Per capire la stratificazione simbolica del gesto della mano di Davide che suona l'arpa e che tende la fionda in quello che per l'autore è un unico "gran Teatro", Vieira ha prima reclamato per sé un lettore che abbia la fronte nuda come il gigante Golia, sconfitto grazie alla fronte rimasta sguarnita di ferro¹⁰⁹³. Il gesuita esorta quindi il suo uditorio a "innalzare il pensiero", poiché ciò che egli intende fare è «*estrarre da ciascheduna (pietra) il più netto, il più puro, e il più limpido, cioè il più fino, e il più heroico*» pensiero appunto, e in questa esortazione il gesuita fa uso del linguaggio tipicamente distillatorio che si rifà alla ricerca della quintessenza in cui molti monaci europei erano impegnati almeno dal XII sec d.C.

La mano di Davide compie, a detta dell'autore, due azioni diverse dirette verso i due diversi elementi dell'aria e della pietra che diventano i due termini-vettore sotto cui, a loro volta, si inanellano altri termini-segno:

Aria	Pietra
dita	mano
Musica	Predica
coro	pergamo
arpa	fionda
tocco	rotazione
mettere in fuga	ferire e uccidere
spirito malo	filisteo

All'azione dell'aria pertiene il regno del suono musicale che viene innescato non con il movimento di tutta la mano, ma con il tocco leggero delle dita. L'ariosità del tocco e della parte terminale della mano innesca simpateticamente, attraverso la cetra che con le sue

¹⁰⁹¹ Il concetto di antipatia naturale fa parte della più generale dottrina della simpatia universale che sta alla base delle scienze antiche e pertanto riguarda le scienze naturali, la medicina e l'alchimia. Più avanti l'autore dirà come Golia avesse provocato gli Israeliti per quaranta giorni, cioè una intera quaresima, al termine della quale Davide sceglie di prendere le cinque pietre, tonde e pulite. Ci sembra chiaro qui il riferimento alla concezione pressoché universale nell'alchimia antica che vedeva nei quaranta giorni (o quarantuno) il tempo necessario alla maturazione della pietra filosofale.

¹⁰⁹² A. Vieira, *Le cinque pietre della fionda di David: spiegate in cinque sermoni, nell'oratorio reale della S. Casa di Loreto da Antonio Vieira portoghese sacerdote della Compagnia di Gesù, detti e dedicati alla Sacra Real Maestà di Cristina Regina di Svezia*, Roma 1676, pp. 2-3.

¹⁰⁹³ «Davide fissò la pietra nella testa del Gigante, perché, havendo egli tutto il corpo armato e coperto di ferro, la fronte sola era nuda. Così desidero io le vostre. Nude d'affetti, nude di passioni, e nude ancor di più di curiosità.»

corde sembra replicare lo spazio aereo tra le dita, la fuga di ciò che è impalpabile e invisibile come è di fatto lo stato aereo-malinconico del Re Saul il cui «spirito malo» prende la forma intangibile di un demonio.

Alla pietra, invece, pertiene il regno del suono verbale, di quella parola che di fatto si configura come una pietra e va preparata con tutta la potenza della mano che si impegna in un movimento di rotazione. Per scagliare un colpo secco ed efficace la fionda, come una bocca, deve espellere rapidamente la pietra verbale per colpire l'uditore, e così "ferire" o "uccidere" non con la leggerezza dell'aria, ma con la tangibilità della pietra, quel qualcosa che in lui deve morire.

Dato ancora più interessante in questa sede è che per Vieira le cinque pietre hanno un significato preciso all'interno di un *iter* di perfezionamento spirituale: la prima pietra scagliata da Davide è la *Cognitio sui* o cognizione di se stesso, la seconda è il *Dolor amissi*, il dolore del bene perduto, la terza il *Pudor commissi*, il rossore del male commesso, la quarta il *Timor supplicii*, il timore del supplizio futuro, la quinta la *Spes eterni gaudii*, la speranza dell'eterno godimento. Siamo dunque tornati con un percorso apparentemente tortuoso, ma a ben vedere circolare, a parlare di coscienza di sé, coscienza a cui l'autore seicentesco dà uno straordinario valore cognitivo. Infatti:

La prima cosa, e la maggiore, che si sia operata, non in questo mondo ma prima del mondo, fu la generatione del Verbo. E come fu, non fatta, ma prodotta questa opera sì grande, sì immensa, sì portentosa? Non per altro che per conoscenza di se stesso. Conobbe Dio Se Stesso: conobbe il suo essere, la sua grandezza, la sua infinità, la sua onnipotenza; e il parto che uscì di questo immenso concetto di Se Stesso fu un altro Se Stesso. Fu, e è il Verbo, tanto grande, tanto immenso, tanto infinito, tanto onnipotente come lo stesso Padre. L'immagine più naturale, e la misura più adeguata dell'opera è la cognitione di Se Stesso nell'operare. Quando Apelle dipingeva Alessandro, haveva in mente Alessandro; quando Alessandro conquistava il mondo, haveva in mente se stesso. Saule diffidava della vittoria di Davide, perché misurava Davide col Gigante: Davide promise, e assicurò la vittoria a Saule; perché misurava sé con se stesso. *Leonem, et ursum interfeci ego: erit igitur Philisteus hic quasi unus ex eis.* Se Golia è gigante, io son Davide: e chi ha smascellati Orsi, e Leoni, ancor'ammazzerà Filistei. Paragonate o signori, questo giovane solo con tutto quell'esercito: questo pastorello con quel Re, con que' Generali, con que' Capitani, con quella moltitudine armata: quelli tutti tremando, attoniti e impauriti, questo ridendo, animoso e audace. E perché? Perché l'uno e gli altri conoscevano se stessi. Quelli conoscevano se e la sua debolezza; questi conosceva sé, e il suo valore. Nel pensiero di quelli trionfava il gigante; nel pensiero di questo trionfava Davide; e però trionfò con la mano, perché già aveva trionfato col pensiero. Delle

opere ò grandi, ò piccole, delle attioni, ò generose, ò vili, ciascuno porta in capo la propria misura¹⁰⁹⁴.

L'entusiasmante commento di Vieira alla storia del Re Davide, lungi dal ricorrere a sterili e vietati moralismi, è certamente debitore dell'apporto di quanto la stessa tradizione gesuitica, fondata da Ignazio di Loyola, doveva avergli insegnato a proposito di quella immaginazione creatrice di cui si è discusso nella seconda parte di questo lavoro. Come abbiamo visto, infatti, una teoria dell'immagine e dell'immaginazione, per quanto oggi se ne sappia assai poco, doveva sottendere alla formulazioni fisiche e lirico-spiritali dei filosofi della natura. Gli esercizi di visualizzazione creatrice di Ignazio di Loyola prescrivevano certamente il passaggio immaginativo attraverso i cinque sensi ai fini della «“realizzazione” più perfetta dell'oggetto di contemplazione»¹⁰⁹⁵. La grandezza del Re Davide, pur assunto come fonte di sapienza alchemica nel corso del Medioevo, consiste, agli occhi di Vieira, nell'aver convertito l'*immagine mentale* in una forma di pervicace *pensiero creativo*, sorretto da una forte *cognizione* di sé, e di aver, infine, tramutato tutto questo in *azione*.

3.6 Il “colpo” di Beatrice: la *virtù occulta* della pietra e l'azione metallurgica del linguaggio

Prima di procedere all'analisi dei versi di *Purg.* XXX in cui si realizza, a detta di Elemire Zolla¹⁰⁹⁶, il risanamento di Dante dalla malattia da gelo che accomuna il poeta ad Anfortas, il Re pescatore ferito, è necessario osservare brevemente alcune affinità strutturali che l'intreccio del canto esibisce rispetto all'affabulazione alchemica. Ci troviamo nel Paradiso terrestre dove Dante ha appena visto sfilare la processione del carro trainato dal grifone con i quattro animali della visione di Ezechiele e i ventiquattro seniori. Su di esso si erge Beatrice che, una volta giunta al cospetto del poeta, lo apostrofa con una *domanda* tagliente a tal punto da innescare nell'uomo il pianto e il conseguente disgelo.

C. G. Jung interpreta l'*Ortus*, il quadrupede eritreo dei *Simbola Aurea Mensae* dell'alchimista seicentesco Michael Maier, come l'animale che, rappresentando la quaternità degli elementi e l'anima

¹⁰⁹⁴ A. Vieira, *Le cinque pietre della fionda di David*, pp. 6-7.

¹⁰⁹⁵ C. G. Jung, *Misterium coniunctionis*, Bollati Boringhieri, Torino 1990, p. 204.

¹⁰⁹⁶ Cfr. 1.1. A proposito dei rapporti intertestuali all'interno dell'opera dantesca Corrado Bologna sottolinea i «notevoli contatti fra l'intera *rota* di Purgatorio XXX e quella di *Io son venuto*: non solo germe genetico, ma in senso tecnico *luogo geometrico* di tutte le *petrose*, per la selezione delle parole-rima, e in genere del lessico, nonché delle idee-immagini», C. Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita nuova», «Petrose» e «Commedia»*, Quaderni di Filologia e critica, Salerno, Roma 1998, p. 82. L'autore inoltre rintraccia l'«isomorfismo» tra i due testi proprio nelle immagini di glaciazione e di disgelo, *ivi*, 84-85.

animale, corrisponde al biblico carro della visione di Ezechiele. L'Ortus, proprio in quanto anima animale, ha bisogno di un "fuoco" che viene dall'Africa e che lo trasformi in "uccello spirituale"¹⁰⁹⁷.

Nei pressi dell'Ortus-carro-anima animale Maier incontra «un'anima umana femminile, una *virgo*, alla quale egli appare sulle prime come un ospite importuno». Lei è una Sibilla e lo apostrofa con la *domanda*: «Chi vai cercando in questo posto, o straniero? [...] A un uomo non è concesso accostarsi a una vergine»¹⁰⁹⁸.

Oltre alla presenza di alcuni elementi che saranno chiariti nel corso dell'indagine, il carro di Ezechiele insieme all'istanza purificatrice di Dante e alla domanda «proterva»¹⁰⁹⁹ di Beatrice sembrano soddisfare, almeno in parte, l'omologia strutturale tra il canto del *Purgatorio* e l'opera alchemica commentata da Jung.

Che in *Purg.* XXX Dante sia soggetto al "colpo" di Beatrice¹¹⁰⁰ è riferito, oltre che dalle parole della donna stessa, che al v. 57 preconizza al poeta che dovrà piangere «per altra spada»¹¹⁰¹, anche nel canto successivo in cui lei riprende ad ammonirlo, stavolta «volgendo suo parlare» «per punta» e non più «per taglio»¹¹⁰². La differenza tra "punta" e "taglio" è importante e distingue gli angeli dagli uomini. Infatti, in *Purg.* VIII le creature angeliche, «verdi come fogliette pur mo nate», hanno spade «tronche e private de le punte sue» che pertanto non sono atte ad agire di punta, ma di taglio. Un primo dato è, dunque, che il colpo che Beatrice infligge a Dante è quello di una spada e che nel "taglio" con cui essa agisce è implicita una qualità angelica cui, stando alle parole di Dante, dovremmo dare una valenza cromatica "verde". L'affinità di Beatrice con l'acerba donna-pietra vestita di verde delle *petrose* si commenta da sé.

Senza poter pretendere di esaurire la lettura del canto, rintracceremo qui solo le due direttrici analogiche su cui sembra sia stata concepita la sua testura lessicale-semantica: quella metallurgica e quella

¹⁰⁹⁷ C.G. Jung, *Mysterium coniunctionis*, pp. 203-205.

¹⁰⁹⁸ *Ivi*, p. 203. Nel Medioevo la Sibilla trova la sua incarnazione nel personaggio graalico della Fata Morgana. A proposito delle sue connessioni con l'opera dantesca v. G. Stabile, *Navigazione Celeste e Simbolismo Lunare in "Paradiso" II*, in *Studi Medievali*, ser. III, 21, 1980, pp. 97-140.

¹⁰⁹⁹ L'analisi mirabile della protervia e della velatura di Beatrice mediata in questo canto dal magistero degli autori classici si ritrova in C. Villa, *Minerva e il riso di Beatrice* in *La protervia di Beatrice: studi per la biblioteca di Dante*, Sismel, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009, pp. 201-214.

¹¹⁰⁰ Per il dialogo intertestuale fra le *petrose* e la *Commedia* cfr., tra gli altri, S. Sturm Maddox, *The Rime Petrose and the Purgatorial Palinode*, in *Studies in Philology*, Spring 1987, Vol. 84 Issue 2, pp.119-133; C. Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita nova», «Petrose» e «Commedia»*, Quaderni di Filologia e critica, Salerno, Roma 1998.

¹¹⁰¹ «Dante, perché Virgilio se ne vada,/non pianger anco, non pianger ancora;/ché pianger ti conven per altra spada.», *Purg.* XXX, vv. 57-59.

¹¹⁰² « «O tu che se' di là dal fiume sacro»,/volgendo suo parlare a me per punta,/ che pur per taglio m'era paruto acro», *Purg.* XXXI, vv.1-3. Nell'antichità accanto alla sessualizzazione delle pietre era presente anche quella delle armi, per cui, ad esempio, per il poeta Ibn Al-Rumi il taglio è maschio e la lama è femmina. Cfr. M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino 1987, p. 33.

distillatoria che intrecciandosi, come vedremo, determinano la natura particolare del “colpo” di Beatrice:

e un di loro, quasi da ciel messo,
‘*Veni, sponsa, de Libano*’ cantando
gridò tre volte, e tutti li altri appresso.
(*Purg. XXX, 10-12*)

Io vidi già nel cominciar del giorno
la parte oriental tutta rosata,
e l’altro ciel di bel sereno addorno;
(*Purg. XXX, 22-24*)

E lo spirito mio, che già cotanto
tempo era stato ch’a la sua presenza
non era di stupor, tremando, affranto,

sanza de li occhi aver più conoscenza,
per occulta virtù che da lei mosse,
d’antico amor sentì la gran potenza.

Tosto che ne la vista mi percosse
l’alta virtù che già m’avea trafitto
prima ch’io fuor di puerizia fosse,

volsimi a la sinistra col respitto
col quale il fantolin corre a la mamma
quando ha paura o quando elli è afflitto,

per dicere a Virgilio: ‘Men che dramma
di sangue m’è rimasto che non tremi:
conosco i segni de l’antica fiamma’.
(*Purg. XXX, 34-48*)

Beatrice giunge al cospetto di Dante accolta dal tripudio degli Angeli con le parole del *Cantico dei Cantici*: «*Veni, sponsa, de Libano*», in un’ora metafisica che è proprio quella dell’aurora («Io vidi già nel cominciar del giorno/la parte oriental tutta rosata»). Questo dato cronologico collima perfettamente con i versetti del *Cantico* da cui, tra l’altro, il succitato testo alchemico dell’*Aurora Consurgens* trae il suo titolo:

Quae est ista, quae progreditur quasi aurora consurgens,
pulchra ut luna,
electa ut sol,
terribilis ut castrorum acies ordinata?¹¹⁰³

È bene subito notare come la donna del *Cantico*, che nel *Purgatorio* assume le sembianze di Beatrice, sia definita nel testo della *Vulgata*

¹¹⁰³ *Cant. Cantic.*, 6, 10.

con l'attributo «*terribilis*», lo stesso attributo che nel libro della *Genesis* connota proprio la pietra di Giacobbe¹¹⁰⁴. La natura petrosa di Beatrice viene poi ribadita da quella «*occulta virtù*» («per *occulta virtù* che da lei mosse») che Dante le attribuisce richiamandone, tra l'altro, la già esperita azione percussiva («Tosto che ne la vista mi percosse/ l'alta virtù che già m'avea trafitto»).

Nell'antica speculazione mineralogica, infatti, sono proprio le pietre a possedere una virtù nascosta come manifestazione di una virtù celeste. Tommaso D'Aquino, nel commento ai *Metereologica* di Aristotele, a proposito afferma:

Ita quod principium activum principale est virtus coelestis, quae dicitur virtus mineralis, a qua habent fossilia quaedam, puta lapides pretiosi, quandam *virtutem* coelestem et *occultam*: per quam occultas operationes vere exercent.¹¹⁰⁵

Le *occultae operationes* delle pietre sono ricondotte da Tommaso proprio alla loro *virtus occulta* che qui, evidentemente, viene attribuita da Dante a Beatrice, alla quale, peraltro, al v. 81 il poeta attribuirà una «*pietate acerba*». La natura ossimorica della “*pietà aspra*” della donna può a questo punto chiarificarsi grazie agli assunti precedentemente discussi di Galvano da Levanto sulla funzionalità della pietra di magnete¹¹⁰⁶. Se ricordiamo, infatti, l'azione di Cristo, mediata dalla figura della pietra di magnete, è caratterizzata dall'attrazione che essa esercita nei confronti del peccatore. Quest'azione attrattiva, oltre ad essere determinata dal vuoto della pietra, dal punto di vista termo-elementare, è innescata dal “*calore*”, calore che 1) è occulto («*inflammatus a [...] Jhesu Christo lapide occultato*»); 2) è figura del sentimento di misericordia («*id est occultata sua misericordia*»).

L'azione di Cristo come pietra di magnete è quella che, pertanto, agisce attraverso il calore occulto della sua carità la quale, di conseguenza, non viene esibita durante l'azione curativa. Lo stesso può dirsi della “*pietà acerba*” di Beatrice che si mostra “*fredda*” nei confronti di Dante perché, a detta del poeta stesso, «*l più caldo parlar dietro reserva*». Crediamo, infatti, che il calore che Dante riferisce per difetto all'eloquio di Beatrice sia qui da riferire ad una precisa qualificazione termica del linguaggio in relazione ai processi metallurgici che tra poco vedremo.

¹¹⁰⁴ Cfr. 1.10.1.

¹¹⁰⁵ Lectio 13 [Aquinas 1875 23:531], cit. in M. Durling, R.L. Martinez, *Time and Crystal-Studies in Dante's Rime petrose*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Oxford 1990, p. 34.

¹¹⁰⁶ «*Nam sicut vacuum omnia ad se trahit, ita et Jhesus Christus exaltatus in cruce se ipsum exinanivit ut omnia traheret ad se, ipsum trahit nil minus et ab calido.[...]Cum jam peccator semel illuminatus fuerit, tractus et inflammatus a lapide Christo, ipso Jhesu Christo lapide occultato, id est occultata sua misericordia, ipsum peccatorem regendo permanet in gratiam ad quam vocatus fuerit.*», Galvano di Levanto, *Ars navigativa spiritualis*, cap. 35, in A. Calvet, *À la recherche de la médecine universelle*, pp. 208-209. Cfr. 2.4.2.

Come *pars occulta* è, inoltre, definita da Alberto Magno la porzione anatomica del cuore umano che si trova in una posizione opposta alla testa:

Pars autem occulta cordis quae est in basis eius est in oppositione capitis.

La testa, e in particolare la fronte, è caratterizzata, infatti, dalla freddezza, motivo che spinge Alberto a confutare le argomentazioni di chi dice che il principio vitale ha sede nella testa¹¹⁰⁷. Il cuore, invece, che è caldo, «declinat aliquantulum ad sinistrum, ut eum temperetur pars sinistra quae frigida est»¹¹⁰⁸. Come la pietra di magnete, dunque, il cuore della fisiologia albertiana nasconde una parte calda e lo fa, tra l'altro, collocandosi sulla *basis*. Questo termine latino, che oggi molto velocemente traduciamo 'base', viene invece glossato da uno dei più importanti lessicografi medievali, il vescovo Ugucione da Pisa, in tal modo:

Basis est nomen fortissime petre lingua Syrorum, unde basis dicitur fultura columnarum, scilicet quod supponitur illis; basis etiam dicitur extremitas plante.¹¹⁰⁹

La «basis» di Ugucione non è che la designazione siriana del termine «pietra»¹¹¹⁰, e, pertanto, solo transitivamente assume il significato di base della colonna.

I passi di Tommaso D'Aquino e Alberto Magno, autori che Dante cita come fonti dirette, insieme alla testimonianza di Galvano da Levanto, che non dovette essere culturalmente assai lontano dal poeta in quanto l'autore, come abbiamo visto, dedica la sua opera a Papa Bonifacio VIII, confermano l'attribuzione «petrosa» di una virtù occulta.

A queste devono, quindi, certamente aggiungersi le testimonianze testuali della concezione alchemica discussa a proposito del freddo della donna e per la quale la pietra dei filosofi è calda al suo interno e fredda all'esterno. Si è visto, infatti, in particolare, come nel *Liber trium verborum* di Khalid Ibn Yazid la qualità occulta della pietra non è solo quella che è calda, ma anche quella che «tinge» e che «rettifica» la materia da riportare al suo stato aureo¹¹¹¹. Per il *De*

¹¹⁰⁷ «Qui autem opinati sunt principium venarum esse in capite, erraverunt: et haec est una causa mali dicti sui, quod ponunt multa principia a se invicem distincta: quorum principium quidem sensus incipit capitis, quod est in loco frontis. Cum autem frigus sit mortificans qualitas et causa immobilitatis, et frigus citissime accidat anteriori parti capitis, manifestum est quod ibi non potest esse viate principium. Locus autem contrariae est dispositionis.», Alberto Magno, *De anim.* XIII, I, 4, 27.

¹¹⁰⁸ A. Magno, *De anim.*, XIII, I, 4, 27.

¹¹⁰⁹ Ugucione da Pisa, *Derivationes*, B 39, I.

¹¹¹⁰ Al termine 'basis' viene poi collegato dallo stesso Ugucione il termine 'basilisco', il mostro mitologico la cui visione diretta dello sguardo tramutava in pietra.

¹¹¹¹ Cfr. 2.5.6.

aluminibus et salibus del filosofo Al-Razi, poi, a complemento di una esteriore natura fredda è il cuore solare della pietra figurata dal pianeta Saturno¹¹¹². Beatrice *manifesta* dunque un'apparenza fredda, cioè "acerba", ma, per la virtù occulta della pietra, nasconde dentro di sé la calda pietà e l'«antica fiamma»¹¹¹³ di cui Dante riconosce, alla lettera i «segni».

La domanda "acerba" che Beatrice pone a Dante innescando nel poeta la dinamica cardio-fisiologica del disgelo del cuore, è preparata dall'autore da una descrizione della donna nella sua manifestazione virile. Infatti:

Quasi ammiraglio che in poppa e in prora
viene a veder la gente che ministra
per li altri legni, e a ben far l'incora;

in su la sponda del carro sinistra,
quando mi volsi al suon del nome mio,
che di necessità qui si registra,

vidi la donna che pria m'appario
velata sotto l'angelica festa,
drizzar li occhi ver' me di qua dal rio.

Tutto che 'l vel che le scendea di testa,
cerchiato de le fronde di Minerva,
non la lasciasse parer manifesta,

regalmente ne l'atto ancor proterva
continuò come colui che dice
e 'l più caldo parlar dietro riserva:

«Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti d'accedere al monte?
non sapei tu che qui è l'uom felice?».
(*Purg.* XXX, 58-75)

¹¹¹² Cfr. 4.14.

¹¹¹³ «Il moto e il calore[...]producono la stratificazione della materia primordiale, sostanza incorporea che soggiace a tutta la natura corporea e che non sembra essere altro che lo stesso calore che, rarefacendosi e condensandosi, si polarizza in due estremità: le qualità del caldo e del freddo. Il dinamismo all'interno del principio unico primordiale, calore-materia-energia, produce una differenziazione all'interno dei due estremi dando luogo a sette sfere, che corrispondono a sette livelli d'intensità del calore e sono sede dei pianeti e principio dei segni zodiacali. Si ottiene così un ordinamento della materia cosmica, in cui la polarità originaria di caldo e freddo si manifesta attraverso una serie di coppie: alto-basso, leggero-pesante, attivo-passivo, maschile-femminile.», M. Pereira, *Arcana sapienza*, p. 81. Parallelamente, secondo noi, e dunque *non* in conflitto, alla connotazione termica della "fiamma" è la sua ascendenza letteraria che trova riscontro nel virgiliano «agnosco veteris vestigia flammae», *Aen.* IV, 23. Questo sintagma, inoltre, ha, secondo Corrado Bologna, una funzione metalinguistica straordinariamente ampia che «mostra in maniera lampante la tecnica dantesca di *condensazione polifonica* che impone sempre un'*esegesi multiplanare*: mai risultando un luogo testuale "critico" il centro di un solo cerchio semantico, sibbene di una moltitudine di «rote ugualmente mosse», diversamente e solidamente dinamiche in direzioni plurime», C. Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita nuova», «Petrose» e «Commedia»*, Quaderni di Filologia e critica, Salerno, Roma 1998, p. 60.

Beatrice è descritta da Dante, innanzitutto, come un ammiraglio nell'atto di governare l'equipaggio di una nave¹¹¹⁴. Si tratta di una metafora marinaresca che può ben rientrare nella più generale *Ars navigativa spiritualis* illustrata dal medico Galvano di Levanto in cui il *lapis*, come il magnete e la stella polare, è guida per l'uomo che deve trovare la strada e il porto, come di fatto è Beatrice nelle parole che Brunetto indirizza a Dante nell'*Inferno*¹¹¹⁵.

La donna viene poi ulteriormente connotata nella sua azione virile, non solo in quanto ammiraglio, ma in quanto dotata di una protervia regale che la qualifica come «colui che dice». La “tagliente” domanda di Beatrice viene cioè preparata dal commento del poeta che qualifica il linguaggio della donna come azione di stampo precipuamente virile.

Nel passo succitato del *Cantico* si è osservato come la sposa, le cui sembianze sono assunte nel canto purgatoriale da Beatrice, sia definita «*terribilis*». È allora necessario notare come la donna è “terribile” proprio in quanto «*acies*», termine che in latino vale tanto come “esercito schierato”, a conferma della natura virile-militare della donna, quanto come “parte acuminata di una lama”. La natura “tagliente” della domanda di Beatrice è prefigurata dalla descrizione virile che Dante fa della donna. Il processo distillatorio-metallurgico che si innescherà come conseguenza dell'asperità delle parole di Beatrice dimostra, inoltre, come alla base della concezione del linguaggio nel suo senso psicagogico-morale ci fosse anticamente la trama analogica delle operazioni metallurgiche. Il corrispettivo greco del termine latino *acies* è *στόμα*¹¹¹⁶. Entrambi venivano usati dagli antichi come sinonimo di “acciaio” e come “punta” o “filo della lama”. I termini greci *στόμα* e *στόμωσις* conservano, però, anche il valore di “bocca” e di “lingua affilata” e il loro doppio valore semantico converge pertanto con l'ipotesi di una unità primigenia tra i processi del linguaggio e quelli della materia metallica¹¹¹⁷. È proprio Dante, inoltre, a citare nella *Commedia* la

¹¹¹⁴ Una lettura interessante del solecismo sessuale per cui Beatrice è detta 'ammiraglio' è quella di J. T. Schnapp (1989), *Virgilio madre e Beatrice ammiraglio: Generi grammaticali e letterari nella Commedia*, in *Dante in America*, a cura di R. Hollander e G. C. Alessio, Franco Angeli, Milano 1989, pp. 221-242.

¹¹¹⁵ Cfr. 2.4.2.

¹¹¹⁶ R. Halleux, *Sur la fabrication de l'acier dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Vol. 151, No. 3, 2007, pp. 1301-1319.

¹¹¹⁷ In Plutarco, in tal senso, è possibile trovare un preciso legame tra l'azione del temprare il metallo con l'immersione nel fuoco e nell'acqua e quella di “temprare” un amico con l'azione del linguaggio: «ὡσπερ ὁ σίδηρος πυκνοῦται τῆ περιψύξει καὶ δέχεται τὴν στόμωσιν ἀνεθείς πρῶτον ὑπὸ θερμότητος καὶ μαλακὸς γενόμενος, οὕτω τοῖς φίλοις διακεχυμένοις καὶ θερμοῖς οὔσιν ὑπὸ τῶν ἐπαίνων ὡσπερ βαφὴν ἀτρέμα τὴν παρρησίαν ἐπάγειν», ThLG, Flu, *Quomodo adulator ab amico internoscatur*, 73, C, 8. Per la difficoltà di traduzione del termine *στόμωμα* nei *Metereologica* di Aristotele v. H.D.P. Lee, ARISTOTLE. *Metereologica*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, Heinemann, London 1952, pp. 327-328. Si noti, inoltre come in sanscrito il termine *shakti* valga tanto come ‘grembo’ che ‘forza di una parola’, ‘freccia’ e ‘lancia’.

famosa lancia di Peleo, di cui si è riscontrata la virtù ancipite e paradossale dell'infliggere una ferita e del curare la stessa. Nell'evocare la lancia ereditata da Achille Dante usa un tessuto lessicale che fa chiaramente riferimento alle tre aree semantiche che, come abbiamo più volte cercato di osservare, dovevano anticamente costituire le articolazioni di un sapere unico: quella della metallurgico, quella della medicina e quella del linguaggio:

Una medesima lingua pria mi morse,
sì che mi tinse l'una e l'altra guancia,
e poi la medicina mi riporse;

così od'io che solea far la lancia
d'Achille e del suo padre esser cagione
prima di trista e poi di buona mancia.
(*Inf.* XXXI, 1-6)

L'azione del linguaggio condotta da Virgilio che rimprovera Dante non solo opera come la spada di Achille, ma lo fa anche attraverso l'effetto di un farmaco la cui virtù è mediata da un verbo anfibologicamente usato da Dante e la cui importanza da punto di vista alchemico è stata già messa in evidenza, il verbo "tingere"¹¹¹⁸.

La spada-linguaggio "tinge" le guance di Dante ferendolo per la vergogna (rosso) e ora la stessa spada-linguaggio si appresta a sanare come un farmaco la ferita prima inferta.

Il colpo della spada preconizzato a Dante da Beatrice, in *Purg.* XXX, non sarebbe altro, allora, che l'azione di un tipo di linguaggio virile metaforizzato da armi maschili e diretto a un'azione "petrosa" nel senso che abbiamo riscontrato nel commento di Vieira al "colpo" del Re Davide. All'azione dell'*aria*, che lungo tutto il canto connota la figura di Beatrice con le immagini del "velo" e del "vapore" e che è mediata dall'elemento sonoro-musicale del canto degli Angeli¹¹¹⁹, si contrappone, a suo complemento, l'azione della *pietra* che viene invece mediata dalla corposità tagliente e percussiva del linguaggio verbale di cui nel prossimo paragrafo registreremo gli effetti. La formula che Beatrice userà allora nel racconto della sua

¹¹¹⁸ Cfr. 2.5.5.

¹¹¹⁹ Così Michela Pereira a proposito della presenza degli strumenti musicali nell'iconografia alchemica: «Ciò che opera questa unità è la distillazione compiuta nello "strumento" di Pan, la zampogna raffigurata come vaso di distillazione, in cui l'Uno-Tutto si rende concretamente visibile. Si spiega così la scritta che accompagna l'ultima immagine del manoscritto, quella che raffigura Aristotele mettendogli in bocca queste parole: «L'opera dell'elixir, cioè l'opera dei filosofi, non è altro che far salire dalla terra al cielo». L'alchimia, come la musica evocata dalla zampogna di Pan (e dal flauto che Mercurio suona in uno dei capilettieri dell'altro manoscritto fiorentino), produce lo *spiritus*: il principio che nelle concezioni ermetiche del tardo Quattrocento permette l'ascesa purificatrice dalla terra al cielo. Ma quest'ascesa, negli ambienti ermetici dell'epoca, è attuata soprattutto attraverso la magia, entro cui l'alchimia tende a venire riassorbita.», M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 199.

intercessione a favore di Dante affinché l'uomo da seme diventasse frutto¹¹²⁰ si rivela particolarmente significativa:

Né l'impetrare ispirazion mi valse,
con le quali e in sogno e altrimenti
lo rivocai; sì poco a lui ne calse!
(*Purg.* XXX, 133-135)

Se, infatti, alla luce di quanto si è detto, parafrasassimo il primo verso secondo l'esegesi moderna, e cioè con un semplicistico "ottenere ispirazione", eluderemmo la sostanza del canto che invece si fonda sull'intreccio e sulla permutazione dei due elementi: la pietra («impetrare») e l'aria («ispirazion») e che va nuovamente a sancire la necessità esperita da Dante e denunciata da Beatrice di realizzare all'interno del poeta la difficile *coniunctio* dei due opposti elementi.

3.7 La distillazione nel cardio-alambicco e la spada di Dardano

Come abbiamo visto, Beatrice, fredda e virile nell'atto di parlare a Dante «come colui che dice»¹¹²¹, dà avvio ad un vero e proprio processo metallurgico-distillatorio¹¹²² il cui oggetto è l'uomo interiore di Dante. È stato magistralmente messo in rilievo da Heather Webb¹¹²³ come il «core» delle *petrose* sia innanzitutto un organo del corpo umano, degno oggetto della fisiologia medievale. La sede del principio vitale è per la *philosophia naturalis*, infatti, proprio il cuore che Alberto Magno non ha alcuna remora nel chiamare «vas», 'vaso'. La scienza, come noi la intendiamo, non esiste ancora. L'intellettuale del Medioevo non concepisce ancora la bassa possibilità di separare il senso anatomico del muscolo cardiaco dal senso poetico-teologico della sua natura di *vaso* dello Spirito vitale. Il cuore è «vas sanguinis et spiritus» e la natura lo ha posto dove c'è più bisogno di lui, in mezzo al corpo¹¹²⁴. Se il cuore è il vaso

¹¹²⁰ Cfr. 4.5.

¹¹²¹ Si noti, inoltre, come l'antonomasia qualifichi la natura del parlare come atto proprio di una natura maschile. Infatti proprio della donna, nella sua natura passiva, è l'ascoltare.

¹¹²² Come osserva Michela Pereira, gli alchimisti non distinguevano la distillazione dalla sublimazione: «Nei testi alchemici la distillazione e la sublimazione indicano la volatilizzazione di una sostanza ad opera del calore e la successiva condensazione ad opera del freddo; in genere si indica col termine distillazione questo processo condotto a partire da un liquido, mentre con sublimazione ci si riferisce normalmente all'operazione sui metalli o altre sostanze solide». M. Pereira, *Arcana sapienza*, p. 45.

¹¹²³ H. Webb, *Dante's Stone Cold Rhymes*, in *Dante Studies*, 121, 2003, pp.149-167, p. 149.

¹¹²⁴ «Natura posuit cor in medio corporis in loco ubi sui maxima est indigentia[...] cor esse primam partem et originem venarum: cuius etiam *signum est*, quia concavum ad sanguinis receptionem et spissae et durae carnis ad custodiam eius

dello spirito vitale, i suoi “ventricoli” sono anche detti da Alberto “camerae” e “thalami”, e richiamano subito alla mente quella “camera del cuore” di tanta parte della poesia d’amore medievale.¹¹²⁵Come “vaso” il cuore è quindi analogicamente accostabile all’alambicco in cui avviene quel misterioso processo distillatorio atto ad estrarre quella forma di coscienza quintessenziale di cui si è più volte detto e che vedeva l’impegno dei cultori dell’alchimia, falsari esclusi, proprio al tempo di Dante.

Dopo che Beatrice rivolge al poeta la *domanda* “tagliente” sulla sua inusuale presenza nell’Eden che, con una significativa antonomasia, viene definito il “Monte”, il gesto emotivo di Dante si concretizza in un crollo, in un’ulteriore caduta, prima degli occhi e poi della testa, come se davvero lo spazio della fronte scoperta fosse stato offerto al colpo di una fionda:

“Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.
Come degnasti d’accedere al monte?
Non sapei che qui è l’uom felice?”

Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
ma veggendomi in esso, i trassi all’erba,
tanta vergogna mi gravò la fronte.

Così la madre al figlio par superba,
com’ella parve a me; perché d’amaro
sente il sapor de la pietade acerba.

Ella si tacque; e li angeli cantaro
di subito ‘In te, Domine, speravi’;
ma oltre ‘Pedes meos’ non passaro.

Sì come neve tra le vive travi
per lo dosso d’Italia si congela,
soffiata e stretta da li venti schiavi,

poi, liquefatta, in sé stessa trapela,
pur che la terra che perde ombra spiri,
sì che par foco fonder la candela;

così fui senza lagrime e sospiri
anzi ‘l cantar di quei che notan sempre
dietro a le note de li etterni giri;

ma poi che ‘ntesi ne le dolci tempore
lor compatire a me, par che se detto
avesser: ‘Donna, perché sì lo stempre?’,

lo gel che m’era intorno al cor ristretto,
spirito e acqua fessi, e con angoscia
de la bocca e de li occhi uscì del petto.

(*Purg.* XXX, 73-99)

quod est principium totius motus vitalis et animalis», A. Magno, De anim., XIII, I, 4, 26-27.

¹¹²⁵ *In primis* quella dei trovatori come Arnaut Daniel. Cfr. 4.14.

Che il cuore di Dante sia una camera, alla maniera in cui lo descrive Alberto Magno, è il poeta stesso a rivelarlo con la metonimia delle «vive travi» («Si come neve tra le vive travi»), le quali, oltre a indicare gli alberi innevati, possono ben richiamare proprio il soffitto della “camera” del cuore. Il primo tempo del processo innescato dalla donna, che dopo aver parlato tace cedendo il passo al canto degli Angeli, vede infatti implicato quello che la medicina e l'alchimia descrivevano come *coagulatio*.

Beatrice, dopo aver parlato, ha procurato la *descensio* fisica ed emotiva di Dante al quale la vergogna ha “gravato” la fronte, cioè, alla lettera, ha reso *pesante* la parte frontale dell'uomo che si dirige verso il basso. Questa reazione, tuttavia, viene chiosata dal poeta attraverso l'iterazione binaria del verbo ‘parere’ («Così la madre al figlio par superba,/ com'ella parve a me;») attraverso cui, a ben vedere, il poeta si richiama alla propria inabilità, già registrata nel *Convivio*, a comprendere l'apparenza disdegnosa della donna-sapienza¹¹²⁶. Beatrice infatti è una “madre” e Dante il bambino a cui la donna “pare” superba, cioè, in termini elementari, “fredda”.

Le parole taglienti della “spada” linguistica di Beatrice, inducendo la vergogna nel poeta innescano un processo di restringimento emotivo parificabile a una forma di *coagulatio*. Il cuore gelato di Dante, dopo le parole della donna, è come neve sulle «vive travi», cioè sugli alberi che sostengono, come le travi appunto, la camera del cuore, che «si congela», a causa del soffio di venti evidentemente freddi, che Dante definisce «schiavi». Il secondo tempo del processo di disgelo del poeta, invece, è scandito dall'informazione aereo-musicale degli Angeli i quali, dopo l'apparente freddezza di Beatrice, innescano un processo simpatetico («ma poi che 'ntesi ne le dolci tempre/ lor compatire a me») e dissolutivo come suggerisce il termine «liquefatta». Che ci troviamo di fronte a una vera e propria “distillazione” è uno dei più importanti commentatori della *Commedia* a confermarlo, Benvenuto da Imola:

nix [...]liquefatta, idest, resoluta, trapela, idest, distillat [...]
nix alba et pura est anima eius hic *dealbata* et depurata ab omni
macula; ventus boreas, qui est rigidus sed sanus, est oratio Beatricis
aspera sed utilis penetrans ad cor; ventus auster calidus inducens
pluvias est cantus angelorum inducens lacrymas et distillare faciens
more nivis.¹¹²⁷

Secondo Benvenuto, la neve, che riprende lo stato liquido come nella distillazione, è l'anima di Dante che viene «dealbata», cioè purificata “al bianco” (<*albus*). Se ricordiamo, infatti, le guance del poeta, dopo il pianto per la dipartita di Virgilio, erano state definite «atre»,

¹¹²⁶ Cfr. 4.4.

¹¹²⁷ Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, Biblioteca italiana 2005.

cioè “nere”. La purificazione per il tramite di un pianto diverso, quello appunto che Beatrice ha definito il prodotto di un’«altra spada», è quindi una forma di *albedo*, di riscatto dal nero e di purificazione “al bianco”.

Il vento di Borea, responsabile della purificazione del poeta, è, secondo Benvenuto, il correlato analogico del discorso («oratio») di Beatrice a cui l’autore del commento attribuisce evidentemente il valore distillatorio-metallurgico del linguaggio cui si è già accennato. L’*oratio* di Beatrice, fredda e rigida come il vento boreale, è anche «aspera», ma la qualità che permetterà la *solutio* della neve è che essa è «penetrans». Insieme alla freddezza manifesta, la penetratività è certamente una delle qualità più frequentemente attribuite alla pietra dei filosofi, definita con il termine ‘tintura’. La neve prima congelata, adesso viene «liquefatta» secondo quel procedimento medico-alchemico che gli antichi avevano mutuato dall’antica arte fabbrile in relazione alla quale il verbo ‘liquefare’ evoca tanto la fusione del metallo, quanto la condensazione del vapore in acqua. Il processo che segue alla *coagulatio* della neve, dunque, è la *solutio*, processo distensivo, solutivo, aperitivo, inverso e susseguente alla *coagulatio*, ritentiva, conclusiva, addensativa. Una liquefazione che, come abbiamo visto, riguarda tanto le sostanze volatili, quanto quelle metalliche e che comunque, agli albori della sua nascita, deve essere stata percepita in relazione alla natura del linguaggio. All’azione fredda e penetrativa dell’*oratio* di Beatrice, figurata dal vento di Borea, si aggiunge, quindi, quella calda, simpatetica e solutiva degli Angeli il cui canto agisce come l’Austro, vento caldo che porta pioggia e che, nel cardio-alambicco di Dante, converte il gelo, finalmente, in lacrime¹¹²⁸.

Infine, il prodotto del disgelo all’interno del poeta («spirito e acqua»), è, a ben vedere, lo stesso, in termini elementari, del colpo della spada che Longino infligge a Cristo (sangue e acqua). Come vedremo, infatti, nella fisiologia antica nel sangue è contenuto lo spirito vitale, per cui l’elemento da appaiare al fluido sanguigno è l’*aria*¹¹²⁹.

Non a caso Benvenuto da Imola per commentare il rimprovero di Beatrice usa il verbo *increpo*, che significa ‘risuonare’ in relazione al verbo *crepo* che vale come ‘andare in pezzi’, ‘produrre un fragore’, in riferimento quindi a qualcosa che si spacca e va in frantumi.

Si è già osservato come il lessico che connota l’incontro tra Dante e Beatrice in questo canto sia caratterizzato in senso metallurgico. La neve, infatti, è «soffiata», termine che certamente rievoca l’insufflazione della materia metallica nella fornace¹¹³⁰. Essa poi è, nelle parole dell’autore, non semplicemente sciolta, ma «liquefatta»,

¹¹²⁸Si noti inoltre come la durezza del cuore che non riesce a piangere sia ugualmente connotato da Bernardo con il richiamo alla *coagulatio*: «Hinc ista sterilitas animae meae, et devotionis inopia quam patior. Quomodo ita exaurit cor meum, coagulatum est sicut lac, factum est sicut terra sine aqua? Nec compungi ad lacrymas queo; tanta est duritia cordi.»., San Bernardo, *In Cant.* LIV, 8, 1042A.

¹¹²⁹ Cfr. 4.14.

¹¹³⁰ Cfr. 2.2.

termine che a sua volta si ricollega all'azione di "temprare" con cui gli Angeli definiscono l'azione di Beatrice nei confronti di Dante. Il metallo-uomo, durante l'operazione di tempra, dopo essere stato immerso nel fuoco e ammorbidito, deve infatti subire un improvviso raffreddamento per stabilizzare la sua durezza. Al livello lessematico del temprare si aggiungono poi le dolci melodie degli Angeli i cui canti vengono pur definiti con il termine metallurgico di «tempre» («ma poi che 'ntesi ne le dolci tempre») nel senso di "fusioni di suoni"¹¹³¹.

A questo punto ci preme osservare, brevemente, come il passo del disgelo di Dante, messo in atto dall'azione linguistica che Beatrice stessa chiama «spada», mostri una forte omologia strutturale con la cosiddetta Spada di Dardano.

La Spada di Dardano è un incantesimo che troviamo in un testo papiraceo a cui fa riscontro l'iscrizione epigrafica di una delle numerose gemme intagliate del repertorio litico-magico dell'antichità¹¹³². Su un diaspro nero¹¹³³ la ricetta detta Spada di Dardano offre come possibilità, e prefigura come scopo dell'operante, il "piegare l'anima" di qualcuno¹¹³⁴. A tal fine ci si dovrà munire di una pietra magnetica, la cosiddetta "pietra che respira" su cui andrà disegnata Afrodite che cavalca Psiche come un cavallo e, sotto di esso, Eros che con una torcia brucia Psiche. Una delle incisioni della pietra può essere interpretata come «ferita [d'amore] curabile». Verrà poi, tra l'altro, fatta una preghiera prima di porre la pietra sotto la lingua e verranno emessi otto respiri.

Ci sembra, in primo luogo, che alcuni elementi presenti nel corredo lito-magico offerto dall'incantesimo della Spada di Dardano debbano essere presi in considerazione quanto meno per la forte omologia tra gli attori chiamati in causa nelle diverse tradizioni fin qui evocate: la pietra di magnete, l'induzione tramite il linguaggio di un cambiamento emotivo dell'individuo, il diaspro, l'*eros* e la ferita d'amore. Inoltre, Dardano era conosciuto nell'antichità come rappresentante della magia fenicia e rivale di Salomone¹¹³⁵, e, tra i Padri della Chiesa, come colui che aveva iniziato gli antichi ai Misteri della Grande Madre¹¹³⁶. Ritenuto da Virgilio come

¹¹³¹ *Encicl. Dant.* 1970. Si veda a proposito R. Chiesa, *La musica nel tempo e nell'opera di Dante*, Manfrini, Rovereto 1966.

¹¹³² Lo studio più completo sulla Spada di Dardano, a quanto ci consta, rimane quello di R. Mouterde, *Le glaive de Dardanos*, Mém. Univ. St. Joseph. Beyrouth 15, 1930-31, pp. 55-64; Per un confronto con altre gemme magiche si veda A. Mastrocinque, *Studi sulle gemme gnostiche*, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 120 (1998) 111-122.

¹¹³³ Si noti come un diaspro nero sia anche la pietra di paragone presente in *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*. Cfr. 2.3.6.

¹¹³⁴ Si fa qui riferimento al testo dell'incantesimo in traduzione in J. Lindsay, *Le origini dell'alchimia nell'Egitto greco-romano*, Ed. Mediterranee, Roma 1984, pp. 130-131.

¹¹³⁵ J. Lindsay, *Le origini dell'alchimia nell'Egitto greco-romano*, p. 118.

¹¹³⁶ Clem. Alex., *Protrepticus*, II. 13. È citato inoltre da: Giuseppe Flavio, *Ant. Jud.* VIII, 2, 5; Fulgenzio, *Mythog. lat.*, 141, il quale gli attribuisce un trattato di magia; Tertulliano, *de anima*, LV, 5.

capostipite dei Troiani¹¹³⁷, Dardano viene poi riconosciuto da Plinio come il sapiente di cui Democrito, il filosofo-alchimista, profana la tomba per sottrarre i suoi libri¹¹³⁸ e da Columella come il referente delle cosiddette *dardanicae artes*¹¹³⁹, da usare allorquando, a detta dello scrittore romano, la medicina non riesce ad essere efficace. Dante cita Dardano sia all'interno del *Convivio*¹¹⁴⁰ che nel *De monarchia*¹¹⁴¹ seguendo la fonte virgiliana e tenendo cura di non menzionare la magia, come aveva fatto lo stesso Virgilio¹¹⁴².

Quello che più ci preme mettere qui in evidenza è però quanto J. Lindsay dice a proposito della struttura dell'incantesimo della Spada di Dardano. Secondo l'autore, infatti, esso rappresenta i tre stadi del processo alchemico rappresentati dalla famosa formula democritea per cui una natura domina un'altra natura, una natura gode di un'altra natura e infine una natura conquista un'altra natura¹¹⁴³.

Un primo processo sulla materia vedeva il conseguimento di uno stato primitivo, caotico, cromaticamente segnato dal nero e, dal punto di vista cinetico, caratterizzato da una *descensio*. Nella seconda parte processuale, invece, l'invocazione di un principio simpatetico permetteva la complementare *ascensio* della materia da trattare, e, quindi, la sua trasmutazione cromatica segnata dal

¹¹³⁷ *Aen.* VIII, 134 ss., III, 163 ss.

¹¹³⁸ *Nat. Hist.*, XXX, 9. Citato anche da Apuleio nella sua *Apologia*, LX.

¹¹³⁹ Columella, *De re rustica*, X, 357-58: «At si nulla valet medicina repellere pestem / Dardanicae veniunt artes».

¹¹⁴⁰ *Convivio*, IV, XIV, 14.

¹¹⁴¹ *De mon.*, II, III. Dante loda le origini europee e insieme africane di Dardano, in quanto figlio di Elettra nata da Atlante, e, elemento che desta interesse, dice che Dardano è originario dell'Esperia, nome dato dai Greci all'Italia. Per il ruolo del giardino delle Esperidi nella trazione ermetica v. E. Canseliet, *L'alchimia spiegata sui classici*, Edizioni Mediterranee, Roma 1985.

¹¹⁴² Come spiega M. Berthelot la magia era infatti punita con la morte già a Roma: «La condamnation des mathématiciens, c'est-à-dire des astrologues, magiciens et autres sectateurs des sciences occultes, était de droit commun à Rome. Tacite nous apprend que sous le règne de Tibère on rendit un édit pour chasser d'Italie les magiciens et les mathématiciens; l'un d'eux, Pituanus, fut mis à mort et précipité du haut d'un rocher. Sous Claude, sous Vitellius, nouveaux sénatus-consultes, atroces et inutiles, ajoute Tacite. En effet, dit-il ailleurs, ce genre d'hommes qui excite des espérances trompeuses est toujours proscrit et toujours recherché. L'exercice de la magie et même la connaissance de cet art étaient réputés criminels et prohibés à Rome, ainsi que nous l'apprend formellement Paul, jurisconsulte du temps des Antonins», M. Berthelot, *Les origines de l'alchimie*, G. Steinheil editor, Paris 1885, pp. 13-14. Nel Medioevo Virgilio aveva notoriamente fama di mago. In *Inf.* XX Dante gli fa infatti narrare le origini di Mantova, città natale del poeta, dalla vergine Manto facendo esplicita menzione delle arti magiche della donna che nell'*Eneide* (X, 198-200) erano invece state taciute. L'importanza e la veridicità della nascita di Mantova da una maga è ribadita da Virgilio stesso allorquando ammonisce Dante a che non dia credito alle altre versioni delle origini della città («Però t'assenno che, se tu mai odi/originar la mia terra altrimenti,/ la verità nulla menzogna frodi», *Inf.* XX, 97-99). «Nella *Commedia* Virgilio possiede poteri soprannaturali. Dopo aver assolto in precedenza a un incarico «infernale» per conto della maga Erifone, ha ricevuto da Beatrice, col benestare divino, la richiesta di soccorrere Dante, insolito compito per il quale è stato garantito l'aiuto celeste. Per due volte egli ricorre a una sorta di formula magica al fine di placare mostri e guardiani. In seguito provoca la risposta di Ulisse per mezzo di un vero e proprio esorcismo», B. Reynolds, *Virgilio e la stregoneria*, in B. Reynolds, *Dante. La vita e l'opera*, Longanesi, Milano 2007, pp. 192-197, p. 196.

¹¹⁴³ J. Lindsay, *Le origini dell'alchimia nell'Egitto greco-romano*, pp. 123-133.

bianco. Il terzo passaggio, invece, avrebbe dovuto stabilizzare il nuovo equilibrio che il composto materiale aveva raggiunto grazie a un inafferrabile momento di cambiamento qualitativo.

La struttura del processo alchemico secondo Lindsay sarebbe affine a quella dell'incantesimo della Spada di Dardano che, con ogni probabilità, era atta alla cura di una ferita d'amore, ovvero alla produzione all'interno dell'individuo di un cambiamento cognitivo-emotivo legato alla sua percezione dell'*eros*. Se dunque proviamo a sovrapporre la medesima struttura all'episodio dantesco di *Purg.* XXX in cui Beatrice "tempra" Dante affinché egli pianga «per altra spada», non possiamo ignorare le seguenti omologie:

- a) L'atto linguistico della donna procura la *descensio* psico-fisica del poeta («Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;/ma veggendomi in esso, i trassi all'erba,/tanta vergogna mi gravò la fronte»).
- b) Il canto "simpatetico" degli Angeli, invocato dalla metafora metallurgica delle «dolci tempre», procura il sollievo (*ascensio*) del poeta attraverso il rilassamento/rilascio delle lacrime e dei sospiri come prodotto del disgelo del cuore impetrato («ma poi che 'ntesi ne le dolci tempre/lor compatire a me, par che se detto/ avesser: 'Donna, perché sì lo stempre?'/lo gel che m'era intorno al cor ristretto,/spirito e acqua fessi).

Che quello invocato da Beatrice sia un colpo atto a cambiare la composizione "strutturale" dell'anima di Dante è la donna stessa ad affermarlo quando in *Paradiso* dirà al poeta:

Or, come ai colpi de li caldi rai
de la neve riman nudo il soggetto
e dal colore e dal freddo primai,

così rimaso te ne l'intelletto
voglio informar di luce sì vivace,
che ti tremolerà nel suo aspetto.¹¹⁴⁴

Beatrice invoca per Dante un "colpo" mediato dall'azione solare («come ai colpi de li caldi rai») che trasformi la neve, che adesso non è più nel cuore del poeta come in *Purgatorio* XXX, ma nel suo intelletto, in acqua. L'elemento acqua rimarrà lo stesso, ma la differenza qualitativa che la donna invoca per l'uomo risiede nel suo principio formale, cioè nella sua struttura molecolare¹¹⁴⁵. Il cambiamento di questa struttura consisterà, allora, in una perdita del colore e della qualità del freddo originari e nel conseguente

¹¹⁴⁴ *Par.*, II, 106-111.

¹¹⁴⁵ Per il concetto di principio formale come elemento teorico che permette a Dante di spiegare le macchie lunari all'interno del medesimo canto del *Paradiso* v. P. Boyde, *L'esegesi di Dante e la scienza*, in *Dante e la scienza*. Atti del Convegno internazionale di studi 'Dante e la scienza' organizzato dall'Opera di Dante e dalla Biblioteca classense di Ravenna, Ravenna 1995, 28-30, pp. 9-23.

mutamento del principio formale che distingue il ghiaccio dall'acqua.

A rimarcare la soggiacenza di Dante ai colpi della donna-pietra è la stessa Beatrice¹¹⁴⁶ che, dopo aver inflitto il colpo di spada che scioglie il gelo del poeta, gli rimprovera di non essere stato abile nel reagire ai colpi della “pargoletta”¹¹⁴⁷. Il discorso della donna si dispiega tramite la metafora dell'uccello che invece di spingersi in alto («levar suso») si lascia trarre in basso dalla gravità («gravar le penne in giuso») non essendo abbastanza veloce nello schivare i colpi, ma anzi restando ad aspettarli («ad aspettar più colpo») come in genere fa un uccellino appena nato («Novo augelletto due o tre aspetta») e non come un uccello esperto nell'arte di scansare le reti e le frecce. Nelle parole di Beatrice, che parla a Dante mentre i suoi occhi sono fissi sul grifone, è certamente da leggere il rimprovero al poeta di non essere ancora come questo nobile uccello che è teologicamente «sola una persona in due nature»¹¹⁴⁸. La natura ancipite e solare della «doppia fiera»¹¹⁴⁹ è ancora lontana dall'essere attinta dal poeta. I colpi non hanno insomma ancora agito su di lui come su Pico il colpo della verga d'oro con cui la maga Circe lo trasformò in un uccello variopinto¹¹⁵⁰.

3.8 La figura dell'ombra

Nell'analisi del passo del disgelo di Dante abbiamo di proposito tralasciato un passaggio di particolare importanza:

poi, liquefatta, in sé stessa trapela,
pur che la terra che perde ombra spiri,
sì che par foco fonder la candela;
(*Purg.* XXX, 88-90)

¹¹⁴⁶ Come vedremo nell'ultima parte la donna-pietra non è che l'*alter ego* di Beatrice la cui immagine è mediata dalla percezione soggettiva di Dante. A riconoscere nella “pargoletta” invocata da Beatrice proprio la donna-pietra è già V. Contini nell'edizione delle *Rime*. Si vedano poi gli studi preziosi di M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal – Studies in Dante's Rime petrose*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Oxford 1990 e S. Sturm-Maddox, *The Rime Petrose and the Purgatorial Palinode*, in *Studies in Philology*, Spring 87, Vol. 84 Issue 2, 1978, pp.119-133.

¹¹⁴⁷ Ben ti dovevi, per lo primo strale/de le cose fallaci, levar suso/di retro a me che non era più tale./Non ti dovea gravar le penne in giuso,/ad aspettar più colpo, o pargoletta/o altra vanità con sì breve uso./Novo augelletto due o tre aspetta;/ ma dinanzi da li occhi d'i pennuti/ rete si spiega indarno o si saetta», *Purg.* XXXI, 56-63.

¹¹⁴⁸ «e le mie luci, ancor poco sicure,/vider Beatrice volta in su la fiera/ch'è sola una persona in due nature.», *Purg.* XXXI, 79-81.

¹¹⁴⁹ «Come in lo specchio il sol, non altrimenti/la doppia fiera dentro vi raggiava,/or con altri, or con altri reggimenti.», *Purg.* XXXI, 121-123.

¹¹⁵⁰ «Picus, ecum domitor, quem capta cupidine coniunx/aurea percussum virga versumque venenis/fecit avem Circe sparsitque coloribus alas», Verg., *Aen.* VII, 189-191.

Affinché la neve possa “liquefarsi” è importante che si verifichi una condizione particolare: «pur che la terra che perde ombra spiri». La terra che “perde ombra” è l’Africa e il vento caldo che da essa proviene è, nel primo livello di lettura offertoci dal testo, la condizione necessaria a che possa sciogliersi la neve della similitudine dantesca.

Sappiamo grazie a Lucano¹¹⁵¹ che nell’Africa equatoriale per due volte all’anno accade che i corpi non facciano ombra. Il “perdere ombra”, però, oltre a circostanziare un evento geo-astronomico¹¹⁵², vale qui anche come precisa locuzione tecnica del fare alchemico. Leggiamo nelle Πράξεις di Stefano di Alessandria:

Così anche il rame, bruciato e rinvigorito con olio di rose e poi estratto da esso, subendo molte volte questo trattamento, *perde la sua ombra* e diviene migliore dell’oro.¹¹⁵³

Il bizantino Stefano richiama, proprio all’interno di un processo di distillazione-sublimazione a cui è sottoposto il rame, la necessità della “perdita dell’ombra” a che questo diventi oro. È il medico Pietro Bono a dirci cosa i filosofi della natura intendessero con il termine ‘ombra’. Infatti:

Quando ergo oritur lapis iste, habet in se mixtionem masculi et foeminae: sed oritur liquidus, fluens, volans, lucidus, et coagulationem patiens, et sic est foemina: coagulum autem oritur in ventre eius, et est solidum, stans, permanens, *umbram ostendens*, sicut faciunt lapides preciosi lucidi: et coagulationem in illo faciens, et est masculus[...]¹¹⁵⁴

La materia suscettibile del processo di coagulazione, ci dice Pietro, è femminile e in tal senso essa è liquida, fluida, volatile e lucida. Il processo che è invece atto a coagulare è il maschile ed è, pertanto, solido, stabile, permanente e “mostra l’ombra”. Dalle assunzioni di Pietro Bono si evince, *e contrario*, che la “perdita dell’ombra” comporta il processo opposto alla coagulazione, cioè la femminile

¹¹⁵¹«hic quoque nil obstat Phoebo, cum cardine summon/stat librata dies; truncum uix protegit arbor,/tam brevis in medium radiis conpellitur umbra./ Deprensus est hunc esse locum qua circulus alti/solstitii medium signorum percutit orbem.», Lucano, *Pharsalia*, IX, 528-532.

¹¹⁵² In tal senso il riferimento all’ombra è presente nell’opera alchemica dell’autore anonimo detto “il Cristiano”, tra VII e VIII sec. d. C.: «dimostreremo in che modo il centro del cerchio determini l’uguaglianza dei raggi che vanno dalla circonferenza verso l’interno;[...] in che modo il Sole di mezzogiorno, trovandosi allo zenit rispetto ai quattro punti cardinali, illumini senz’ombra tutto l’emisfero superiore della Terra», trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 94.

¹¹⁵³ Stefano d’Alessandria, Πράξεις, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 88.

¹¹⁵⁴ Petrus Bonus, *Introductio in Divinam Chemiae Artem*, apud Petrum Fernam, Basileae 1572, Cap. XXVI, p. 276.

soluzione atta appunto a dissolvere l'elemento maschile dell'ombra¹¹⁵⁵. Inoltre:

Unde dixit Hermes: Fili extrahe à radio umbram suam. Radius enim est humiditas, et foemina: umbra vero est siccitas in humiditate occulta, et est masculus¹¹⁵⁶

Pietro Bono ci offre ancora una volta quello che sembra un paradosso: il raggio non è caldo, è umido, ed è l'ombra ad essere secca, cioè il maschile. Applicando la dottrina di Pietro Bono al testo dantesco, allora, la terra (l'Africa) spirerà un vento umido, assai raro, se stiamo all'indicazione di Lucano; questo dissolverà (il femminile) la neve tramite la perdita dell'ombra (il maschile), e scioglierà la neve ghiacciata.

Per sondare le motivazioni e l'importanza della rarità della perdita dell'ombra a cui abbiamo accennato, dobbiamo richiamare tre passi del canto che ci danno una notazione temporale fondamentale: il tempo non c'è.

Quando il settentrion del primo cielo,
che né occaso mai seppe né orto
né d'altra nebbia che di colpa velo,
(Purg.XXX, vv.1-3)

né quantunque perdeo l'antica matre,
valse a le guance nette di rugiada,
che lagrimando, non tornasser atre.
(Purg.XXX, vv. 54-56)

“Voi vigilate ne l'eterno die,
sì che notte né sonno a voi non fura
passo che faccia il secol per sue vie;
(Purg. XXX, vv.105-107)

Nell'Eden il tempo si è fermato («né occaso mai seppe né orto»). Il settentrione è l'orsa maggiore tirata dai *septem triones*, e non conosce alba né tramonto. Gli angeli, vivendo un tempo senza tempo, hanno la possibilità di vegliare sempre, e né la notte né il sonno “ruba” il passo del mondo alla loro coscienza. Per converso siamo portati a pensare che, invece, proprio il sonno e la notte rubino il “passo” all'uomo, lo stesso passo che certamente è relato all'area semantica che congloba i “pedes meos”(v.86) su cui si ferma il canto degli angeli e i “passi” che ha mosso Dante “per via non

¹¹⁵⁵ La distinzione delle *res naturae* in ambito filosofico in maschili e femminili doveva essere un costrutto fondamentale della *scientia* ai tempi di Dante. Si veda ad esempio il prospetto contenuto nel *Libro dei segreti dell'alchimia* di Costantino da Pisa.

¹¹⁵⁶ Petrus Bonus, *Introductio in Divinam Chemiae Artem*, Cap. XXVI, p. 276. La formula dell'estrazione dell'ombra è presente inoltre nel *Tractatus aureus* attribuito ad Ermete Trismegisto nella *Bibliotheca Chemica Curiosa* I, cap. I.

vera”(v.132), tutti secondo noi da correlare al difetto del principio di stabilità di cui sopra.

Che cos'è allora a distinguere l'uomo dall'angelo e dall'Eden? Il tempo, altrimenti detto “coscienza”, detto anche il “maschile”, che trova, evidentemente, proprio nell'*ombra* la sua figura eletta. L'ombra, infatti, a ben vedere, esibisce la tridimensionalità dell'oggetto, denunciandone la sua temporalità.

Quello che, allora, ha perso Eva («quantunque perdeo l'antica matre») non ha potuto impedire a Dante che le sue guance ritornassero a bagnarsi di pianto, diventando quindi “nere”, segno che la purificazione non è ancora avvenuta, non è potuta avvenire neanche grazie all'amore per il “dolcissimo patre” Virgilio. Non è infatti “perdendo” l'Eden, cioè l'atemporalità, che può avvenire il disgelo e il pianto diventare bianco, definitivamente netto, ma grazie alla perdita dell'ombra, cioè della temporalità, qualcosa di estremamente raro, ma che Dante dice essergli accaduto *in un sol colpo*, un giorno senza tempo nell'Eden, grazie alla donna amata.

Nel Trattato ermetico XIII si legge:

Questa è la rinascita, figlio mio, non mostrarsi più nella forma del corpo a tre dimensioni (εις τὸ σῶμα τὸ τριχῆ διαστατόν)¹¹⁵⁷

La tradizione ermetica evidentemente riconosceva come meta spirituale quella di riscattarsi dal corpo materiale la cui tridimensionalità è denunciata appunto dall'ombra.

Che l'*ombra* sia una figura profondamente legata alla *scientia* di cui è nutrita la formazione di Dante e che essa sia legata alla dimensione “corporale” ci sembra ben suggerito da un luogo del *Convivio*. Il poeta infatti afferma:

E s'elli avviene che, per la puritate de l'anima ricevente, la intellettuale vertude sia bene astratta e assoluta da ogni *ombra corporea*, la divina bontade in lei multiplica, sì come in cosa sufficiente a ricevere quella, e quindi sì multiplica ne l'anima questa intelligenza, secondo che ricevere puote. E questo è quel seme di felicitade del quale al presente si parla.¹¹⁵⁸

Qui l'*ombra corporea* è citata da Dante proprio come ciò da cui l'intelletto possibile deve riscattarsi per ricevere la moltiplicazione (altro concetto ottico-alchemico) dell'intelligenza ad opera della bontà divina. Il nesso ombra-corpo, oltre ad essere presente in Cecco D'Ascoli¹¹⁵⁹, è ribadito in un luogo della *Commedia* in cui si chiama in causa la magia:

¹¹⁵⁷ Tratt. erm. XIII, in P. Scarpi (a cura di), *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*, Fondazione L. Valla, Mondadori, Milano 2009.

¹¹⁵⁸ *Conv.*, IV, XXI, 8.

¹¹⁵⁹ «Ombra non è altro che celata luce/da corpo tenebroso che receve/lo raggio che dirietro non traluce.», *L'Acerba*, IV, VII, 49-51.

Ver è ch'altra fiata qua giù fui,
congiurato da quella Eritón cruda
che richiama l'ombre a' corpi sui.¹¹⁶⁰

La tradizione cui si richiama Virgilio in *Inf.* IX è quella che attribuisce alla maga Erittone la pratica perversa della magia nera con cui la donna invocava il ritorno delle *ombre* ai *corpi* dei morti¹¹⁶¹. A ben vedere, il processo di riacquisizione della temporalità, tramite la tridimensionalità conferita dall'ombra, che segna la cifra negativa della magia nera è allora in aperta antitesi con le operazioni dei veri filosofi della natura che cercavano, per converso, un'uscita fisico-lirica dalla gabbia e dalla tristezza delle limitazioni temporali, attraverso la formula inversa del "perdere ombra". Quando, infatti, Dante auspicherà ad un discioglimento dell'anima dal corpo sotto il segno dell'amore di Beatrice¹¹⁶², lo farà evidentemente nella direzione antitetica alla magia "innaturale" di Erittone.

È probabilmente per questo, allora, che Dante chiosa l'alchimista Capocchio proprio con il termine «ombra»¹¹⁶³, come a censurarne l'incapacità di superare il processo di imitazione meccanica e sterile della natura che fa del dannato, appunto, nient'altro che una «simia» (scimmia) della natura, inabile nel suo laboratorio come nella sua interiorità a impennarsi e a trascendere i confini del corpo e del tempo.

Le Rime *petrose* di Dante tra *philosophia naturalis* e alchimia

4. Introduzione alla quarta parte

L'ultima sezione del presente lavoro si propone di formulare, in ragione di quanto fin qui assunto, un'ipotesi interpretativa delle cosiddette *petrose* dantesche. La ricognizione dei contributi più significativi di queste rime fa emergere come il giudizio critico si sia

¹¹⁶⁰ *Inf.*, IX, 22-24.

¹¹⁶¹ «idest quae suscitabat mortuos. Et non credas, lector, quod Erico suscitaverit mortuum realiter, sed ex illusione daemonum sic videbatur, ut dicitur alibi; et describit tempus illius coniurationis, quia scilicet erat noviter mortuus quando Erico compulit eum sua arte magica intrare puteum inferni ad suscitandam umbram unius proditoris de profundo inferni.», Benvenuto da Imola, *Comentum*.

¹¹⁶² Così Dante a Beatrice. «La tua magnificenza in me custodi, / si che l'anima mia, che fatt' hai sana, / piacente a te dal corpo si disnodi», *Par.* XXXI, 88-90.

¹¹⁶³ «si vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio, / che falsai li metalli con alchimia: / e te dee ricordar, se ben t'adocchio, / com'io fui di natura buona scimia», *Inf.* XXIX, 136-139. A proposito del falsario citato da Dante sarà interessante notare come Francesco da Buti (1315-1405), commentatore della *Commedia*, riferisca: «Questo Capocchio fu sanese e fu di grande ingegno, e studiò con Dante in uno studio in filosofia naturale e valsevi molto intanto, che poi si diede all'alchimia, creendosi venire alla vera; ma mancando nelle operazioni, s'avvenne alla sofistica».

mosso nel corso del tempo sostanzialmente all'interno di tre tendenze generali: la posizione letteralista che cerca per la donna detta *petra* un'identità anagrafica; la posizione allegorista che rigetta la lettera a favore di un sovrasenso che la supera; la posizione esoterica che sospetta significati più nascosti motivati da esigenze censorie.

Ci sembra allora doveroso, a questo punto, aggiungere all'insieme degli elementi già rilevati, grazie all'impegno profuso dagli studi filologici, alcune variabili di natura storica che possano contribuire alla chiarificazione del reale statuto sociologico del "poeta" ai tempi di Dante. In particolare, secondo noi, sono da tenere in considerazione alcuni dati oggettivi, che se non devono essere sbrigativamente considerati determinanti, devono quanto meno essere presenti all'attenzione critica. Sarà infatti necessario, *in primis*, tener conto degli studi di *philosophia naturalis* che Dante compie presso le scuole domenicane e francescane in Firenze in un periodo in cui proprio i due ordini vengono condannati per la pratica dell'alchimia e che culminano, evidentemente, con l'iscrizione del poeta alla corporazione fiorentina dei medici e speziali. Sarà poi da considerare l'accertata dicotomia, ai tempi del poeta, tra un'alchimia *sofistica* diretta per lo più alla falsificazione dell'oro monetale e un'alchimia "vera" che trova il riscontro di alcuni commentatori della *Commedia* (Jacopo della Lana, Francesco da Buti). Non può inoltre sfuggire la percezione di Dante da parte di soggetti terzi che di volta in volta lo appellano con epiteti diversi (*philosophus*, *theologus*), gli attribuiscono sonetti alchemici e che, stando ad alcuni verbali processuali, lo vogliono "maestro" in grado di compiere riti negromantici. A ciò deve certamente aggiungersi la rilevanza ermeneutica di alcuni elementi che ci sembrano fondamentali. In particolare, la citazione di Dante, in seno alla spiegazione del senso anagogico, della «forma dell'oro» con esplicita allusione al processo *digestivo* per esso prescritto dalla dottrina filosofica alchemica, nonché la dichiarazione da parte del poeta stesso di non voler svelare né il senso morale né quello anagogico se non in maniera episodica all'interno di quel *Convivio* che viene interrotto ben dieci libri prima rispetto al progetto iniziale dell'opera. L'affinità di temi e motivi dell'astrologia e della *philosophia naturalis* rintracciabili nel confronto tra Dante e il docente di medicina e astronomia Cecco D'Ascoli bandito dall'esercizio universitario ci portano poi a riflettere sulla possibilità che entrambi i poeti abbiano usato un linguaggio volutamente anfibologico, possibilità che ben si sposa all'ipotesi Straussiana sostenuta in Italia da Mario Mancini, per la quale alcuni poeti medievali si sarebbero serviti di strategie retoriche particolarmente raffinate atte a "mimetizzare" le proprie conoscenze in ragione dell'ostilità della cultura dominante. Come si vedrà nel corso dell'indagine, gli elementi succitati che sono di natura extratestuale devono trovare il necessario conforto nei testi. L'analisi del tessuto retorico cercherà pertanto di far emergere come le tre funzioni rintracciate nella pietra nella seconda parte del

presente lavoro siano osservabili anche nelle *petrose* dantesche. In particolare, grazie al supporto esegetico dello studio di M. Durling e R.L. Martinez si vedrà come il tema della nascita dalla “pietra” sia presente in *Io son venuto al punto della rota* dove tra l’altro l’“immagine di pietra” è spia della funzione immaginativa che pur per essa si è rintracciata. All’interno di una macro-funzione curativa della pietra, come quella già discussa, è invece, secondo noi, da collocare la stessa genesi filosofica delle *petrose* e ciò in ragione di un’intuizione filologica affacciata con vigore negli ultimi anni, per la quale le canzoni dantesche, tra cui le *petrose*, avrebbero dovuto essere inserite e commentate nel *Convivio*. Infatti, proprio grazie alla dichiarazione da parte di Dante della necessità di curare il proprio difetto visivo in relazione alla donna “tenebrosa” del *Convivio* sarà possibile ricostruire quella che originariamente doveva essere la trama “petrosa” del trattato, rendendo conto delle nozioni della medicina (complessione, umido radicale...) di cui Dante apertamente discute e che, ai tempi in cui il poeta vive, sono dominio comune della *philosophia naturalis* e dell’alchimia. Secondo noi, infatti, la postulata crudeltà della donna-pietra è in realtà il prodotto, fisiologicamente descritto e filosoficamente motivato proprio nel *Convivio*, della percezione soggettiva del poeta. Essa, a ben vedere, è rappresentata *poeticamente* grazie al tessuto retorico del senso letterale che vuole la pietra come metafora della durezza della donna, è poi giustificata *letterariamente* dal *topos* dell’amante rifiutato, ma, dato fondamentale, è motivata *filosoficamente* da quella dottrina interna alla medicina medievale non separabile in modo salomonico dall’alchimia (“vera”). Secondo uno dei punti cardine di questa dottrina, infatti, il raggiungimento della “pietra”, la cui natura va proiettata contemporaneamente su più piani analogici (donna-angelo, equilibrio psico-fisico, stato temperamentale ideale, felicità adamitica...) è possibile solo attraverso il superamento delle quattro complessioni in cui l’essere umano si trova imbrigliato da processi psico-fisiologici. Lungi quindi dal proporre una lettura esaustiva o che risolva i problemi testuali che pur permangono, se non, addirittura, si moltiplicano, l’analisi delle quattro *petrose* punterà all’accertamento di alcune evidenze testuali che risultano probanti nella direzione di una loro soluzione filosofico-ermetica, dando alimento all’ipotesi che esse siano state concepite dal poeta proprio come spazio di rappresentazione lirica delle quattro complessioni umane.

4.1 Le *Petrose* nella tradizione critica

È il 1882 quando Vittorio Imbriani¹¹⁶⁴ conferisce l'epiteto di *pietrose* a un gruppo di rime di Dante Alighieri, accostabili quanto a tensione stilistica e sviluppo metrico oltre che manifestamente affini sul piano tematico. *Leitmotiv* dei componimenti è l'amore non corrisposto per una donna non meglio identificata che il poeta chiama *petra*. Le questioni a cui le liriche si offrono fin dalla loro prima comparsa sono molte, visto che il corpus di *Rime* dantesco non è il frutto dell'intenzione dispositrice dell'autore, bensì il prodotto di una raccolta postuma¹¹⁶⁵. In primo luogo si presenta la questione del numero: che i componimenti definibili come *petrose* siano quattro pare oggi un dato acquisito dalla maggior parte degli studiosi¹¹⁶⁶, sebbene nel tempo le liriche abbiano visto la tendenza oscillatoria della critica polarizzarsi ora verso un rifiuto *tout court* di un raggruppamento sotto un'etichetta¹¹⁶⁷, ora verso un ampliamento della sua applicabilità a un maggior numero di testi contigui a queste tematicamente¹¹⁶⁸. Seconda questione, più fondante della prima, è l'identificazione della donna "petra" che ha visto un'ulteriore biforcazione del pensiero critico in due tendenze per lo più cronologicamente parallele, ma difficilmente conciliabili, tutte comunque da rapportare a quella che Enrico Fenzi ha definito «la discussa consistenza della donna Petra»¹¹⁶⁹. Da un lato è l'istanza

¹¹⁶⁴ V. Imbriani, *Sulle canzoni pietrose di Dante*, in *Studi danteschi*, Sansoni, Firenze 1891, pp. 425-528.

¹¹⁶⁵ Si è creduto a lungo che la trascrizione delle quindici canzoni di Dante si dovesse a Giovanni Boccaccio di cui restano ben tre codici autografi (il codice Chigiano, il codice di Firenze, il manoscritto di Toledo) in cui queste liriche vengono trascritte insieme, tra gli altri, a una *Vita di Dante* e al *Trattatello* redatto in lode del poeta (cfr. M. Grimaldi, *Boccaccio editore delle canzoni di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, Salerno Editrice, Roma 2014, pp. 137-157). La recente edizione critica di D. De Robertis, che ha vagliato gli oltre cinquecento testimoni esistenti (cfr. D. De Robertis, *I manoscritti di "Rime" di Dante*, in *Studi danteschi*, LXII, 1990, pp. 335-344), ha dimostrato invece che la sistemazione editoriale delle canzoni di Dante è preesistente allo stesso Boccaccio. Cfr. D. De Robertis, DANTE ALIGHIERI, *Rime*, 3 voll., 5 tt., Le Lettere, Firenze 2002; . G. Tantarli, *Come si forma il libro delle canzoni?*, in C. Berra, P. Borsa, *Le Rime di Dante*, Quaderni di Acme 117, Cisalpino Ist. Edit. Univ., Milano 2010, pp. 117-134.

¹¹⁶⁶ Sono sostanzialmente quattro, fra gli altri, per Sapegno (1930), Contini (1939), De Robertis (1954; 2002), Sheehan (1967), Di Girolamo (1976), Comens (1986), Durling e Martinez (1990), Fenzi (1966, 2002a, 2002b), H. Webb (2003), Giunta (2014). «La critica ha fissato in un nucleo definito e chiuso le quattro canzoni petrose» all'interno dell'ordinamento cronologico-tematico di Michele Barbi (1921) per *Le opere di Dante* (C. Berra, P. Borsa, *Le Rime di Dante*, p. 125).

¹¹⁶⁷ È il caso, peraltro sporadico, di L. Federzoni, *La canzone di Dante "Io son venuto al punto della rota": Preludio alla Divina Commedia*, in *Giornale Dantesco* XIX, 1911, 147-149, 197-206.

¹¹⁶⁸ Per un ampliamento del numero di testi, motivato da diverse sfumature di pensiero di cui qui non rendiamo conto, sono, fra gli altri, Carducci (1874), D'Ancona (1912), Pascoli (1912), Di Benedetto (1928), Zingarelli (1931), Fletcher (1938) (che aggiunge la canzone *Amor da che convien che pur mi doglia* alla 'minimum list' di Barbi (1921) che includeva già il sonetto *Deh piangi me tu dogliosa petra*), Renucci (1958), Ferrucci (2001).

¹¹⁶⁹ E. Fenzi, *Da Petronilla a Petra*, in *Il nome nel testo*, IV, 2002, pp. 61-95.

tutta storicistica di ricognizione anagrafica, tesa a soddisfare la curiosità per la reale identità della donna cantata dal poeta. Se è stato possibile identificare una Beatrice Portinari, è doveroso per lo meno cercare un cognome o un casato alla Petra in questione. Questo almeno sembra essere l'assunto storicista. È così che già nel 1565 l'Amadi¹¹⁷⁰ vuole identificare la donna delle rime di Dante in una padovana Pietra degli Scrovegni. Lo stesso Imbriani¹¹⁷¹, mosso da un analogo impulso di ricognizione anagrafica, suggerirà l'identificazione con la moglie del fratellastro di Dante, una Piera di Donato di Brunaccio. Su un versante palesemente opposto è la tendenza allegorista, che nel tempo ha insistito invece per un'identificazione debitrice della postulata superiorità del simbolo rispetto alla lettera, o meglio del senso allegorico di una verità (il sovrasenso) occultata dentro un involucro (la lettera) programmaticamente da rigettare. Siamo ancora lontani dal concetto raffinato e sottile di *figura* con cui Erich Auerbach getterà un ponte tra la lettera e il simbolo per sanare la frattura tutta moderna di un'unità tipicamente medievale¹¹⁷². È così che la *petra* può allora diventare solo il pretesto simbolico-allegorico per occultare l'amore per la Filosofia¹¹⁷³ o per celare la città di Firenze¹¹⁷⁴ o ancora, con J. B. Fletcher¹¹⁷⁵ per adombrare la Chiesa. Nella direzione di un ispessimento dell'ermeneutica del simbolo ci sembra invece plausibile collocare la posizione, decisamente ignorata dai suoi contemporanei, di Giovanni Pascoli, la cui analisi spicca certamente per l'eccentricità della soluzione del disvelamento simbolico che vede celarsi nella *petra* addirittura la Vergine Maria¹¹⁷⁶ e che integra, trascendendola, la nozione di allegoria con il concetto più 'alto' di anagogia¹¹⁷⁷. Si inserisce, Giovanni Pascoli, in un tipo di ermeneutica che oggi definiremmo *esoterica*¹¹⁷⁸, a patto che al

¹¹⁷⁰A. M. Amadi, *Annotazioni sopra una canzone morale*, L. Pasquatto, Padova 1565.

¹¹⁷¹A. M. Amadi, *Annotazioni sopra una canzone morale*.

¹¹⁷²E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956; E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1966.

¹¹⁷³È il caso, tra gli altri, di Zingarelli (1931), Biondolillo (1960), Vallone (1971).

¹¹⁷⁴Cfr. F. X. Kraus (1897), *Dante, sein leben un sein Werk tee*, Grote, Berlino; D. Guerri (1922), *Le opere minori di Dante*, Perrella, Firenze; F. Filippini, *Dante scolaro e maestro*, Olschki, Ginevra 1929.

¹¹⁷⁵J. B. Fletcher, *Dante's "La Petra"*, in PMLA, Vol. 53, No. 4 (Dec. 1938), pp. 971-988.

¹¹⁷⁶«A tutti sembrerà impossibile che queste parole siano dirette alla Vergine. Impossibile, sì: invero sono l'espressione d'un amor terreno che deve, allegoricamente, figurare l'amore per la sapienza o la filosofia che non si lascia amare dall'ardente amatore, la qual sapienza o filosofia è, anagogicamente, la Madonna», G. Pascoli, *La mirabile visione. Abbozzo di una storia della Divina Commedia*, Zanichelli, Bologna 1913, p. 177.

¹¹⁷⁷«E ripeto che il senso anagogico è più in là o più su dell'allegorico. Non meraviglia perciò che nell'ardente figurazione del litterale, si perdesse di udita quell'eco, che ne aveva a risonare tanto lungi, senza arrivare mai alle orecchie del volgo», G. Pascoli, *La mirabile visione*, p. 178.

¹¹⁷⁸Secondo Adriano Lanza un'ermeneutica in tal senso sarebbe stata inaugurata addirittura da Ugo Foscolo (1825) nel suo *Discorso sul testo della Divina Commedia*. Cfr. A. Lanza, *Dante e la gnosi. Esoterismo del Convivio*, Ed. Mediterranee, Roma 1990. A rigore è giusto ricordare che il primo a invocare una

termine si tributi il valore datogli *in primis* dagli scritti di Aristotele, di comunicazione cioè accessibile a pochi, e che risale almeno agli studi di Gabriele Rossetti¹¹⁷⁹. Esule, non a caso, il poeta risorgimentale, padre del pittore e poeta Dante Gabriele Rossetti fondatore del movimento Preraffaellita, riparerà e pubblicherà le sue opere in Inghilterra. Tanto al Rossetti quanto al Pascoli saranno debitorie le interpretazioni di Luigi Valli¹¹⁸⁰ e Alfonso Ricolfi¹¹⁸¹, per cui, attraverso un percorso diverso da quello di J. B. Fletcher, la *petra* altro non è che la Chiesa¹¹⁸². A voler essere drastici ci sembra allora che si possano registrare nella storia critica delle *petrose* almeno tre tendenze riconoscibili: la linea storicista, che chirurgicamente si sbilancia a favore della lettera e reclama il diritto all'identità anagrafica della donna; la linea allegorista, che di contro vuole far valere le ragioni del simbolo e che per lo più supera (o rigetta) la lettera per consegnarci il sovrasenso generico dell'allegoria (la pietra è Firenze, la pietra è la Filosofia, la pietra è la Chiesa); la linea esoterica che preme per un approfondimento dello studio del processo simbolico da collegare a istanze politico-religiose, quando non settarie, e che si fonda quindi sull'assioma in base al quale Dante non *rivela* perché *non può* rivelare. Quello che è certo è che oggi, almeno come punto di riferimento obbligato e unanimemente condiviso, una ricognizione delle *petrose* non può prescindere da una quarta lettura che si è imposta più e al posto delle altre, quella di Gianfranco Contini¹¹⁸³, il quale, chiudendo il dibattito sull'identità della donna¹¹⁸⁴, sposta il *focus* sullo stile dei componimenti, riconoscendo come cifra essenziale dei testi l'ardito sperimentalismo formale di un Dante giovane e virtuoso, ma la cui ispirazione è ancora sostanzialmente "frammentaria". Studi più recenti, ribilanciando il punto di vista e riposizionando il *focus* sugli aspetti sovrastilistici delle *petrose*, cercano un dialogo con le fonti dell'epoca

lettura dell'opera di Dante "sotto velame" è il suo biografo Giovanni Boccaccio in quel testo fondamentale per l'ermeneutica dantesca che è il *Trattatello in laude di Dante*.

¹¹⁷⁹ G. Rossetti, *La Beatrice di Dante*, Londra 1842, in ristampa a Firenze (2010) per Nabu Press; ID, *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento di Gabriele Rossetti in sei volumi*, Murray-Street, Londra 1827.

¹¹⁸⁰ L. Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei 'Fedeli d'amore'*, Optima, Roma 1928.

¹¹⁸¹ A. Ricolfi, *I segreti delle 'rime petrose'*, in *Giornale di Politica e Letteratura*, XI, 1933, 120-219.

¹¹⁸² In realtà tanto il Valli quanto il Ricolfi attribuiscono alla pietra un duplice valore allegorico, quello positivo di Sapienza e quello negativo di Chiesa corrotta. In particolare il Ricolfi parla di un'"immagine plurisensa di pietra". «Punto primo. Le rime petrose sono tutte esclusivamente allegoriche; infatti ogni difficoltà si rimuove solo se s'intendono come tali, anziché realisticamente. Dante muove in esse, sia per lo stile, sia per la sostanza, specialmente, da due modelli: San Bernardo e Daniello; e vi canta successivamente, sotto l'immagine della pietra, prima, nei periodi degli studi filosofici, la Filosofia o Sapienza terrena o scolastica, poi, nel periodo dell'esilio, la Chiesa, nel suo doppio aspetto di corrotta e di santa», A. Ricolfi, *op. cit.*, p. 215.

¹¹⁸³ G. Contini, *Dante Alighieri. Rime*, Einaudi, Torino 1939.

¹¹⁸⁴ È l'opinione di H. Webb, *Dante's Cold Stone Rhymes*, in *Dante Studies*, 121, 2003, pp.149-167.

e indagano sul senso e sui *segni* dell'opera, come lo studio fondativo di M. Durling e R.L. Martinez¹¹⁸⁵, a cui rimanderemo tra l'altro la terza questione, per ora tralasciata, che riguarda la data di composizione delle *petrose*, o puntano a restituire al Medioevo un prodotto che è medievale, come il lavoro di Heather Webb¹¹⁸⁶, che chiama in causa la fisiologia dell'epoca evidenziando come il "core" delle *petrose* sia, prima che una metafora, un organo del corpo umano. Sembra allora che l'avanzare dei tempi voglia paradossalmente riportarci indietro. Quello che è certo è che ancora oggi da queste *Rime*, per chiunque ne abbia dimestichezza, ci ammonisce una "donna crudele", ancora irrimediabilmente lontana dall'immagine della Vergine anagogica che baluginò nella mente di Giovanni Pascoli nell'ormai lontano 1901.

4.2 Dante "mago" e alchimista? Testimonianze letterarie e verbali processuali

Dante Alighieri, uomo *litteratus* iscritto alla corporazione dei medici e speciali di Firenze, dove risiede fino al 1302, vive in un periodo di straordinario fervore dell'alchimia tardo-medievale¹¹⁸⁷. Sul piano operativo il suddetto fervore avrebbe portato al bando dell'arte regia da parte della bolla *Spondent pariter* di Papa Giovanni XXII nel 1317¹¹⁸⁸, quando Dante è ancora in vita deve ancora ultimare la redazione della *Commedia*. Dunque perché, si è chiesta la critica, nelle sue opere sono rintracciabili solo due riferimenti diretti all'alchimia? Innanzitutto, come ha notato S. Botterill¹¹⁸⁹, le citazioni

¹¹⁸⁵ M. Durling e R.L. Martinez, *Time and the Chrystal. Studies in Dante's Rime Petrose*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Oxford 1990.

¹¹⁸⁶ H. Webb, *op. cit.*

¹¹⁸⁷ A proposito della diffusione dell'alchimia nell'Occidente cristiano Titus Burkhardt sostiene che: «Dapprima, l'alchimia penetrò nel Cristianesimo occidentale da Bisanzio, in seguito e più diffusamente attraverso la Spagna soggetta alla dominazione araba. Proprio nel mondo islamico l'alchimia raggiunse la massima fortuna. Jabir ibn Hayyan [...] fondò nell'ottavo secolo una scuola da cui si diffusero centinaia di testi alchemici», T. Burkhardt, *Alchimia. Significato e visione del mondo*, Archè, Milano 2005, p.14. Più esaustiva invece la ricostruzione di Mircea Eliade per cui: «Sebbene il problema dell'origine storica dell'alchimia alessandrina non è ancora risolto, possiamo spiegare la repentina apparizione dei testi alchemici dell'era cristiana come il risultato dell'incontro di una corrente esoterica viva soprattutto tra le classi colte e rappresentata dai Misteri, dal Neoplatonismo e dal neorfismo, dall'astrologia, dalle "verità orientali rivelate", dallo gnosticismo con le tradizioni popolari, custodi dei grandi segreti dei mestieri, della magia e delle tecniche più arcaiche.», M. Eliade, *Arti del metallo e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 129.

¹¹⁸⁸ Per il problema relativo all'effettiva datazione della decretale si veda F. Migliorino, *Alchimia lecita e illecita nel Trecento. Oldrado da Ponte*, in *Quaderni Medievali*, 11, 1981, pp. 6-41.

¹¹⁸⁹ Cfr. S. Botterill, *Dante e l'alchimia*, in P. Boyde, V. Russo, *Dante e la scienza*. Atti del Convegno internazionale di studi 'Dante e la scienza' organizzato

polemiche dell'alchimia, nel ventinovesimo canto dell'*Inferno*, sono dirette non a quella che Ruggero Bacone chiama «scientia», cioè all'alchimia speculativa, ma al suo esercizio operativo che all'epoca di Dante era scaduto nella pratica delittuosa della falsificazione dell'oro monetale. Un'opinione affine a quella di Botterill è quella di Michela Pereira per la quale, ai tempi di Dante, «la percezione più diffusa era tuttavia che gli alchimisti fossero semplicemente dei falsari, la cui produzione serviva a coniare falsa moneta, arrecando un danno gravissimo all'intera comunità sociale»¹¹⁹⁰. La studiosa fa notare, inoltre, come lo stesso Tommaso D'Aquino nella *Summa Theologiae* aveva affermato che se gli alchimisti fossero stati davvero in grado di fare oro vero con la loro arte, sarebbe stato lecito usarlo «ed i giuristi continuarono a lungo a dibatterne, più spesso assolvendo la pratica alchemica che non condannandola». Proprio la pratica deteriore dell'*opus* alchemico è, allora, quella che Dante condanna attraverso i personaggi infernali di Capocchio e Griffolino¹¹⁹¹, opinione peraltro pienamente condivisa dai primi commentatori della *Commedia*¹¹⁹² che oppongono ad una cattiva alchimia come pratica *sofistica* un'alchimia teologicamente fondata:

Ed a intelligenza del detto capitolo è da dichiarare alcuna cosa dell'arte dell'alchimia, imperoché l'alchimia parte li è che licita, e ragionevolmente si può adoperare, secondo il detto degli autori di teologia, sì che nella mente dello studente nella presente Comedia non si agenerasse opinione, che universalmente l'alchimia fosse illicita e peccato, detto e dichiarato di quella chiaro apparirà quelle parti d'essa che sono illicite, e quelle che licito si possono usare. Li metalli sono differenti l'uno dall'altro solo per accidental forma, e non per substanziale, con ciò sia cosa che sicome ne mostra lo Filosofo in libro *De mineralibus*, e Gieber *Dell'Alchimia*, tutti li metalli si generano d'argento vivo e di solfore [...]

metalli così artificizzati e non prodotti a perfetta forma, sono appellati *sofistici*, cioè ch'hanno apparenza e non sono; li quali sofisticati avegnano in prima per ignorantia e pigrizia dello operatore, sì che d'allora inanzi sono alchimisti, de' quali non tende lo suo interno ad altro fine, se non a produrre tali sofisticati. Siché chiaro appare che nell'arte d'alchimia, può essere fallanzia sì come puote in ciascuna altra arte, e questa è illicita e vietata, e chi la usa si sottomette a vizio di fraudolenza; e questa così fatta hanno usata nel mondo quelli di chi l'autore nel testo fa menzione¹¹⁹³.

dall'Opera di Dante e dalla Biblioteca classense di Ravenna, Ravenna 1995, 28-30, pp. 203-211. Dante cita l'alchimia in due luoghi di *Inf.* XXIX, 118-120, 136-139.

¹¹⁹⁰ M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 130.

¹¹⁹¹ «Ma nell'ultima bolgia de le diece/me per l'alchimia che nel mondo usai/dannò Minòs, a cui fallar non lece».», *Inf.* XXIX, 118-120; «sì vedrai ch'io son l'ombra di Capocchio,/ che falsai li metalli con l'alchimia;/ e te dee ricordar, se ben t'adocchio,/ com'io fui di natura buona scimia», *Inf.* XXIX, 136-139.

¹¹⁹² «Mais dès le que Dante condamne par les biais de Capocchio, de Griffolino et de *maestro* Adamo, n'est pas la vraie alchimie qui transmute *in substantia* les métaux, mais celle pratiquée par les faussaires», A. Perifano, *Dante et l'alchimie dans les commentaires à la Comedia du XIVe au XVIe siècles*, in *Studi Danteschi*, Vol. 76, Gen. 2011, pp. 47-79, p. 48.

¹¹⁹³ Così a proposito del ventinovesimo canto Jacopo della Lana il cui commento alla *Commedia* risale agli anni immediatamente successivi alla morte di Dante (1324-1328).

Lo stesso Giovanni Rupescissa, che abbiamo più volte citato come “alchimista”, nel suo trattato sulla quintessenza mette in guardia proprio dagli “alchimisti” perché in genere sono falsari, invocando come scopo e elemento principale della vera *arte* quella *mens deificata* che Dante, abbiamo visto, si autoconferisce identificandosi con Glauco.

Proprio all’epoca in cui vive il poeta risalgono le prime condanne da parte dei capitoli generali dei francescani e dei domenicani contro coloro che praticavano l’arte. Da una generale condanna si passa gradualmente alla pena detentiva (nel 1287) per arrivare poi alla scomunica (fra il 1313 e il 1323)¹¹⁹⁴. Dante, che vive tra il 1265 e il 1321, si trova dunque a dover fare i conti proprio con il periodo di maggior condanna della pratica alchemica. Rivelare la propria vocazione gli sarebbe costato, nella migliore delle ipotesi, il carcere e la scomunica, nella peggiore, come avvenne di fatto al suo più temerario collega Cecco, la morte.

Certo, Dante non cita neanche l’alchimia speculativa¹¹⁹⁵, quella cioè che pur coniugava la prassi empirica con una dottrina filosofica di ampio raggio, ma proprio il silenzio (almeno apparente) dell’autore tende, a ben vedere, a convalidare l’ipotesi che la formazione di Dante fosse principalmente quella della sua corporazione d’appartenenza, cioè quella del medico, o meglio, dovremmo dire, del *physicus* o *philosophus* che si andava sempre più distinguendo dalla cattiva pratica di un’*alchimia* come sinonimo di “attività di falsari”, secondo quanto definitivamente sancito dalla bolla di Giovanni XXII, ma che, di fatto, non possedeva uno statuto autonomo che la tutelasse e la distinguesse dal suo diffuso e delittuoso esercizio. La distinzione tra il termine *physicus* e il termine *philosophus*, che qualificavano tanto il medico che l’alchimista, e la posizione della medicina nella *divisio disciplinarum* sono assai dibattute¹¹⁹⁶, non solo in seno alla critica contemporanea, ma, ciò che più importa, proprio lungo tutto il Medioevo¹¹⁹⁷. Importante, a proposito, proprio la testimonianza di uno studente di medicina e filosofo della natura come Costantino Pisano, che tra XIII e XIV secolo, dovette probabilmente frequentare alla facoltà di Bologna un corso

¹¹⁹⁴ M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 130.

¹¹⁹⁵ Per usare le parole di Jacopo della Lana il poeta condanna in *Inf.* XXIX solo la falsificazione dei metalli e non l’«alchimia drittamente adoprata, che produce vera spezia».

¹¹⁹⁶ Cfr. J. J. Bylebyl, *The Medical Meaning of Physica*, in *Osiris*, Vol. 6, 1990, in *Renaissance Medical Learning: Evolution of a Tradition*, The University of Chicago Press, pp. 16-41; per la posizione dell’alchimia nella *divisio disciplinarum* medievale v. B. Obrist, *Les débuts de l’imagerie alchimique (XIV-XV siècles)*, Le Sycamore, Paris 1986.

¹¹⁹⁷ Le numerose raccolte di *Quaestiones* testimoniano come fosse vivo il dibattito sullo statuto delle varie discipline, così come le numerose opere enciclopediche, come quelle citate a proposito della tradizione litoterapica, rivelano quanto fosse già allora, e a maggior ragione oggi, complessa una demarcazione categoriale tra i campi del sapere.

universitario sui *Metereologica* di Aristotele¹¹⁹⁸. Il suo testo, conosciuto oggi come *Libro dei segreti dell'alchimia*, tratta proprio la difficoltà e la preoccupazione per la collocazione epistemologica dell'alchimia che l'autore sostiene non possa di fatto essere disgiunta né dalla medicina né tantomeno dall'astrologia e dalla profezia. Mancano più di quattro secoli, infatti, prima che la medicina si configuri come disciplina autonoma, definitivamente affrancata dalla filosofia, dall'astronomia, e dalla stessa teologia, e seppur essa trova degli elementi di frattura con l'alchimia propriamente detta (ma, attenzione, non con l'ipostasi che la divulgazione moderna di essa ha prodotto), con essa condivide tutti gli strumenti tecnici e molti presupposti teorici.

Se guardiamo lo schema della *divisio disciplinarum* che compare all'interno della *Margarita Philosophica* di Gregor Reisch del 1504, sebbene esso sia cronologicamente troppo lontano dall'epoca di Dante, possiamo trovarvi un tipo di divisione assai affine a quella dello scienziato-teologo Ugo di San Vittore¹¹⁹⁹. Nello schema di Reisch la medicina si divide in due branche: quella che è all'interno del sottogruppo della filosofia pratica e «factiva», cioè meccanica e che, come tale, è affiancata dalle altre arti meccaniche come la nautica, l'*ars venatoria* e l'agricoltura; quella che è invece all'interno di un più "nobile" sottogruppo della filosofia teorica (speculativa) che a sua volta si divide in *realis* e *rationalis*. La *physica naturalis* si situa nell'ambito della *philosophia realis* e racchiude al suo interno, a sua volta, la medicina speculativa. Il sapere teorico di questa, cosa assai interessante, si fonda su un canone di testi aristotelici ben definiti e assai indicativi: *Phisicorum*, *De coelo et mundo*, *De generatione et corruptione*, *Methaurorum*, *Mineralium*, *De Elementis*, *De Anima*, *De animalibus et plantis*, *De sensu et sensatu*, *De memoria et reminiscentia*, *De somno et vigilia*, *de iuventute et senectute*, *De respiratione et inspiratione*, *De nutrimento et egritudine*, *De motu cordi*, *De morte et vita*.

È curioso allora notare come Dante usi quali fonti del *Convivio* ben sette di questi testi¹²⁰⁰, quindi i testi che Reisch ritiene il fondamento della medicina speculativa, aggiungendo poi a queste la *Metafisica*

¹¹⁹⁸ M. Pereira, *Alchimia*, p. 399.

¹¹⁹⁹ Cfr. J. J. Bylebyl, *The Medical Meaning of Physica*, p. 31.

¹²⁰⁰ Il *De senso et sensato* è citato due volte, il *De celo et mundo* sei volte, il *De generatione* due, le *Meteore* due, la *Fisica* ben sedici volte, il *De anima* dieci, *De iuventute et senectute* una volta. Per quanto riguarda le *Meteore*, Dante cita la traduzione che Alberto Magno fa del testo di Aristotele. A proposito del Dottore della Chiesa così amato da Dante è bene notare con Michela Pereira che: «L'alchimia è considerata da Alberto un'*ars*, ma non una pura tecnica come lo sono le "arti meccaniche": essa è infatti sorretta da una teoria specifica, quella della generazione dei metalli, che rientra a pieno titolo nella filosofia naturale. La *virtus formativa*, che proviene dagli astri, dispone il misto elementare secondo la forma specifica dei metalli, «come la virtù formativa che è nello sperma degli animali», ovvero conferisce a ciascuno di essi la sua identità; tale concezione è condivisa da molti filosofi scolastici e, in particolare, da Tommaso d'Aquino.», M. Pereira, *Arcana sapienza*, p. 134.

(che è parte sempre della *philosophia realis*) e l'*Etica*¹²⁰¹ che, al contrario di quanto oggi saremmo portati a credere, è una disciplina della *philosophia practica*, in particolare di quella *activa*, e, ai tempi di Dante, nell'ambito medico doveva rivestire un'importanza fondamentale, visto che Taddeo Alderotti ne fa una divulgatissima traduzione in volgare criticata da Dante stesso¹²⁰². L'*Etica*, infatti, ai tempi del poeta, doveva essere un'area disciplinare più e prima che della "morale", come saremmo oggi portati ingenuamente a credere, della psico-fisiologia della medicina. Questa, a sua volta, rimane una disciplina difficilmente suscettibile di separazioni salomoniche rispetto all'alchimia¹²⁰³ che, tra l'altro, trova in testi come le *Meteore* e il *De generatione* la massima autorità aristotelica¹²⁰⁴.

L'*aqua vitae* o *aqua ardens*, l'acqua medicinale erede della più antica pratica distillatoria alchemica, è definita dal succitato Taddeo Alderotti, che insegnò anche a Santa Croce, come «madre e signora di tutte le medicine»¹²⁰⁵. Certo, si obietterà che proprio Dante nel dodicesimo canto del *Paradiso* polemizza contro Taddeo opponendo

¹²⁰¹ La *Metafisica* è citata nel *Convivio* diciassette volte, mentre l'*Etica* ben trentotto.

¹²⁰² La traduzione (o forse il traduttore) non piacque affatto a Dante che nel *Convivio* afferma: «Onde pensando che lo desiderio d'intendere queste canzoni, a alcuno illitterato avrebbe fatto lo commento latino transmutare in volgare, e temendo che 'l volgare non fosse stato posto per alcuno che l'avesse laido fatto parere, come fece quelli che transmutò lo latino de l'*Etica* - ciò fu Taddeo ipocratista -, providi a ponere lui, fidandomi di me di più che d'un altro.»., *Convivio* I, X, 10. Per un'analisi del tipo di traduzione dell'*Etica a Nicomaco* di Taddeo in rapporto alla sensibilità di Dante v. C. Marchesi, *L'Etica Nicomachea nella tradizione latina medievale*, Libreria editrice dei Trimarchi, Messina 1904, pp. 116-128.

¹²⁰³ Cfr. la nota introduttiva a C. Crisciani, A. Paravicini Bagliani, (a cura di), *Alchimia e medicina nel Medioevo*, 'Micrologus' Library, Sismel, Firenze 2003, pp. IX-XVI. Michela Pereira rintraccia il nodo epistemologico che decreterà nel Trecento la progressiva separazione tra medicina e alchimia: «Il Duecento è l'epoca in cui la medicina ottenne lo *status* di scienza insegnabile nelle università e sull'affinità con essa si basano alcune delle argomentazioni favorevoli all'integrazione dell'alchimia nel sistema delle scienze. Ma a differenza della medicina, dove l'oggetto - il corpo umano - esiste indipendentemente dal processo della cura a cui viene sottoposto, l'alchimia è in primo luogo un fare. L'alchimista apprende e insieme dimostra i principi della sua scienza solo producendo il suo oggetto, in un cortocircuito epistemologico che da una parte rinvia a quelle modalità intuitive di conoscenza che diverranno esplicite nei testi di e sull'alchimia dell'inizio del Trecento (per esempio nella *Pretiosa margarita novella* di Pietro Bono), dall'altra è incompatibile con la chiara scansione del processo conoscitivo nella gnoseologia scolastica.»., M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 143.

¹²⁰⁴ Entrambi i testi fanno parte del *corpus* che la tradizione medievale attribuisce ad Aristotele. In particolare, alle *Meteore* Avicenna aveva aggiunto un quarto libro che Aristotele aveva promesso ma non compiuto. Dante fruisce del testo dei *Metaura* con cui Alberto Magno commenta le *Meteore*. Su quest'ultimo è interessante notare con M. Pereira che: «a fianco degli interessi filosofici e teologici Alberto coltivò una curiosità scientifica amplissima, arricchendo il suo sapere con apporti sostanziosi delle scienze arabe. Proprio la sua conoscenza di fonti naturalistiche extra-aristoteliche lo rese consapevole di una lacuna nel sistema scientifico racchiuso nei libri di Aristotele: una scienza dei minerali è solo promessa alla fine del terzo libro delle *Meteore*, e come si è visto già Avicenna aveva sentito la necessità di completare l'esposizione aristotelica scrivendo il *De congelatione et conglutinatione lapidum*. Alberto fa lo stesso, ricorrendo agli alchimisti come a fonti credibili di sapere», M. Pereira, *Arcana Sapienza*, pp. 133-134.

¹²⁰⁵ Cfr. M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 150.

al suo magistero la «verace manna» di ascendenza cristiana¹²⁰⁶. In realtà, proprio Dante aveva frequentato la scuola dei domenicani di Firenze dove insegnava, tra gli altri, il monaco Remigio de' Girolami¹²⁰⁷ il quale, oltre ad aver dedicato un trattato alla divisione dei saperi (la *Divisio scientie*), nel suo *Contra falsos Ecclesie professores* aveva riservato nella classificazione delle discipline una maggiore importanza proprio alle arti meccaniche¹²⁰⁸ in aperta polemica con chi, come Taddeo, proponeva una loro marginalizzazione in nome di un aristotelismo avulso dal rapporto con la materia. L'esercizio della professione del medico-filosofo già da tempo, infatti, si frazionava in più rivoli dottrinali¹²⁰⁹. Non ci stupirebbe allora che Dante, proprio nell'opporre polemicamente ai testi di medicina di Taddeo la «verace manna» di domenicana ascendenza, volesse di fatto proclamare la superiorità della medicina di segno mistico che proprio nei conventi domenicani e francescani dell'epoca confluiva nella pratica alchemica diventata oggetto di condanna esplicita, tanto più che la «manna» trova corrispondenza come *figura* alchemica già in Zosimo¹²¹⁰, oltre che nell'interpretazione cristiana di Ambrogio per cui essa è prefigurazione di Cristo in quanto «pietra» che viene dal cielo¹²¹¹. La posizione polemica di Dante nei confronti di Taddeo Alderotti avvicina il poeta al personaggio che, come si è potuto intravedere dalle prove testuali, gli è probabilmente più affine, cioè Cecco d'Ascoli. Come docente di medicina e logica della facoltà di Bologna, collega dunque di Cecco d'Ascoli, l'Alderotti era l'esponente di un magistero «razionalistico»¹²¹² che avrebbe infine decretato la sospensione e l'allontanamento di Cecco dall'insegnamento universitario, poiché non ritenuto congruente con quell'idea di «medicina» che proprio in quegli anni si andava delineando a scapito della visione «anti-razionale» dell'alchimia e cioè, nelle

¹²⁰⁶ «Non per lo mondo, per cui mo s'affanna/ di retro ad Ostiense e a Taddeo,/ ma per amor de la verace manna», Par. XII, 83-85.

¹²⁰⁷ «All'epoca Firenze era priva di università, ma Dante poté avanzare nei propri studi frequentando le scuole dei francescani di Sante Croce e dei domenicani di Santa Maria Novella. Qui insegnava il predicatore Remigio de' Girolami, che aveva studiato a Parigi avendo forse modo di ascoltarvi le lezioni aristoteliche di San Tommaso D'Aquino. Di ritorno a Firenze, aveva assunto l'incarico di docente di teologia presso la scuola domenicana. Se Dante presenziò ai suoi corsi, si profila l'affascinante ipotesi di un contatto ravvicinato tra San Tommaso e il giovane studente di filosofia e teologia», B. Reynolds, *Dante. La vita e l'opera*, Longanesi, Milano 2007, p. 20.

¹²⁰⁸ Cfr. *Enc. Treccani - Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 56 (2001), v. Remigio de' Girolami.

¹²⁰⁹ L'antichità conosceva già diverse tipologie di medicina. Cfr. J. Jouanna, *La nascita dell'arte medica occidentale*, in M. Grmek, *Storia del pensiero medico occidentale. I. Antichità e Medioevo*, Laterza, Bari 1993, pp. 24-28.

¹²¹⁰ Cfr. M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 43.

¹²¹¹ Cfr. 1.8.1.

¹²¹² G. Frasca, «*I' voglio qui che il quare covi il quia*». Cecco D'Ascoli «avversario» di Dante, in P. Boyde, V. Russo, *Dante e la scienza*. Atti del Convegno internazionale di studi 'Dante e la scienza' organizzato dall'Opera di Dante e dalla Biblioteca classense di Ravenna, Ravenna 1995, 28-30, pp. 243-263, p. 250.

parole di Dino del Garbo, suo allievo, più come “*scientia secundum rationem*” che come *scientia experimentalis*¹²¹³:

Sed si volemus proprie loqui debemus dicere quod ipsa [scil. medicina] est ars quia ipsius finis est opus tamen, sicut possit attribuere nomen scientie inter alias artes, quia ipsa magis procedit secundum rationem.¹²¹⁴

Secondo M. Pereira: «alcuni aspetti teorico-pratici dell'alchimia non possono comunque essere analizzati secondo i criteri della razionalità scolastica, rimanendo aperti verso l'*experimentum* da un lato e verso la conoscenza di tipo intuitivo (illuminazione, donum Dei) dall'altro»¹²¹⁵. Si evince, allora, quello che con ogni probabilità dovette essere il nodo fondamentale della diatriba accademica tra le diverse concezioni della medicina al tempo di Dante.

Quando Cecco muove le sue polemiche contro il poeta, sembra farlo più da grande estimatore deluso che da nemico e resta da capire il perché. Sembra che i due intrecciassero una vera e propria corrispondenza attraverso la redazione delle loro opere («ma qui ne scrisse dubitando Dante», *L'Acerba* II, XII, 31 «riscrissi a Dante», *ibid.*, 37.). Tuttavia, come dimostrano alcuni punti polemici dell'*Acerba*, non è da escludere che Cecco non conoscesse il *Purgatorio* e il *Paradiso*¹²¹⁶, ma solo l'*Inferno* di cui fa esplicita menzione. Qui egli prende le distanze dal Dante poeta, dalle «ciance» e dalle «fabule» usate dalla finzione poetica per confezionare contenuti scientifici e sapienziali. Ci chiediamo allora: perché Cecco D'Ascoli avrebbe dovuto impiegare il proprio tempo a sviscerare problemi dottrinali con qualcuno il cui “mestiere” principale era il poeta e a cui, dunque, si presumeva dovesse sfuggire la retta conoscenza delle questioni affrontate da un docente di medicina e astronomia? La risposta si serve del rasoio di Occam. Dante condivideva con Cecco la medesima formazione filosofico-scientifica, era anch'egli un *philosophus* e per tal motivo il suo “collega” trovava estremamente difficile capire quello che a lui

¹²¹³ Taddeo Alderotti è l'esponente di un aristotelismo e averroismo integrali che, secondo N.G. Siraisi, che ne ha studiato in modo approfondito l'opera (cfr. N.G. Siraisi, *Taddeo Alderotti and his pupils*, Princeton University Press 1981) può essere riassunto in tre punti: «"Medical Aristotelianism" is a conveniently vague term which can indicate one or more of the following: (1) the belief that (Aristotelian) logic should provide the methodology for medical discussion; (2) the belief that the study of the *libri naturales* of Aristotle constitutes an essential or highly desirable part of medical education; (3) a preference for Aristotle over Galen or other medical authorities on specific points concerning human physiology and anatomy.», N. G. Siraisi, *Taddeo Alderotti and Bartolomeo da Varignana on the Nature of Medical Learning*, in *Isis*, Vol. 68, No. 1 (Mar., 1977), pp. 27-39, p. 29.

¹²¹⁴ G. Frasca, «*l' voglio qui che il quare covi il quia*», p. 250.

¹²¹⁵ M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 136.

¹²¹⁶ *Ivi*, 245, 248.

sembrava un asservimento della dottrina filosofica al fabuloso esercizio dell'integumento poetico:

Qui non se canta al modo de le rane;
Qui non se canta al modo del poeta,
Che finge, imaginando cose vane.
Ma qui resplende e luce onne natura,
Che a chi intende fa la mente leta.
Qui non se gira per la selva obscura;
Qui non veggio Paulo né Francesca;
De li Manfredi non veggio Alberigo,
Che die l'amari fructi ne la dolce esca;
Del Mastin vecchio e novo da Verucchio,
Che fece de Montagna, qui non dico,
Né de' Franceschi lo sanguigno mucchio.
Non veggio el Conte che, per ira et asto,
Ten forte l' arcevescovo Rugero,
Prendendo del so ceffo el fero pasto.
Non veggio qui squadrar a Dio le fiche,
Lasso le ciance e torno su nel vero,
Le fabule me furon sempre nimiche.¹²¹⁷

Di lui mi duol per suo parlar adorno.¹²¹⁸

Ci si può dolere del fatto che un “poeta” usi un «parlar adorno»? Crediamo di no. Crediamo invece che sia possibile dolersi del fatto che un *philosophus* nutrito della tradizione “ermetico-aristotelica”¹²¹⁹, mascheri i profondi contenuti metafisici dietro l'invenzione poetica:

Rade fiate, come disse Dante,
s'entende sottil cosa sotto benna.
Dunque, con lor perché tanto millante?
Non dà vertute lo parlar inetto:¹²²⁰

Cecco, insomma, avrebbe preferito che Dante non usasse i codici della poesia per esprimersi. Se infatti soltanto pochissime volte si riesce a cogliere il senso sottile che si cela sotto l'uso retorico del linguaggio, perché allora sforzarsi di esibirlo con un affabulare, a suo giudizio, inefficace e, esibirlo, “con loro”? Con chi? Probabilmente con coloro che appartenevano alla scuola di pensiero di un Taddeo Alderotti, tesi per lo più a ridurre gli aspetti non quantitativi della dottrina medica identificando la medicina con una forma di *scientia* distinta tanto dalla *prudentia* quanto dalla *sapientia* cioè, con forme di conoscenza non facili da sottoporre al rigore logico dell'esercizio ragionato e, per di più, da separare dalle intrusioni dell'astronomia e della musica¹²²¹. Questa separazione

¹²¹⁷ *L'Acerba*, IV, XIII, 1-18.

¹²¹⁸ *Ivi*, I, II, 66.

¹²¹⁹ In tal modo è apostrofata da Gabriele Frasca l'appartenenza filosofica di Dante e Cecco. Cfr. G. Frasca, *op. cit.*, p. 255.

¹²²⁰ *L'Acerba*, IV, IX, 109-112.

¹²²¹ «Starting from Avicenna's assertion that medicine is a science, Taddeo began by defining scientia, citing the Ethics and Posterior Analytics. Scientia is to be distinguished from the qualities of prudence and wisdom, from opinion (which

della *scientia* dalla *sapientia* doveva suonare alle orecchie di Cecco, docente universitario sospeso dall'incarico, e a Dante, eclettico studioso di medicina esterno all'accademia, come un principio, se non possiamo dire anti-alchemico, dobbiamo però dire anti-mistico, come una forma cioè di congiura epistemologica della logica contro l'irriducibilità della mistica che mirava alla perdita conseguente dell'integrità già isidoriana dell'*homo totus* come oggetto della medicina speculativa¹²²². Taddeo, insomma, incarnava tanto per Dante che per Cecco, l'attentato delle razionali disposizioni dell'accademia contro il lirismo insito nell'aristotelismo ermetico dei due autori. Volendo andare più nello specifico, ancora una volta Michela Pereira spiega la differenza tecnica fra i processi di distillazione farmacologica promossi da Taddeo Alderotti per la realizzazione dell'*aqua ardens* e quelli propriamente alchemici adottati da Giovanni Rupescissa:

Il procedimento inventato da Rupescissa, o meglio da lui per primo divulgato, ha dunque lo scopo di superare l'*impasse* operativa che si oppone alla produzione di un'acqua *perfectissima*. Mentre l'operazione descritta nei *Consilia* dell'Alderotti richiederebbe infatti di impiegare nella prima distillazione quantità strabilianti di vino per ottenere poche gocce di *aqua ardens perfectissima*, con la tecnica rupescissiana si può trasformare in quintessenza una quantità qualsiasi di distillato di vino facendolo «circolare» in un vaso ermeticamente chiuso, senza dispersione di materia. Alla base di questa possibilità sta un'implicita equivalenza, a livello di perfezionamento della materia, fra l'iterazione indefinita del movimento ed il raffinamento prodotto con la tecnica alderottiana: come se la ripetizione «mille volte» nel vaso sigillato riuscisse a perfezionare anche quelle particelle di materia che nella distillazione in alambicco vengono eliminate come residuo.¹²²³

can be either true or false, whereas scientia can only be true), and from the immediate apprehension of first principles without recourse to reason. Scientia is knowledge strictly demonstrable from premises. The subject of medical science is the human body; this distinguishes it from such sciences as astrology and music, which deal with the disposition of the heavenly bodies and with harmony. Medicine is also distinct from scientia naturalis, which does include the study of the human body as a mobile physical object but not its health or sickness», N. G. Siraisi, *Taddeo Alderotti*, p. 30.

¹²²² Nel tredicesimo canto dedicato da Dante a uno dei più grandi domenicani, S. Tommaso D'Aquino, l'autore usa, secondo noi non a caso, la triplice anafora del verbo 'immaginare', richiamandosi, tra l'altro, alla ritenzione dell'immagine di cui si è detto: «Imagini, chi bene intender cupe /quel ch'i' or vidi - e ritegna l'image,/ mentre ch'io dico, come ferma rupe -,/ [...] imagini quel carro a cu' il seno/[...] imagini la bocca di quel corno», *Par.* XIII, 1-3, 7, 10. La fede nell'immaginazione sostanzia in Cecco d'Ascoli non solo, come abbiamo già visto, la dottrina della determinazione astrale delle virtù del feto («Simele celo fa simele aspecto,/Natura se non perde 'l so valore;/Lo imaginar fa caso e vede affecto./La tarda stella la memoria pone/Nel concepto ; è love per lo qual cresce,/Mercurio move lo acto de rasone,/Marte ne forma l'impeto con l'ira.», *L'Acerba* II, II, 91-97) ma una vera e propria legge di determinazione degli eventi grazie all'atto immaginativo: « E io a te : Or qui de l' immaginare, /Se voi sentire, ten l'audito basso,/Se te delecte de ciò iudicare./L'immaginare subito chi 'nalpa/Che dal volere prende nascimento/Consimel caso già mai non palpa/Ma 'l cel, che 'maginando l' alma move,/El cor nel 'maginar fa forte e attento/Voi che l'effecto imaginato trove.», *L'Acerba* IV, X, 58-66. Per il concetto di *homo totus* cfr. 2.4.4.

¹²²³ M. Pereira, *Arcana Sapientia*, p. 164.

Come vedremo, la posizione filosofica di Dante è molto vicina a quella rupescissiana. Nel *Convivio*, infatti, la *sostanza divina* di cui è fatta la donna è responsabile di un processo di trasmutazione del male in bene che non sembra lasciare “residui” visto che la sua azione è apertamente definita come *miracolosa*.

Se dobbiamo fidarci di fonti cronologicamente assai più vicine a Dante, i suoi commentatori, Jacopo della Lana, l'autore dell'*Ottimo Commento* e Francesco da Buti assumono serenamente che il poeta approvasse l'alchimia¹²²⁴.

Numerose testimonianze letterarie confermano la credenza di questi commentatori. Nel 1627 viene stampato a Francoforte l'*Hortulus Hermeticus* di Daniel Stolcius che si presenta come un elenco di alchimisti in 160 distici doppi. Tra i vari autori nominati nei distici, tra cui Platone, Aristotele, Tommaso D'Aquino, il distico numero 31 chiosa un *Dantes Philosophus*¹²²⁵ con la seguente ricetta in versi:

Solvite in humorem bene Corpora nostra parata,
Imbibite atque illo germina Spirituum.
Sic Juvenis blandae jungetur amore puellae,
Illorum incendet dum modo pectus Amor.¹²²⁶

L'*Hortulus Hermeticus* consta inoltre di medaglioni figurativi che accompagnano ciascun distico. Quello che riguarda Dante è quasi identico a quello di un altro autore ritenuto alchimista, cioè Galeno, il medico, insieme a Ippocrate, più autorevole dell'antichità¹²²⁷. In più, i distici riferiti tanto a Dante che a Galeno si differenziano marcatamente da quelli degli altri alchimisti citati da Stolcius, poiché offrono un tipo di ricetta alchemica che riguarda l'*eros*.

Esistono due manoscritti¹²²⁸ che attribuiscono a Dante un sonetto alchemico. In particolare, quello di Montpellier lo qualifica come

¹²²⁴ A proposito v. lo studio prezioso di A. Perifano, *Dante et l'alchimie dans les commentaires à la Comedia du XIVe au XVIe siècles*, in *Studi Danteschi*, Vol. 76, Gen. 2011, pp. 47-79. Vedi anche C. S. Gutkind, *Dante Alighieri Alchymicus Amoris*, *Journal of the Warburg and Courtland Institutes*, Vol. 3, No. 1/2 (Oct., 1939 - Jan., 1940), pp. 153-155.

¹²²⁵ Ricordiamo, inoltre, che l'epitaffio di Dante riportato da Giovanni Boccaccio chiosa il poeta come *Dante theologus*. Già nel 1572, inoltre, Dante, definito di nuovo *philosophus*, viene citato tra i famosi alchimisti nel *De trasmutatione metallica* di Giovan Battista Nazzari.

¹²²⁶ *Ivi*, p. 153.

¹²²⁷ In entrambi i medaglioni c'è una colonna facilmente interpretabile come un alambicco distillatorio (S. Gutkind, *op. cit.*) con in cima una pietra circolare. Ai lati della colonna del medaglione di Dante ci sono un uomo e una donna da cui zampilla l'acqua di una fontana e che tengono nella mano sinistra un cuore che brucia. Si deve osservare che l'immagine di un cuore che brucia è tutt'altro che lontana dal gusto rappresentativo di Dante il quale, nella *Vita Nova*, sogna che Amore dà da mangiare a Beatrice proprio il cuore del poeta. Una simile immagine viene interpretata da Zolla come il residuo culturale dell'antico smembramento dello sciamano. Cfr. E. Zolla, *L'amante invisibile*.

¹²²⁸ Entrambi i manoscritti sono stati compilati a Napoli: il manoscritto SC R 091 T798, databile tra il 1473 e il 1490, e ora nella Lehigh University Library e il MS H.493 fol. 240r del 1456, ora nella Facoltà di medicina di Montpellier. Cfr. M.

«motivum vel sonetum Dantis Philosophis et Poetae florentini». Ne riportiamo di seguito il testo:

Solvete i corpi in acqua a tutto dicho
Voi che volete fare o Sole o Luna;
Delle du' acque poi pigliate l'una,
Qual più vi piace, e fate quel ch'io dicho.
Datela a bere a quel vostro inimico
Senza darli a mangiar cosa neuna.
Morto il vederete coverto a bruna
Dentro dal corpo del Leone antico.
Poi gli farete la sua sepultura
Per intervallo si che si disfaccia
La polpe, l'ossa et ogni sua giunctura.
Poy facto questo, facte che si faccia
Dell'acqua terra che sia netta e pura.
La petra harete, anchor che altro vi piaccia.
Della terra acqua, dell'acqua terra fare,
Cosi la petra si vuol multiplicare.¹²²⁹

Come si può facilmente constatare, le testimonianze testuali oscillano nell'attribuire a Dante di volta in volta l'epiteto di *philosophus*, di poeta e di *theologus*. Ciò è dovuto probabilmente al fatto che tanto Dante quanto gli autori ai quali egli con più passione si ispirò, come Alberto Magno e Tommaso D'Aquino, avevano a che fare, per loro stessa ammissione, con un tipo di *philosophia* come quella *naturalis* che è di fatto un *corpus mobile*, e che in quanto tale è atto ad accogliere in sé l'ampiezza eclettica e multiprospettica dello scibile umano, "magia" inclusa¹²³⁰.

Alle straordinarie testimonianze extra-vaganti come il sonetto succitato, che non commenteremo in questa sede, bisogna allora aggiungere al panorama brevemente tratteggiato almeno un ultimo dato storiografico estremamente significativo.

Verso la metà di ottobre del 1319 il signore di Milano Matteo Visconti fa una richiesta davvero inquietante al chierico Bartolomeo Cagnolati: compiere un rito negromantico per eliminare papa Giovanni XXII, lo stesso pontefice che due anni prima aveva emesso la sua bolla contro gli alchimisti falsari. Cagnolati cerca di defilarsi con ogni mezzo a sua disposizione, informa lo stesso papa del pericolo, fino a che il Visconti, dopo l'ennesima richiesta al chierico, prima lo informa che avrebbe fatto compiere il rito da un negromante veronese, poi, sospettando che egli abbia informato la

Pereira, *Alchemy and the use of vernacular languages in the Middle Ages*, in *Speculum*, Vol. 74, No. 2 (Apr. 1999), pp. 336-356, pp. 340, 351.

¹²²⁹ Il testo è quello riportato in I. Della Giovanna, *Dante mago*, in *Rivista d'Italia*, V. 2, fasc. 5 (15 mag. 1898), pp. 249-253.

¹²³⁰ La fama di *magus* era toccata proprio ad Alberto Magno, il quale era stato così definito proprio da uno dei suoi studenti, Ulrico di Strasburgo. Cfr. il prezioso studio di D. J. Collins, *Albertus, Magnus or Magus? Magic, Natural Philosophy, and Religious Reform in the Late Middle Ages*, in *Quarterly*, Vol. 63, No. 1 (Spring 2010), University of Chicago Press, pp. 1-44.

curia, lo incarcerava per ben quarantadue giorni. Quando finalmente ottiene di uscire, Bartolomeo Cagnolati, di fronte alle accuse dei Visconti di aver fatto fallire il rito per aver informato il papa, si defila dicendo che il fallimento è piuttosto da imputare ad un tipo di *subfumigationes* malfatte. Egli stesso allora avrebbe infine accettato di occuparsi del rito assicurando che in caso contrario, in sua vece, si sarebbe occupato della cosa il «magistrum Dante Aleguiro de Florencia», che egli aveva già fatto venire a Piacenza¹²³¹.

Questi fatti sono documentati dai verbali processuali¹²³² della commissione d'inchiesta che papa Giovanni XXII aveva costituito, infine, ad Avignone per far luce sulla vicenda di cui, tra l'altro, lo stesso Cagnolati lo aveva informato. Non sappiamo, e forse non lo sapremo mai, se si sia trattato di un caso di calunnia nei confronti di Dante. Certo, egli, nell'*Inferno*, si rivolge alla curia di Giovanni XXII apostrofando i suoi appartenenti con l'espressione «lupi rapaci»¹²³³.

Questa però non è una prova e, certamente, ci rincuorerebbe sapere che l'autore non abbia mai avuto intenzione di nuocere ad alcuno in modo così violento. Tuttavia, il dato che ci preme qui porre in rilievo, è che egli, in questa vicenda, viene chiamato in causa non come “poeta” ma come *magus*¹²³⁴ o, dovremmo dire forse, come colui che impiega le proprie conoscenze mediche per scopi negromantici. Le suddette *subfumigationes*, infatti, dovevano essere compiute tramite l'uso dell'*aconitum napellus*, una pianta molto velenosa che avrebbe emesso i suoi vapori su una statuetta raffigurante il papa, procurandone, per il principio di somiglianza, l'eliminazione fisica. Ciò che appare certo, riguardo all'accusa di negromanzia subita dal poeta, è ancora, però, solo un dato: chi deteneva all'epoca la conoscenza delle piante e dei loro impieghi farmacologici era la corporazione dei medici e degli speciali di cui Dante faceva parte.

A questo punto, in ragione dell'analisi del testo delle cosiddette *petrose*, in cui cercheremo di vagliare la natura delle occorrenze che queste liriche presentano in relazione al grande bacino semiotico della medicina “mistica”, o, con Jacopo della Lana, di quella alchimia «che produce vera spezia», è necessario accennare brevemente al tipo di strategia linguistica che, probabilmente, ha permesso nel tempo una fruizione sì problematica, ma anche “lecita” di questi

¹²³¹ Questo dato ha spinto a interrogarsi sulla possibilità che Dante si sia recato effettivamente a Piacenza. Cfr. F. Molinari, *Dante fu a Piacenza?* In *La Libertà (Piacenza)*, 8 apr. 1965; C. Artocchini, *Ipotesi e reminiscenze sui rapporti tra Piacenza e l'opera di Dante*, in *Piacenza e Dante*, Biblioteca Storica Piacentina/ 33, 1967, pp. 71-78; C. Ricci, *L'ultimo rifugio di Dante*, Hoepli, Milano 1891.

¹²³² Arch. Segr. Vat., *Instr. Miscellanea*, nn. 689 A, 689 B; *Cam. Ap., Intr. et Ex.*, 51, f. 66; Bibl. Apost. Vat., *Vat. Lat.* 3936, c. 25. Cfr. *Enc. Dant.* Vol. 16 (1973).

¹²³³ «In vesta di pastor lupi rapaci/ si veggion di qua sù per tutti i paschi:/ o difesa di Dio, perché pur giaci?/ Del sangue nostro Caorsini e Guaschi/ s'apparecchian di bere: o buon principio,/ a che vil fine convien che tu caschi!», *Inf.* XXVII, 55-60.

¹²³⁴ Si noti, inoltre, che la fama di *magus* era toccata ad uno degli autori prediletti di Dante, Alberto Magno, il quale era stato definito *magus* proprio da uno dei suoi studenti, Ulrico di Strasburgo. Cfr. il prezioso studio di D. J. Collins, *Albertus, Magnus or Magus? Magic, Natural Philosophy, and Religious Reform in the Late Middle Ages*, in *Quarterly*, Vol. 63, No. 1 (Spring 2010), University of Chicago Press, pp. 1-44.

testi. Ci richiamiamo allora, con Mario Mancini¹²³⁵, a quella che è stata una poderosa intuizione di Leo Strauss¹²³⁶, il quale nei testi medievali di Al-Fārābī ha rintracciato due precise modalità di scrittura: una piana essoterica e una chiusa esoterica. Se l'ipotesi di Strauss fosse esatta, infatti, ci troveremmo di fronte all'affascinante possibilità di un ermetismo come strategia linguistica, sintattica e semiotica di molti testi medievali. Fra questi, certamente, uno dei classici come il *Roman de la rose* che, insieme alla *Commedia*, come abbiamo visto con Francesco Benozzo, sembra aver raccolto nel Medioevo l'eredità di un sapere arcaico e "tradizionale"¹²³⁷:

L'originalità e la grandezza della scrittura del *Roman de la rose* credo si potranno cogliere in pieno solo dopo aver ricostruito, con la guida dell'ipotesi straussiana, le strategie e le modalità del discorso, il disegno segreto dell'opera, al di là delle enunciazioni palesi. Il che vuol dire anche ricostruire, e dipanare, e gustare, il ricorso mitico, soprattutto ovidiano -Saturno e Giove, Venere, Marte e Vulcano, Pigmalione...- la manipolazione degli *auctores*, il proliferare del racconto, attraverso interminabili digressioni, caotiche eppure, a ben vedere, così conseguenti.

Tutto questo doveva servire a Jean de Meung a confondere le idee, a togliere di mano ai censori, agli inquisitori, e certo anche - a giudicare dal grande successo dell'opera, testimoniato da centinaia di manoscritti e anche dal *revival* attuale - a conquistare il lettore, forse coinvolto in modo più segreto di quanto possa sembrare a prima vista a noi Moderni, in questo grande gioco di Illuminismo e di Occultamento.¹²³⁸

L'auspicio di Mario Mancini, sulla scorta dell'ipotesi di Strauss, è a che il moderno approccio ermeneutico all'"oscurità" del *Roman de la rose* tenga finalmente in debito conto il fenomeno *storico* della persecuzione come variabile altamente determinante della produzione dei testi medievali. Ciò, secondo l'autore, vale tanto più per la poesia trobadorica per la quale il *trobar clus* può infine qualificarsi come strategia testuale, linguistica e culturale, che, pur presentando un dettato lecito o "profano", ha però come scopo iniziatico quello di un «radicale rovesciamento dei valori»¹²³⁹. Come vedremo, infatti, tanto la sestina di Arnaut Daniel quanto quella di Dante, che ne fa un calco esplicito proprio in una delle *petrose*, è, per usare le parole di un fine conoscitore di retorica medievale, un "doppio gioco"¹²⁴⁰.

¹²³⁵ M. Mancini, *Oscurità e iniziazione. Un'ipotesi di Leo Strauss*, in A.A.V.V., *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del 28° Convegno universitario (Bressanone, 12-15 luglio 2001), Trento 2004, pp. 117-130.

¹²³⁶ L. Strauss, *Persecution and the art of writing*, Free Press, Glencoe 1952, (edizione italiana, *Scrittura e persecuzione*, Marsilio, Venezia 1990).

¹²³⁷ Cfr. 2.1.

¹²³⁸ M. Mancini, *Oscurità e iniziazione*, p. 129.

¹²³⁹ *Ivi*, p. 123.

¹²⁴⁰ R. Dragonetti, *Il doppio gioco della sestina di Arnaut Daniel e Dante*, in *I tranelli della finzione. Studi di letteratura francese*, Edizioni Dedalo, Bari 1990.

4.3 Il segno, la filologia, la *philosophia*: prospettive per un'ipotesi interpretativa delle *Petrose*

Nel paragrafo precedente abbiamo visto come la contestualizzazione storica della scrittura poetica possa da un lato gettare luce sulla reale sostanza filosofica della formazione di Dante e dall'altro validare la plausibilità dell'ipotesi per cui particolari contingenze della storia possano aver determinato la modulazione di particolari forme del testo fino a produrre, di fatto, una perfetta "mimetizzazione" del referente reale dei contenuti da esso mediati.

Prima di accennare all'ipotesi che ci apprestiamo a formulare nelle prossime pagine è necessario, secondo noi, affiancare alle ragioni della storia, di cui si è detto, e che possono essere di fondamentale apporto alla comprensione del testo dantesco, le ragioni del "segno" messe in campo dal poeta stesso in quella che è stata definita la sua "auto-esegesi"¹²⁴¹.

Nel Medioevo si trovano ad operare due linee semiotiche di matrice greca, la teoria dei nomi di origine aristotelica e la teoria dei segni di origine stoica¹²⁴². Il primo a fondare una teoria del segno è l'Agostino del *De Doctrina Christiana* (II.1.1), il quale amalgama le due linee, sebbene né lui né il Medioevo giungano mai a perfezionarne l'unificazione¹²⁴³. La questione è affatto complessa, ma Dante, da parte sua, sembra chiaramente intendere il testo poetico come testo sacro ascrivendo in ultimo al poeta la funzione «di figurare sia pure attraverso la menzogna poetica fatti che funzionino come segni, a imitazione di quelli biblici»¹²⁴⁴. Quest'atteggiamento ricalca quanto S. Tommaso descrive e prescrive a proposito del testo biblico distinguendolo da quello poetico:

Per quanto riguarda la scrittura del testo sacro, egli precisa che esso si fonda anzitutto sul senso letterale o senso storico: la Scrittura dice che gli Ebrei uscirono dall'Egitto, narra un fatto, questo fatto è comprensibile e costituisce denotazione immediata del senso narrativo. Ma le *res*, di cui il testo sacro provvede il regesto, sono state disposte da Dio come segni. Pertanto, il senso spirituale è quel significato per cui le cose significate dal linguaggio rinviano ad altre cose, e in tal senso si fonda sopra il senso letterale. Così Dio dispone alla significazione spirituale lo stesso corso degli eventi soggetti alla sua provvidenza. Non siamo di fronte ad alcun procedimento retorico come accadrebbe per i tropi o per le allegorie *in verbis*, bensì di fronte a pure allegorie *in factis*, dove sono le cose stesse che agiscono come significanti di verità superiori.¹²⁴⁵

¹²⁴¹ L'espressione è di E. R. Curtius.

¹²⁴² U. Eco, *Sul latrato del cane*, in *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, RCS, Milano 2007, pp. 178-220, p. 200. «Agostino distingue tra segni che sono parole e cose che possono agire come segni, perché il segno è ogni cosa che ci fa venire in mente qualcosa d'altro al di là dell'impressione che la cosa stessa fa sui nostri sensi», *ivi*, p. 141. Si noti come proprio lo stoicismo sembri fornire all'alchimia e all'ermetismo concetti fondamentali come quelli, tra gli altri, di *pneuma* (a proposito v. J. Lindsay, *Le origini alchimia*).

¹²⁴³ U. Eco, *Sul latrato del cane*, p. 200.

¹²⁴⁴ U. Eco, *Dalla metafora all'analogia entis*, in *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, RCS, Milano 2007, pp. 127-175, p. 154.

¹²⁴⁵ U. Eco, *Dalla metafora all'analogia entis*, pp. 148-149.

Dal canto suo, Dante, opererebbe nella poesia attraverso le medesime allegorie *in factis* di cui parla Tommaso a proposito del testo biblico, dando in tal modo “dignità filosofica”¹²⁴⁶ ai poeti classici e alle loro *fabulae* che, seppur prive dell’ufficialità della grazia cristiana, sono comunque atte a “significare” verità che le superano e che in quella confluiscono.

L’importanza della “lettera” è chiarita e prescritta da Dante nel *Convivio* proprio nella celebre auto-esegesi con cui il poeta munisce il lettore di un volano ermeneutico allorquando descrive i quattro sensi di scrittura secondo un modello chiaramente *figurale*¹²⁴⁷.

Ciò che ci preme a questo punto sottolineare è la particolarità della descrizione dell’ultimo e più “alto” senso di scrittura, il senso anagogico:

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. Chè 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 andare innanzi, sì come quello ne la cui sentenza li altri sono inchiusi, e senza lo quale sarebbe impossibile ed irazionale 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 litterale sentenza] sia sempre lo di fuori, impossibile è venire a l’altre, massimamente a l’allegorica, senza prima venire a la litterale. Ancora, è impossibile però che in ciascuna cosa, naturale ed artificiale, è impossibile procedere a la forma, senza prima essere disposto lo subietto sopra che la forma dee stare: sì come impossibile la forma de l’oro è venire, se la materia, cioè lo suo subietto, non è digesta e apparecchiata; e la forma de l’arca venire, se la materia, cioè lo legno, non è prima disposta e apparecchiata. Onde con ciò sia cosa che la litterale sentenza sempre sia subietto e materia de l’altre, massimamente de l’allegorica, impossibile è prima venire a la conoscenza de l’altre che a la sua. Ancora, è impossibile però che in ciascuna cosa, naturale ed artificiale, è impossibile procedere, se prima non è fatto lo fondamento, sì come ne la casa e sì come ne lo studiare: onde, con ciò sia cosa che l’ dimostrare sia edificazione di scienza, e la litterale dimostrazione sia fondamento de l’altre, massimamente de l’allegorica, impossibile è a l’altre venire prima che a quella.¹²⁴⁸

¹²⁴⁶ *Ivi*, pp. 153-154.

¹²⁴⁷ Il concetto medievale di *figura* è ben formulato in E. Auerbach, *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1966.

¹²⁴⁸ *Convivio* II, 1, 6-12.

A ben vedere, Dante fa qui la sua più esplicita allusione al fine della ricerca alchemica allorquando chiama in causa la *materia* e la *forma* dell'*oro*. Per attingere all'ultimo significato del testo, il senso anagogico, secondo il poeta è necessario passare attraverso la lettera, cioè preparare la *materia*. Una volta che essa, la lettera-materia, è preparata, cioè *digesta* (digerita)¹²⁴⁹, si può attingere l'anagogia-forma, cioè l'*oro*.

Come vedremo nel corso dell'indagine, l'allusione alla "digestione" dell'*oro* ha un preciso significato filosofico oltre ad andare chiaramente ad inserirsi, a livello retorico, in quella catena metaforica che ha come referente semantico il cibo¹²⁵⁰.

Dante in questo passo, a nostro modo di vedere, attua allora almeno tre operazioni filosoficamente determinanti per l'ermeneutica dei suoi testi:

a) Allude alla "digestione dell'*oro*" sulla quale, come vedremo, viene esemplata analogicamente la preparazione dell'*oro* tanto nella fonte diretta cui Dante attinge, quella di Alberto Magno, quanto nella medicina (o alchimia) da Geber a Lullo in cui essa è descritta come fabbricazione della pietra dei filosofi.

b) Connette la comprensione del senso più alto della scrittura dei suoi testi, il senso anagogico, proprio ai concetti di 'materia', 'forma' e 'oro' descritti in seno alle dottrine della *philosophia naturalis* e dell'alchimia.

c) Propone un'ermeneutica del segno linguistico analogica alle operazioni sulla materia descrivendo un processo "spaziale" di avvicinamento alla comprensione del senso che procede *dal fuori al dentro*¹²⁵¹.

A questa forte consapevolezza dei "sensi", e quindi dei segni, che Dante esibisce rispetto alla propria scrittura, secondo noi, è da conferire un valore intenzionale che va a sommarsi alla non-intenzionalità del segno emesso spontaneamente dal linguaggio e che è da connettere in ultimo alle ragioni "storiche" di cui si è discusso. Infatti, dopo aver spiegato i quattro sensi, il poeta *decide*:

Io adunque, per queste ragioni, tuttavia sopra ciascuna canzone
ragionerò prima la litterale sentenza, e appresso di quella ragionerò

¹²⁴⁹ Per il significato di 'digesta' come 'digerita' v. *Enc. Dant.* 1970.

¹²⁵⁰ Al poeta, infatti, preme aiutare il lettore di quello che pur sempre è un convivio a comprendere come si debba attingere all'interpretazione del testo, cioè «come mangiare si dee» il cibo della sapienza. «Poi che proemialmente ragionando, me ministro, è lo mio pane ne lo precedente trattato con sufficienza preparato, lo tempo chiama e domanda la mia nave uscir di porto; per che, dirizzato l'artimone de la ragione a l'ora del mio desiderio, entro in pelago con isperanza di dolce cammino e di salutare porto e laudabile ne la fine de la mia cena. Ma però che più profitabile sia questo mio cibo, prima che vegna la prima vivanda voglio mostrare come mangiare si dee.», *Convivio* II, I, 1.

¹²⁵¹ In questo senso non si può evitare di pensare al celebre motto della *Tabula smaragdina*, tra l'altro evocato anche nella narrazione evangelica, e per il quale "come è dentro così fuori".

la sua allegoria, cioè la nascosa veritate; e talvolta de li altri sensi toccherò incidentalmente, come a luogo e a tempo si converrà.

Dante, insomma, non commenterà la “forma dell’oro”, cioè il senso anagogico, tranne «talvolta» e «incidentalmente». Come sappiamo, tra l’altro, il *Convivio*, come del resto il *De vulgari eloquentia*, è un’opera incompiuta. A quanto sin qui assunto bisogna allora aggiungere un ulteriore e fondamentale elemento: le evidenze ecdotiche riscontrate grazie allo straordinario apporto della filologia di cui da sempre si sostanzia la tradizione critica dantesca. L’ipotesi interpretativa che ci apprestiamo a formulare nei prossimi paragrafi, infatti, connette in modo fondamentale il testo, nonché il destino ermeneutico, delle quattro *petrose* al testo e alla vicenda compositiva del *Convivio*. La critica filologica contemporanea¹²⁵² ha infatti recentemente definito come assai probante l’ipotesi del progetto dell’autore di una collocazione all’interno del *Convivio* di quattordici delle quindici canzoni complessive del *corpus* dantesco, tra cui appunto le *petrose*, dove ognuna, come di fatto le tre¹²⁵³ che oggi compongono l’opera incompiuta, avrebbe dovuto essere l’oggetto di commento di un libro che non è mai stato scritto.

La prima considerazione da fare è che, se questa ipotesi fosse esatta, si dovrebbe allora convenire sul fatto che la donna-sapienza (la Filosofia), che è l’esplicito referente lirico delle tre canzoni del *Convivio*, sarebbe stata in corso d’opera appellata con l’epiteto di *petra*. L’autore, secondo noi, fornisce al riguardo delle informazioni preziose proprio nel commento alle liriche in cui, all’interno della selva delle disquisizioni dottrinali, è pur possibile rintracciare la trama ordinatrice di un percorso filosofico che connette la vicenda spirituale del poeta alla miracolosa natura della donna-sapienza in modo aperto, dinamico e palesemente incompiuto.

Proprio in virtù della pregnanza lessicale e dottrinale del *Convivio* i dati offerti dalla storia, la polisemia del segno linguistico e le ragioni della filologia devono essere allora connesse più da vicino alla *philosophia* che costituisce di fatto la sostanza della formazione di Dante e che sarebbe riduttivo, oltre che anacronistico, tradurre con il termine italiano corrente di “filosofia”¹²⁵⁴. Come vedremo, infatti, i

¹²⁵² Tesi sposata in particolare da Natascia Tonelli, Lino Leonardi e Giuliano Tanturli. Cfr. G. Tanturli, *Come si forma il libro delle canzoni?*, in C. Berra, P. Borsa, *Le Rime di Dante*, Quaderni di Acme 117, Cisalpino Ist. Edit. Univ., Milano 2010, pp. 117-134; G. Tanturli, *Così nel mio parlar vogli’ esser aspro*, in N. Tonelli, S. Giusti (a cura di), *Dante Alighieri. Le quindici canzoni lette da diversi*. Vol. 2, QPL, Pensa Multimedia Editore, Lecce 2012, pp. 9-28, p. 15; M. Grimaldi, *Boccaccio editore delle canzoni di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, Salerno Editrice, Roma 2014, pp. 137-157.

¹²⁵³ Le tre canzoni del *Convivio*, presenti anche nel *corpus* delle *Rime*, sono com’è noto, *Voi che ’ntendendo il terzo ciel movete*, *Amor che ne la mente mi ragiona*, *Le dolci rime d’amor ch’i’ solia*, commentate rispettivamente nel secondo, nel terzo e nel quarto libro del *Convivio*.

¹²⁵⁴ Dal concetto dantesco di “filosofia” è infatti imprescindibile il concetto di “amore”, connubio evidentemente molto lontano dalla moderna attitudine speculativa: «e per questo escludo le Intelligenze che sono in essilio de la superna

nodì fondamentali della trama che pur si evince dal *Convivio* riguardano in modo importante almeno tre aree oggi epistemicamente separate: l'ottica, l'astronomia, la psicofisiologia.

Nel commento ad *Amor che nella mente mi ragiona*, la seconda canzone conviviale, Dante offre motivazioni legate alla morfologia e fisiologia dell'occhio per rendere conto del proprio difetto visivo (e qui è la trama) nei confronti della donna, difetto che egli desidera *curare*.

Nel commento a *Le dolci rime d'amor ch'ì solia*, la terza e ultima canzone prima dell'interruzione dell'opera, la professione di un mutamento di stile e di linguaggio, dal dolce all'aspro, è motivata *letterariamente* dall'esplicito desiderio del poeta di curare il suddetto difetto visivo accusato nei confronti della donna (la Filosofia...) ¹²⁵⁵, ed è spiegata *filosoficamente* col ricorso al concetto di tempo come nozione rigidamente astronomica. Questa, a sua volta, risulta connessa in modo indissolubile ai concetti psicofisiologici della medicina e dell'alchimia contemporanee a Dante: la complessione e l'umido radicale. Il dispiegarsi della dottrina del *Convivio* attraverso un così ampio gruppo di discipline assimila, secondo noi, la formazione culturale del poeta a quella del "sapiente" ¹²⁵⁶ la cui polisemia linguistica pretende, per essere letta, la considerazione della multistratificazione disciplinare che ne è il fondamento.

patria, le quali filosofare non possono, però che amore in loro è del tutto spento, e a filosofare, come già detto è, è necessario amore.», *Conv.* III, XIII, 2. Nel concetto di Filosofia di cui parla Dante sono inoltre impliciti i molteplici saperi "scientifici" la cui moderna fisionomia è totalmente altra dai tempi del poeta, tanto da far dire a Patrick Boyde che: «la distanza tra il suo concetto di «fisica» e «astronomia» e il nostro è più grande di quella dalla terra alla luna o dalla terra al sole. Per l'uomo della strada, per l'uomo di media o anche di buona cultura, e anche per la maggior parte degli amici scienziati, la scienza, senza qualifiche, vuol dire qualcosa di fortemente istituzionalizzato[...] finalizzato alla interpretazione vera di dati di fatto sicuri, mediante esperimenti rigorosi eseguiti con strumenti di una potenza inimmaginabile nel Medioevo, che forniscono risultati espressi in misure di una precisione altrettanto inconcepibile in una società dove il «braccio» di Firenze era diverso da quello adoperato dal muratore di Prato. Inoltre lo scienziato del nostro secolo è un professionista che può godere di un grande prestigio tra i colleghi, ma i suoi scritti non avranno mai lo *status* di un *ipse dixit* di Aristotele. Tra la scienza così concepita, e il Dante che viene insegnato nelle scuole italiane, la distanza è letteralmente infinita: non sono commensurabili», P. Boyde, *L'esegesi di Dante e la scienza*, in *Dante e la scienza*. Atti del Convegno internazionale di studi 'Dante e la scienza' organizzato dall'Opera di Dante e dalla Biblioteca classense di Ravenna, Ravenna 1995, 28-30, pp. 9-23, p. 10.

¹²⁵⁵ «Poi che è veduto come la primaia e vera filosofia è in suo essere - la quale è quella donna di cui io dico - e come lo suo nobile nome per consuetudine è comunicato a le scienze, procederò oltre con le sue lode.», *Conv.* III, XI, 18.

¹²⁵⁶ Si pensi ad esempio a un Ruggero Bacone la cui dottrina coniugava proprio astronomia, ottica e alchimia e i cui testi circolavano nella corte pontificia già una generazione prima di Dante. Cfr. A. Paravicini Bagliani, *Ruggero Bacone, Bonifacio VIII e la teoria della "prolongatio vitae"*, in *Medicina e scienze della natura alla corte dei Papi nel Duecento*, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 1991, pp. 327-362, pp. 342-343.

4.4 La pietra e la donna “crudele”: fisiologia medievale dell’occhio e funzione dello sguardo solare

Ne *La mirabile visione*¹²⁵⁷, Giovanni Pascoli intraprende il suo percorso argomentativo sull’identità della donna-*petra* come figura della Vergine, richiamandosi a un passo del *Convivio* in cui Dante rende esplicita la natura allegorica e filosofica del carattere altero ed ostile della donna-sapienza:

Canzone, e' par che tu parli contraro
al dir d'una sorella che tu hai;
che questa donna che tanto umil fai
ella la chiama fera e disdegnosa.
Tu sai che 'l ciel sempr'è lucente e chiaro,
e quanto in sé, non si turba già mai;
ma li nostri occhi per cagioni assai
chiaman la stella talor tenebrosa.
Così, quand'ella la chiama orgogliosa,
non considera lei secondo il vero,
ma pur secondo quel ch'a lei pareo:
ché l'anima teme, a,
e teme ancora, sì che mi par fero
quantunqu'io veggio là 'vella mi senta.
Così ti scusa, se ti fa mestero;
e quando poi, a lei ti rappresenta:
dirai: «Madonna, s'ello v'è a grato,
io parlerò di voi in ciascun lato». ¹²⁵⁸

Questi versi chiudono *Amor che ne la mente mi ragiona*, la seconda canzone del *Convivio*, posta in apertura del terzo libro. In questa chiusa Dante suggerisce in modo esplicito al lettore il confronto tra il contenuto celebrativo della donna-sapienza, che egli qui definisce «esempio d'umiltate» e che, come Beatrice nella *Vita nova*, attraverso questa “umiltà” piega la non-purezza di chi la guarda¹²⁵⁹, con il contenuto apparentemente contraddittorio di un'altra canzone che l'autore definisce “sorella” («par che tu parli contraro/al dir d'una sorella che tu hai»). Dante fa probabilmente riferimento a *Voi che savete ragionar d'Amore*¹²⁶⁰, componimento numero LXXX delle sue *Rime*, in cui la donna è detta, tra l'altro, «disdegnosa» e «fera», e in cui lo sguardo altero e schivo di lei si dirige intorno con «crudelitate», arrivando a spingere gli astanti a chinare gli occhi per paura¹²⁶¹. Lo stesso Dante, consapevole del principio aristotelico di

¹²⁵⁷G. Pascoli, *La mirabile visione. Abbozzo di una storia della Divina Commedia*, Zanichelli, Bologna 1913, pp. 164-166.

¹²⁵⁸ *Amor che nella mente mi ragiona*, *Convivio*, III, vv. 73-90.

¹²⁵⁹ «Però qual donna sente sua bieltate/biasmar per non parer queta e umile,/miri costei ch'è esempio d'umiltate!/Questa è colei ch'umilia ogni perverso:/costei pensò chi mosse l'universo.», *ivi*, 68-72.

¹²⁶⁰ Cfr. *Enc. Dant.* 1970.

¹²⁶¹ «Voi che savete ragionar d'Amore,/udite la ballata mia pietosa,/che parla d'una donna disdegnosa,/la qual m'ha tolto il cor per suo valore./Tanto disdegna qualunque la mira,/che fa chinare gli occhi di paura,/però che intorno a' suoi

non contraddizione, per il quale una cosa non può essere se stessa e insieme il suo contrario, invoca la sottigliezza intellettuale del lettore fornendogli un'esplicita chiave interpretativa.

L'autore sostiene che il contenuto della canzone, cioè l'aspetto umile e docile della donna, che ne costituisce la sostanza fondamentale, è in contraddizione solo *apparente* con il tema rappresentativo dell'altra canzone che non a caso egli chiama "sorella". Nel commento alla canzone Dante spiega infatti che di questa donna «trattare interamente non si può», ma si può vedere di lei solo un *lato* alla volta. In *Amor tu vedi ben* egli ha esplorato la donna in quel *lato* che inanna qualità insieme acustiche e visive su una linea che congiunge i toni affini della dolcezza-soavità-umiltà¹²⁶². Nella canzone che invece egli definisce *sorella* egli esplora l'altro *lato* della donna che è sì complementare ma non contraddittorio rispetto al primo. L'aspetto fiero e l'atteggiamento altero della donna dell'una non confligge infatti con l'aspetto umile e la disposizione soave della donna descritta nell'altra. L'assunto di Dante è sentito con tale vigore che l'autore tiene a ribadirlo nel quarto libro del trattato allorché, ancora una volta afferma:

Ov'è da sapere che non si dice qui li atti di questa donna essere 'disdegnosi e fieri' se non secondo l'apparenza; sì come nel decimo capitolo del precedente trattato si può vedere come altra volta dico che l'apparenza de la veritate si discordava. E come ciò può essere, che una medesima cosa sia dolce e paia amara, o vero sia chiara e paia oscura, qui[vi] sufficientemente vedere si può.¹²⁶³

La risoluzione di questa contraddizione apparente, che necessita di una sintesi conciliativa delle opposte qualità della donna, viene, a detta di Dante, proprio dalla scienza, e in particolare dalla fisiologia dell'occhio medievale (fig. 16). L'autore, infatti, stabilisce un'aperta analogia tra la «stella» che, pur permanendo nella sua luminosità, viene definita talvolta «tenebrosa», poiché di fatto così la percepiscono i nostri occhi, e la donna che si offre al cospetto altrui con un'apparenza «altera» e «disdegnosa» celando di fatto una natura gentile. D'altra parte Dante ha annunciato nel secondo libro del *Convivio* di voler dire «nuove e grandissime cose» spiegando che questa novità consiste proprio nella *divisione* della sua anima in rapporto alla *stella* (pianeta) di Venere:

sempre si gira/d'ogni crudelitate una pintura;», *Voi che savete ragionar d'Amore*, 1-8.

¹²⁶² «Lo suo parlar sì dolcemente sona,/che l'anima ch'ascolta e che lo sente/dice: «Oh me lassa! ch'io non son possente/ di dir quel ch'odo de la donna mia!)/ [...]Li atti soavi ch'ella mostra altrui/vanno chiamando Amor ciascuno a prova/in quella voce che lo fa sentire./Di costei si può dire:/gentile è in donna ciò che in lei si trova,/ e bello è tanto quanto lei simiglia./[...] Sua bieltà piove fiammelle di foco,/animate d'un spirito gentile/ ch'è creatore d'ogni pensier bono;/e rompon come trono/li 'nnati vizii che fanno altrui vile.», *Amor che ne la mente mi ragiona*, vv. 5-8, 45-50, 63-67.

¹²⁶³ *Convivio*, IV, II, 4.

e potentissima persuasione sia, a rendere l'uditore attento, promettere di dire nuove e grandissime cose; seguito io, a la preghiera fatta de l'audienza, questa persuasione, cioè, dico, abbellimento, annunziando loro la mia intenzione, la quale è di dire nuove cose, cioè la divisione ch'è ne la mia anima, e grandi cose, cioè lo valore de la loro stella.¹²⁶⁴

L'argomentazione con cui Dante commenta i versi succitati è estremamente significativa:

Veduto questo modo de la vista, vedere si può leggermente che, avvegna che la stella sempre sia d'un modo chiara e lucente, e non riceva mutazione alcuna se non di movimento locale, sì come in quello De Celo et Mundo è provato, per più cagioni puote parere non chiara e non lucente. 12. Però puote parere così per lo mezzo che continuamente si transmuta. Transmutasi questo mezzo di molta luce in poca luce, sì come a la presenza del sole e a la sua assenza; e a la presenza lo mezzo, che è diafano, è tanto pieno di lume che è vincente de la stella, e però [non] pare più lucente. Transmutasi anche questo mezzo di sottile in grosso, di secco in umido, per li vapori de la terra che continuamente salgono: lo quale mezzo, così transmutato, transmuta la immagine de la stella che viene per esso, per la grossezza in oscuritate, e per l'umido e per lo secco in colore. 13. Però puote anche parere così per l'organo visivo, cioè l'occhio, lo quale per infertade e per fatica si transmuta in alcuno coloramento e in alcuna debilitade; sì come avviene molte volte che per essere la tunica de la pupilla sanguinosa molto, per alcuna corruzione d'infertade, le cose paiono quasi tutte rubicunde, e però la stella ne pare colorata. 14. E per essere lo viso debilitato, incontra in esso alcuna disgregazione di spirito, sì che le cose non paiono unite ma disgregate, quasi a guisa che fa la nostra lettera in su la carta umida: e questo è quello per che molti, quando vogliono leggere, si dilungano le scritture da li occhi, perché la imagine loro vegna dentro più lievemente e più sottile; e in ciò più rimane la lettera discreta ne la vista. 15. E però puote anche la stella parere turbata: e io fui esperto di questo l'anno medesimo che nacque questa canzone, che per affaticare lo viso molto, a studio di leggere, in tanto debilitai li spiriti visivi che le stelle mi pareano tutte d'alcuno albore ombrate¹²⁶⁵.

Nell'ambito delle posizioni dottrinali sulla fisiologia oculare che coesistono nel Medioevo, Dante appoggia qui non la teoria platonica emissionista per cui è la «virtù visiva» dell'occhio a generare la visione, ma crede con rigore alla dottrina che Aristotele espone nel trattato che egli chiama *del Senso e del Sensato*¹²⁶⁶. Qui infatti si

¹²⁶⁴ *Convivio* II, VI, 6.

¹²⁶⁵ *Convivio* III, IX, 11-16.

¹²⁶⁶ «E però coloro che vogliono far parere le cose ne lo specchio d'alcuno colore, interpongono di quello colore tra 'l vetro e 'l piombo, sì che 'l vetro ne rimane compreso. Veramente Plato e altri filosofi dissero che 'l nostro vedere non era perché lo visibile venisse a l'occhio, ma perché la virtù visiva andava fuori al visibile: e questa opinione è riprovata per falsa dal Filosofo in quello del Senso e Sensato.», *Convivio*, III, IX, 10. La teoria dell'atto visivo imperante ai tempi in cui Dante vive è quella aristotelica che si oppone a quella platonica elaborata nel *Timeo*, secondo la quale è il raggio visivo dell'occhio (il fuoco) a determinare la

dimostra, a detta di Dante, che a generare la visione non è la *virtù* che si sprigiona dall'occhio umano ma quella che si sprigiona dall'oggetto che infine raggiunge l'occhio atto a riceverla. La morfologia dell'occhio fa allora in modo che la ricezione della *virtù visiva*, sprigionata dall'oggetto, avvenga in quell'acqua della pupilla che si comporta come uno specchio che ferma la virtù facendola rimbalzare come una palla. Questa, una volta rivoltata, genera l'immagine che viene comunicata al cervello¹²⁶⁷. Perché tuttavia l'immagine che si genera nell'occhio corrisponda all'immagine effettiva dell'oggetto è necessario che il mezzo in cui si propaga la visione, cioè l'aria, e quello in cui la virtù visiva si trova una volta raggiunto l'occhio, cioè l'acqua, siano incolori e puliti. Quando invece il mezzo di propagazione della virtù visiva non è sufficientemente chiaro e limpido, l'immagine dell'oggetto, nel caso precipuo della stella, non viene percepita quale essa effettivamente è. In particolare, la «grossezza», unita all'umidità e alla secchezza dell'aria, diventa causa della percezione di «tenebrosità» della stella che, invece, di fatto resta luminosa.

Quando, inoltre, è l'occhio stesso ad essere debilitato per ragioni di stanchezza o per cause patologiche, questo stato ingenera una «disgregazione di spirito», vale a dire una forma di scissione della percezione visiva che perde la sua unità. Questo è quello che accade alla percezione della stella: il nostro occhio «debilitato» scinde la sua qualità e vede l'oscurità dell'astro come l'unica qualità della stella, la quale, invece è, allo *stesso tempo*, e *di fatto*, luminosa.

Il dato assai importante è che Dante attribuisce a se stesso questa debilitazione percettiva della vista, narrando come egli, nell'anno in cui ha concepito questa canzone, abbia accusato proprio il difetto ottico del percepire tutte le stelle «d'alcuno albore ombrate». Usando qui l'ossimoro della bianchezza (albore) che dà ombra (ombrate), l'autore ribadisce ulteriormente l'assioma fisico-spirituale per cui la luminosità viene percepita come oscurità da chi non ha una buona

visione (Cfr. F. Salmón, *Medieval theories of vision in the medical classroom*, Endeavour-Oxford-Pergamon Press 1998, 22(3), pp. 125-128, p. 127). Tuttavia Dante conosce e usa tanto la teoria emissionista platonica che quella aristotelica immissionista come dimostra la descrizione di fisiologia ottica che egli dà dell'Empireo. A proposito si veda il raro studio di R. Kay, *Dante's Empyrean and the Eye of God*, in *Speculum*, Vol. 78, No. 1 (Jan., 2003), pp. 37-65.

¹²⁶⁷ «Queste cose visibili, sì le proprie come le comuni in quanto sono visibili, vengono dentro a l'occhio - non dico le cose, ma le forme loro - per lo mezzo diafano, non realmente ma intenzionalmente, sì quasi come in vetro trasparente. 8. E ne l'acqua ch'è ne la pupilla de l'occhio, questo discorso, che fa la forma visibile per lo mezzo, sì si compie, perché quell'acqua è terminata - quasi come specchio, che è vetro terminato con piombo -, sì che passar più non può, ma quivi, a modo d'una palla, percossa si ferma; sì che la forma, che nel mezzo trasparente non pare, [ne l'acqua pare] lucida e terminata. E questo è quello per che nel vetro piombato la imagine appare, e non in altro. 9. Di questa pupilla lo spirito visivo, che si continua da essa, a la parte del cerebro dinanzi, dov'è la sensibile virtute si come in principio fontale, subitamente senza tempo la ripresenta, e così vedemo. Per che, acciò che la visione sia verace, cioè cotale qual è la cosa visibile in sé, conviene che lo mezzo per lo quale a l'occhio viene la forma sia senza ogni colore, e l'acqua de la pupilla similmente: altrimenti si macolerebbe la forma visibile del color del mezzo e di quello de la pupilla.», *Convivio*, III, IX, 7-9.

facoltà visiva e arriva a svelare la reale causa del difetto ottico insieme alla sua possibile cura:

E per lunga riposanza in luoghi oscuri e freddi, e con affreddare lo corpo de l'occhio con l'acqua chiara, riuni' sì la virtù disgregata che tornai nel primo buono stato de la vista. E così appaiono molte cagioni, per le ragioni notate, per che la stella puote parere non com'ella è.

Partendomi da questa disgressione, che mestiere è stata a vedere la veritate, ritorno al proposito e dico che si come li nostri occhi 'chiamano', cioè giudicano, la stella talora altrimenti che sia la vera sua condizione, così quella ballatetta considerò questa donna secondo l'apparenza, discordante dal vero per infertade de l'anima, che di troppo disio era passionata. 2. E ciò manifesto quando dico: ché l'anima teme, sì che fiero mi pareva ciò che vedea ne la sua presenza. Dov'è da sapere che quanto l'agente più al paziente sé unisce, tanto più forte è però la passione, sì come per la sentenza del Filosofo in quello De Generatione si può comprendere; onde, quanto la cosa desiderata più appropinqua al desiderante, tanto lo desiderio è maggiore, e l'anima, più passionata, più si unisce a la parte concupiscibile e più abbandona la ragione. Sì che allora non giudica come uomo la persona, ma quasi come altro animale pur secondo l'apparenza, non discernendo la veritate. 3. E questo è quello per che lo sembante, onesto secondo lo vero, ne pare disdegnoso e fero; e secondo questo cotale sensuale giudizio parlò quella ballatetta.¹²⁶⁸

La cura al difetto ottico accusato da Dante nella percezione della stella, in quanto chiaro equivalente analogico della donna, ha per noi un'importanza fondamentale e completa il circuito metaforico creato attorno alla figura "petrosa" della donna. Per riabilitare il mezzo visivo dell'uomo che denuncia una visione "disgregata", nel momento in cui vede la stella *solo* come tenebrosa (quand'essa di fatto è *anche ed essenzialmente* luminosa)¹²⁶⁹, il nostro autore dice di aver avuto bisogno di riposare in «luoghi oscuri e freddi» e di aver dovuto «affreddare lo corpo dell'occhio con l'acqua chiara». La soluzione invocata dall'autore è assai significativa e, a ben vedere, si serve di un sistema "misto" che coniuga il principio omeopatico dei *similia similibus curantur* con quello allopatico ad esso opposto. Infatti Dante pretende di curare la vista oscurata proprio con la qualità *chiara* (e qui è l'opposizione chiaro/scuro) ma insieme *fredda* dell'acqua, attraverso la frequentazione di luoghi simpateticamente «oscuri e freddi», cioè attraverso quelle qualità attributive che si attagliano perfettamente alla donna-*petra*. Nel modo in cui l'acqua è "chiara"¹²⁷⁰ quanto a "essenza", ma fredda quanto a "principio attivo", la donna è *in sé* luminosa anche se il suo *atteggiamento* è "freddo". Se ella fosse uno spazio sarebbe invece "freddo" e "oscuro" come lo spazio fisico atto a curare la

¹²⁶⁸ *Convivio*, III, IX, 16; X, 1-3.

¹²⁶⁹ Un altro esempio dell'importanza per il poeta della retta percezione dell'oggetto da parte dell'osservatore si ritrova in *Par.* XXII laddove Dante dice di vedere finalmente la luna senza la sua "ombra": «Vidi la figlia di Latona incensa/sanza quell'ombra che mi fu cagione/per che già la credetti rara e densa», *Par.* XXII 139-141.

¹²⁷⁰ Si noti che in *Amor tu vedi ben che questa donna* accanto alle 14 occorrenze del termine 'freddo' ci sono le 13 occorrenze del termine 'luce'.

debilitazione dell'occhio. Il tipo di oscurità qualitativamente debole della vista va insomma curato con un altro tipo di oscurità, quella cioè relativa all'apparenza del *freddo* alchemico precedentemente discusso¹²⁷¹. La freddezza della pietra deve insomma curare Dante dall'iniqua percezione di se stessa, e deve farlo tramite l'azione di ciò che *appare* (quindi viene percepito) freddo e oscuro, anche se è, in sé, chiaro. Il corollario metaforico-analogico acqua-donna-stella-pietra è qui perfettamente compiuto.

Invocando l'autorità di un testo fondamentale per la dottrina elementare dell'alchimia, come il *De generatione e corruptione* attribuito ad Aristotele, Dante si spinge ancora oltre, e chiarisce infine il motivo psicologico-temperamentale che giustifica il carattere deficitario della sua vista. La sua errata percezione della donna tenebrosa è motivata infatti da «infertade de l'anima, che di troppo disio era passionata». Dante confessa quindi che la percezione della donna come disdegnosa gli deriva dalla paura interna alla propria anima («l'anima teme»), paura che è direttamente connessa all'eccesso di passione e di desiderio con cui egli la guarda e che, infine, genera e modella la qualità della sua percezione. Questa, ci dice l'autore, è qualificabile come «sensuale giudizio», una forma cioè di percezione modulata dal mezzo imperfetto ed erroneo dei sensi. L'autore non poteva essere più esplicito e più chiaro. A confermare questa lettura sarà, come vedremo, l'esortazione diretta a Dante da Beatrice, proprio nel canto “petroso” del cielo di Saturno, e le parole di rammarico di Cecco nella sua *Acerba*.

Qualora si dubitasse del fatto che la soluzione interpretativa proposta da Dante nel *Convivio* per la donna disdegnosa sia da applicare anche, e *a fortiori*, alla donna-*petra* delle *petrose*, bisogna fare appello ai forti legami intertestuali che questi testi presentano, tra l'altro, con la *Commedia*. Beatrice si rivolge a Dante in *Paradiso* XXX con queste parole:

Anche soggiunse: «Il fiume e li topazi
ch'entrano ed escono e 'l rider de l'erbe
son di lor vero umbriferi prefazi.

Non che da sé sian queste cose acerbe;
ma è difetto da la parte tua,
che non hai viste ancor tanto superbe».¹²⁷²

Beatrice, servendosi del medesimo *kit* linguistico che Dante usa tanto nel *Convivio* quanto nelle *petrose*, chiama in causa innanzitutto il verde delle pietre e delle piante, di cui già si è detto¹²⁷³, e che, ricordiamolo, è il colore eletto della donna-*petra*, definendolo alla lettera come la “prefazione” («prefazi») “umbrifera” («umbriferi») della loro “verità” («lor vero»). Dante ha spiegato nel *Convivio* che la

¹²⁷¹ Cfr. 2.5.6

¹²⁷² *Par.* XXX, 76-81.

¹²⁷³ Cfr. 2.4.7.

donna è detta da lui «disdegnosa» poiché l'ha considerata non «secondo il vero». Allo stesso modo, cioè, delle pietre *verdi* e delle piante *verdi*, la donna disdegnosa non viene percepita secondo la propria reale natura («vero»), dal che, si inferisce per logica, che se dovessimo attribuirle un colore, dovremmo attribuirle il verde, come infatti verde è la donna-*petra*, e come sono le piante e le pietre che prefigurano la *luce* recando, ossimoricamente, l'*ombra*.

All'interno della terza petrosa (*Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*) le sette occorrenze del termine 'verde' insieme alle sette occorrenze del termine 'ombra' confermano questa lettura. Beatrice, inoltre, sostiene che l'immagine delle pietre e delle piante (verdi) che prefigurano la luce recando, per converso, ombra, non sono in se stesse "acerbe", come, in parallelo, si è detto che la donna non è disdegnosa in se stessa, ma vengono percepite tali da Dante a causa di quello che la donna, citando il poeta¹²⁷⁴, definisce «difetto della parte tua», il difetto cioè dell'uomo che non ha ancora visto immagini tanto «superbe».

Elemire Zolla ne *L'amante invisibile*, nel suo discorso sulla teorica del matrimonio soprannaturale, si richiama a un episodio narrato nel diciannovesimo canto del *Purgatorio* in cui Dante dice di aver avuto la visione ripugnante di una donna balbuziente e storpiata, pallida e senza mani. Quello che narra il poeta è assai significativo e si situa nuovamente all'interno del problema percettivo dell'immagine femminile. Il poeta, infatti, racconta di aver alla lettera "raddrizzato" l'eloquio imperfetto della donna *balba* e di averne riabilitato la deambulazione attraverso l'uso del proprio «sguardo»:

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

Io la mirava; e come 'l sol conforta
le fredde membra che la notte aggrava,
così lo sguardo mio le facea scorta

la lingua, e poscia tutta la drizzava
in poco d'ora, e lo smarrito volto,
com' amor vuol, così le colorava.

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

«Io son», cantava, «io son dolce serena,

¹²⁷⁴ «E qui si può terminare la vera sentenza de la presente canzone. Veramente l'ultimo verso, che per tornata è posto, per la litterale esposizione assai leggermente qua si può ridurre, salvo in tanto quanto dice che io [s]i chiamai questa donna fera e disdegnosa. Dove è da sapere che dal principio essa filosofia pareva a me, quanto da la parte del suo corpo, cioè sapienza, fiera, ché non mi ridea, in quanto le sue persuasioni ancora non intendea; e disdegnosa, ché non mi volgea l'occhio, cioè ch'io non potea vedere le sue dimostrazioni: e di tutto questo lo difetto era dal mio lato.», *Convivio*, III, XV, 19.

che' marinari in mezzo mar dismago;
tanto son di piacere a sentir piena!¹²⁷⁵

L'operazione del raddrizzamento attuata dallo «sguardo» di Dante fa in modo di convertire la «femmina balba» nell'ammaliante sirena di Ulisse, la cui azione reca il segno negativo del "dismagamento" dell'uomo¹²⁷⁶. Tuttavia, all'immagine suadente di questa figura, misteriosamente convertita da donna ripugnante in suadente sirena, va ad affiancarsi e a confondersi l'immagine di un'altra donna di segno opposto:

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

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

L'altra predea, e dinanzi l'apria
fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre;
quel mi svegliò col puzzo che n'uscita.¹²⁷⁷

Nel momento in cui le due figure si sovrappongono, Dante chiede l'aiuto di Virgilio, invocandolo accorato, come a dire: -a quale delle due donne bisogna credere?-. La guida allora riesce a sventare la fallacia dell'immagine della donna prima storpiata e balba, alla lettera "aprendola", per fare in modo che Dante finalmente veda la sua reale natura "interna" e percepisca la puteolenza delle sue interiora. Elemire Zolla vede in questa sequenza narrativa una prova del processo mediante cui l'orientamento dell'attenzione dell'osservatore-sognatore genera la natura dell'immagine sognata, infatti:

il sognatore è responsabile dell'incantesimo che gli ha fatto la femmina balba, perché lei è in funzione dello sguardo solare che riceve da lui, e basta che lo sguardo di una più alta parte di lui si fissi sull'apparizione, per farla scomparire.[...]La femmina balba e Beatrice, la bruttona e la dea di Citera¹²⁷⁸ sono una sola creatura, la divinità in noi che ci ammaestra. Gli opposti della bellezza-bruttezza, balbuzie-eloquenza sono effetti complementari di una forza che giace dentro di noi, la nostra capacità di proiettare in un modo o nell'altro la realtà esterna. Per giungere fino a questo nucleo o

¹²⁷⁵ *Purg.* XIX, 7-21.

¹²⁷⁶ La responsabilità dell'immaginazione nel convertire la *femmina balba* in *dolce sirena* è denunciata da P. Boyde per il quale quello di Dante è un *somnium animale* generatosi dall'attività del pensiero. Cfr. P. Boyde, *Perception and Passion in Dante's Comedy*, Cambridge University Press, 2006, p. 129.

¹²⁷⁷ *Ibid.*, 25-33.

¹²⁷⁸ L'autore fa qui riferimento a una citazione tratta da un passo di Proust che egli mette a confronto col brano di Dante e in cui l'autore francese, tra l'altro, afferma: «Compresi che soltanto una percezione grossolana attribuisce tutto all'oggetto, mentre è nello spirito che ogni cosa accade».

vertice, lo sciamano siberiano si spingeva ben oltre il settimo cielo dove risiede la Dama, fino al Dio supremo.¹²⁷⁹

La lettura di Zolla può trovare la sua “storica” conferma nell’esegesi medievale del *Comentum* di Benvenuto da Imola, il quale ci aiuta a decifrare in senso analogico e simbolico i segni figurati che Dante usa nei suoi testi e che riescono facilmente a sfuggire ad una attitudine ermeneutica moderna che trascuri i processi della materia e le sue qualità elementari. A ben vedere, infatti, lo *sguardo* di Dante agisce in questo passo purgatoriale in un modo esattamente speculare a quello che abbiamo visto nella discettazione sulla fisiologia dell’occhio del *Convivio*. In questo, l’abito percettivo che definisce la donna come «disdegnosa» è il frutto dello sguardo debilitato del poeta attraverso un processo che vede un mezzo *oscuro* deviare la giusta percezione di un oggetto di fatto *luminoso*. Nel sogno purgatoriale, per converso, la visione di una donna “oscura” viene riabilitata attraverso un accomodamento percettivo, che Dante definisce raddrizzamento, per cui viene invece percepito come *luminoso* ciò che di fatto è *oscuro*.

Benvenuto da Imola ci spiega che lo sguardo del poeta agisce come il *sole*, che è l’agente naturale cui Zolla si richiama quando parla di “funzione dello sguardo solare”, e questo, a sua volta, agisce sulla donna ripugnante illuminandola nello stesso modo in cui agisce il *calore* di un “amore cieco” che rende piacevole ciò che non lo è, trasformando una realtà di fatto oscura in una luminosa finzione:

Hic poeta descripta natura vera ipsius voluptatis, describit ipsam apparentiam fictam: et fingit subtiliter quod inspectione sua illa visa est tota reformari, per quod dat intelligi quod infirmitas humani visus facit illam videri pulcram quae non est. Unde loquitur proprie, et dicit: Io la mirava, idest, cum admiratione respiciebam; et sic tangit quid nos decipit, quia miramur ista talia vilia tamquam meliora et pulciora quam sint. Et continuo ostendit reformationem istius mulieris per comparisonem pulcerrimam, quae breviter stat in hoc, quod sicut calor solaris in die refocillat membra oppressa a frigore nocturno, ita intuitus eius reformabat omnia membra turpia illius mulieris. Dicit ergo: e come il sol conforta le fredde membra, che la notte aggrava, nimio frigore quod contrahit et ligat membra; così lo viso mio, qui est causa amoris¹²⁸⁰[...]et dicit: come amor vuole, quia amor caecus faciebat illam turpem videri pulcram, ita quod amorabatur de ea, et ita rectificabat, ornabat et colorabat eam.

Benvenuto ascrive la causa dell’errata percezione dell’immagine femminile all’*infirmitas humani visus*, a quella malattia della vista che abbiamo fin qui tante volte incontrato. Questo difetto oculare-percettivo è, secondo l’autore, descritto da Dante attraverso un bellissimo parallelo analogico («*comparisonem pulcerrimam*»).

¹²⁷⁹ E. Zolla, *L’amante invisibile*, pp. 23-24.

¹²⁸⁰ Benvenuto da Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, Biblioteca italiana 2005, *Purg.* XIX, 10-12.

L'*intuitus* del poeta, che a questo punto potremmo tradurre come “sguardo interiore”, agisce come il sole. Questo riscalda ciò che è appena uscito dal freddo della notte; l'*intuitus* esibisce, in questo caso, una virtù simile a quella del sole ma connotata in senso deteriore. Esso, infatti, accomoda, ripara l'immagine storpia che si è presentata all'attenzione percettiva della sua mente. L'*amor caecus* è il terzo anello che si aggiunge a questa catena metaforica, poiché agisce *similiter*: accomoda, conforma, raddrizza, facendo vedere una bellezza che di fatto non c'è («facit illam videri pulcrum quae non est»).

et sic vide quod oculus Dantis in carne positus respiciebat tantum cum delectatione illam primam lubricam, sed oculus Virgilio sine carne respiciebat istam secundam cum veneratione: illa enim videbatur pulchra et amabilis, ista vero rigida, sed venerabilis. [31-33] Et subdit maiorem potentiam istius mulieris, quae facilliter confundit illam, dicens: et ista mulier, prende l'altra, vel Virgilius fuit, e dinanzi l'apria fendendo i drappi, et bene; nam pulchritudo tota illius consistit solum in superficie.¹²⁸¹

Esiste quindi, secondo Benvenuto, un *oculus in carne*, quello di Dante, e un *oculus sine carne*, quello di Virgilio, il quale non si lascia ammaliare dal carattere posticcio dell'immagine. Siamo tornati dunque a quel «giudicio sensuale» cui Dante fa appello per spiegare la propria inabilità percettiva nei confronti della donna disdegnosa. Quando dunque l'immagine “reale” della donna «sancta» fa il suo ingresso accanto alla femmina balba-sirena, Virgilio riesce a capire la differenza qualitativa tra la bellezza della prima e quella della seconda. Benvenuto usa il termine «rigida» per definire la donna “reale”, qualificandola quindi come “austera”, ma proprio per questo *venerabilis*. La bellezza della sirena è invece senza contenuto. Aprendola si svela la sua interna e puteolente vuotezza. L'austerità della donna «sancta e presta», che ispira reverenza, è invece una bellezza sostanziale, percepibile da un *oculus sine carne*, cioè da un occhio interiore riscattato dagli accomodamenti fuorvianti dei mezzi sensoriali che in ultimo confluiscono nella funzione dello sguardo solare dell'eroe.

Lungi dal credere di aver esaurito anche in minima parte tutto il potenziale ermeneutico di questi testi, si profila ora necessario il confronto con il prototipo di figura femminile rintracciabile nei testi alchemici.

La pietra dei filosofi è spesso descritta con le caratteristiche di una figura femminile “mostruosa”. Alla base del processo percettivo dell'immagine, secondo quanto i filosofi avevano realmente intenzione di fare, doveva esserci un processo noetico che si serviva di quello che oggi la psicologia cognitiva identifica come sistema di credenze. Attraverso immagini paradossali, volutamente antirazionali e spesso contro le norme socialmente condivise del

¹²⁸¹ *Ivi*, 30-31.

buon gusto, atto abitualmente a celare azioni riguardanti la violenza e il sesso, la segreta intenzione dell'iconografo, come dello scrittore di testi alchemici, doveva essere quella di stimolare la profondità intellettuale dell'osservatore-lettore inducendo in lui, per converso, una sorta di stallo pregiudiziale. Questo, di volta in volta, avrebbe potuto scatenare nella mente di chi si imbatteva nella descrizione irrazionale dell'*opus*, l'arresto a perpetrare lo sforzo intellettuale di *capire* le immagini, attraverso o un generico rifiuto, o, peggio, attraverso il ludibrio e il disprezzo. Tuttavia, chi avesse superato tabù e pregiudizi di sorta si sarebbe qualificato come colui che non giudica e non si arrende di fronte alle apparenze e che pertanto è degno di comprendere la segreta essenza della realtà.

L'immagine forse più significativa del *lapis*, che deve aver turbato di molto la cultura medievale "ufficiale", atta a dividere in contenitori cognitivi irrimediabilmente separati il bene dal male, il bello dal brutto ecc., è forse quella che troviamo descritta nella *Pretiosa margarita novella* di Pietro Bono:

Similiter per hanc artem cognoverunt et judicaverunt antiqui philosophi hujus artis, virginem debere concipere et parere: quia apud eos hic lapis concipit et impraenatur a se ipso, et parit seipsum: unde est conceptio similis conceptioni virginis, quae absque viro concipit: quod esse non potest nisi miraculose[...]Adhuc etiam noverunt, quod Deus fieri debeat homo[...]Similiter Plato scribens in Alchemicis, scripsit Evangelium, quod post eum per tempora longa valde scripsit Joannes Evangelista et complevit¹²⁸²

La pietra dei filosofi dimostra di fronte al "buon" senso comune tutta la sua "mostruosità"¹²⁸³ in quanto si presenta come creatura androgina perfettamente responsabile del proprio autoconcepimento e del parto di se stessa. Essa, come una *virgo*, non necessita di elementi maschili esterni. Come abbiamo detto, infatti, la *vir-go* ha già in sé il *vir*. Quest'androginia, però, deve essere riuscita inquietante soprattutto per quel *vir* che stava all'esterno di lei e che, invece, avrebbe voluto la ricompensa oggettuale e sensoriale dell'amore a cui la donna/pietra ha rinunciato proprio, come abbiamo visto nella spiegazione di Dante, per curare il difetto percettivo e l'anima troppo "passionata" dell'uomo. Questa rinuncia, infatti, questo riscatto dall'oggettualità, si configurava come l'unica opportunità per il *vir*, manchevole della sua parte femminile, di conseguire la retta visione (*oculus sine carne*) e di "diventare", diventando lei, anch'egli un androgino spirituale, cioè *pietra*.

La mostruosità della donna e del *lapis* è, in ultima analisi, la "ripugnanza" per colui o colei che è autosufficiente ed è, ancora una volta, mediata dalla funzione dello sguardo dell'osservatore-amante.

¹²⁸² Pietro Bono, *Pretiosa margarita novella*, 40b, cit. in B. Obrist, *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV-XV siècles)*, Le Sycamore, Paris 1986.

¹²⁸³ Chiara Crisciani parla, a proposito del *lapis*, di «modesta "mostruosità" del suo ermafroditismo». Cfr. C. Crisciani, *Il corpo nella tradizione alchemica: teorie, similitudini, immagini*, in *Micrologus* I, 1993, pp. 189-234, p. 222.

Dante, comprendendo che il “difetto” è tutto dal proprio “lato”, dimostra di sapere quanto sia difficile accettare l'autarchica disposizione della donna-sapienza che esige dal suo amante la stessa autarchia¹²⁸⁴, lo stesso dominio e conoscenza di sé. Il che non è contrario all'amore, bensì, a ben vedere, è la forma di amore più pura. Trovando il suo analogo perfetto nella Vergine, l'alchimia trovava nella Maria cristiana il prototipo non solo di Donna, ma anche di Madre perfetta. Coi che infatti non necessita di un elemento maschile esterno a sé, ma che concepisce grazie alla fecondazione diretta da parte del Divino, è coei che è in grado di partorire il vero Uomo, una Pietra che genera una Pietra, un individuo cioè completo, autonomo, libero.

Dalle pagine dell'*Aurora Consurgens*, allora, la bella sulamita del *Cantico dei Cantici* esorta il lettore-osservatore a non allontanarsi da lei solo perché è “nera”. È stato infatti il sole ad abbronzarla¹²⁸⁵. Dentro il nero, ella vuole suggerire, c'è il bianco. Dentro l'ombra la luce. Figure come quella del basilisco¹²⁸⁶ nel *De secretis naturae*

¹²⁸⁴ Questa stessa concezione è rintracciabile in Dante, secondo noi, addirittura nella riflessione sulle forme poetiche. Nel *De vulgari eloquentia*, infatti, l'autore descrive la forma canzone proprio in termini di “femminile” autosufficienza: «Adhuc: quicquid per se ipsum efficit illud ad quod factum est, nobilior esse videtur quam quod extrinseco indiget; sed cantiones per se totum quod debent efficiunt, quod ballate non faciunt-indigent enim plausoribus, ad quos edite sunt: ergo cantiones nobiliores extimandas sunt[...]Quia, ut dictum est, cantio est coniugatio stantiarum[...] Et circa hoc sciendum est quod hoc vocabulum per solius artis respectum inventum est, videlicet ut in quo tota cantionis ars esset contenta, illud diceretur stantia, hoc est mansio capax sive receptaculum totius artis. Nam quemadmodum cantio est gremium totius sententiae, sic stantia totam arte ingremiat.», *De Vulg. El.*, II, 3, 9. La forma canzone è per Dante superiore alle altre forme poetiche grazie alla sua compiutezza autosufficiente: la donna-canzone non necessita di elementi altrui, ma è di per sé una forma compiuta. In secondo luogo essa, che si configura come *coniugatio stantiarum* mostrando pertanto la natura unitiva e femminile che abbiamo visto nel legame mosaico, mostra la virtù matriliale e generativa del ricettacolo uterino. La canzone è un grembo (*gremium*), e, stando alla sua autosufficienza, dobbiamo presumere che essa agisca attraverso un concepimento autonomo.

¹²⁸⁵ «Convertitevi a me con tutto il vostro cuore e non allontanatevi da me, perché sono nera e oscura, perché il sole mi ha abbronzato e gli abissi hanno coperto il mio volto.[...]Io sono la fine e il mio amato è il principio, io sono l'opera intera e tutta la scienza è occultata in me, io sono la legge del sacerdote, il discorso del profeta, il pensiero del sapiente. Io uccido e faccio vivere.», *Aurora Consurgens*, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 547.

¹²⁸⁶ Nella *Kore kosmou*, addirittura, il drago è definito come colui che «potente, longevo, senza malvagità e, in certo modo, amico dell'uomo, sarà addomesticato, non avrà veleno e potrà ringiovanire anche dopo essere invecchiato, in sintonia con la natura degli dèi.», *Kore Kosmou*, 42. Nella stessa medicina di Ugo da Folieto il rettile è colto nel suo aspetto positivo. I rettili, secondo Ugo, sono infatti animali “leggeri” che, stando a contatto con la terra, sono il simbolo di chi è in contatto con i propri desideri, sia quelli della carne che quelli del cuore. In Cecco D'Ascoli, invece, il drago è simbolo negativo: «Maior è 'l draco de tutti serpenti ;/Intosseca lu mar e l'aire turba ;/Più con la coda noce che coi denti», *L'Acerba*, III, XXXII, 1-3. Ad avere invece grande valore positivo è una creatura apparentemente sgraziata come il rospo: «Lu rospo sempre mira verso 'l celo,/Che ha un occhio in mezzo de la testa;/Vestito ha el dorso so de bianco pelo./Cossi è l'anima con la vera fede,/Che 'l mondo con delecto non l'infesta,/Che le divine cose sempre

dello pseudo Lullo possono allora essere positivamente interpretate allorché al soggetto teriomorfo la mostruosità è conferita dal fatto che esso deve assottigliare la materia del metallo. Questa tortura non “piacerà” al metallo, il quale, in ciò che lo assottiglia e lo saggia sarà portato a vedere spesso il mostro che, per guarirlo, deve prima “tormentarlo”. Tramite un analogo processo di azione e reazione, l’uomo (metallo) messo alla prova dalla donna (pietra) vedrà in lei ciò che è sì *bello*, in sostanza, ma, anche, quanto alla sua azione, tecnicamente *crudele*.

4.5 La trama “petrosa” del *Convivio*: la ruota e il modello complessionale tetrapartito

Il quarto e ultimo trattato del *Convivio* che, ricordiamolo, si configura come un grande e complesso commento esplicativo a tre canzoni d’amore per la donna-sapienza o Filosofia, si apre con l’ultima di queste, *Le dolci rime d’amor ch’io solia*, in cui l’autore annuncia di voler abbandonare la dolcezza dell’eloquio poetico a favore di una asprezza filosoficamente giustificata:

Le dolci rime d'amor ch'i' solia
 cercar ne' miei pensieri,
 convien ch'io lasci; non perch'io non spero
 ad esse ritornare,
 ma perché li atti disdegnosi e ferri
 che ne la donna mia
 sono appariti m'han chiusa la via
 de l'usato parlare.
 E poi che tempo mi par d'aspettare,
 diporrò giù lo mio soave stile,
 ch'i' ho tenuto nel trattar d'amore;
 e dirò del valore,
 per lo qual veramente omo è gentile,
 con rima aspr'e sottile;¹²⁸⁷

I primi otto versi della canzone rendono conto di quanto abbiamo già visto nella discussione a proposito del ruolo dello sguardo del poeta-osservatore nella percezione della donna “crudel”¹²⁸⁸. Dante spiega, infatti, come la comparsa di «nuovi sembianti» nell’atteggiamento manifesto della donna («atti disdegnosi e ferri») lo induca ad abbandonare la *suavitas* che fino a quel momento egli aveva adottato come cifra del suo stile («l’usato parlare»), in quanto queste “nuove sembianze” della donna precludono al poeta la possibilità di

vede;/Segue vertute senza alcun delecto,/Rengraziando chi le die intellecto.», *Acerba*, III, XXVII, 1-8.

¹²⁸⁷ *Le dolci d’amor ch’io solia*, 1-14, *Convivio*, IV.

¹²⁸⁸ Cfr. 4.4.

proseguire per questa strada («m'han chiusa la via»)¹²⁸⁹. Dante inoltre afferma:

Per che, con ciò fosse cosa che questa mia donna un poco li suoi dolci sembianti transmutasse a me, massimamente in quelle parti dove io mirava e cercava se la prima materia de li elementi era da Dio intesa, - per la qual cosa un poco dal frequentare lo suo aspetto mi sostenni-, quasi ne la sua assenza dimorando, entrai a riguardare col pensiero lo difetto umano intorno al detto errore.¹²⁹⁰

In questo ulteriore commento ai versi succitati, l'autore inserisce delle notazioni fondamentali il cui valore semantico e la cui pregnanza filosofica possono facilmente sfuggire. La “trasmutazione” percettiva da parte del poeta nei confronti dell'atteggiamento manifesto della donna, che prima appariva “dolce” e ora è invece “amara”, avviene, secondo l'autore, quando egli si accinge a considerare la natura di questa donna in quanto «prima materia de li elementi», riflettendo sull'eventualità che essa possa venire o meno «intesa»¹²⁹¹ da Dio.

Richiamandosi alla *prima materia* Dante attua due operazioni: a) identifica la donna-sapienza, oggetto delle tre canzoni del *Convivio*, con la *prima materia*; b) chiama in causa un concetto aristotelico ben noto, quello della *prima materia* appunto, con cui viene designato quel composto elementare caotico e potenziale da cui procede la successiva distinzione e attualità nella formazione del cosmo.

Tuttavia, la *prima materia*, come abbiamo già avuto modo di rilevare¹²⁹², per via della sintesi tra formulazioni neoplatoniche e aristoteliche, tipiche degli scritti di medicina e alchimia, era giunta a designare la materia prima, nonché la prima operazione dell'*opus* che veniva indicata, oltre che con il nome di “selva”, proprio con il nome di “pietra”. Il concetto di *mater-materia*, che troviamo tanto in Isidoro quanto nella dottrina dei filosofi della natura, e che riceve nella medicina di Raimondo Lullo, di Arnaldo di Villanova e di Giovanni Rupescissa, l'epiteto di *pietra*, pare qui essere evocato nel *Convivio* come figura di quella “donna” il cui aspetto “tenebroso”

¹²⁸⁹ «Dico adunque che 'a me conviene lasciare le dolci rime d'amore le quali solieno cercare li miei pensieri'; e la cagione assegno, perché dico che ciò non è per intendimento di più non rimare d'amore, ma però che ne la donna mia nuovi sembianti sono appariti li quali m'hanno tolto materia di dire al presente d'amore. 4. Ov'è da sapere che non si dice qui li atti di questa donna essere 'disdegnosi e fieri' se non secondo l'apparenza; sì come nel decimo capitolo del precedente trattato si può vedere come altra volta dico che l'apparenza de la veritade si discordava. E come ciò può essere, che una medesima cosa sia dolce e paia amara, o vero sia chiara e paia oscura, qui[vi] sufficientemente vedere si può.», *Convivio* IV, II, 3-4.

¹²⁹⁰ *Convivio* IV, I, 8.

¹²⁹¹ Il significato del termine “intesa” in questo passo è controverso. Bruno Nardi (*Rivista di filosofia neoscolastica*, III [1911] 540), ad esempio, intende il lemma nella accezione di “voluta” quindi “creata”, mentre c'è chi ha visto nel termine il più immediato significato di “compresa”. Cfr. *Enc. Dant.* 1970.

¹²⁹² Cfr. 1.9.1.

non è percepito nel modo retto a causa dell'insufficienza dello sguardo del poeta. Confessando cioè la «disgregazione di spirito» prodotta dal difetto visivo, Dante non fa infatti che evocare la propria contingente inadeguatezza intellettuale a realizzare la *coincidentia oppositorum*¹²⁹³. A questo punto, confessa il poeta, per riflettere e rendere conto del «difetto umano intorno al detto errore», egli decide di *dimorare nell'assenza* di questa donna («quasi nella sua assentia dimorando»). D'altra parte, come abbiamo visto, la cura del difetto ottico, che disgrega l'atto percettivo umano producendo la visione della sola tenebrosità esperita della stella-donna, separandola di fatto dalla percezione della sua luminosità sostanziale, risiede nel dimorare in luoghi «freddi e oscuri».

Da queste premesse consegue che, per l'autore, il “dimorare nell'assenza” della donna significa curare il proprio difetto percettivo ristabilendo una visione “integrata” delle coppie oppostive “dolce-amaro” e “chiaro-scuro”, e, attraverso la riunificazione di queste coppie di contrari, riabilitare quell'atto percettivo unitivo di natura intellettuale («entrai a riguardare col pensiero»), già invocato da Cavalcanti quando egli spera di “menare a fine ogni contrario” convertendosi nella *forma* della donna “disdegnosa”¹²⁹⁴. A questo punto Dante si preoccupa di specificare ulteriormente la natura di questo “dimorare nell'assenza” della donna. Giacché, egli dice, si tratta di “aspettare del tempo” («e poi che tempo mi par d'aspettare»), è necessario comprendere cosa egli intenda con questa affermazione che potrebbe essere liquidata in modo troppo sbrigativo, a detta del poeta stesso:

E qui non è da trapassare con piede secco ciò che si dice in '**tempo aspettare**', imperò che potentissima cagione è de la mia mossa; ma da vedere è come ragionevolmente quel tempo in tutte le nostre **operazioni** si dee attendere, e massimamente nel parlare. 6. Lo **tempo**, secondo che dice Aristotile nel quarto de **la Fisica**, è «numero di movimento, secondo prima e poi»; e «**numero di movimento celestiale**», lo quale dispone le cose di qua giù diversamente a ricevere alcuna informazione. 7. Ché altrimenti è disposta la terra

¹²⁹³ Dal punto di vista stilistico Dante si propone di risolvere il problema della “disgregazione” attraverso l'uso di una rima (nel senso lato che egli conferisce alla parola) “aspra e sottile”, aspra quanto al suono e sottile quanto al contenuto: «E prometto di trattare di questa materia con rima aspr'e sottile. Per che sapere si conviene che 'rima' si può doppiamente considerare, cioè largamente e strettamente: stretta[mente], s'intende pur per quella concordanza che ne l'ultima e penultima sillaba far si suole; quando largamente, s'intende per tutto quel parlare che 'n numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade, e così qui in questo proemio prendere e intendere si vuole. 13. E però dice aspra quanto al suono de lo dittato, che a tanta materia non conviene essere leno; e dice sottile quanto a la sentenza de le parole, che sottilmente argomentando e disputando procedono.», *Convivio* IV, II, 12-13.

¹²⁹⁴ Cfr. 2.3.8. Non sarà superfluo notare come R. Antonelli osservi che nella *Commedia* Beatrice-Teologia sarà responsabile di un processo di ricomprensione di ‘chiaro’ e ‘scuro’. Cfr. R. Antonelli *Oscurità e piacere*, in A.A.V.V., *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del 28° Convegno universitario (Bressanone, 12-15 luglio 2001), Trento 2004, p. 57.

nel principio **de la primavera a ricevere in sé la informazione de l'erbe e de li fiori**, e altrimenti lo **verno**; e altrimenti è disposta una stagione a ricevere lo seme che un'altra; e **così la nostra mente** in quanto ella è **fondata sopra la complessione del corpo**, che a seguitare la circolazione del cielo altrimenti è disposto un tempo e altrimenti un altro. [...]9. Per che **io sentendo in me turbata disposizione**, per la cagione che detta è nel precedente capitolo, a parlare d'Amore, **parve a me che fosse d'aspettare tempo, lo quale seco porta lo fine d'ogni desiderio**, e appresenta, quasi come donatore, a coloro a cui non increbbe d'aspettare. 10. Onde dice santo Iacopo apostolo ne la sua Pistola: **«Ecco lo agricola aspetta lo prezioso frutto de la terra**, pazientemente sostenendo infino che riceva lo temporaneo e lo serotino». E tutte le nostre brighe, se bene veniamo a cercare li loro principii, procedono quasi dal non conoscere l'uso del tempo.¹²⁹⁵

Il tempo, nella visione di Dante, è una nozione aristotelica fortemente connotata in senso astronomico. Esso è, infatti, il ritmo («numero») che scandisce il movimento delle sfere celesti. Questo, a sua volta, è responsabile della particolare *disposizione* con cui gli agenti del cosmo si apprestano a *ricevere* le «informazioni» da parte della successione stagionale («circolazione del cielo»). A questo punto è Dante stesso ad elicitare il nesso analogico con l'essere umano. Come ogni stagione si dispone a suo modo a ricevere l'informazione del cosmo, così è la «mente» umana, la quale, a sua volta, deriva la propria natura dalla «complessione del corpo», corpo che si dispone a ricevere le informazioni del cosmo nello stesso modo in cui fanno le stagioni, vale a dire con una circolarità motivata dalla ciclicità del movimento celeste. Più semplicemente: la mente è un prodotto dello stato temperamentale del corpo fisico recettivo alle informazioni astrali. Il corpo, come le stagioni, riceve le informazioni del cosmo in base al movimento ciclico del tempo. Ma non è tutto. Dante tiene infatti ad approfondire ulteriormente l'equivalenza numerica e simbolica delle complessioni umane e delle quattro stagioni e precisa:

seguendo **le quattro combina[zioni] de le contrarie qualitadi** che sono ne la nostra **composizione**, a le quali pare essere appropriata, dico a ciascuna, una parte de la nostra etade, in **quattro parti si divide**, e chiamansi **quattro etadi**. 13. La prima è Adolescenza, che s'appropria al caldo e a l'umido; la seconda si è Gioventute, che s'appropria al caldo e al secco; la terza si è Senettute, che s'appropria al freddo e al secco; la quarta si è Senio, che s'appropria al freddo e a l'umido, secondo che nel quarto de **la Metaura scrive Alberto**. 14. E queste parti si fanno simigliantemente ne l'anno, **in primavera, in estate, in autunno e in inverno**; e nel die, ciò è infino a la terza, e poi infino a la nona (lasciando la sesta, nel mezzo di questa parte, per la ragione che si discerne), e poi infino al vespero e dal vespero innanzi. E però li gentili, cioè li pagani, diceano **che l' carro del sole avea quattro cavalli**: lo primo chiamavano **Eoo**, lo secondo **Pirro**, lo

¹²⁹⁵ *Convivio* IV, II, 5-7, 9-10.

terzo **Eton**, lo quarto **Flegon**, secondo che scrive Ovidio nel secondo del *Metamorfoseos*. 15. Intorno a le parti del giorno è brevemente da sapere che, come detto è di sopra nel sesto del terzo trattato, la Chiesa usa, ne la distinzione de le ore, [le ore] del di temporali, che sono in ciascuno die dodici, o grandi o piccole, secondo la quantitate del sole; e però che la **sesta ora, cioè lo mezzo die, è la più nobile di tutto lo die e la più virtuosa, li suoi uffici appressa quivi da ogni parte, cioè da prima e di poi, quanto puote.**¹²⁹⁶

Oltre ad usare un lessico tecnicamente connotato in senso medico, citando la *compleSSIONE* e la *disposizione* del corpo di cui già si è detto¹²⁹⁷, Dante invoca come fonte eletta per l'argomento da trattare le *Meteore* (o *Metereologica*) di Aristotele nel commento che ne fa Alberto Magno, autore peraltro, come si è detto, di un *De mineralibus* in cui discetta della natura delle pietre e dell'*opus* alchemico, oltre che referente di numerosi testi pseudoepigrafici di alchimia, come il *Callistene*, il *Libellus de alchimia* e la *Semita recta*, la "via diritta". Lo schema che Dante indica è fin troppo chiaro e vale la pena riassumerlo aggiungendo le notazioni che l'autore omette. D'altra parte, nel terzo trattato egli ha affermato di non potersi esprimere riguardo a concetti come «prima materia» a causa della loro «soperchianza».¹²⁹⁸

Le complessioni chiamate in causa da Dante hanno, a ben vedere, una chiara matrice arabo-galenica¹²⁹⁹ e corrispondono ai temperamenti della dottrina umorale di matrice ippocratica. Gli arabi, infatti, erano stati interpreti ortodossi della dottrina galenica delle "crasi" per la quale il prevalere di un umore sugli altri non determinava un tipo psicofisico fisso, come in quella dei quattro temperamenti, per cui, laddove la medicina ippocratica avrebbe detto "collerico", quella galenica avrebbe parlato di tipo caldo-e-secco¹³⁰⁰. Dante usa evidentemente quest'ultimo tipo di

¹²⁹⁶ *Convivio*, IV, XXIII, 12-15.

¹²⁹⁷ Cfr. 2.4.5.

¹²⁹⁸ «Poi, quando si dice: *Elle soverchian lo nostro intelletto*, escuso me di ciò, che poco parlar posso di quelle, per la loro soperchianza. Dov'è da sapere che in alcuno modo queste cose nostro intelletto abbagliano, in quanto certe cose [si] affermano essere che lo intelletto nostro guardare non può, cioè Dio e la eternitate e la prima materia; che certissimamente si veggiono, e con tutta fede si credono essere, e per quello che sono intendere noi non potemo; [e nullo] se non cose negando si può appressare a la sua conoscenza, e non altrimenti.», *Convivio* III, XV, 6. Si noti come qui Dante si appelli a quella forma di teologia apofatica, per la quale di Dio si può dire cosa non è piuttosto che cosa è, di matrice aristotelica e poi tomisitica.

¹²⁹⁹ Per il concetto di compleSSIONE mediato da Avicenna, fonte più volte citata da Dante, v. A. Maier, *La struttura della sostanza materiale*, in *Scienza e filosofia nel Medioevo. Saggi sui secoli XIII e XIV*, Jaca Book, Milano 1984, pp. 15-152, p. 34-37.

¹³⁰⁰ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion, and Art*, Basic Books, New York 1964, pp. 98-99. La *crasis*, al contrario della *mixis*, era ritenuta un tipo di mistione degli elementi atta a produrre la prevalenza di un umore a sua volta responsabile di una costituzione psicofisica nuova, ma non fissata in maniera troppo rigida. A questo

denominazione dei tipi umorali¹³⁰¹, sebbene, come vedremo, conosca assai bene anche l'altra, visto che cita anche una *complexione collerica*, e indica i temperamenti nel numero di quattro determinandoli in base alla congiunzione binaria delle quattro qualità elementari. Il riferimento di Dante al tempo come concetto rigorosamente astronomico, inoltre, pone esplicitamente in rapporto la scienza naturale delle complessioni con l'astrologia, dato che lo studio di Klibansky et al. assegna alla filosofia di matrice araba che, una volta impiantatasi nell'Occidente europeo, tende a mantenere un carattere marcatamente esoterico¹³⁰². Se dovessimo inoltre ritenere che l'ambito medico-dottrinale di riferimento del poeta fosse proprio quello strettamente galenico, dovremmo inferire che a queste quattro complessioni Dante assegnasse un valore *patologico* come faceva la medicina araba, per la quale l'averne una particolare disposizione fisica, determinata da una delle coppie elementari, equivaleva di fatto a possedere una *complexio sine temperantia*¹³⁰³, vale a dire un tipo di costituzione fisica marcata da uno squilibrio umorale che veniva comunque inteso come malattia, «quia quicumque humores in quantitate sive in qualitate prevalent ex necessitate morbidum corpus facient»¹³⁰⁴.

Questa ipotesi può essere in parte avvalorata dal fatto che la fonte citata da Dante per il modello delle quattro complessioni è lo stesso Alberto Magno che nel *De mineralibus* attribuisce all'oro il vero e unico stato di "sanità", laddove tutti gli altri metalli dimostrano una corruzione/malattia variamente graduata che tende allo stato di perfezione/salute dell'oro¹³⁰⁵:

scopo veniva considerata l'importanza della proporzione degli elementi all'interno della crasi insieme alle caratteristiche fisiognomiche dell'individuo.

¹³⁰¹In seno alla Scolastica la filosofia naturale durante la prima metà del dodicesimo secolo rinnova la dottrina caratteriologica non nella direzione del galenismo ma in quella dei quattro temperamenti di origine ippocratica. Questa si fonda innanzitutto su testi del tardo Impero come la Lettera di Vindiciano e riceve la sua forma più compiuta all'interno della Scuola di Salerno. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, pp. 102-104.

¹³⁰² *Ivi*, p. 108. Di contro, la filosofia naturale della Scolastica aveva inglobato l'interpretazione morale e teologica della cosmologia cristiana all'interno della dottrina temperamentale del Tardo Impero che aveva a sua volta un carattere più divulgativo rispetto al galenismo arabo ed era pertanto confluita nei testi enciclopedici medievali.

¹³⁰³ Nel *Convivio* il concetto di complessione è accordato proprio con quello di temperanza: «che Giove è stella di temperata complessione, in mezzo de la freddura di Saturno e de lo calore di Marte», *Conv.* II, XIII, 25.

¹³⁰⁴ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 101. Un galenismo di tipo integrale è quello che si trasmette da Avicenna, Hunain Ibn Ishâq, 'Alî Ibn 'Abbâs a Costantino Africano, l'autore più incisivo del Medioevo riguardo, tra l'altro, la disposizione malinconica. Un'ulteriore prova del fatto che Dante prediligesse la dottrina galenica rispetto a quella ippocratica è la già menzionata critica che il poeta fa della traduzione dell'*Etica* di quel Taddeo Alderotti che egli chiosa come «ipocratista».

¹³⁰⁵ Per un commento al passo vedi B. Obrist, *Art et nature dans l'alchimie médiévale*, in *Théorie et Pratique dans la constitution des savoirs alchimiques*, *Revue d'Histoire des sciences*, 49, 2-3, 1996, pp. 215-286, 266-267.

Videntur enim illi dicere quod sola auri species est forma metallorum, et omne metallum aliud esse incompletum, adhuc et in via esse ad auri speciem, sicut **res incompleta** quae est via ad perfectionem: propter **quod debent aegra esse metalla quae in materiam non habent formam auri**: et studuerunt ad **medicinam** quam **elixir** vocant, per quam aegritudines metallorum in commixtione et commixtis materiae metallorum remouent, et sic dicunt se educere **illam formam auri et speciem**: et ad hoc inveniunt multos modos at diversos, quibus illud **elixir** componitur et temperatur, ut penetret et adurat, et **in igne maneat et coloret**, et afferat consolidationem, et pondus.¹³⁰⁶

La concezione che Alberto riporta nel *De mineralibus* fa esplicita menzione dell'elixir come *medicina* ideale della ricerca alchemica e ha come presupposto la visione secondo cui tutti i metalli che non sono "oro" si trovano in uno stato di incompletezza e di *aegritudo*, cioè di malattia. Lo scopo delle operazioni che perseguono la ricerca dell'elixir è infatti quello di estrarre (educere) la "forma dell'oro" dalla *materia* variamente commista degli altri metalli. Dobbiamo a questo punto ricordarci di quanto ha detto Dante a proposito del senso anagogico:

Ancora, è impossibile però che in ciascuna cosa, naturale ed artificiale, è impossibile **procedere a la forma**, senza prima essere disposto lo subietto sopra che la forma dee stare: sì come impossibile la **forma de l'oro** è venire, se **la materia**, cioè lo suo subietto, non è **digesta** e apparecchiata;¹³⁰⁷

In questo passo Dante fa esplicita menzione della teoria evocata da Alberto nel *De mineralibus* e per la quale è necessario accedere alla *forma dell'oro* attraverso un operare sulla *materia*. Dante qui non cita gli altri metalli e infatti sembra che il suo discorso si richiami proprio alla dottrina che Alberto descrive a proposito dell'elixir e che vuole che ci sia una un'unica *forma sostanziale*, quella aurea appunto, che va estratta dalle forme commiste dei metalli che non sono l'oro. Una *reductio ad unum* assai affine è quella che possiamo osservare nel maestro Brunetto Latini. Nel suo *Tesoretto*¹³⁰⁸ lo scrittore sostiene che ci sono quattro umori di quattro colori¹³⁰⁹ e, dopo averli identificati con la malinconia, il sangue, la flemma la collera, e averne descritto le qualità, afferma di volerli accordare tra

¹³⁰⁶ Alberto Magno, *De mineralibus*, III, I, 7, ed. Borgnet.

¹³⁰⁷ *Conv.* II, I, 10.

¹³⁰⁸ «Ancor son quattro omori/di diversi colori,/che per la lor cagione/fanno la complessione/d'ogne cosa formare/e sovente mutare,/si come l'una avanza/ le altre in sua possanza:/ché l'una è 'n signoria/de la malinconia,/ la quale è fredda e secca,/ certo di lada tecca;/ un'altr'è in podere/di sangue, al mio parere, /ch'è caldo ed omoroso/e fresco e gioioso;/frema in alto monta, /ch'umido e fredo pont'è. E par che sia pesante/ quell'omo, e più pensante; poi la collera vene, che caldo e secco tene, e fa l'omo leggiere,/ presto e talor fero.», *Tesoretto*, VIII, 1-24.

¹³⁰⁹ Per il tetracromatismo in rapporto a Dante vedi lo studio di M. Peri, *I colori di Lucifero. Dante e il Pastore di Erma*, in *Zeitschrift für romanische philologie*, Vol. 127, N° 3, 2011, pp. 503-543.

loro, in quanto umori contrari, e di volerli *temperare* per riportarli all'*uno*.

E queste quattro cose,
così contrarie
e tanto disuguali,
in tutti l'animali
mi convene accordare
ed i lor temperare,
e rinfrescar ciascuno
sì ch'io li torni a uno,
sì ch'ogne corpo nato
ne sia compressionato;¹³¹⁰

D'altra parte proprio il maestro Brunetto parla nel suo *Trésor* del quinto elemento di Aristotele e ne parla in termini alchemici, visto che per esso invoca un tipo di complessione *diversa* da quella degli altri quattro elementi e, soprattutto, ne esalta la natura incorruttibile:

Il conto ha divisato qua a dietro della natura delli **quattro elementi**, e del fuoco, e dell'aere, dell'acqua e della terra. Ma Aristotele lo grande filosofo disse, che egli è **un altro elemento fuori di questi quattro**, che non ha in sé punto di natura né di complessione, come hanno li altri, anzi è sì nobile e sì gentile, che **non puote essere mosso né corrotto** come li altri elementi. E però disse egli, che se natura avesse formato il suo corpo di quello elemento, che **si terrebbe sicuro dalla morte**, però che non potrebbe mai morire in nulla maniera. Questo elemento si è appellato **orbis**, cioè, un **cielo rotondo**.¹³¹¹

Tanto Alberto Magno quanto ser Brunetto sono fonti essenziali per comprendere il concetto di complessione in Dante. Il primo può infatti spiegare come la dottrina metallurgico-alchemica guardasse alla *species* del metallo non aureo, cioè alla sua *essentia*, come a qualcosa di patologico da riportare alla corretta forma aurea. Per trasposizione analogica, infatti, qualsivoglia complessione umana che non ha ancora attinto lo stato di “pietra” (o elixir) equivale alla disposizione “insana” di tutto ciò che non si trova ancora nel suo stato “aureo” e in questa condizione languisce fino a che non raggiunga questa perfezione. Dal canto suo Brunetto Latini, con un'attitudine eclettica tipica del fare ermetico-alchemico, si richiama a quella dottrina della frammentazione dell'Uno nel molteplice di matrice neoplatonica e a quella aristotelica del quinto elemento (peraltro presente anche in Platone) per cui le varie complessioni umane sono in ultimo da ridurre a *uno*.

Dobbiamo notare, a questo punto, che proprio Dante attribuisce all'essere umano una “sola sostanza” che, tra l'altro, risulta dalla

¹³¹⁰ *Tesoretto*, VIII, 25-36. Si noti che Brunetto adotta il medesimo concetto di “temperanza” della complessione. «Compressionato» sta qui per “compleSSIONato”.

¹³¹¹ *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni, Romagnoli, Bologna 1878*, I, II, XXXIV. Si osservi che la definizione di “cielo rotondo” che Brunetto dà al quinto elemento si attaglia assai bene a quella che Rupescissa dà per la pietra dei filosofi detta il “nostro cielo”.

somma delle quattro nature del corpo semplice (terra, fuoco...), del corpo misto (miniere), delle piante e degli animali e che, in quanto natura specificamente umana (o angelica) è ordinata dal poeta come “quinta natura”¹³¹².

Prima di passare a chiarire alcuni concetti fondamentali messi in campo da Dante e inerenti la *philosophia naturalis* che egli aveva appreso presso le scuole degli ordini monastici in Firenze, dobbiamo riassumere il prospetto che il poeta descrive.

Il caldo e l’umido generano la complessione che la dottrina dei temperamenti avrebbe definito sanguigna e che sul piano stagionale è da appaiare alla primavera, sul piano temporale umano all’adolescenza e, nella scansione del giorno, alla porzione di tempo fino all’ora terza; il caldo e il secco determinano invece il temperamento collerico da connettere all’estate, alla giovinezza e al tempo fino all’ora nona; il freddo e il secco generano poi la natura melanconica che si attaglia all’autunno, a quell’età dell’uomo che Dante chiama «senettute», e che oggi chiameremmo “età adulta”, e all’ora fino al vespro; il freddo e l’umido, infine, sono l’emblema del temperamento flemmatico da correlare invece all’inverno, al «senio», cioè alla vecchiaia, e all’ora dopo il vespro. A questi abbinamenti simbolici che appaiano tra loro le quattro complessioni, le quattro coppie elementari, le quattro età dell’uomo, le quattro stagioni e le quattro scansioni liturgiche del giorno, Dante aggiunge una notazione “pagana” che a prima vista sembrerebbe non attagliarsi al *pattern* simbolico precedentemente delineato: i quattro cavalli del carro del sole di cui narra Ovidio nelle *Metamorfosi*¹³¹³. Quest’ultimo dato, infatti, può essere compreso solo dopo aver reso conto dell’origine e del significato del fitto prospetto di combinazioni simboliche offerto da Dante.

Numerose testimonianze iconografiche lungo tutto il Medioevo confermano come la descrizione del *Convivio* sia quella di una “rota”. All’interno di una figura circolare¹³¹⁴, immagine della

¹³¹² «E però che l’uomo, avvegna che una sola sustanza sia tutta [sua] forma, per la sua nobilitade ha in sé natura di tutte queste cose, tutti questi amori puote avere e tutti li ha.[...] E per la quinta e ultima natura, cioè vera umana o, meglio dicendo, angelica, cioè razionale, ha l’uomo amore a la veritade e a la vertude;», *Conv.* III, III, 5, 11.

¹³¹³ Per la commistione delle fonti in questo passo v. T. Silverstein, *Two Notes on Dante’s Convivio*, IV, 23, in *Speculum*, Vol. 7, No. 4 (Oct., 1932), pp. 547-551.

¹³¹⁴ Il concetto di “ruota dell’anno” è un portato della cultura classica che ritroviamo, tra gli altri, in Seneca (*Herc. fur.* 178-180) in Filostrato (*Imagines* 2, 34) e nei *Saturnalia* di Macrobio (*Sat.* 1, 21, 13). La parola *annus*, l’anno solare, è inoltre correlata alla parola *anus*, “cerchio”. Cfr. E. Albrile, *Dèi di un mondo segreto. Tra destini e trasmigrazioni delle anime*, in *Medieval Sophia*, luglio-dicembre 2013, pp. 1-28. Una *rota*, insieme alla *figura ovi*, è pure l’immagine eletta di una visione di Ildegarda di Bingen (fig. 18), al cui centro è posto il corpo del primo essere umano, l’Adamo primordiale, colui, cioè, che ha integrato i quattro temperamenti superandoli attraverso l’ottenimento di una quinta natura, quella quinta essenza platonica esaltata da Lullo, Arnaldo e Rupescissa. Il concetto di cosmo come “sfera” risale al *Timeo* di Platone e viene quindi ripreso da trattati ermetici come l’*Asclepius*. Per una traduzione con testo a fronte e commento delle visioni di Ildegarda v. M. Cristiani, M. Pereira (a cura di), *Ildegarda di Bingen. Il libro delle opere divine*, Mondadori, Milano 2004.

sfericità del macrocosmo, veniva iscritto già nel modello del VI sec. d. C. offerto dal *De rerum natura* di Isidoro (fig. 19), una struttura microcosmica fondata sul numero quattro. Isidoro, infatti, dimostra di coniugare la dottrina ippocratica dei quattro temperamenti con quella aristotelica dell'intercambiabilità delle quattro qualità elementari e quella empedoclea dei quattro elementi, base comune della speculazione alchemica¹³¹⁵. L'antecedente biblico di una simile struttura simbolica tetrapartita, oltre che nella visione di Ezechiele già analizzata, si ritrova nella visione di Zaccaria (6, 1-9) in cui il profeta vede i quattro venti in forma di quattro carri trainati da cavalli di diverso colore. A questo prototipo biblico i pensatori medievali, come Isidoro, avevano quindi correlato, grazie a quel processo di inanellamento simbolico generato da una struttura di pensiero analogica, le varie dottrine della *scientia* "pagana". Dante, allievo di Brunetto Latini, il quale nel suo *Trésor* dà conto proprio di questo modello di medicina temperamentale che coniuga le stagioni, gli elementi e le complessioni, dimostra di preferire la variabile "pagana" dei cavalli del poeta Ovidio¹³¹⁶ su quella "cristiana" del profeta Zaccaria. La *rota*, allora, che troviamo proprio nell'*incipit* di *Io son venuto*, è certamente da intendere in senso astronomico, come già rilevato dal corposo studio di M. Durling e R.L. Martinez¹³¹⁷, ma, per quanto ci riguarda, il carattere astronomico/astrologico della ruota non può essere disgiunto dalle altre componenti macro e microcosmiche che Dante dimostra non solo di conoscere, ma anche di connettere al complesso significato che egli tributa alla donna-sapienza "disdegnosa" in seno alla cui decifrazione egli inserisce proprio il suddetto modello tetrapartito.

C'è da chiedersi, a questo punto, *come* la suddetta costruzione simbolica tetrapartita debba intendersi in rapporto alla vicenda che Dante pur sta narrando: lasciare la dolcezza dell'eloquio a favore di un linguaggio 'aspro' e, dimorando nell'assenza della donna che a lui appare tenebrosa, riflettere sul proprio difetto percettivo e aspettare del *tempo* fino a che questa attesa non lo porti all'estinzione del desiderio («parve a me che fosse d'aspettare tempo, lo quale seco porta lo fine d'ogni desiderio») e alla nascita del frutto («Ecco lo

¹³¹⁵ Cfr. A. Roob, *Il Museo Ermetico. Alchimia & Mistica*, Taschen, Milano 2014, p. 519; L. Abraham, *A dictionary of alchemical imagery*, Cambridge University Press 1998, p. 138.

¹³¹⁶ D'altronde, ai tempi di Dante, il poeta Ovidio era ritenuto autore di un testo di medicina temperamentale noto come *De quattuor humoribus hominum (De quattuor complexionibus hominum sive de quattuor elementis)*. Il testo è riportato nell'edizione di Carlo Pascal, *Le miscellanee poetiche di Ildeberto. Roma vetus. I carmi medievali attribuiti ad Ovidio. Antifemminismo medievale: appunti e testi*, in *Poesia Latina Medievale, Saggi e Note Critiche*, Catania, 1907, in ristampa per Forgotten Books, London 2013. È stata inoltre recentemente riconosciuta l'importanza della "magia" nelle *Metamorfosi* ovidiane. Cfr. C. Segal, *Black and White Magic in Ovid's "Metamorphoses": Passion, Love, and Art*, in *Arion*, 9, 3, 2002, pp. 1-34.

¹³¹⁷ M. Durling, R. L. Martinez, *Time and the Chrystal – Studies in Dante's Rime petrose*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles 1990, pp.71-72. Lo stesso Dante, inoltre, rende esplicito l'uso del termine *rota* in riferimento alla volta celeste determinata in senso astronomico. Cfr. *Convivio* III, V, 13-18.

agricola aspetta lo prezioso frutto de la terra»). Della natura ancipite del desiderio nel modo in cui Dante lo intende discuteremo nelle pagine seguenti. È bene invece qui notare come il dialogo intertestuale con la *Commedia* ci fornisca ancora una volta il necessario supporto lessicale e semantico per accertare che l'autore dissemina nelle sue opere dei precisi codici che vanno decifrati e ricomposti in un'unica trama. La metafora del frutto e del seme, infatti, riceve la sua piena pregnanza semantica in *Purg.* XXX, laddove Beatrice parla di Dante nel modo seguente:

Non pur per ovra de le rote magne,
che drizzan ciascun *seme* ad alcun fine
secondo che le *stelle* son compagne,

ma per larghezza di grazie divine,
che sì alti *vapori* hanno a lor *piova*,
che nostre viste là non van vicine,

questi fu tal ne la sua *vita nova*
virtualmente, ch'ogne abito *destro*
fatto averebbe in lui mirabil prova.

Ma tanto più maligno e più silvestro
si fa '*I terren col mal seme e non còlto*,
quant'elli ha più di buon vigor terrestre.¹³¹⁸

Beatrice, nel redarguire il suo amato, ricorre nuovamente alla metafora vegetale del seme che deve essere ben coltivato e che Dante si è augurato nel *Convivio* potesse dar frutto. Ciò, a detta della donna, non è però accaduto. Il seme piantato nella «vita nova» era un frutto solo in potenza, cioè, dice la donna, era presente solo «virtualmente». La sola forza del basso senza quella dell'alto non può infatti dare compimento al processo di maturazione e il seme non può diventare frutto, così come il vapore non può diventare *pioggia* senza l'unione delle due forze, terrestre e celeste, della parte destra e della sinistra¹³¹⁹.

Come più volte ribadito, la medicina “mistica” dei tempi di Dante, quella che vedeva impegnati gli ordini francescani *in primis*, ma anche quelli domenicani, e che animava le elaborazioni filosofico-empiriche di Lullo, Arnaldo da Villanova e poi Rupescissa¹³²⁰, si

¹³¹⁸ *Purg.* XXX, 109-120. Il corsivo è nostro.

¹³¹⁹ Allo stesso modo sono da leggere, secondo noi, le parole che Beatrice rivolge a Dante nel canto successivo allorché la donna rimprovera al poeta proprio l'atto di aver *aspettato* il *colpo* di una *pargoletta*, alludendo proprio alle petrose: « Ben ti dovevi, per lo primo strale/de le cose fallaci, levar suso/ di retro a me che non era più tale./Non ti dovea gravar le penne in giuso,/ad aspettar più colpo, o pargoletta/o altra vanità con sì breve uso./Novo augelletto due o tre aspetta;/ma dinanzi da li occhi d'i pennuti/rete si spiega indarno o si saetta», *Purg.* XXXI, 55-63.

¹³²⁰ Il motivo del frutto che deve nascere dal seme che muore sotto terra è di chiara ascendenza evangelica e fa parte del vasto repertorio metaforico dei testi

fondava sul concetto di *quinta essentia*, detta anche *pietra*, metaforizzata spesso dai processi di formazione della *pioggia*. Il raggiungimento di questa quinta natura veniva considerato possibile tanto sul piano materiale, attraverso difficilissime operazioni di laboratorio, tanto su quello, altrettanto difficile, che impegnava le risorse cognitive, intellettuali e spirituali dell'individuo. Per attingere al quinto elemento la dottrina prescriveva l'attraversamento e il "superamento" dei quattro umori temperamentali: il sangue, la flemma, la bile nera e la bile gialla, umori che determinavano le rispettive quattro complessioni cui Dante allude citando le quattro coppie elementari che a loro volta nella dottrina temperamentale rappresentavano rispettivamente il tipo sanguigno, il flemmatico, il melanconico e il collerico. Raggiungere la *pietra*, che nella riflessione di Dante, è *figurata* come donna-sapienza disdegnosa e come *prima materia*, in perfetto accordo con le assunzioni dell'alchimia, significava allora attraversare un "tempo" di *quattro passioni* per accedere a quell'evento-natura sovratemporale rappresentato proprio dalla *pietra* che, come dono, recava, tra l'altro, la fine della tensione lacerante e inappagata del desiderio umano e la nascita spirituale dell'individuo come essere completo, autonomo e realizzato. In questo modo infatti, come Individuo Perfetto, era concepito Cristo nella dottrina dei filosofi della natura e sulla sua vicenda terrena e mistica, terrestre e celeste insieme, veniva esemplata la drammaturgia della vicenda delle sostanze materiali e spirituali. Per questa via si possono allora intendere le affermazioni contenute negli *Exempla* di Arnaldo da Villanova:

E secondo il suo avvento si può comprendere quest'arte e anche orientarsi nella sua realizzazione, poiché Cristo fu esempio di ogni cosa. Pertanto il nostro elixir può essere compreso secondo il concepimento e generazione e natività e passione di Cristo[...]in Cristo troviamo l'analogia con la nostra arte nella sua morte, resurrezione e passaggio agli inferi. Qui ci si chiede come si possa lavorare sul mercurio facendo riferimento alla passione e morte in croce di Cristo, e come quest'arte si realizzi a pieno secondo la sua resurrezione e passaggio. Ebbene in Cristo -secondo i dottori- vanno distinte quattro passioni e resurrezioni, ed è vero.¹³²¹

Le quattro passioni citate da Arnaldo non devono a questo punto sembrare remote né dal pensiero di Dante né dalla più generale cultura pagana e cristiana. Esse, infatti, confermano il reimpiego, in seno all'alchimia, di un precetto la cui eco a livello liturgico era percepibile nei *quattro tempora* con cui la chiesa cattolica evocava le

alchemici: «di questa operazione e di questa sostanza parla il maestro Arnaldo nelle sue *Parabole*, quando scrive: «Se il grano caduto a terra non muore ecc.». devi infatti comprendere che il grano morto nella terra è il mercurio che, ucciso col salpetra e il vetriolo romano e con lo zolfo, mortificato e sublimato col fuoco, porta molto frutto; è la pietra maggiore di tutte, quella che i filosofi hanno cercato e che hanno tenuta nascosta quanti l'hanno trovata.», J. De Rupescissa, *Liber lucis*, cap. III, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 675.

¹³²¹ Arnaldo da Villanova, *Exempla*, trad. in C. Crisciani, M. Pereira, *L'arte del sole e della luna*, Centro Ital. di Studi sull' Alto Medioevo, Spoleto 1996, pp. 234, 238.

quattro stagioni, e che, a livello dottrinale, aveva ricevuto l'attenzione di un Padre della Chiesa come Girolamo. Costui, infatti, nel commentare la già citata visione di Zaccaria dei quattro cavalli colorati¹³²² e delle quattro corna¹³²³, interpreta queste ultime come le *quattuor passiones* o *perturbationes* che Cicerone¹³²⁴ aveva a sua volta ricavato dalla dottrina stoica come prospetto tetrapartito dello squilibrio passionale dell'individuo¹³²⁵. Girolamo, come è stato opportunamente osservato¹³²⁶, non usa Cicerone come unica fonte, ma attua una sintesi sincretica che non sembra conoscere confini dottrinali. Egli, infatti, tiene presente tanto le fonti orientali di Gregorio di Nazianzo (suo maestro), di Origene e di Giuseppe Flavio, quanto quelle occidentali e, dato assai interessante, coinvolge addirittura Virgilio nell'interpretazione dei quattro animali del carro di Ezechiele¹³²⁷. Questi ultimi, infatti, non sarebbero che *figure* dei quattro evangelisti, i quali, a loro volta, sono da identificare con i *quattro fabbri* della visione di Zaccaria che Girolamo interpreta come *medici* atti a curare le quattro passioni di cui soffre il genere umano¹³²⁸.

Qualunque sia la fonte diretta cui Arnaldo attinge per le *quattuor passiones* che egli attribuisce a Cristo, ciò che è certo, come abbiamo

¹³²² «Et rursus levavi oculos meos et vidi: et ecce quattuor quadrigae egredientes de medio duorum montium; et montes, montes aerei. In quadriga prima equi rufi, et in quadriga secunda equi nigri, et in quadriga tertia equi albi, et in quadriga quarta equi varii. Et respondi et dixi ad angelum, qui loquebatur in me: "Quid sunt haec, domine mi?". Et respondit angelus et ait ad me: "Isti sunt quattuor venti caeli, qui egrediuntur, postquam steterunt coram Dominatore omnis terrae". In qua erant equi nigri, egrediebantur in terram aquilonis, et albi egressi sunt post eos, et varii egressi sunt ad terram austri. Et equi fortes exierunt et quaerebant ire et discurrere per terram. Et dixit: "Ite, perambulate terram". Et perambulaverunt terram. Et vocavit me et locutus est ad me dicens: "Ecce, qui egrediuntur in terram aquilonis requiescere fecerunt spiritum meum in terra aquilonis"», *Zach.* 6, 1, 1-8.

¹³²³ «Et levavi oculos meos et vidi, et ecce quattuor cornua; et dixi ad angelum, qui loquebatur in me: "Quid sunt haec?". Et dixit ad me: "Haec sunt cornua, quae ventilaverunt Iudam et Israel et Ierusalem". Et ostendit mihi Dominus quattuor fabros; et dixi: "Quid isti veniunt facere?". Qui respondit dicens: "Haec sunt cornua, quae ventilaverunt Iudam per singulos viros, ut nemo eorum levaret caput suum; et venerunt isti deterrere ea, ut deciant cornua gentium, quae levaverunt cornu super terram Iudae, ut dispergerent eam"», *Zach.* 2, 1-4.

¹³²⁴ «Est igitur causa omnis in opinione, nec vero aegritudinis solum, sed etiam reliquarum omnium perturbationum, quae sunt genere quattuor, partibus plures. Nam cum omnis perturbatio sit animi motus vel rationis expers vel rationem aspernans vel rationi non oboediens, isque motus aut boni aut mali opinione citetur bifariam, quattuor perturbationes aequaliter distributae sunt. Nam duae sunt ex opinione boni; quarum altera, voluptas gestiens, id est praeter modum elata laetitia, opinione praesentis magni alicuius boni altera, cupiditas, quae recte vel libido dici potest, quae est immoderata adpetitio opinati magni boni rationi non obtemperans», Cic., *Tusc. disp.* III, XI, 24.

¹³²⁵ Cfr. A. Canellis, *Saint Jérôme et les passions: Sur les "Quattuor Perturbationes" des "Tusculanes"*, in *Vigiliae Christianae*, Vol. 54, No. 2 (2000), pp. 178-203. Non solo Girolamo, ma anche Lattanzio e Agostino sono debitori in tal senso di Cicerone. Cfr. H. Hagendahl, *Latin Fathers and the Classics, a Study on the Apologists, Jerome and other Christian writers*, Göteborg 1958.

¹³²⁶ A. Canellis, *Saint Jérôme et les passions*, pp. 184, 190, 203.

¹³²⁷ Hier. *Ezech.*, I, 1, 6-8a. Il passo chiamato in causa da Girolamo si trova nel VI libro dell'*Eneide*.

¹³²⁸ A. Canellis, *Saint Jérôme et les passions*, p. 187.

visto già in Galvano da Levanto¹³²⁹, è che Cristo diventa figura del *lapis* grazie al superamento di un processo passionale che si scandisce in quattro tempi. Dal canto suo, Dante, proprio nel quarto libro del *Convivio* che stiamo analizzando, allude ad un tempo altrettanto tetrapartito allorquando dice di voler “raddrizzare” e far risorgere colui che è stato nel sepolcro per *quattro* giorni, alludendo *solo* a livello letterale, a Lazzaro:

ciòè coloro dirizzare intendo ne' quali alcuno lumetto di ragione per buona loro natura vive ancora, ché de li altri tanto è da **curare** quanto di bruti animali; però che non minore meraviglia mi sembra ridurre a ragione [colui in cui è la luce di ragione] del tutto spenta, che ridurre in vita colui che **quattro di** è stato nel sepolcro.¹³³⁰

Quando Dante invoca le quattro età dell'uomo, allora, introduce un concetto fondamentale della medicina dell'epoca, l'*umido radicale*, per porre, a ben vedere, la distinzione tra la donna-sapienza e gli altri individui, elemento che sostanzia ancora di più l'ipotesi per cui dietro la donna-prima materia ci sia proprio la pietra dei filosofi e la pietra delle *petrose*:

Onde, con ciò sia cosa che la nostra vita, sì come detto è, ed ancora d'ogni vivente qua giù, sia causata dal cielo, e lo cielo a tutti questi cotali effetti, non per cerchio compiuto, ma per parte di quello a loro si scuopra; e così conviene che 'l suo movimento sia sopra essi come uno arco quasi, [e] tutte le [terrene] vite (e dico [terrene], sì de li [uomini] come de li altri viventi), [mon]tando e volgendo, convengono essere quasi ad imagine d'arco assimiglianti. Tornando dunque a la nostra, sola de la quale al presente s'intende, sì dico ch'ella procede a imagine di questo arco, montando e discendendo. Ed è da sapere che questo arco [di giù, come l'arco] di su sarebbe eguale, se la materia de la nostra seminale complessione non impedisse la regola de la umana natura. Ma però che l'umido radicale [è] meno e più, e di migliore qualitate e [men buona], e più ha durare [in uno] che in uno altro effetto -lo qual è subietto e nutrimento del calore, che è nostra vita-, avviene che l'arco de la vita d'un uomo è di minore e di maggiore tesa che quello de l'altro.¹³³¹

L'esistenza comune dell'individuo che si ripartisce fra adolescenza, giovinezza, senettute e senio, disegna una sorta di arco procedendo attraverso un percorso parabolico ascendente che culmina nella giovinezza per poi decrescere. L'esistenza temporale umana, non è insomma un «cerchio compiuto», ma qualcosa che assomiglia all'arco di una parabola. Tuttavia anche questa immagine sembra difettare nei confronti del reale sviluppo della vita umana. Questa è infatti sostanziata dalla *quantità* e dalla *qualità* («però che l'umido

¹³²⁹ Cfr. 2.4.2.

¹³³⁰ *Convivio*, IV, 7, 4.

¹³³¹ *Convivio* IV, XXIII, 6-7.

radicale [è] meno e più, e di migliore qualitate e [men buona]») di quel particolare tipo di calore che è detto «umido radicale» la cui variabilità è responsabile del disegno che l'esistenza umana traccia come forma arcuata asimmetrica rispetto all'arco disegnato dalla donna-sapienza. Costei, come verrà spiegato in seguito da Dante, è la figura dell'*anima nobile*, la cui natura viene descritta attraverso un'esemplificazione assai bizzarra a prima vista, cioè ricorrendo alla vita di Marzia, moglie di Catone¹³³². Costei sposa Catone, da lui partorisce figli, quindi lo lascia per Ortensio dal quale ha altri figli e, infine, quando questi muore, ritorna da Catone. La vicenda di Marzia è una sequenza narrativa che viene completamente straniata da Dante rispetto al suo contesto cronachistico e al suo contenuto morale. Marzia, dice Dante, è prima vergine, cioè *adolescente*, poi *giovane*, quindi *adulta* e poi *vecchia*. Tuttavia non lo è nello stesso modo in cui lo è l'anima comune, cioè non nobile. Quando ella diventa *vedova* di Ortensio, ritorna nuovamente al principio della sua parabola. Questo processo, a ben vedere, descrive un arco solo nella prima parte, per poi ricercare una forma circolare. L'anima nobile della donna cantata da Dante sintetizza allora il movimento di circolarità che la distingue dall'arco imperfetto dell'esistenza comune e dell'anima non nobile. Si tratta naturalmente di un processo intellettuale che vede nell'interiorità dell'individuo la successione quaternaria delle età, allo stesso modo in cui, ad

¹³³² «E che queste due cose convegnano a questa etade, ne figura quello grande poeta Lucano nel secondo de la sua Farsalia, quando dice che Marzia tornò a Catone e richiese lui e pregollo che la dovesse riprendere [glua[s]ta: per la quale Marzia s'intende la nobile anima. 14. E potemo così ritrarre la figura a veritate. Marzia fu vergine, e in quello stato si significa l'adolescenza; [poi si maritò] a Catone, e in quello stato si significa la gioventute; fece allora figli, per li quali si significano le vertudi che di sopra si dicono a li giovani convenire; e partissi da Catone, e maritossi ad Ortensio, per che [si] significa che si partì la gioventute e venne la senettute; fece figli di questo anche, per che si significano le vertudi che di sopra si dicono convenire a la senettute. 15. Mori Ortensio; per che si significa lo termine de la senettute; e vedova fatta - per lo quale vedovaggio si significa lo senio - tornò Marzia dal principio del suo vedovaggio a Catone, per che si significa la nobile anima dal principio del senio tornare a Dio. E quale uomo terreno più degno fu di significare Iddio, che Catone? Certo nullo. 16. E che dice Marzia a Catone? «Mentre che in me fu lo sangue», cioè la gioventute, «mentre che in me fu la maternale vertute», cioè la senettute, che bene è madre de l'alte [vertu]di, si come di sopra è mostrato, «io» dice Marzia «feci e compiei li tuoi comandamenti», cioè a dire che l'anima stette ferma a le civili operazioni. Dice: «E tolsi due mariti», cioè a due etadi fruttifera sono stata. 17. «Ora» dice Marzia «che 'l mio ventre è lasso, e che io sono per li parti vota, a te mi ritorno, non essendo più da dare ad altro sposo»; cioè a dire che la nobile anima, cognoscendosi non avere più ventre da frutto, cioè li suoi membri sentendosi a debile stato venuti, torna a Dio, colui che non ha mestiere de le membra corporali. E dice Marzia: «Dammi li patti de li antichi letti, dammi lo nome solo del maritaggio»; che è a dire che la nobile anima dire a Dio: 'Dammi, Signor mio, omai lo riposo di te; dammi, almeno, che io in questa tanta vita sia chiamata tua'. 18. E dice Marzia: «Due ragioni mi muovono a dire questo: l'una si è che dopo di me si dica ch'io sia morta moglie di Catone; l'altra, che dopo me si dica che tu non mi scacciasti, ma di buono animo mi maritasti». 19. Per queste due cagioni si muove la nobile anima; e vuole partire d'esta vita sposa di Dio, e vuole mostrare che graziosa fosse a Dio la sua [oper]azione. Oh sventurati e male nati, che innanzi volete partirvi d'esta vita sotto lo titolo d'Ortensio che di Catone! Nel nome di cui è bello terminare ciò che de li segni de la nobilitade ragionare si convenia, però che in lui essa nobilitade tutti li dimostra per tutte etadi.» *Convivio* IV, XXVIII, 13-19.

esempio, il monadismo di dee celtiche come Brigit o della stessa Diana greca¹³³³ si sostanzia della trinitarietà dell'essere al contempo fanciulla, donna e vecchia. La comprensione lirico-fisica di un simile processo era di pertinenza del medico mistico, cioè del filosofo della natura, o alchimista, allorquando aveva a che fare con la pietra filosofale, capace di arrestare il tempo o, all'interno di esso, di incarnare le sue possibilità metamorfiche¹³³⁴.

Nella descrizione che Dante fa di anima nobile, in quanto forma eccezionale di anima che si distingue da quella comune, se poniamo l'accento sul fatto che la povertà della seconda è determinata dalla quantità e dalla qualità dell'umido radicale, dobbiamo assumere, per converso, che la differenza sostanziale in cui risiede la nobiltà della prima sia proprio in un recupero di quell'umido che non è destinato alla dispersione lineare, ma al recupero circolare. Se Dante, assumendo la teoria dell'umido radicale come soggiacente all'intera struttura psico-fisica dell'essere umano, ha voluto alludere con la figura di Marzia alla possibilità del recupero dell'umido da parte dell'anima nobile, ciò proverebbe la matrice alchemica delle assunzioni "mediche" del poeta. Infatti:

mentre la possibilità di confortare, cioè sostenere, l'*humidum radicale* è ammessa anche dalla letteratura medica, la pretesa di restaurarlo, cioè reintegrarne la perdita-processo fisiologico che determina la durata comunque limitata della vita umana è prettamente alchemica e discende senza alcun dubbio dal collegamento fra oro alchemico e prolongevità istituito nella *scientia experimentalis* di Bacone.¹³³⁵

¹³³³ Il paragone non deve qui sembrare né troppo remoto né inopportuno visto che in *Par.* XXIII, 25-30, Cristo è paragonato alla dea triviale, cioè, appunto a Diana: «Quale ne' plenilunii sereni/Triviale ride tra le ninfe eterne/ che dipingon lo ciel per tutti i seni,/vid'i' sopra migliaia di lucerne /un sol che tutte quante l'accendea, /come fa 'l nostro le viste superne».

¹³³⁴ La differenza "grafica", allora, tra l'esistenza comune dell'individuo e quella dell'anima nobile, come figura della donna-sapienza, consiste nel disegno ad opera del primo di un arco asimmetrico, mentre, ad opera della seconda, di una figura "paradossale" che traccia insieme un arco simmetrico e circolare.

¹³³⁵ M. Pereira, *L'alchimista come medico perfetto nel Testamentum pseudolulliano*, in C. Crisciani, A. Paravicini Bagliani, (a cura di), *Alchimia e medicina nel Medioevo*, Micrologus' Library, Sismel, Firenze 2003, pp. 77-108, p. 95. Il magistero di Bacone, che in almeno cinque delle sue opere si occupa del tema della *prolongatio vitae*, doveva essere tutt'altro che lontano dal clima culturale di Dante. Infatti, gli scritti del filosofo inglese sono stati per lo più indirizzati a pontefici come Innocenzo IV e Clemente IV, circolando di fatto all'interno degli ambienti della corte pontificia. Il motivo baconiano della ricerca dell'*aequalis complexio*, deve aver inoltre inciso, con ogni probabilità, sulle scelte filosofico-politiche di Bonifacio VIII e, in particolare sulla sua decretale *Detestande feritatis*, con cui il pontefice proibiva lo smembramento dei cadaveri al fine della conservazione del corpo. Jacopone da Todi dimostra di sapere quanto il tema della *prolongatio vitae* fosse caro a Bonifacio VIII, allorquando gli rivolge versi come: «pensavi per augurio/la vita perlongare». A. Paravicini Bagliani, *Ruggero Bacone, Bonifacio VIII e la teoria della "prolongatio vitae"*, in *Medicina e scienze della natura alla corte dei Papi nel Duecento*, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 1991, pp. 327-362. Nella prospettiva baconiana l'ottenimento delle *aequalia complexionis* è promosso dall'integrazione dell'alchimia con le scienze dell'astronomia e della prospettiva, cioè dell'ottica, discipline particolarmente importanti, come abbiamo visto, proprio per Dante. «ultimos terminos naturales, quos Deus constituit et natura, relucet miranda potestas astronomie, alkimie et

Dobbiamo a questo punto osservare come proprio nell'esegesi alla seconda canzone del Convivio, *Amor che nella mente mi ragiona*, Dante attribuisca una particolare virtù curativa alla donna-spaienza:

E però dico che la biltade di quella *piove fiammelle di foco*, cioè ardore d'amore e di caritate; *animate d'un spirito gentile*, cioè informato ardore d'un gentile spirito, cioè **diritto appetito**, per lo quale e del quale nasce origine di buono pensiero. E non solamente fa questo, ma **disfà e distrugge lo suo contrario** - de li buoni pensieri -, cioè li vizii innati, li quali massimamente sono di buoni pensieri nemici. E qui è da sapere che **certi vizii** sono ne l'uomo a li quali **naturalmente** elli è disposto - **si come certi per complessione collerica sono ad ira disposti** -, e questi cotali vizii **sono innati**, cioè connaturali. Altri sono vizii consuetudinarii, a li quali non ha colpa la complessione ma la consuetudine, sì come la intemperanza, e massimamente, del vino[...]. Dico adunque che **queste fiammelle** che piovono da la sua biltade, come detto è, **rompono li vizii innati**, cioè connaturali, a dare a intendere che **la sua bellezza ha podestade in rinnovare natura in coloro che la mirano; ch'è miracolosa cosa**. E questo conferma quello che detto è di sopra ne l'altro capitolo, quando dico ch'ella è aiutatrice de la fede nostra. Ultimamente quando dico: Però qual donna sente sua biltate, conchiudo, sotto colore d'ammonire altrui, lo fine a che fatta fue tanta biltade; e dico che qual donna sente per manco la sua biltade biasimare, guardi in questo perfettissimo esemplo. Dove s'intende che **non pur a migliorare lo bene è fatta, ma eziandio a fare de la mala cosa buona cosa**. E soggiugne in fine: Costei pensò chi mosse l'universo, cioè Dio, per dare a intendere che per divino proponimento la natura cotale effetto produsse.¹³³⁶

Le “fiammelle di fuoco” emanate dalla donna della canzone esibiscono l'esplicita virtù di *curare* le complessioni umane, di cui Dante cita quella collerica e che, viene precisato, sono disposizioni temperamentali *innate* che non dipendono pertanto dalle cattive pratiche della consuetudine. La prima considerazione da fare è allora che non solo la donna di cui parla il poeta, insieme alla sequela delle sue *figure*, è la referente di un esplicito effetto terapeutico, ma questa virtù curativa è diretta a *sanare* la complessione innata che è nell'essere umano. Per chiarire la natura di quest'azione dobbiamo osservare il verbo usato da Dante, il verbo «rinnovare», la cui importanza viene esplicitata subito dopo, allorquando il poeta precisa che si tratta di un'azione «miracolosa». Quello che la donna compie, infatti, non è una semplice azione di “miglioramento” della natura, ma una trasformazione operata su una “cosa mala” a che diventi “cosa buona” e ciò, per di più, attraverso l'azione dello *sguardo* («la sua bellezza ha podestade in rinnovare natura in coloro che la *mirano*»). In questo processo tutto-niente, che quindi non

perspective et scientiarum experimentalium», *Liber sex scientiarum*, cit. in A. Paravicini Bagliani, *Ruggero Bacone*, p. 341.

¹³³⁶ *Conv.* III, VIII, 15-17, 20-22.

presuppone “scarti” e “residui”, ci sembra di poter scorgere i tratti di quella medicina rupescissiana che abbiamo visto anteporsi ai processi distillatori messi in campo dall’Alderotti¹³³⁷ e in cui la realizzazione dell’elixir o quintessenza o “pietra”, è il prodotto di una “separazione” della sostanza ricercata come panacea atta a trasmutare *tutta* la materia dell’operazione di partenza nella sua forma *aurea*. La questione è tra le più complesse e mette in campo, oltre a problemi terminologici e filosofici, anche questioni delicate come quella della “percezione” delle fonti, per cui è lecito chiedersi a “quale” Alberto Magno Dante, non solo esplicitamente, ma anche *implicitamente* si rifacesse, se a quello integrato nella Scolastica o a quello delle opere alchemiche pseudepigrafiche che la tradizione gli attribuiva e che lo voleva, come abbiamo visto, *magus*¹³³⁸. Se dobbiamo accogliere l’interessante proposta di Jacopo della Lana, uno dei primi commentatori di Dante, il poeta, stigmatizzando la pratica delittuosa di un’alchimia “sofistica”, accoglie per converso la dottrina alchemica del *De mineralibus* di Alberto Magno dei trattati di Geber, il già citato traduttore-autore dei testi dell’arabo Jābir. Se, infatti, rileggiamo il luogo in cui Dante cita la forma dell’oro, il riferimento alla materia *digesta* non può che alludere alla digestione dell’oro che si ritrova tanto in Alberto Magno quanto in Geber. Ai fini del nostro discorso, però, ci limitiamo qui a notare come sia stato di recente osservato che nell’asse che congiunge la dottrina di Galeno, il *Canone* di Avicenna e il *De mineralibus* di Alberto Magno, tutte fonti esplicite di Dante, è possibile rintracciare quella concezione della *tota substantia* (Galeno) o *forma specifica* (Avicenna) che Alberto riconoscerà nelle pietre¹³³⁹ e che pur avendo origine all’interno della complessione umana, di fatto, assicura la propria funzione terapeutica nell’atto di superare la complessione

¹³³⁷ Cfr. 4.2.

¹³³⁸ Allo stesso modo, secondo noi, è lecito chiedersi a “quale” Avicenna Dante si rifacesse. Infatti, sebbene il filosofo persiano non fosse a rigore uno scrittore di alchimia, egli scrive di preparazioni di laboratorio come le tinture, e viene citato, solo per fare un esempio, da J. Dustin (contemporaneo di Dante) nella sua lettera dichiaratamente alchemica indirizzata a Papa Giovanni XXII, e proprio a proposito della necessità per il filosofo della natura di “fare l’uomo dalla donna”. Se oggi, infatti, si è ormai portati a considerare storicamente le disquisizioni avicenniane (in particolare del suo *Libro della guarigione* e della sua *Epistola ad Hasen Regem*) in merito alla liceità della tesi sostenuta dagli alchimisti, è giusto osservare come la cultura medievale abbia “percepito” la riflessione di Avicenna sull’alchimia come quella di un maestro interno a questa dottrina. Nonostante la posizione del grande medico contro la trasmutazione delle *specie* (scil. ‘essenze’) delle cose sostenuta dagli alchimisti, la sua opera viene comunque assunta come *auctoritas* in materia delle operazioni alchemiche. Infatti: «La tradizione latina ha però accolto come un vero e proprio trattato sull’elixir l’accurata descrizione di operazioni di laboratorio contenuta nell’epistola, inserendone la critica iniziale nel motivo della contrapposizione fra vera e falsa alchimia che, come abbiamo visto, era già presente nell’ellenismo e diverrà un vero e proprio *topos* nell’alchimia occidentale. Oggi possiamo invece riconoscere il carattere filosofico dell’interesse di Avicenna per l’alchimia in entrambi gli scritti appositamente dedicati a quest’arte, e sottolineare che essa è stata da lui presa seriamente in considerazione nella sua parte “sperimentale”, accuratamente distinta dalle «fantasie da pazzi»», M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 107.

¹³³⁹ *De mineralibus* I, X, 2, 1, ed. Borgnet.

stessa¹³⁴⁰. Essa, poiché non riesce ad essere integrata nel modello esplicativo della filosofia scolastica diventa di fatto ciò che non è razionalizzabile, quindi, di nuovo, simbolo dell'*inconnu*, la sostanza sconosciuta che, in quanto tale, giunge ad incarnare ciò che viene infine marchiato come “occulto”¹³⁴¹.

Ciò che, comunque, resta inequivocabile nella dottrina di Dante è quanto è detto esplicitamente nel testo e cioè che a dividere l'esistenza comune da quella eccezionale della donna-sapienza, detta anche *prima materia*, è la «nostra seminale complessione» che il poeta stesso definisce come «la virtù de li elementi legati»¹³⁴² e che, come abbiamo più volte detto, viene classificata nel modello quaternario dei temperamenti oggetto proprio delle speculazioni medievali sull'elixir¹³⁴³. La donna-sapienza (o anima nobile o Filosofia...) è responsabile della «miracolosa» azione che le consente di trasformare il *male* congenito nell'anima umana, e quindi nella complessione individuale¹³⁴⁴, in *bene* poiché essa fa parte della «divina sustanza»¹³⁴⁵.

A confortare l'ipotesi della presenza di un ipotesto psico-fisiologico alla base delle *petrose* si aggiunge la testimonianza del filosofo Ibn Rušd, il quale, oltre a paragonare la medicina alla scienza della

¹³⁴⁰ N. Weill-Parot, *Pietro D'Abano et l'occulte dans la nature: Galien, Avicenne, Albert le Grand et la Differentia 71 du Conciliator*, in *Médecine, astrologie et magie entre Moyen Âge et Renaissance autour de Pietro d'Abano*. Textes réunis par Jean-Patrice Boudet, Franck Collard et Nicolas Weill, Micrologus Library 50, Sismel, Firenze 2013, pp. 21-38.

¹³⁴¹ *Ivi*, 23.

¹³⁴² *Conv.* IV, XXI, 4.

¹³⁴³ Bacone è tra i primi a usare il termine *elixir* nella medicina occidentale. A. Paravicini Bagliani, *Ruggero Bacone*, p. 347.

¹³⁴⁴ Ci limitiamo a notare qui, nonostante la questione richieda uno studio a sé sulla ricezione delle fonti da parte di Dante, come la fonte avicenniana non possa aver suggerito “testualmente” a Dante l'idea della trasmutazione della complessione. Avicenna, infatti, che viene citato quattro volte nel *Convivio* per questioni teologico-astronomiche, nel suo *Libro della guarigione* si dimostra scettico su una possibilità che Dante sembra invece accogliere con convinzione: «Però non credo che sia possibile eliminare artificialmente la differenza specifica; e non può essere che una complessione sia trasformata in un'altra, poiché gli aspetti sensibili delle cose non costituiscono la differenza per cui le specie si distinguono l'una dall'altra, ma sono soltanto accidenti e qualità.[...] E tuttavia, togliere gli accidenti, come il sapore, il colore, il peso (o meglio, diminuirli) non è impossibile: ma in tutti casi la proporzione delle sostanze non rimarrà uguale. Una cosa infatti non potrà essere trasformata in un'altra, se non sia ridotta alla prima materia, e solo così sarà possibile trasformarla in qualcosa di diverso da prima: questo però non si ottiene mediante la sola liquefazione, ma devono avvenire processi che ignoriamo», Avicenna, *De quattuor speciebus corporum mineralium*, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 324. Per comprendere la complessità della questione avicenniana in relazione all'alchimia basti dire che l'ultima affermazione citata, riguardo ad ignoti processi per trasformare la complessione, non compare nel testo arabo avicenniano ma solo nella sua traduzione latina (cfr. M. Pereira, *Alchimia*, p. 1343).

¹³⁴⁵ «Veduto come, nel principio de le laude di costei, sottilmente si dice essa essere de la divina sustanza, in quanto primieramente si considera, da procedere e da vedere è come secondamente dico essa essere ne le causate intelligenze.», *Conv.* III, XIII, 1.

marineria, la cui eco, abbiamo visto, ci riporta alle parole che Brunetto Latini rivolge a Dante¹³⁴⁶, afferma:

questa scienza infatti non ha lo scopo di guarire in ogni caso, ma di fare ciò che bisogna, nella quantità che bisogna e nel tempo che bisogna. Poi si aspetta il conseguimento di ciò che essa si prefigge, come avviene nella scienza della marineria e nella guida degli eserciti¹³⁴⁷

La definizione che il filosofo arabo dà della medicina ci riporta a quanto Dante si propone di fare nel *Convivio* nel momento in cui, come abbiamo visto, decide che è necessario *aspettare del tempo* allo scopo di *curare* il difetto percettivo di cui si è detto. In più, l'esplicito riferimento del filosofo all'arte militare getta luce su quell'enigmatica affermazione che Dante fa nel *De vulgari eloquentia* a proposito di una delle *petrose*:

nimia scilicet eiusdem rithimi repercussio, nisi forte novum aliquid atque intentatum artis hoc sibi preroget; ut nascentis militie dies, qui cum nulla prerogativa suam indignatur preferire dietam: hoc etenim nos facere nisi sumus ibi,

Amor, tu vedi ben che questa donna;¹³⁴⁸

Tra le tre soluzioni ritmiche da evitare in una buona versificazione Dante pone in prima linea la *nimia repercussio eiusdem rithimi*, vale a dire la ripetizione ossessiva della medesima rima, a meno che, dice l'autore, non si tratti di una formula inventiva totalmente innovativa come quella che egli ha esperito in *Amor tu vedi ben che questa donna*, canzone che egli paragona al giorno della nascente milizia («nascentis militie dies»). Poiché non c'è traccia tematica che possa ricondurre il testo di questa canzone all'arte militare, è assai probabile che con quest'espressione Dante abbia alluso alla metaforizzazione che al suo tempo collegava proprio la medicina all'arte della guerra¹³⁴⁹.

A questo punto, ritornando alla metaforizzazione posta all'inizio da Dante, il poeta vede la *sapienza* (la Filosofia) come una donna sia dolce che amara. Tuttavia l'ostilità di lei all'amore, che egli

¹³⁴⁶ Cfr. 2.4.2.

¹³⁴⁷ Cit. in C. Crisciani, A. Paravicini Bagliani, (a cura di), *Alchimia e medicina nel Medioevo*, Micrologus' Library, Sismel, Firenze 2003, p. 29.

¹³⁴⁸ *De vulg. eloq.* II, XIII, 12.

¹³⁴⁹ Su un piano specificamente retorico-linguistico e, più in generale, poetico, Corrado Bologna a proposito di *Amor tu vedi ben* e delle affermazioni di Dante nel *De vulgari eloquentia* afferma che: «All'altezza del trattato linguistico Dante constata che c'è ancora qualcosa di esorbitante in quella tecnicistica terza *petrosa*, il cui esito logico-espressivo è il «parlar [...] aspro», «dur[o]» e «crud[o]» come il «diaspro» della Bella Petra[...] C'è, insomma, qualcosa di *inutile* ed *asperum* nella sfida elaborativa post-stilnovistica (appunto *Amor tu vedi ben*, 64-65: «io ardisco a far [...] / la novità che per tua forma luce») esplicitamente lanciata come una conquista iniziatica[...] anche verso tutti la tradizione dei «trovatori» ambiziosi di «novel chan», C. Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita nuova», «Petrose» e «Commedia»*, Quaderni di Filologia e critica, Salerno, Roma 1998, p. 111.

evidentemente fatica a integrare con la sua contemporanea affabilità, lo spingono a decidere di *dimorare nell'assenza* della donna. Questo “dimorare” si configura come attesa all'interno di un tempo tetrapartito che a sua volta si scandisce come attraversamento delle quattro passioni temporali che separano il poeta dalla corretta percezione di questa donna a cui egli ha ascritto la miracolosa virtù di curare complessioni innate come quella collerica proprio attraverso l'atto di *mirarla*. Il corretto percepire che il poeta persegue non è che una forma di *coniunctio oppositorum* atta a integrare la dolcezza e l'asprezza, il chiaro e lo scuro, qualità che pertengono, *eodem tempore*, a più piani percettivi e cognitivi. L'attraversamento, e quindi il superamento, dei quattro temperamenti permetteranno al poeta di raggiungere la fine (o il fine) del desiderio¹³⁵⁰, di nascere una seconda volta, ma in senso spirituale e proprio da quella “pietra” che la *scientia* della sua epoca considerava come *miracoloso* superamento dello stato insano, non-aureo, delle complessioni umane.

Alla luce di quanto sin qui assunto, le cosiddette *petrose* che, come abbiamo visto nella premessa, la maggior parte della critica considera in numero di quattro, rappresenterebbero allora la forma lirica della scansione tetrapartita delle complessioni della medicina mistica detta anche *alchimia*¹³⁵¹. Il tempo che Dante dice di voler attendere, insomma, è vissuto dall'*autor* in quanto *actor* a tal punto che il poeta intende le quattro distinte partiture liriche come spazio di rappresentazione della dinamica fisiologica, erotica e poetica dell'uomo che, volendo attingere alla *pietra*, denuncia nei suoi confronti la propria inabilità a causa dell'azione limitante delle quattro complessioni che egli di volta in volta “interpreta”¹³⁵² nelle quattro partiture liriche. La strategia retorica più immediata del testo messa in atto dall'autore, infatti, da un lato giustifica la *letteralità* della pietra come metafora della donna dal cuore crudele e dall'altro autorizza la sua *letterarietà* attraverso il *topos* dell'amante rifiutato. Tuttavia, all'interno del senso più immediato del testo la complessa dottrina di una *philosophia* come scienza dell'uomo totale (l'isidoriano *homo totus* come oggetto e fine della medicina...) orchestra i significati profondi e i referenti reali della testura poetica delle quattro liriche.

¹³⁵⁰ Ci riferiamo qui al tanto dibattuto *explicit* dell'ultimo canto del *Paradiso* («A l'alta fantasia qui mancò possa;/ma già volgeva il mio disio e 'l velle,/si come rota ch'igualmente è mossa,/l'amor che move il sole e l'altre stelle», *Par.* XXXIII, 142-145), per cui cfr. L. Pertile, *Poesia e scienza nell'ultima immagine del Paradiso*, in P. Boyde, V. Russo, *Dante e la scienza*. Atti del Convegno internazionale di studi 'Dante e la scienza' organizzato dall'Opera di Dante e dalla Biblioteca classense di Ravenna, Ravenna 1995, 28-30, pp. 133-148.

¹³⁵¹ Della dottrina arnaldiana o, se si preferisce, dei quattro stati temperamentali di quella lulliana e giabiriana.

¹³⁵² D'altronde è riconosciuta dalla critica la «tendenza così tipicamente stilnovista -e così estranea alla sensibilità lirica moderna- a sceneggiare i sentimenti» che in *Così nel mio parlar* giunge ad essere «teatro di oggettivazioni e personificazioni», Giunta 2014, p. 423.

Nel quadro che visualizziamo in tabella, per offrire il prospetto sinottico dell'ipotesi interpretativa delle rime, oltre ai cinque elementi del prospetto che Dante ci fornisce, vale a dire le complessioni, le stagioni, le età, le ore del giorno e i cavalli, aggiungiamo altri due agenti da correlare a quelli forniti dall'autore: le quattro facoltà nutritive e i quattro elementi di cui si discuterà nel corso dell'analisi.

Il seguente prospetto rende conto dell'ipotesi dell'inserimento delle quattro *petrose* all'interno della *rota* delle quattro complessioni:

<i>Così nel mio parlar voglio essere aspro</i>	<i>Io son venuto al punto de la rota</i>	<i>Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra</i>	<i>Amor tu vedi ben che questa donna</i>
Complessione caldo-secca (Collera)	Complessione freddo-secca (Malinconia)	Complessione caldo-umida (Sangue)	Complessione freddo-umida (Flemma)
Estate	Autunno	Primavera	Inverno
Gioventù	Senettute	Adolescenza	Senio
Cavallo Pirroi	Cavallo Etos	Cavallo Eoo	Cavallo Flegon
Ora infino a nona	Ora infino al vespro	Ora infino a terza	Ora dopo il vespero
Facoltà Appetitiva	Facoltà Ritentiva	Facoltà Digestiva	Facoltà Espulsiva
Fuoco	Terra	Aria	acqua

4.6 Le *Petrose* e le quattro stagioni: il problema dell'ordine dispositivo

Prima di rendere conto del motivo del “desiderio” chiamato in causa da Dante e del conseguente auspicio alla propria rinascita spirituale, a conforto della nostra ipotesi dobbiamo ricorrere alle recenti assunzioni della filologia. Come abbiamo avuto modo di accennare parte della critica contemporanea sostiene assai plausibile, se non

probabile, l'originaria volontà di Dante di collocare quattordici canzoni del suo *corpus* all'interno del *Convivio*, ipotesi tra l'altro già sostenuta in passato da due trascrittori delle canzoni dantesche come Giovanni Boccaccio e Antonio di Tuccio Manetti¹³⁵³. Quest'ipotesi è del tutto calzante con quanto fino a qui asserito a proposito della presenza di una trama "petrosa" proprio all'interno del *Convivio*. Il quarto libro del trattato, in cui si dispiega il discorso sulle complessioni umane, infatti, avrebbe dovuto essere evidentemente seguito dalle *petrose*, cioè dalla rappresentazione lirica di ciascuna complessione, che il poeta avrebbe commentato in ogni libro dedicato a ciascuna lirica, cosa che di fatto non è avvenuta per la brusca interruzione dell'opera¹³⁵⁴.

Tuttavia, il problema dell'ordine dispositivo con cui le canzoni del *corpus* dantesco, e quindi le quattro *petrose*, sarebbero state collocate nel testo del *Convivio* permane. Secondo Domenico De Robertis, che non crede che la sequenza delle canzoni sia imputabile a Giovanni Boccaccio, è «impensabile, men che mai documentabile, una proposta di sistemazione delle proprie rime da parte di Dante»¹³⁵⁵. Sebbene nella sequenza pervenutaci la prima canzone è proprio la petrosa *Così nel mio parlar vogli' esser aspro*, che in tal modo è separata dalle altre tre che seguono al settimo, ottavo e nono posto, è anche vero che la critica oggi discute sull'ipotesi di uno spostamento di *Così voglio parlar* dal centro alla posizione esordiale del *corpus*¹³⁵⁶. Al di là delle interessanti ipotesi ecdotiche non ancora risolte, ci limitiamo in questa sede a suggerire solo alcune possibili disposizioni in ragione della dottrina "interna" ai testi fin qui messa in luce.

Se dovessimo seguire l'indicazione dettata dall'ordine in cui Dante cita le stagioni allora dovremmo dire che la prima canzone sarebbe

¹³⁵³ Cfr. G. Tantarli, *Come si forma il libro delle canzoni?*, in C. Berra, P. Borsa, *Le Rime di Dante*, Quaderni di Acme 117, Cisalpino Ist. Edit. Univ., Milano 2010, pp. 117-134, pp. 117-118; M. Grimaldi, *Boccaccio editore delle canzoni di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, Salerno Editrice, Roma 2014, pp. 137-157.

¹³⁵⁴ Non sarà superfluo notare come un problema aperto della questione delle canzoni dantesche sia proprio quello di «stabilire se le canzoni della serie siano compatibili con il progetto del *Convivio*», M. Grimaldi, *Boccaccio editore delle canzoni di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*, p. 146.

¹³⁵⁵ D. De Robertis, DANTE ALIGHIERI. *Rime*, Le Lettere, Firenze 2002, p. 3. L'autore nota a proposito delle *petrose* che «la riunione delle quattro canzoni in un'unica serie si dà solo in un paio di testimoni, il Conventi soppressi 122 della Biblioteca Laurenziana e il Marciano it. Z. 63, e solo nel primo dei due nella sequenza 1, 7, 8, 9 (in realtà il Laurenziano sposta semplicemente 1 al sesto posto). Non rara (meno di una decina di codici, tra i quali il già mentovato Chigiano e suoi prossimi) l'inversione 8-9», *ivi*, p. XXVII.

¹³⁵⁶ Cfr. M. Grimaldi, *Boccaccio editore delle canzoni di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*, p. 144; G. Tantarli, *Come si forma il libro delle canzoni?*, in C. Berra, P. Borsa, *Le Rime di Dante*, Quaderni di Acme 117, Cisalpino Ist. Edit. Univ., Milano 2010, pp. 124-125. A proposito dell'eventuale posizione di *Così nel mio parlar* all'interno della sequenza delle 14 canzoni del *Convivio* Tantarli afferma che essa «se non era l'esclusa non poteva essere la prima», G. Tantarli, *Così nel mio parlar vogli' esser aspro*, in N. Tonelli, S. Giusti (a cura di), *Dante Alighieri. Le quindici canzoni lette da diversi*. Voll. 1-2, QPL, Pensa Multimedia Editore, Lecce 2012, pp. 9-28, p. 15.

stata *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* (Rime CI) come rappresentazione della primavera e del temperamento sanguigno; sarebbe quindi seguita *Così nel mio parlar vogli' esser aspro* (Rime CIII) cioè l'estate e il temperamento collerico; sarebbe stata poi la volta di *Io son venuto al punto della rota* (Rime C), cioè dell'autunno e del temperamento malinconico; ultima nell'ordine sarebbe stata *Amor tu vedi ben che questa donna* (Rime CII), cioè l'inverno e il temperamento flemmatico.

Se dovessimo invece seguire l'ordine delle quattro facoltà nutritive che, come vedremo, sono rintracciabili rispettivamente nei quattro testi, l'ordine compositivo sarebbe il seguente¹³⁵⁷:

Così nel mio parlar vogli' esser aspro: facoltà appetitiva

Io son venuto al punto della rota: facoltà ritentiva

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra: facoltà digestiva

Amor tu vedi ben che questa donna: facoltà espulsiva

Sebbene la posizione di *Amor tu vedi ben che questa donna*, che nelle due ipotesi si mantiene invariata, sembra essere verisimilmente proprio l'ultima per i motivi che si vedranno, il problema dell'ordine dispositivo rimane aperto. Nell'analisi delle quattro canzoni sceglieremo pertanto di rispettare l'ordine dato da Dante alle complessioni nel *Convivio* (caldo-umido, caldo-secco, freddo-secco, freddo-umido).

Il corollario che abbiamo ricavato attraverso un procedimento intertestuale tra le *petrose* e il *Convivio*, concentrandoci sulla decriptazione di quanto Dante suggerisce in quest'ultimo, sarebbe ovviamente nullo senza un debito riscontro intratestuale. Prima allora di rintracciare le porzioni di testo in cui ciascuna lirica offre le necessarie spie per la ricognizione dei quattro temperamenti, dobbiamo provare a isolare i luoghi che in modo più visibile offrono le coordinate spazio-temporali per l'identificazione stagionale. Nonostante, infatti, tre delle *petrose* (*Amor tu vedi ben*, *Al poco giorno*, *Io son venuto*) siano tradizionalmente considerate canzoni "invernali"¹³⁵⁸ per ragioni squisitamente legate al motivo dominante dell'amore non corrisposto, nelle quattro liriche è pur sempre possibile rintracciare un *topic* stagionale specifico per ciascun componimento seppur variamente modulato.

In *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* è possibile trovare il riscontro meglio classificabile del *topic* primaverile:

Similmente questa nova donna
si sta gelata come neve a l'ombra;

¹³⁵⁷ L'ordinamento delle facoltà nutritive secondo questa sequenza si trova ne *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, Romagnoli, Bologna 1878, I, II, XXXIII.

¹³⁵⁸ La definizione è di D. De Robertis per il quale le tre *petrose* succitate sono quelle «aventi per tema l'amore che arde in condizioni proibitive (contro la sincronia convenuta di amore e primavera)», D. De Robertis, *Dante alighieri. Rime*, Le Lettere, Firenze 2002, p. 103.

che non la move, se non come pietra,
il dolce tempo che riscalda i colli
e che li fa tornar di bianco in verde
*perché li copre di fioretti e d'erba.*¹³⁵⁹

Il gelo della pietra, di cui abbiamo parlato, dimostra in questi versi tutto il suo effetto di contrasto con la stagione “dolce”. Il «dolce tempo», infatti, è certamente da identificare con il tempo primaverile in quanto è connotato dalla presenza di fiori ed erbe con cui Dante, nel *Convivio*, ha caratterizzato la primavera: «Ché altrimenti è disposta la terra nel principio de la primavera a ricevere in sé la informazione de l'erbe e de li fiori»¹³⁶⁰.

In *Così nel mio parlar vogli' esser aspro* la stagione non compare come sfondo paesaggistico di sostegno all'azione rappresentativa del poeta. Il “caldo”, segno caratteristico della stagione estiva, di fatto è un prodotto fisiologico e psicologico del temperamento collerico inscenato dall'autore. Esso viene infatti invocato sì, ma per via allucinatória:

Ohmè, perché non latra
per me, com'io per lei, nel caldo borro?¹³⁶¹

Una descrizione climatica meteorologicamente ben assortita, oltre che astronomicamente determinata, è invece quella di *Io son venuto al punto della rota*. Se la notazione cronologica ricavata da Durling e Martinez è esatta, allora la prima stanza della canzone ci riporta nei pressi temporali del solstizio di inverno dell'anno 1296¹³⁶². Tuttavia, la descrizione meteorologica che Dante compie nelle stanze successive ci offre un panorama climatico che coinvolge tanto gli agenti atmosferici quanto il regno animale e vegetale con i tratti assai caratteristici di un autunno particolarmente freddo e intenso. Se la notazione temporale è corretta, infatti, siamo prossimi a entrare in termini astronomici nella stagione invernale, dal che si evince che siamo ancora nell'autunno, come, di fatto, la presenza di Saturno e il temperamento malinconico del poeta confermano:

di fredda neve ed in noiosa pioggia
[...]
Fuggito è ogne augel che 'l caldo segue
[...]
ramo di foglia verde a noi s'asconde

¹³⁵⁹ *Rime* CI, 7-12. Il corsivo è nostro.

¹³⁶⁰ *Convivio*, IV, II, 7.

¹³⁶¹ *Rime* CIII, 59-60.

¹³⁶² Cfr. M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal – Studies in Dante's Rime petrose*, pp. 80-96.

[...]
onde cammino al bel giorno mi piacque
che ora è fatto rivo, e sarà mentre
che durerà del verno il grande assalto;
la terra fa un suol che par di smalto,
e l'acqua morta si converte in vetro
per la freddura che di fuor la serra:¹³⁶³

L'inverno sta per fare il suo ingresso, che nelle parole di Dante è un «grande assalto». La pioggia e la neve di fatto lo annunciano, ma inequivocabilmente il movimento migratorio degli uccelli costretti a seguire il caldo e la caducità in atto delle foglie ci induce a pensare che la descrizione di Dante sia quella di un autunno particolarmente rigido¹³⁶⁴, reso ancor più difficile dal carico fisiologico-psichico, come vedremo, della malinconia.

Se l'abbondanza delle precipitazioni caratterizza l'umore climatico di *Io son venuto*, nella lirica che per ultima prendiamo in esame in rispetto all'indicazione di Dante, la superflua liquidità dell'acqua sembra convertirsi in uno stato di glacialità permanente:

l'acqua diventa cristallina petra
là sotto tramontana ov'è il gran freddo
e l'aere sempre in elemento freddo
vi si converte, sì che l'acqua è donna
in quella parte per cagion del freddo:¹³⁶⁵

In *Amor tu vedi ben che questa donna*, come in *Così voglio parlar*, se non fosse per l'esplicito richiamo al vento di tramontana con cui Dante invoca il passaggio di stato dell'acqua in ghiaccio, la notazione stagionale sarebbe, di nuovo, del tutto intrapsichica. Le quattordici occorrenze del termine 'freddo' ci proiettano infatti in uno stato dell'inverno vissuto come stagione temperamentale della mente la cui complessione flemmatica, come vedremo, mostra le caratteristiche assai "nuove" che la scienza naturale dell'alchimia tributava alla nozione di freddo¹³⁶⁶.

4.7 Il *desiderio* di Dante: trame intertestuali e testimonianze letterarie

Nella *Vita Nova*, nel suo viaggio spirituale verso la Luce, Dante riceve l'indicazione più determinante, per trovare la retta strada, da un giovane vestito di bianco che gli compare in sogno per ammonirlo con queste parole:

¹³⁶³ *Rime* C, 21, 27, 42, 55-60.

¹³⁶⁴ È stata infatti osservata l'affinità di questa petrosa con una lirica di Gualtiero di Châtillon dal titolo *Autumnali frigore* (Giunta 2014, p. 388).

¹³⁶⁵ *Rime* CII, 26-30.

¹³⁶⁶ Cfr. 2.5.6.

Ego tamquam centrum circoli, cui simili modo se habent
circumferentie partes; tu autem non sic.¹³⁶⁷

Il giovane personaggio offre al poeta un'implacabile sentenza: «io sono il centro del cerchio, tu no».

La lapidaria constatazione di questo messaggero onirico accusa, come chiarisce lo stesso Dante nel corso dell'opera, la contingente inabilità del poeta al distacco sentimentale nei confronti di Beatrice e il suo conseguente bisogno di visualizzazione oggettuale della donna amata. Come abbiamo visto nella riflessione sulla immaginazione creatrice il concetto di "immagine" risulta essere l'antitipo del termine "fantasia" che pare costituire una forma di pensiero «organica» incapace di attingere visioni archetipiche. Una marca ugualmente negativa sembra assumere il termine «desiderio» in rapporto all'inadeguatezza del poeta a nutrire il necessario distacco dalla donna:

«Poscia che tu perviene a così dischernevole vista, quando tu se' presso di questa donna, perché pur cerchi di vedere lei? Ecco che tu fossi domandato da lei, che avrestù da rispondere, ponendo che tu avessi libera ciascuna tua vertude, in quanto tu le rispondessi? » Ed a costui rispondea un altro umile pensiero, e dicea: «S'io non perdessi le mie vertudi, e fossi libero tanto che io le potessi rispondere, io le direi che, sì tosto com'io imagino la sua mirabile bellezza, sì tosto mi giugne uno desiderio di vederla, lo quale è di tanta vertude, che uccide e distrugge ne la mia memoria ciò che contra lui si potesse levare; e però non mi ritraggono le passate passioni da cercare la veduta di costei»[...]

Contra questo avversario de la ragione si leveo un die, quasi ne l'ora de la nona, una forte imaginazione in me; che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne co le quali apparve prima a li occhi miei; e pareami giovane in simile etade in quale io prima la vidi. Allora cominciai a pensare di lei. E ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere de lo desiderio a cui si vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia de la ragione; e discacciato questo cotale malvagio desiderio, si si rivolsero tutti li miei pensamenti a la loro gentilissima Beatrice. E dico che d'allora innanzi cominciai a pensare di lei sì con tutto lo vergognoso cuore, che li sospiri manifestavano ciò molte volte[...]. Onde io, volendo che cotale desiderio malvagio e vana tentazione paresse distrutto, sì che alcuno dubbio non potessero indùcere le rimate parole ch'io avea dette innanzi, propuosi di fare uno sonetto, ne lo quale io comprendesse la sentenza di questa ragione. E dissi allora: Lasso! per forza di molti sospiri; e dissi 'lasso' in quanto mi vergognava di ciò, che li miei occhi aveano così vaneggiato.¹³⁶⁸

¹³⁶⁷ *Vita Nova*, XII, 4.

¹³⁶⁸ *Vita Nova*, XV, 1-2; XXIX, 1-3, 6.

Delle sette occorrenze del termine ‘desiderio’ nella *Vita Nova* quattro dimostrano in maniera chiara e aperta la connotazione di segno negativo che l’altrimenti detto «disio» assume nella trama sentimentale descritta da Dante nel suo rapporto con l’immagine di Beatrice¹³⁶⁹. Il «desiderio di vederla» è, infatti, esplicitamente almeno due cose: 1) «avversario della ragione»; 2) «desiderio malvagio».

In più esso *agisce* in almeno due modi: 1) «uccide e distrugge» il contenuto positivo della memoria; 2) è il soggetto passivo dell’azione vile di abbandonarsi a lui («lo desiderio a cui si vilmente s’avea lasciato possedere»).

La valenza negativa insita nel desiderio della visione oggettuale, che Dante denuncia in se stesso, è allora responsabile dello stato “periferico” che il giovane del sogno accusa in Dante. Il poeta infatti non è “al centro” della ruota¹³⁷⁰, ma si trova in un suo «punto», così come viene ribadito dalla *petrosa* che si apre proprio con questa espressione (*Io son venuto al punto della rota*).

Risulta allora più semplice capire l’affermazione del *Convivio* precedentemente discussa, laddove la particolare “attesa del tempo”, cui abbiamo tributato il valore processuale delle operazioni alchemiche, si pone come scopo, nelle parole di Dante, proprio «lo fine d’ogni desiderio».

In *Al poco giorno* Dante ribadisce nuovamente che il nodo del suo tormento nei confronti della donna-*petra* vestita di verde è proprio il suo desiderio e infatti afferma:

e ’l mio disio però non cangia il verde

dove il *disio* è probabilmente l’oggetto dell’azione disattesa del colore verde che non riesce a mutarlo¹³⁷¹. D’altronde, come vedremo, in questa lirica Dante imita la struttura metrica di una canzone del trovatore più amato da Dante, Arnaut Daniel. Costui, nella *Commedia*, è posto, insieme al grande stilnovista Guido Guinizelli, tra gli spiriti lussuriosi del *Purgatorio*, tra coloro cioè che non hanno

¹³⁶⁹ Questa forma di desiderio non è da confondere con il «desiderio naturale» che, come Dante specifica nel *convivio* identifica la tensione dell’oggetto e del soggetto alla propria compiutezza o entelechia. «A ciò si può chiaramente rispondere che lo desiderio naturale in ciascuna cosa è misurato secondo la possibilitade de la cosa desiderante: altrimenti andrebbe in contrario di se medesimo, che impossibile è; e la Natura l’avrebbe fatto indarno, che è anche impossibile. In contrario andrebbe: ché, desiderando la sua perfezione, desidererebbe la sua imperfezione; imperò che desidererebbe sé sempre desiderare e non compiere mai suo desiderio (e in questo errore cade l’avarò maladetto, e non s’accorge che desidera sé sempre desiderare, andando dietro al numero impossibile a giungere). Avrebbe anco la Natura fatto indarno, però che non sarebbe ad alcuno fine ordinato. E però l’umano desiderio è misurato in questa vita a quella scienza che qui avere si può, e quello punto non passa se non per errore, lo quale è di fuori di naturale intenzione.», *Convivio*, III, XV, 8-9.

¹³⁷⁰ Ricordiamo che la “rota” non è solo il cerchio astronomico, ma anche, contemporaneamente, il cerchio psichico il cui centro indica l’equilibrio temperamentale che deve essere raggiunto dall’individuo sapiente.

¹³⁷¹ Per l’interpretazione opposta per cui *disio* è soggetto cfr. 2.4.10.

saputo “affinare” in vita il loro desiderio sensuale ed ora lasciano al fuoco purgatoriale questa cozione sublimante.¹³⁷²

Alle formule autoconfessionali che l'autore dissemina nelle sue opere e che denunciano il permanere del suo stato desiderante, bisogna aggiungere due ulteriori prove testuali: una dantesca che si serve però della voce di Beatrice; l'altra di un autore che a quanto pare conosceva assai bene il nostro poeta, di nuovo Cecco D'Ascoli.

Nel cielo degli spiriti contemplativi del *Paradiso* che abbiamo analizzato all'inizio¹³⁷³ Beatrice dice a Dante:

«Solvi il tuo caldo disio».

Se il senso letterale di quest'espressione, cui l'autore pur ci invita, vuole che la donna semplicemente esorti il poeta a soddisfare il desiderio di porre delle domande allo spirito di Pietro Damiani, tuttavia, la gravidanza del verbo “solvere” e dell'aggettivo “caldo”, come attributo del desiderio, ci intimano di approfondire il significato dell'espressione ben al di sopra del senso letterale. Ancora una volta, infatti, Dante usa un verbo tecnico invocando il processo solutivo della cozione delle sostanze. Oggetto dell'azione solutiva, stavolta, è il suo desiderio che, visto l'eccesso di calore, deve trovare la via della rarefazione riequilibrante. Beatrice, insomma, lungi dal dare a Dante una mera esortazione contingente servendosi di una complicata perifrasi, focalizza il nodo fisiologico che ha trattenuto per anni il suo amato dall'ascesa spirituale.

Se alla critica non sembra certo che Cecco D'Ascoli abbia letto il testo delle cantiche del *Purgatorio* e del *Paradiso* di Dante, quello che appare certo è che, oltre a conoscerne il contenuto generale, l'autore dell'*Acerba* avesse una cognizione precisa della commedia “interiore” dell'autore:

De quella luce del fattor benegno.
De' qua' già ne trattò quel Fiorentino.
Che li lui se condusse Beatrice;
Tal corpo umano mai non fo divino,
Né po' sì come 'l perso essere bianco,
Perché se renova sicomo fenice
In quel disio che li ponge el fianco.
Ne li altri regni ov' andò col duca,
Fondando li soi pedi en basso centro,
Là lo condusse la sua fede poca:
E so ch' a noi non fe' mai retorno
Che so disio sempre lui tenne dentro:
De lui mi dol per so parlar adorno.¹³⁷⁴

¹³⁷² «Poi s'ascose nel foco che li affina.», *Purg.* XXVI, 148. Questo è il verso che chiude inieme al canto l'azione che coglie il poeta provenzale Arnaut Daniel. Dante, allora, identifica la cifra caratteristica della poesia d'amore, da quella trobadorica a quella stilnovista, o almeno guinizelliana, come il tentativo mai riuscito di trascendere il desiderio di possesso oggettuale della donna-sapienza. A proposito dell'*eros* trobadorico così R. Nelli: «La legge era di conoscere la tentazione amorosa per superarla. È l'aspetto più alto di questa volontà di impedire all'amore di perdersi nel desiderio.», R. Nelli, *Eros Trobadorico*, in M. Mancini (a cura di), *Il punto su i : I trovatori*, Laterza, Roma-bari 2004, pp. 109-122, p. 119.

¹³⁷³ Cfr. 1.10.2.

Secondo Cecco, Beatrice ha condotto Dante presso la luce del «fattor benigno», ma non può avere condotto il suo corpo umano, in quanto questo è marcato da un desiderio di segno negativo, un disio che “punge il fianco” e che ha contratto la virtù della fenice ma in senso deteriore. Esso infatti continua a rinnovarsi, quando invece dovrebbe estinguersi. Cecco sta insomma rivolgendo a Dante un giudizio non diremmo “gentile”, però calzante con quanto abbiamo asserito a proposito del disegno circolare della pietra e dell’anima nobile nel *Convivio*. Il movimento ciclico della Fenice, simbolo alchemico della pietra, è una meta che Dante, secondo Cecco, non avrebbe raggiunto. L’aver tenuto dentro di sé sempre il “desiderio” avrebbe infatti condotto il poeta nell’inferno e nel purgatorio, poiché, si inferisce dalle parole di Cecco, il suo grande “desiderio” è stato direttamente proporzionale alla sua «poca fede». Se, la “puntura” del fianco che Cecco imputa a Dante sembra quasi il calco esatto della «crudele spina» la cui azione è lamentata dal poeta proprio nella petrosa *Io son venuto al punto della rota*¹³⁷⁵, è anche vero che le parole di Cecco fanno sorgere più chiaro il dubbio riguardo all’eventualità che gli abbia effettivamente letto le battute finali del *Paradiso*. La *Commedia* si chiude infatti con questi versi:

tal era io a quella vista nova:
veder voleva come si convenne
l’imago al cerchio e come vi s’indova;

ma non eran da ciò le proprie penne:
se non che la mia mente fu percossa
da un fulgore in che sua voglia venne.

A l’alta fantasia qui mancò possa;
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.¹³⁷⁶

Dante ripropone qui l’immagine della *rota* proprio come forma finale della Luce. All’interno di essa, a muoversi di un moto perpetuo e regolare, sono la sua volontà («velle») e il suo desiderio. Nel decifrare la natura di questo «disio» siamo ormai propensi a scegliere la via “equivoca” cui ci ha abituati il poeta. In quel «fine de lo desiderio» che abbiamo trovato nel *Convivio* si nasconde allora il

¹³⁷⁴ *L’Acerba*, I, II, 54-66.

¹³⁷⁵ «e la crudele spina/però Amor di cor non la mi tragge;/per ch’io son fermo di portarla sempre/ch’io sarò in vita, s’io vivesse sempre.», *Io son venuto al punto della rota*, 48-51.

¹³⁷⁶ *Par.* XXXIII, 136-145. A questi bisogna aggiungere le parole con cui San Benedetto si rivolge a Dante proprio a proposito del suo ‘disio’: «Ond’elli: «Frate, il tuo alto disio/ s’adempierà in su l’ultima spera,/ ove s’adempion tutti li altri e ’l mio.», *Par.* XXII, 61-63.

doppio senso del termine “fine”. L’obiettivo ultimo del poeta sarà quindi *la fine*, cioè l’estinzione, del desiderio di segno negativo come bisogno di soddisfacimento sensuale e oggettuale, e nello stesso tempo *il fine*, cioè lo scopo, di quel «desiderio naturale» che aristotelicamente è insito in ciascun essere come tensione verso il compimento di sé (*entelechia*). Il poeta, insomma, sostiene sì di essere stato, e a lungo, al «punto della rota», di aver dovuto aspettare del *tempo* in quel cerchio cosmico che regola le passioni umane, ma, annuncia anche, infine, di essere un giorno arrivato al suo “centro”.

4.8 La pietra e la malinconia di Dante: luoghi testuali a confronto

All’interno del modello tetrapartito che abbiamo estrapolato dal *Convivio*, e che abbiamo identificato come la ruota della medicina alchemica nella quale si possono inserire le quattro “operazioni” delle *petrose*, a *Io son venuto il punto della rota* spetta il compito di rappresentare l’umore temperamentale della malinconia. La disposizione malinconica che, peraltro, è stata già riconosciuta come cifra umorale della lirica da M. Durling e R. L. Martinez¹³⁷⁷, prima di essere discussa, merita di essere munita di specifici collegamenti intertestuali che ne chiarifichino il significato all’interno di un più ampio contesto semantico.

Brunetto Latini, nel già citato *Tesoretto*, ci offre un elemento di fondamentale rilevanza ermeneutica nel raffronto con l’opera del suo allievo Dante Alighieri. Brunetto, infatti, raccontando di essersi smarrito in una selva fornisce un tratto psicologico e posturale che può chiarire le ragioni di tale smarrimento:

Ond’io a tal corrotto
pensando a capo chino,
perdei il gran cammino,
e tenni la traversa
d’una selva diversa.

Ma tornando a la mente,
mi volsi, e posi mente
intorno a la montagna;¹³⁷⁸

Ser Brunetto si smarrisce in una selva mentre sta «pensando a capo chino». A turbare i suoi pensieri è la forte corruzione della città di Firenze, fonte per lui, come sarà per il suo discepolo, di una preoccupazione evidentemente intima e lacerante. L’atto di pensare è in lui connotato da quello che si caratterizza come *gestus melanconicus*, vale a dire l’atto di tenere il capo tipicamente

¹³⁷⁷ M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal – Studies in Dante’s Rime petrose*, pp. 82, 103.

¹³⁷⁸ *Tesoretto*, II, 186-190, III, 1-3.

inclinato all'ingiù come sintomo del peso ingombrante del pensiero. Questo *gestus*, prodotto di una disposizione psicologica anti-gioviiale, fa perdere a Brunetto la strada, immettendo il poeta in una selva «diversa», che si configura in modo evidente come deviazione (<lat. *deverto*) dalla via che, invece, è “diritta”. Non diversamente dal suo maestro, Dante nelle parole di Bernardo si smarrisce a causa di un medesimo *gestus melanconicus*:

e contro al maggior padre di famiglia
siede Lucia, che mosse la tua donna,
quando chinavi, a rovinar, le ciglia.
Par. XXXII, 136-138.

L'occorrenza del gesto tra maestro e discepolo ha secondo noi un valore fondamentale che meriterebbe ulteriori approfondimenti. Il binomio pensiero-*inclinatio* è presente anche in altri luoghi della *Commedia*, come ad esempio nel diciannovesimo canto del *Purgatorio* in cui si narra della «femmina balba» che abbiamo chiamato in causa a proposito della funzione immaginativa della pietra¹³⁷⁹. Dante, infatti, dopo la visione inquietante della donna storpiata e balbuziente, viene colto in un atteggiamento posturale che Virgilio interviene prontamente a redarguire:

Seguendo lui, portava la mia fronte
come colui che l'ha di pensier carca,
che fa di sé un mezzo arco di ponte;
[...]
«Che hai che pur inver' la terra guati?»,
la guida mia incominciò a dirmi,
poco amendue da l'angel sormontati.

E io: «Con tanta sospeccion fa irmi
novella vision ch'a sé mi piega,
sì ch'io non posso dal pensar partirmi».

«Vedesti», disse, «quell'antica strega
che sola sovr' a noi omai si piagne;
vedesti come l'uom da lei si slega.

Bastiti, e batti a terra le calcagne;
li occhi rivolgi al logoro che gira
lo rege eterno con le rote magne».

Quale 'l falcon, che prima a' pié si mira,
indi si volge al grido e si protende
per lo disio del pasto che là il tira,

tal mi fec' io;¹³⁸⁰

Dopo la visione della donna «balba», Dante dice di aver inclinato la fronte carica di pensieri («di pensier carca»), ricorrendo tra l'altro al medesimo repertorio lessicale e sintagmatico che troviamo in *Io son*

¹³⁷⁹ Cfr. 4.4.

¹³⁸⁰ *Purg. XIX, 40-42, 52-67.*

venuto: «e però non disgombrà/un sol penser d'amore, ond'io son carico,/la mente mia»¹³⁸¹. Nel descrivere la propria postura egli chiama quindi in causa il motivo architettonico dell'arco («mezzo arco di ponte») tenendo in tal modo a precisare iconicamente la configurazione posturale che egli ha assunto. La «novella vision» della donna storpia lo ha, alla lettera, *piegato* nella propria direzione («novella vision ch'a sé mi piega») ingenerando nella sua mente uno stato cogitabondo («sospeccion») da cui il poeta non riesce a smarcarsi¹³⁸². Il suo sguardo è fisso per terra e questo stimola l'attenzione di Virgilio, il quale, nel redarguire l'*inclinatio* del poeta, si richiama, a ben vedere, ad una sorta di naturalismo anatomico, ben rilevato anche dal *Comentum* di Benvenuto da Imola¹³⁸³. I piedi, infatti, sono la parte del corpo umano che deve indirizzarsi verso il basso, cioè verso il suolo e per richiamarli al compito tributato loro dalla natura, Virgilio invita Dante a battere i talloni per terra. Gli occhi, invece, devono dirigersi verso l'alto e, in particolare, verso le «rote magne» che Dio fa girare come il falconiere fa girare il logoro, l'asticciola pennuta con cui richiama a sé il falco. Ristabilendo l'assialità alto-basso e occhi-piedi, la dinamica invocata da Virgilio è allora quella già segnalata a proposito della pietra di magnete, cioè quella del *raddrizzamento*¹³⁸⁴, di cui tra l'altro è spia il verbo con cui Dante connota l'azione del logoro-ruota con cui il Dio-falconiere lo richiama a sé, cioè il verbo *tirare* («per lo desio del pasto che là il tira»). Dante cambia allora la direzione del suo sguardo che dal basso si dirige verso l'alto, allo stesso modo in cui Brunetto “volge la mente”, cioè il suo sguardo cognitivo, verso l'immagine ascensionale della montagna («mi volsi, e posi mente intorno a la montagna»). A ciò deve aggiungersi che, tanto l'inclinazione di segno negativo, che si configura come eccesso di pensiero che modella la postura umana come un «mezzo arco di ponte», tanto il suo raddrizzamento, motivato da un'attrazione che viene dall'alto, è da imputare ad una particolare modalità del “vedere”. Ciò che infatti ha caricato il pensiero di Dante incurvando la sua mente è l'*aver visto* la donna balba, e lo è a tal punto che l'azione psicologica della mente è connotata dal deverbativo «sospeccion», cioè l'atto di *subspicere*, di “guardare sotto”, quindi di sospettare, dubitare. A ribadire la genesi visiva del *gestus melanconicus* è proprio la posizione enfatica del «vedesti» con cui Virgilio apostrofa il poeta per riportarlo all'ordine

¹³⁸¹ *Rime* C, 10-12.

¹³⁸² «idest, cum tanto dubio inclinante me ad terram.», così Benvenuto da Imola nel suo *Comentum* alla *Commedia* chiosa il termine *sospeccion*.

¹³⁸³ «Et dat Virgilius optimum consilium sibi circa istam visionem, suadens ut singulis membris accommodet sua officia, ut scilicet, pedibus ambulet per terram, et oculis respiciat coelum. Dicit ergo: bastiti, scilicet, quod vidisti ad informationem tuam, e batti a terra le calcagne, quasi dicat: pedes qui sunt apti nati ambulare, deserviant terreno incessui, et rivolgi gli occhi, qui sunt positi in alto et apti nati ad videndum alta, al logoro che gira, idest, movet et volvit circulariter, lo rege eterno, scilicet, Deus, con le rote magne, idest, magnis speris vel revolutionibus.»

¹³⁸⁴ Cfr. 2.4.2.

posturale. A ripristinare la retta assialità di Dante è di nuovo il verbo *vedere* con cui viene qualificata l'azione di rivolgere gli occhi e di "mirare" quello verso cui è *naturale* rivolgersi: ciò che sta in alto. L'atto di *vedere*, allora, esibisce la medesima natura anfibia e antinomica che abbiamo rintracciato nel piombo in quanto referente sia della malattia oculare che della sua stessa cura. Il *vedere* è il problema e il *vedere* è la risoluzione del problema. Lo sguardo, fisico e cognitivo, può infatti essere diretto verso il basso o verso l'alto. Lo scambio innaturale delle due direzioni può portare allo stato cogitabondo del melanconico che può a sua volta essere curato dal ripristino della direzionalità visivo-cognitiva naturale e originaria. Strettamente legata al campo semantico del raddrizzamento è anche la *sapienza* nel *Convivio*:

Dove è da sapere che la moralitate è bellezza de la filosofia; ché così come la bellezza del corpo resulta da le membra in quanto sono debitamente ordinate, così la bellezza de la sapienza, che è *corpo* di Filosofia come detto è, resulta da l'ordine de le virtudi morali, che fanno quella piacere sensibilmente. E però dico che sua biltà, cioè moralitate, piove fiammelle di foco, cioè appetito diritto, che s'ingenera nel piacere de la morale dottrina: lo quale appetito ne diparte eziandio da li vizii naturali, non che da li altri.[...] E soggiungo che, mirando costei - dico la sapienza - in questa parte, ogni viziato tornerà diritto e buono; e però dico: Questa è colei ch'umilia ogni perverso, cioè volge dolcemente chi fuori di debito ordine è piegato.[...] O peggio che morti che l'amistà di costei fuggite, aprite li occhi vostri e mirate: che, innanzi che voi foste, ella fu amatrice di voi, acconciando e ordinando lo vostro processo; e, poi che fatti foste, per voi dirizzare, in vostra similitudine venne a voi.¹³⁸⁵

La sapienza che, non dimentichiamolo, è sempre *figurata* dalla donna della canzone che Dante sta commentando, è definita dal poeta come *corpo* della Filosofia¹³⁸⁶. Questo *corpo* ha una sua bellezza che, fuor di metafora, è quella che Dante chiama *moralitate*. Questa bellezza, inoltre, «piove fiammelle di foco» che vengono chiamate «appetito diritto», e si identificano pertanto con quella forma di "desiderio naturale" che l'autore cita più volte per indicare l'istinto desiderante buono e positivo insito nelle creature e che, tendendo naturalmente verso l'alto come la fiamma, è perciò «diritto e buono». Insomma se la sapienza è un corpo, questo corpo è eretto e diritto e ha come scopo quello di «dirizzare» a sua volta colui che «fuori di debito ordine è piegato». Lungi dal possedere il sapore astratto della costruzione allegorizzante, la sapienza e i segni delle sue *operazioni* e dei suoi *processi*, perché così Dante li definisce («acconciando e ordinando lo vostro processo»; «quel tempo in tutte

¹³⁸⁵ *Convivio*, III, XV, 11-12, 14, 17.

¹³⁸⁶ La rappresentazione della Filosofia in forma umana risale almeno al neoplatonico Plotino e al cristiano S. Agostino. Cfr. P. Courcelle, *La Figure de Philosophie (Augustin, Contra Academicos, II, 5-7)*, Comptes rendus des séances - Académie des inscriptions & belles-lettres, 1968 vol. 112, iss. 2, pp. 141 - 143.

le nostre operazioni si dee attendere»), dimostrano tratti fisiognomico-posturali che si attagliano alle dinamiche psicosomatiche dell'individuo e del suo corpo, così come si evince dalle descrizioni della *Commedia*. Non è infatti solo la sapienza ad essere diritta, ma anche la sua *figura*, cioè Beatrice:

Come l'augello[...]
previene il tempo in su aperta frasca,
e con ardente affetto il sole aspetta,
fiso guardando pur che l'alba nasca;

così la donna mia stava eretta
e attenta, rivolta inver' la plaga
sotto la quale il sol mostra men fretta:¹³⁸⁷

Nell'ottavo cielo delle Stelle fisse cui Beatrice conduce Dante una volta usciti dal cielo di Saturno che ospita gli spiriti contemplativi di cui abbiamo discusso all'inizio¹³⁸⁸, Beatrice dimostra tutta la sua affinità fisiognomica con la *sapienza* descritta nel *Convivio*, e con la sua postura «eretta» si dispone a “guardare” nella direzione del sole che sorgendo sembra più lento, cioè verso Oriente. L'aggettivo “eretta” connota la tensione muscolare della donna che si tende verso l'alto e che guarda ad Oriente, là dove cioè nasce non solo il *sole*, nel senso letterale, ma anche il suo correlativo simbolico più alto, cioè Cristo¹³⁸⁹.

La malinconia di un Dante che deve essere «dirizzato» da una donna «eretta» di nome Beatrice, potrebbe sembrare a prima vista una semplice congettura o il frutto forse sbrigativo e generalizzante dell'analisi di luoghi danteschi come quello purgatoriale. In realtà, dal suo primo biografo, Dante è descritto con queste parole:

Fu adunque questo nostro poeta di mediocre statura, e, poi che alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto, e era il suo andare grave e mansueto, d'onestissimi panni sempre vestito in quell'abito che era alla sua maturità convenevole. Il suo volto fu lungo, e il naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato; e il colore era bruno, e i capelli e la barba spessi, neri e crespi, e sempre nella faccia malinconico e pensoso.¹³⁹⁰

A fugare ogni dubbio sulla malinconica postura di Dante è Giovanni Boccaccio. Il nostro poeta, insomma, nella ricognizione fisiognomica,

¹³⁸⁷ *Par.* XXIII, 1, 7-12.

¹³⁸⁸ Cfr. 1.10.2.

¹³⁸⁹ Cfr. *Par.* XXIII, 19-45. Crediamo, in realtà, che il modulo che celebra la coppia dell'uomo malinconico e della donna eretta sia molto antico (Fig. 20).

¹³⁹⁰ G. Boccaccio, *Tratt. in laude di Dante*, I, 20.

reale o simbolica, che ci ha lasciato l'autore del *Decameron*, è un uomo pensoso, malinconico, che si muove «alquanto curvetto». Sebbene l'unica prova figurativa dell'aspetto fisico di Dante che la storia ci ha consegnato¹³⁹¹ non paia confermare questa ipotesi, questo dato, lungi dal fornire una smentita dell'autorevolezza boccacciana, potrebbe confortare l'idea della costruzione simbolica del ritratto del poeta, così come peraltro sarà quella che il Petrarca confezionerà per se stesso. A fornire un'ulteriore conferma della malinconia di Dante è di nuovo Cecco D'Ascoli¹³⁹², il quale, secondo una testimonianza manoscritta, avrebbe composto un sonetto di risposta proprio a Dante:

A DANTE

Tu vien da lunge con rima balbatica,
 La più che udrò per infino che viverò,
 Che, se venisse ove nasce il pivero,
 Si basterebbe ad aste alla sua pratica
 Se stai fra gente ch'è sempre lunatica
 Leggere ti convien siffatto livero,
 Che tu possi notar quel ch'io ti scriverò,
 Si tu vuo' assequir da Dio virtù Dalmatica.
 Non star con lor con vita melanconica,
 Usa cautela e spesso la ricapita,
 E sappiti mostrar Francesco e Rodico.
 Va, come ti convien, diritto e clodico.
 Capiterai, come quei che ben capita,
 Più chiaro assai che la preta sardonica.
 A me la tua parola stretta legola,
 E tu la mia non la tenere a begola.¹³⁹³

¹³⁹¹ Cfr. B. Reynolds, *Dante. La vita e l'opera*, p. 16.

¹³⁹² Si tratta del sonetto di risposta di Cecco al sonetto di proposta di Dante *Cecco, io son qua giunto in terra acquatica*, secondo l'edizione di Carlo e Ludovico Frati delle *Rime con nome d'autore*, Fava e Garagnani, Bologna 1893, p. 26. Cfr. H. Vaganay, *Sei secoli di corrispondenza poetica. Sonetti di proposta e risposta. Saggio di bibliografia*, Romanische Forschungen, 15. Bd., 1. H. (1904), pp. 1

50-203, p. 158. Questo, insieme ad altri cinque sonetti, viene inserito da P. Rosario nella sua edizione dell'*Acerba* pur con l'avvertenza riguardo l'incertezza dell'attribuzione. Di questi sei sonetti si è infatti concordi nel dire che tre sono certamente di Cecco, e in particolare: *Di ciascheduna mi mostra la guida* (in risposta a Cecco, *i' ti prego per la virtù di quella*, di Cino da Pistoia), *La 'nvidia a me à dato si de morso* (indirizzata ancora a Cino), *Io solo sono in tempestati fiumi* (in risposta a Petrarca); degli altre tre, invece, si discute sulla reale paternità: *Chi solvere non sa né assottigliare*, *Tu vien da lunge con rima balbatica*, *I' non so ch'io mi dica, s'io non taccio*. Cfr. R. Antonelli, *Cecco, il suo contesto poetico e le sue modalità di scrittura: i sonetti*, in Cecco D'Ascoli: Cultura, Scienza e Politica nell'Italia del Trecento, Roma 2007, pp. 15-25.

¹³⁹³ Siamo di fronte al sonetto ritornellato di 16 versi che viene attribuito a Cecco D'Ascoli nel codice 343 (c. 98), risalente al XV secolo, posseduto dal principe D. Baldassarre Boncompagni e ora confluito nel Trier, Stadtbibliothek, 2285/2226. Tuttavia, nella *Raccolta di rime antiche* pubblicata dal Moncke e dal Biscioni conservata a Lucca, la paternità dei due sonetti è contesa rispettivamente da altri due autori trecenteschi, Ser Ventura Monachi e Giovanni Lambertucci de' Frescobaldi. Il primo a credere nella paternità di Dante e Cecco è stato G. Castelli (G. Castelli, *La vita e le opere di Cecco d'Ascoli*, N. Zanichelli, e Ascoli Pic., E. Cesari, Bologna 1892). Di recente è stato scoperto il lacerto di un codice trecentesco contenente 22 sonetti tra cui compaiono proprio i due testi in questione (f23r, nella posizione XVI e XVII) ma, ahimè, adespota. Cfr. D. Piccini, *Un nuovo testimone trecentesco di rime volgari e alcuni inediti sonetti di corrispondenza*, StEFI-Studi di erudizione e di filologia italiana, I, Ed. Spolia, Roma

Anche quando non fosse stato Cecco il reale autore di questo sonetto, sebbene, vale la pena ricordare, egli è l'autore di ben due sonetti di risposta allo stilnovista Cino da Pistoia, il che corrobora l'idea, se non filologicamente provata, concettualmente assai plausibile della sua paternità¹³⁹⁴, è assai significativo che questo testo collimi perfettamente con quanto detto su Dante a proposito della malinconia. Tralasciando infatti un'analisi approfondita del sonetto, che peraltro può contare su una tradizione ermeneutica pressoché inesistente¹³⁹⁵, ciò che emerge con chiarezza e che merita di essere approfondito in altra sede e per più vie, è che il testo ribadisce l'esistenza di un forte legame tra tre dei campi semantici che abbiamo fin qui segnalato: quello della balbuzie, quello della malinconia e quello dello stato claudicante.

A Dante viene attribuita dall'autore una «rima balbatica», vale a dire un eloquio franto dal difetto di balbuzie, da intendere, ovviamente, non in senso fisiologico-fonatorio ma in senso letterario, giacché proprio Dante concepisce nel *Convivio* due tipi di rima¹³⁹⁶. Questa, allora, sarebbe un'allusione a quel tipo di dettato rimico che Dante definisce in senso lato come «tutto quel parlare che 'n numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade». La «rima balbatica» che Cecco, o l'anonimo autore, attribuisce a Dante, o ad una sua controfigura, appare come valore positivo della scrittura poetica ed è pertanto da assumere nella sua valenza antinomica rispetto all'eloquio della «femmina balba». La storpiatura del linguaggio, oltre che degli arti inferiori, della «strega» (così la definisce Virgilio) incontrata in *Purgatorio* da Dante, è infatti il polo oppositivo della balbuzie come cifra dell'eloquio profetico. Essa, inoltre, assume

2012, pp. 93-136. Per la variabilità attributiva di questi sonetti nel corso della storia si veda D. Piccini, *Perché non caggi ne l'oscure cave e i sonetti di corrispondenza tra Petrarca e Maestro Antonio da Ferrara*, in Atti e memorie dell'Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti in Padova già dei Ricovrati e Patavina. Parte III. Memorie della Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti, Prato 2011, Archivio Storico Diocesano (Fondo Società Pratese di Storia Patria), v. CXXIV, 2011-2012, III, p. 251.

¹³⁹⁴ È inoltre importante notare con R. Antonelli che: «la sequenza storica e l'ambiente semiorimico di riferimento non consentono grandi margini di dubbio: fra Dante, Cino, Cecco e Petrarca c'è contiguità e Cecco opera secondo modalità compositive, nel ri-uso, che testimoniano di una specifica cultura poetica che va al di là di Dante, con una notevole autonomia stilistica (si ricordi il caso *spetra*), e che coinvolgerà Petrarca, forse anche oltre quanto positivamente dimostrabile grazie alle sole relazioni biunivoche. Se infatti è ormai positivamente dimostrata la lettura dell'intera tenzone fra Cecco e Cino da parte di Petrarca, sarà anche lecito pensare che la lettura e il recupero di stilemi da parte dell'aretino possa coinvolgere anche luoghi di non esclusiva pertinenza del "grande Ascolan"», R. Antonelli, *Cecco, il suo contesto poetico e le sue modalità di scrittura: i sonetti*, in Cecco D'Ascoli: Cultura, Scienza e Politica nell'Italia del Trecento, Roma 2007, p. 4.

¹³⁹⁵ A parte l'attenzione filologica, anch'essa assai esigua, che abbiamo precedentemente segnalato, una vera e propria interpretazione del significato complessivo del testo alla luce della poetica di Dante si ritrova, a quanto ci riesce di sapere, in L. Valli, *Il linguaggio segreto di Dante e dei 'Fedeli d'amore'*, Optima, Roma 1928.

¹³⁹⁶ Cfr. *Conv.* IV, II, 12-13.

un'ulteriore valenza positiva nelle parole di Beatrice in *Paradiso*, laddove la donna afferma:

Tale, balbuziando ancor, digiuna,
che poi divora, con la lingua sciolta,
qualunque cibo per qualunque luna;

e tal, balbuziando, ama e ascolta
la madre sua, che, con loquela intera,
disia poi di vederla sepolta.¹³⁹⁷

Siamo convinti che la posizione enfatica e anaforica del gerundio «balbuziando», posto come antitesi alla «loquela sciolta» e «intera», non rappresenti la semplicistica designazione perifrastica dell'uomo che, quando non sa parlare, cioè quando è bambino, è innocente, amorevole e obbediente. In realtà l'ambito semiotico della balbuzie deve essere ermeticamente ricondotto ad una specifica teoria del linguaggio che doveva sottendere alle formulazioni poeticamente criptate dei filosofi della natura. Il bambino, si sa, non parla bene, e quando è molto piccolo balbetta. L'alchimia, non a caso, era detta *ludus puerorum*, insomma, si fa per dire, un gioco da ragazzi.

La balbuzie viene infatti ribadita come tratto caratterizzante del filosofo divinamente ispirato nel testo alchemico di Giovanni Rupescissa:

Beatissimus Deus creator arcanorum, tot mirabilia condidit in
natura, ut nec intellectus noster nisi pauca possit percipere, nec
lingua valet mirabilia Dei, nisi balbutiando, narrare.¹³⁹⁸

La balbuzie di segno positivo è identificata dal francescano filosofo della natura come il necessario corollario dell'inaccessibilità linguistica dell'essenza ineffabile del Divino, tema che abbiamo più volte rintracciato nelle assunzioni dantesche. Nel *De mineralibus* di Alberto Magno¹³⁹⁹, oltre che nel *Callistene* dello pseudo Alberto Magno, inoltre, si fa esplicita menzione, all'interno delle operazioni di laboratorio, di una mistura cosiddetta "balbuziente".

Alla constatazione dello stato "balbuziente" del linguaggio di Dante va quindi aggiunta l'esortazione allo stesso affinché egli proceda «diritto e clodico», cioè in parte con un'andatura retta e in parte zoppicando. Ritorna qui, pertanto, il tema della claudicanza che abbiamo già visto essere l'attributo posturale del fondatore dell'alchimia, Vulcano-Efesto, il dio zoppo, il cui difetto di deambulazione non è certamente da leggere come la storpiatura di

¹³⁹⁷ *Par.* XXVII, 130-135.

¹³⁹⁸ Johannes de Rupescissa, *De consideratione quintae essentiae rerum omnium*, per Conradum Waldkirch, Basilea 1597, I, XLIII.

¹³⁹⁹ Alb. Magno, *De miner.* III, II, I, ed. Borgnet V, 76, col. 1; IV, I, IV, ivi, V, 87, col. 2.

segno negativo della «femmina balba», ma come suo esatto *oppositum*. L'uomo che ha incontrato la Luce, il Divino, riceve infatti una mutilazione permanente che ne ricorda l'impatto. La claudicanza è il marchio dell'uomo segnato dall'*excessus* che lo ha travolto nel contatto ultramondano e che, come il linguaggio, ne reca le tracce nel suo corso accidentato, non piano e non lineare, o, con le parole di Dante, della loquela non *sciolta* e non *intera*, come di fatto è l'eloquio dei profeti dell'antichità. Basti pensare al Tiresia di Omero, l'indovino reso cieco nell'incontro con gli dèi¹⁴⁰⁰. Se infatti è vero che la *sapienza* descritta nel *Convivio* è assimilata alla natura della fiamma che incarna l'*appetito diritto*, è contemporaneamente vero che la fiamma, secondo i testi alchemici, è “zoppa” come il dio dell'alchimia Vulcano-Efesto. La fiamma è allora, vorremmo dire, “diritta e clodica”¹⁴⁰¹.

L'esortazione, poi, a intraprendere delle andature di per sé opposte corrobora l'ipotesi che l'autore stia offrendo al destinatario del sonetto l'augurio di una *coincidentia oppositorum* la cui ascendenza alchemica può essere meglio confermata dal v. 14, in cui l'autore chiama in causa la pietra sardonica («più chiaro assai che la preta sardonica»).

Quest'ultima, infatti, viene posta all'interno di una sorta di formula augurale con cui l'autore preconizza a Dante la realizzazione della pietra soprattutto nel valore cromatico della sua trasparenza («Capiterai, come quei che ben capita,/Più chiaro assai che la preta sardonica»)¹⁴⁰². La ricognizione del significato che l'epoca di Dante poteva tributare a questa pietra ci riporta in modo assai cogente all'area semantica del desiderio e della malinconia. Nel lapidario di Ildegarda di Bingen, in modo assai interessante, alla sardonica viene

¹⁴⁰⁰ L'accecamento di Tiresia da parte di Atena in cambio del dono della chiaroveggenza è narrato da Callimaco nei Lavacri di Pallade. Cfr. R. Graves, *I miti greci*, Longanesi, Milano 2005, p. 86.

¹⁴⁰¹ Il riferimento all'alchimia metallurgica e ad Efesto-Vulcano non deve sembrare remoto. Uno dei tre sonetti attribuiti a Cecco riportati nell'edizione dell'*Acerba* di P. Rosario reca il titolo di *La pietra filosofale* e recita: «Chi solvere non sa né assottigliare,/Corpo non tocchi né argento vivo,/Per che non può lo fixo e 'l volativo/Tenere a chi non sa de' dua un fare./Fatelo adunque stretto abbracciare/Con acqua viva et sal dissolutivo,/Ter bene coque pian sì che sie privo/Della terra mama la qual lo fa celare./Allor vedrai fuggir la nocte obscura/Et ritornar lo sol lucente et bello/Con molti fiori ornato in sua figura./Questa è la preta, questo è quello/Delli fisici l'antica scriptura/Che 'n sulla 'ncudin batte lo martello.». Riportiamo di seguito la nota che il Rosario pone a questo testo: «Questo sonetto fu tratto dal Bariola dal cod. Magliabechiano 3, cl. XVI. Sullo stesso argomento vi è un altro sonetto che, in una edizione quattrocentesca della *Summa perfectionis* del Geber, è attribuito a Cecco; mentre in un cod. di Montpellier esso è attribuito a Dante; ed in altri cod. del sec. XIV e XV o a Cecco, o a Dante o a Frate Elia. Lo pubblicò Oddone Zenatti di sul cod. Riccardiano 946, c.10, (*Una canzone capodistriana* del sec. XIV sulla pietra filosofale, in *Archiv. stor. per Trieste, l'Istria e il Trentino*, vol. IV, pagg. 81-117; e *Nuove rime d' alchimisti*, Estr. dal Propugnatore, N. 8, fasc. 21, Bologna 1891). Come dice però il Paoletti, non sembra fattura dell'autore dell'*Acerba*, e per l'ordine, e, molto più, per l'uso e la frequenza di certi vocaboli; e, perciò, qui non lo riproduciamo.».

¹⁴⁰² Il verbo “capitare” possiede infatti l'accezione di “realizzare”, “portare a termine”. Cfr. *Enc. Dant.*, 1970.

attribuito il potere di estinguere il desiderio carnale¹⁴⁰³. Nel lapidario di Michele Psello alla voce “sardonica” leggiamo:

Sardonica: questa pietra ha a metà una traccia bianca; ed è sia d'un solo colore sia variamente colorata; e mentre quella d'un solo colore cura i flussi degli occhi e [portata] legata alla vita trattiene lo scivolamento dei feti [=l'aborto], quella variopinta, invece, [portata] appesa aiuta i malinconici.¹⁴⁰⁴

Come abbiamo visto, il monaco Michele Psello, nutriva forti interessi alchemici¹⁴⁰⁵, per cui la sua interpretazione della pietra sardonica come cura della malinconia può da un lato rappresentare il precetto litoterapico dal punto di vista di un filosofo della natura, e può, dall'altro, corroborare l'ipotesi per cui l'esortazione del v. 9 del sonetto («Non star con lor con vita melanconica»), non sarebbe che la formula prescrittiva per l'ottenimento della pietra dei filosofi, qui nuovamente indicata tramite un suo ulteriore rappresentante metonimico, la pietra sardonica appunto, e la cui realizzazione viene, ancora una volta, subordinata all'attraversamento e al superamento dello stato malinconico. L'attribuzione certa del sonetto di proposta che Cino da Pistoia invia a Cecco, rassicura, inoltre, riguardo l'ambito filosofico-lirico dentro cui si generano le tenzoni che i poeti dello Stilnovo ingaggiano con l'ascolano. Nel sonetto di proposta di Cino a Cecco infatti leggiamo:

E se m'è buon di gire a quella pietra
Dov'è fondato il gran tempio di Giove
O star lungo 'l bel Fiore o gire altrove,
O se cessar della tempesta tetra
Che sopra 'l genital mio terren piove.
Dimmelo, o Tolomeo che 'l vero trove.

¹⁴⁰³ «Se un uomo o una donna per natura arde violentemente di desiderio carnale, metta una sardonica sui lombi, o sull'ombelico se si tratta di una donna: costituirà un rimedio per quella libidine», Ild. di Bing., *Libro delle creature*, IV, 5, trad. in Ildegarda di Bingen, *Libro delle creature*, a cura di A. Campanini, Carocci, Roma 2009. In un lapidario greco-medievale alla pietra, oltre a venir attribuito il potere di guarire le ferite, viene conferito l'epiteto di *pietra di babilonia*. Cfr. C. Morrone, *Un lapidario inedito grecomedievale*, in *rendiconti della Accademia di Archeologia Lettere e Belle arti, Nuova serie Vol. LXXIII, 2004-2005*, Società nazionale di Scienze Lettere e Arti, Napoli 2005, pp. 247-264, p. 261. Nell'antichità la pietra è inoltre citata da Platone (*Phaed.* LIX 110d), da Plinio (*Nat. Hist.*, XXXVII, 105) e da Teofrasto (*De Lap.* I, 8; IV, 23; V, 30). Cfr. A. Mottana, M. Napolitano, *Il libro "Sulle pietre" di Teofrasto. Prima traduzione italiana con un vocabolario dei termini mineralogici*, Rendiconti Lincei s. 9 Vol. 8, 1997, pp. 151-234.

¹⁴⁰⁴ A. Mottana, *Storia della mineralogia antica. I. La mineralogia a Bisanzio nel XI secolo D.C.: I poteri insiti nelle pietre secondo Michele Psello*, Rend. Fis. Acc. Lincei, s. 9, v. 16, 2005, pp. 227-295, p. 254.

¹⁴⁰⁵ Cfr. 2.4.4.

Lo stilnovista Cino da Pistoia chiede a Cecco D'Ascoli di decifrare per lui, in qualità di novello Tolomeo, la mappa degli astri in modo da prevedere se l'inclinazione astrologica aiuterà il poeta a raggiungere finalmente «quella pietra» su cui si fonda il gran tempio di Giove, divinità che presiede l'Olimpo greco, ma che, nel panteon cristiano descritto da Dante, diventa, *figura Cristi*. L'alternativa al «gire a quella pietra» è infatti il permanere nella posizione periferica («star lungo») di chi non “entra” nel tempio che, con un'altra metafora alchemica suffragata da numerose fonti iconografiche, è detto «Fiore» (fig. 21) ed è mirabilmente parafrasato dalle vicende lirico-metereologiche della pioggia¹⁴⁰⁶.

4.9 *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*: il sangue e la sestina

Nella struttura della *rota* prospettata da Dante nel *Convivio* il cammino del Sole ad Est si accompagna all'ovidiano cavallo Eoo, il cui nome richiama immediatamente il nome greco della primavera¹⁴⁰⁷. A questa stagione corrisponde quindi la complessione caldo-umida, quella, cioè, che nella dottrina dei quattro umori veniva definita “sangue” o temperamento sanguigno, e a cui, secondo Dante, nella partizione del giorno, corrisponde l'ora «infino a la terza», cioè il mattino¹⁴⁰⁸. Che la stagione primaverile costituisca la cifra paesaggistica che inquadra l'azione narrante di *Al poco giorno* trova, come abbiamo visto, i forti riscontri testuali della presenza dei fiori e delle erbe¹⁴⁰⁹:

il dolce tempo che riscalda i colli
e che li fa tornar di bianco in verde
perché li copre di fioretti e d'erba.¹⁴¹⁰

L'*incipit* del componimento offre, poi, una notazione cronologica tanto complessa quanto interessante:

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra
son giunto, lasso!, ed al bianchir de' colli,
quando si perde lo color ne l'erba;¹⁴¹¹

¹⁴⁰⁶ Cfr. 2.4.3. Dante usa il termine «ploia» (pioggia) per indicare la beatitudine del Paradiso: «Qual si lamenta perché qui si moia/ per viver colà sù, non vide quive/lo refrigerio de l'eterna ploia.», *Par.* XIV, 25-27.

¹⁴⁰⁷ Il termine greco ἠώς indica infatti la primavera.

¹⁴⁰⁸ Per l'esattezza la porzione temporale indicata da Dante andrebbe dall'ora nona della notte all'ora terza del mattino (dunque dalle tre del mattino alle nove del mattino). La corrispondenza ore del giorno-stagioni-temperamenti è rinvenibile nello Pseudo Sorano e nella lettera di Vindiciano riportata da Prisciano nell'*Euporiston*. Cfr. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 11.

¹⁴⁰⁹ Cfr. 4.6.

¹⁴¹⁰ *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, 10-12.

L'affermazione che Dante fa riguardo l'“essere giunto” corrobora l'idea della *rota* come struttura di base su cui soggiace l'esercizio rappresentativo delle quattro *petrose*, sebbene essa venga citata solo in *Io son venuto*¹⁴¹². Dante dunque sostiene di essere giunto «al poco giorno e al gran cerchio d'ombra», espressione che secondo Durling e Martinez è da leggere come notazione temporale diurna (il poco giorno) in rapporto alla ruota annuale (il gran cerchio d'ombra),¹⁴¹³ cioè come brevità del giorno in relazione all'oscurità prevalente dell'anno generata dal movimento del Sole¹⁴¹⁴. In realtà, sembra più plausibile, oltre che più economica, l'ipotesi che l'indicazione quantitativa di “poco” sia atta a designare l'esiguità della luce nelle prime ore del giorno, e, per converso, l'ampiezza del buio della notte¹⁴¹⁵, evenienza convalidata dalla corrispondenza della primavera con l'ora fino alla terza. Questa lettura può inoltre essere corroborata dal «bianchir dei colli» che indica nel colore bianco la qualità cromatica prodotta dalla prima luce solare che illumina l'erba per poi “perdersi” nel colore della stessa («quando si perde lo color nell'erba»).

Si è già detto del valore simbolico del verde che nel testo ricorre ben sette volte, di cui sei in posizione rimica. In quanto valore cromatico precipuo del regno vegetale, la sua presenza può ora acquistare il suo senso compiuto in relazione proprio all'umore sanguigno. Il

¹⁴¹¹ *Ivi*, 1-3.

¹⁴¹² Il riconoscimento di un legame nella descrizione cronologica tra *Io son venuto* e *Al poco giorno*, oltre che della presenza della primavera in quest'ultima, è già in Durling e Martinez per i quali: «In many respects the sestina, by presenting scenes predominantly in the warm season, answers the question posed at the conclusion of "Io son venuto": what will become of the speaker during the spring and summer, when Love will pour down on earth from the heavens? Implicitly, the existence of the sestina means that the speaker has endured the warm season; thus the dangerous moment foreseen in the canzone has in a sense already been transcended. The sestina is therefore part of the speaker's strategy of overcoming the single moment of fixation, the moment of winter-solstitial danger, and of placing the scenes of his love against a wider temporal background. The circulation of images in the lover's fantasy has been a principal argument for the essentially static nature of the sestina (Cudini 1982 192). But the lover's fantasy also expands temporally in the verb tenses of the poem. The verbs are in the present tense in stanzas 1 and 2, and the moment of enunciation seems to pass almost imperceptibly from the winter solstice to the early moments of spring, although in fact the entire second stanza, ruled by the simile (similemente), is still within the ambit of the opening moment: "Al poco giorno . . . son giunto, lasso." Rather than insisting on the fixed initial moment, we note how the use of tenses enlarges the lover's vision, first through recollection, and subsequently through cautious anticipation.», M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, p. 110.

¹⁴¹³ Cfr. M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, p. 111.

¹⁴¹⁴ Questa è anche la recente lettura dell'edizione delle *Rime* di Giunta 2014, p. 406, per il quale la notazione dell'ampiezza del “cerchio d'ombra” è da riconnettere alle lunghe notti che caratterizzano la stagione invernale.

¹⁴¹⁵ L'atto di cerchiare riferito alla notte si ritrova in *Purg.* II, 1-9 e proprio all'interno di una descrizione astronomica dell'alba: «Già era 'l sole a l'orizzonte giunto/lo cui meridian cerchio coverchia/Ierusalèm col suo più alto punto;/ e la notte, che opposita a lui cerchia,/uscita di Gange fuor con le Bilance,/che le caggion di man quando soverchia;/sì che le bianche e le vermiglie guance,/là dov'i' era, de la bella Aurora/per troppa etate divenivan rance».

sangue, infatti, era ritenuto il principio dell'anima la quale è resa tale dall'*anemos*, cioè dal "soffio" o "vento" ritenuto responsabile, tanto nello *pneuma* adamitico del mito ebraico che nella *psyche* di greca memoria, della possibilità della vita¹⁴¹⁶. Il sangue, inoltre, era posto dalla *philosophia naturalis* come l'umore umano da collegare analogicamente alla linfa vegetale¹⁴¹⁷. Ciò che secondo la scienza antica conferiva la qualità cromatica tanto al sangue quanto alla linfa, infatti, era l'elemento dell'"aria"¹⁴¹⁸, lo stesso elemento, cioè, che nella ruota temperamentale veniva associato all'umore sanguigno.

La complessione sanguigna occupa un posto particolare nella dottrina dei quattro temperamenti. Sebbene essa presenti un ventaglio di notazioni fisiognomico-comportamentali variegato, i suoi tratti fondamentali risiedono nella sostanziale ilarità e passionalità temperata dell'individuo. Nel volgarizzamento di Bono Giamboni del *Trésor* di Brunetto Latini il sanguigno è descritto come «uomo grassetto, cantante, lieto e ardito e benigno». Brunetto, inoltre, si dimostra consapevole del fatto che la sanguigna, in quanto calda e umida, sia la migliore tra le complessioni, cioè la più temperata. A presiedere ad essa, infatti, era, secondo l'astrologia di matrice araba¹⁴¹⁹, il pianeta Giove, il "sesto" pianeta (non sfugga la notazione numerologica) che Dante definisce come «stella di temperata complessione, in mezzo de la freddura di Saturno e de lo calore di Marte»¹⁴²⁰. Nella visione di autori come Guglielmo di Conches e Ildegarda di Bingen un particolare tipo di complessione caldo-umida era attribuita addirittura ad Adamo, venendo in tal modo a coincidere con quella commistione perfettamente equilibrata degli umori e degli elementi che facevano dell'uomo edenico l'archetipo dell'umana perfezione prima dello squilibrio e della conseguente infelicità postlapsaria.

¹⁴¹⁶ Il concetto di sangue come simbolo dell'anima e quindi della vita è anche in Isidoro: «nam dicunt physici minui sanguinem per aetatem; unde et in sensibus tremor est. Proprie autem sanguis animae possessio est: inde genas lacerare mulieres in luctu solent», Isid., *Orig.*, XI, I, 123.

¹⁴¹⁷ Nel *Trésor* di Brunetto, oltre alla partizione cromatica e complessionale della terra e delle acque, troviamo la comparazione fra i corsi d'acqua che scorrono nel ventre della terra e il sangue dell'uomo che scorre nelle vene: «La terre est toute pertuisie dedans et pleine de vaines et de cavernes parquoy les aiguës, qui de la mer issent, vont et viennent parmi la terre, et dedanz et dehors sourdent, selonc ce que les vaines les mainent cà et là; autressi comme li sangs de Tome qui s'espant par ses vaines si que il encherche tout le cors amont et aval. [...]Et sachiez que l'aiguë mue savor et color et qualité selonc la nature de la terre où ele court; car la terre n'est mie toute d'une manière, aincois est de diverses colors et de diverses complexions; car en .i. leu est ele douce et en autre amere ou salée, et en un leu blanche et en autre noire ou rouge ou bloie ou d'autre coior; et en un leu sont vaines de soufre, et en autre d'or ou d'autre métal. Une terre est molle, et une autre dure, et ainsi sont les vaines vaires et diverses par où les aiguës corrent;», *Trésor*, I, III, CVI.

¹⁴¹⁸ Cfr. 2.4.8.

¹⁴¹⁹ Cfr. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, pp. 128, 132.

¹⁴²⁰ *Convivio*, II, XIII, 25. Questa interpretazione del pianeta viene ribadita nella *Commedia* dove Giove, proprio per la sua temperanza è definito "dolce": «O dolce stella, quali e quante gemme/ mi dimostraro che nostra giustizia /effetto sia del ciel che tu ingemme!», *Par.* XVIII, 115-117.

La passionalità tipicamente sanguigna era evidentemente concepita, allora, come la forma temperamentale idealmente più vicina alla costituzione originaria cui, tra l'altro, la speculazione alchemica sull'elixir dichiarava di voler e di poter riportare l'individuo.

Le notazioni diegetiche interne al testo di *Al poco giorno* colgono l'autore in un atteggiamento psichico assai diverso rispetto alla passività impotente di *Io son venuto*. Nonostante l'autore sia costretto a subire l'iterata azione disarmante e pervasiva dell'ostilità della donna, (trae de la mente nostra v.14; m'ha serrato v.17; non può sanar v. 20; non mi può far ombra v. 23; e chiuso intorno v. 30) il suo temperamento è quello di un uomo che agisce¹⁴²¹, come mostrano le quattro forme verbali alla prima persona che identificano la reattività dell'io poetico:

Son giunto (v.2)
Son fuggito (v.21)
L'ho veduta già (v. 25)
L'ho chesta (v. 28)

Ma ciò che sicuramente distingue l'azione di *Al poco giorno* è il desiderio erotico del poeta che viene prontamente disatteso dal contegno strenuamente autarchico della donna:

ond'io l'ho chesta in un bel prato d'erba
innamorata, com'anco fu donna,
[...]
Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli
prima che questo legno molle e verde
s'infiammi, come suol far bella donna,
di me;¹⁴²²

Se da un lato la passionalità dell'uomo che ricerca la fisica corresponsione della donna identifica nella complessione caldo-umida del sangue il nucleo umorale del componimento, dall'altro essa coinvolge tacitamente ma inequivocabilmente un terzo, seppur invisibile, protagonista della lirica: il poeta Arnaut Daniel.

Dante, infatti, nel *De vulgari eloquentia*¹⁴²³ asserisce di aver imitato la struttura metrica della sestina di Arnaut Daniel proprio in *Al poco*

¹⁴²¹ La disposizione ad agire dei sanguigni è già registrata nella *Techne iatrikè* di Galeno.

¹⁴²² *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, 28-29, 31-34.

¹⁴²³ «Dicimus ergo quod omnis stantia ad quandam odam recipiendam armonizata est. Sed in modis diversificari videntur. Quia quedam sunt sub una oda continua usque ad ultimum progressive, hoc est sine iteratione modulationis cuiusquam et sine diesi - diesim dicimus deductionem vergentem de una oda in aliam (hanc voltam vocamus, cum vulgus alloquimur)-; et huiusmodi stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis, et nos eum secuti sumus cum diximus *Al poco giorno* e *al gran cerchio d'ombra*.», *De vulg. el.*, II, X, 2. Le canzoni di Arnaut a *coblas dissolutas* e *unissonans* giunte sino a noi sono otto. Di queste quelle certamente note a Dante sarebbero due (cfr. L. Formisano, *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, in N. Tonelli, S. Giusti (a cura di), *Dante Alighieri. Le quindici canzoni lette da diversi*, Voll. 1-2, QFL, Pensa Multimedia Editore, Lecce 2012, pp. 213-237, p. 216

giorno e al gran cerchio d'ombra. Tuttavia, egli, in modo alquanto enigmatico, afferma di aver preso a modello il componimento arnaldiano di *Si 'm fos Amors de ioi donar tan larga*. In realtà, come ampiamente riconosciuto dalla critica, Dante non prende a modello questa sestina ma quella di *Lo ferm voler q'el cor m'intra*¹⁴²⁴. La motivazione della reticenza di Dante nell'omettere il reale modello lirico cui egli ha attinto non è mai stata chiarita. Tuttavia crediamo, con Roger Dragonetti, che le motivazioni siano da ricercarsi nell'estrema prudenza e riservatezza di Dante nel rendere noto, attraverso un dettato chiaro, o *Ieu*, questioni di poetica e di dottrina sconvenienti alla pubblica circolazione delle sue opere. Dante, pertanto, potrebbe essere stato spinto da un moto di chiusura alla stessa maniera del poeta Stazio che di se stesso dice:

Ma per paura cristian chiuso fu'mi¹⁴²⁵

Prima di approfondire la questione metrico-ritmica, nonché simbolica, dell'uso della sestina in *Al poco giorno* in relazione al modello arnaldiano, è necessario muovere da alcune considerazioni intertestuali che chiarifichino il nesso tra la complessione sanguigna, che abbiamo posto come chiave umorale della *petrosa*, e il calco della sestina del «miglior fabbro del parlar materno».

Nella riflessione sul “desiderio” di Dante abbiamo fatto cenno alla collocazione purgatoriale dei trovatori, Arnaut Daniel compreso. Costui, insieme allo stilnovista Guido Guinizelli, in quello che si usa etichettare come cerchio degli spiriti lussuriosi contro natura, o ermafroditi¹⁴²⁶, è sottoposto al contrappasso del *fuoco* che deve *affinare*¹⁴²⁷ il desiderio erotico che in vita il poeta non è riuscito a trascendere e a sublimare. Il processo solutivo, di assottigliamento della materia psichica, implicito nel contrappasso purgatoriale, è stato attribuito, come abbiamo visto, da Dante a se stesso attraverso il

¹⁴²⁴ Cfr. in particolare R. Dragonetti, *Il doppio gioco della sestina di Arnaut Daniel e Dante, in I tranelli della finzione. Studi di letteratura francese*, Edizioni Dedalo, Bari 1990, p. 31. L'adesione di Dante al modello di Arnaut non riguarda solo la struttura metrica ma anche «la qualità dei rimanti: tutti bisillabi e tutti con un nesso consonantico in rima (e netto predominio del suono r)», Giunta 2014, pp. 403-404.

¹⁴²⁵ *Purg.* XXII, 90. Cfr. R. Dragonetti, *Il doppio gioco della sestina di Arnaut Daniel e Dante*, pp. 47-49.

¹⁴²⁶ «Nostro peccato fu ermafrodito;/ma perché non servammo umana legge,/seguendo come bestie l'appetito», *Purg.* XXVI, 82-84. La differenza tra Androgino ed Ermafrodito è ben spiegata da A. Castoldi nell'introduzione a F. Franchi, *Le metamorfosi di Zambinella: l'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Lubrina, Bergamo 1991, p. 10. L'autore, infatti, distinguendo i due termini indica con il primo: «una concezione tutta mentale, spirituale, tesa a ricostituire un'unità che associando due sessualità le nega entrambe, e con il secondo la coesistenza in un unico essere degli attributi di una duplice sessualità che non viene riassorbita. L'androgino è dunque vissuto essenzialmente in termini di *positività, sacralità e atemporalità* mentre la caduta nel tempo profano vede oltre alla sua scomparsa il prevalere dell'ermafrodito, come presenza mostruosa, inquietante».

¹⁴²⁷ «Poi s'ascose nel foco che li affina.», *Purg.*, XXVI, 148. Si tratta del verso di chiusura del canto in cui viene colta l'ultima azione di Arnaut Daniel.

dettato equivoco che Beatrice rivolge al poeta allorquando lo esorta a “solvere” il suo «caldo disio»¹⁴²⁸. Ciò che allora emerge chiaramente è che il nodo pulsionale che accomuna Dante, i trovatori e i poeti dello Stilnovo è una forma di desiderio erotico non ancora “soluto”. Nella scena purgatoriale dell’incontro con Guinizelli, Dante aggiunge, inoltre, un altro indizio autoaccusatorio in tal senso, laddove dice di essere stato condotto nel viaggio intermondano con tutto il suo corpo, e per l’esattezza «col *sangue* suo e con le sue giunture» (v.57). La precisazione potrebbe sembrare pleonastica. In realtà, come ogni lemma del dettato dantesco, essa rispecchia un ipotesto simbolico densissimo di sotterranee corrispondenze. Nel citare il sangue, infatti, Dante afferma implicitamente la propria solidale empatia nei confronti della schiera di gente “sanguigna”, che, se certo non può dirsi “pura”, è quella che però immediatamente precede il giardino del Paradiso terrestre, cioè il cerchio più alto della vetta purgatoriale, e viene pertanto a configurarsi come spazio pulsionale non solo topograficamente attiguo ma anche *figurativamente* susseguente alla felicità di Adamo cui la medicina alchemica, come abbiamo detto, attribuiva la perfetta complessione caldo-umida. A ciò si assomma il fatto che in *Lo ferm voler* Arnaut cita proprio Adamo in relazione alla natura del proprio amore che mai fu così puro nel tempo post-adamitico¹⁴²⁹.

A questo punto può apparire più chiara la segreta motivazione che deve aver spinto Dante a emulare il circuito ritmico-melodico di Arnaut in *Al poco giorno*. Se la *petrosa* infatti rappresenta l’azione lirica del temperamento sanguigno, la struttura ritmica su cui essa è costruita non poteva che rendere omaggio al “sanguigno” poeta provenzale tanto ammirato da Dante. Tuttavia, questo non spiega ancora il motivo della reticenza del poeta nello svelare l’autentico modello cui si è ispirato, cioè *Lo ferm voler*. Questa lirica, in quanto esempio unico di *retrogradatio cruciata*¹⁴³⁰, non solo in Arnaut, ma in tutti i trovatori, aveva avuto grande diffusione sia in Italia che in Provenza ed era pertanto già un testo modello¹⁴³¹. L’annosa e

¹⁴²⁸ Cfr. 4.4.

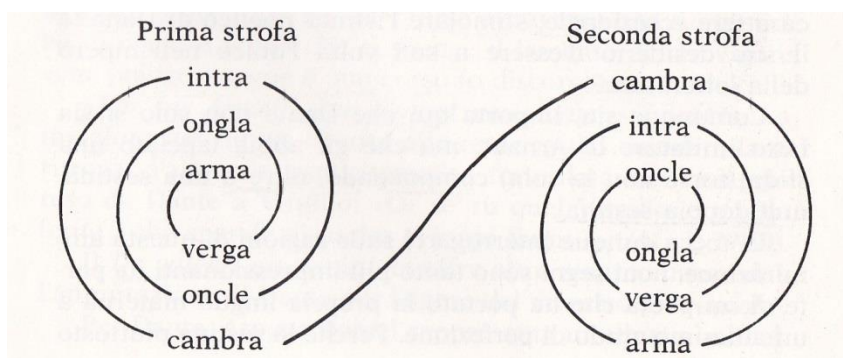
¹⁴²⁹ «Pois flori la seca verga/ni de n'Adam mogron nebot ni oncle,/tan fin'amors cum sella q'el cor m'intra/non cuig fos anc en cors, ni neis en arma;» (Dacché fiori la secca verga/e discesero d'Adamo nipoti e zii,/un amore così puro come quello che in cuor mi entra/credo, non fu mai né in corpo né in anima;), *Lo ferm voler q'el cor m'intra*, 25-28, testo e traduzione da R. Dragonetti, *Il doppio gioco della sestina di Arnaut Daniel e Dante, in I tranelli della finzione. Studi di letteratura francese*, Edizioni Dedalo, Bari 1990.

¹⁴³⁰ Nella maggior parte delle sue canzoni Arnaut aveva adottato il tipo di costruzione per strofe indivise dette *coblas dissolutas*, tranne, appunto, nell’unico caso della sestina di *Lo ferm voler*. Secondo J. A. Davidson l’origine delle *rimas dissolutas* sarebbe da ricercarsi nella *canso redonda* che accompagnava una danza circolare. La sestina di Arnaut sarebbe derivata dall’unione tra il principio di corrispondenza delle rime non *all'interno* ma *tra* le stanze e la tendenza all’inversione dell’ordine rimico. Cfr. F. J. A. Davidson, *The Origin of the Sestina*, *Modern Language Notes* 25, 1 (1910), p. 19, cit. in M. Spanos, *The Sestina: An Exploration of the Dynamics of Poetic Structure*, in *Speculum*, Vol. 53, No. 3 (Jul., 1978), pp. 545-557, p. 547.

¹⁴³¹ M. Spanos, *The Sestina*, p. 545. Tuttavia, la fama della sestina non dovette coincidere con il diffuso esercizio della sua imitazione. Infatti: «La sestina

pregiudiziale sottovalutazione della forma sestina in quanto soluzione ritmica tanto macchinosa quanto arida, a partire almeno dalla posizione desanctiana, ha sicuramente inficiato lo studio e la considerazione degli elementi simbolici che pur dovevano sottendere al virtuoso esercizio del rimatore medievale¹⁴³². La conseguenza di questa sottovalutazione simbolica è che se la sestina rimane il componimento lirico più aristocratico essa resta ancora «un enigma per il filologo»¹⁴³³.

La soluzione della *retrogradatio cruciata* adottata da Arnaut fa di *Lo ferm voler* un componimento “mimetico”, atto cioè ad imitare figurativamente, attraverso il numero e la disposizione dei versi, «la forma esterna di oggetti ben noti»¹⁴³⁴. Tecnicamente la sestina è un componimento di sei strofe di sei versi senza rima, con un congedo di tre versi. La forma metrico-ritmica della sestina di Arnaut offre però la particolare costruzione del movimento rotatorio delle rime che Dragonetti magistralmente visualizza come una figura doppiamente spiralicale¹⁴³⁵:



arnaldiana ebbe rari imitatori in area trobadorica. In Italia, il modulo avrà larga fortuna in Petrarca e nei petrarchisti; prima di Petrarca, le parole e le immagini di *Lo ferm voler* lasciarono tracce sicure nella canzone *Del meo voler dir l'ombra* del lucchese Inghilfredi [...] che non ne adotta però il metro. Dal canto suo, nella canzone *Amor, non ho podere*, Guittone d'Arezzo applica uno schema di rotazione delle rime da *canso redonda* che risulta prossimo - non uguale - a quello della sestina [...]. Di fatto, *Al poco giorno* resta l'unica canzone-sestina che rimonti con certezza all'età prepetrarchesca (e si dice canzone-sestina perché all'altezza di Dante la sestina è solo un *modo* della canzone, non ancora, come sarà per Petrarca, che ne scriverà nove, un genere metrico autonomo», Giunta 2014, p. 404.

¹⁴³² M. Spanos, *The Sestina*, p. 545.

¹⁴³³ A. Rossell, *La tradizione musicale della sestina di Arnaut Daniel. Lo ferm voler qu'el cor m'intra (BDT 29,14): un artefatto lirico perfetto*, in *Cognitive Philology*, No. 5, 2012, Sapienza Università di Roma.

¹⁴³⁴ Giovanni Mari, *La Sestina d'Arnaldo, la terzina di Dante*, Rendiconti Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Ser. 2, 32 (1899), 953-985, p. 957, cit. in M. Spanos (1978), *The Sestina*, p. 548. La sestina rientra certamente tra i *carmina figurata* che percorrono la storia delle forme metriche dagli esperimenti ellenistici alla tradizione calligrafica della scuola palatina. Cfr. F. M. Aresu, *Modalità iconica e istanza metatestuale nella sestina petrarchesca "Mia benigna fortuna el uiuer lieto"* (Rvf CCCXXXII), in *Textual Cultures* 5.2 (2010), pp. 11-25.

¹⁴³⁵ R. Dragonetti, *Il doppio gioco della sestina di Arnaut Daniel e Dante*, p. 32. Una soluzione grafica a forma di spirale per la struttura metrica di questa sestina è pure quella di Jacques Roubaud, *La fleur inverse. Essai sur l'art formel des troubadours*, Ramsay, Paris 1986.

La circolazione delle parole a fine verso all'interno del movimento rimico fa in modo di neutralizzare le gerarchie metriche, per cui la struttura che ne deriva sembra operare attraverso la sistematica distruzione dell'ordine delle sei parole-rima che viene a ricomporsi con una soluzione nuova, seppur retta da un meccanismo di inversione fisso, di stanza in stanza. Questo processo di distruzione-ricomposizione¹⁴³⁶ viene poi di fatto a rappresentare l'opposizione binaria all'interno della sestina che viene declinata attraverso la costante tensione della struttura ritmica a trovare un definitivo equilibrio che sembra essere destinato a non essere mai raggiunto¹⁴³⁷. Lungi, insomma, dall'essere un "artificio" gratuito, la forma sestina, secondo Aurelio Roncaglia è strettamente legata non solo ad una ricerca semantica, ma anche a una ricerca metafisica¹⁴³⁸ e ciò grazie a un impiego della parola-rima «originariamente legato a una funzione religiosa, d'evocazione e invocazione mistica» atto a ricondurre a «un atteggiamento psicologico per il quale il canto è ancora, in certa misura, incantesimo»¹⁴³⁹.

L'analisi metrico-ritmica della sestina ad opera della critica letteraria fornisce a questo punto degli indizi di fondamentale importanza per l'indagine sui suoi rapporti con la semiosi alchemica. Infatti, la doppia spirale tracciata da Dragonetti come formula grafica rappresentativa dello schema che, prima Arnaut e poi Dante, hanno scelto come significante metrico di significati simbolici, trova un preciso corrispettivo nella tradizione ermetica. Sia che dietro il *carmen figuratum* dei due autori si celasse la forma esatta descritta da Dragonetti o meno, il sistema circolatorio delle rime ben esemplifica a livello fonico-concettuale la forma spiralicale che lo studioso propone. Non possiamo dunque non notare come essa, in ambito propriamente ermetico, corrisponda alla simbolizzazione dei due principi maschile e femminile, del cielo e della terra¹⁴⁴⁰, cui gli alchimisti avrebbero potuto di volta in volta fornire *decknamen* figurati come quelli dello zolfo e del mercurio, e i quali principi erano presenti, ad esempio, come serpenti sul caduceo di Ermes, cioè nella *verga* del *medico*, mentre la loro natura spiralicale poteva essere ricondotta, sul piano astronomico, alle due traiettorie opposte che il Sole traccia ogni anno nel suo moto speculare di discesa e ascesa sull'orizzonte¹⁴⁴¹. Tutto ciò può forse aiutare a chiarire la natura del "colpo" che Dante cita in *Al poco giorno* (v. 20: «e 'l colpo suo non può sanar per erba»). Infatti, in *Inf.* XX, il poeta dimostra di conoscere il "colpo" di verga che Tiresia infligge proprio a due

¹⁴³⁶ M. Spanos, *The Sestina*, pp. 548-549.

¹⁴³⁷ *Ibid.*

¹⁴³⁸ A. Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in *Metrica*, II, 1981, pp. 3-41, p. 27.

¹⁴³⁹ *Ivi*, p. 16.

¹⁴⁴⁰ T. Burkhardt, *Alchimia. Significato e visione del mondo*, Archè-Edizioni Pizeta, Milano 2005, p. 37.

¹⁴⁴¹ *Ibid.*

«serpenti avvolti» come quelli del caduceo ermetico e il cui effetto riguarda il mutamento di genere sessuale del profeta. Infatti:

Vedi Tiresia, che mutò semblante
quando di maschio femmina divenne
cangiandosi le membra tutte quante;

e prima, poi, ribatter li convenne
li duo serpenti avvolti, con la verga,
che riavesse le maschili penne.

(*Inf. XX*, 40-45)

Il mito evocato da Dante è narrato in Ovidio¹⁴⁴² laddove si dice che Tiresia colpisce con un bastone (*baculum*), che Dante converte in «verga», due serpenti intrecciati in una selva verdeggiante con l'implicito risultato di separarli (*coeuntia... corpora... violaverat ictu*). Questa separazione, che qualunque medico e speziale del tempo di Dante, avrebbe interpretato come infrazione della *coniunctio* del principio maschile e femminile con conseguente perdita dell'armonia, procura nel profeta la metamorfosi in «femina», quindi la perdita della propria virilità. Sarà quindi necessario che Tiresia sferrì un altro colpo sugli stessi serpenti per ritrovare quelle che Dante chiama le «maschili penne», cioè per ritornare in forma d'uomo, evento che Ovidio definisce invece come recupero della «genetiva imago», dell'immagine primordiale. In base allora a quanto abbiamo detto sulla natura della *virgo*, della donna che di fatto ha in sé la natura virile, il colpo della pietra/verga può essere stato verisimilmente evocato dal poeta per propiziarsi magicamente la propria trasmutazione nella forma della donna-pietra, trasmutazione che egli peraltro invoca dicendo che il suo desiderio parla e sente come fosse donna («che parla e sente come fosse donna» v. 6).

A fornire un ulteriore supporto all'ipotesi che alla base dell'esercizio della sestina di Arnaut e dell'imitazione reticente di Dante possa esserci stata una matrice ermetica è la recente esegesi di tipo melodico cui *Lo ferm voler* è stata sottoposta. Anton Rossell, infatti, nella sua analisi musicale sul *so* della sestina, cioè della sua struttura metrica e melodica¹⁴⁴³, ha identificato come precedente lirico della sestina di *Lo ferm voler* la melodia di un dramma liturgico: il *Ludus Danielis*¹⁴⁴⁴. La particolare forma di *oda continua* in cui si presenta

¹⁴⁴² «quaerere Tiresiae: Venus huic erat utraque nota./nam duo magnorum viridi coeuntia silva/corpora serpentum baculi violaverat ictu/deque viro factus (mirabile) femina septem/egerat autumnos; octavo rursus eosdem/vidit, et 'est vestrae si tanta potentia plagae'/dixit, 'ut auctoris sortem in contraria mutet,/nunc quoque vos feriam.' percussis anguibus isdem/forma prior rediit, genetivaque venit imago.», Ovid., *Met.* III, 323-331.

¹⁴⁴³ Gli altri due livelli strutturali sono il *mot*, cioè il piano lessicale, e la *razo*, il livello tematico.

¹⁴⁴⁴ A. Rossell, *La tradizione musicale della sestina di Arnaut Daniel. Lo ferm voler qu'el cor m'intra (BDT 29,14): un artefatto lirico perfetto*, in *Cognitive Philology*, No. 5, 2012, Sapienza Università di Roma. L'autore mette in evidenza come la

la sestina arnaldiana, che si caratterizza grazie al fatto che le varie stanze non ripetono mai le medesime frasi melodiche, insieme al suo movimento per terze ascendenti, ha permesso di riconoscere nella struttura della sestina la ripresa esatta della struttura melodica del *Ludus Danielis* almeno in due sequenze di cui ci interessa, in questa sede, il testo:

Ad honorem tui Christe,
Danielis ludus iste,
in Belvaco est inventus
et invenit hunc Juventus.

[...]

Hec sunt vasa regia
quibus spoliatur
Ierusalem et regalis
Babylon ditatur.¹⁴⁴⁵

Lo studioso, partendo dai postulati di imitazione intertestuale fissati da Gruber, osserva che a livello del *mot* della sestina, cioè del suo piano lessicale, è lecito inferire ci sia stata la precisa volontà dell'autore di connettere intertestualmente il proprio nome con quello del Daniele biblico.

A questo punto non resta che muoversi nella direzione di un approfondimento del piano della *razo*¹⁴⁴⁶, quello che cioè può integrare le letture dei livelli del *so* e del *mot*.

Una delle sei parole-rima della sestina di Arnaut è *cambra*, la camera. Essa, grazie al movimento “circolatorio” indotto dall’«artefatto perfetto»¹⁴⁴⁷ della sestina, riceve una stratificazione semantica plurima che facilmente trova il suo livello più profondo nel senso simbolico di “camera del cuore”. Il poeta, insomma, vorrebbe che la donna entrasse nella *camera* segreta del suo cuore come a sua volta egli vorrebbe entrare nella *camera* segreta del cuore di lei¹⁴⁴⁸. L’amore che egli ha per lei, inoltre, è così puro che mai è stato concepito dai tempi di *Adamo*. Il congedo arriva poi a

composizione della lirica trobadorica fosse in realtà contemporaneamente debitrice, a livello delle fonti, dei testi liturgici non meno di quelli della letteratura classica e della lirica latina medievale.

¹⁴⁴⁵ La prima sequenza, di cui qui ci limitiamo a riportare il testo e non la partitura melodica, è estrapolata da Rossell dal testo n. 200 dei *Carmina Burana*, “Bacche bene venies” (n. 200) che cita il testo del *Ludus Danielis*. La seconda sequenza, invece, è estratta dal *Ludus Danielis* propriamente detto, e in particolare dall’*Incipit Danielis Ludus*. The British Library, Egerton MS.2625, fol.95r. Cfr. A. Rossell, *La tradizione musicale della sestina di Arnaut Daniel. Lo ferm voler qu’el cor m’intra* (BDT 29, 14).

¹⁴⁴⁶ Lo stesso Rossell invoca, ai fini della comprensione della sestina di Arnaut, l’approfondimento intertestuale del testo biblico.

¹⁴⁴⁷ L’espressione riferita alla sestina di Arnaut è di A. Rossell, *op. cit.*

¹⁴⁴⁸ «Del cors li fos, non de l’arma,/e cossentis m’a celat dinz sa cambra/[...]/s’a liei plagues, volgr’esser de sa cambra» (Che il copro si spezzi, piuttosto che l’anima,/e che essa m’accolga in segreto nella sua camera/[...]/se le piacessi vorrei esser della sua camera), *Lo ferm voler q’el cor m’intra*, 13-14, 22.

ribadire che il valore della *Desiderata*¹⁴⁴⁹, *senhal* con cui viene appellata la donna, risiede proprio nell'entrare nella *camera*, termine suggello dell'intera sestina.

Come abbiamo visto nella riflessione sul "colpo della pietra" di Dante, che sul piano della semiosi ermetica è l'esatto equivalente del "colpo della verga" di Arnaut che ritroviamo proprio in questa lirica (colps de verga v.15)¹⁴⁵⁰, la camera del cuore nella *philosophia naturalis* di Alberto Magno è l'equivalente anatomico umano dell'alambiccio distillatorio¹⁴⁵¹. Ne ricaviamo allora una prima equivalenza: camera = cuore = vaso. La presenza di Adamo come termine *post quem* cui riferire la purezza dell'amore di Arnaut va poi, secondo noi, ricondotto all'ambito distillatorio della dottrina dei quattro temperamenti di cui l'*Anthropos*, cioè l'Adamo primordiale, come abbiamo visto, rappresenta il raggiungimento del perfetto equilibrio che, superando i quattro elementi-umori, ottiene una quinta essenza.

Nella sua riflessione su *Lo ferm voler*, Margaret Spanos, rintraccia nella struttura metrica della sestina una sorta di sovrimpressioni di una forma quadrata, quella dell'architettura rimica fondata sul numero sei, su una forma circolare, quella che appunto disegna la circolazione delle rime. Secondo l'autrice, insomma, la sestina di Arnaut costituirebbe la tensione costante verso l'auspicata quadratura del cerchio¹⁴⁵². Il dato che la studiosa ci fornisce dalla prospettiva retorico-linguistica collima in modo evidente con le assunzioni filosofiche che sottendevano all'*opus* alchemico e alla strumentazione in esso implicata. Leggiamo innanzitutto ne *La Vertu et propriété de la quinte essence* di Rupescissa:

Car apres que tu auras attiré la tresnoble eaue ardant, tu seras fair eau four des verriers un distillatoire, appellé Circulaire, qui soit de telle façon: Fais faire un vaisseau en la maniere dun Cherubin, qui est la figure de Dieu, & aye six aisles, en la façon de six bras, revenans en luy mesmes: & dessus une test ronde, sans point de receptoire: là pou il y ayt un bec au nyliu de la teste, tirant en bas.[...]de forte que si le vaisseau de la dite Quinte essence est mis en un coin de la chambre, par la grand odeur de la Quinte essence, il attirera à foy par un lien invisible[...]Quand tu verra au dessus du

¹⁴⁴⁹ «Arnautz tramet sa chansson d'ongl'e d'oncle,/a grat de lieis qu dee sa verg'a l'arma,/ son Desirat, cui pretz en cambra intra.» (Arnaut invia la sua canzone d'unghia e di zio,/per il piacere di quella che della sua verga ha l'anima,/sua *Desiderata*, il cui valore nella camera entra.), *Lo ferm voler q'el cor m'intra*, 37-39.

¹⁴⁵⁰ «Del cors li fos, non de l'arma,/e cossentis m'a celat dinz sa cambra!/que plus mi nafra 'l cor que colps de verga», (Che il corpo si spezzi, piuttosto che l'anima,/ e che essa m'accolga in segreto nella sua camera./Poiché più mi strazia il cuore che un colpo di verga), *Lo ferm voler q'el cor m'intra*, 13-15. In *Al poco giorno* viene citato il colpo della pietra al v. 20: «e 'l colpo suo non può sanar per erba».

¹⁴⁵¹ Cfr. 3.7.

¹⁴⁵² «The formal tension between the dynamics of the circular connective logic of the sestina and the labyrinthine logic of the squared form dictating the interlacing rhyme pattern, when raised to a higher degree of abstraction, inevitably suggests the tension associated with squaring the circle.», M. Spanos (1978), *The Sestina*, p. 551.

vaisseau & au receptoire une nuee perse, apparoisante & remanante, croy pour certain qu'elle est separee de tous elements, & de corruption diceux.¹⁴⁵³

Rupescissa, nel fornire le indicazioni operative sulla quinta essenza, che egli chiama qui acqua ardente («eae ardant»), ma che, come abbiamo ripetuto più volte, riceveva anche l'epiteto di 'pietra', esorta il suo discepolo a costruire un *vaso* («vaisseau») detto *Circolare* che deve possedere la particolare forma di un Cherubino. Questo, secondo Rupescissa, deve avere *sei* braccia, come *sei* sono le ali del Cherubino, e a loro volta queste devono reimmettersi nel corpo del vaso. Sopra di essi dev'essere posta una testa rotonda. Il *vaso* deve poi essere messo in un angolo della *camera* e quando sopra di esso sarà visibile una "nube persa"¹⁴⁵⁴ («nuee perse») sarà segno che l'*opus* è compiuto e la materia elementare è stata riscattata dalla sua corruzione. Sono qui presenti almeno tre concetti che possiamo ricondurre a Dante e al maestro Brunetto: a) la "separazione" di una sostanza dalla materia elementare che Dante usa per descrivere la sostanza angelica¹⁴⁵⁵; b) la virtù attrattiva di questa sostanza¹⁴⁵⁶; c) la sua incorruttibilità¹⁴⁵⁷.

C. G. Jung sostiene che il vaso di cui parla Rupescissa può essere rappresentato nella forma di un mandala, il quale, com'è noto, può essere formato da una figura quadrata al cui interno è inscritto un cerchio, e che questo, a sua volta, rappresenta Adamo, l'uomo

¹⁴⁵³Jean de Roquetaillade, *La Vertu et propriété de la quinte essence de toutes choses, faite en latin, par Joannes de Rupescissa et mise en françois, par Antoine Du Moulin*, J. de Tournes, Lyon 1549, pp. 24-26 («Orbene dopo che avria distillato la nobilissima acqua ardente, farai costruire al forno del vetraio un distillatore, detto Circolare, che sia modellato in tal modo: fai fare un vaso della forma di un Cherubino, che è la figura di Dio, e che abbia sei ali, a guisa di sei braccia che ripiegano verso di lui; sopra una testa rotonda, senza ricettacolo, là dove si troverebbe la bocca, un becco in mezzo alla testa, orientate verso il basso.[...]se per sorte il vaso di questa Quinta essenza viene messo in un angolo della camera, a causa del grande odore della Quinta essenza, attirerà a sé tutti coloro che entreranno con un invisibile filo[...]quando tu vedrai al di sopra del vaso e nel ricettacolo una nube persa, appariscente e stagnante, sii pur certo che è essa è separata da tutti gli elementi, e dalla loro corruzione», trad. in J. Rupescissa, *Trattato sulla quintessenza*, a cura di S. Andreani, Ed. Mediterranee, Roma 1998).

¹⁴⁵⁴ Il colore 'perso' che Rupescissa attribuisce alla nube quintessenziale è ben noto a Dante che lo cita nel *Convivio* all'interno de *Le dolci rime d'amor ch'ì solia* 109: «Dunque verrà, come dal nero il perso» e che poi chiosa in tal modo: «sì come lo perso dal nero discende, così questa, cioè vertude, discende da nobilitade. Lo perso è uno colore misto di purpureo e di nero, ma vince lo nero, e da lui si dinomina; e così la virtù è una cosa mista di nobilitade e di passione; ma perchè la nobilitade vince in quella, è la virtù dinominata da essa, e appellata bontade.», *Conv.* IV, XX, 2. Come si osserverà Dante cita il 'perso' all'interno di un processo cromatico che come quello alchemico parte dal nero e che trova prontamente un corrispettivo nell'attività "morale" dell'individuo. L'ulteriore senso spirituale, che Dante fa corrispondere al senso anagogico, come abbiamo visto, non viene esplicitato per scelta dell'autore.

¹⁴⁵⁵ «È adunque da sapere primamente che li movitori di quelli sono sustanze separate da materia, cioè intelligenze, le quali la volgare gente chiamano Angeli.», *Conv.* II, IV, 2.

¹⁴⁵⁶ Si veda la discussione sulla pietra di magnete in 2.4.2.

¹⁴⁵⁷ Si veda la qualità incorruttibile che Brunetto Latini nel *Trésor* ascrive al quinto elemento. Cfr. 4.5.

primordiale dal perfetto equilibrio solitamente posto al suo centro¹⁴⁵⁸. Secondo Gerhard Dorn il vaso alchemico costituisce proprio la rappresentazione del concetto paradossale della quadratura del cerchio¹⁴⁵⁹. All'equivalenza che abbiamo posto all'inizio, camera = cuore = vaso, dobbiamo allora aggiungere un quarto elemento da cui risulta il corollario camera = cuore = vaso = Adamo.

I termini *camera*, *cuore*, *Adamo* sono presenti in modo esplicito nella sestina di Arnaut, quello di *vaso*, invece, lo ritroviamo nel precedente lirico cui il poeta ha attinto, il *Ludus Danielis*, in cui si dice che i *vasi* sono stati sottratti a Gerusalemme da Babilonia. Narra infatti il testo biblico della *Prophetia Danielis* che il re Baldassar, figlio di Nabuchodonosor, aveva imbandito un grande banchetto nel quale aveva offerto ai convitati i vasi d'oro e d'argento che il padre aveva sottratto a Gerusalemme. Dopo che gli ospiti ebbero bevuto, però, comparve una mano misteriosa che vergò su una parete della stanza tre enigmatiche parole. Nessun indovino né astrologo fu in grado di decifrarle, allora fu chiamato Daniele che il testo biblico latino definisce «principem magorum»¹⁴⁶⁰. Il profeta era stato infatti stimato da Nabuchodonosor come il più grande tra tutti i maghi, gli aruspici e gli incantatori. Daniele, dunque, riuscì a decifrare le misteriose parole per il re Baldassar¹⁴⁶¹.

Risulta evidente, a questo punto, come Arnaut abbia volutamente ingaggiato nella sestina un dialogo intertestuale con il passo biblico del libro di Daniele come personaggio prototipico del profeta-mago. Questo elemento deve allora aiutarci a riflettere con maggiore consapevolezza sulle ragioni della reticenza di Dante nel dichiarare in modo aperto la reale fonte di *Al poco giorno*¹⁴⁶².

Se, inoltre, di fronte al modello circolatorio rimico-semanticò che gli studi retorici hanno rilevato nella sestina, come la costruzione perfetta di una struttura quadrata che simula il cerchio, dovessimo rintracciarne un antecedente oggettuale filosoficamente giustificato, questo ci sembra assai affine al congegno distillatorio descritto da

¹⁴⁵⁸ C.G. Jung, *Collected Works of C.G. Jung, Volume 9 (Part 2): Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*, Princeton University Press 2014, pp. 36, 240. Si ricordi, inoltre, che nella visione della ruota Ildegarda di Bingen vede al suo centro proprio Adamo.

¹⁴⁵⁹ *Ivi*, p. 239.

¹⁴⁶⁰ «Est vir in regno tuo, qui spiritum deorum sanctorum habet in se, et in diebus patris tui scientia et intellegentia et sapientia quasi sapientia deorum inventae sunt in eo; nam et rex Nabuchodonosor pater tuus principem magorum, incantatorum, Chaldaeorum et haruspicum constituit eum; pater tuus, o rex», *Prophetia Danielis*, 5, 11.

¹⁴⁶¹ Si ricordi, inoltre, che abbiamo già incontrato Daniele nel *Trattatello in laude di Dante*, laddove Giovanni Boccaccio chiama in causa il passo biblico in cui il profeta decifra la visione di Nabuchodonosor della statua di quattro metalli che viene distrutta da una pietra. Cfr. 1.7.

¹⁴⁶² Tanto più che nell'*incipit* citato il *Ludus* viene presentato come un prodotto della giovinezza (*iuventus*), dettaglio che deve ricordarci che Dante, in *Al poco giorno*, sta "rappresentando" l'azione temperamentale del sangue che si associa alla primavera e a quella che se, a rigore, è definita dalle fonti *pueritia* o *adulescentia*, indica comunque la prima parte della vita dell'uomo.

Rupescissa. La struttura metrica della sestina pare infatti la trasposizione “mimetica” del suddetto vaso distillatorio allorché si considera, ad esempio, che le sei braccia, di cui esso è fornito, si distanziano dal corpo del vaso per poi reimmettervisi allo scopo di favorire la *circolazione* della materia da distillare e da riportare alla sua purezza originaria che, nelle parole di Arnaut, come nelle assunzioni degli alchimisti, era quella di Adamo, ritenuto tra l’altro dalla tradizione ermetica come il primo “mago”¹⁴⁶³. Le sei parole-*rima* delle sei sestine circolerebbero nelle varie stanze, come la materia nei sei bracci dell’alambicco, assumendo di volta in volta le mutazioni semantiche che, una volta assommate, dovrebbero portare ad una essenza semantica nuova nel caso della poesia e, nel caso dell’*opus*, a una “sostanza partita da materia” per usare le parole di Dante. L’elemento, inoltre, che deve circolare nel vaso di Rupescissa, è detto *sangue*¹⁴⁶⁴ ed allude, certamente, ad una sostanza non da intendere alla lettera, ma da correlare al sangue umano nel suo senso analogico che trova i suoi correlati metaforici in varie sostanze, prima di tutte il “vino”¹⁴⁶⁵. Dalla circolazione, insomma, del “sangue” e del suo inesauribile corollario metaforico e analogico, all’interno di un vaso come contenitore psichico-umorale delle disposizioni umane, Dante e Arnaut auspicavano, come vedremo meglio a breve, al dissolvimento del loro desiderio ancora troppo “grosso”, impresa degna di un profeta, cioè di un “mago”.

4.10 La Fata verde di Thomas the Rhymer e la pietra filosofale: luoghi a confronto in *Al poco giorno e al gran cerchio d’ombra*.

Nel dipinto di Marie Spartali Stillman, cui abbiamo accennato nella riflessione sul colore verde, la Madonna Pietra di Dante tiene in mano due oggetti ad alta caratura simbolica. Uno di questi è un ramo di biancospino, un attributo ferico ben radicato nella cultura celtica e poi anglosassone. Presso una pianta di biancospino, o sopra un cumulo di pietre, spesso, i cavalieri venivano attirati dalle fate per essere condotti in un mondo incantato¹⁴⁶⁶. Il ramo di biancospino non compare nel testo delle *petrose*, eppure l’operazione dell’artista preraffaellita non è né il prodotto di un’aggiunta fantastica né

¹⁴⁶³ Cfr. J. P. Boudet, *Adam, premier savant, premier magicien*, in A. Paravicini Bagliani (a cura di), *Adam, le premier homme*, Micrologus’ Library, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2012, pp. 277-296.

¹⁴⁶⁴ «Or donc, veu que le sang humain est le plus parfait ouvrage de Nature en nous, en tant quil attouche pour accroitre la ieunesse deperdue[...]Prens vers le barbiers le sang de tous hommes ieunes, sanguins & coleriques, lequel ilz auront tiré de gens qui ont accoustumé de boire bon vin», Jean de Roquetaillade, *La Vertu et propriété de la quinte essence de toutes choses*, pp. 34-35.

¹⁴⁶⁵ Si ricordi come il vino sia usato come parallelo analogico da Aristotele nei *Problemata* nell’ambito della descrizione della fisiologia temperamentale. Cfr. 4.13.

¹⁴⁶⁶ Si noti come la pianta di biancospino abbia la stessa “funzione” dei *cairn*, i cumuli di pietre presso cui le fate compaiono all’eroe dall’altro mondo. Cfr. 1.10.3.

tantomeno il mero esito di una contaminazione di fonti o di una gratuita ibridazione culturale. Come ha di recente messo in rilievo Francesco Benozzo:

La donna delle 'petrose', che -come opportunamente sottolinea Ferrucci(2007:81, 249) - «appare come una maga ai cui poteri è arduo sfuggire» e come «padrona del mondo», è la stessa che Dante ha cantato per tutta la vita: è -a dirlo ancor meglio- una delle incessanti, inquietanti metamorfosi di questo archetipo del femminile a cui si può per comodità continuare a dare il nome di Beatrice...¹⁴⁶⁷

In ragione della natura archetipica e ideale, che, abbiamo detto, non confligge necessariamente con l'esistenza "reale" della donna pietra¹⁴⁶⁸, la pittrice preraffaellita ha posto a commento della donna dantesca l'attributo di un mondo in realtà molto più vicino di quanto si creda alle figure femminili medievali della lirica cortese e delle sue matrici ermetico-alchemiche, quello ferico. Sarà allora interessante in questa sede porre a confronto il testo dantesco della petrosa *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* con il testo, sorprendentemente affine, di due ballate¹⁴⁶⁹ di un contemporaneo di Dante, il poeta scozzese Thomas The Rhymer, conosciuto anche come Thomas of Erceldoune.

All'inizio del 1300 Thomas aveva così grande fama di profeta¹⁴⁷⁰ da arrivare a rappresentare una sorta di Merlino scozzese¹⁴⁷¹. All'inizio del secolo scorso è stata rilevata l'affinità tematica delle ballate di Thomas con la *Commedia* di Dante grazie alla presenza del motivo dei tre regni ultramondani, sebbene in ragione di una connessione fra i due testi "intima" ma non meglio esplicitata¹⁴⁷². I versi della

¹⁴⁶⁷ F. Benozzo, *La leggenda della morta pietrificata e la presenza di Beatrice nelle 'petrose': uno scavo di etnofilologia dantesca*, in *Tenzone* vol. 11 (2011) p. 105-122, p. 107.

¹⁴⁶⁸ Ribadiamo che il concetto di archetipo è assai diverso da quello di allegoria.

¹⁴⁶⁹ Ci serviremo del testo tratto dai seguenti manoscritti: Alexander Fraser Tytler's Brown Ms., No 1, Jamieson's Popular Ballads, II, 7; Thornton MS., leaf 149, back, as printed by Dr. J. A. H. Murray. Per la storia editoriale dell'opera di Thomas e per le ragioni dell'esiguità degli studi sull'autore vedi C. E. Nelson, *The Origin and Tradition of the Ballad of "Thomas Rhymer"*, in *New Voices in American Studies* (Purdue University Press) 1966, pp.138-150; R. Utz, *Medieval Philology and Nationalism: The British and German Editors of Thomas of Erceldoune*, in *Florilegium* 23 (2), 2006, pp. 27-45.

¹⁴⁷⁰ E. B. Lyle, *Thomas of Erceldoune: the Prophet and the Prophetied*, in *Folklore*, Vol. 79, No. 2, 1968, pp.111-121.

¹⁴⁷¹ J.M. Burnham, *A study of Thomas of Erceldoune*, in *PMLA* vol. 23, 1908, pp. 375-420. La fama leggendaria di Thomas è assai affine a quella di poeti cui la storia ha attribuito la virtù di maghi, come del resto, è accaduto allo stesso Virgilio: «The Scottish poet Thomas of Erceldoun provide sa further Celtic example of the transformation from an historical poet to a traditional poet-prophet-magician. Although an historical poet, he is perhaps better known as the kidnapped earthly lover of the fairy mistress in the well-known ballad. As poet and prophet apocryphal works were attributed to him, many of a vaticinatory nature not unlike the ones attributed to Merlin and Taliesin, in which he prophesies victory for the Scots», J. Wood, *Virgil and Taliesin: The Concept of the Magician in Medieval Folklore*, in *Folklore*, Vol. 94, No. 1, 1983, pp. 91-104, p. 96.

¹⁴⁷² «The occurrence of this other-world material in a poem beginning with a conventional vision-induction suggests at first sight that there is some intimate connection between the two.», *ivi*, p. 406.

prima ballata di Thomas raccontano dell'incontro fantastico del poeta con una Fata vestita di seta verde in un giorno di maggio mentre egli giace sotto l'albero di Eildon¹⁴⁷³. Inizialmente egli scambia la bellissima donna per la Vergine Maria¹⁴⁷⁴, mentre lei gli rivela di essere la regina di un regno ferico. Lo invita quindi con fermezza (o dovremmo dire gli ordina?) a seguirla nel Regno di Elfilandia. Thomas obbedirà e nella chiusa della ballata avrà mutato l'abito e calzerà delle scarpe verdi¹⁴⁷⁵. La struttura della seconda ballata ha una trama molto simile alla prima, ma molto più ricca di dettagli. In un giorno di maggio Thomas incontra la Fata e questa volta in maniera molto diretta la invita a un amplesso amoroso che si consuma in maniera molto, o decisamente troppo, sbrigativa. Il comportamento da parte della donna è stato definito dalla critica "perplexing" almeno quanto il fatto che la prova d'amore si ripeta per ben sette volte nell'arco della giornata¹⁴⁷⁶. La narrazione si conclude stavolta però con il ritorno di Thomas presso l'albero di Eildon e il commiato della Fata. Naturalmente, secondo noi, le notazioni numeriche che il poeta inserisce nel testo non sono da intendersi alla lettera come segno di iperboliche e improbabili prestazioni amorose. Ai quaranta giorni e alle quaranta notti in cui i due sguazzano nel "sangue rosso", ai sette amplessi nella giornata insieme ai cinquantanove campanelli d'argento con cui è ornata la Fata, ai cinquanta cervi del suo seguito e ai sette anni di permanenza del poeta in Elfilandia è da attribuire un valore simbolico di matrice ermetico-alchemica. Come è stato messo in luce, la narrazione di Thomas è di tipo allegorico, ma non è ossequiosa nei confronti dell'ortodossia religiosa dell'epoca¹⁴⁷⁷. Prima però di addentrarci nel confronto testuale con la *petrosa* di Dante è bene evidenziare alcune delle possibili fonti usate dal profeta scozzese. Innanzitutto il ciclo di Merlino offre in maniera importante il modulo narrativo della

¹⁴⁷³ Le colline di Eildon si trovano vicino Melrose nei Borders scozzesi. Oggi vi si può vedere un piccolo *stone circle*, un circolo di pietre, e una incisione su pietra a memoria dell'incontro del poeta con la Fata.

¹⁴⁷⁴ L'ibridazione fata-Vergine Maria si ritrova anche nell'*Ogier the Dane* in cui Ogier è fatto naufragare da Morgana su una roccia di magnetite vicino Avalon che si trova vicino al paradiso terrestre. Qui l'uomo vede una donna bellissima che scambia per la Vergine, ma lei gli dice di essere la fata Morgana. Altre storie riportano inoltre l'identificazione della fata come Madonna. Cfr. P. Sébillot, *Contes Populaires de la H. Bretagne*, Paris 1880, II, 31.

¹⁴⁷⁵ Abbiamo tralasciato di proposito il motivo del frutto proibito che la Fata intima a Thomas di non mangiare perché ci porterebbe molto lontano. Esso costituisce comunque un ulteriore elemento corroborativo della genesi ermetico-alchemica della narrazione di Thomas.

¹⁴⁷⁶ Cfr. T.A. Kirby, Louisiana State University, Reviews: William P. Albrecht, *The Loathly Lady in "Thomas of Erceldoune": With a Text of the Poem Printed in 1652* (Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1954).

¹⁴⁷⁷ Cfr. J.M. Burnham, *op. cit.*, p. 414; «the worldview of these ballads differs quite markedly from the medieval Catholic worldview that was current when these ballads may have originated and the Scots Presbyterian one that was the dominant ideology in the time and place when they were collected.», T. D. Hill, "Thomas Rhymer (A)" and the Tradition of Early Modern Feminist, *Harvard Theological Review*, Vol. 103, Is. 04, October 2010, pp. 471-483.

*damoiselle cacheresse*¹⁴⁷⁸, della dama che rapisce l'uomo per portarlo nel suo mondo, nella remota solitudine di una caverna o in un castello, come accade a Merlino rapito dalla Fata Morgana¹⁴⁷⁹. Il testo di Thomas presenta poi, tra gli altri, motivi dell'intreccio rilevabili ad esempio nell'opera del poeta germanico Tannäuser, il quale, alla stregua del poeta scozzese, viene rapito per sette anni da una figura femminile che incontra su una collina¹⁴⁸⁰. Tra gli antecedenti letterari del motivo tematico della *loathly lady*, o donna ripugnante, ci sono poi, fra gli altri, il *Wife of Bath's Tale* di J. Chaucer¹⁴⁸¹, *The marriage of Gawain*¹⁴⁸², e il *The Weddyng of Sir Gawen and Dame Ragnell*¹⁴⁸³.

Il riferimento al ciclo di Merlino come notevole fonte di substrato dell'opera di Thomas può, d'istinto, apparire troppo remota da Dante. In realtà proprio Dante cita perifrasticamente Merlino in un sonetto di corrispondenza¹⁴⁸⁴, laddove sogna di trovarsi insieme a Guido Cavalcanti e Lapo Gianni in un *vasello*, forma diminutiva di *vaso* che indica quello che nell'italiano corrente è il *vascello*. La magia che Dante vorrebbe dal "buon incantatore", Merlino appunto

¹⁴⁷⁸ J.M. Burnham, *op. cit.*, p. 388.

¹⁴⁷⁹ Questo non è l'unico motivo comune rintracciabile nella storia merliniana. Merlino mangerà ad esempio il frutto proibito che lo farà impazzire. All'azione del medesimo frutto Thomas sfugge grazie all'avvertimento della Fata.

¹⁴⁸⁰ J.M. Burnham, *op. cit.*, p. 390. Teniamo a precisare che l'albero di Eildon presso cui avviene l'incontro di Thomas con la Fata si trova presso le Colline di Eildon.

¹⁴⁸¹ Il rapporto fra l'alchimia e Geoffrey Chaucer è stato indagato, tra gli altri, da S.F. Damon, *Chaucer and alchemy*, PMLA 39, 1924; P. Aiken, *Vincent of Beauvais and Pertelote's knowledge of alchemy*, in *Speculum* 10, 1935; J.E. Grennen, *Chaucer and the commonplace of alchemy*, in *Classica et Medievalia* 26, 1965; E.H. Duncan, *The literature of alchemy and Chaucer's Canon's yeman's tale: framework, theme and characters*, in *Speculum*, 43, 1968. A sua volta il rapporto tra Dante e Chaucer è stato studiato da J.S.P. Tatlock, *Chaucer and Dante*, MP 3, 1906; T. Spencer, *The story of Ugolino in Dante and Chaucer*, in *Speculum* 9, 1934.

¹⁴⁸² Il rapporto tra Dante e Gawain è stato messo in luce da G.H. Gerould, *The Gawain-poet and Dante: a conjecture*, PMLA 51, 1936.

¹⁴⁸³ Cfr. S. E. Passmore, S. Carter, *The English "Loathly Lady" tales: boundaries, traditions, motifs*, in *Studies in medieval culture*, 48, Western Michigan University, Kalamazoo (Mich.) 2007. Il motivo della donna "ripugnante" (ingl. *loathly*) è stato messo in evidenza in Thomas the Rhymer nell'edizione curata nel 1954 da W.P. Albrecht dell'Università del New Mexico.

¹⁴⁸⁴ «Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io/ fossimo presi per incantamento,/ e messi in un vasel ch'ad ogni vento/ per mare andasse al voler vostro e mio, /sì che fortuna od altro tempo rio/ non ci potesse dare impedimento,/anzi, vivendo sempre in un talento,/di stare insieme crescesse 'l disio./E monna Vanna e monna Lagia poi/con quella ch'è sul numer de le trenta/con noi ponesse il buono incantatore: e quivi ragionar sempre d'amore,/ e ciascuna di lor fosse contenta, sì come i' credo che saremmo noi.», *Rime* IX (ed. Ricciradi). Si tratta di un sonetto in cui il genere del *souhait* (augurio), sottospecie del più noto *plazer*, si ibrida con quello della *féerie*, l'incantesimo appunto (Giunta 2014 p. 89). La relazione fra questo sonetto e i romanzi cavallereschi (in particolare il *Roman de Tristan*, il *Mare amoroso*, il *Tristan en prose*) sono stati messi in rilievo da E.G. Gardner, *Arthurian Matter in the «Mare amoroso»*, in *The Modern Language Review*, XX 3 (1925), pp. 329-333; ID, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, Dent-Dutton, London-New York 1930 (Giunta 2014, pp. 90-91).

nel commento di Contini¹⁴⁸⁵, sarebbe quella che tutti e tre gli amici si trovassero insieme su un vaso-vascello, ciascuno con la propria donna. Il riferimento allo strumento tecnico del vaso inerente tanto al campo medico quanto a quello alchemico è chiaro e corrobora ancora una volta l'idea dell'esistenza di un intimo rapporto tra la letteratura cavalleresca e l'alchimia. È stato inoltre già osservato da Michelangelo Picone il legame tematico e linguistico proprio tra *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* e i romanzi arturiani. Secondo l'autore, infatti, la sestina racconta di una «storia di *fol'amor* che vede coinvolti un maturo poeta, Dante, reincarnazione del mago Merlino, e una fanciulla ancora in fiore, la donna-pietra, reincarnazione di Viviana»¹⁴⁸⁶.

Andando allora ai testi dei due poeti è possibile rintracciare alcuni motivi accostabili per parallelismo o per contrasto:

- a) La donna-pietra di Dante è vestita di verde come la Fata di Thomas the Rhymer, un verde particolare, connesso in entrambi i casi al colore dell'erba:

True Thomas lay oer yond grassy bank,
And he beheld a ladie gay,
A ladie that was brisk and bold,
Come riding oer the fernie brae.
Her skirt was of the grass-green silk¹⁴⁸⁷

(Il buon Tommaso giaceva sulla riva erbosa
Quando scorse una lieta signora,
una signora ch'era veloce e fiera
venire a cavallo sul fianco di una collina ricca di felci.
La sua gonna era di seta color verde erba)

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra
Son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli,
quando si perde lo color ne l'erba:[...]
Io l'ho [la donna] veduta già vestita a verde¹⁴⁸⁸

- b) Sia nei testi di Thomas che in quello di Dante l'azione si svolge su dei misteriosi "colli" in cui è, come vedremo nel paragrafo successivo, da ricercare un forte valore simbolico:

When he had eaten and drunk his fill,
'Lay down your head upon my knee,'

¹⁴⁸⁵ Dante Alighieri. *Rime*. A cura di Gianfranco Contini. In: *Opere minori*, Ricciardi, Milano-Napoli 1984.

¹⁴⁸⁶ M. Picone, *All'ombra della fanciulla in fiore. lettura semantica della sestina dantesca*, in *Lecture classensi* XXIV. Le *Rime* di Dante, Ravenna, Longo, 1995, pp. 91-108, p. 103.

¹⁴⁸⁷ Child, *Ballads*, 37A 1-2.

¹⁴⁸⁸ *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, 1-3, 25.

The lady sayd, 'ere we climb yon hill,
And I will show you fairlies three.¹⁴⁸⁹
(Quando lui ebbe mangiato e bevuto a sazieta'
«Appoggia la tua testa sul mio ginocchio»
Disse la signora «ecco saliremo su quel colle,
e io ti mostrerò tre meraviglie»)

Scho ledde hym in at Eldone Hill
Undernithe a derne lee
Whare it was dirke als mydnyght myrke,
And ever the water till his knee.¹⁴⁹⁰
(Lei lo condusse sul Colle di Eildon
giù al riparo in un rifugio
dov'era buio come a mezzanotte,
e l'acqua gli arrivava alle ginocchia)

Seese thou yitt yone faire castelle
That standis over yone heghe hill?
Of towne and towre, it beris the belle;
In erthe es none lyke it untill.¹⁴⁹¹
(E vedi anche quel castello incantato
che si erge sopra quell'alta collina?
È il più bello tra le città e le torri;
niente sulla terra è al pari di esso.)

Son giunto, lasso, ed al bianchir de' colli
[...]
Il dolce tempo che riscalda i colli
[...]
Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba
Trae de la mente nostra ogn'altra donna:
perché si mischia il cresco giallo e 'l verde
sì bel, ch'Amore li viene a stare a l'ombra,
che m'ha serrato intra piccioli colli
più forte assai che calcina petra.
[...]
e chiuso intorno d'altissimi colli.
Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli...

- c) Nella chiusa della prima ballata Thomas of Erceldoune, condotto dalla Fata nel suo regno per sette anni, dice di avere subito una metamorfosi estetica: ora, infatti, egli ha una giacca di stoffa pregiata e delle scarpe di velluto *verdi*. Tutto insomma induce a pensare che egli abbia assunto nel vestire il colore e la preziosità dell'abbigliamento della dama. In *Al poco giorno*, sebbene manchi il riferimento esplicito al rapimento da parte della donna, Dante dice di essere “serrato” e “chiuso” tra i colli ad opera dell'Amore e quindi, transitivamente, della donna stessa. Nella prima stanza il

¹⁴⁸⁹ Child, *Ballads*, 37A 11.

¹⁴⁹⁰ Thornton MS., leaf 149, back, as printed by Dr. J. A. H. Murray, 31.

¹⁴⁹¹ *Ivi*, 43.

poeta dimostra poi la sua “assuefazione” alla donna affermando che il proprio desiderio è così ben radicato nella durezza della pietra da assumere le fattezze acustiche e sensorie della donna:

He has gotten a coat of the even cloth,
And a pair of shoes of velvet green,
And till seven years were past and gone
True Thomas on earth was never seen.
(Egli ora possiede una giacca di stoffa pregiata,
e un paio di scarpe di velluto verde,
e sebbene sette anni sono ormai passati
il buon Thomas sulla terra mai più si è visto).¹⁴⁹²

e ‘l mio disio però non cangia il verde,
sì è barbato ne la dura petra
che parla e sente come fosse donna.¹⁴⁹³

- d) Anche la bellezza della Fata agisce su Thomas come su Dante quella della donna-petra. Entrambi nell’atto di guardare la donna vengono resi “pietra” attraverso un motivo peraltro frequente nella letteratura cavalleresca¹⁴⁹⁴:

Thomas still als stane he stude,
And he byhelde that lady gaye.
Scho come agayne als faire and gude
And also ryche one hir palfraye¹⁴⁹⁵
(Thomas rimase immobile come pietra,
e contemplò la gaia signora.
Lei era di nuovo bella e buona
ed elegante sul suo palafreno)

Io l’ho veduta già vestita a verde,
sì fatta ch’ella avrebbe messo in petra
l’amor ch’io porto pur a la sua ombra:¹⁴⁹⁶

- e) Motivo fondamentale che ci induce ad inferire che alla base dei testi in oggetto ci sia una matrice ermetico-alchemica è il desiderio, per Dante, e l’esplicito invito, per Thomas, al congiungimento con la donna. I due testi offrono questo fondamentale parallelismo e, elemento ancor più pregnante, presentano il contrasto nell’esito

¹⁴⁹² Child, *Ballads*, 37A, 16.

¹⁴⁹³ *Al poco giorno*, 4-6.

¹⁴⁹⁴ Ad esempio nel *The Green Knight*, il Cavaliere Verde: «& al stoned at his steuen, & ston-still seten», J.M. Burnham, *op. cit.*, p. 387.

¹⁴⁹⁵ Murray, 47-50.

¹⁴⁹⁶ *Al poco giorno*, 25-27.

dell'offerta amorosa. La donna di Dante non si concede. La donna di Thomas avverte e profila all'uomo le gravi conseguenze dell'eventuale atto, ma decide di soddisfare la richiesta dell'uomo. Quanto accade dopo riempie di senso tutta la trama simbolica del racconto di Thomas. La Fata che viene "posseduta" dal poeta diventa, infatti, come "piombo" (lead). Questa metamorfosi degradante della bellezza femminile è stata inserita dalla critica all'interno del motivo della *loathly lady*¹⁴⁹⁷. In realtà la sua presenza all'interno dell'intreccio della narrazione di Thomas può essere spiegata dalla dottrina alchemico-ermetica. La donna perde la sua bellezza, ridiventa cioè materia grezza, lo stato larvale della pietra dei filosofi che, come abbiamo visto, veniva rappresentato proprio dalle figurazioni del piombo. In altri termini, il possesso oggettuale della donna, in quanto contenitore figurativo reale-ideale del significato della pietra, determina l'estinzione della sua bellezza non contenibile né declassabile a oggetto. L'essenza, il profumo, il soffio indecifrabile incarnato dalla donna vestita di verde, che viene da un altro mondo materiale e cognitivo, deve sottrarsi indefinitamente al possesso oggettuale. L'infrazione al divieto, che più che altro è fisica impossibilità, di contenere nello spazio dell'amplesso l'essenza fuggevole e irriducibile del significato della donna porta alla contrazione della sua natura aurea nel suo stato incipiente, quello plumbeo appunto. In ragione di ciò, la più saggia, e perciò più "cruda" pietra di Dante, declina in modo perentorio qualsiasi possibilità di concessione all'uomo. Prima che possa verificarsi che la pietra si conceda a lui, dice il poeta, dovrebbero essere invertite le leggi della fisica in modo da fare che i fiumi scorrano a ritroso verso i "colli": la cosa non succederà.

"If thou be parelde moste of prysse,
And here rydis thus in thy folye,
Of lufe, lady, als thou erte wysse,
Thou gyffe me leve to lye thee bye."

Scho sayde, "Thou mane, that ware folye.
I praye thee, Thomas, thou late me bee;
For I saye thee full sekirye,
That synne will fordoo all my beauty."

"Now, lufly ladye, rewe on mee,
And I will ever more with thee dwelle
Here my trouthe I will thee plyghte
Whethir thou will in hevene or helle."

"Mane of Molde, thou will me marre,
Bot yitt thou sall hafe all thy will;
And trowe it wele, thou chevys the werre,

¹⁴⁹⁷ Cfr. S. E. Passmore, S. Carter, *The English "Loathly Lady" tales: boundaries, traditions, motifs*, in *Studies in medieval culture*, 48, Western Michigan University, Kalamazoo (Mich.) 2007. Il motivo della donna che da bella diventa ripugnante si trova in più testi della tradizione bretone come l'*Anturs of Artur*. Cfr. J.M. Burnham, *op. cit.*, p.395.

For alle my beauty will thou spylle."

Downe thane lyghte that lady bryghte
Undernethe that grenewode spraye;
And als the storye tellis full ryghte,
Sevene sythis by hir he laye.

Scho sayd, "Man, thee lykes thy playe.
Whate byrde in boure maye delle with thee?
Thou merrys me all this longe daye;
I praye thee, Thomas, late me bee!"

Thomas stode upe in that stede,
And he byhelde that lady gaye.
Hir hare it hange all over hir hede;
Hir eghne seme owte that are were graye;

And alle the riche clothynge was awaye
That he byfore sawe in that stede;
Hir a schanke blake, hir other graye,
And all hir body lyke the lede.¹⁴⁹⁸

«Tu che sei così riccamente vestita
e galoppi come più ti piace,
cerca di essere saggia, o dama,
e lascia che io possa giacere con te».

E lei disse: «Uomo, sarebbe una follia.
Perciò ti prego, Thomas, di lasciarmi stare.
Perché ti dirò tutta la verità:
La mia bellezza andrebbe tutta persa».

«Bella dama, abbi pietà di me,
e per sempre con te dimorerò
e ti servirò con tutta lealtà
sia che tu sia in paradiso o all'inferno»

«Uomo di questo mondo, mi macchierai,
eppure verrò incontro al tuo desiderio,
ma sappi che te ne pentirai
perché tutta la mia bellezza sciuperai».

Giacque allora quella donna luminosa
sotto le verdi fronde di quell'albero
e la storia narra proprio il vero,
sette volte giacque con lei Thomas.

Lei disse: « sei bravo, uomo, nel tuo gioco!
Quale uccello del bosco ti può eguagliare?
Tutto il giorno con me ti diverti;
ti prego, Thomas, lasciami stare!»

Thomas restò allora immobile,
e guardò quella gaia dama.
I suoi capelli adesso erano arruffati
e gli occhi prima grigi erano scomparsi.

Non c'erano più le ricche vesti
che prima aveva visto;
una gamba ora era nera e l'altra grigia,
e tutto il suo corpo era come piombo.

¹⁴⁹⁸ Murray, 18-25.

Io l'ho veduta già vestita a verde,
sì fatta ch'ella avrebbe messo in pietra
l'amor ch'io porto pur a la sua ombra:
ond'io l'ho chiesta in un bel prato d'erba
innamorata com'anco fu donna,
e chiuso intorno d'altissimi colli.

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli,
prima che questo legno molle e verde
s'infiammi, come suol far bella donna,
di me;¹⁴⁹⁹

4.11 *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*: la calcinazione tra *philosophia naturalis* e alchimia

Nella rete di corrispondenze che soggiace alla struttura semantica di *Al poco giorno* la primavera è associata alla complessione caldo-umida del sangue, al primo mattino, al cavallo Eoo e all'età dell'adolescenza. Va ora aggiunto un ulteriore elemento che trovi riscontro nelle quattro facoltà galeniche cui si è accennato. Se, come vedremo, la facoltà ritentiva risulta l'attributo precipuo della memoria e della complessione malinconica, al temperamento sanguigno il Medioevo associa la facoltà digestiva. Questa, nel *De animalibus* e nel *De nutrimento* di Alberto Magno non è solo descritta nella sua fisiologia e valenza "biologica", ma viene con disinvoltura assimilata ai processi di saggiatura dell'oro¹⁵⁰⁰:

¹⁴⁹⁹ *Al poco giorno*, 25-34.

¹⁵⁰⁰ Per i rapporti tra Alberto Magno e l'alchimia v. R. Halleux, *Albert le Grand et l'alchimie*, in *Revue des Sciences Philosophiques Et Théologiques* 66 (1):57, 1982. La nozione di umido radicale, che, come abbiamo visto, Dante tratta nel *Convivio* (IV, XXIII), discende certamente, se non solo, anche da Alberto Magno. Infatti: «Alberto Magno (1206-1280) suddivide gli umori secondari in radicali e nutrimentali, ed il calore tra quello originato dal seme e quello derivante dal cuore; questa distinzione sembra riflettere una separazione concettuale tra quanto di immutabile e non trasformabile vi è nel corpo, da quegli elementi che possono invece esser alimentati e prodotti attraverso le elaborazioni del cibo; in tal senso, l'umido radicale ed il calore innato costituiscono il capitale iniziale per le funzioni vitali e la durata di vita di ogni individuo. Nel *De Animalibus*, definisce l'umido come elemento necessario a garantire la mixtura dei corpi, e lo suddivide in continuativo, mollificativo ed animativo, ossia radicale, quasi primordiale e seminale, commisto alle parti e con facoltà assimilativa del nutrimento della quarta digestione. L'invecchiamento rappresenta la graduale estinzione dell'umido radicale che, divenuto acquoso, non riesce ad alimentare più il calore vitale, sino ad arrecare la morte naturale. Ciò fornisce i presupposti per lo sviluppo della dottrina della *prolongatio vitae*, incentrata sull'idea che la preservazione del calore e dell'umido originari, fattori vitali primigeni, potesse ritardare la vecchiaia e ritardare la morte.», S. Martinuzzi, *Umido radicale ed invecchiamento nel primo evo moderno*, in *Journal of History of Medicine*, Medicina nei secoli. Arte e scienza, 22/1-3 (2010), pp. 531-552, pp. 537-738.

In artibus quidem quando aurum digeritur et decoquitur ea que non sunt de natura auri sicut lapides et immixta metalla, separantur ab auro: similiter autem et rubiginosa et huiusmodi: et aurum attrahitur et simul elevatur. In naturalibus autem sicut videmus omne fetulentum separari a chymo nutrimentali et id quidem quod est grossum separari per secessum[...]¹⁵⁰¹

Le quattro facoltà di matrice galenica, appetitiva, ritentiva, digestiva, espulsiva, rientravano nella più ampia facoltà nutritiva ritenuta responsabile del processo di “generazione” del corpo umano. Questo processo era modulato da più operazioni ascrivibili al dominio di ciascuna facoltà. Nella sua ricognizione della facoltà digestiva, Alberto sostiene che quando l’oro viene “cotto” esso viene in sostanza sottoposto ad una “digestione”, confermando ulteriormente la rete di corrispondenze analogiche fin qui delineata tra la scienza mineralogica e il livello fisiologico dell’umana complessione. La digestione dell’oro, in particolare, consiste, secondo Alberto, nella separazione del metallo aureo dalle scorie minerali e metalliche che ne minano la purezza e lo rendono “grosso”. Durante la “digestione” dell’oro, esso viene pertanto “attratto” («attrahitur») e sollevato («elevatur») nello stesso modo in cui il chimo, l’aggregato di sostanze nutritive nello stomaco, viene “separato” dalle sostanze “grosse” che saranno poi eliminate.

Un’eco precisa di questa operazione si trova nel già citato passo parole del *Convivio*:

Ancora, è impossibile però che in ciascuna cosa, naturale ed artificiale, è impossibile procedere a la forma, senza prima essere disposto lo subietto sopra che la forma dee stare: sì come impossibile *la forma de l’oro* è venire, se la *materia*, cioè lo suo subietto, non è *digesta* e apparecchiata;¹⁵⁰²

Per comprendere l’importanza di questi assunti ai fini della comprensione di *Al poco giorno* resta ora da vedere, sempre con Alberto Magno, fonte sicura a cui Dante attinge, come venga chiamata e in cosa consista l’attività digestiva:

omnis praeformatio nutrimenti est simili aut elixationi quae vocatur epsepsis, aut assationi quae optesis appellatur[...]. Et illa que fit in assimilando nutrimentum mollibus, ut carni, et huiusmodi, similis est epsepsis, eo quod illa fit a caliditate quae est in humido, quae est humidum evocans ab eo quod decoquitur. Illa autem que assimilat nutrimentum partibus duris terrestribus animatis, ut ossibus, similis est assationi quae est optesis.¹⁵⁰³

Grazie alla fonte aristotelica del *De generatione et corruptione*, da cui, insieme alle *Meteore*, trae alimento la speculazione alchemica e che Dante cita per ben due volte nel *Convivio*, Alberto chiarifica i

¹⁵⁰¹ Alberto Magno, *De animalibus*, XX, 1, 4, ed. Stadler.

¹⁵⁰² *Convivio*, II, I, 10.

¹⁵⁰³ Alberto Magno, *De nutr.* I, 3.

meccanismi della digestione¹⁵⁰⁴. Questa avviene mediante due processi simili e paralleli: la cosiddetta *elixatio*, termine latino che traduce il greco *epsexis*, a sua volta traducibile come bollitura, e la cosiddetta *assatio*, che traduce il greco *optesis* e che è invece da identificare con la calcinazione¹⁵⁰⁵. Quest'ultima, non a caso, è tra le operazioni principali dell'*opus* alchemico, citata sin dalle più antiche fonti come processo di «riduzione in polvere di una sostanza secca mediante il fuoco, causata dalla sottrazione dell'umidità che tiene insieme le parti»¹⁵⁰⁶. La calcinazione messa in atto dalla facoltà digestiva dell'organismo non sarebbe altro, allora, che il processo di scomposizione degli aggregati nutritivi nelle loro sostanze elementari che vengono separate da quelle sostanze “grosse” che le operazioni alchemiche identificavano con un certo tipo di “umidità”. L'azione digestiva, inoltre, si servirebbe del processo di calcinazione per assicurare l'assimilazione delle sostanze nutritive alle parti “dure” del corpo umano, cioè alle ossa che, è bene ricordare, sul piano dell'analogia macrocosmica corrispondono alle pietre.

Il processo di assimilazione, descritto dal magistero aristotelico come allargamento dei pori delle membra atto a facilitare la conversione delle sostanze nutritive, doveva inoltre ricevere la sua cristallizzazione metaforica tramite le figure delle *erbe* e dei *fiori* che escono dai “pori” della terra, così come troviamo nel *De medicina* di Ugo da Folieto, il quale a proposito della complessione sanguigna esorta:

Osserva inoltre come in primavera, per il calore e l'umidità del tempo, si aprano i pori della terra: le diverse erbe generino fiori, cioè le varie virtù, così che nella nostra mente è quasi una nuova primavera[...]¹⁵⁰⁷

Il rapporto che Alberto Magno instaura tra la generazione dell'oro e il processo digestivo, in realtà, si ritrova nella medicina lulliana dell'elixir e precisamente nel *Testamentum*, laddove Lullo spiega la produzione della quinta essenza nei termini di una *trina digestio*. I tre processi della digestione della materia sono associati da Lullo alle tre fasi del concepimento per cui la *prima digestio* coinciderà con la *coniunctio*, la seconda con la *conceptio et pregnatio* e la terza col parto del *lapis-puer*¹⁵⁰⁸.

¹⁵⁰⁴ Cfr. *De gen. et corr.*, I, 3, 8. Il legame tra i due testi è riconosciuto, tra l'altro, in J.A. Weisheipl, *Alberto Magno e le scienze*, PDUL Edizioni Studio Domenicano, Bologna 1994, p. 364.

¹⁵⁰⁵ *Ibid.*

¹⁵⁰⁶ M. Pereira, *Arcana Sapienza*, p. 139.

¹⁵⁰⁷ Ugo di Fouilloi, *La medicina dell'anima (De medicina animae)*, a cura di B. Cerchio, Il Leone verde, Torino 1998.

¹⁵⁰⁸ Cfr. C. Crisciani, *Il corpo nella tradizione alchemica: teorie, similitudini, immagini*, in *Micrologus*, I, 1993, pp. 189-234. Il passo del *Testamentum* è I, 15, 1-50 dell'edizione di Pereira-Spaggiari. Cfr. M. Pereira, B. Spaggiari, *Il «Testamentum» alchemico attribuito a Raimondo Lullo*. Edizione del testo latino e catalano dal manoscritto Oxford, Corpus Christi College, 244, Sismel, Firenze 1999.

A questo punto può chiarificarsi il riferimento dell'ultimo verso della terza stanza di *Al poco giorno*:

Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba,
trae de la mente nostra ogn'altra donna;
perchè si mischia il cresco giallo e 'l verde
sì bel, ch'Amor li viene a stare a l'ombra,
che m'ha serrato intra piccioli colli
più forte assai che la calcina petra.¹⁵⁰⁹

L'ultimo verso della stanza reca l'unica occorrenza nell'opera di Dante del termine «calcina» con cui il poeta lamenta l'azione crudele della donna che, tra piccoli e, si converrà, alquanto enigmatici colli, lo bracca con più forza della pietra calcinata, alludendo anfibologicamente, secondo noi, proprio al processo di calcinazione¹⁵¹⁰.

Siamo allora di fronte ad un corollario analogico che inanella le seguenti componenti concettuali: la primavera, la digestione, la calcinazione. Se questa lettura fosse esatta confermerebbe ancora una volta l'ipotesi che la rima petrosa di *Al poco giorno* sia lo spazio rappresentativo del Dante *actor* teso a interpretare il temperamento sanguigno o, nelle parole del poeta, la complessione caldo-umida. Prima di analizzare il testo della petrosa è allora necessario trovare nell'opera dantesca ulteriori riscontri intertestuali.

¹⁵⁰⁹ *Al poco giorno e la gran cerchio d'ombra*, 13-18.

¹⁵¹⁰ L'attestazione del termine «calcina» come sinonimo di calcinazione si trova in Jacopo della Lana, commentatore della *Commedia*, e proprio nell'ambito del commento ad *Inf.* XXIX, il canto dei falsari di alchimia: «la qual malizia intende l'alchimista a sanare riducendo quelli in le sue prime parti, cioè in solfore e in argento vivo, e quelli dispartiti da insieme, purgare o per calcina o per distillazione». L'uso del termine *calcina* da parte di Dante è stato giudicato dalla critica come uno sporadico «abbassamento di tono» (L. Formisano, *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, in N. Tonelli, S. Giusti (a cura di), *Dante Alighieri. Le quindici canzoni lette da diversi*. Voll. 1-2, QFL, Fensa Multimedia Editore, Lecce 2012, pp. 213-237). De Robertis sulla scorta di Contini parafrasa così il verso «più forte assai che la calcina petra»: «di quanto la calcina non serri la pietra. Frigioniero dunque, anzi 'murato' in lei» (De Robertis 2002, p. 108), identificando per tal via la calcina con la calce. Secondo noi Dante può aver voluto dare a intendere entrambi i significati attraverso l'equivocità del termine 'calcina'. Accettando l'esegesi che vede nel termine un sinonimo della lega di pietra e calce usata nelle costruzioni (anche se qui si fa riferimento solo a 'colli' e non ad edifici) si trova comunque una contiguità semantica rispetto al processo di calcinazione. Come vedremo tra poco, infatti, la calcinazione si serviva della metaforizzazione dei «pori» da cui in primavera nascono i fiori. Questi stessi pori, per converso, in inverno vengono costretti e chiusi dal freddo (si veda ad esempio la chiusura della terra in Onorio di Autun: «frigiditate pori terrae constringuntur», *De philosophia mundi* III, 19 e in Bernardo Silvestre che commenta Marziano Capella: «In hieme enim frigore terre pori constringuntur[...] Cum autem verna temperies succedit, aperitur terra et parit», esempi citati in Giunta 2014, p. 400) equiparabile, per un'altra via, allo *smalto* o alla lega di calce e pietra atta a pavimentare le strade (è quanto fa C. Giunta a proposito del sintagma di *Io son venuto. la terra fa un suol che par di smalto*) dando a intendere che l'essere «calcinati» dalla freddezza della donna vuol dire essere per un verso «chiusi» quanto all'esplosione erotica della primavera e, nello stesso tempo, paradossalmente, venire per questa stessa via «purificati» in previsione di un'apertura ad un amore di segno metafisico mediata proprio dal processo di calcinazione.

Nel diciannovesimo canto del *Paradiso* Dante si trova nel Cielo di Giove. Questo pianeta, come abbiamo precedentemente osservato, non è solo il *sesto* dei sette pianeti, ma anche quello che presiede all'umore sanguigno il cui elemento è l'aria. Il personaggio assai particolare, protagonista del canto, con cui Dante si confronta soddisfa pienamente queste premesse astrologiche-temperamentali. Dante infatti incontra l'Aquila, simbolo regale e in questo senso animale di Giove, nonché simbolo dell'elemento aria, oltre che figura dell'evangelista Giovanni¹⁵¹¹. Il discorso dell'aquila è particolarmente rappresentativo della propria natura gioviale e aerea e conforta quanto si è già detto a proposito del nodo passionale di Dante e Arnaut:

E cominciò: «Per esser giusto e pio
son io qui essaltato a quella gloria
che non si lascia vincere a disio»;¹⁵¹²

L'argomento esordiale dell'aquila chiama in causa il distacco di questo animale simbolico dal più volte nominato «disio». Che a questo desiderio sia da attribuire il valore deteriore che Dante ha conferito al termine nella *Vita Nova*¹⁵¹³, in quanto passionalità ostativa al raggiungimento della felicità individuale e all'unione con il Divino, lo confermano le parole del poeta stesso che seguono a quelle dell'Aquila:

Ond'io appresso: «O perpetui *flori*
de l'eterna letizia, che pur *uno*
parer mi fate tutti vostri *odori*,

solvetemi, spirando, il gran digiuno
che lungamente m'ha tenuto in fame,
non trovandoli *in terra cibo* alcuno.»¹⁵¹⁴

Dante invoca per se stesso, di nuovo, nel sesto cielo di Giove, dinanzi all'aerea aquila, un dissolvimento («solvetemi») e lo invoca dai fiori paradisiaci («O perpetui fiori») cui egli attribuisce la medesima azione qualitativa dell'aquila, cioè quella dell'aria. I fiori, pertanto, «spirando» devono “sciogliere” il «gran digiuno» del poeta. Non sarà inutile, a questo punto, ribadire che l'azione insufflativa attribuita qui ai fiori si rivela come sostitutiva e analogica del mantice delle

¹⁵¹¹ Lo studio di Klibansky et al., problematizzando il tradizionale abbinamento dei quattro evangelisti alle quattro complessioni, ne *I quattro apostoli* di Albrecht Durer riconduce Giovanni all'umore sanguigno (v. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 369). Tuttavia, l'interpretazione nel corso dei secoli deve essere stata oscillante. Se in Durer ad esempio Pietro viene identificato da Klibansky et al. come tipo flemmatico, nel *De medicina animae* di Ugo da Folieto egli incarna l'esempio della collera.

¹⁵¹² *Par.* XIX, 13-15.

¹⁵¹³ Cfr. 4.4.

¹⁵¹⁴ *Par.* XIX, 22-27. Il corsivo è nostro.

operazioni alchemico-metallurgiche di cui, ancora una volta, essa interpreta il *solve* come controparte ritmica del *coagula*. Non sfuggirà inoltre che l'azione aerea dei fiori è mediata dalla loro qualità olfattiva, dai loro odori che, attraverso un chiaro richiamo di natura neoplatonica come quello già incontrato in Brunetto Latini, sono emanazioni diverse di un'unica essenza («che pur uno/parer mi fate tutti vostri odori»).

Questa volta, però, ciò che deve essere “sciolto” non è il desiderio, o meglio, esso non è direttamente nominato, e al suo posto troviamo un elemento la cui natura semantica conferma il legame sopra discusso che la *philosophia naturalis* poneva tra i fiori primaverili e la virtù digestiva. Il dissolvimento che Dante invoca è infatti diretto a neutralizzare «il gran digiuno» che il poeta ha accusato nella sua vita terrena a causa della mancanza di «cibo». A questo punto il quadro dottrinale sopra delineato sembra trovare conferma nella concomitanza dei tre attanti del discorso di Dante: i fiori, gli odori, il cibo, che mediano rispettivamente i tre ambiti semantici della primavera, del *solve* alchemico e della facoltà digestiva.

Come vedremo nell'analisi di *Io son venuto*, per Alberto Magno¹⁵¹⁵ la malinconia procura nell'uomo l'evaporazione fumosa e vorace del cibo dallo stomaco che in tal modo rimane sempre vuoto. Senza, allora, conffiggere o escludere l'interpretazione del digiuno nel suo *senso morale*, in quanto lacerazione psicologica e vuoto percepito nell'anima, esso si configura qui come il prodotto figurale dell'interna e irresolubile voracità di un umore prevalentemente terrestre che, sulla terra appunto, non trova sufficiente cibo. Il malinconico, insomma, desidera senza ottenere, mangia per restare affamato. Che il temperamento di Dante sia qui inteso come quello prevalentemente malinconico è inoltre suggerito dal movimento che l'Aquila induce nel poeta: quello di sollevare lo sguardo indicato per metonimia dagli stessi «cigli»¹⁵¹⁶ che, abbassandosi, nelle parole di Bernardo, hanno causato lo smarrimento del poeta nella selva¹⁵¹⁷. A questo punto è necessario rilevare come la stessa Aquila fornisca tutti i segni linguistici necessari all'identificazione della natura distillatoria della sua azione:

Certo a colui che meco *s'assottiglia*,
se la Scrittura sovra voi non fosse,
da dubitar sarebbe a meraviglia.

Oh *terreni animal!* oh *menti grosse!*
La prima volontà, ch'è da sé buona,
da sé, ch'è sommo ben, mai non si mosse.¹⁵¹⁸

¹⁵¹⁵ Alberto Magno, *Etica*, VII, 2, 5. Cfr. 4.13.

¹⁵¹⁶ «cotal si fece, e si levai i cigli, /la benedetta imagine, che l'ali/movea sospinte da tanti consigli.», *Par.* XIX, 94-96.

¹⁵¹⁷ Cfr. 4.5.

¹⁵¹⁸ *Par.* XIX, 82-87.

L'Aquila usa il verbo 'assottigliare' come veicolo della propria azione. Questo, come dovrebbe risultare ormai chiaro, rientra nel campo del sistema binario delle operazioni alchemiche che classificano la materia in base ai suoi gradi di densità e rarefazione che nei testi viene spesso esasperata mediante l'opposizione sottile-grosso. A confermare che l'azione dell'Aquila sia da riferire a questo ambito dottrinale è quindi l'apostrofe che l'uccello fa, dopo aver invocato l'assottigliamento, alle «menti grosse», dette anche «terreni animali», espressione che ribadisce il pericolo dell'elemento terra allorquando esso non sia insufflato dall'elemento aria, il che, appunto, causa "grossezza". L'Aquila dunque, come l'aria nell'alambicco e il calore temperato delle operazioni della calcinazione, agisce per assottigliare la materia psichica e lo fa, ancora una volta, nel modo in cui agisce la struttura metrica delle sestine: con un movimento circolare:

Roteando cantava, e dicea: «Quali
son le mie note a te, che non le 'ntendi,
tal è il giudizio eterno a voi mortali».¹⁵¹⁹

L'Aquila che mentre rotea canta aggiunge un ulteriore elemento al corollario già rilevato: la sostanza aereo-acustica del suono musicale, dato che va ad integrare quanto già detto sulla sestina in quanto figura del vaso distillatorio. L'Aquila che, nel *Comentum* di Benvenuto, gira «circulariter», è infatti composta di tanti "spiriti",¹⁵²⁰ cioè di quelli che su più livelli possono essere interpretati come suoni, odori e caldi vapori.

Dai movimenti dell'Aquila possono allora desumersi quelli della materia da distillare: la sostanza terrosa del desiderio deve essere insufflata dall'aria, le cui declinazioni metaforiche sono gli odori e i suoni, attraverso un movimento circolare che è, contemporaneamente, quello della danza rotonda degli uccelli del canto precedente¹⁵²¹, quello del canto poetico che ritorna su se stesso, quello della circolazione della materia nel corpo e nei bracci dell'alambicco, quello della sostanza psichica da riscattare dalla sua "grossezza".

A questo punto è necessario tornare al testo di *Al poco giorno* per vedere se e in che modo venga declinata la struttura sopra delineata

¹⁵¹⁹ *Par.* XIX, 97-99.

¹⁵²⁰ «La benedetta immagine, scilicet, aquila facta ex tot spiritibus benedictis, che movea l'ali, scilicet, girando se circulariter, sospinte, idest, impulsas, da tanti consigli, dictorum spirituum, de quorum communi consilio et consensu loquebatur, si fece cotal qual la cicogna si rigira sovresso il nido poi c'ha pasciuto i figli, e si levai li cigli, idest, oculos ad respiciendum et mirandum aquilam, come quel, scilicet, ciconiolus, ch'è pasto, idest, cibatus, la rimira, quasi factus laetus ex accepto cibo; ita autor ex audito sermone aquilae. Et sic vide quomodo comparatio est propria quoad omnes partes sui. [97-99] - Roteando. Hic autor descripto motu aquilae, nunc describit eius cantum, dicens: et illa aquila, roteando, idest, movens se circulariter, cantava e dicea», Benvenuto da Imola, *Comentum*, *Par.* XIX, 97-99.

¹⁵²¹ «E come augelli surti di rivera,/ quasi congratulando a lor pasture,/fanno di sé or tonda or altra schiera», *Par.* XVIII, 73-75.

in cui calcinazione, primavera e digestione si associano in un unico sistema analogico-metaforico.

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra
son giunto, lasso!, ed al bianchir de' colli,
quando si perde lo color ne l'erba;
e 'l mio disio però non cangia il verde,
si è barbato ne la dura petra¹⁵²²
che parla e sente come fosse donna.

Similmente questa nova donna
si sta gelata come neve a l'ombra;
che non la move, se non come petra,
il dolce tempo che riscalda i colli
e che li fa tornar di bianco in verde
perché li copre di fioretti e d'erba.

Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba,
trae de la mente nostra ogn'altra donna;
perché si mischia il cresco giallo e 'l verde
sì bel, ch'Amor li viene a stare a l'ombra,
che m'ha serrato intra piccioli colli
più forte assai che la calcina petra.

La sua bellezza ha più virtù che petra,
e 'l colpo suo non può sanar per erba;
ch'io son fuggito per piani e per colli,
per potere scampar da cotal donna;
e dal suo lume non mi può far ombra
poggio né muro mai né fronda verde.

Io l'ho veduta già vestita a verde
sì fatta, ch'ella avrebbe messo in petra
l'amor ch'io porto pur a la sua ombra;
ond'io l'ho chiesta in un bel prato d'erba
innamorata, com'anco fu donna,
e chiuso intorno d'altissimi colli.

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli
prima che questo legno molle e verde
s'infiammi, come suol far bella donna,
di me; che mi torrei dormire in petra
tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba¹⁵²³,
sol per veder do' suoi panni fanno ombra.

¹⁵²² Il termine 'barbato' vale 'radicato' ed è possibile trovare un'occorrenza in Guittone («biado barbato in sasso») (cfr. L. Formisano, *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, in N. Tonelli, S. Giusti (a cura di), *Dante Alighieri. Le quindici canzoni lette da diversi*. Voll. 1- 2, QPL, Pensa Multimedia Editore, Lecce 2012, pp. 213-237). Tuttavia è per lo meno doveroso osservare come con il nome di 'boto barbato' venisse indicato un congegno formato da due crogiuoli inseriti l'uno nell'altro. Ne dà testimonianza il *De aluminibus et salibus* di Rāzī in cui l'autore spiega come compiere una liquefazione che tramuta lo stagno in luna perfetta: «Poi fallo raffreddare e tiralo fuori, tritalo con un sesto di sale alcali stemperato nell'olio e mettilo nel *boto barbato*», trad. in M. Pereira, *Alchimia*, pp. 296-297.

¹⁵²³ Riguardo a questo verso è interessante notare come la critica abbia rintracciato come possibile fonte la *Tavola Ritonda* in cui si dice che Tristano, credendo nel tradimento di Isotta, «si condusse e venne ch'egli pasceva l'erba». Cfr. Giunta 2014, p. 410.

Quantunque i colli fanno più nera ombra,
sotto un bel verde la giovane donna
la fa sparere, com'uom pietra sott'erba.¹⁵²⁴

Il poeta della sestina lamenta di essere giunto «lasso», cioè stanco, al biancheggiare dei colli, notazione cromatica che abbiamo precedentemente riferito al colore della luce delle prime ore diurne. Nella prima stanza abbiamo allora messo in rilievo lo sforzo volitivo del poeta di identificarsi nella donna, di “diventare” la donna. Come abbiamo visto, la protagonista della petrosa è una donna vestita di verde, colore che si attaglia alla natura della primavera e quindi alla presenza dei fiori e delle erbe. Ciò che invece si presenta discronico rispetto alla stagione primaverile è l’atteggiamento della donna che rimane «gelata come neve all’ombra» e che, al contrario della fata di Thomas of Erceldoune, disattende le aspettative del desiderio erotico del poeta che non riesce ancora a ricevere la trasmutazione che il “verde” di questa donna dovrebbe operare sul suo «disio». A questo punto, se il testo sembra offrire il nucleo essenziale del nodo temperamentale di Dante attraverso il termine «disio» in rapporto all’autarchica disposizione della donna-pietra, sembrano invece mancare gli elementi che legittimino la natura alchemica del riferimento del v. 18 alla calcinazione («più forte assai che la calcina pietra»). In realtà non è da escludere che Dante inserisca la chiave di lettura attraverso l’equivocità anfibologica del termine «colli». Se risulta evidente che la stagione descritta nella sestina sia la primavera, non altrettanto chiara è, infatti, la localizzazione paesaggistica che fa da sfondo alla scena, dal momento che il poeta sostiene al v. 17 che la donna lo ha «serrato» fra «piccioli colli» e al v. 30 che lo ha «chiuso» tra «altissimi colli». Dante insomma ascrive ai due incontri che avrebbe avuto con la donna due ambientazioni diverse poiché è assai improbabile, oltre che illogico, che i piccoli colli siano *anche* i colli altissimi, a meno che non vogliamo attribuire alla visione lirica di Dante un anacronistico taglio surrealista. Se il poeta allude ai colli degli alambicchi, la descrizione è calzante se si pensa che ancora una volta la sua fonte può essere Alberto Magno per il quale i vasi prescritti per l’*opus* dovevano avere lunghi colli («altissimi») e stretti («piccioli»):

Deinde considerant quod super istud sit vas habens collum longum strictum, et super illius colli foramen sit operculum ex luto in quo sit foramen valde paruum et strictum, deinde inhumans, hoc est immergunt fundum vasis interioris in cineribus vel fimo et forte in fimo equi, melius est quod vocant equiclibanum, et tunc supponunt ignem valde lentum¹⁵²⁵

¹⁵²⁴ Si presenta qui la sestina nella sua interezza.

¹⁵²⁵ Albertus Magnus, *De mineralibus et rebus metallicis libri V*, Birckmann et Baum, Colonia Agrippina 1569, III, I, 10.

Che con il termine ‘colli’ Dante abbia voluto e potuto intendere contemporaneamente il colle sia come monte che come alambicco non deve stupire troppo. La rappresentazione dei forni e degli alambicchi con le fattezze di montagne e di torri sembra coinvolgere tanto la tradizione alchemica occidentale che quella orientale¹⁵²⁶. In Occidente già Maria l’ebrea esortava a cercare la pietra come un’erba che cresce sulle colline.¹⁵²⁷, mentre l’altare su cui viene “scorticato” Zosimo è fatto a forma di fiala. Nello *Speculum alchimiae* Ruggero Bacone prescrive che il forno da usare nell’opus abbia la foglia di un monte e che il vaso rotondo abbia un collo piccolo:

Si ergo naturam imitari intendimus, habemus necesse tali modo furnum, ad instar montium, non magnitudine, sed caliditate continua providere, ita quod ignis impositus, cum ascendit, exitum non inveniatur, & reverberet calor vas, materiam lapidis continens in se, firmiter clausum. Quod vas rotundum debet esse cum parvo collo.¹⁵²⁸

Al piccolo collo di Bacone si affianca il lungo collo che Rupescissa prescrive per la realizzazione dell’acqua ardente, analogo del “sangue” umano:

Prens de la plus forte & meilleure eau ardant que tu pour ras avoir, & la mets dedans une fiole de verre qui ayt le col bien long.¹⁵²⁹

La «petra calcina» del v. 18 può ricevere allora la sua piena giustificazione all’interno del testo. La donna-pietra, in quanto *figura* del processo di calcinazione, “serra” («che m’ha serrato intra piccioli colli») e “chiude” («e chiuso intorno d’altissimi colli») Dante fra i

¹⁵²⁶ Cfr. ad esempio R. Stein, *Le Monde en petit: Jardins en miniature et habitations dans la pensée religieuse d’Extrême-Orient*, Flammarion, Paris 1992. Le fornaci per la lavorazione metallurgica, inoltre, nell’antichità erano spesso ubicate sulle colline esposte al vento per facilitare l’ingresso dell’aria necessaria al loro interno. Cfr. H.D.P. Lee, ARISTOTILE. *Metereologica*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, Heinemann, London 1952, p. 325.

¹⁵²⁷ «Ecco come si fa: prendi l’erba bianca, lucente, elegante, che cresce sulle colline, e tritala subito dopo averla colta; è questa il vero corpo che non evapora al fuoco. Chiese allora Aros: -È forse quest’erba la pietra della verità?- Maria gli rispose: -Certo.[...] I filosofi hanno chiamato questa cosa con molti nomi, anzi con tutti i nomi; ma quello che si prende dalle colline è un corpo luminoso e bianco. Tutte queste cose sono la medicina di quest’arte, che in parte si comprano e in parte si trovano sulle colline», CAAG, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 39.

¹⁵²⁸ Rogerii Bachonis *De Alchemia Libellus*, cui titulus fecit *Speculum Alchemiae*, cap. V, in J. Manget (a cura di), *Bibliotheca chemica curiosa*, seu rerum ad alchemiam pertinentium thesaurus instructissimus: quo non tantum artis auriferae [...]verum etiam tractatus omnes virorum celebriorum[...]ad quorum omnium illustrationem additae sunt quamplurimae Figurae aeneae, sumptibus Chouet, G. De Tournes, Cramer, Perachon, Ritter e S. De Tournes, Coloniae Allobrogum 1702.

¹⁵²⁹ J. De Roquetaillade, *La Vertu et propriété de la quinte essence de toutes choses*, faite en latin, par Joannes de Rupescissa et mise en françois, par Antoine Du Moulin, J. de Tournes, Lyon 1549, I, can. II.

colli stretti e lunghi degli alambicchi distillatori¹⁵³⁰ con un'azione peraltro ricorsivo-circolatoria («ch'io son fuggito per piani e per colli», v. 21; «Io l'ho veduta già vestita a verde» v. 25;) che si ripete attraverso l'azione temperata del calore. Anche questo dato è infatti presente nel testo allorquando Dante cita «il dolce tempo che riscalda i colli»¹⁵³¹ che è il corrispettivo lirico dell'«ignem valde lentum» succitato di Alberto Magno. In più a questo «dolce tempo» viene ascritta l'azione di “muovere” la pietra («che non la move, se non come pietra,/il dolce tempo che riscalda i colli»). Ora, posto che il dolce tempo sia la mite stagione primaverile, probabilmente Dante, alludendo all'azione solare che sciogliendo la neve provoca il moto delle pietre, *eodem tempore* cifra il significato del calore mite delle operazioni della calcinazione che “muovono” la pietra innescando la circolarità del movimento distillatorio.

L'alchimia contemplava due tipi di calcinazione: quella che si faceva a fuoco aperto e quella che si operava in vasi chiusi, la cosiddetta calcinazione umida. Il calore temperato, il cosiddetto “fuoco umido” aveva allora lo scopo di ridurre per triturazione i corpi ai loro principi, così come avveniva nella calcinazione digestiva, conservando però le loro virtù seminali e germinative¹⁵³². Il segno della perfetta calcinazione era inoltre il biancore («bianchir de' colli» v. 2; «e che li fa tornar di bianco in verde», v.11). Questo processo, inoltre, veniva esemplato attraverso la figurazione testuale e iconografica dell'amplesso come si può vedere in uno dei più importanti manoscritti di alchimia, il manoscritto Ferguson conservato a Glasgow (fig. 22). Si spiega allora il perché tanto Dante quanto Thomas abbiano fatto ricorso al motivo della congiunzione con la donna in modo così esplicito e, nel caso di Thomas, così audace, almeno a una prima e ingenua lettura.

Il *Al poco giorno* il riferimento più diretto, quanto celato, alla *coniunctio* che in Thomas è invece esplicito, è secondo noi da ricercarsi nel congedo:

Quantunque i colli fanno più nera ombra,
sotto un bel verde la giovane donna
la fa sparer, com'uom pietra sott'erba.

¹⁵³⁰ A proposito sarà interessante notare come nelle rappresentazioni iconografiche del XIV secolo sia possibile trovare un Cristo circondato dai vasi distillatori come nel Trattato di Gratheus conservato nella Österreichische Nationalbibliothek, COD. 2372, fo1. 61f. Cfr. B. Obrist, *Visualization in medieval alchemy*, HYLE-International Journal for Philosophy of Chemistry, Vol. 9, No.2 (2003), pp. 131-170.

¹⁵³¹ Il *dolz temps* designa la primavera già nei trovatori.

¹⁵³² Cfr. A.J. Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermetique. Dans Lequel on trouve les allegorie fabuleuse des poete les metaphores, les enigmes et les termes barabares des philosophes hermetiques expliqués*, Delalain, Paris 1787. Sinonimi di calcinazione erano i termini denudazione, separazione, triturazione, assazione.

Il movimento tricromatico¹⁵³³ dal nero al bianco al verde, cui allude la sestina e di cui abbiamo messo in luce solo alcuni possibili significati nella discussione sul colore verde, diventa nel congedo il passaggio e la vittoria del verde sul nero. La donna verde fa sparire l'ombra nera dei colli sotto il verde della sua veste, così come la pietra fa sparire l'uomo sotto l'erba¹⁵³⁴. Nella rappresentazione iconografica dell'amplesso tra il principio maschile e il principio femminile durante la calcinazione la donna (l'erba, la pietra, il verde) è *sopra* l'uomo (l'ombra, il nero)¹⁵³⁵. Nella *Cantilena* di George Ripley questo processo è ribadito proprio come occultamento del re-bambino sotto la veste della donna qui detta "madre":

La madre in tal modo rianimò il re,
al concepimento accorse da sé,
poi l'occultò subito sotto la sua veste
finché egli da lei s'incarno nuovamente.¹⁵³⁶

A questo punto, l'operazione che Dante deve aver compiuto nel testo della sestina deve trovare la sua piena giustificazione in quella forma di sincretismo filosofico che coopta ed equipara *scientia* medico-alchemica, poesia e magia e che è tanto aderente al pensiero medievale quanto distante dall'attuale percezione settoriale della conoscenza. Come abbiamo visto a proposito della "rota" delle quattro complessioni descritta nel *Convivio*, Dante pone infatti sullo stesso piano epistemico la *scientia* del corpo umano, la divisione cristiana delle ore del giorno e i quattro cavalli di Ovidio di matrice poetica, annullando in un sol colpo le moderne divisioni tra scienza, religione e poesia. Ovidio, inoltre, fonte eletta dell'opera dantesca, era ritenuto l'autore di un trattato sulle complessioni¹⁵³⁷ e doveva pertanto essere "percepito" da intellettuali come Dante come esempio eccellente di medico-poeta. Non dev'essere un caso, allora, che proprio in *Al poco giorno* sia rintracciabile l'eco di uno dei miti presenti nel quattordicesimo libro delle *Metamorfosi* che ha come

¹⁵³³ I colori che compaiono in *Al poco giorno* sono in realtà quattro: il nero, il bianco, il verde, il giallo, e la loro valenza simbolica va ricercata nel cromatismo variegato ma assai fluttuante della materia delle operazioni alchemiche all'interno delle varie tradizioni.

¹⁵³⁴ Accogliamo qui per l'ultimo verso la lezione di Contini («com'uom pietra sott'erba»), diversa da quella recente di Giunta in cui viene espunto il termine 'uom' o 'om' («come pietra sott'erba»). Data la postulata medietà del termine *petra*, sia accogliendo l'espunzione di 'uom' (come francesismo passivizzante, o come termine equivoco per "uomo"), sia rifiutandola, il senso generale che abbiamo ipotizzato non cambia. La pietra può infatti essere sia la donna che fa sparire l'uomo sotto l'erba sia l'uomo che sparisce sotto l'erba.

¹⁵³⁵ È bene precisare che questo accostamento di significati (verde-donna, nero-uomo) sono ricavabili dalla complessiva testura simbolica e non devono essere intesi come norme generali né applicabili alla donna o all'uomo in quanto "persone".

¹⁵³⁶ *Cantilena* in Georgii Riplaei *Omnia Opera Chemica*, Cassell 1649, in M. Pereira, *Alchimia*, p. 817.

¹⁵³⁷ Il *De quattuor humoribus hominum (De quattuor complexionibus hominum sive de quattuor elementis)*.

protagonista proprio il Glauco con cui Dante, come abbiamo visto¹⁵³⁸, si identifica nella *Commedia*:

inde manu magna Tyrrhena per aequora vectus
herbiferos adiit colles atque atria Glaucus
Sole satae Circes, variarum plena ferarum.
[...]
quanta sit herbarum, Titani, potentia, nulli
quam mihi cognitius, qui sum mutatus ab illis.
neve mei non nota tibi sit causa furoris:
litore in Italico, Messenia moenia contra,
Scylla mihi visa est.
[...]
at tu, sive aliquid regni est in carmine, carmen
ore move sacro, sive expugnacior herba est,
utere temptatis operosae viribus herbae
nec medeare mihi sanesque haec vulnera mando,
fine nihil opus est: partem ferat illa caloris.'
[...]
'prius' inquit 'in aequore frondes'
Glaucus 'et in summis nascentur montibus algae,
Sospite quam Scylla nostri mutantur amores.'¹⁵³⁹

Glauco, innamorato di Scilla, sdegnosa fanciulla che non ricambia il suo amore, si reca presso i colli erbosi («herbiferos colles») di Circe per implorare la maga affinché usi la potenza delle erbe («herbarum potentia»), da cui un giorno egli pure fu mutato, per far sì che Scilla possa ardere del medesimo fuoco («partem ferat illa caloris») che incendia la propria passione («furoris»). Dopo che la maga consiglia a Glauco di indirizzare il proprio amore verso chi può corrisponderlo, l'uomo immortale difende il suo sentimento scatenando l'ira di Circe. Scilla sarà quindi trasformata dalla maga prima in mostro e poi in scoglio, cioè in pietra¹⁵⁴⁰. Questo passo, oltre ad aver suggerito alla critica l'affinità con il desiderio che il poeta esplicita in *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* a che la donna possa ardere della stessa passione del poeta¹⁵⁴¹, offre evidenti richiami con *Al poco giorno*. Il luogo eletto delle operazioni magiche della maga Circe sembra infatti essere proprio quello di “colli erbosi” non dissimili da quelli invocati dalla sestina dantesca e sui quali, come abbiamo visto, la prima alchimia esortava a cercare l'erba miracolosa, figura della pietra dei filosofi. Per difendere la straordinarietà del proprio amore, poi, Glauco si serve del medesimo tipo di *adynaton*¹⁵⁴² cui Dante ricorre in *Al poco giorno* per definire

¹⁵³⁸ Cfr. 2.4.9.

¹⁵³⁹ Ovid., *Met.* XIV, 8-10, 14-18, 20-24, 37-39.

¹⁵⁴⁰ «ni prius in scopulum, qui nunc quoque saxeus exstat,/transformata foret: scopulum quoque navita vitat.», *Met.* XIV, 73-74.

¹⁵⁴¹ Cfr. G. Tantarli, *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*, in N. Tonelli, S. Giusti (a cura di), *Dante Alighieri. Le quindici canzoni lette da diversi*. Voll. 1-2, QPL, Pensa Multimedia Editore, Lecce 2012, pp. 9-28, p. 25.

¹⁵⁴² «Schultz-Gora 1932 ha distinto, nella famiglia degli *adynata*, un *quant-Typus* (“Quando si verificherà un determinato, e impossibile, evento, allora...”)) da un *ainz-Typus* (“Si verificherà un determinato, e impossibile, evento prima che [*ainz, prius quam*]...”)). A questa seconda sottofamiglia appartiene per esempio il

l'ostilità della donna-pietra. Glauco, infatti, dice che fronde nasceranno nel mare e alghe sui monti *prima che* muti il suo amore per Scilla. Diventa allora probabile che attraverso il processo di metaforizzazione messo in atto nella sestina, Dante abbia mirato alla sintesi di almeno tre campi semantici eletti della sua formazione: la *philosophia* alchemica, attraverso la figura della “petra calcina che serra tra colli”, la poesia, attraverso il ricorso alla fonte ovidiana che così bene si confà alla prima, l'archeobotanica “magica”. La miracolosa potenza di un'erba, come quella richiesta da Glauco a Circe, può infatti ancora una volta essere stata celata nel testo dantesco attraverso la citazione anfibologica della «bella donna» («come suol far bella donna»), pianta reale e insieme mitologica, figura tanto ancestrale quanto misteriosa del *lapis* dei filosofi per cui siamo per il momento obbligati a rinviare ad un altro studio¹⁵⁴³. In attesa di ricostruire in maniera più circostanziata la storia dell'eventuale presenza di questa figura nell'opera dantesca, definiremo alcuni tratti essenziali di questa pianta nell'analisi di *Così nel mio parla vogli' esser aspro*.

4.12 *Io son venuto al punto de la rota e la seconda nascita di Dante*

L'incipit di *Io son venuto al punto della rota* è noto come la prima descrizione astronomica della poesia di Dante¹⁵⁴⁴:

Io son venuto al punto de la rota
che l'orizzonte, quando il sol si corca,
ci partorisce il geminato cielo,
e la stella d'amor ci sta remota
per lo raggio lucente che la 'nforca
sì di traverso, che le si fa velo;
e quel pianeta che conforta il gelo
si mostra tutto a noi per lo grand'arco
nel qual ciascun di sette fa poca ombra:¹⁵⁴⁵

seguinte passo ovidiano: *Ex Ponto* IV 5, 41-4 «Nam *prius* umbrosa carituros arbore montes, /.../ fluminaque in fontes cursu reditura supino, / gratia quam meriti possit abire tui», nonché il verso dantesco in questione: *Ma ben...prima che...*», Giunta 2014, p. 408.

¹⁵⁴³ Per il ruolo della belladonna nella tradizione ermetica mi permetto di citare N. Coletta, *Belladonna alla finestra: appunti per una semiotica del varco*, in G. C. F. Villa (a cura di), *Palma. L'invenzione della bellezza*, Skira, Milano 2015. Si veda inoltre lo studio assai più prezioso di K. Rahner, *La mandragora, l'eterna radice umana*, in *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Il Mulino, Bologna 1971, pp. 249-304.

¹⁵⁴⁴ M. Durling, R. L. Martinez, *Time and the Chrystal – Studies in Dante's Rime petrose*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Oxford 1990, p. 79. «La tradizione lirica romanza non ignora le descrizioni naturalistiche, ma se ne cercherebbero invano di così complesse e articolate; e quanto al lessico e alle immagini ispirate all'astronomia, *Io son venuto* ha tutta l'aria di essere un esperimento unico nel suo genere» (Giunta 2014, p. 390). Esempi affini andrebbero pertanto cercati nei *Carmina Burana* o in opere come il *Somnium* di Albertino Mussato (*ibid.*).

¹⁵⁴⁵ *Io son venuto al punto della rota* (Rime C), 1-9.

L'esordio della narrazione lirica attraverso l'uso della prima persona ci ricorda innanzitutto le antiche formule del canto sciamanico con cui il poeta-sacerdote, fin da tempi remoti, introduceva la vicenda epica della propria anima¹⁵⁴⁶.

Se Dante sostiene di essere arrivato, si può inferire che in passato egli si sia già mosso, ed ora il suo scopo è raccontare una frazione di quello che, infine, viene a configurarsi come un viaggio.

Come abbiamo già avuto modo di notare, l'autore sostiene di essere giunto presso un *punto* della ruota¹⁵⁴⁷, il che ci induce a credere che egli si trovi, suo malgrado, ancora nello spazio periferico e dunque nel perimetro di una figura circolare, la ruota appunto, e non nel suo centro¹⁵⁴⁸.

Lo studio fondativo di M. Durling e R. L. Martinez, che conta importanti e numerose fonti astrologiche, ci permette di decifrare il quadro astrale con cui Dante illustra le coordinate spazio-temporali della *rota* che nei primi nove versi della lirica vengono fornite in modo perifrastico e non del tutto piano.

Il «punto» della ruota descritto dall'autore ci riporta, quanto alla scansione temporale diurna, all'ora del tramonto («quando il sol si corca»)¹⁵⁴⁹, e, precisamente, a quel momento in cui il sole *scende* e scompare dietro l'orizzonte, mentre lo stesso orizzonte fa *salire*, o, decisamente meglio, *partorisce* la costellazione dei Gemelli («che l'orizzonte[...] ci partorisce il geminato cielo»)¹⁵⁵⁰.

¹⁵⁴⁶ Cfr. 2.1. A proposito tanto dell'esordio della canzone quanto del suo congedo è interessante notare la difficoltà da parte della critica nel rintracciare degli antecedenti poetici nella tradizione mediolatina e romanza. Infatti: «Non saprei invece indicare alcun esempio di esordio paragonabile nella poesia anteriore a Dante[...] Questa nota pessimistica che si esplicita nel finale ma che impronta di sé l'intero componimento, è la seconda peculiarità della canzone di Dante rispetto ai possibili modelli mediolatini e romanzi. In questi ultimi, la descrizione della stagione serviva di solito a far risaltare orgogliosamente, come un vanto di fronte agli altri amanti, la costanza della propria passione[...]Di questa euforia non c'è traccia in *Io son venuto*», Giunta 2014, pp. 388-389.

¹⁵⁴⁷ *Oppositum* di questo punto può essere considerato il punto di Dio che viene indagato in *Par.* XXVIII a proposito della conformazione essenziale del Primo mobile: «E com'io mi rivolsi e furon tocchi/ li miei da ciò che pare in quel volume,/ quandunque nel suo giro ben s'adocchi,/ un punto vidi che raggiava lume/acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca/chiuder conviensi per lo forte acume;», *Par.* XXVIII, 13-18.

¹⁵⁴⁸ Dante conosce certamente la teoria dell'*inchoatio formae* (cfr. B. Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, Società editrice Dante Alighieri, Milano-Genova-Roma-Napoli 1930) che Alberto Magno spiega nel suo *De natura et origine animae* e per la quale l'anima umana si forma grazie ad un movimento incoativo come quello con cui un raggio nasce da un centro radiante/irradiante. In relazione al tema della nascita che discuteremo tra poco, l'ammonizione del giovinetto che nella *Vita Nova* dichiara che il poeta non si trova ancora al centro del cerchio, denuncia di fatto una perifericità psicologica che, come vedremo, cifra la drammaticità in *Io son venuto* del disatteso anelito del poeta a realizzare una nuova nascita. Per una ricognizione bibliografica sul cerchio e sulla sfera nell'opera dantesca si veda l'appendice bibliografica in C. Bologna, *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita nuova», «Petrose» e «Commedia»*, Quaderni di Filologia e critica, Salerno, Roma 1998, pp. 120-122.

¹⁵⁴⁹ M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, p. 79.

¹⁵⁵⁰ «Clearly the first three lines mean that when the sun sets, the sign (or constellation) of Gemini rises or becomes visible in the eastern sky.», *ivi*, p. 80.

Contemporanea alla *presenza* del segno dei Gemelli è l'*assenza* della «stella d'amor», cioè di Venere («e la stella d'amor ci sta remota»), designata altrove come terzo cielo¹⁵⁵¹ e qui qualificata grazie al suo influsso determinante sull'*eros* umano. Venere si sottrae allo sguardo del poeta a causa della trasversalità dei raggi del sole che, trapassandola («per lo raggio lucente che la 'nforca»), la copre come con un velo («le si fa velo»)¹⁵⁵². Complementare alla sfumata assenza di Venere è la perentoria presenza del pianeta Saturno¹⁵⁵³, perifrasticamente designato con il riferimento al «gelo», vale a dire con il ricorso a quel freddo che, insieme alla lentezza, è attribuito precipuamente saturnino. Saturno si mostra, allora, in tutta la sua prominenza grazie alla sua attiguità al Tropico del Cancro, definito da Dante come «grand'arco» e lungo il quale i pianeti («ciascun dei sette») riescono a mostrarsi ben visibili («fa poco ombra»)¹⁵⁵⁴.

Il quadro astrale descritto da Dante appare a questo punto chiaro. Ci troviamo nell'ora del tramonto¹⁵⁵⁵ di un giorno della ruota dell'anno in cui Venere e il Sole sono in congiunzione tra loro e in opposizione a Saturno, il quale a sua volta si trova nel segno dei Gemelli.

Prima di passare alle conclusioni cui gli stessi M. Durling e R.L. Martinez giungono nell'analizzare la configurazione astrologica sopra delineata, è necessario sottolineare alcuni aspetti che emergono dai movimenti celesti della ruota descritta da Dante.

¹⁵⁵¹ Cfr. *Convivio*, II, III.

¹⁵⁵² M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, p. 80. A questo gli autori aggiungono che Venere, una volta che il sole è sceso sotto l'orizzonte anche Venere non è più visibile e perciò anche per questo essa è remota.

¹⁵⁵³ *Ibid.* Che il «pianeta che conforta il gelo» sia Saturno è per i due autori «quasi certo». La maggiore difficoltà nell'interpretazione del nesso perifrastico con cui Dante designa il pianeta è che esso non impedisce di leggervi un riferimento alla Luna, anch'esso pianeta freddo. Quello che è certo è che Boccaccio nel *Teseida* riprende alla lettera l'espressione usata da Dante («E il gran Chiron Aschiro avea con quelle/che vanno seco il pianeta che 'l gelo conforta», *Tes.*, V, 29). Tuttavia, anche in questo caso le varie esegesi del testo non si mostrano concordi e ora intendono Saturno e ora la Luna. Se la perifrasi di *Io son venuto* alludesse veramente alla Luna si dovrebbe allora credere che la congiunzione di Sole e Venere indicata nel testo non sia superiore ma inferiore, visto che durante la vita di Dante una congiunzione superiore dei due pianeti durante la luna piena non si è mai verificata. Dovendo però credere che il testo alluda a una congiunzione inferiore di Sole e Venere si dovrebbe spostare la datazione del componimento, o dell'evento in esso narrato, agli anni 1284, 1292, 1300, 1308. Cfr. M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, cap. 2, nota 14. Un ulteriore elemento a sostegno del fatto che il «pianeta che conforta il gelo» sia Saturno è il riferimento che Dante fa alla guerra al v. 62 («e io de la mia guerra/ non son però tornato un passo a retro»). Cecco D'Ascoli, infatti, si riferisce a Saturno con questi versi: «De sotto luce quella trista stella,/tarda di corso e di virtù inimica,/che mai so raggio non fé cosa bella/ gelo col freddo flato mette a terra,/et a chi n' ha mercè s' ella s' applica,/l'aire, stridendo, chiama guerra guerra.». La «trista» stella di Saturno ha un'azione a tal punto fredda che l'aria che si fa veicolo della sua influenza chiama l'individuo a una «guerra» che l'autore ribadisce con una duplicazione del termine a fine verso.

¹⁵⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵⁵ Si ricordi che nella tetrapartizione delle ore del giorno prospettate da Dante nel *Convivio* l'autunno e la complessione freddo-secca della malinconia corrispondono all'ora «infino al vespero».

La figura astronomica invocata dal termine *rota* è innanzitutto connotata dai movimenti circolari e contemporaneamente ascensionali e discensionali dei corpi celesti che si offrono al punto di vista dell'osservatore umano. Il Sole, come abbiamo visto, è spinto da un moto di discesa speculare a quello di ascesa della costellazione dei Gemelli; la condizione di assenza del pianeta Venere è poi speculare alla condizione di presenza del pianeta Saturno. La presenza di quest'ultimo è inoltre connotata dall'attributo del gelo che viene a sua volta intensificato dall'assenza di Venere.

Ancora una volta, dunque, come abbiamo già visto a proposito della valenza simbolica del colore verde e della funzione dello sguardo, l'*assenza* della donna, qui astrologicamente figurata dal pianeta Venere come «stella d'amor», è il prodotto di una funzione solare che si estrinseca come risultante soggettiva dello sguardo dell'osservatore. È il sole, infatti, che congiungendosi con Venere la sottrae alla vista dell'uomo. Lei, se non ci fosse il Sole, sarebbe visibile. È il Sole che assenta la donna velandola e che, se in *Al poco giorno* offre il colore verde come prodotto della sua congiunzione con la donna-luna, in questo punto della *rota* la occulta oscurandola, agendo in aperta opposizione al "grande arco" presso il quale Saturno si mostra invece ben visibile facendo poca «ombra».

Le coppie oppositive ascesa-discesa, presenza-assenza, luce-ombra, che si ricavano dalla descrizione astronomica della prima stanza di *Io son venuto*, sono certamente da inserire all'interno dei processi della scienza alchemica, che, nella figura della ruota, iscrive e descrive le dinamiche del movimento fisico macrocosmico e di quello psicofisico microcosmico¹⁵⁵⁶. Tuttavia, il dato davvero sensazionale che si ricava dalla configurazione descritta da Dante, e che è stato messo in rilievo dall'analisi dei due autori americani, è che il poeta ha voluto qui ricostruire *per oppositum* il quadro astrale del giorno della sua nascita¹⁵⁵⁷.

Dal quadro astrologico delineato emerge, infatti, che Saturno si trova nel segno dei Gemelli. Poiché, come sappiamo, questo pianeta è il più lento del sistema solare e compie la sua rivoluzione nell'arco temporale di trent'anni, ne consegue che solo due volte durante la vita di Dante esso si è trovato nel segno dei Gemelli, e cioè negli anni dal 1265 al 1267 e dal 1294 e il 1296. Il dato ulteriore della congiunzione di Venere e Sole, mentre Saturno è in Gemelli in prossimità del Tropico del Cancro, restringe inoltre la possibilità di collocazione cronologica al mese di dicembre dell'anno 1296¹⁵⁵⁸. Come sappiamo, Dante nasce nell'anno 1265, in un giorno non meglio precisato del mese di maggio¹⁵⁵⁹. Nel ventiduesimo canto del

¹⁵⁵⁶ L'importanza del tema del corpo umano all'interno di *Io son venuto* è stata messa in rilievo anche da M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, pp. 72, 97-108.

¹⁵⁵⁷ *Ivi*, pp. 72, 84-86, 96.

¹⁵⁵⁸ La congiunzione di Sole e Venere si verifica infatti in Capricorno o vicino a Capricorno e in modo completo il 24 dicembre 1296. *Ivi*, pp. 77, 80.

¹⁵⁵⁹ Cfr. G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, 20.

Paradiso il poeta sostiene di essere nato con il Sole nei Gemelli¹⁵⁶⁰, dato astrologico che si attaglia perfettamente proprio al maggio del 1265¹⁵⁶¹. Le mappature astrologiche (fig. 23) ricostruite da Durling e Martinez permettono infine di osservare come la configurazione astrale evocata dalla prima stanza di *Io son venuto* sia stata concepita *ad hoc*¹⁵⁶² dal nostro poeta allo scopo di ricreare il prospetto astronomico dell'*inversione* del quadro astrale del giorno della sua nascita, che gli autori credono possa essere plausibile collocare tra il 22 e il 27 maggio 1265¹⁵⁶³.

Infatti: nel cielo del dicembre del 1296 ci troviamo nei pressi del solstizio di inverno in maniera speculare al maggio del 1265 che si avvicina al solstizio d'estate; nel dicembre del 1296 il Sole è in congiunzione con Venere, Mercurio e Giove e tutti e quattro sono in opposizione a Saturno che si trova nel segno dei Gemelli, specularmente a quanto succede nel maggio del 1265 in cui gli stessi pianeti sono in congiunzione con Saturno che si trova pur sempre nel segno dei Gemelli.

La spia linguistica che ulteriormente conforta questa lettura è la particella pronominale «ci» con cui l'autore registra tanto l'azione prodotta dall'orizzonte che non «partorisce», ma «*ci* partorisce», tanto la lontananza di Venere che «*ci* sta remota». Dante insomma parla di se stesso, e lo fa, a ben vedere, identificandosi con il Sole. Egli, infatti, non pone il Sole come soggetto dell'azione di giungere al *punto della rota*, come di fatto è, ma riferisce a se stesso l'azione di giungere.

Il dato esegetico ricavato dall'analisi astrologica di Durling e Martinez può a questo punto apparire in tutta la sua rilevanza, allorché lo si metta a confronto con quanto detto sinora a proposito della pietra dei filosofi. Sebbene, infatti, i due studiosi non chiamino in causa direttamente l'alchimia, la loro ricognizione dei motivi fondanti di *Io son venuto* collima perfettamente con le funzioni della pietra fin qui delineate, e in particolare con la funzione generativa. Tra i motivi fondanti della lirica, i due autori pongono infatti il *topos* della nascita di Dante, la rigidità climatica¹⁵⁶⁴ come metafora e

¹⁵⁶⁰ «Con voi nasceva e s'ascondeva vosco/quelli ch'è padre di ogni mortal vita,/quand'io senti' di prima l'aere toscò», *Par.* XXII, 115-117.

¹⁵⁶¹ In particolare il Sole entra nei Gemelli in 14 maggio del 1265.

¹⁵⁶² Che nel Medioevo fosse possibile la conoscenza del quadro astrale al momento della propria nascita non deve stupire. Le famiglie benestanti possedevano gli oroscopi per i nuovi nati ed era contemplato l'uso di almanacchi per leggere il cielo retrospettivamente. Dante ha con molta probabilità usato l'almanacco di Profazio. Cfr. G. Rizzacasa D'Orsogna, *Dante e l'almanacco di Profazio giudeo*, Virzi, Palermo 1909; M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, p. 84.

¹⁵⁶³ M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, p. 85.

¹⁵⁶⁴ I due autori sono inclini a considerare senza margine di dubbio che si tratti della stagione invernale, sebbene, a rigore, ci troviamo nei pressi del solstizio d'inverno, quindi ancora in autunno. Il motivo della nascita messo in luce nel componimento è inoltre dagli stessi riferito anche al sorgere della nuova poetica di Dante. «Its birth is the result of the interaction of winter, of the remoteness-difficulty-of his love, and of the dual influence of Saturn, sweeping grandly across the night sky, with his temperament and spirit», M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, p. 107.

strumento di faticosa ascesi atta favorire la nascita stessa del poeta, e il forte parallelismo tra il cosmo e il corpo umano. Per quest'ultimo essi intercettano fonti quali Ildegarda di Bingen, Bernardo Silvestre e Roberto Grossatesta¹⁵⁶⁵, tutti e tre personaggi in cui sono chiaramente distinguibili motivi alchemici. Il primo, invece, riceve conforto dal richiamo intertestuale alla *Commedia*, e in particolare dal luogo del *Paradiso* in cui Dante apostrofa il proprio segno zodiacale, i Gemelli:

S'io torni mai, lettore, a quel divoto
trionfo per lo quale io piango spesso
le mie peccata e 'l petto mi percuoto,

tu non avresti in tanto tratto e messo
nel foco il dito, in quant'io vidi 'l segno
che segue il Tauro e fui dentro da esso.

O gloriose stelle, o lume pregno
di gran virtù, dal quale io riconosco
tutto, qual che si sia, il mio ingegno,

con voi nasceva e s'ascondeva vosco
quelli ch'è padre d'ogne mortal vita,
quand'io senti' di prima l'aere toscò;

e poi, quando mi fu grazia largita
d'entrar ne l'alta rota che vi gira,
la vostra region mi fu sortita.

A voi divotamente ora sospira
l'anima mia, per acquistar virtute
al passo forte che a sé la tira.¹⁵⁶⁶

Secondo i due autori il passo succitato è carico di allusioni testuali a *Io son venuto*¹⁵⁶⁷. Dante, nel tributare il proprio elogio al segno dei Gemelli, designato con l'epiteto di «gloriose stelle», è perfettamente cosciente della somma di valori che la sua epoca tributava a questa costellazione come porzione della ruota zodiacale particolarmente favorevole per il temperamento degli intellettuali¹⁵⁶⁸. Il poeta, infatti, dice di dovere ai Gemelli il proprio «ingegno». Tuttavia, come

¹⁵⁶⁵ M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, pp. 97-98. A proposito di Roberto Grossatesta è bene rilevare che egli pose l'alchimia in una posizione ancillare rispetto all'astronomia. Cfr. C. Crisciani, M. Pereira, *L'arte del sole e della luna*, Centro Ital. di Studi sull' Alto Medioevo, Spoleto 1996, pp. 31-34.

¹⁵⁶⁶ *Par.* XXII, 106-123.

¹⁵⁶⁷ M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, p. 95. La rete di corrispondenze semantico-lessicali tra i due testi è infatti evidente: il «segno che segue il tauro» della *Commedia* è il «geminato cielo» di *Io son venuto*; in questa «l'orizzonte partorisce», mentre in quella il «lume» dei gemelli è «pregno»; la porzione di ruota che in quella è definita «punto», in questa è «l'alta rota» dello zodiaco chiamata a risponderne dell'attribuzione del segno al nascituro.

¹⁵⁶⁸ Lo stesso Benvenuto da Imola asserisce che il segno de Gemelli: «facit homines literatos et ingeniosos».

abbiamo visto¹⁵⁶⁹, la concezione che anima l'opera dantesca è segnata dalla consapevolezza che gli astri sono atti a inclinare, non a determinare gli eventi umani, per cui l'atto finale dello sviluppo del seme e della nascita del frutto della pianta-uomo spetta alla libera volontà e alla capacità autodeterminante dell'individuo, tratto psicologico che caratterizza l'ispirazione demiurgica dell'intera pratica alchemica. Quello che Dante si augura è insomma di "nascere", o meglio di "rinascere", visto che egli può già contare di una nascita fisica avvenuta nel maggio del 1265 sotto il segno dei Gemelli, allorché gli viene consegnato il *seme* della sua personalità che vive in lui, nelle parole di Beatrice, solo «virtualmente». Per il *frutto*, infatti, è necessario *attendere* e con faticosa determinazione attraversare le prove della ruota, astrologica, temperamentale, psichica, e poter quindi finalmente accedere alla sua seconda nascita, quella dell'uomo spirituale. Questa viene inoltre, secondo noi, sapientemente criptata dal poeta nei movimenti che egli fa compiere al Sole, lo stesso Sole in cui egli si identifica nell'*incipit* di *Io son venuto*. Non deve sfuggire, infatti, che la datazione cronologica descritta nella prima stanza del componimento evoca i giorni del solstizio di inverno, gli stessi in cui l'antichità, attraverso le diverse formule offerte dalle varie religioni, celebrava la nascita del *Sol invictus*, il Sole come dio invincibile che una volta fermatosi (solstizio < *solis statio*) sull'orizzonte, dopo che la ruota dell'anno aveva raggiunto il punto di maggiore oscurità grazie al suo moto discendente, si apprestava a rinascere invertendo la propria rotta attraverso un moto ascendente ad esso speculare. Nel giorno del *Sol invictus*, il 25 dicembre, l'antichità "pagana" celebrava Mitra, il dio nato da una pietra, mentre la cultura cristiana, parallelamente, celebrava Cristo che, come abbiamo appreso dal San Bernardo caro a Dante, era la Pietra nata dalla Pietra¹⁵⁷⁰.

Difficile a questo punto rinunciare a credere che il quadro che emerge da queste assunzioni sia stato tracciato da Dante come mappa non solo astronomica ma filosofico-lirica atta a rappresentare la propria vicenda drammaturgica in quanto Sole che deve *nascere* dalla Pietra. Questa identificazione con Cristo, inoltre, è un tratto tipico proprio delle correnti cabalistiche e alchemiche¹⁵⁷¹.

Questa idea è confortata, inoltre, dal già citato passo del *Paradiso* in cui Beatrice è una donna «eretta» e nel quale si dice:

Come l'augello, intra l'amate fronde,
 posato al nido de' suoi dolci nati
 la notte che le cose ci nasconde,

che, per veder li aspetti disati

¹⁵⁶⁹ Cfr. 4.5.

¹⁵⁷⁰ Cfr. 2.3.2.

¹⁵⁷¹ Cfr. M. Insolera, *La trasmutazione dell'uomo in Cristo: nella mistica, nella cabala e nell'alchimia*, Ed. Arkeios, Roma 1996.

e per trovar lo cibo onde li pasca,
in che gravi labor li sono aggrati,

previene il tempo in su aperta frasca,
e con ardente affetto il sole aspetta,
fiso guardando pur che l'alba nasca;

così la donna mia stava eretta
e attenta, rivolta inver' la plaga
sotto la quale il sol mostra men fretta:¹⁵⁷²

Dante è stato condotto da Beatrice alla velocità fulminea della luce¹⁵⁷³ dal Cielo di Saturno al Cielo delle stelle fisse. Qui la donna si mostra a lui in tutta la sua materna disposizione ben figurata dalla similitudine della mamma-uccello. Questa è infatti sollecita nel procurare il cibo nella notte ai piccoli che tiene nel nido e intanto aspetta che nasca l'aurora. Questo passo è parafrasato da Benvenuto, tra l'altro, con queste parole:

ita a simili stabat Beatrix conversa ad orientem expectans
apparitionem solis aeterni, ut provideret filio suo Danti de cibo
spirituali.¹⁵⁷⁴

Nell'esegesi di Benvenuto Dante è il "figlio", ovviamente in senso spirituale, di quella Beatrice che più avanti l'autore definisce «cara mater»¹⁵⁷⁵. Alla luce di quanto detto appare chiaro come non siamo qui di fronte a designazioni metaforiche fortuite. La donna, cioè, non riceve l'epiteto di madre¹⁵⁷⁶ nel senso debole e immediato che suggerisce il legame posto dalla similitudine, ma nel senso assai pregnante e filosoficamente determinato che viene probabilmente deputato a criptare una maieutica di sapore iniziatico. Se poniamo, come abbiamo detto, che Dante identifichi se stesso con il Sole e quindi, in qualche modo, con il suo referente più alto che è Cristo, ci troviamo qui a dover osservare l'attesa della "madre" Beatrice della nascita del "figlio" Dante. Il sole deve sorgere, deve nascere l'aurora direbbe l'autore dell'*Aurora consurgens*, e la donna si trova a guardare verso quella parte dove egli sorge più lento, dove egli cioè "tarda" a nascere. A breve apparirà il vero Sole, cioè Cristo, definito con la terminologia alchemica della quinta essenza, cioè come «lucente sustanza» così "trasparente" e "chiara" che non può essere

¹⁵⁷² *Par.* XXII, 1-12.

¹⁵⁷³ «né mai qua giù dove si monta e cala/naturalmente, fu sì ratto moto/ch'agguagliar si potesse a la mia ala.», *Par.* XXI, 103-105.

¹⁵⁷⁴ Benvenuto da Imola, *Comentum*, *Par.* XXII, 1-12.

¹⁵⁷⁵ «et quia cito succurrit sibi allucinatio, ideo prorumpit primo in eius commendationem, dicens: O Beatrice dolce guida e cara! o, idest, dico, quia ipsa tamquam cara mater dulciter succurrit filio dubitanti», *ivi*, 25-69.

¹⁵⁷⁶ Dante definisce "madre" Beatrice in altri luoghi della *Commedia*: «Ond'ella, appresso d'un pio sospiro,/li occhi drizzò ver' me con quel sembante/che madre fa sovra figlio deliro», *Par.* I, 100-102.

tollerata dall'occhio umano¹⁵⁷⁷. Che Dante si trovi in un nido come i piccoli della similitudine lo confermano i versi di *Par.* XXVII allorquando l'autore dice di essere stato "impulso" nel cielo velocissimo del Primo mobile e proprio dal «nido di Leda», cioè dalla costellazione dei Gemelli che ha presieduto alla sua nascita. Proprio questo dato numerologico estraibile dai canti del *Paradiso* ha indotto Durling e Martinez a corroborare l'ipotesi che la nascita di Dante possa collocarsi tra il 22 e il 27 maggio, giacché proprio tra il canto di *Paradiso* 22 e *Paradiso* 27 Dante si trova nella costellazione dei Gemelli per essere da qui infine proiettato nel Primo Mobile. I versi finali della stanza, immediatamente susseguenti a quelli citati, di *Io son venuto* recitano:

e però non disgombra
un sol penser d'amore, ond'io son carco,
la mente mia, ch'è più dura che pietra
in tener forte imagine di pietra.¹⁵⁷⁸

Questi versi, di cui abbiamo discusso riguardo all'attribuzione del valore filosofico-cognitivo da dare al termine 'immagine'¹⁵⁷⁹, ricevono un'ulteriore chiarificazione grazie a quanto si è detto. Non deve sfuggire, infatti, che Dante pare usare la locuzione tecnica del «tener forte imagine» come variante del «forte imaginar» di Cecco D'Ascoli¹⁵⁸⁰, e che costui usa questa espressione proprio mentre tratta della teoria dell'immaginazione che presiede al concepimento e alla gestazione del feto. Dante, insomma, può aver qui voluto intendere la ritenzione mentale dell'immagine della donna-pietra come strumento atto non solo all'attesa generazione di se stesso dalla donna (cioè dalla sua immagine), ma anche a una generazione capace di assicurargli le sembianze fisico-spirituali della donna stessa. D'altronde, San Bernardo esorterà Dante a guardare nel volto che più *somiglia* a Cristo¹⁵⁸¹, cioè quello assai "chiaro" di Maria che, ricordiamolo, per San Bernardo è la Pietra. Torna qui evidentemente il motivo della chiarezza materico-spirituale come attributo della pietra dei filosofi e che abbiamo visto per di più presente nell'augurio a Dante a diventare «più chiaro assai che la pietra sardonica»¹⁵⁸².

¹⁵⁷⁷ «vid'i' sopra migliaia di lucerne/ un sol che tutte quante l'accendea,/ come fa 'l nostro le viste superne; / e per la viva luce trasparea/ la lucente sustanza tanto chiara/ nel viso mio, che non la sostenea.», *Par.* XXIII, 28-33.

¹⁵⁷⁸ *Io son venuto al punto della rota*, 10-13.

¹⁵⁷⁹ Cfr. 2.5.3.

¹⁵⁸⁰ La formula del "tenere l'immagine" con la variante della "figura" è presente anche in una canzone contesa tra Cino da Pistoia e Dante: *Io maldico il di ch'io vidi in prima* 9-11 «E maladico la mia mente dura,/ ch'è ferma di tener quel che m'uccide,/ cioè la bella e rea vostra figura». Cfr. Giunta 2014, pp. 394-395.

¹⁵⁸¹ «Riguarda omai ne la faccia che a Cristo/ più si somiglia, ché la sua chiarezza/ sola ti può disporre a veder Cristo», *Par.* XXXII, 85-87. Si ricordi, inoltre, come l'augurio di Cecco, nel sonetto a Dante a lui attribuito, sia proprio quello che il poeta diventi «più chiaro assai che pietra sardonica». Cfr. 4.5.

¹⁵⁸² Cfr. 4.5.

Resta dunque da capire in che senso il prospetto astrologico della prima stanza di *Io son venuto*, atto a figurare la seconda nascita di Dante, costituisca l'inversione della mappa astrale della sua prima nascita, quella fisica. Innanzitutto il motivo dell'*inversione*, rintracciato dai due studiosi americani come una delle cifre della lirica, è un motivo tipicamente alchemico e riguarda le dinamiche della pratica distillatoria. La materia che sale nell'alambicco deve trovare la chiusura ermetica, in senso letterale, della parte superiore dello stesso per poter *invertire* la sua rotta rigirandosi per ridiscendere nel fondo del vaso in forma trasmutata.

La situazione astrologica del 1296 è sfavorevole a causa della presenza di Saturno che insieme a Marte, il quale però non viene citato da Dante¹⁵⁸³, è il solo pianeta nel segno dei Gemelli, mentre gli altri pianeti si trovano esattamente opposti a questo segno.

L'azione venefica di questo pianeta durante la gestazione è posta chiaramente in evidenza dai trattati di alchimia che usano la sequenza concepimento-gestazione-parto come trama figurale della realizzazione della pietra. Nella *Scala dei Filosofi* di Guido di Montanor si legge:

A questo proposito si afferma infatti che nel primo mese della gravidanza, quando il seme viene accolto nell'utero, influisce Saturno coagulando e contraendo la materia con la sua freddezza, e così si forma la prima massa corporea;[...]nell'ottavo mese è di nuovo all'opera Saturno, con la sua capacità costrittiva, che mantiene il feto nell'utero -se nascesse allora, però, morirebbe.¹⁵⁸⁴

La presenza di Saturno per il filosofo della natura ha una sua funzione ben precisa, quella cioè ritentiva e costrittiva che si confà a due tappe ben precise del periodo della gestazione. Durante il primo mese, infatti, Saturno favorisce l'aggregazione del feto grazie alla propria forza coagulante. Quando esso però torna a influire sul feto nell'ottavo mese, qualora il bambino nascesse, potrebbe portare alla sua morte a causa della medesima forza coagulante che, se nel primo mese agisce proficuamente sulla gestazione, nell'ottavo può rivelarsi fatale. Questa concezione viene ripresa nell'*Acerba* di Cecco allorquando egli attribuisce a Saturno una tristezza e freddezza fatali per il feto:

Ma, ne l'octavo, chi che nasce more,
Che lo signoreggia quella stella trista,

¹⁵⁸³ Secondo Durling e Martinez un'allusione a Marte si troverebbe nei versi 60-61: «e io de la mia guerra/non son però tornato un passo a retro» giacché Marte, come Saturno, è un pianeta retrogrado. Il fatto inoltre che esso, nella mappa astrale descritta, si trovi nel segno del Toro, che è una casa di Venere, assume il significato astrologico di amore conflittuale. Cfr. M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, pp. 82, 87.

¹⁵⁸⁴ Guidonis de Montanor Philosophi Galli, *Scala philosophorum*, in *Bibliotheca chemica curiosa*, ed. J. J. Manget, Genève 1702, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 744. Le assai scarse informazioni biografiche dell'autore spingono a collocare la sua opera negli ultimi due decenni del Trecento.

Durante la nascita fisica di Dante l'azione di Saturno non ha agito in maniera venefica. Durante l'auspicata nascita spirituale la presenza del pianeta reca la minaccia della sua estinzione che, si badi bene, fa però parte di un processo trasmutatorio che, seppur doloroso, si configura come necessario e che quindi, *eodem tempore*, viene *percepito* come "crudele".

Se durante la nascita fisica di Dante il Sole è nato insieme a lui congiungendosi al segno dei Gemelli, il quadro astrale del 1296 risulta capovolto. Il Sole infatti è ora opposto al segno natale di Dante e ciò rinforza l'azione di Saturno. Tuttavia, come abbiamo visto, la donna-pietra si deve *assentare*, come di fatto fa Venere che sta remota, e il seme, attraverso quello che è un chiaro paradosso logico, per crescere, deve ricevere la luce di un sole che è assente, o meglio, che si è assentato. Beatrice, come mamma-uccello, ciba infatti Dante, a sua volta *figura* del piccolo nel nido, "di notte", quindi potremmo dire che la *notte*, cioè la vacanza momentanea e apparente della luce, e quindi la donna di pietra in quanto sua *figura*, ciba l'uomo che si trova nel nido perché ancora incapace di volare, e cibandolo aspetta paziente che sorgendo l'aurora nasca il nuovo Sole.

4.13 Immaginazione e malinconia: la vicenda neuro-metereologica della pioggia-pensiero in *Io son venuto al punto de la rota*

Nel passo del *Convivio*¹⁵⁸⁶ in cui Dante illustra la partizione quaternaria della ruota, i quattro cavalli di ovidiana memoria sono citati dall'autore secondo una sequenza che collega la primavera al cavallo Eoo, l'estate a quello di nome Pirroi, l'autunno al cavallo Eton e l'inverno al cosiddetto Flegon. La complessione malinconica, indicata da Dante attraverso la coppia freddo-secco corrispondente alla stagione autunnale, deve essere quindi abbinata al cavallo Eton. L'etimologia del termine, infatti, può essere ricondotta, per via di una delle sue accezioni, quella di "nero"¹⁵⁸⁷, al valore cromatico della bile nera o atrabile quale umore caratterizzante proprio la disposizione malinconica.

¹⁵⁸⁵ Cecco D'Ascoli, *L'Acerba*, II, II, 68-70.

¹⁵⁸⁶ *Convivio*, IV, XXIII, 12-15. Cfr. 4.5.

¹⁵⁸⁷ Il termine 'eton' è da riportare al Greco αἴθων che accanto al suo valore di "colore del fuoco" (Chantraine, DELG, αἴθων), registra un uso popolare con il significato di "dalla carnagione scura", "abbronzato". Cfr. O. Levaniouk, *Aithôn, Aithon, and Odysseus*, Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 100 (2000), pp. 25-51; v. anche R. Edgeworth, *Terms for Brown in Ancient Greek*, Glotta 61 (1983) 31-40. È Claudiano l'autore latino che riconosce al cavallo *eton* il valore di "nero" in quanto cavallo di Plutone. Per la conoscenza di Claudiano da parte di Dante v. G. F. Butler, *Claudian's De raptu Proserpinae and Dante's Vanquished Giants*, in *Italica*, Vol. 84, No. 4 (Winter, 2007), pp. 661-678.

La prima stanza di *Io son venuto* ci offre le notazioni astronomiche e linguistiche necessarie per l'identificazione del *typos* malinconico, sebbene questo sia da intendere non nella maniera rigidamente fissa dello stereotipo, ma piuttosto come disposizione psicofisica determinata dalla coppia freddo-secco quale base della complessione individuale. Questa, inoltre, a partire dai *Problemata* di Aristotele, era considerata la disposizione peculiare di molti poeti ed eroi dell'antichità, tra cui Aiace, Lisandro, Bellerofonte, secondo una concezione che aveva inaugurato la tradizione del *genius melancholicus* che Alberto Magno conosce e che verrà poi ripresa in ambito umanistico-rinascimentale¹⁵⁸⁸.

Dante, nel rappresentare se stesso come uomo innamorato di una donna ostile, mentre è per di più sottoposto all'azione coercitiva di Saturno, usa i termini "pensiero" e "immagine". Se vogliamo indagare il loro concreto valore semantico, in rapporto a quanto già detto¹⁵⁸⁹ e in relazione alla complessione malinconica, dobbiamo a questo punto dare almeno una rapida, certo non esaustiva, occhiata alla fisiologia melanconica in seno alla medicina medievale.

Una delle opere fondamentali sulla disposizione malinconica nel Medioevo è quella di Costantino Africano, che attinge per via diretta o indiretta a Galeno rifacendosi all'opera dell'arabo Ishâq ben 'Amrân¹⁵⁹⁰. Secondo l'autore, come sarà anche per Averroè¹⁵⁹¹, la malinconia coinvolge tutte e tre le *virtutes ordinativae*, vale a dire le tre facoltà che Galeno aveva rintracciato come le tre funzioni cerebrali predominanti: l'immaginazione, la ragione, la memoria. Nella sua *Practica Partegni* Costantino sostiene, inoltre, che l'amore è *species melancholiae*, concetto che si rivela determinante per la formazione del tipo letterario dell'amante malinconico¹⁵⁹².

¹⁵⁸⁸In un testo perduto di Alberto Magno, il *Liber super Problemata*, l'autore, commentando i *Problemata* XXX, I di Aristotele, indaga la natura della malinconia, cercando di rendere ragione da un punto di vista fisiologico-umorale della differenza tra la malinconia come passione sublime, alla maniera appunto aristotelica, e la più comune disposizione malinconica come squilibrio temperamentale. Dalla riflessione di Alberto risulta allora che alla base della nobile disposizione dei poeti e degli eroi ci sarebbe una malinconia adusta, cioè "calda" e umida, e in quanto tale da distinguere da quella "naturalis" caratterizzata invece da una natura fredda e secca. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, pp. 68-70.

¹⁵⁸⁹ Cfr. 2.5.3.

¹⁵⁹⁰ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, pp. 82-83. Costantino Africano è un medico e monaco arabo del dodicesimo secolo (1020 ca - 1087) la cui opera si diffonde con successo in Occidente.

¹⁵⁹¹ «According to Averroes, in a chapter entitled "Quod est de accidentibus trium virtutum, scilicet imaginativae, cogitativae et memorativae", melancholy could either attack the whole brain and paralyse all three faculties, or else cause only partial damage, according to its field of action: -Quando fuerit causa in prora cerebri, tunc erit laesa imaginatio; et quando fuerit in parte media, tunc erit laesa ratio et cogitatio; et quando fuerit in parte posteriori, tunc est laesa memoria et conservatio.-[*Colliget Averrois* III, 40]», R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 91.

¹⁵⁹² *Ivi*.

Da Averroè in poi la considerazione delle connessioni tra i ventricoli del cervello e la malinconia era andata rafforzandosi¹⁵⁹³. Secondo la teoria della localizzazione delle facoltà cerebrali la *vis imaginativa* è posizionata nel ventricolo caldo e secco della parte frontale del cervello, la cosiddetta *cellula phantastica*; la *vis rationalis* o *cogitativa*, la ragione quindi, è collocata nella *cellula logistica* calda e umida della parte mediana del cervello; la *memoria*, infine, nel ventricolo freddo e secco della parte posteriore del cervello¹⁵⁹⁴. A questa tripartizione di ambito “medico” è da affiancare una pentapartizione di ambito filosofico¹⁵⁹⁵. La filosofia naturale, infatti, operava un’altra distinzione tra la *virtus imaginativa* e la *phantasia*, indicando, inoltre, la facoltà che più di tutte contraddistingue il genere umano come facoltà *Humana rationalis*.

Come dirà Marsilio Ficino ne *El libro dell’amore*: «dal sangue melanconico nasce il pensiero fixo e profondo»¹⁵⁹⁶. Il filosofo dell’umanesimo che, come abbiamo visto, con risolutezza offre un’interpretazione ermetica di interpreti dello Stilnovo come Guido Cavalcanti, nella tripartizione delle facoltà mentali pone sotto l’influenza di Saturno la cosiddetta «mens contemplatrix» che, all’interno del prospetto ternario delle facoltà sopra delineato, corrisponderebbe alla *memoria*, e che va ad affiancarsi all’*imaginatio*, che per Ficino riceve l’azione di Marte e del Sole, e alla *ratio* che riceve l’influsso di Giove¹⁵⁹⁷. Per l’autore, inoltre, la malinconia, caratteristica temperamentale dell’uomo d’ingegno, è decisamente indipendente dalla *vis imaginativa*, anzi trova la sua ragion d’essere nella sua inibizione in quanto forma antipatica della *mens contemplativa*¹⁵⁹⁸. Resta a questo punto da capire il perché.

Come abbiamo già visto¹⁵⁹⁹, l’attività immaginativa che sottendeva al carattere mistico dell’amore di Dante, come del resto a quello dei trovatori, era contrassegnato dallo sforzo di attingere all’immagine archetipica della donna-sapienza attraverso l’uso della *memoria* e della *volontà*. Questo esercizio, che era tipico inoltre anche della meditazione monastica, più spesso, però, lungi dall’attingere la visione immediata e intuitiva dell’immagine, portava invece al risultato del sovraffollamento confusionale di *fantasie* la cui natura lineare, discorsiva, cumulativa finiva per rivelarsi come forma

¹⁵⁹³ *Ivi*. La localizzazione cerebrale delle tre *virtutes ordinativae* si ritrova già in autori come Asclepiade e Posidonio nel IV sec. d. C. e, prima di Averroè, negli arabi Ibn ‘Amrân, Ibn Abbân, e in Costantino Africano.

¹⁵⁹⁴ *Ivi*, pp. 68-69. Eredi e interpreti di questa teoria è, tra gli altri, Alexander Neckam.

¹⁵⁹⁵ M. Ciavolella, *La stanza della memoria: amore e malattia nel Secretum e nei Rerum vulgarium fragmenta*, Quaderni d’Italia 11, University of California, Los Angeles 2006, pp. 55-63.

¹⁵⁹⁶ Come asserisce M. C. Lambotte la malinconia si configura come malattia del pensiero in eccesso. Cfr. M. C. Lambotte, *Estétique de la mélancholie*, Aubier, Paris 1984.

¹⁵⁹⁷ M. Ficino, *De vita triplice*, III, 22.

¹⁵⁹⁸ Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 348.

¹⁵⁹⁹ Cfr. 2.5.3.

antitipica della natura intuitiva e sovratemporale dell'immagine divina.

La virtù ritentiva di Saturno, di cui si è detto nel precedente paragrafo, si adatta a questo punto all'idea ficiniana che vuole che il pianeta presieda alla *mens* contemplativa, laddove in questa è da rintracciare proprio l'azione ritentiva dell'immagine da parte dell'azione *memorativa* messa in atto dal sapiente. Alla virtù ritentiva di Saturno fa poi riscontro la virtù ritentiva che il Medioevo riconosceva proprio alla facoltà cerebrale della memoria¹⁶⁰⁰ che andava per questa via a interessare proprio la disposizione malinconica. Era ampiamente creduto, infatti, che la malinconia, in quanto complessione fredda e secca, favorisse la memoria come facoltà interessata dagli elementi pesanti e modellabili dell'acqua e della terra¹⁶⁰¹. Nei *Principia Philosophiae* di Raimondo Lullo si legge:

Rursus ait memoria: «Effective mea natura est melancholia, quoniam per frigiditatem restringo species et conservo metaphorice loquendo, quoniam aqua habet naturam restringendi et quia terra habet naturam vacuativam, habeo loca, in quibus possum ponere ipsas species». ¹⁶⁰²

La malinconia, quindi, sarebbe da intendersi, nella visione di Lullo, come prodotto di un'attività della *memoria* i cui tratti caratterizzanti si attagliano agli elementi che contraddistinguono la malinconia, cioè all'acqua e alla terra¹⁶⁰³, e in particolare alla funzione astringente della prima e a quella evacuante della seconda¹⁶⁰⁴. In base ai *Principia* di Lullo, allora, la disposizione malinconica verrebbe modulata dalla *cellula memorativa*, posizionata tra l'altro nella zona occipitale del cervello, quella deputata cioè alla visione, elemento che rafforza l'ipotesi per cui l'atto memoriale alla base del pensiero erotico fosse un atto legato ad una particolare forma di reminiscenza. È probabilmente per questo che le fonti medievali cui Dante poteva attingere, e in particolare il suo maestro Brunetto Latini, affermano che la malinconia “si purga”, cioè si cura, dagli occhi¹⁶⁰⁵. Come già affermato da Aristotele, però, lo sforzo in cui era teso il malinconico debilitava a tal punto le facoltà mentali da produrre il controindicato effetto dell'accumulo di “fantasie”¹⁶⁰⁶. La

¹⁶⁰⁰ Che Saturno imprima nel feto la facoltà della memoria è affermato inoltre da Cecco D'Ascoli nell'*Acerba*: «La tarda stella la memoria pone/nel concepto;», *L'Acerba*, II, II, 97-98.

¹⁶⁰¹ R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 69.

¹⁶⁰² *Ibid.*

¹⁶⁰³ Per maggiore chiarezza diciamo che l'acqua è qui chiamata in causa come elemento freddo, la terra invece, come elemento secco. La malinconia, che si appaia alla stagione autunnale, è infatti la complessione fredda e secca.

¹⁶⁰⁴ Nel *Tractatus novus de astronomia* Lullo però sottolinea come i malinconici abbiano un grande sviluppo della facoltà immaginativa. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 337.

¹⁶⁰⁵ *Trésor*, II, XXXII.

¹⁶⁰⁶ «If the melancholic was more liable than other men to be seized with a recollection too late or unseasonably, after he had tried and failed to conjure it up by an effort of will, it was due to the very fact that this exertion of his memory had

conversione dell'immagine visibile nella sua forma quintessenziale o archetipica doveva essere infatti soggetta, a detta di Avicenna, a una sorta di *denudatio*, a sua volta prodotta dal tipo di visione più difficile da ottenere, quella della "illuminazione"¹⁶⁰⁷.

Secondo Ugo da Folieto, una delle fonti di Brunetto Latini, la virtù ritentiva, che insieme a quella appetitiva, digestiva e repulsiva, faceva parte della più generale facoltà nutritiva, è responsabile di un processo modulato su due piani analogici: quello digestivo e quello linguistico-dottrinale. La virtù ritentiva, infatti, permette allo stomaco di trattenere il cibo nello stesso modo in cui permette al *ventre della memoria* di trattenere la parola e la dottrina¹⁶⁰⁸. Questa, per il monaco francese, corrisponde alla terra fredda e secca e quindi alla disposizione malinconica. La virtù ritentiva, allora, per eccellenza saturnina, e quindi melanconica e autunnale, deve essere stata alla base di un processo neurofisiologico da correlare *analogice* ai processi della materia elementare e quindi a quelli inerenti gli elementi interni al corpo umano come quello digestivo. A questi, poi, è da aggiungere, con un salto forse troppo "anagogico" per il lettore moderno, la parallela fisiologia di quello che Ugo da Folieto chiama "parola" e "dottrina". Torna qui, a ben vedere, il motivo del linguaggio che in un'opera come il *De universo* di Guglielmo di Auvergne troviamo di nuovo connesso al motivo della malinconia e dell'eloquio "balbatico":

Huiusmodi homines, videlicet morbo melancholico laborantes, irradiationes recipiunt, verum particulatas et detruncatas. Quapropter ad instar prophetarum de rebus divinalibus naturaliter loqui incipient. Sed loquelam huiusmodi non continuant, nisi ad

produced in him mental pictures or images (φαντάσματα) which affected his mind more strongly and were more compelling than was the case with other people; and this agitated and crowded memory, once it had been awakened, could as little be arrested in its automatic course as an archer could recall an arrow once shot. It would seem that the expression (ἀκολουθητικοὶ τῆ φαντασίᾳ) is meant to characterize this exaggerated irritability of the "vis imaginativa", which was later believed to produce hallucination or to enhance the power of visual imagination». Così Klibansky, Panofsky, Saxl, a proposito dell'attività immaginativa del malinconico descritta nei *Problemata* di Aristotele. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, pp. 35-36. Nella distinzione tra le potenze conoscitive e le potenze motrici delle facoltà animali, la *phantasia* corrisponde al senso interno del *sensum communis*, da affiancare ai cinque sensi corporei. La sua sede è la parte frontale del ventricolo anteriore dell'encefalo e corrisponde ad un tipo di immaginazione ritentiva che ha la funzione di immagazzinare i dati sensoriali forniti dai sensi. Nel ventricolo posteriore del cervello, invece, la *virtus conservativa et memorialis* ha lo scopo di immagazzinare «le intenzioni non sensibili dei singoli oggetti». Cfr. M. Ciavolella, *La stanza della memoria: amore e malattia nel Secretum e nei Rerum vulgarium fragmenta*, Quaderni d'Italia 11, University of California, Los Angeles 2006, pp. 55-63.

¹⁶⁰⁷ Cfr. M. Ciavolella, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁰⁸ «Quanti hanno desiderio ma non trattengono il cibo, rigettandolo dal ventre della memoria e dallo stomaco irritato della mente, languono a lungo. Altri appetiscono e trattengono, ma non digeriscono, perché non convertono in buone azioni ciò che il ventre della memoria trattiene», Ugo da Folieto, *De medicina animae*, VIII, trad. in Ugo da Fouilloi, *La medicina dell'anima (De medicina animae)*, a cura di B. Cerchio, Il Leone verde, Torino 1998.

modicum. Et propter hoc statim recidunt in verba desipientiae consuetae, tamquam si fumus melancholicus ascendens ad virtutem intellectivam in illis fulgorem ipsius intercipiens illam offuscet, et propter hoc ab altitudine tanti luminis mentem in aliena deiiciat.¹⁶⁰⁹

Nel suo discorso sulla percezione della conoscenza mistica Guglielmo di Auvergne sostiene che i malinconici sono meglio inclini a ricevere le *irradiationes*, i raggi luminosi della Conoscenza divina, sebbene ciò avvenga proprio nella forma tronca e intermittente del linguaggio profetico. Questa sorta di balbuzie mistica è poi giustificata fisiologicamente dall'autore con il ricorso al *fumus melancholicus* che nel suo movimento di ascesa raggiunge la virtù intellettuale oscurandone il fulgore fino ad alienarla.

Il motivo del *fumus*, che troveremo a breve proprio in *Io son venuto al punto della rota*, si configura come una componente essenziale della grande macchina analogica che unisce i processi distillatorio-metallurgici della materia con quelli neurofisiologici della mente. Con grande sorpresa tra le accezioni del termine $\alpha\theta\omega\nu$ ¹⁶¹⁰, troviamo quella di “fumo”, da cui deve essersi generato il valore di “abbrunito”, poi ricondotto al colore biliare, del nome del cavallo Etos all'interno della tradizione medico-mistica cui Dante deve aver attinto.

Il fumo, in quanto agente fondamentale della distillazione, è presente in testi alchemici assai diffusi nel Medioevo come il *De perfecto magisterio* pseudo-aristotelico in cui leggiamo:

«Poi per descrivere la distillazione nell'alambicco dice: «Il vento l'ha portata nel suo grembo»; infatti, quando l'acqua viene distillata nell'alambicco, dapprima si assottiglia ad opera del vento. Cioè del fumo. E dal fondo del vaso s'innalza fino alla sommità dell'alambicco, anche se poi si ritrasforma in acqua, dato che l'alambicco è chiuso. [...]«la sua potenza è completa se si trasforma in terra», cioè nella fissazione, volendo mostrare in generale ciò che prima aveva suddiviso in varie spiegazioni, dice: «Riceve la forza di ciò che è in alto e di ciò che è in basso», cioè la natura degli elementi che stanno sopra e di quelli che stanno sotto; infatti, per quanto prenda avvio da qualcosa di leggero, deve andare a finire in qualcosa di pesante, per poter ottenere la stabilità perenne del fuoco. Perciò qui, parlando della preparazione di una soltanto delle cose che sono necessarie per comporre la pietra filosofica, prendendo esempio da una cosa sola per brevità, mostra tutto quello che serve alla preparazione di ciascuna, perché la preparazione di ogni cosa è

¹⁶⁰⁹ Guglielmo di Auvergne, *De universo*, II, 3.

¹⁶¹⁰ «As a descriptive term, $\alpha\theta\omega\nu$ is applied to a wide variety of objects for which it is hard to find a unifying feature. These include a number of animals, namely lions, horses, eagles, foxes, and oxen, people, and inanimate objects such as iron, tripods, cauldrons, the sun, lightning, and smoke. The dictionaries list three meanings for $\alpha\theta\omega\nu$: 'shining' with reference to metals, 'fiery, fierce' with reference to human beings, and 'reddish-brown', 'tawny' with reference to animals.», O. Levaniouk, *Aithôn, Aithon, and Odysseus*, Harvard Studies in Classical Philology, Vol. 100 (2000), pp. 25-51, p. 26.

completa quando si è trasformata in terra, cioè quando è diventata resistente al fuoco e fonde senza emettere fumo»¹⁶¹¹

Tralasciando i dettagli della complessa macchina simbolica del testo, quello che ci preme mettere in rilievo è come il vento-fumo sia, all'interno dell'alambicco, l'agente responsabile dell'assottigliamento e dell'innalzamento della materia che, grazie alla chiusura del vaso distillatorio, ricade in forma di "acqua" fino a che la materia, non diventi tanto resistente al fuoco, da diventare "pietra", una sostanza, cioè, che non emette il cosiddetto "fumo". La presenza di una sostanza vaporoso-fumosa nella fisiologia del malinconico è pure della medicina non "a rigore" alchemica. Nel commento di Alberto Magno ai *Problemata XXX* di Aristotele leggiamo:

Quamvis enim melancholici de melancholia accidentali ex acumine humoris morsa habeant corpora, tamen dicit Aristoteles in Probelamtibus, quod omnes hi, qui fuerunt heroicarum virtutum, Hector et Priamus et alii, in hac melancholia laborabant: eo quod haec melancholia rubei vini, quod vaporosum est, habet similitudinem; et quia gravitatem habet, constantiam facit; quia vero vaporosa, virtutem erigit ad operationem. Melancholia enim naturalis, ut dicit Galenus, frigida est et sicca. [...]propter quod stomachus melancholicorum et senum superius vacuus est, omni evaporatione destitutus, et semper suam sentiens inanitionem ex nutrimenti defectu; propter quod continue cibum desiderant.¹⁶¹²

Alberto rende conto in questo passo dell'affermazione di Aristotele per cui il melanconico ha la medesima natura del vino rosso sulla cui superficie, a causa dell'aria presente, si forma una schiuma vaporosa. Se dunque da un lato la *gravitas* del liquido genera la *costantia* del malinconico, la sua vaporosità "dirige verso l'alto" (erigit) la sua virtù diventando in tal modo causa, tra l'altro, della continua richiesta di cibo da parte dello stomaco malinconico costantemente svuotato dal suddetto processo di evaporazione¹⁶¹³.

Massimo Ciavoletta ha descritto in maniera più che compiuta il processo fisiologico che sta alla base del temperamento malinconico, e che è la cifra erotica non solo di Dante ma anche, ancor più, di Petrarca:

La nascita del desiderio è legata ad un'alterazione naturale del calore innato del corpo dovuto alla vista di una persona (o di un oggetto) percepita come piacevole. Il desiderio genera calore, il calore a sua volta determina un incremento esponenziale degli umori del corpo, soprattutto della «mélaina kòle», la bile nera. Quando l'immagine di un oggetto che piace raggiunge le facoltà interne

¹⁶¹¹ Aristotelis *De perfecto magisterio*, in *Bibliotheca chemica curiosa I*, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, pp. 358-359.

¹⁶¹² Alberto Magno, *Etica*, VII, 2, 5. (B. Alberti Magni *Opera omnia*, ed. A. Borgnet, Paris 1890-99, vol. VII.).

¹⁶¹³ Si noti che, come già Ugo da Folieto, Alberto intreccia con assoluta disinvoltura il piano della fisica degli elementi con i piani digestivo e temperamentale.

dell'anima gli spiriti vitali, a causa del subitaneo piacere, si moltiplicano. Questa moltiplicazione degli spiriti genera a sua volta più calore, che sale naturalmente verso l'alto. Ne consegue che dal ventricolo sinistro del cuore, dove dimorano, gli spiriti vitali si propagano per tutto l'organismo, surriscaldando gli spiriti naturali e animali. Il ricettacolo della facoltà estimativa, vale a dire la parte dorsale del ventricolo medio dell'encefalo, venendo a contatto con gli spiriti surriscaldati che provengono dal cuore, a sua volta si infiamma. La permanenza delle immagini, dei «phantasmata» della percezione è direttamente proporzionale allo stato di infiammazione del ventricolo stesso. La facoltà estimativa controlla l'immaginativa, e la permanenza delle immagini entrate attraverso i sensi, dei «phantasmata» nella «virtus imaginativa» o «phantasia», dipende dal grado di aridità del ventricolo cerebrale. Il surriscaldamento dell'«estimativa» causato dal surriscaldamento dell'«immaginativa» fa evaporare l'umido radicale determinando una condizione di aridità eccessiva. [...] quando l'immagine entra in rapporto con l'intelletto attivo, la forma che è nell'immagine ritrova la sua potenza intrinseca, dinamogenica. Questa potenza dinamogenica che viene comunicata all'intelletto possibile tramite l'immagine sotto la guida dell'intelletto attivo è quella *species intelligibilis* localizzata nella memoria che completa l'atto cogitativo.¹⁶¹⁴

Nel tracciare la sequenza dei processi che contraddistinguono la particolare fisiologia del melanconico, Ciavolella fornisce tutti gli elementi fondativi della filosofia naturale cui Dante doveva avere accesso: le *virtutes*, le facoltà, gli spiriti vitali, tutti armonicamente assemblati nel processo di determinazione della fisiologia dell'amante melanconico. Come abbiamo visto grazie al testo alchemico dello pseudo Aristotele e al testo dell'*Etica* di Alberto Magno, simili processi erano condivisi sia dall'ambito più generale dell'etica di un enciclopedista come Alberto, sia da quello più elitario e simbolico dell'alchimia. In quest'ultima, infatti, la parabola del fumo-vento che si innalza è certamente da riportare, tra l'altro, al calore generato dalla moltiplicazione degli spiriti vitali che sale verso l'alto procurando il surriscaldamento degli spiriti animali e naturali e la conseguente aridità del cuore. Quest'ultimo, come abbiamo visto grazie ad Alberto¹⁶¹⁵, non è altro che il *vas*, l'alambicco che deve operare la distillazione della mente e che, secondo la dottrina dell'elixir, doveva generare la sua forma quintessenziale per riportare l'essere umano alla sua complessione originaria, alla felicità, cioè, del primo giorno della creazione.

Non resta a questo punto che osservare quali riscontri “melanconici” offra il testo di *Io son venuto al punto della rota*.

In primo luogo, le parole chiave che Dante offre nella prima stanza riguardo la propria situazione psicologica hanno tra loro in comune da un lato il segno di un'azione cumulativa, dall'altro quello di un'azione stabile e durativa:

¹⁶¹⁴ M. Ciavolella, *La stanza della memoria*, pp. 60-62.

¹⁶¹⁵ Cfr. 3.7.

pensiero¹⁶¹⁶-carco-disgombra (azione cumulativa)
mente-dura-tenere-forte-pietra (azione stabile e durativa)

A queste devono aggiungersi i sintagmi diegetici atti a caratterizzare l'azione del poeta che nel componimento rappresenta se stesso in quanto *agens* di un tipo di drammaturgia melanconica. L'azione dell'io narrante, infatti, è marcata da una proterva inabilità ad agire, da riconnettere alla tristezza e alla pavidità che caratterizza l'umore melanconico¹⁶¹⁷. Dante, nel rappresentare se stesso, mostra, infatti, per lo più una disposizione passiva ben visibile nei sintagmi del tipo:

amor non m'abbandona (vv. 23-25);
non mi son tolti (v.37);
né mi son dati (v.38);
li mi dà (v. 39);
non la mi tragge (v. 50);
è solo in me (v. 70).

In questi sintagmi l'autore si limita a constatare in se stesso il prodotto di azioni che egli subisce dall'esterno, attraverso formule frasali in cui egli è o l'oggetto o il termine dell'azione ingaggiata da altri. Accanto a questo tipo di passività *agita* si può inoltre rintracciare una forma di passività *agente*, come nel sintagma «io son carico» (v.11), laddove, seppure il soggetto dell'azione è il poeta, la sua attività si limita alla registrazione dell'effetto dell'azione che egli comunque sembra destinato a subire. A questa, poi, sono da aggiungere sintagmi che mostrano un'attività dell'io narrante di segno negativo:

non son però tornato un passo a retro (v. 63);
il mio più d'amor porta(v.36);

e formule verbali atte a svelare un esercizio mal direzionato della volontà:

né vo' tornar (v.64)
io son fermo (v. 51)

¹⁶¹⁶ Il termine «pensiero» viene ribadito nella terza stanza con l'aggiunta aggettivale presente nel sintagma «dolzi pensier» (v. 37).

¹⁶¹⁷ «Et dicimus quod cholera nigra faciens melancholiam, cum est cum sanguine. est cum gaudio et risu et non concomitatur ipsam tristitia vehemens. Si autem est cum phlegmate est cum pigrizia et paucitate motus et quiete, Et si est cum cholera. vel ex cholera est cum agitatione et aliquali daemonio et est similis maniae. Et si fuerit cholera nigra pura, tunc cogitatio in ipsa erit plurima et agitatio seu furiositas erit minus; nisi moveatur et rixetur et habeat odium cuius non obliviscitur.», Avicenna, *Liber canonis*, III, I, 4. Così Avicenna descrive le manifestazioni comportamentali del melanconico a seconda che la sua complessione sia determinata dalla pura bile nera o dalla commistione di questa con gli altri umori. Si noti come l'inerzia sia la prerogativa della bile nera commista a flemma e come lo stato meditabondo contraddistingua invece la presenza assoluta della bile nera. Non è remota la possibilità che Dante abbia attinto proprio alla fonte avicenniana, che tra l'altro si rifà al Περὶ χολῶν dello pseudo Galeno, dal momento che Avicenna è proprio una delle fonti che l'autore cita ben quattro volte nel *Convivio*.

A ben vedere, Dante, in *Io son venuto*, mostra due azioni apparentemente contrastanti: l'azione pervicace del pensare e dell'immaginare la donna che si manifesta attraverso un processo cumulativo e ostinatamente reiterante; l'astenia a intraprendere attività diverse da queste a causa di una debilitazione della volontà. Da un lato, cioè, è il persistere della volitività del perseguire l'attività immaginativa, dall'altro, per converso, è l'impotenza dell'esercizio immaginativo stesso e la conseguente debolezza a intraprendere qualsivoglia azione alternativa e compensativa.

Abbiamo già visto come la *costantia* del poeta sia una qualità rilevante del melanconico. Alla luce di quanto detto può essere allora più chiara come la dinamica fisiologica che sottende all'atto immaginativo enunciato dal poeta nella prima stanza, debba porre la debilitazione della facoltà volitiva come diretta conseguenza della costanza dell'esercizio immaginativo. Dante, infatti, sostiene che nel «tener forte imagine di petra» la sua mente è diventata «più dura che petra». La natura persistente della sua *cogitatio*, che reca come esito la pietrificazione dell'intelletto, è certamente da mettere in connessione con la fisiologia del malinconico descritta dalla filosofia naturale. In più, secondo noi, la narrazione lirica attuata dal poeta si focalizza sui “movimenti” della natura come sorta di grande alambiccio distillatorio capace di attuare una trasmutazione degli elementi cui Dante non riesce ancora ad attingere:

Versan le vene le fummifere acque
per li vapor che la terra ha nel ventre,
che d'abisso li tira suso in alto;
onde cammino al bel giorno mi piacque
che ora è fatto rivo, e sarà mentre
che durerà del verno il grande assalto;
la terra fa un suol che par di smalto,
e l'acqua morta si converte in vetro
per la freddura che di fuor la serra:
e io de la mia guerra
non son però tornato un passo a retro,
né vo' tornar; ché se 'l martiro è dolce,
la morte de' passare ogni altro dolce.¹⁶¹⁸

¹⁶¹⁸ *Io son venuto al punto della rota*, 52-64. L'interpretazione di Durling e Martinez di questa stanza è quella che vede l'influenza di Saturno materializzarsi nel desiderio sessuale del malinconico qui metaforizzato, secondo la fisiologia aristotelica, dalle «fummifere acque» in quanto figura del seme maschile. Cfr. M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, p. 82. Come si può notare già in questa stanza gli elementi che costituiscono la cifra elementare e metereologica di *Io son venuto* sono proprio quelli interessati dal dominio della memoria e della malinconia, cioè l'acqua e la terra. Nel componimento, infatti, vengono descritte le dinamiche delle precipitazioni, da quelle piovose a quelle nevose, il formarsi della nebbia e la fuoriuscita dei vapori dall'interno della terra.

Le «fummifere acque»¹⁶¹⁹, che grazie alla suddetta facoltà ritentiva sono trattenute nel *ventre della terra*, fuoriescono attraverso un movimento ascensionale, così come, analogicamente, il vapore del pensiero, trattenuto dal *ventre della memoria*, sale verso l'alto nelle regioni cerebrali. Nel caso però delle “acque fummifere”, il loro movimento ascensionale¹⁶²⁰ si converte subito in un movimento discensionale che fa in modo che esse ricadano sulla superficie terrestre per diventare fiume ed eventualmente convertirsi in ghiaccio. Nel caso invece del *fumus melanconicus*, che trova il suo analogo nei vapori “tristi” delle operazioni alchemiche¹⁶²¹, il movimento di ascesa è unidiretto e non trova la compensazione di un moto di discesa, rimanendo pertanto in uno stato di vapore fumoso, che non si converte dunque in acqua. Se questo elemento, infatti, nel suo stato prima aeriforme poi liquido e poi solido, mostra tutta la naturalità del movimento *ciclico*, movimento che, tra l'altro, caratterizzava l'ascesa e discesa della materia nell'alambicco distillatorio della *pioggia* alchemica, l'inerzia melanconica di Dante a perpetrare l'atto immaginativo ferma il poeta («io son fermo di portarla sempre», v. 51) in un movimento ascensionale che da un lato debilita le facoltà mentali e dall'altro chiede e si delizia di un nuovo immaginare («né vo' tornar; ché se 'l martiro è dolce,/la morte de' passare ogni altro dolce»). Dante, infatti, sostiene di non essere tornato indietro neanche di un passo, né di volere tornare («non son però tornato un passo a retro,/né vo' tornar»)¹⁶²², alludendo proprio alla mancata ciclicità del suo movimento volitivo, iperteso nella sola direzione dell'altezza e che pertanto risulta antitetico tanto a quello ciclico delle «acque fummifere» che a quello di Saturno, pianeta per eccellenza retrogrado. Questo sforzo unidirezionale della volontà e dell'immaginazione, per la disidratazione conseguente al processo di mancata liquefazione del vapore, era quindi destinato a disseccare e debilitare le facoltà cerebrali producendo la disposizione malinconica che per tal via irrigidiva la mobilità del pensiero procurandogli, infine, la secca durezza della pietra di segno negativo¹⁶²³.

¹⁶¹⁹ «*fumifero* è parola virgiliana, mai prima attestata in italiano», Giunta 2014, p. 399.

¹⁶²⁰ Si confronti la *Quaestio de aqua et terra*, 83, in cui la formazione delle sorgenti è attribuita all'«ascendente materia in forma vaporis».

¹⁶²¹ «Mélancholie: Signifie la putréfaction de la matière. Les Philosophes appellent aussi cette opération calcination, incinération, pregnation. On a donné ce nom à la matière au noir, sans doute parce que la couleur noire a quelque chose de triste, et que l'humeur du corps humain appelée mélancolie, est regardée comme une bile noire et recuite, qui cause des vapeurs tristes et lugubres.», A.J. Pernety, *Dictionnaire Mytho-Hermetique. Dans Lequel on trouve les allegorie fabuleuse des poete les metaphores, les enigmes et les termes barabares des philosophes hermetiques expliqués*, Delalain, Paris 1787.

¹⁶²² Una simile situazione è quella che si auto-conferisce Dino Frescobaldi in *Morte avversara* 31: «Né io mi son però a dietro vòlto», Giunta 2014, p. 400.

¹⁶²³ Chiamando in causa la *Cirurgia* di Guglielmo da Saliceto H. Webb parla della disposizione malinconica di Dante come di un disordine del pensiero causato dall'ossessività con cui esso viene perpetrato dal poeta. Cfr. H. Webb, *Dante's Cold Stone Rhymes*, in *Dante Studies*, 121, 2003, pp.149-167.

Andando allora a ritroso nel componimento, troviamo che a caratterizzare la seconda stanza è la dinamica di un medesimo “movimento” atto a stabilire lo scarto tra la vicenda degli elementi della natura e l'avventura psichica di Dante:

Levasi de la rena d’Etiopia
lo vento peregrin che l’aere turba,
per la spera del sol ch’ora la scalda;
e passa il mare, onde conduce copia
di nebbia tal, che, s’altro non la sturba,
questo emisferio chiude tutto e salda;
e poi si solve, e cade in bianca falda
di fredda neve ed in noiosa pioggia,
onde l’aere s’attrista tutto e piagne:
e Amor, che sue ragne
ritira in alto pel vento che poggia,
non m’abbandona; si è bella donna
questa crudel che m’è data per donna.¹⁶²⁴

Il vento di cui narra il poeta non a caso si leva dalla sabbia dell’Etiopia. Con il termine *etiope*, infatti, l’alchimia indicava preparati di color *nero* costituiti da ossidi o solfuri metallici¹⁶²⁵. Il vento che viene dall’Africa, lo scirocco, “turba” l’aria a causa dell’alta temperatura del sole. Una volta attraversato il mare (l’acqua), proprio a causa dell’eccessivo calore, esso si condensa in nebbia¹⁶²⁶. Questa, se non riceve il procedimento inverso del “turbare”, che Dante, con un *hapax*, definisce “sturbare”¹⁶²⁷, giunge a serrare e a chiudere l’emisfero boreale. Questa “chiusura” che, come abbiamo visto, è una delle marche operative dell’*opus* e della pratica distillatoria, fa in modo che il vento si tramuti da nebbia in pioggia e in neve, o meglio, per il principio di somiglianza, che esso si converta, agli occhi *simpatetici* del melanconico, in «fredda neve ed in noiosa pioggia» tanto che «l’aere s’attrista tutto e piagne»¹⁶²⁸. La similarità tra Dante e lo scirocco risiede solo nell’evocazione della tristezza e del pianto che il poeta, evidentemente, per una sorta di

¹⁶²⁴ *Io son venuto al punto della rota*, 14-26.

¹⁶²⁵ M. Fumagalli, *Dizionario di alchimia e chimica farmaceutica. Dalla ricerca dell’oro filosofale all’arte spagirica di Paracelso*, Ed. Mediterranee, Roma 2000. Non sfugga inoltre che *etos* ed *etiope* dovevano suonare all’orecchio medievale come omoradicali. La successiva iconografia avrebbe inoltre offerto figure di uomini mori, o etiopi appunto, come metafora del processo di cottura dell’uomo-metallo che nella notte saturnina deve essere abbrunito perdendo il suo spirito e la sua anima per potersi poi purificare e “sbiancare”. Cfr. A. Roob, *Il Museo Ermetico. Alchimia & Mistica*, Taschen, Milano 2014, pp. 171-178. Nel testo di *Io son venuto* i termini «martirio» (v.64) e «morte»(v.65) con cui Dante descrive il tormento impostogli dalla pietra, ben si addicono all’idea della “notte saturnina”. Si pensi inoltre a come J. Milton compari la malinconia alla «starr’d Ethiopie Queen», cioè a Cassiopea, in un testo non a caso intitolato *Il Penseroso*. La descrizione dantesca del vento che si leva dall’Africa trova riscontro in un passo della *Pharsalia* di Lucano (IX, 447-451), Giunta 2014, p. 395.

¹⁶²⁶ Per la formazione della pioggia si vedano i *Metereologica* di Aristotele (341b) e il commento che ne fa Tommaso d’Aquino nei suoi *Metaura* (II, XIII, 13-15).

¹⁶²⁷ Quindi se la nebbia non viene dispersa (Barbi –Pernicone), *Encl. Dant.* 1970.

¹⁶²⁸ «L’atmosfera (*aere*) viene trattata come un essere umano [...] o meglio, i verbi proiettano sulle cose il sentimento delle cose», Giunta 2014, p. 396.

ipallage, attribuisce a se stesso. Il movimento del vento, infatti, come quello della «fummifere acque», è decisamente ciclico e, di nuovo, esempla il cambiamento di stato del vapore in acqua e poi in ghiaccio. Quello di Dante, invece, come egli stesso si appresta a precisare, è solo un movimento verso l'alto, direzionato, tra l'altro, dalla forza magnetica della ragnatela d'Amore di cui già si è detto¹⁶²⁹. L'Amore, infatti, *attira* in alto il poeta attraverso il «vento che poggia», il vento, cioè, che si alza, ma che in lui non ricade per diventare pioggia. Il vento “esteriore”, in quanto agente meteorologico è il caldo scirocco che viene dall’Etiopia per diventare nebbia, pioggia e neve. C’è invece, *analogice*, un vento “interno”, altrettanto caldo, altrettanto “fumoso”, che invece non compie il suo ciclo e continua ad andare verso l'alto, ma *in interiore homine*, vale a dire nella disposizione melanconica di Dante. La “pioggia” interiore non può prodursi a causa dell’aridità del paesaggio psichico del melanconico teso nello sforzo unidirezionale del vento/fumo che nella sua mente si configura come sforzo immaginativo e tensione conoscitiva protratta in eccesso, e il cui movimento ascensionale finisce per disseccare lo spirito vitale. Di questa nostalgia della “pioggia”¹⁶³⁰ è spia il congedo del componimento confezionato da Dante con la prudente astuzia di sempre:

Canzone, or che sarà di me ne l'altro
dolce tempo novello, quando *piove*
amore in terra da tutti li cieli,
quando per questi geli
amore è solo in me, e non altrove?
Saranne quello ch'è d'un uom di marmo,
se in pargoletta fia per core un marmo.¹⁶³¹

La natura distillatoria della pioggia in *Io son venuto* è confermata nella *Commedia* allorquando Dante, rivolgendosi all’apostolo Giovanni dice:

Da molte stelle mi vien questa luce;
ma quei la *distillò* nel mio cor pria
che fu sommo cantor del sommo duce.

‘Sperino in te’, ne la sua teodia
dice, ‘color che sanno il nome tuo’:
e chi nol sa, s’elli ha la fede mia?

Tu mi *stillasti*, con lo *stillar* suo,
ne la pistola poi; sì ch’io son pieno,
e in altrui vostra *pioggia repleo*».¹⁶³²

¹⁶²⁹ Cfr. 2.5.3.

¹⁶³⁰ «la metafora dell’amore che piove è già arnaldiana[...] poi soprattutto cavalcantiana», Giunta 2014, p. 401.

¹⁶³¹ *Io son venuto al punto della rota*, 66-72.

¹⁶³² *Par.* XXV, 70-78. Nel *Trésor* di Brunetto la pioggia come fenomeno meteorologico viene spiegata come evento cromatico e unitivo: «E quando la nuvola è ben cresciuta e nera ed umida, e che non puote più soffrire l’abbondanza

L'uso del verbo tecnico "distillare" che caratterizza i processi dell'alambicco si sovrappone a quello meteorologico di "stillare" che connota l'azione della pioggia che in questo passo ancora una volta è intesa da Dante come esatta *figura* del contenuto ineffabile della Conoscenza mistica. Che ci troviamo di fronte a chiare metafore distillatorie è inoltre confermato dal fatto che nei versi successivi Cristo viene indicato con l'epiteto di "pellicano"¹⁶³³, senza dubbio l'uccello mitologico che si ferisce il petto per nutrire i suoi figli, ma, anche, diffusissimo vaso distillatorio (fig. 24).

Il poeta, nel congedo di *Io son venuto*, nomina allora l'azione della pioggia come meta psicologico-spirituale da realizzare all'interno di se stesso e che al momento egli sembra lontano dal raggiungere. La discronia tra sé e il ritmo della natura sembra infatti irreversibile. In primavera la natura "pioverà" Amore per una sorta di attrazione magnetica invertita rispetto all'azione autunnale. L'Amore in autunno attira il poeta verso l'alto mentre la pioggia naturale cade verso il basso. In primavera l'Amore cadrà verso il basso come una sorta di magnetica pioggia invisibile, mentre il poeta si chiede quale movimento dovrà mai compiere la sua anima se continua costantemente a salire senza mai "rigirarsi" per diventare pioggia. Egli, risponde a se stesso, probabilmente continuerà a possedere un cuore di marmo come di marmo, sebbene di qualità ad esso opposta, è il cuore della donna¹⁶³⁴. La discronia che contrassegna il poeta rispetto alla ciclicità della natura è pure la cifra della terza e della quarta stanza:

Fuggito è ogne augel che 'l caldo segue
del paese d'Europa, che non perde
le sette stelle gelide unquema;
e li altri han posto a le lor voci triegue
per non sonarle infino al tempo verde,
se ciò non fosse per cagion di guai;
e tutti li animali che son gai
di lor natura, son d'amor disciolti,
però che 'l freddo lor spirito ammorta:
e 'l mio più d'amor porta;

dell'acqua che v'è evaporata, è mestiere che debbia cadere sopra la terra, e questa è la piova. Ed allora ritratto l'umidore della nuvola, immantinente diviene bianca e leggiera; e 'l sole sparge li suoi raggi per la nuvola, e fa del suo splendore un cerchio di quattro colori diversi. E ciascuno elemento vi mette del suo colore. E questo suole avvenire quando la nube è piena», *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, Romagnoli, Bologna 1878, II, XXXVII. Si noti come dalla nube *nera* si passi alla pioggia *bianca* e come il sole che la penetra formi un cerchio di quattro colori e di quattro elementi. Secondo Bruno Cerchio i quattro colori che venivano attribuiti agli umori (nero, bianco, giallo, rosso) erano i quattro colori delle operazioni alchemiche. Cfr. Ugo di Fouilloi, *La medicina dell'anima (De medicina animae)*, a cura di B. Cerchio, Il Leone verde, Torino 1998.

¹⁶³³ «Questi è colui che giacque sopra 'l petto/ del nostro pellicano, e questi fue/ di su la croce al grande officio eletto», *Par.* XXV, 112-114.

¹⁶³⁴ Nella prima stanza abbiamo definito rima equivoca la rima pietra-pietra vista la differente qualità della petrosità della donna-sapienza rispetto a quella del poeta. Questa equivocità sembra qui essere ribadita dalla rima marmo-marmo.

ché li dolzi pensier non mi son tolti
né mi son dati per volta di tempo,
ma donna li mi dà c'ha picciol tempo.

Passato fanno lor termine le fronde
che trasse fuor la virtù d'Ariete
per adornare il mondo, e morta è l'erba;
ramo di foglia verde a noi s'asconde
se non se in lauro, in pino o in abete
o in alcun che sua verdura serba;
e tanto è la stagion forte ed acerba,
c'ha morti li fioretti per le piagge,
li quai non poten tollerar la brina:
e la crudele spina
però Amor di cor non la mi tragge;
per ch'io son fermo di portarla sempre
ch'io sarò in vita, s'io vivesse sempre.¹⁶³⁵

Se il movimento dello scirocco nella seconda stanza segue il percorso che va dalla calda Etiopia alla fredda Europa, nella terza stanza gli uccelli compiono il percorso inverso e si allontanano dalla fredda Europa per cercare il caldo, solo che lo fanno, paradossalmente, seguendo le «sette stelle gelide» dell'orsa maggiore. Il “freddo” di questa costellazione che segna il Polo nord è il punto di riferimento magnetico per qualunque direzione e per qualunque vivente in quanto asse del cosmo e non può, di conseguenza, non alludere alla differente qualità del freddo della donna-pietra che come stella dirige i movimenti psichici del poeta. Il freddo come agente solutivo è quello che agisce sugli animali, ma non su Dante, visto che nei primi esso “discioglie” l'amore e da questo li dispensa, mentre nel poeta agisce coagulando la sua facoltà sensitiva, quella che è cioè caratteristica dell'animale. Il poeta, infatti, vorrebbe essere confortato dalla corresponsione amorosa, ma il freddo in lui favorisce invece il processo cumulativo della mente tesa a collezionare i pensieri senza dilazioni temporali e la cui azione viene guidata da una donna che è giovane («c'ha picciol tempo»)ma anche, probabilmente, che media processi mentali veloci e istantanei, non assegnati, appunto, «per volta di tempo». Nella quarta stanza, poi, la virtù vegetativa delle piante manifesta la sua ciclicità, tranne nei sempreverdi come l'alloro, il pino e l'abete, perdendo le foglie e i fiori e con essi la virtù data loro dal segno dell'Ariete nei mesi primaverili. In aperta antitesi alla caducità del regno vegetale, il poeta mantiene tutta la rigogliosità della sua spina sentimentale. A questo punto viene da chiedersi da che cosa sia determinata la malinconia di Dante. Il poeta, in realtà, ha già risposto nella seconda canzone del *Convivio* di cui riportiamo nuovamente il passaggio fondamentale:

Così, quand'ella la chiama orgogliosa,
non considera lei secondo il vero,

¹⁶³⁵ *Io son venuto al punto della rota*, 27-52.

ma pur secondo quel ch'a lei pareo:
ché l'anima teme, a,
e teme ancora, si che mi par fero
quantunqu'io veggio là 'vella mi senta.¹⁶³⁶

L'errata percezione della donna è legata alla paura che è nell'anima del poeta. Nella discettazione su Saturno, come figura dell'astrologia, Dante riferisce al pianeta il medesimo assioma percettivo:

e alta e nobile per la sua certezza, la quale è senza ogni difetto, si come quella che da perfettissimo e regolatissimo principio viene. E se difetto in lei si crede per alcuno, non è da la sua parte, ma, si come dice Tolomeo, è per la negligenza nostra, e a quella si dee imputare.¹⁶³⁷

Se si crede che nella nobile e alta scienza dell'astrologia, e transitivamente in Saturno in quanto sua esatta figura, ci sia un difetto, si è in errore, poiché, in realtà, il difetto è tutto nell'osservatore. Si può facilmente inferire allora che l'errata percezione di Saturno possa a sua volta attribuirsi alla medesima paura che genera l'errata percezione della donna-sapienza. D'altro canto l'umore malinconico ha tra le sue matrici proprio questo sentimento. Già nei *Problemata* di Aristotele la malinconia, quando è provocata dalla qualità fredda della bile nera, è determinata dalla paura. Infatti, dice il filosofo, si trema di freddo così come si trema di paura¹⁶³⁸. Per la tradizione araba mediata da Costantino Africano prima e da Averroè poi la paura è certamente un sentimento in parte generato e in parte generante la malinconia¹⁶³⁹. Molte delle ricette alchemiche offrono rimedi minerali e vegetali contro la paura come il *Tractatus quintae essentiae* di Rupescissa¹⁶⁴⁰ il quale, tra l'altro, attribuisce ai nati sotto il segno di Saturno l'inquietante attività immaginativa dettata dalla bile nera il cui movimento ascendente genera *imagines nocivas*:

Certa experientia docet homines cholericos quibusdam esse imaginationibus deditos, phlaegmaticos quibusdam aliis, et aliis sanguineos occupatos: sed eos qui nigra bile abundant, hi sunt super omnibus horribilibus cogitationibus involvuntur. Humor enim ille adeo plene ascendit ad cerebrum, et potentias cerebri omnes turbat, imagines nocivas generat, et turbam horribilium cogitationum vigilando et dormiendo inducit. Et huiusmodi sunt, in quorum

¹⁶³⁶ *Amor che nella mente mi ragiona*, 81-86.

¹⁶³⁷ *Convivio*, II, XIII, 28.

¹⁶³⁸ «ὅτε μὲν γὰρ ψυχρά ἐστιν ὡσπερ ὕδωρ, ὅτε δὲ θερμή. ὥστε φοβερὸν τι ὅταν εἰσαγγελθῆ, ἐὰν μὲν ψυχροτέρας οὐσης τῆς κράσεως τύχη, δειλὸν ποιεῖ· προωδοπεποιήκε γὰρ τῷ φόβῳ, καὶ ὁ φόβος καταψύχει. δηλοῦσι δὲ οἱ περίφοβοι τρέμουσι γάρ. ἐὰν δὲ μᾶλλον θερμή, εἰς τὸ μέτριον κατέστησεν ὁ φόβος, καὶ ἐν αὐτῷ καὶ ἀπαθῆ. ὁμοίως δὲ καὶ τέστησεν ὁ φόβος, καὶ ἐν αὐτῷ καὶ ἀπαθῆ. ὁμοίως δὲ καὶ πρὸς τὰς καθ' ἡμέραν ἀθυμίας», Arist., *Pr.*, 954b14-15, ThLG.

¹⁶³⁹ Cfr. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, pp. 83, 91.

¹⁶⁴⁰ Johannes De Rupescissa, *De consideratione quintae essentiae rerum omnium*, per Conradum Waldkirch, Basilea 1597, II, VIII.

generatione sive dispositione corporis fluxit infortunium
Saturni[...]¹⁶⁴¹

A questo punto niente meglio del sussidio iconografico di una ruota, così come viene rappresentata da Reisch nel suo *Margarita philosophica* (fig. 25), può esemplare il “punto della ruota” di cui parla Dante. Il poeta si trova, infatti, al centro di una serie di movimenti cosmologici esterni e psicologici interni per cui la spirale discendente del movimento del sole sembra attuare su di lui una torsione assai simile a quella della mola, tipica tra l'altro di molti strumenti di tortura, e che non può non evocare il movimento del pestello nel mortaio. Speculare al movimento del sole che scende verso il punto del solstizio per poi invertire la rotta, è il movimento invece marcatamente ascensionale del poeta che tende la sua materia mentale verso l'alto attraverso una tensione che si rivela debilitante. Il punto, che non è ancora il centro, della ruota, è quello che altre formule iconografiche mostrano come una delle tappe delle quattro *passiones* che l'uomo deve attraversare per raggiungere il centro di se stesso. La malinconia, fortemente secca e fredda, è una condizione della mente autunnale, della “senettute” che coglie il poeta nell'eccesso desiderante teso verso la materializzazione oggettuale della donna-sapienza, detta *petra*.

4.14 *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*: le motivazioni etiche della vendetta e le giustificazioni fisiologiche della collera

Nessun testo dantesco meglio di *Così nel mio parlar vogli'esser aspro* ha posto il giudizio critico di fronte all'imbarazzo di una sua collocazione “etica” all'interno dell'opera di Dante:

For the first time, Dante extends the themes and style of his poetry to include violently negative feelings.[...]
The poem therefore attempts to include what is verbally and psychologically at the extremes of normative and orthodox experience - harshness of rhyme, suicidal despair, sexual violence - and to recover them in the terms of the final pacification. The attempt to equal the aggression of the *petra* is not only a *vendetta*, but also an attempt to balance her violence, to lift both lovers from the impasse of frustrated lust and displaced aggression. The attempt and the results are problematic,[...]but "Così" remains so far consistent with the general project of the *petrose*, and unmatched in its disturbing power among lyric poems of any age.[...]
Sed contra. All this said, the poem's sexual politics remain disconcerting.¹⁶⁴²

¹⁶⁴¹ *Ivi*, II, VII.

¹⁶⁴² M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, pp. 4, 170.

Nonostante all'interno del componimento possa rintracciarsi, per Durling e Martinez, una tensione costante da parte del poeta a ricondurre l'aggressiva eterodossia del sentimento amoroso ad una finale pacificazione, quella alla base della *petrosa* rimane, per gli stessi autori, un'ideologia erotica che desta sconcerto¹⁶⁴³.

La canzone è infatti, secondo noi, da collocare all'interno della *rota* prospettata da Dante come spazio rappresentativo della complessione caldo-secca, e viene pertanto a incarnare, con terminologia ippocratica, la "collera". L'ulteriore serie di corrispondenze associa a questo temperamento l'estate che, come abbiamo visto, si manifesta nel testo per lo più come stagione intrapsichica che come sfondo climatico-paesaggistico; l'età dell'uomo che le si confà è la gioventù, cioè il tempo immediatamente susseguente alla primaverile adolescenza, mentre la porzione del giorno che le spetta è quella calda dalla terza alla nona, facendo attenzione, ammonisce Dante, a non considerare al suo interno la *sesta* che è l'ora centrale del giorno cui conferire un ruolo del tutto speciale.

Nel nome del cavallo *Pirro* che accompagna la collera è evidentemente presente il "fuoco" della radice greca πῦρ. Questo elemento va certamente ricondotto alla fisiologia temperamentale che a partire dai *Problemata* di Aristotele e dalla medicina ippocratica riceve lungo tutto il Medioevo le successive rielaborazioni della dottrina arabo-galenica. Se, come abbiamo visto, Dante ha aderito proprio a quest'ultima linea di pensiero, deve essere giunta fino a lui la concezione di una malinconia, per così dire, a base multipla. Per Avicenna, infatti, medico e filosofo che Dante cita espressamente e più volte nel *Convivio*, la determinazione fisiologica della malinconia, poteva essere ricondotta alla mistione del suo umore generativo, la bile nera, con un altro umore, contingenza che le avrebbe fatto assumere, di volta in volta, caratteristiche psicologico-comportamentali differenti:

Et dicimus quod cholera nigra faciens melancholiam, cum est cum sanguine, est cum gaudio et risu et non concomitatur ipsam tristitia vehemens. Si autem est cum phlegmate est cum pigrizia et paucitate motus et quiete. Et si est cum cholera, vel ex cholera est cum agitatione et aliquali daemone et est similis maniae. Et si fuerit cholera nigra pura tunc cogitatio in ipsa erit plurima et agitatio seu furiositas erit minus: nisi moveatur et rixetur et habeat odium cuius non obliviscitur.¹⁶⁴⁴

¹⁶⁴³ «il poeta immagina di poter soddisfare finalmente i suoi desideri, e lo fa in termini così crudi e brutali da non avere forse paragone nella tradizione lirica romanza», Giunta 2014, p. 435. La fantasticheria erotica presente in Guido Guinizelli e assai affine a quella della *petrosa* dantesca viene fatta rientrare nel più generale "tema dello stupro". Cfr. P. Borsa, «Ah! Prender lei a forza...»: *Guinizelli e il tema dello stupro*, in *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2007, pp. 205-238.

¹⁶⁴⁴ Avicenna, *Liber canonis*, III, I, 4, ed. cit. in R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 89.

Quando la malinconia è generata da quell'umore che Avicenna chiama semplicemente *cholera*, intendendo con esso la bile gialla o rossa, essa si manifesta attraverso una forma di agitazione che ha quasi i tratti dell'invasamento e certamente quelli della "mania". Come aveva già riconosciuto Aristotele nei *Problemata*, il calore della bile genera nel malinconico comportamenti differenti rispetto al malinconico con bile fredda, determinando, in particolare, la sua facilità all'ira e al desiderio erotico¹⁶⁴⁵. Questo concetto viene condiviso anche da Averroè per il quale:

quando uritur melancholia et fiunt accidentia cholerae in ipsa, tunc
convertitur homo ad ferinos mores.¹⁶⁴⁶

Tanto la furiosa mania di Avicenna quanto i *ferinos mores* di Averroè sembrano ben addirsi alla marca erotica generale di *Così nel mio parlar*, nella quale il «caldo borro» in cui il poeta vagheggia di poter vedere la sua donna altro non è che una fantasia psico-lirica che nella presenza del calore disseccante della *cholera rubra* trova il suo rispecchiamento fisiologico-elementare.

Se, infatti, nelle dinamiche fisiologiche della malinconia i testi registrano un *fumus melanconicus*, peraltro presente nella storia semantica del termine greco αἴθων da cui dev'essersi generato il nome del cavallo Eton¹⁶⁴⁷, nel caso della collera sembra che il medesimo *fumus* raggiunga l'acme del suo potere debilitativo dell'equilibrio psicologico. Il legame tra il *fumus* e l'ira era ben conosciuto da Dante:

Lo buon maestro disse: «Figlio, or vedi
l'anime di color cui vinse l'ira;
e anche vo' che tu per certo credi

che sotto l'acqua è gente che sospira,
e fanno pullular quest'acqua al summo,
come l'occhio ti dice, u' che s'aggira.

Fitti nel limo, dicon: "Tristi fummo
ne l'aere dolce che dal sol s'allegra,
portando dentro accidioso fummo:

or ci attristiam ne la belletta negra".
Quest'inno si gorgoglian ne la strozza,
ché dir nol posson con parola integra».¹⁶⁴⁸

¹⁶⁴⁵ «For example, those who possess much cold black bile become dull and stupid, whereas those who possess much hot bile are elated and brilliant or erotic or easily moved to anger and desire, while some become more loquacious.», Arist., *Problemata* XXX, 1, trad. in R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 24.

¹⁶⁴⁶ *Ivi*, p. 91.

¹⁶⁴⁷ Cfr. 4.13.

¹⁶⁴⁸ *Inf.* VII, 115-126.

Nel quinto cerchio dell'inferno, le anime degli iracondi («di color cui vinse l'ira») “sospirano” sotto l'acqua melmosa della palude Stigia che fanno gorgogliare. Questo “sospiro” è certamente da intendere, oltre che come predittivo, anche come omologo sul piano sensoriale visivo dell'«accidioso fummo» che segue immediatamente a connotare il nodo fisiologico-psichico di queste anime, detto altrimenti “peccato”. Gli iracondi di Dante sembrano infatti aver esacerbato la qualità fumosa e triste («tristi fummo»)¹⁶⁴⁹ dell'attitudine malinconica che qui trova nell'inerzia e nel torpore dell'accidioso la sua “perversa” degenerazione. Che queste anime condividano con i malinconici la medesima base umorale sembra confermarlo la «belletta negra» in cui esse sono destinate a scontare la dannazione e che, a ben vedere, può essere intesa come la trasposizione topografico-lirica della bile nera o atra bile in quanto umore fondamentale della malinconia. Il fumo, però, che Dante attribuisce a questa particolare forma di ira accidiosa, deriva, a ben vedere, dal calore del sole che riscalda l'aria («ne l'aere dolce che dal sol s'allegra»), una metafora solo apparentemente climatica con cui l'autore sviscera la formazione fisiologica del *fumus* dell'ira. Pur alludendo, infatti, con la «belletta negra», probabilmente proprio all'atra bile della natura malinconica (che però è fredda), il calore fumoso che genera l'ira induce a credere che alla base del sentimento collerico ci sia proprio quello che la medicina galenica prescriveva, appunto la *cholera rubra* calda e secca. A proposito l'erudito e teologo Filippo Melantone sostiene che quando Virgilio attribuisce ad Ercole la sua iracondia, sebbene il poeta parli di «atro felle» (Hic vero Alcidae furiis exarserat atro/felle dolor), cioè di bile nera, ciò è dovuto al fatto che nell'ira la bile rossa si trova commista ad una grande quantità di bile nera. A entrambe l'autore attribuisce una qualità “cinerea” che deriva da un eccesso di combustione:

¹⁶⁴⁹ Non sfugga come qui Dante giochi con l'equivoco di 'fummo' come verbo e come equivalente omofonico del termine 'fumo' con cui, sostanzialmente, egli intende identificare la “tristezza” dell'ira che ha come base l'accidia. Il legame tra la ricerca psicologica del giusto mezzo, che quindi non degenera nell'ira, come punto mediano tra l'“acqua” e il “fumo” è rintracciabile nell'*Etica* di Aristotele che all'interno della sua disquisizione cita a sua volta come riferimento lirico-filosofico Omero: «διόπερ τὸ εὖ καὶ σπάνιον καὶ ἐπαινετὸν καὶ καλόν. διὸ δεῖ τὸν στοχαζόμενον τοῦ μέσου πρῶτον μὲν ἀποχωρεῖν τοῦ μᾶλλον ἐναντίου, καθάπερ καὶ ἡ Καλυψὼ παραινεῖ

τούτου μὲν καπνοῦ καὶ κύματος ἐκτὸς ἔεργε νῆα.

τῶν γὰρ ἄκρων τὸ μὲν ἐστὶν ἁμαρτωλότερον τὸ δ' ἥττον·», *EN*, II, 9, 1109a 29-33. La dea Calipso esorta: «Governa la nave fuori da questo fumo e da quest'onda». Riguardo alla *tristitia* del fumo e dei peccatori si deve inoltre notare come essa sia già per Isidoro una qualità più che moralistica, anatomica e fisiologica. Infatti, parlando dell'inferno il linguista medievale dice: «Inferus appellatur eo quod infra sit. Sicut autem secundum corpus, si ponderis sui ordinem teneant, inferiora sunt omnia graviora, ita secundum spiritum inferiora sunt omnia tristiora», *Isid.*, *Orig.*, XIV, 9, 10.

Atra bilis viciosa est, cum vel coeteri humore, vel ipsa atra bilis ita aduritur, ut humor cineris naturam crassiorem et mordacem referat[...]Cum vero melancholia est ex rubra bile, aut diluitur multa rubra bile, fiunt atroces furors et maniae, qualis fuit Herculis et Aiakis furor. Ut Virgilius de ira Herculis inquit:

Hic vero Alcidae furiis exarserat atro
felle dolor.

Etsi enim rubra bilis in ira cietur, tamen Virgilius atram nominat, quia rubra mixta est atrae copiosiori, imo et uritur, ac velut cinerea est simul cum atra.[...]Si ipsa per sese atra bilis redundans aduritur, fiunt tristitiae maiores, fugae hominum, qualis fuit Bellerophontis moesticia.¹⁶⁵⁰

La qualità malinconica della *tristitia* degli iracondi è poi ribadita nel passo infernale dall'eloquio spezzato dei dannati che, impediti dal fango, non possono parlare con «parola integra». Il problema della soluzione e della distinzione tra umore malinconico e collerico è certamente complesso e non lo risolveremo in questa sede. Basti però qui notare come in questo luogo dell'*Inferno* troviamo gli agenti fondamentali di una dottrina della complessione malinconica a base multipla nella quale il “bene” e il “male” della manifestazione psichico-comportamentale sembra essere fondata, più che su un generico moralismo, sulla posologia e sulle dinamiche fisiologiche degli elementi. Il fumo, la balbuzie, il nero, l'acqua, tutti elementi che hanno un legame diretto in senso deterministico nei confronti del tipo malinconico, sono qui chiaramente atti a rappresentare i possibili e deteriori esiti psicologici cui essi possono condurre, come nel caso dell'ira e di quella che, solo a prima vista può sembrare il suo opposto, cioè l'accidia¹⁶⁵¹. In altre parole, la base umorale di chi agisce troppo e male (iracondi) e quella di chi agisce male ma troppo poco (gli accidiosi) sembra essere determinata da una matrice biliare che conosce differenti gradazioni di temperatura e che spesso conduce all'esito perverso del *fumus* o a quello che lo pseudo Tommaso d'Aquino avrebbe definito i “vapori della mente”.

A questo punto, tornando al testo di *Così nel mio parlar vogli' esser aspro*, resta da vedere, innanzitutto, in che senso sia possibile asserire che il Dante *autor* stia rappresentando nella canzone un Dante *actor* dalla natura collerica.

A quanto ci riesce di constatare, allo stato attuale del nostro studio è possibile rintracciare nel testo almeno tre tipi di riscontro in grado di giustificare l'identificazione del comportamento dell'amante di *Così nel mio parlar* come tipo *lato sensu* collerico. Il primo è di natura “etica” e riguarda la presenza della vendetta all'interno della *petrosa* a cui il poeta si riferisce con diretto richiamo per ben tre volte,

¹⁶⁵⁰ Cit. in R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 90.

¹⁶⁵¹ Il legame tra ira e accidia è inoltre confermato nel *Tesoretto* di Brunetto Latini: «In ira nasce e posa / accidia nighittosa: / ché, chi non puote in fretta / fornir la sua vendetta, / né difender cui vole, / l'odio fa come suole, / che sempre monta e cresce / né di mente non li esce; ed è 'n tanto tormento, / che non ha pensamento / di neun ben che sia; / ma tanto si disvia, / che non sa migliorare / né già ben cominciare; / ma croio e nighittoso / è ver Dio glorioso.», *Tesoretto*, 2683-2698.

ricorrendo per due volte al verbo ‘vendicare’ e una volta alla parola ‘vendetta’ con cui chiude enfaticamente la canzone:

io mi *vendicherei* di più di mille.
Ancor ne li occhi, ond’escon le faville
che m’infiammano il cor, ch’io porto anciso,
guarderei presso e fiso,
per *vendicar* lo fuggir che mi face;
e poi le renderei con amor pace.

Canzon, vattene dritto a quella donna
che m’ha ferito il core e che m’involta
quello ond’io ho più gola,
e d’alle per lo cor d’una saetta;
ché bell’onor s’acquista in far *vendetta*.(vv. 73-81)

Nel corpo del testo, inoltre, ciò che caratterizza il temperamento dell’amante è proprio il ricorso all’ottativo con cui egli vagheggia, per il tramite di allucinate fantasie, il suo dominio sulla donna:

Così vedess’io lui fender per mezzo
lo core a la crudele che ’l mio squatra!
poi non mi sarebb’atra
la morte (vv. 53-56)

Ohmè, perché non latra
per me, com’io per lei, nel caldo borro?(vv. 59-60)

S’io avessi le belle trecce prese,
che fatte son per me scudiscio e ferza,
pigliandole anzi terza,
con esse passerei vespero e squille:
e non sarei pietoso né cortese (vv. 66-70)

Una fruizione impressionistica del primo verso della canzone ci indurrebbe a credere che colui che “vuole” parlare “aspro” non può essere un collerico, in quanto la rabbia, si sa, fa perdere il controllo sulla volontà. Forse questa è l’inferenza più immediata e diffusa che ci riesce, oggi, di formulare riguardo alla collera; in realtà gli antichi, dall’*Etica nicomachea* in poi, conoscevano un profilo di collericità assai più variegato e complesso. Aristotele identificava, infatti, tra i vari tipi di disposizione collerica, quella che scarica il peso psicologico che impone all’individuo solo attraverso il piacere che deriva dalla vendetta¹⁶⁵². Segue poi, nel mondo romano, l’autorità di Seneca che nell’identificare i tre tipi di impulso collerico assume che due di questi abbiano una forte e consapevole base volitiva:

¹⁶⁵²«Ἔστω δὴ ὀργὴ ὀρεξίς μετὰ λύπης τιμωρίας [φαινομένης] διὰ φαινομένην ὀλιγωρίαν εἰς αὐτὸν ἢ <τι> τῶν αὐτοῦ, τοῦ ὀλιγορεῖν μὴ προσήκοντος.» Arist., *Rh.*, II, 2, 1378 a31; «ἢ γὰρ τιμωρία παύει τῆς ὀργῆς, ἡδονὴν ἀντὶ τῆς λύπης ἐμποιοῦσα», Arist., *EN*, IV, 11, 1126 a21-22.

Et ut scias quemadmodum incipiant adfectus aut crescant aut efferantur, est primus motus non voluntarius, quasi praeparatio adfectus et quaedam comminatio; alter cum voluntate non contumaci, tamquam oporteat me vindicari cum laesus sim, aut oporteat hunc poenas dare cum scelus fecerit; tertius motus est iam inpotens, qui non si oportet ulcisci vult sed utique, qui rationem evicit.¹⁶⁵³

Il riconoscimento della volontarietà nell'eccesso dell'ira diretta alla vendetta fa dire infine a Seneca che l'ira è:

concitatio animi ad ultionem voluntate et iudicio pergentis.¹⁶⁵⁴

La riflessione sulla vendetta viene ripresa anche in seno all'opera di una delle più importanti *auctoritates* di Dante, il domenicano Tommaso d'Aquino, il quale riprende la partizione aristotelica della *superabundantia irae* come triplice divisione dei soggetti all'ira in *iracundi, amari e difficiles*:

Ponit [Aristotele] triplicem speciem superabundantiae in ira. Circa quarum primam dicit quod illi qui dicuntur iracundi, id est prompti ad iram, velociter irascuntur, et etiam personis quibus non oportet et in quibus rebus non oportet et vehementius quam oportet; non tamen multo tempore durat eorum ira, sed velociter ab ea requiescunt [...] Ad hanc autem speciem irae maxime videntur disponi cholericis propter subtilitatem vel velocitatem cholerae[...] Secundam speciem ponit ibi 'amari autem'. Et dicit quod amari secundum iram dicuntur quorum ira difficile dissolvitur, et diu irascuntur quia retinent iram in corde. Tunc autem eorum ira quiescit, quando retribuunt vindictam pro iniuria illata: punitio enim facit quiescere impetum irae, dum loco tristitiae praecedentis inducit delectationem, in quantum scilicet aliquis delectatur de vindicta. Sed si hoc non fiat quod puniant, graviter affliguntur interius; quia enim non manifestant iram suam, nullus potest persuadendo eorum iram mitigare quae ignoratur, sed cum hoc ad hoc quod eorum ira digeratur necessarium est longum tempus per quod paulatim tepescat et extingatur accensio irae. Tales autem, qui sic iram retinent diuturnam sunt sibi ipsis molestissimi et praecipue amicis cum quibus delectabiliter non possunt convivere, et propter hoc vocantur amari. Sed si hoc non fiat, scilicet quod non puniant, graviter affliguntur interius, quia non manifestant iram suam[...] Ad hanc autem speciem superabundantiae maxime videntur dispositi esse melancholici, in quibus impressiones susceptae diu propter humoris grossitiam perseverant. Tertiam speciem ponit ibi 'difficiles

¹⁶⁵³ Sen., *De ira*, II, IV, 1.

¹⁶⁵⁴ «Ergo prima illa agitatio animi quam species iniuriae incussit non magis ira est quam ipsa iniuriae species; ille sequens impetus, qui speciem iniuriae non tantum accepit sed adprobavit, ira est, concitatio animi ad ultionem voluntate et iudicio pergentis. Numquam dubium est quin timor fugam habeat, ira impetum; vide ergo an putes aliquid sine adsensu mentis aut peti posse aut caueri.», Sen., *De ira*, II, III, 5.

autem'. [...] Non enim est in eis diuturnitas irae ex sola retentione, ut possit tempore digeri, sed ex proposito firmato ad puniendum.¹⁶⁵⁵

Per Tommaso accanto ad un tipo di iracondia veemente e impulsiva, atta a estinguersi in fretta e che caratterizza i cosiddetti *cholericici*, ci sono altri due tipi di collera per cui, invece, l'individuo reclama consapevolmente la vendetta. I soggetti cosiddetti 'difficili', che rientrano nella terza tipologia d'ira, senza dubbio nutrono il fermo proposito di punire con la vendetta il torto che hanno subito e che altrimenti non potrebbero sopportare, anzi, con il richiamo alla facoltà nutritiva, non potrebbero "digerire" («ut possit tempore digeri»). I soggetti cosiddetti *amari*, allo stesso modo, riescono a calmarsi solo quando ricorrono alla «vindicta pro iniuria». A questo tipo di ira, tuttavia, sono disposti in particolare i melanconici e, a detta di Tommaso, di nuovo per un motivo fisiologico: la *grossities* del loro umore. Costoro covano dentro se stessi («retinent in corde») la propria ira e la depongono quando possono finalmente vendicarsi. La vendetta che Dante invoca con tanta convinzione all'interno della *petrosa* trova nella collera, grazie al supporto delle fonti succitate, la sua piena giustificazione filosofica e viene anticipata nel verso esordiale proprio dal servile «voglio» in quanto spia della genesi volitiva del sentimento iracondo. Il legame tra la vendetta e l'ira è ribadito, tra l'altro, nella *Commedia* almeno in tre luoghi: «-O Signor mio, quando sarò io lieto/a veder la vendetta che, nascosa,/fa dolce l'ira tua nel tuo secreto?» (*Purg.*, XX, 95-97); «che la viva giustizia che mi spira,/li concedette in mano a quel ch'ì dico,/gloria di far vendetta a la sua ira» (*Par.*, VI, 88-90); «ed è chi per ingiuria par ch'aonti,/sì che si fa de la vendetta ghiotto,/e tal convien che 'l male altrui impronti» (*Purg.*, XVII, 121-123).

A questo punto non resta che appellarsi al secondo tipo di riscontro che è possibile rintracciare nel testo a conferma dell'umore collerico del Dante *actor*, vale a dire le spie linguistiche dell'ipotesto fisiologico che legittima la violenza dell'amante:

Così nel mio parlar vogli' esser aspro
com'è ne li atti questa bella petra,
la quale ognora impetra
maggior durezza e più natura cruda,
e veste sua persona d'un diaspro
tal, che per lui, o perch'ella s'arretra,
non esce di faretra
saetta che già mai la colga ignuda:
ed ella ancide, e non val ch'om si chiuda
né si dilunghi da' colpi mortali,
che, com'avesser ali,
giuncono altrui e spezzan ciascun'arme;
sì ch'io non so da lei né posso atarme.

¹⁶⁵⁵ Tom. Aqu., *Sententia Ethic.*, lib. 4 l. 13 n. 10-12.

Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi
né loco che dal suo viso m'asconda;
ché, come fior di fronda,
così de la mia mente tien la cima:
cotanto del mio mal par che si prezzi,
quanto legno di mar che non lieva onda;
e 'l peso che m'affonda
è tal che non potrebbe adeguar rima.
Ahi angosciosa e dispietata lima
che sordamente la mia vita scemi,
perché non ti ritemi
sì di rodermi il core a scorza a scorza,
com'io di dire altrui chi ti dà forza?

Ché più mi triema il cor qualora io penso
di lei in parte ov'altri li occhi induca,
per tema non traluca
lo mio penser di fuor sì che si scopra,
ch'io non fo de la morte, che ogni senso
co li denti d'Amor già mi manduca;
ciò è che 'l pensier bruca
la lor virtù sì che n'allenta l'opra.
E' m'ha percossa in terra, e stammi sopra
con quella spada ond'elli ancise Dido,
Amore, a cui io grido
merzé chiamando, e umilmente il priego;
ed el d'ogni merzé par messo al niego.

Egli alza ad ora ad ora la mano, e sfida
la debole mia vita, esto perverso,
che disteso a riverso
mi tiene in terra d'ogni guizzo stanco: (vv. 1-43)

Nella prima parte del componimento la vicenda psicologica dell'amante è decisamente quella dell'uomo come vittima di un'ostilità femminile che non si estrinseca né verbalmente né fisicamente, ma si sprigiona ai suoi occhi solo dal contegno autarchico e autosufficiente della pietra che, pur senza "fare" niente, mostra però degli «atti» con cui sembra ingaggiare una lotta all'ultimo sangue. Dal momento che la donna è aspra negli atti, è "come se" ella fosse corazzata di diaspro¹⁶⁵⁶ e recasse con sé una faretra da cui costantemente scocca contro l'uomo frecce che non mancano mai il bersaglio. Con la sua forza virtuale e iperbolica, inoltre, nella bellicosa fantasia dell'amante la donna è colei che spezza ogni suo scudo condannandolo ad una inermità di fatto. A livello psico-fisiologico gli effetti dell'atteggiamento della donna-pietra sull'amante fanno registrare un «peso» che lo «affonda» e ricordano per questa via il sovraccarico di una mente eccitata dall'eccesso del pensiero del malinconico, tanto più che, nelle parole dell'autore, la donna tiene la "cima" della sua mente («così de la mia mente tien la cima»). Il confine tra malinconia e ira, come abbiamo

¹⁶⁵⁶ Per l'interpretazione della presenza del diaspro all'interno del componimento cfr. 2.3.6.

visto dal rapido accenno alle fonti, doveva essere concepito dalla medicina dell'epoca come molto sottile. Lo stesso Alberto Magno, nel *De animalibus*, per legittimare la nobile malinconia che Aristotele nei *Problemata* attribuiva agli eroi, parla di una forma malinconica non più generata dal freddo della bile nera, ma dal caldo della *colera adusta*¹⁶⁵⁷. A questo punto, allora, il testo di *Così nel mio parlar* ci offre una prima informazione per comprendere come l'umore dominante del poeta all'interno della canzone non sia quello "semplicemente" malinconico, ma esso sia codeterminato dalla sua crasi con la *cholera rubra*. L'autore ci dice infatti che egli teme che i suoi sentimenti traspaiano da lui e siano visibili agli altri («per tema non traluca/lo mio penser di fuor sì che si scopra»). Questo atteggiamento solitario al confine con la misantropia, a ben vedere, coincide proprio con quello che Tommaso descrive per gli iracondi cosiddetti "amari" («et praecipue amicis cum quibus delectabiliter non possunt convivere, et propter hoc vocantur amari»), nel cui atteggiamento psicologico, a detta del filosofo, possono facilmente degenerare proprio i malinconici.

Le notazioni sulla corrosività del sentimento esperito dal poeta ci vengono offerte dal testo attraverso il ricorso, di nuovo, alla metafora nutritiva (perché non ti ritemi/sì di rodermi il core a scorza a scorza/[...]che ogni senso/co li denti d'Amor già mi manduca;/ciò è che 'l pensier bruca/la lor virtù sì che n'allenta l'opra). Questo dato ci fornisce almeno due indicazioni: tra le quattro virtù di cui si compone la facoltà nutritiva, la canzone è atta a rappresentare la facoltà appetitiva che si dispiega, appunto, nel forte "appetito" sessuale ribadito dal v. 81 («quello ond'io ho più gola»); il ricorso all'atto della manducazione, poi, stabilisce un dialogo con la complessione eroica omerica e in particolare con quella di Bellerofonte:

ut ait Homerus de Bellerophonte:

Qui miser in campis errabat solus Aleis,
Ipse suum cor edens, hominum vestigia vitans.¹⁶⁵⁸

Il testo omerico ci dice che Bellerofonte, l'eroe che Aristotele cita tra gli esempi di uomo malinconico, errava da solo per i campi, evitando il contatto con gli uomini e "mangiando" il proprio cuore. Risulta sufficientemente chiaro, allora, come Dante, che sicuramente conosceva questi versi, abbia potuto coniugare la facoltà appetitiva della medicina del suo tempo con la metaforica autofagia del malinconico Bellerofonte, comunque oggetto di studio "medico" già a partire da Aristotele.

¹⁶⁵⁷ «Quaecumque autem <scil. Animalia> grossi sunt sanguinis et calidi, immixtam in sanguine habent coleram adustam, vel aduri incipientem, quae est quoddam genus melancholiae.», Alb. Magno, *De anim.*, VoL. II p. 1304, 60, ed. cit. in R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 71.

¹⁶⁵⁸ Cic., *Tusc. Disp.*, III, 26.

Alla fine della prima parte della canzone, dopo che l'amore descritto da Dante ha sferrato il suo assalto cruento e omofago, il poeta giace a terra prono, lacerato nel petto e quasi al limite delle possibilità fisiche di reazione («disteso a riverso/mi tiene in terra d'ogni guizzo stanco»).

A questo punto, però, una chiara inversione¹⁶⁵⁹ all'interno del testo vede l'imporsi di uno scatto risarcitorio da parte del poeta, per quanto esso risulti mosso da una *vis imaginativa* allucinata, collerica e impotente:

allor mi surgon ne la mente strida;
e 'l sangue, ch'è per le vene disperso,
fuggendo corre verso
lo cor, che 'l chiama; ond'io rimango bianco.
Elli mi fiede sotto il braccio manco
sì forte, che 'l dolor nel cor rimbalza:
allor dico: «S'elli alza
un'altra volta, Morte m'avrà chiuso
prima che 'l colpo sia disceso giusto.»

Così vedess'io lui fender per mezzo
lo core a la crudele che 'l mio squatra!
poi non mi sarebb'atra
la morte, ov'io per sua bellezza corro:
ché tanto dà nel sol quanto nel rezzo
questa scherana micidiale e latra.
Ohmè, perché non latra
per me, com'io per lei, nel caldo borro?
ché tosto griderei: "Io vi soccorro".
e fare'l volentier, sì come quelli
che ne' biondi capelli
ch'Amor per consumarmi increspa e dora
metterei mano, e piacere'le allora.

S'io avessi le belle trecce prese,
che fatte son per me scudiscio e sferza,
pigliandole anzi terza,
con esse passerei vespero e squille:
e non sarei pietoso né cortese,
anzi farei com'orso quando scherza;¹⁶⁶⁰
e se Amor me ne sferza,

¹⁶⁵⁹ «The speaker's original assumption of the *parlar aspro* is both in emulation and in opposition to the lady's attack: the poem is an extended antiphrasis-predicated, ultimately, on the assumption that the aggression of the *petra* is itself an inversion of love. The astronomical reversal and rhyme-word inversions in the other *petrose* are replaced in "Cosi" by the gradual reversal of physical and psychological domination. And the elaborate exchange of weapons between speaker and lady is matched at the expressive level by an exchange of metaphor, as the speaker reclaims, so to speak, the figurative language associated early in the poem with the lady. Finally, the most challenging and problematic inversion in the poem is the implicit claim that the poem's violence is in the service of reconciliation, "quia bellum est propter pacem."», M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, pp. 175-176.

¹⁶⁶⁰ Per la concezione medievale dell'orso come animale lascivo e "aggressore sessuale" v. M. Pastoureau, *L'orso. Storia di un re decaduto*, Einaudi, Torino 2008.

io mi vendicherei di più di mille.
Ancor ne li occhi, ond'escon le faville
che m'infiammano il cor, ch'io porto anciso,
guarderei presso e fiso,
per vendicar lo fuggir che mi face;
e poi le renderei con amor pace.

Canzon, vattene dritto a quella donna
che m'ha ferito il core e che m'invola
quello ond'io ho più gola,
e dâlle per lo cor d'una saetta;
ché bell'onor s'acquista in far vendetta.(vv. 44-83)

Nella quarta stanza, a ben vedere, si compie parte di quello che H. Webb ha definito il “processo cardiopoetico” alla base di *Così nel mio parlar vogli' esser aspro*¹⁶⁶¹. Come sostiene la studiosa, infatti, il «cor» di cui parla Dante nella *petrosa* è, prima di tutto, un organo, una parte anatomica del corpo umano implicata in un unico processo fisiologico, psicologico e spirituale¹⁶⁶².

Quello che Dante descrive nella stanza, allora, è proprio quanto accade nel cuore del collerico in cui il sangue viene a confluire velocemente lasciando il volto, da cui esso è fuggito, nel suo bianco e consequenziale pallore («e 'l sangue, ch'è per le vene disperso, /fuggendo corre verso/lo cor, che 'l chiama; ond'io rimango bianco»). È stato osservato come l'azione del “fuggire” che connota il sangue della *petrosa* corrisponda al *fugiens* che in autori come Servio, Isidoro, Ugucione e Giovanni Balbi, è riferita pur al movimento sanguigno¹⁶⁶³. Bisogna allora osservare come questo processo centripeto attraverso cui il cuore richiama a sé il fluido sanguigno possa essere in ultima analisi riferito proprio alla fisiologia collerica. Sulla base del magistero aristotelico¹⁶⁶⁴, ad esempio, Cecco D'Ascoli afferma che:

Ira non è altro che acceso sangue
dentro nel core che 'l desdegno infoca,
per qual de la vendetta l'anima langue.¹⁶⁶⁵

Nello spazio di tre versi l'ascolano congloba i tre attori della canzone di Dante secondo un rapporto deterministico assai calzante per gli

¹⁶⁶¹ Cfr. H. Webb, *Dante's Cold Stone Rhymes*, in *Dante Studies*, 121, 2003, pp.149-167.

¹⁶⁶² *Ivi*, p. 149.

¹⁶⁶³ Cfr. E. Rebuffat, *Effetti della paura sul sangue: Inf. I 19-21 e Inf. XXIV 82-84*, in *Studi Danteschi* fondati da Michele Barbi, No. LXXVIII, Le lettere, Firenze 2013, pp. 15-44, p. 29.

¹⁶⁶⁴ Già il filosofo bizantino Temistio (IV sec. d. C.) nel Commento al *De anima* di Aristotele notava come nell'ira il sangue ribolla nel cuore. Cfr. E. Rebuffat, *Effetti della paura sul sangue*, p. 27.

¹⁶⁶⁵ *L'Acerba*, II, XIX, 1-3. Si confronti la definizione di Cecco con quella di Isidoro di iracundi: «Iracundus dictus quia accenso sanguine in furorem compellitur, fur̄ enim flamma dicitur, et ira inflammat.», Isid., *Orig.*, X, I, 129.

assunti fin qui esposti: il sangue ribolle nel cuore¹⁶⁶⁶ a causa dell'ira e questa, per il tramite di un'anima segnata dal languore, il cui valore cromatico è il biancore pallido, reclama la sua vendetta.

A questo punto può forse apparire più chiara la matrice genetica delle violenti e disarmanti fantasie descritte nel testo. Esse, infatti, non sono che il legittimo prodotto della complessione collerica atta a debilitare, in particolare, proprio la *cellula imaginativa*¹⁶⁶⁷ a cui quindi va ricondotto il generale delirio dell'amante respinto. Proprio da Arnaldo da Villanova, poi, l'eziologia dell'*amor furiosus* è ricondotta al surriscaldamento prodotto dalla bile gialla dei collerici, che, di fatto, impedisce proprio all'immaginazione di produrre le sostanze umide¹⁶⁶⁸.

Non deve stupire troppo, a questo punto, il *furor* con cui Dante rappresenta se stesso in quanto uomo dominato dalla collera che esercita le sue deliranti fantasie su una donna che gli "sembra" ostile. Egli ha certamente presente il magistero aristotelico dell'*Etica* in cui è già insito non il moralismo che vi avrebbe poi colto l'acribia punitiva della religione dogmatica, ma la fisica disposizione a riconoscere nelle passioni umane il multivariato prodotto della commistione delle qualità elementari e degli umori. L'autore è debitore, inoltre, di quel metodo ermeneutico medievale e onnivoro, atto a suggerire dai testi cristiani, precristiani e "pagani", fonte e materia di riflessione e ispirazione panteologica. Se la nostra ipotesi è esatta e la collera è il *topic* reale di *Così nel mio parlar vogli' esser aspro*, l'autore deve aver attinto, tra l'altro, ad un tipo di fruizione "ermetica" dei testi classici e cristiani¹⁶⁶⁹.

¹⁶⁶⁶ L'assunto di un'ira come sangue acceso intorno al cuore è presente anche in Benvenuto da Imola per il quale: «nam ira est accensio sanguinis circa cor».

¹⁶⁶⁷ Platearius, *Practica*: «Mania est infectio anterioris cellulae capitis cum privatione imaginationis», in R. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 92.

¹⁶⁶⁸ R. Poma, *Metamorfosi dell'hereos. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna (XVI-XVII)*, in Ri.L.Un.E., 2/2007, n. 7, Atti/Aetes *Eros Pharmakon*, pp. 39-52, p. 42.

¹⁶⁶⁹ Identificare la precisa genesi storica di questo ermetismo permetterebbe ad esempio di spiegare il perché un autore come Marsilio Ficino nel suo *Libro dell'amore* citi quasi testualmente proprio questa *petrosa*: «manifestamente nell'amore reciproco giustissima vendetta riede[...]e chi non ama l'amante è in colpa d'omicidio, anzi è ladro, omicidiale e sacrilego.»; questo luogo si confronti con «questa scherana, micidiale e latra [...]ché bell'onor s'acquista in far vendetta» (*Così nel mio parlar vogli' esser aspro*, v. 83, v. 58). Un ulteriore elemento che corrobora l'idea di una codificazione ermetica di *Così nel mio parlar* è il fatto che Cino da Pistoia in occasione della morte di Dante scelga di celebrare il poeta ricorrendo proprio al metro di questa *petrosa* (si tratta del *planh* "Su per la costa, Amor, de l'alto monte"), nonché la citazione esplicita del primo verso della canzone in *Lasso me, ch'ì non so in qual parte pieghi* (*Rvf*, LXX) di Francesco Petrarca.

4.15 *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*: il latrato del cane, la sordità e la pietra come meta linguistico-sonora

C'è un terzo elemento che conforta l'interpretazione di *Così nel mio parlar* come componimento rappresentativo della disposizione collerica: l'aggregato semiotico delle metafore acustiche e il motivo del parlare aspro.

Nella quinta stanza della canzone la concitata fantasia che Dante dirige verso la donna si esprime con la crudezza di un'immagine assai particolare:

Ohmè, perché non latra
per me, com'io per lei, nel caldo borro?(vv.59-60)

Nel suo acceso delirio il poeta vorrebbe che la donna “latrasse”, come lui, in quello che è stato definito come metafora di un inferno sessuale, il «caldo borro»¹⁶⁷⁰. L'attenzione ermeneutica rispetto a questi versi, secondo noi, deve soprattutto concentrarsi sul verbo che Dante usa: ‘latrare’. Esso infatti identifica un suono specifico da riferire al verso del cane. Nel commento ad Aristotele di Boezio, autore di cui Dante conosce certamente il *De consolatione philosophiae*, si dice:

canum latratus iram significat¹⁶⁷¹

Nella lapidaria affermazione di Boezio il latrato del cane è il simbolo, o meglio, il segno (significat) dell'ira.

Questo dato basterebbe a spiegare come, nella canzone che abbiamo postulato sia la rappresentazione della complessione collerica, la fantasia del latrato della donna valga, nella volontà allucinata del poeta, come degradazione dell'equilibrio femminile nella direzione parificante della collera maschile. Dante, insomma, vorrebbe che la pietra fosse colta da un desiderio rabbioso simile al suo.

Nell'*Etica Nicomachea* di Aristotele¹⁶⁷² il cane è chiamato in causa come figura dell'incontinenza che si osserva proprio nell'iracondo, il

¹⁶⁷⁰ M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, p. 170. Il ‘borro’, forse dal provenzale ‘bauri’, vale come burrone con riferimento alla frantumazione della roccia, quindi come forma alterata di ‘botro’, luogo scosceso e incassato in cui penetra l'acqua. Si noti che qui, come in seguito nel «tristo buco», si attui il rovesciamento di segno della pietra spaccata di matrice ermetico-alchemica. Cfr. 1.9.2.

¹⁶⁷¹ Boezio, *De Int. Comm. maj.*, Fl. 64, col. 420 C-D, cit- in U. Eco, *Sul latrato del cane*, in U. Eco, *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, RCS, Milano 2007, 176-226, p.209.

¹⁶⁷² «Ὅτι μὲν οὖν ἀκρασία καὶ ἐγκράτειά ἐστι μόνον περὶ ἅπερ ἀκολασία καὶ σωφροσύνη, καὶ ὅτι περὶ τὰ ἄλλα ἐστὶν ἄλλο εἶδος ἀκρασίας, λεγόμενον κατὰ μεταφορὰν καὶ οὐχ ἀπλῶς, δῆλον. Ὅτι δὲ καὶ ἦττον αἰσχροῦ ἀκρασία ἢ τοῦ θυμοῦ ἢ ἢ τῶν ἐπιθυμιῶν, θεωρήσωμεν. ἔοικε γὰρ ὁ θυμὸς ἀκούειν μὲν τι τοῦ λόγου, παρακούειν δέ, καθάπερ οἱ ταχεῖς τῶν διακόνων, οἱ πρὶν ἀκοῦσαι πᾶν τὸ λεγόμενον

quale riesce a formulare dei giudizi troppo grossolani e sbrigativi a causa, tra l'altro, della natura calda e "veloce" della sua complessione. Allo stesso modo, il cane, prima di accertarsi dell'identità dell'ospite che bussava alla porta, emette impulsivamente un generico latrato e ciò in ragione di un sorta di imperfezione della sua capacità di "ascolto". Tanto il cane quanto l'impulsivo "ascoltano male" (παρακούειν) e questo, insieme alla complessione calda, procura in loro l'impulso alla vendetta (τιμωρίαν).

A questo punto verrebbe da inferire che l'interpretazione medievale del cane e, conseguentemente, del suo latrato, poggiando sull'autorità aristotelica, abbia concepito l'animale e il suo verso come forma di suono pre-ragionativo da rapportare alla sostanziale inabilità dell'animale a formulare pensieri logicamente articolati.

In realtà, proprio al cane la tradizione stoica e, nello specifico, il filosofo Crisippo, attribuiva la partecipazione alla dialettica umana, il possesso cioè, seppur in forma embrionale, di un *logos*¹⁶⁷³.

Come abbiamo assunto nella discussione sulla storica possibilità che Dante possa essere stato un "mago" e un alchimista, l'autore doveva certamente fruire di una tradizione colta, sebbene egli non si trovasse all'interno dell'accademia, come invece era stato Cecco prima di esserne espulso; tuttavia, la sua formazione di medico e speciale gli permetteva di accedere a una serie di fonti e di materiali sperimentali in cui certamente era presente l'autorità classica e cristiana, ma in cui questa doveva essere l'oggetto di una interpretazione combinata e particolare tra la teoria dell'accademia e la pratica della sperimentazione sul campo¹⁶⁷⁴.

Nella tradizione erboristica popolare, e non solo, cui Dante doveva aver accesso, la figura del cane compariva con grande diffusione in tutta Europa¹⁶⁷⁵ come protagonista di una leggenda assai importante: quella della belladonna. Il nome scientifico di questa pianta medicinale, di assoluto primo piano nella farmacopea antica sia popolare che colta, era *solanum furiosum*, la pianta delle solanacee che conduceva a quella che gli antichi identificavano come

ἐκθέουσιν, εἶτα ἀμαρτάνουσι τῆς προστάξεως, καὶ οἱ κύνες, πρὶν σκέψασθαι εἰ φίλος, ἂν μόνον ψοφήσῃ, ὑλακτοῦσιν· οὕτως ὁ θυμὸς διὰ θερμότητα καὶ ταχυτήτα τῆς φύσεως ἀκούσας μὲν, οὐκ ἐπίταγμα δ' ἀκούσας, ὁρμᾷ πρὸς τὴν τιμωρίαν.» Arist., *EN*, VII, 7, 1149a 21-31.

¹⁶⁷³ Cfr. U. Eco, *Sul latrato del cane*, in *op. cit.*, pp. 180-181.

¹⁶⁷⁴ In particolare si noti con Umberto Eco, il quale rintraccia il cabalismo di Dante, come il poeta citi «con troppa insistenza varie arti divinatorie e magiche nella *Commedia* (astrologia, chiromanzia, fisiognomica, geomanzia, piromanzia, idromanzia, e naturalmente i negromanti): in qualche modo egli doveva essere a giorno di una cultura sotterranea ed emarginata di cui il cabalismo faceva confusamente parte, almeno secondo una vulgata corrente», U. Eco, *Dante tra confidisti e cabalisti*, in *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, RCS, Milano 2007, p. 311.

¹⁶⁷⁵ Cfr. J. Waniakowa, *Mandragora and Belladonna – the names of two magic plants*, in *Studia Linguistica, Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*, 124, 2007; M. Eliade, *Gayomart, Adamo e la mandragola*, in *Spezzare il tetto e la sua casa. La creatività e i suoi simboli*, Jaca book, Milano 1998.

“mania”¹⁶⁷⁶, una forma di furiosa perdita di controllo non molto diversa dalla collera di cui abbiamo parlato. La pianta, inoltre, in quanto considerata *Mater herbarum* proprio ai tempi di Dante, era giunta a rappresentare una delle figure del *lapis*, e, in quanto tale, ad incarnare il simbolo di quella *materia prima*¹⁶⁷⁷ di cui si è detto.

Le modalità di raccolta della belladonna¹⁶⁷⁸, da sempre confusa con la mandragora¹⁶⁷⁹, pianta adamitica ma anche presenza botanica del *Cantico dei Cantici*¹⁶⁸⁰, richiedeva l'apparentemente bizzarra presenza di un cane affamato da legare alla pianta per fare in modo che questa, una volta che all'animale venisse presentato il pasto, fosse strappata con un solo colpo grazie al balzo del cane sul cibo. L'animale, una volta che la pianta fosse stata estirpata, sarebbe *morto* sentendo l'*urlo* (altro elemento apparentemente bizzarro) emesso dalla pianta stessa.

È innanzitutto necessario precisare che la leggenda sull'estirpazione della belladonna non è un'invenzione popolare, ma conta precise e autorevoli fonti classiche, da quelle occidentali di Plinio a quelle mediorientali di Giuseppe Flavio¹⁶⁸¹, soggette poi nel corso del tempo all'agglutinamento di elementi di origine *anche* folklorica.

Quello che qui più ci preme, però, ai fini della comprensione del riferimento al linguaggio e delle metafore acustiche in seno alla *petrosa*, è elicitare quale significato abbia conferito l'antichità, e in particolare la tradizione “ermetica”, alla leggenda della belladonna. Essa, in quanto pianta dell'origine nata dal seme di Adamo, secondo quanto racconta, tra l'altro, proprio Ildegarda di Bingen cui si deve la formulazione filosofica del concetto di *viriditas*, veniva a rappresentare la forma originaria della realtà così com'era stata esperita durante il primo giorno della creazione, giorno a cui la

¹⁶⁷⁶ Uno dei nomi “dotti” della pianta era proprio ‘manicum’, mentre il suo nome popolare era ‘belladonna’. Cfr. G.M. Faber, *Strychnomania explicans Strychni Manici Antiquorum vel Solani Furiosi recentiorum, Historiæ Monumentum, Indolis nocumentum, Antidoti documentum*, Augsburg, Göbel 1677.

¹⁶⁷⁷ «In tal modo mandragora, moly e lunaria si confondono del tutto tra di loro in un'unica entità botanica, e tanto più chiaramente dal punto di vista magico li si considera come la concretizzazione della materia prima, del caos da cui vengono fuori tutte le radici e in cui tutte le cose torneranno a dissolversi», K. Rahner, *La mandragora, l'eterna radice umana*, in *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Il Mulino, Bologna 1971, pp. 249-304, p. 273.

¹⁶⁷⁸ Per l'ampia diffusione di questa leggenda in ambito cristiano si veda E. Von Lippmann, *Alraun und schwarzer Hund*, in *Abhandlungen und Vorträge zur Geschichte der Naturwissenschaften*, I, Leipzig 1906.

¹⁶⁷⁹ Vedi in particolare il recente studio di A. Van Arsdall, W. K. Helmut, P. Blanz, *The Mandrake Plant and Its Legend: A New Perspective*, in *Old Names, New Growth. Proceedings of the 2nd ASPNS Symposium, Graz, 6-10 June 2007, and Related Essays*. Eds. Peter Bierbaumer and Helmut W. Klug. Frankfurt/Main: Lang 2009, pp. 285-346.

¹⁶⁸⁰ *Cant. Cantic.* 7, 14.

¹⁶⁸¹ *De bello iudaico*, VII, 6, 3.. La mandragora è inoltre presente in: *Genesi* (30, 14-16); Agostino, *Contra Fustum Manichaeum* XXII, 56; Ambrogio, *Exameron* III, 9, 39; Basilio, *Hexaemeron* II, 4; Isidoro, *Orig.* XVII 9, 30; Dioscoride, *De materia medica* IV, 75; Teophrasto, *Hist. Plant.* IX, 9, 1; *Argonautiche orfiche* 922 ss; Luciano, *Veræ historiae*, II, 33. Columella, *De re rustica* X, 19-21; Eliano, *Hist. anim.* XIV, 27; Avicenna, *Libri quinque canonis* II, II; Pseudo Cassiodoro, *Expositio in Canticum* 7, 13 (commento al Cantico attribuito anche a Tommaso d'Aquino).

scienza dell'*elixir* si proponeva di tornare per riportare finalmente l'uomo alla sua complessione perfetta, metaforizzata proprio dalla pietra. Come Dante asserisce nel *De vulgari eloquentia* Adamo è il locutore di un protolinguaggio mistico da affiancare a quello di Cristo in quanto nuovo Adamo. La belladonna-mandragora, che nasce con Adamo, doveva essere dunque investita di tutte le mitiche valenze della sua proto-natura venendo ad assumere, per tal via, *anche* un significato protolinguistico, sempre, si intende, *analogice et per signa*. Per il tramite dell'urlo che la pianta emette veniva pertanto veicolato il significato metafisico dell'accesso ad un livello di comunicazione mistica e metatemporale, capace di conciliare le contraddizioni interne del pensiero logico-razionale che nella leggenda della raccolta della pianta veniva simbolizzato proprio dal cane. La morte del cane, e quindi della logica, simboleggiava così l'estinzione del dualismo del pensiero normativo che il cogliere la pianta *in un sol colpo*, espressione usata spesso nei testi alchemici, aspirava a procurare nella mente umana. L'urlo della pianta valeva allora come *excessus mentis*, varco cognitivo verso una categoria di suono sovra o extratemporale, una zona acustico-cognitiva dove, per usare le parole di Dante, per significare l'ineffabile finalmente non *desunt signa vocalia*.

A questo punto è necessario provare a chiarire quale possa essere stato il legame tra il senso acustico, che in modo importante compare in *Così nel mio parlar vogli' esser aspro*, e la teorica del linguaggio aspro presente, oltre che nel primo verso della canzone, anche nel canto infernale di ingresso nel *Cocito*.

Per comprendere i primi due versi della canzone («Così nel mio parlar vogli' esser aspro/com'è ne li atti questa bella petra») può in parte aiutarci Cecco D'Ascoli:

È pur in parole l'ira de li matti,
sonando l'aire con l'irate voci;
ma quella de li savii è in facti.¹⁶⁸²

A ben vedere Cecco stabilisce l'esistenza di un'ira dalla duplice natura: quella dei "matti" e quella dei "savii". A quella dei primi l'autore attribuisce il senso acustico dell'espressione della rabbia in forma verbale (le irate voci); ai secondi, per converso, attribuisce il silenzio dei "fatti". La prima dicotomia che traiamo da Cecco è allora quella del silenzio degli atti *vs* il parlare adirato. Questo binomio oppositivo è quanto caratterizza il primo distico della *petrosa* in cui Dante asserisce proprio che il suo *parlare aspro* è il frutto della volontà di imitare non il linguaggio della donna, ma i suoi "atti". La donna delle *petrose*, infatti, non parla mai e, se agisce, la sua attività non è fatta mai, paradossalmente, di azioni, ma di autarchiche disposizioni psicofisiche che ingenerano lo sconforto nell'amante rifiutato. All'asprezza del parlare dell'uomo corrisponde l'asprezza

¹⁶⁸² *L'Acerba*, II, XIX, 25-27.

degli atti della donna, tuttavia questa asprezza, sebbene venga equivocamente designata nello stesso modo, esibisce, *per signa*, la sua natura qualitativamente diversa. Alla coppia oppositiva silenzio degli atti /parlare adirato va insomma affiancata la dicotomia asprezza della donna/asprezza dell'uomo. Di questa differenza qualitativa rende conto Dante in *Inf.* XXXII:

S'io avessi le rime aspre e chiocce,
come si converrebbe al tristo buco
sopra 'l qual pontan tutte l'altre rocce,

ché non è impresa da pigliare a gabbo
discriver fondo a tutto l'universo,
né da lingua che chiami mamma o babbo.

Ma quelle donne aiutino il mio verso
ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
sì che dal fatto il dir non sia diverso.

io premerei di mio concetto il suco
più pienamente; ma perch'io non l'abbo,
non senza tema a dicer mi conduco,¹⁶⁸³

All'ingresso nel Cocito Dante invoca un tipo di linguaggio aspro che, come si vedrà, è l'esatto *oppositum* del linguaggio aspro invocato nella *petrosa*. Se quest'ultimo, infatti, è, come abbiamo visto, il prodotto di un parlare adirato che cerca vanamente di emulare il contegno aspro ma silenzioso della donna-pietra, le «rime aspre e chiocce» rappresentano quel tipo di linguaggio metafisico che non è ostacolato né dall'intralcio del pensiero¹⁶⁸⁴ né dalla mancanza di segni vocalici. Come dice Dante, per parlare del «buco»¹⁶⁸⁵ (inferno) su cui poggiano tutte le altre pietre (rocce) c'è bisogno di un linguaggio «magico», cioè di quell'articolazione metafisica del suono che ha permesso alle Muse (si ricordi il legame musaico)¹⁶⁸⁶ di spostare le pietre e di aggregarle in posizione circolare attorno alla città di Tebe¹⁶⁸⁷. La lingua che le Muse hanno dato ad Anfione non è

¹⁶⁸³ *Inf.* XXXII, 1-12.

¹⁶⁸⁴ Si confronti il seguente passo del *Convivio*: «Poi quando dice: Però, se le mie rime avran difetto, escusomi da una colpa de la quale non deggio essere colpito, veggendo altri le mie parole essere minori che la dignitate di questa; e dico che se difetto fia ne le mie rime, cioè ne le mie parole che a trattare di costei sono ordinate, di ciò è da biasimare la debilitade de lo 'ntelletto e la cortezza del nostro parlare, lo quale per lo pensiero è vinto, sì che seguire lui non puote a pieno, massimamente là dove lo pensiero nasce da amore, perché quivi l'anima profondamente più che altrove s'ingegna.», *Convivio*, III, IV, 4.

¹⁶⁸⁵ Si tratta evidentemente di una struttura speculare alla volta dell'edificio celeste in cui il peso si scarica sulla pietra angolare (Cristo). Qui, per converso, il peso delle pietre infernali poggia su una vacanza nella roccia: il *triste buco*, una sorta di voragine che potremmo immaginare come un grosso buco nero, una contrazione dello spazio che causa il male come nella formulazione teologica dell'ebreo Isaac Luria.

¹⁶⁸⁶ Cfr. 2.5.1.

¹⁶⁸⁷ All'azione di Anfione va certamente affiancata quella di Orfeo che, oltre ad ammansire le bestie col suono della cetra, riesce anche a far muovere le pietre. Il

la «lingua che chiami mamma e babbo», cioè non è la “vulgar lingua”, perché essa, come il poeta stesso asserisce, non è la stessa lingua che usavano Adamo e Cristo. Quella lingua è perduta e serve ritrovarla:

Quoniam permultis ac diversis ydiomatibus negotium exercitatur humanum, ita quod multi multis non aliter intelligantur verbis quam sine verbis, de ydiomate illo venari nos decet quo vir sine matre, vir sine lacte, qui nec pupillarem etatem nec vidit adultam, creditur usus. In hoc, sicut etiam in multis aliis, Petramala civitas amplissima est, et patria maiori parti filiorum Adam. Nam quicumque tam obscene rationis est ut locum sue nationis delitiosissimum credat esse sub sole, hic etiam pre cunctis proprium vulgare licetur, idest maternam locutionem, et per consequens credit ipsum fuisse illud quod fuit Ade.¹⁶⁸⁸

Dante afferma che, dopo la confusione babelica, bisogna cercare («nos decet venari») quella lingua usata da un uomo *sine matre* e *sine lacte*, che, quindi, riprendendo quanto dice nella *Commedia*, non abbia dovuto mai pronunciare le parole ‘mamma’ e ‘babbo’. L’autore infatti allude, come abbiamo già osservato¹⁶⁸⁹, proprio alla *prima loquela* dell’Eden¹⁶⁹⁰, al protolinguaggio di Adamo che non ha né padre né madre in quanto è nato direttamente dal soffio di Dio. Che questa concezione abbia una matrice ermetica lo conferma, secondo noi, il toponimo «Petramala» che è, sì, certamente un piccolo borgo toscano che il poeta usa antifrasticamente, ma è, *eodem tempore*, la designazione della pietra di segno negativo riferita alla perversa concezione di quanti credono in modo insensato («obscene rationis») che il linguaggio adamitico possa coincidere col volgare specifico di una specifica nazione¹⁶⁹¹, cioè, diciamo noi, con una lingua “temporale”. Già per Umberto Eco infatti: «di fronte ai volgari esistenti, naturali ma non universali, di fronte a una grammatica universale ma artificiale, Dante insegue il

mito ovidiano è citato da Dante nel *Convivio* laddove l’autore dà proprio alla pietra il significato deteriore dell’uomo che manca di sapienza, del non-savio, dato che corrobora l’idea dell’uso del termine ‘pietra’ come *vox media* all’interno dell’opera dantesca: «sì 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]lia mansuescere e umiliare li crudeli cuori, e fa[r]lia 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», *Convivio*, II, I, 3.

¹⁶⁸⁸ *De vulg. eloq.* I, VI, 1-2.

¹⁶⁸⁹ Cfr. 2.2.

¹⁶⁹⁰ Sul legame fra la prima lingua di Adamo e i papiri egizi v. S. Brown, *Joseph (Smith) in Egypt: Babel, Hieroglyphs and the pure language of Eden*, in *Church History* No. 78, March 2009, American Society of Church History, pp. 26-65. Sulla ricerca della lingua perduta di Adamo v. J. Ducos, *La langue d’Adam*, in *Adam, le premier homme*. Textes réunis par Agostino Paravicini Bagliani, Micrologus’ Library, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2012, pp. 49-68; U. Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari-Roma 1993.

¹⁶⁹¹ Cfr. M. Olender, *From the language of Adam to the pluralism of Babel*, in *Mediterranean Historical Review*, 12, 2, 1997, pp. 51-59, pp. 55-56.

sogno di una restaurazione della *forma locutionis* edenica, naturale e universale»¹⁶⁹².

Tornando al passo infernale, allora, Dante rimpiange di non possedere le «rime aspre» necessarie a cantare ciò che non si può esprimere con «lingua che chiami mamma e babbo», asserendo per tal via che l'asprezza linguistica cui aspira è quella adamitica e della pietra non 'mala', quella cioè che negli 'atti' mostra la donna-pietra di *Così nel mio parlar volgio essere aspro*.

Per qualificare le rime aspre, e quindi la lingua adamitica, che il poeta aspira a possedere, viene usato pur sempre l'elemento petroso. La vacanza infernale è un «tristo buco» nella roccia. La sua apertura "triste" si configura come *speculum* della chiusura "magica" del circolo delle pietre di Anfione¹⁶⁹³. Costui è il mitico fondatore di Tebe che riesce a spostare le pietre con la musica e formare così il cerchio di mura con cui "chiude" la città. All'apertura triste della roccia segnata dei latrati infernali si oppone allora la chiusura musicale delle pietre di Anfione che si spostano e si aggregano per "magia".

Nel verbo 'chiudere' che Dante usa per definire l'azione di Anfione siamo convinti sia riecheggiata parte di quell'originario *trobar clus* che attraverso la concentrazione metaforico-lirica auspicava ad una restaurazione di quella che abbiamo precedentemente chiamato lingua verde o lingua di natura, cioè appunto la lingua di Adamo. Questa lingua, tra l'altro, nelle parole di Dante risulta assai affine alla forma quintessenziale della pietra dei filosofi, in quanto consiste come essa di un «suc», di un'essenza, cioè, che riproponga l'originaria fisionomia cognitivo-linguistica e complessionale della

¹⁶⁹² U. Eco, *Dante tra modisti e cabalisti*, in *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, RCS, Milano 2007, pp. 291-312, p. 301. L'autore ha prima precisato che: «quella che Dio dà ad Adamo non sarebbe solo la facoltà del linguaggio e non sarebbe ancora una lingua naturale ma sarebbero i principi di una grammatica universale, la causa formale». Il nostro richiamo ad una forma "metafisica" di linguaggio, che pertanto si spinge al di là dell'immanenza di una grammatica universale, si appoggia qui al dato fornito dal passo infernale in cui il linguaggio aspro invocato da Dante mostra il carattere "magico" della musica di Anfione capace di muovere e aggregare circolarmente il cerchio di pietre attorno a Tebe. Questa possibilità di un lingua che agisce senza "parlare" è tra l'altro messa ben in rilievo dallo stesso Eco allorquando a proposito del *fiat lux* spiega: «Se il De vulgari eloquentia...è un trattato sulle lingue e sugli atti di parola, il *Genesi* offriva a Dante molti esempi di "atti di parola" originari, ma occorrerebbe intendersi su ciò che significa parlare.[...] Se così Dante intendeva un atto di parola, allora non si dovrebbe dire che Dio "parla" quando pronuncia il *fiat lux* in virtù del quale "la luce fu" (*Genesi* 1, 3-4)- e lo stesso si potrebbe dire di altre espressioni analoghe che usa nel corso della creazione. Qui Dio sembra piuttosto conoscere *how to do things with words*, ovvero mette in opera una qualità magica, operativa, performativa della parola», *ivi* pp. 291-292.

¹⁶⁹³ L'episodio è narrato in Orazio, *Ars Poet.*, vv. 394-396; Stazio, *Theb.*, VIII, vv. 232-233; X, vv. 873-877. L'invocazione delle Muse può forse trovare riscontro nei versi di *Theb.*, I, vv. 3-10: «unde iubetis/ire, deae?[...]sequar quo carmine muris/iusserit Amphion Tyrios accedere monte». L'ipotesi della natura "ermetica" del personaggio di Anfione può essere confortata, ad esempio, dalla sua presenza, insieme al fratello Zeto, come figura dei gemelli, nello zodiaco che accerchia il dio Fanes in un bassorilievo ellenistico in pietra conservato nel Museo Lapidario di Modena.

prima umanità, una catena linguistico-musicale sovratemporale, la cui natura evidentemente paradossale meriterebbe indagini assai più approfondite, ma che, stando alle parole di Dante, fa coincidere le cose (res) con le parole (verba) («sì che dal fatto il dir non sia diverso»), anzi, come nel caso della donna pietra, fa in modo che le parole *siano* veramente gli *atti*.

Tornando al testo di *Così nel mio parlar*, quanto segue al primo distico è, apparentemente, un duello amoroso alquanto scontato nel suo ricorso alle metafore belliche del più adusato esercizio poetico¹⁶⁹⁴:

la quale ognora impetra
maggior durezza e più natura cruda,
e veste sua persona d'un diaspro
tal, che per lui, o perch'ella s'arrettra,
non esce di faretra
saetta che già mai la colga ignuda:
ed ella ancide, e non val ch'om si chiuda
né si dilunghi da' colpi mortali,
che, com'avesser ali,
giuncono altrui e spezzan ciascun'arme;
sì ch'io non so da lei né posso atarme.

Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi
né loco che dal suo viso m'asconda;
ché, come fior di fronda,
così de la mia mente tien la cima:
cotanto del mio mal par che si prezzi,
quanto legno di mar che non lieva onda;(vv. 3-19)
[...]
Elli mi fiede sotto il braccio manco
sì forte, che 'l dolor nel cor rimbalza:
allor dico: "S'elli alza
un'altra volta, Morte m'avrà chiuso
prima che 'l colpo sia disceso giusto".

Così vedess'io lui fender per mezzo
lo core a la crudele che 'l mio squatra!(vv. 48-54)

Se seguiamo il suggerimento che Dante ci dà nel primo verso della canzone, quanto segue deve e può essere letto in termini linguistici. La donna non parla¹⁶⁹⁵, agisce, ma i suoi atti hanno la natura del

¹⁶⁹⁴ «Dante riferisce insomma alla donna caratteristiche che, come le frecce, facevano parte del corredo tradizionale di Cupido», Giunta 2014, p. 428.

¹⁶⁹⁵ Riguardo al silenzio della donna è necessario notare come la caratteristica antropologica e persino biologica della donna fosse piuttosto la loquacità (a proposito si veda M. Giuman, *Il fuso rovesciato. Fenomenologia dell'amazzone tra archeologia, mito e storia nell'Atene del VI e del V secolo a.C.*, Loffredo editore, Napoli 2005). Ad essere caratterizzata da una muta essenza era invece la divinità romana di Tacita che Ovidio definisce come madre dei *Lares compitales* (*Ov. Fast.* 2, 599 ss.), che era oggetto anche di riti magici a lei consacrati allo scopo di fare tacere qualcuno. È inoltre molto importante notare con Marco Giuman come: «Stando tuttavia a quanto riportato da Varrone (L.L. 9, 61) la madre dei Lari sarebbe stata Mania, divinità misteriosa di cui ignoriamo praticamente ogni cosa: videmus enim Maniam matrem Larum dicit» (M. Giuman, «*Ho incatenato lingue ostili e bocche nemiche*». *Magia, parola e silenzio nel culto romano di Tacita Muta*, in "Medea", I, 1, 2015, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1824>, p. 1). Questa nota può infatti permetterci di ricondurre il termine "mania", che nell'antichità designa tanto la collera, quanto la pianta mandragora-belladonna, alla sconosciuta "Mania" di cui narra Varrone come altro nome di Tacita che ci

linguaggio, poiché comunicano e lo fanno in una maniera apertamente oppositiva rispetto a quella dell'uomo¹⁶⁹⁶.

La donna-pietra, come *figura* del linguaggio, non è «ignuda» ma «chiusa» da una corazza. Questa chiusura, in quanto concentrazione lirica impenetrabile, non può essere vinta dalla «chiusura» dell'uomo («non val ch'om si chiuda»). L'azione maschile è infatti connotata dal movimento del dilungarsi («né si dilunghi dai colpi mortali») che è in aperta antitesi al movimento chiuso, centrato e corto della donna che colpisce, tanto che il poeta aspira ad avere la medesima capacità di centramento («Così vedess'io lui fender per mezzo/lo core a la crudele»; «guarderei presso e fiso»; «Canzon, vattene dritto a quella donna») ¹⁶⁹⁷. Sul piano linguistico, dunque, la femminile chiusura di un linguaggio che arriva subito al suo nucleo significante con un colpo preciso, efficace e breve, si oppone alla maschile tendenza al dilungamento, alla circonduzione, al movimento linguistico protratto e inefficace a sferrare un unico «colpo» vincente. Il linguaggio femminile arriva subito al bersaglio poiché ha le ali («com'avesser ali»). La sua virtù è penetrativa in quanto riesce a vedere dov'è l'uomo dovunque esso si nasconda («né loco che dal suo viso m'asconda») ¹⁶⁹⁸ ed è distruttiva di qualunque forma di schermamento («Non trovo scudo ch'ella non mi spezzi»). Lo scopo cognitivo di questa «lingua» (o non-lingua) femminile sembra quello di colpire il lato sinistro dell'uomo («Elli mi fiede sotto il braccio manco») che è sì il luogo del cuore, ma anche quello che a livello encefalico corrisponde al pensiero logico-razionativo e, nel *De medicina animae* di Ugo da Folieto, è la parte del corpo umano dominata dalla malinconia. La donna, allora, colpendo il «lato manco» ha l'obiettivo di sventare il pensiero malinconico e quello razionativo ad esso connesso. A tal fine ella vuole «squatrare» il cuore del poeta, rompendo in tal modo la «terrestrità» che la cultura di Dante attribuiva simbolicamente proprio al quadrato come insieme quaternario degli elementi di cui è fatto il mondo fisico. Non a caso la donna è definita «fiore di fronda», la parte infiorata della pianta, il fiore appunto, con cui veniva spesso designata la pietra dei

riporterebbe, quindi, a un antico legame tra il campo semiotico del linguaggio-silenzio, della collera e della botanica con quello della loro divina antropomorfizzazione al femminile.

¹⁶⁹⁶ Per la distinzione tra divinità maschili della parola come *oppositum* delle divinità femminili del silenzio nell'antica Roma si veda A. Dubourdieu, *Divinités de la parole, divinités du silence dans la Rome antique*, in *Revue de l'histoire des religions*, vol. 220, iss. 3, 2003, pp. 259 -282.

¹⁶⁹⁷ Si noti che nell'*Etica* di Aristotele si dice che mentre è facile montare in collera è difficile riuscire a fare centro, come ad esempio prendere il centro di un cerchio. Cfr. *EN*, II, 9, 1109a. La produzione di un linguaggio efficace è inoltre metaforizzata nel *De medicina animae* di Ugo da Folieto proprio attraverso le dinamiche della freccia.

¹⁶⁹⁸ È stato osservato che qui la donna è paragonata perifrasticamente a Dio attraverso l'incrocio tra retorica cortese e retorica sacra» che trova un'eco precisa nella lauda pseudo-iacoponica *Odo una voce ke ppuro ne clama* 27-29: «Non trovo loco là 'v'e' me nasconda,/monte né plano né grotta né foresta,/cà la veduta de Deo me cercunda» (Giunta 2014, p. 428).

filosofi, e che nel testo viene correlata in senso cognitivo alla *cima della mente* che non si associa all'uno o all'altro emisfero bensì con la parte "quintessenziale" del processo mentale metaforizzata dalla «cima». Questa, infatti, traduce alla lettera l'*apex mentis*, «cioè la parte più alta, nobile dell'intelletto umano, anche detta sinderesi, e insomma la coscienza»¹⁶⁹⁹.

A questo punto non resta che riflettere sul significato veicolato dal senso dell'udito e dalle metafore acustiche:

e veste sua persona d'un diaspro (v. 5)

Ahi angosciosa e dispietata lima
che sordamente la mia vita scemi,
perché non ti ritemi
sì di rodermi il core a scorza a scorza (vv. 22-25)

Amore, a cui io grido
merzé chiamando, e umilmente il priego;(vv. 37-38)

allor mi surgon ne la mente strida; (v. 44)

allor dico: "S'elli alza (v. 50)

Ohmè, perché non latra
per me, com'io per lei, nel caldo borro?(vv. 59-60)

ché tosto griderei: "Io vi soccorro".(v. 61)

Come abbiamo già messo in rilievo¹⁷⁰⁰il diaspro presente nella canzone come figura della donna può essere identificato con la pietra di paragone atta a saggiare l'oro e su cui, a tal fine, veniva sfregato il metallo. Il prodotto della sfregatura sembra riecheggiato proprio nei versi in cui il poeta si appella al suono sordo che produce la lima, cioè la pietra, che debilita la sua vita rodendogli il cuore "scorza a scorza". L'operazione di saggiatura tramite la pietra di paragone acquista qui tutta la sua qualità drammatica poiché, mentre saggia, essa poeticamente leviga e sgrossa. Questo sfregamento produce un suono sordo a causa, evidentemente, della grossezza della materia da limare. È necessario allora osservare, con Ildegarda di Bingen, come proprio la pietra di diaspro curasse la sordità:

L'uomo che è sordo a un orecchio porti un diaspro alla bocca ed esali su di esso il suo respiro caldo, in modo da renderlo caldo e umido. Lo metta poi subito così nell'orecchio e vi metta sopra una stoppa sottile, in modo da chiudere l'orecchio, fino a quando il calore di quella pietra passerà all'orecchio. Dato che quella pietra si sviluppa

¹⁶⁹⁹ Giunta 2014, p. 291. La sinderesi è l'ultimo dei sei stadi che caratterizzano l'*Itinerarium mentis in Deum* di Bonaventura: «sex sunt gradus potentiarum animae, per quos ascendimus ab imis ad summa, scilicet sensus, imaginatio, ratio, intellectus, intelligentia et apex mentis, seu synderesis scintilla», *Itinerarium* I, 6.

¹⁷⁰⁰ Cfr. 2.3.6.

dall'aria verde, essa dissolve le diverse debolezze generate dagli umori e quell'uomo ritroverà l'udito.¹⁷⁰¹

Il diaspro figurato dalla donna, se da un lato produce nell'uomo la sordità a causa dello sfregamento con cui esso lo invita ad acquisire la sua finale natura aurea, è nello stesso tempo, la cura alla sordità stessa. La pietra, insomma, tormenta l'uomo per il suo bene inducendogli la malattia allo scopo segreto di curarlo¹⁷⁰².

Questo nesso fondamentale tra il diaspro e la sordità crediamo debba essere ulteriormente connesso ad un altro fondamentale elemento che rintracciamo nelle fonti di Dante: la collera si purga dalle orecchie¹⁷⁰³. Già Plinio, infatti, riferisce dell'usanza per la quale, quando si vuol chiedere il perdono agli dèi per ciò che si è *detto*, ci si tocca la zona posteriore dell'orecchio che egli definisce proprio come il luogo di "Nemesi"¹⁷⁰⁴, appunto la "giustizia vendicatrice", secondo quella «anatomia simbolica» che fin dall'antichità «faceva corrispondere le facoltà o i sentimenti dell'animo a determinate parti del corpo»¹⁷⁰⁵.

A ben vedere, allora, il nodo sensoriale che immette il poeta nella complessione collerica è quello acustico e in un duplice senso: quello di uscita che consiste nell'emettere suoni e che con un climax ascendente va dal parlare («dico»), al chiamare («chiamando»), al gridare («io grido»; «tosto griderei»), fino al latrare («perché non latra/ per me, com'io per lei»); quello di ingresso che consiste, invece, nel percepire dei suoni: «allor mi surgon ne la mente strida». Il difetto acustico di Dante può a questo punto essere intesa come il prodotto di due agenti correlati:

a)il difetto acustico, frutto della complessione collerica che, in quanto "mania", poteva essere prodotta da una pianta figura del *lapis* come la belladonna, induce le voci e le allucinazioni acustiche ingenerando un tipo di sordità rispetto alla percezione dell'equilibrio armonico dei suoni. Come per il cane dell'*Etica* di Aristotele, insomma, un ascoltare grossolano, frettoloso e impreciso genera un tipo di ragionamento logico che non coglie la "realtà", cioè che non riesce a "vedere" direttamente e immediatamente come nella *visio*

¹⁷⁰¹ Ildegarda di Bingen, *Libro delle creature*, IV, 10, trad. in Ildegarda di Bingen, *Libro delle creature*, a cura di A. Campanini, Carocci, Roma 2009.

¹⁷⁰² È quanto abbiamo visto a proposito del piombo.

¹⁷⁰³ «Colera è calda e secca, ed ha il suo sedio nel fiele, ed è purgata per gli orecchi», Brunetto Latini, *Trésor*, II, XXXII; «cholera purgatur per aures», Alberto Magno, *De anim.*, XII, I, II, ed. Jammy (Lyon, 1651); «è anche simile al fuoco, all'estate e alla gioventù: ha respirazione attraverso le orecchie[...] si purga dalle orecchie», Ugo da Folieto, *De medicina animae*.

¹⁷⁰⁴ «est in aure ima memoriae locus, quem tangentes antestamur; est post aurem aequae dexteram Nemeseos [...] quo referimus factum ore proximum a minimo digitum, veniam sermonis a diis ibi recondentes», *Nat. Hist.* XI, 251.

¹⁷⁰⁵ M. Bettini, *Miti di memoria*, vol. 457, iss. 5, Il Mulino, Bologna 2011, pp. 742-752, p. 744.

mystica (o Illuminazione). Questo a sua volta genera l'ira e la vendetta.

b) il difetto acustico è anche il prodotto del disfregamento della materia maschile da saggiare e sgrossare sul diaspro.

La prima forma di “sordità”, in quanto disturbo del senso acustico, sembra direttamente proporzionale all'eccessivo sviluppo della loquacità, sia verbale che preverbale e comunque antimusicale, del poeta che da un generico parlare giunge fino allo specifico latrato del cane.

La seconda forma di sordità si configura, invece, come produzione di un suono sordo operata su chi, essendo affetto dalla prima forma di sordità, presenta una sorta di debilitazione della percezione armonico-musicale, metaforizzata dal “peso” che Dante dice non gli permette di «adequar rima»¹⁷⁰⁶, e che si configura pertanto come “grossezza” che riceve il suo raffinamento attraverso la produzione di un suono ottuso.

A “purgare”, infine, la collera dell'uomo dalle sue “orecchie”, così come prescrive la fisiologia medievale che Dante ben conosce, è il diaspro, cioè, ancora una volta, una delle innumerevoli figure della donna-pietra.

4.16 *Amor tu vedi ben che questa donna: la flemma, il senio e la morte del seme*

Nella discussione sul freddo della donna-pietra¹⁷⁰⁷ abbiamo messo in rilievo come le spie linguistiche presenti in *Amor tu vedi ben che questa donna* rendano conto della natura assolutamente eccezionale del gelo femminile in rapporto alla sua azione paradossalmente “bruciante”. Rileggiamo il congedo della canzone-sestina¹⁷⁰⁸:

¹⁷⁰⁶ La mancanza del senso armonico-musicale è infatti la causa generante dell'inabilità al canto poetico.

¹⁷⁰⁷ Cfr. 2.5.6.

¹⁷⁰⁸ L'espressione di canzone-sestina per definire la forma metrica di *Amor tu vedi ben* è di D. De Robertis (2002 p. 111) e sembra, a detta di C. Giunta (2014 p. 413), assai più calzante della formula di sestina doppia data dal Quadrio. Da un punto di vista rigorosamente metrico il «novum aliquid atque intentatum» (*De vulg. eloq.* II, XIII, 13), che Dante stesso dichiara di voler realizzare in questa canzone, si giustifica grazie all'innovativa combinazione tra la formula, tipica della sestina, della retrogradazione delle rime e la divisione interna alle stanze tra fronte e sirma tipica invece della forma canzone. Il giudizio complessivo della critica è che in questa petrosa, più che nelle altre per stessa ammissione del poeta, «l'originalità della forma prevalga sul contenuto» e che il motivo-base della lirica venga declinato attraverso un «*tour de force* metrico-retorico» (Giunta 2014, pp. 413-414). Tuttavia, proprio la «maniera iperintellettualistica», l'«esasperata ricerca dell'*aequivocatio*» e le «concettosità scientifiche» sembrano essere alla base di un “modello supremo” per essere degno del quale «l'artista deve seguire un percorso arduo, quasi iniziatico, di cui sono parte essenziale la sapienza tecnica magistralmente dominata, la ricerca della rima difficile e della complicazione strutturale,[...] il pensiero mai disvelato, ma offerto agli *entendedors* ‘sotto il velame’ di un simbolismo per noi ermetico», L. Lazzerini, *Amor tu vedi ben che questa donna*, in N. Tonelli, S. Giusti (a cura di), *Dante Alighieri. Le quindici*

Canzone, io porto ne la mente donna
tal, che con tutto ch'ella mi sia petra,
mi dà baldanza, ond'ogni uom mi par freddo;
sì ch'io ardisco a far per questo freddo
la novità che per tua forma luce,
che non fu mai pensata in alcun tempo.

Nei termini “baldanza” e “ardisco”, come è stato già messo in rilievo da Durling e Martinez, è evidente che l'azione della *petra* è quella di una donna che, pur fredda in se stessa, emette fuoco¹⁷⁰⁹.

Nella ruota delle quattro complessioni che Dante descrive nel *Convivio* l'ultima stagione è l'inverno da riconnettere all'età del senio, cioè alla vecchiaia, all'ora «dal vespero innanzi» e alla complessione fredda e umida che, con terminologia ippocratica, va identificata con la flemma. Il cavallo ovidiano di nome “flegon”, che conclude la rete di corrispondenze, richiama, infatti, omofonicamente proprio l'umore flemmatico. Esso è da intendere come omoradicale del termine *flegma*, entrambi da riconnettere a loro volta al verbo greco φλέγω, “brucio”¹⁷¹⁰. La qualità bruciante del freddo della donna-pietra all'interno di *Amor tu vedi ben* riceve pertanto, secondo noi, la sua giustificazione proprio dall'umore flemmatico, sebbene in questo debba ricercarsi la qualità particolare di cui lo investiva la rielaborazione alchemica dei quattro umori.

Nelle parole di Brunetto Latini l'uomo dalla complessione freddo-umida è «lento e molle e pesante e dormiglioso e non bene ricordante delle cose passate, e ciò è la complessione che più appartiene ai vecchi»¹⁷¹¹. Abbiamo già osservato che la manifestazione della stagione invernale¹⁷¹² all'interno della *petrosa*, a parte il riferimento al congelamento dell'acqua presente nella terza stanza, è soprattutto intrapsichica. La stagione invernale si confà alla vecchiaia, cioè al senio, e questa, a ben vedere, si dispiega nel componimento attraverso le frequenti allusioni del poeta alla morte imminente e alla brevità del tempo che tradiscono l'atteggiamento tipicamente senile che caratterizza il flemmatico:

canzoni lette da diversi. Vol. 1, 2, QFL, Pensa Multimedia Editore, Lecce 2012, pp. 13-44, p. 27.

¹⁷⁰⁹ M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, p. 147, 153.

¹⁷¹⁰ Siamo sicuri che Dante fosse a conoscenza di questa etimologia grazie alle parole che Virgilio rivolge al poeta a proposito del fiume Flegetonte: «E io ancor: «Maestro, ove si trova/ Flegetonta e Letè? ché de l'un taci,/e l'altro di' che si fa d'esta piova»./«In tutte tue question certo mi piaci»./rispuose; «ma 'l bollor de l'acqua rossa/dovea ben solver l'una che tu faci.», *Inf.* XIV, 130-135. Si osserverà che Virgilio fa notare a Dante che il “bollor” dell'acqua avrebbe dovuto indurre il poeta a riconoscervi il fiume Flegetonte, la cui radice è appunto il verbo greco φλέγω “bruciare”. Sulla conoscenza del greco all'epoca di Dante si veda G. M. Gianola, *Il greco di Dante. Ricerche sulle dottrine grammaticali del Medioevo*, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Venezia 1980.

¹⁷¹¹ P. Chabaille (a cura di), *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, Romagnoli, Bologna 1878, II, XXXII.

¹⁷¹² Il riconoscimento della stagione invernale all'interno di *Amor tu vedi ben* è già stato posto in rilievo da M. Durling e R.L. Martinez, *op. cit.*, pp. 140-164.

E mai non si scoperse alcuna petra
o da splendor di sole o da sua luce,
che tanta avesse né vertù né luce
che mi potesse atar da questa petra,
si ch'ella non mi meni col suo freddo
colà dov'io sarò di morte freddo.(vv.19-24)

e quel pensiero *che m'accorcia il tempo*
mi si converte tutto in corpo freddo (vv. 33-34)

increscati di me, c'ho *si mal tempo*:
entrale in core omai, ché ben n'è tempo,
sì che per te n'escia fuor lo freddo
che non mi lascia aver, com'altri, tempo,
ché se mi giunge lo tuo forte tempo¹⁷¹³
in tal stato, questa gentil petra
mi vedrà *coricare in poca petra*
per non levarmi se non dopo il tempo,
quando vedrò se mai fu bella donna
nel mondo come questa acerba donna.(vv. 51-60)

Il poeta teme che il freddo della donna lo conduca simpateticamente alla morte che per sua natura è fredda. Tuttavia questo non sembra essere un timore né generico né iperbolico rispetto all'azione venefica della *petra*, ma piuttosto il prodotto della qualità flemmatica del «pensiero» che si manifesta nel poeta come disposizione psicologica che fa presentire la concreta possibilità della morte e la tangibile brevità del tempo che gli resta da vivere («quel pensiero che m'accorcia il tempo»). Questa brevità, inoltre, è quanto differenzia la condizione psicofisica percepita da Dante rispetto a quella degli altri individui («che non mi lascia aver, com'altri, tempo») e giunge a prefigurare come esito del «mal tempo» da lui vissuto il «coricare in poca petra», espressione di origine protostorica con cui gli antichi designavano il ritorno alla pietra in quanto madre e quindi, per traslato, proprio la morte¹⁷¹⁴. La denuncia del pericolo imminente a cui il freddo della donna lo sottopone è resa da Dante attraverso il ricorso alle quattro apostrofi su cui è strutturata l'intera sestina¹⁷¹⁵, e in particolare all'Amore («Amor tu vedi ben che questa donna» v.1), al Signore («Signor, tu sai che per argente freddo», v. 25), alla Virtù divina («Però, Vertù che se' prima che tempo» v. 49) e, nel congedo, alla Canzone («Canzone, io porto ne la mente donna» v. 61). Il ricorso a un simile stilema sembra calzare perfettamente con la

¹⁷¹³ Il “forte tempo” è qui probabilmente da intendere in senso antitetico al “dolce tempo” della primavera di *Al poco giorno* e può dunque valere come “maltempo invernale”. Si veda a proposito il «forte tempo di vento e d'acqua» di Giovanni Villani citato in Giunta 2014, p. 420.

¹⁷¹⁴ Cfr. M. Gimbutas, *Il linguaggio della dea*, Venexia ed., Roma 2008.

¹⁷¹⁵ «More accurately, the poem as a whole is an extended apostrophe, marked by repeated use of the second-person pronoun and verbs», M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, p. 158.

natura del flemmatico così com'essa viene descritta da Ugo da Folieto il quale a proposito di quest'umore afferma:

Di quel freddo si dice: Cessa un poco da me, che io abbia refrigerio
prima di andarmene e venir meno (Salmo 38); e dell'umore di
compunzione: Bagno di lacrime ogni notte il mio letto, irriego il mio
giaciglio (Salmo 6)¹⁷¹⁶

Ugo da Folieto, oltre a dare prova del carattere esiziale del freddo del flemmatico e, quindi, del suo legame con la morte, fornisce un altro fondamentale elemento presente nel testo della *petrosa*. Se, come abbiamo visto, alla malinconia può essere associata la facoltà ritentiva, al sangue quella digestiva e alla collera quella appetitiva, alla flemma spetta la facoltà espulsiva. Torniamo dunque al testo:

Signor, tu sai che per algente freddo
l'acqua diventa cristallina petra¹⁷¹⁷
là sotto tramontana ov'è il gran freddo
e l'aere sempre in elemento freddo
vi si converte, sì che l'acqua è donna¹⁷¹⁸
in quella parte per cagion del freddo:
così dinanzi dal sembante freddo
mi ghiaccia sopra il sangue d'ogne tempo,
e quel pensiero che m'accorcia il tempo
mi si converte tutto in corpo freddo¹⁷¹⁹,
che m'esce poi per mezzo de la luce
là ond'entrò la dispietata luce. (vv. 25-36)

Però, Vertù che se' prima che tempo¹⁷²⁰,
prima che moto o che sensibil luce,
increscati di me, c'ho sì mal tempo:
entrale in core omai, ché ben n'è tempo,
sì che per te n'esca fuor lo freddo
che non mi lascia aver, com'altri, tempo; (vv. 49-54)

Nella terza stanza Dante descrive il processo di solidificazione dell'acqua che, sottoposto a bassissime temperature («per algente freddo»), si converte in pietra cristallina. Ciò, dice il poeta, succede a causa della tendenza dell'aria, che per sua natura è calda e umida, a diventare fredda e umida, a condensarsi cioè in acqua, elemento per

¹⁷¹⁶ Ugo di Fouilloi, *La medicina dell'anima (De medicina animae)*, a cura di B. Cerchio, Il Leone verde, Torino 1998.

¹⁷¹⁷ Giorgio Stabile rintraccia per questo passo la fonte di Alberto Magno («Per frigiditatem enim congelatur aqua in nivem, per maiorem frigiditatem congelatur in grandinem, per multo maiorem congelatur in cristallum»). Cfr. G. Stabile, *Dante e la filosofia della natura: percezioni, linguaggi, cosmologie*, Sismel, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007.

¹⁷¹⁸ Qui il termine 'donna' va inteso nel senso latino di 'domina', 'padrona' e trova una precisa corrispondenza nei *Metereologica* di Aristotele (*Metaura* III, II, 7-9): «ragunasi quello vapore e ingrossa, e risolvesi in acqua per lo freddo che *segnopeggia* sopra l'aire» (Giunta 2014, p. 418).

¹⁷¹⁹ Cfr. Aristotele, *Metaura*, III, II, 28-29.

¹⁷²⁰ «non si tratta qui dell'amore-passione dei poeti cortesi ma dell'amore come principio supremo, che abbraccia l'intera creazione» (Giunta 2014 p. 419).

eccellenza femminile («sì che l'acqua è donna») e a convertirsi quindi in ghiaccio. Un processo simpatetico è quello che accade nella “mente” del poeta, visto che egli intreccia una trama analogica per cui all'acqua che diventa ghiaccio corrisponde il suo sangue che si congela e all'aria (aere) che si muta in acqua il suo «pensiero» che diventa lacrima e in tal modo «esce poi per mezzo de la luce», cioè scorre via dagli occhi. Siamo di fronte, pertanto, alla resa lirica di quella facoltà espulsiva che prevedeva ippocraticamente l'espulsione della flemma tramite il pianto¹⁷²¹, evocata già nelle parole di Ugo da Folieto. Per Ippocrate, infatti, la flemma si trovava nella testa come analogo dell'elemento aria che nel testo di Dante è, come abbiamo visto, quel pensiero che tramutandosi in lacrima permette l'espulsione della sostanza flemmatica per mezzo del tramite oculare. La possibilità espulsiva della flemma in Dante si configura come effetto del potere raggelante della donna, analogo al freddo glaciale dell'inverno, che a ben vedere è reso possibile attraverso un processo coagulativo e addensativo. Nella quinta stanza il poeta auspica che un medesimo processo possa verificarsi nel cuore della donna ad opera della Virtù divina che provveda all'espulsione purgativa dalla donna del suo freddo («entrale in core mai... sì che per te n'esca fuor lo freddo»). Tuttavia, come Dante ben sa, seppur finge in quanto *actor* di non sapere, la natura del freddo della donna è assai diversa da quella del poeta, in quanto è l'effetto di un particolare tipo di «luce»¹⁷²². Nella prima stanza il freddo riceve la sua qualificazione più importante:

ché per lo tempo caldo e per lo freddo¹⁷²³
 mi fa sembante pur come una donna
 che fosse fatta d'una bella pietra (vv.9-11)

¹⁷²¹ T. Lutz, *Storia delle lacrime. Aspetti naturali e culturali*, Feltrinelli, Torino 2002, p. 56.

¹⁷²² M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal*, p. 150. L'importanza della designazione della donna-pietra come dispensatrice di *luce* può essere compresa a partire dalla distinzione terminologica che lo stesso Dante pone nel *Convivio* tra 'luce', 'splendore' e 'raggio', attribuendo alla prima il valore “fontale” e non riverberato della luce divina. «Ove ancora è da sapere che lo primo agente, cioè Dio, pinge la sua virtù in cose per modo di diritto raggio, e in cose per modo di splendore reverberato; onde ne le Intelligenze raggia la divina luce senza mezzo, ne l'altre si ripercuote da queste Intelligenze prima illuminate. Ma però che qui è fatta menzione di luce e di splendore, a perfetto intendimento mostrerò differenza di questi vocabuli, secondo che Avicenna sente. Dico che l'usanza de' filosofi è di chiamare 'luce' lo lume, in quanto esso è nel suo fontale principio; di chiamare 'raggio', in quanto esso è per lo mezzo, dal principio al primo corpo dove si termina; di chiamare 'splendore', in quanto esso è in altra parte alluminata ripercosso. Dico adunque che la divina virtù senza mezzo questo amore tragge a sua similitudine. E ciò si può fare manifesto massimamente in ciò, che si come lo divino amore è tutto eterno, così conviene che sia eterno lo suo obietto di necessitate, sì che eterne cose siano quelle che esso ama; e così face a questo amore amare; chè la sapienza, ne la quale questo amore fere, eterna è.», *Conv.* III, XIV, 4-6.

¹⁷²³ Intesa “alla lettera” l'espressione temporale indica per metonimia l'estate e l'inverno ed è rintracciabile anche nella poesia trobadorica (cfr. Giunta 2014, p. 416).

Come abbiamo visto a proposito del gelo di Beatrice, che abbiamo fin dall'inizio assunto come l'altro nome della donna-pietra, la donna non muore a causa del freddo e del caldo, cioè non esiste in lei lo squilibrio termico per cui una qualità sopravvenga a vincerne un'altra. Allo stesso modo la donna-pietra si manifesta, in quello che Dante definisce con la parola «sembiante», attraverso un freddo che rimane costante a qualsiasi temperatura stagionale («per lo tempo caldo e per lo tempo freddo»). Questa sorta di eccezionale condizione omeostatica è da riferire alla pietra dei filosofi e in particolare a quel tipo di freddo saturnino che cela inaspettatamente dentro di sé il calore:

Così è confermato che Saturno appartiene ai corpi freddi e secchi, ma il suo occulto è senza dubbio il sole, perché la sua manifestazione è fredda e secca, mentre il suo occulto è caldo e umido. E poiché ci risulta che in Saturno il sole e la luna sono più vicini che in Giove, la possibilità di riscatto per esso è più facile e aumenta di più.[...] ¹⁷²⁴

La donna-pietra, come il freddo saturnino, cui ella è associata in *Io son venuto*, occulta dentro di sé il calore del sole pur manifestando un gelo costante. Da questa crasi delle due qualità in perfetto equilibrio deriva alla donna la particolare natura della sostanza luminosa che il poeta genericamente indica come «luce», una luce insomma fredda, responsabile paradossale di un processo di cozione psichica. Non si deve dimenticare, infatti, che, come si è visto nella decifrazione della mappa suggerita dall'autore nel *Convivio*, l'attesa del tempo tetrapartito scandito dalle quattro *petrose* aveva come fine quello di far nascere il seme, o, con una metafora analoga, di partorire il bambino. L'equiparazione analogica tra alchimia e

¹⁷²⁴ Al-Razi, *De aluminibus et salibus*, cap. LXVIII, trad. in M. Pereira, *Alchimia*, p. 305. La descrizione che Dante fa di Saturno nel *Convivio* ci induce a pensare che il poeta fosse a conoscenza della posizione speciale che l'alchimia tributava al pianeta: «E lo cielo di Saturno hae due proprietadi per le quali si può comparare a l'Astrologia: l'una si è la tardezza del suo movimento per li dodici segni, ché ventinove anni e più, secondo le scritture de li astrologi, vuole di tempo lo suo cerchio; l'altra si è che sopra tutti li altri pianeti esso è alto. E queste due proprietadi sono ne l'Astrologia: ché nel suo cerchio compiere, cioè ne lo apprendimento di quella, volge grandissimo spazio di tempo, sì per le sue [dimostrazioni], che sono più che d'alcuna de le sopra dette scienze, sì per la esperienza che a ben giudicare in essa si conviene. E ancora è altissima di tutte le altre, però che, sì come dice Aristotile nel cominciamento de l'Anima, la scienza è alta di nobilitade per la nobilitade del suo subietto e per la sua certezza; e questa più che alcuna de le sopra dette è nobile e alta per nobile e alto subietto, ch'è de lo movimento del cielo; e alta e nobile per la sua certezza, la quale è senza ogni difetto, sì come quella che da perfettissimo e regolatissimo principio viene. E se difetto in lei si crede per alcuno, non è da la sua parte, ma, sì come dice Tolomeo, è per la negligenza nostra, e a quella si dee imputare.», *Convivio*, II, XIII, 28-30. Si noti come qui Dante metta in relazione proprio a Saturno la medesima difficoltà percettiva che egli ha esperito nei confronti della donna, parlando di "difetto" e di "negligenza nostra" rispetto alla comprensione della *scienza* di cui Saturno, appunto, è figura. Sono i neoplatonici che eleggono Saturno quale figura più importante del loro pantheon filosofico. Si ricordi allora come sia forte in Brunetto Latini la presenza di motivi neoplatonici ed ermetici. La glorificazione di Saturno è un dato che si ritrova, inoltre, in Marsilio Ficino. Cfr. Klibansky, E. Panofsky, F. Saxl, *Saturn and Melancholy*, p. 273.

agricoltura, attraverso l'immane magistero evangelico, considerava la realizzazione dell'*opus* come generazione del seme della pianta-uomo che per portare frutto deve prima morire nel buio della terra. Al freddo necessario per le operazioni di "morte" della materia la simbologia e l'iconografia alchemica davano il nome, non a caso, di *fuoco di ruota* (fig. 26) che veniva simbolizzato proprio dal freddo invernale¹⁷²⁵. Il freddo dell'inverno deve infatti *bruciare* il seme all'interno della terra per far nascere la pianta cui più volte Beatrice fa riferimento nella *Commedia* parlando del traviamiento di Dante¹⁷²⁶. Il compimento della piccola opera, che doveva portare la materia dal nero al bianco, tanto a livello fisico quanto nel suo riflesso psichico, veniva rappresentato nelle parole del *Verbum dimissum* di Bernardo Trevisano come il candore cristallino della neve che si genera nelle alte montagne¹⁷²⁷. Se Dante ha seguito la tradizione che ha trasposto in termini lirici la riuscita della prima parte dell'*opus* attraverso il ricorso analogico e metaforico al freddo invernale, alla flemma e alla pietra cristallina, il poeta ha allora voluto affermare (resta da vedere se da *autor* o da *actor*) che egli, in quanto seme, è "morto" con successo e non gli resta che attendere una nuova nascita.

¹⁷²⁵ Cfr. Fulcanelli, *Il mistero delle cattedrali*.

¹⁷²⁶ Cfr. 4.5.

¹⁷²⁷ «Nella sua opera *La parola dimenticata* Bernardo Trevisano scrive a proposito del compimento della "piccola opera": «Ti dico dunque, chiamando Dio a testimone di questa Verità, che essendo stato sublimato il Mercurio, esso è apparso rivestito di un candore immacolato quanto quello della neve delle alte Montagne, con un sottilissimo e cristallino splendore, da cui usciva, all'apertura del Vaso, un sì dolce profumo, che non se ne trova di simile al Mondo. Ed io che ti parlo, so che questo meraviglioso candore è apparso ai miei propri occhi; che ho toccato con mano questa sottile cristallinità, e che con il mio odorato ho sentito questa meravigliosa dolcezza, della quale piansi di gioia, colpito da una cosa tanto stupenda[...]», T. Burkhardt, *Alchimia. Significato e visione del mondo*, Archè - Edizioni Pizeta, Milano 2005, p. 175.

IMMAGINI

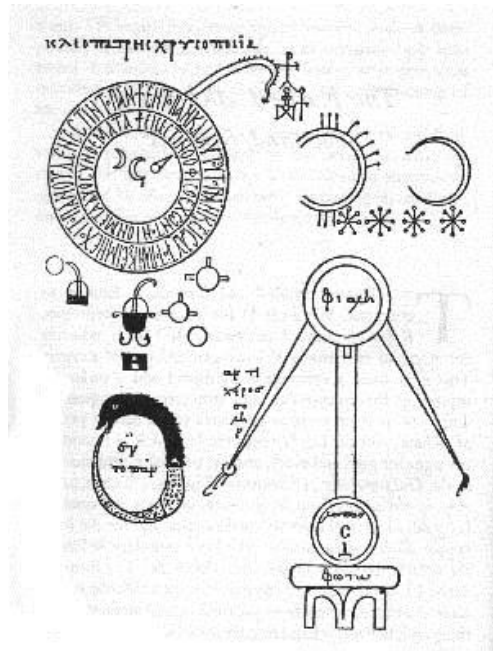


Fig.1 “Crisopea di Cleopatra”, ms Marc. Gr. 299
Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia, XI sec.



Fig. 2 “Belemniti” da *Ulyssi Aldrovandi Patricii Bononiensis Musaeum metallicum in libros III*,
G.B. Ferroni, Bononiae 1648

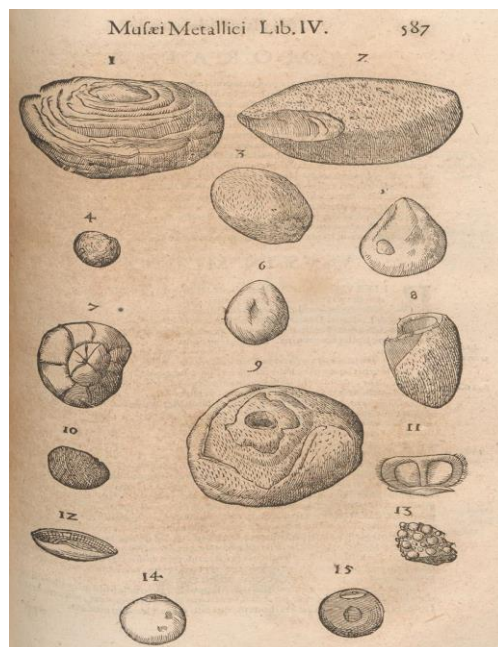


Fig. 3 “Quindici tipi di pietra *aetites*” da *Ulyssi Aldrovandi Patricii Bononiensis Musaeum metallicum in libros III*, G.B. Ferroni, Bononiae 1648



Fig. 4 “La fenice simile a un’aquila” Castello di Plessis-Bourré - Loira, XV sec.



Fig. 5 “Fornace anatomica in forma di donna” da *Alchymia Andreae Libavii, recognita, emendata, et aucta; tum dogmatibus & experimentis nonnullis*, Francofurti 1606



Fig. 6 “Un artigiano scolpisce un bambino”, Bassorilievo del basamento del tabernacolo dei Maestri di Pietra e Legname, Chiesa di Orsanmichele, Firenze, 1415

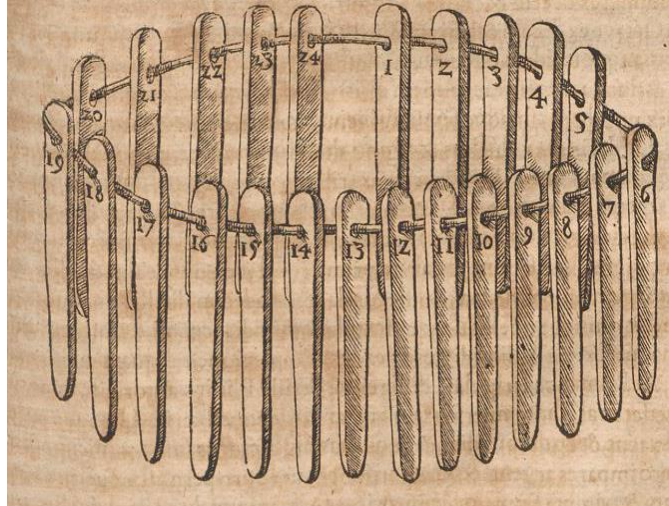


Fig. 7 “Lime o verghette per saggiare l’oro” da G. Agricola,
De re metallica libri XII, König, Basilea 1657

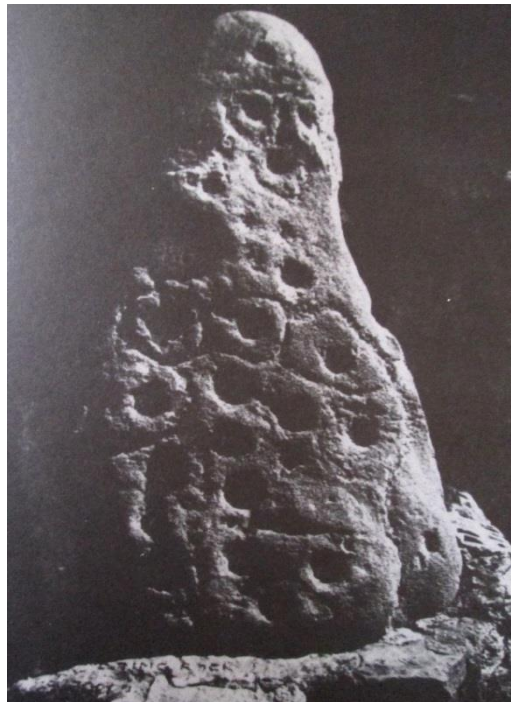


Fig. 8 “Pietra decorata a coppella” da M. Gimbutas,
Il linguaggio della dea, Venexia ed., Roma 2008



Fig. 9 “Leone verde che ingoia il sole”
Glasgow University Library
Sp Coll MS Ferguson 210, ill. n. 18, XVIII sec.



Fig. 10 Dante Gabriele Rossetti, *My Lady Greensleeves*, 1863,
Cambridge: Fogg Museum of Art, Harvard University



Fig. 11 M. Spartali Stillman, *Madonna Pietra degli Scrovegni*, 1884, Liverpool: Walker Art Gallery

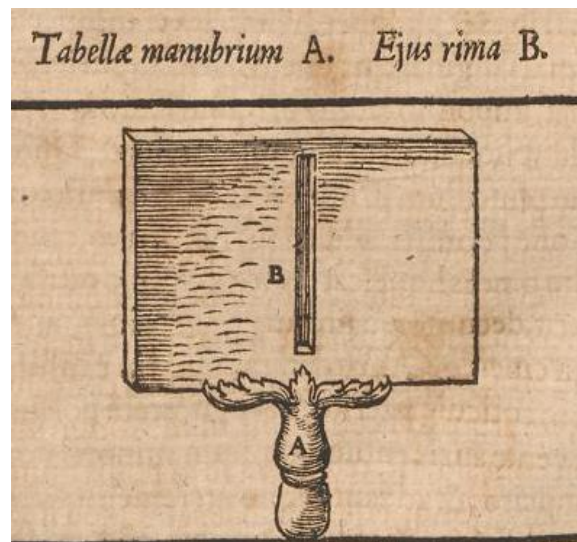


Fig. 12, "Tavoletta di legno con *rima* centrale per ripararsi dal fuoco"
da G. Agricola, *De re metallica libri XII*, König, Basilea 1657



Fig. 13 “La Terra nutrice in forma di donna” da M. Maier, *Atalanta fugiens*, ex typ. Hieronymi Galleri, sumptibus Ioh. Theodori de Bry, Oppenheimii 1617



Fig. 14 Dante Gabriele Rossetti, “Nel primo anniversario della morte di Beatrice” o “Dante disegna un angelo”, 1853, Oxford: Ashmolean Museum



Fig. 15 “La Santa Trinità”, Affresco, Chiesa di Urschalling Prien, Bavaria, IX sec. d. C.

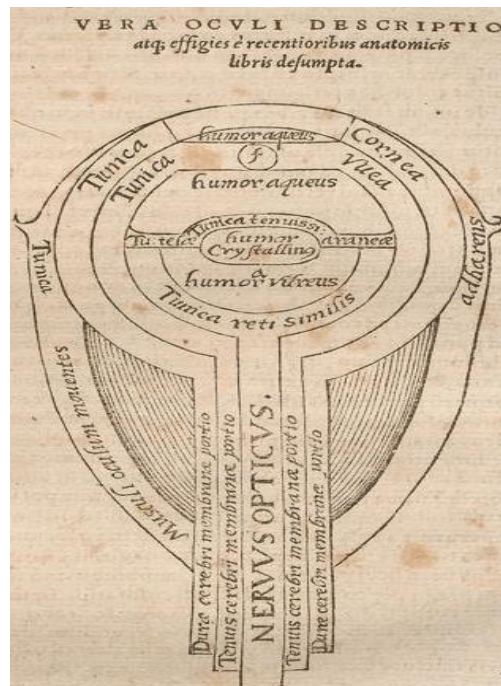


Fig. 16 Anatomia dell'occhio da *Opticae thesaurus. Alhazeni Arabis libri septem, nunc primum editi*, Basileae 1572



Fig. 17 “Il Re Davide suona l’arpa”
Psalterium et horae ad usum Sanctae Capellae Parisiensis
Bibliothèque Nationale de France, BNF Latin 1082, fol. 7v.
XIV sec.

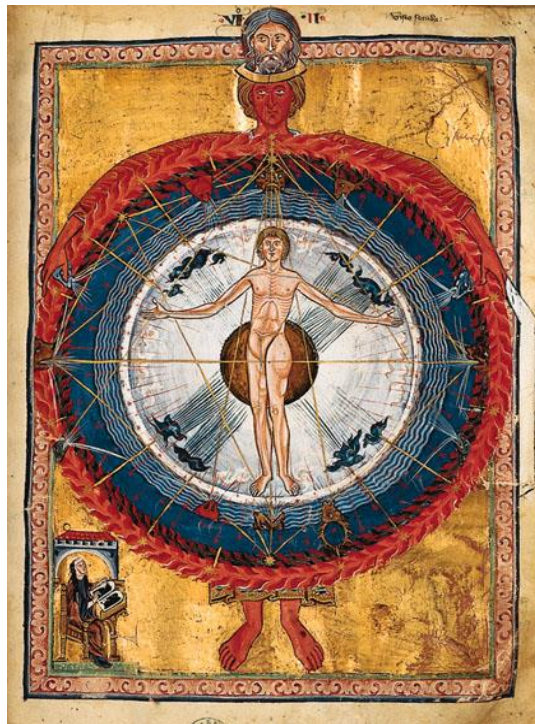


Fig. 18 “La ruota del cosmo con al centro l’Uomo”
da Ildegarda di Bingen, *Liber Divinorum Operum*
Codex Latinum n. 1942, Biblioteca Governativa, Lucca

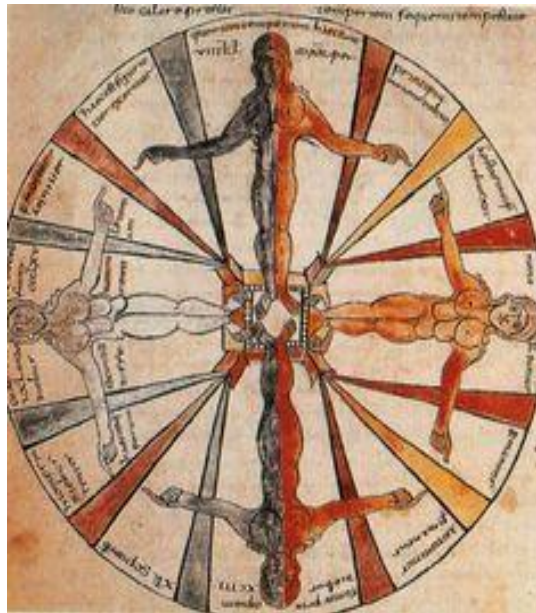


Fig. 19 “La ruota delle quattro stagioni e dei quattro temperamenti”
 da Isidoro di Siviglia, *De natura rerum*, IX sec. d. C, MS. 422, fol.6, IX sec.
 Bibliotheque Municipale, Laon, France



Fig. 20 Coppia di Statuette marrone lucido: “Il pensatore” e la sua compagna
 Cernavoda, Mar Nero, Romania, 5000 a.C. ca.
 da M. Gimbutas, *Il linguaggio della dea*, Venexia ed., Roma 2008



Fig. 21 “Il fiore nell’alambicco” dal *Mutus liber*,
*in quo tamen tota philosophia hermetica, figuris
hieroglyphicis depingitur, ter optimo maximo Deo
misericordi consecratus, solisque filiis artis dedicatus*,
apud Petrum Savovret, Rupellae 1677



Fig. 22 “La calcinazione” dal *Rosarium
philosophorum* del MS Ferguson 149
Glasgow University Library, XVIII sec.

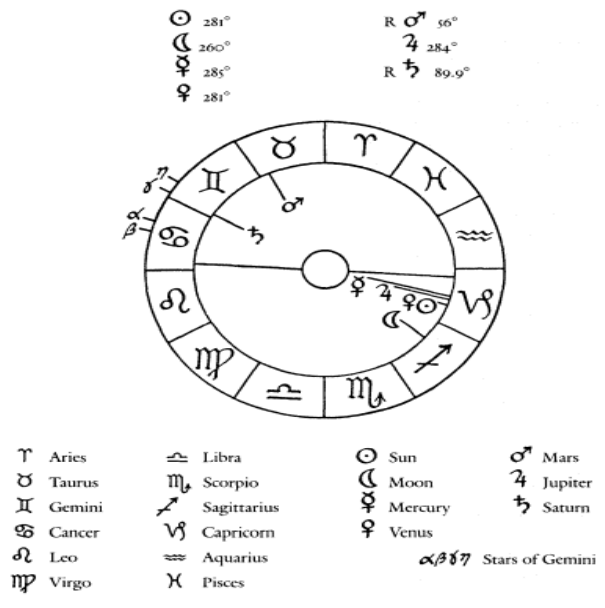
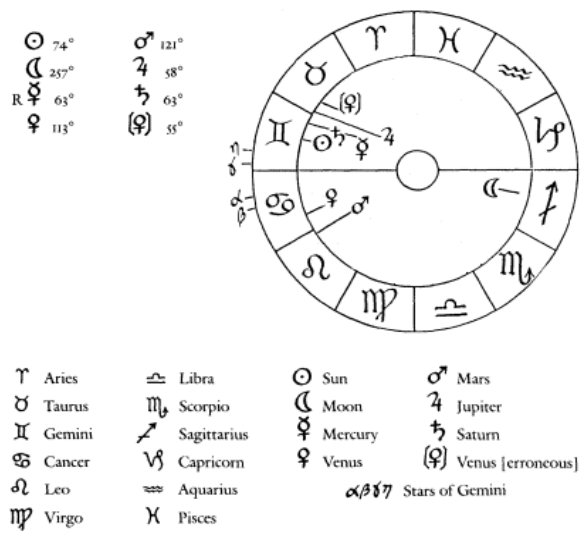


Fig. 23 Firenze, 27 Maggio 1265, 6:00 a.m.
 Firenze, 24 Dicembre 1296, 5:30 p.m.
 da M. Durling, R.L. Martinez, *Time and the Chrystal
 Studies in Dante's Rime petrose*,
 University of California Press, Berkeley - Los Angeles - Oxford 1990



Fig. 24 “Il vaso pellicano” da *Ioannis Baptistae Portae Neapolitani de distillatione lib. IX, ex Typ. Reu. Camerae Apostolicae, Romae 1608*

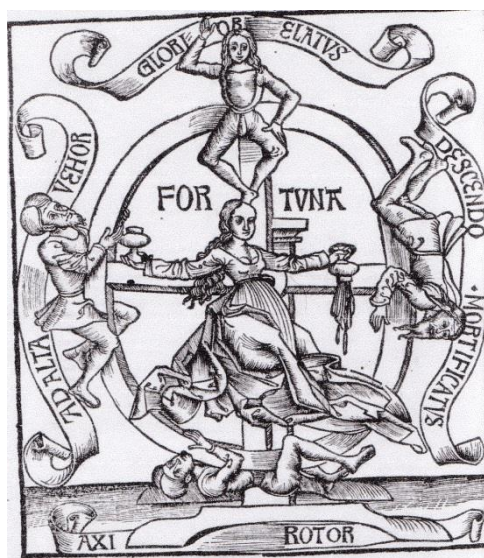


Fig. 25 “I movimenti di discesa, ascesa e rotazione nella ruota della fortuna” da G. Reisch, *Margarita Philosophica, Chalchographatum primiciali hac pressura Friburgi p[er] Joannē Schottū Argen 1503*

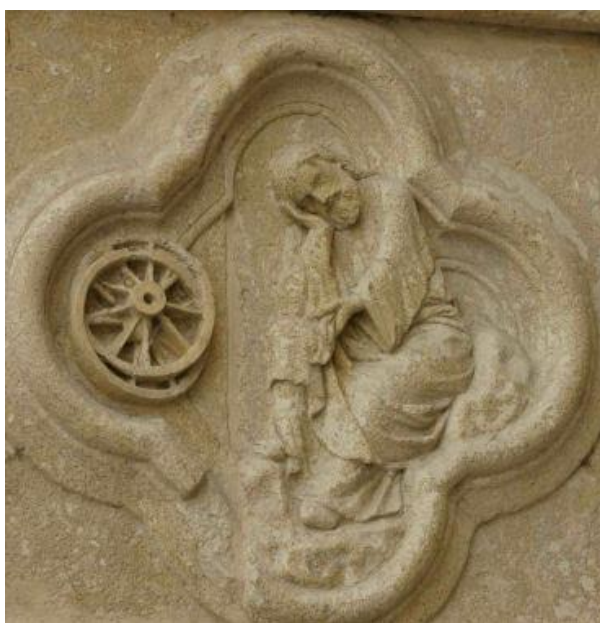


Fig. 26 “*Gestus melanconicus* accanto al fuoco di ruota”
Cattedrale d’Amiens, XIII sec. d. C.
Fulcanelli, *Il mistero delle cattedrali*, Ed. Mediterranee,
Roma 1972

Bibliografia

Fonti

- AA.VV., *ARS CHEMICA, quod sit licita recte exercentibus, probationes doctissimorum iurisconsultorum. Septem tractatus seu capitula Hermetis Trismegisti, aurei. Eiusdem Tabula Smaragdina, in ipsius sepulchro inventa, cum commento Hortulani Philosophi. Studium consilii coniugii de massa solis et lunae*, Emmel, Strasburgo 1566.
- AA.VV., *Theatrum chemicum, praecipuos selectorum auctorum tractatus de chemiae et lapidis philosophici antiquitate, veritate, iure, praestantia, & operationibus, continens: in gratiam verae chemiae*, Ex officina Cornelij Sutorij, sumptibus Lazari Zetzneri, Ursellis 1602.
- AGRICOLA G., *De re metallica libri XII*, König, Basilea 1657.
- ALBERTUS MAGNUS, *De mineralibus et rebus metallicis libri V*, Birckmann et Baum, Colonia Agrippina 1569.
- ALBERTUS MAGNUS, *De animalibus Libri XXVI*, ed. H. Stadler, Aschendorff, Münster 1920.
- ALBRILE E., *Commentario al libro di Zosimo "Sulla Forza", alle sentenze di Ermete e degli altri filosofi*, Mimesis, Milano 2008.
- ALDOVRANDI U., *Ulyssi Aldrovandi Patricii Bononiensis Musaeum metallicum in libros IIII*, G.B. Ferroni, Bononiae 1648.
- ALIGHIERI D., *Il Convivio*. A cura di G. Busnelli e G. Vandelli, con appendice a cura di Antonio Enzo Quaglio, Le Monnier, Firenze 1964.
- ALIGHIERI D., *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi, Le Lettere, Firenze 1994.
- ALIGHIERI D., *Opere minori*, a cura di D. De Robertis e G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1984.
- ALIGHIERI D., *Rime*. A cura di D. De Robertis e G. Contini. In: *Opere minori*, Ricciardi, Milano-Napoli 1984.
- ALIGHIERI D., *La Commedia secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi, Le Lettere, Firenze 1994.
- ALIGHIERI D., *Rime*. A cura di D. De Robertis, Le Lettere, Firenze 2002.
- ALIGHIERI D., *Rime*. Edizione commentata a cura di C. Giunta, «I Meridiani», Mondadori, Milano 2014.
- B. ALBERTI MAGNI Ratisbonensis Episcopi, ordinis praedicatorum, *Opera Omnia*, Vol. 5, cura ac labore Augusti Borgnet, apud Ludovicum Vivès, Bibliopolam Editorem, Parisiis 1890.
- BENVENUTO da IMOLA, *Comentum super Dantis Aligherij Comoediam*, Biblioteca italiana 2005.
- BERTHELOT M., *Collection des anciens alchimistes grecs*, G. Steinheil editor, Paris 1887.
- BERTONI G. (a cura di), *I trovatori d'Italia (Biografie, testi, traduzioni, note)*, Editore Cav. U. Orlandini, Modena 1915.
- BONUS PETRUS, *Introductio in Divinam Chemiae Artem*, apud Petrum Fernam, Basileae 1572.
- BRUNI L. (a cura di), *La Divina commedia di Dante Alighieri già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca ed ora accuratamente emendata, ed accresciuta di varie lezioni tratte da un antichissimo codice*. Tomo primo [- quarto], presso Tommaso Masi e Comp. tipi bodoniani, Firenze 1807.

- CALEY E.R. e RICHARDS J.F.C., *Teophrastus on stone. Introduction, greek text, English translation and commentary*, The Ohio state University, Columbus 1956.
- CHABAILLE P. (a cura di), *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, Romagnoli, Bologna 1878.
- CORTESI P. (a cura di), *Tommaso D'Aquino. L'alchimia ovvero Trattato della pietra filosofale*, Newton Compton, Roma 2006.
- CRISCIANI C., PEREIRA M., *L'arte del sole e della luna*, Centro Ital. di Studi sull' Alto Medioevo, Spoleto 1996.
- CRISTIANI M., PEREIRA M. (a cura di), *Ildegarda di Bingen. Il libro delle opere divine*, Mondadori, Milano 2004.
- D'ASCOLI CECCO, *L'Acerba*, a cura di P. Rosario, Carabba editore, Lanciano 1916.
- DE ROQUETAILLADE J., *La Vertu et propriété de la quinte essence de toutes choses, faite en latin, par Joannes de Rupescissa et mise en françois*, par Antoine Du Moulin, J. de Tournes, Lyon 1549.
- DE RUPESCISSA J., *De consideratione quintae essentiae rerum omnium*, per Conradum Waldkirch, Basilea 1597.
- DELLA RIVIERA C., *Il mondo magico de gli Heroi : nel quale con inusitata chiarezza si tratta qual sia la vera magia naturale e come si possa fabricare la reale pietra de' filosofi, unico istromento di tale scienza, narrandosi, ad uno ad uno, gli stupendi e ineffabili effetti, che vale ad operare col detto mezzo un perfetto heroe : con licenza de' superiori*, Ristampa modernizzata del testo del 1605, Laterza, Bari 1932.
- FERRINI M. F., [Aristotele]. *Le piante*, Bompiani, Milano 2012.
- FICINO M., *El libro dell'amore*, a cura di S. Niccoli, Olschki, Firenze 1988.
- FREZZA F., *La Sacra Bibbia*. Testo latino a fronte, Libreria editrice Vaticana, Roma 2015.
- FUMAGALLI M., *Dizionario di alchimia e chimica farmaceutica. Dalla ricerca dell'oro filosofale all'arte spagirica di Paracelso*, Ed. Mediterranee, Roma 2000.
- ARIANI M., GABRIELE M. (a cura di), *Hypnerotomachia Poliphili*, Adelphi, Milano 2010.
- ILDEGARDA di BINGEN, *Libro delle creature*, a cura di A. Campanini, Carocci, Roma 2009.
- LATINI B., *Li livres dou tresor; publié pour la première fois d'après les MSS. de la Bibliothèque impériale, de la Bibliothèque de l'Arsenal et plusieurs MSS des départements et de l'étranger*, Imprimerie Impériale, Paris 1863.
- LEE H.D.P., ARISTOTLE. *Metereologica*, Harvard Univ. Press, Cambridge, Massachusetts, Heinemann, London 1952.
- MACCAGNOLO E. (a cura di), *Il divino e il megacosmo. Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres di Teodorico di Chartres, Guglielmo di Conches, Silvestre Bernardo*, Rusconi, Milano 1980.
- MANGET J. (a cura di), *Bibliotheca chemica curiosa, seu rerum ad alchemiam pertinentium thesaurus instructissimus: quo non tantum artis auriferae [...]verum etiam tractatus omnes virorum celebriorum[...]ad quorum omnium illustrationem additae sunt quamplurimae Figurae aeneae*, sumptibus Chouet, G. De Tournes, Cramer, Perachon, Ritter e S. De Tournes, Coloniae Allobrogum 1702.

- MCDONOUGH C.J., Alexander Neckam, *Suppletio Defectuum, Book I-Alexander Neckam on plants, birds and animals*, Sismel, Edizioni del Galluzzo, Firenze 1999.
- MORALDI L., *I vangeli gnostici. Vangeli di Tommaso, Maria, Verità, Filippo*, Adelphi, Milano 2005.
- PEREIRA M., *Alchimia. I testi della tradizione occidentale*, «I Meridiani», Mondadori, Milano 2006.
- PEREIRA M., SPAGGIARI B., *Il «Testamentum» alchemico attribuito a Raimondo Lullo*. Edizione del testo latino e catalano dal manoscritto Oxford, Corpus Christi College, 244, Sismel, Firenze 1999.
- PETRARCA F., *Il Canzoniere*, Einaudi, Torino 2005.
- REISCH G., *Margarita Philosophica*, Chalchographatum primiciali hac pressura Friburgi p[er] Joannē Schottū Argen 1503.
- RICHARDI S. VICTORIS *Opera ex manuscriptis eiusdem operibus quae in Bibliotheca Victoriana seruantur, accuratè castigata a emendata: cum vita ipsius ante hac nusquam edita: studio et industria Canoniorum Regularium Regalis Abbatiae Sancti Victoris Parisiensis*, sumptibus Ioannis Berthelin, Rouen 1650.
- RUPESCISSA J., *Trattato sulla quintessenza*, a cura di S. Andreani, Ed. Mediterranee, Roma 1998.
- SANCTI BERNARDI Abbatis primi Claraevallensis, *Opera genuina, juxta Editionem monachorum sancti Benedicti*, apud Gauthier Fratrem et Soc., Parisiis 1835.
- SANCTI BERNARDI ABBATIS CLARAE-VALLENSIS *Opera omnia*, Volume 2, Apud Gaume Fratres, Bibliopolas, 1839, Parisiis 1839.
- SANSON M. (a cura di), Riccardo di san Vittore. *I quattro gradi della violenta carità*, Pratiche editrice, Parma 1993.
- SASSO L. (a cura di), Giovanni Boccaccio. *Trattatello in laude di Dante*, Garzanti Libri, Milano 2007.
- SCARPI P. (a cura di), *Le religioni dei misteri*. Vol.1: Eleusi, dionisismo, orfismo, Mondadori, Milano 2002.
- SCARPI P. (a cura di), *La rivelazione segreta di Ermete Trismegisto*, Vol. 1, Fondazione L. Valla, Mondadori, Milano 2009.
- SIMONINI L., Porfirio. *L'antro delle ninfe*. Testo Greco a fronte, Adelphi, Milano 2006.
- TAYLOR S., *The Alchemical Works of Stephanos of Alexandria*, in "Ambix", Vol. 1, 1937, pp. 116-39; Vol 2, pp. 39-49.
- TLG- Thesaurus Linguae Graecae online [http:// stefanus.tlg.uci.edu](http://stefanus.tlg.uci.edu).
- TLL- Thesaurus Linguae Latinae online www.degruyter.com.ezproxy.
- UGO DI FOUILLOI, *La medicina dell'anima (De medicina animae)*, a cura di B. Cerchio, Il Leone verde, Torino 1998.
- UGUCCIONE DA PISA, *Derivationes*, Edizione critica princeps a cura di Enzo Cecchini e di Guido Arbizzoni, Settimio Lanciotti, Giorgio Nonni, Maria Grazia Sassi, Alba Tontini, Sismel, Firenze 2004.
- VALASTRO CANALE A. (a cura di), Isidoro di Siviglia. *Etimologie o origini*, Utet, Torino 2006.
- VIEIRA A., *Le cinque pietre della fionda di David: spiegate in cinque sermoni, nell'oratorio reale della S. Casa di Loreto da Antonio Vieira portoghese sacerdote della Compagnia di Gesù, detti e dedicati alla Sacra Real Maestà di Cristina Regina di Svezia*, Roma 1676.
- ZANATTA M. (a cura di), Aristotele. *Etica Nicomachea*, Bur, Milano 1999.

Studi

- ABRAHAM L., *A dictionary of alchemical imagery*, Cambridge University Press 1998.
- ALBRILE E., *Dante e l'Anima mundi*, in *La tentazione gnostica. Saggi di storia e di filosofia religiosa*, SeaR, Borzano (RE) 1995, pp. 145-168.
- ALBRILE E., *Dante tra il Tigri e l'Eufrate*, in *La tentazione gnostica. Saggi di storia e di filosofia religiosa*, SeaR, Borzano (RE) 1995, pp. 83-122.
- ALBRILE E., *L'Intelletto e l'Immagine*, in *La tentazione gnostica. Saggi di storia e di filosofia religiosa*, SeaR, Borzano (RE) 1995, pp. 57-82.
- ALBRILE E., *Dèi di un mondo segreto. Tra destini e trasmigrazioni delle anime*, in *Medieval Sophia*, luglio-dicembre 2013, pp. 1-28.
- ALINEI M., *L'origine del lat. uter utris 'oltre' dal lat. uterus 'utero' e il ruolo dell'etrusco*, in *Quaderni di Semantica*, 33, 2012, pp. 327-332.
- ANTONELLI R., *Oscurità e piacere*, in A.A.V.V., *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del 28° Convegno universitario (Bressanone, 12-15 luglio 2001), Trento 2004.
- ANTONELLI R., *Cecco, il suo contesto poetico e le sue modalità di scrittura: i sonetti*, in *Cecco D'Ascoli: Cultura, Scienza e Politica nell'Italia del Trecento*, Roma 2007, pp. 15-25.
- ARBESMANN R., *The Concept of "Christus medicus"*, in St. Augustine, in *Traditio* 10, 1954, pp. 1-28.
- ARCHETTI MAESTRI M., *La lingua primordiale nel Kitāb al-ibrīz di Ibn al-Mubārak*, in *Quaderni di Studi Arabi*, Vol. 14 (1996), pp. 77-100.
- ARESU F. M., *Modalità iconica e istanza metatestuale nella sestina petrarchesca "Mia benigna fortuna el viver lieto" (Rvf CCCXXXII)*, in *Textual Cultures* 5, 2, 2010, pp. 11-25.
- ASPESI F., *Pa-si-te-o-i: denominazione delle "ninfe" in miceneo?*, in Arcodia G.F., Da Milano F., Iannaccaro G., Zublena P. (a cura di), *Tilelli. Scritti in onore di Vermondo Brugnatelli*, Caissa, Cesena-Roma 2013, pp.15-22.
- ATKINS M., *'Heal my soul': The Significance of an Augustinian Image*, in *Studies in Christian Ethics*, 23(4), 2010, pp. 349-364.
- ATTURO V., *Dalla pelle al cuore. La "puntura" e il «colpo della pietra», dai trovatori a Petrarca*, in *Studi romanzi fondati da Ernesto Monaci*, Società filologica romana, Nuova serie No. 8, 2012.
- AUERBACH E., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1966.
- BALTRUŠAITIS J., *La ricerca di Iside. Saggio sulla leggenda di un mito*, Adelphi, Milano 1985.
- BATESON G., *Una sacra unità. Altri passi verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 2004.
- BENOZZO F., *Guglielmo IX e le fate. Il vers de dreit nien e gli archetipi celtici nella prosa dei trovatori*, in *Medioevo romanzo*, 21, 1997, pp. 69-87.
- BENOZZO F., *Radici celtiche tardo-neolitiche della cavalleria medievale*, in *Quaderni di semantica*, 56, 2007, pp. 461-485.
- BENOZZO F., *Cartografie occitaniche. Approssimazione alla poesia dei trovatori*, Liguori, Napoli 2008.
- BENOZZO F., *Il poeta-guaritore nei dialetti d'Europa*, in *La medicina magica. Segni e parole per guarire*. Atti del Convegno Internazionale

- (Rocca Grimalda, 22-23 settembre 2007), a cura di S.M. Barillari, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2008, pp. 45-55.
- BENOZZO F., *Sciamani europei e trovatori occitani*, in C. Corradi Musi (ed.), *Miti e simboli della tradizione sciamanica*, Carattere, Bologna 2007, pp. 96-110.
- BENOZZO F., *La leggenda della morta pietrificata e la presenza di Beatrice nelle 'petrose': uno scavo di etnofilologia dantesca*, in *Tenzione* vol. 11, 2011, pp. 105-122.
- BENOZZO F., *Malattia e guarigione: tracce di concezioni preistoriche nel lessico uralico e indeuropeo*, in C. Corradi Musi (ed.), *Atti del Convegno "Sul cammino delle metamorfosi tra gli Urali e il Mediterraneo"*, Carattere, Bologna 2012, pp. 55-59.
- BERRA C., BORSA P., *Le Rime di Dante*, Quaderni di Acme 117, Cisalpino Ist. Edit. Univ., Milano 2010.
- BERTHELOT M., *Les origines de l'alchimie*, G. Steinheil editor, Paris 1885.
- BERTOLANI N.C., *Il corpo glorioso. Studi sui trionfi del Petrarca*, Carocci, Roma 2001.
- BETTINI M., *Il ritratto dell'amante*, Einaudi, Torino 2008.
- BETTINI M., *Miti di memoria*, in *Il Mulino*, vol. 457, iss. 5, 2011, pp. 742-752.
- BETZ H.D., *The Mithras Inscriptions of Santa Prisca and the New Testament*, in *Novum Testamentum*, Vol. 10, Fasc. 1 (Jan., 1968), pp. 62-80.
- BEVILACQUA S., *La lancia di Pelec: vitalità di un topos*, in *Carte Romanze* 1/2, 2013, pp. 149-177.
- BIANCHI U. (1993), *La religione greca*, Utet, Torino.
- BOLGER D., *Figurines, Fertility, and the Emergence of Complex Society in Prehistoric Cyprus*, in *Current Anthropology*, Vol. 37, No. 2 (Apr., 1996), pp. 365-373.
- BOLOGNA C., *Il ritorno di Beatrice. Simmetrie dantesche fra «Vita nuova», «Petrose» e «Commedia»*, Quaderni di Filologia e critica, Salerno, Roma 1998.
- BOLOGNA C., *Anima mea liquefacta est: sulla presenza dell'allegorismo vittorino nei trovatori*, in *Percepta rendere dona: studi di filologia per Anna Maria Luiselli Fadda*, Firenze 2010, pp. 32-52.
- BONFANTE G., *Dante e la magia*, in *Aevum*, Vol. 65, 1991, p. 313.
- BORDONE F., *L'Inferno secondo Paolino di Nola: le figure mitologiche dell'Oltretomba pagano nel carm. 31*, in *Polymnia. Studi di filologia classica*, Vol. 10, 2008, pp. 261-292.
- BORSA P., *La nuova poesia di Guido Guinizelli*, Cadmo, Fiesole (Firenze) 2007.
- BOTTANI G., *Archeologia ferica. Tristano e le tre Isotte*, in *Interpretazioni dei trovatori. Atti del convegno 18-19 ottobre 1999; con altri contributi di filologia romanza*, Bologna 2001, pp. 45-76.
- BOTTERILL S., *Dante e l'alchimia*, in BOYDE P., RUSSO V., *Dante e la scienza. Atti del Convegno internazionale di studi 'Dante e la scienza' organizzato dall'Opera di Dante e dalla Biblioteca classense di Ravenna*, Ravenna, 28-30, maggio 1993. Interventi Classensi n. 16, Longo Editore, Ravenna 1995, pp. 203-211.
- BOYDE P., *L'esegesi di Dante e la scienza*, in *Dante e la scienza. Atti del Convegno internazionale di studi 'Dante e la scienza' organizzato dall'Opera di Dante e dalla Biblioteca classense di Ravenna*, Ravenna 1995, 28-30, pp. 9-23.

- BOYDE P., *Perception and Passion in Dante's Comedy*, Cambridge University Press 2006.
- BRAGUE R., *La saggezza del mondo. Storia dell'esperienza umana dell'Universo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2005.
- BRAUDEL F., *Storia misura del mondo*, Il Mulino, Bologna 1998.
- BREWSTER RANDOLPH C., *The Mandragora of the Ancients in Folk-Lore and Medicine*, in *Proceedings of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 40, No. 12 (Jan., 1905), pp. 487-537.
- BROUWER H. H. J., *Bona Dea. The sources and a description of the cult, Etudes Preliminaires aux Religions Orientales dans l'Empire Romain*, E.J. Brill, Leiden-New York -København-Köln 1989.
- BROWN S., *Joseph (Smith) in Egypt: Babel, Hieroglyphs, and the Pure Language of Eden*, in *Church History* 78, 1 (March 2009), American Society of Church History, pp. 26-65.
- BURKHARDT T., *Alchimia. Significato e visione del mondo*, Archè-Edizioni Pizeta, Milano 2005.
- BURNHAM J.M., *A study of Thomas of Erceldoune*, in *PMLA* vol. 23, 1908, pp. 375-420.
- BUTLER G. F., *Claudian's De raptu Proserpinae and Dante's Vanquished Giants*, in *Italica*, Vol. 84, No. 4 (Winter, 2007), pp. 661-678.
- BYLEBYL J. J., *The Medical Meaning of Physica*, in *Osiris*, Vol. 6, Renaissance Medical Learning: Evolution of a Tradition (1990), pp. 16-41.
- CALVELLI L., *Cipro e la memoria dell'antico fra Medioevo e Rinascimento. La percezione del passato romano dell'isola nel mondo occidentale*, Memorie. Classe di Scienze morali, Lettere e Arti, Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti, Vol. CXXXIII, Venezia 2009.
- CALVESI M., GABRIELE M., *Arte e alchimia*, Giunti editori, Firenze 1986.
- CALVET A., *Qu'est-ce que le corpus alchimique attribué à maître Arnaud de Villeneuve?*, in *Actes de la "II Trobada Internacional d'Estudis sobre Arnau de Vilanova"*, 2005, pp. 435-456.
- CAMPESE S., MANULI P., SISSA G. (a cura di), *Madre Materia. Sociologia e biologia della donna greca*, Boringhieri, Torino 1983.
- CANDIDO I., *Il Libro Della Scrittura, Il Libro Della Natura, Il Libro Della Memoria: L'esegesi Dantesca Di C.S. Singleton fra Tradizione Giudaico-Cristiana e Trascendentalismo Emersoniano*, in *MLN*, Vol. 122, No. 1, Italian Issue (Jan., 2007), pp. 46-79.
- CANELLIS A., *Saint Jérôme et les passions: Sur les "Quattuor Perturbationes" des "Tusculanes"*, in *Vigiliae Christianae*, Vol. 54, No. 2 (2000), pp. 178-203.
- CANETTI L., *Boccaccio teologo. Poesia e verità alla fine del Medioevo*, in *Intersezioni*, 31, 2011, pp. 179-195.
- CANSELIET E., *L'alchimia spiegata sui classici*, Edizioni Mediterranee, Roma 1985.
- CANSELIET F.C.H., *Due luoghi alchemici in margine alla scienza e alla storia*, edizione italiana a cura di P. Lucarelli, Ed. Mediterranee, Roma 1998.
- CARUGATI G., *Mistica, Ermeneutica, Dante*, in *MLN*, Vol. 117, No. 1, Italian Issue (Jan., 2002), The John Hopkins University Press, pp. 1-16.
- CHANTRAINE P., *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*, Editions Klincksieck, Paris 1968.

- CIAVOLELLA M., *La stanza della memoria: amore e malattia nel Secretum e nei Rerum vulgarium fragmenta*, in *Quaderni d'Italia* 11, University of California, Los Angeles, 2006, pp. 55-63.
- CICCUTO M., *Uno sguardo critico alla lirica delle origini: l'esperienza delle rime 'petrose'*, in Atti di convegno *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*, Il Poligrafo, Padova 2004, pp. 233-240.
- COLLINS D.J., *Albertus, Magnus or Magus? Magic, Natural Philosophy, and Religious Reform in the Late Middle Ages*, in *Quarterly*, Vol. 63, No. 1 (Spring 2010), University of Chicago Press, pp. 1-44.
- COLOMBO F., *La struttura del De Amore di Andrea Cappellano*, in *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica*, Vol. 89, No. 4, (Ottobre-Dicembre 1997), pp. 553-624.
- CORBIN H., *Mundus Imaginalis or The Imaginary and the Imaginal*, in *Cahiers internationaux de symbolisme* 6, Brussels 1964, pp. 3-26.
- CORBIN H., *Mundus Imaginalis ou l'Imaginaire et l'Imaginal*, in *Face de Dieu Face de l'Homme. Herméneutique et soufisme*, Paris 1983, pp. 7-40.
- CORBIN H., *L'immaginazione creatrice. Le radici del sufismo*, Laterza, Bari 2005.
- COSTA G., *Linguistica e preistoria. II: linguaggio e creazione del sacro*, in: «*Quaderni di Semantica*» 27, 1-2, 2006, pp. 199-223.
- COSTA G., *Sugli enigmi indeuropei, ovvero: prodromi di etnolinguistica della metacognizione nell'Eurasia protostorica e nella Grecità arcaica*, in S. Monda (ed.), *Ainigma e Griphos. Gli antichi e l'oscurità della parola*. Giornate di studio (Isernia, 24-25/10/2009), ETS, Pisa 2012, pp.47-68.
- COURCELLE P., *La Figure de Philosophie (Augustin, Contra Academicos, II, 5-7)*, in *Comptes rendus des séances - Académie des inscriptions & belles-lettres*, 1968 vol. 112, iss. 2, pp. 141 -143.
- CRAWFORD O.G.S., *The Eye Goddess*, The Macmillan Company, New York 1958.
- CRISCIANI C., *Il corpo nella tradizione alchemica: teorie, similitudini, immagini*, in *Micrologus*, I, 1993, pp. 189-234.
- CRISCIANI C., PARAVICINI BAGLIANI A., (a cura di), *Alchimia e medicina nel Medioevo*, Micrologus' Library, Sismel, Firenze 2003.
- DE BENEDETTI STOW S., *Dante e la mistica ebraica*, Firenze, Giuntina 2004.
- DEBENEDETTI STOW S., *La metafora dell'idolo di pietra e il suo percorso filosofico e letterario da oriente a occidente: dalla Guida dei perplessi di Maimonide a Dante, attraverso il Tujuman Al Ashwaq di Ibn 'Arabi, Le mille e una notte e il Tristan di Thomas*, in *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, IV, 2007, pp. 31-44.
- DEBENEDETTI STOW S., *Tra mondo fisico e mondo metafisico. Semiotica del testo tra Rashi e Dante*, in *Dante. Rivista internazionale di Studi su dante Alighieri*, 2009, pp. 161-175.
- DELLA GIOVANNA I., *Dante mago*, in *Rivista d'Italia*, V. 2, fasc. 5 (15 mag. 1898), pp. 249-253.
- D'ERME G.M., *Oriente/Occidente: un'unità culturale non (più) percepita*, in *Between*, I.2, 2011, <http://www.Between-journal.it/>, pp. 1-21.
- DE ROBERTIS D., *I manoscritti di "Rime" di Dante*, in *Studi danteschi*, LXII, 1990, pp. 335-344.

- DRAGONETTI R., *Dante pèlerin de la Sainte Face*, in *Romanica Gandensia*, is. 11, 1968, Université De Gand.
- DRAGONETTI R., *Auctor, autor, actor*, in *I tranelli della finzione. Studi di Letteratura francese*, Edizioni Dedalo, Bari 1990.
- DRAGONETTI R., *Il doppio gioco della sestina di Arnaut Daniel e Dante*, in *I tranelli della finzione. Studi di letteratura francese*, Edizioni Dedalo, Bari 1990.
- DU BOIS P., *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia classica*, Laterza, Bari 1990.
- DUBOURDIEU A., *Divinités de la parole, divinités du silence dans la Rome antique*, in *Revue de l'histoire des religions*, vol. 220, iss. 3, 2003, pp. 259 -282.
- DUFFIN C., *Lithotherapeutical research sources from antiquity to the mid-eighteenth century*, in *Geological Society*, London, Special Publications 2013, v. 375, pp. 7-43
- DURLING M., MARTINEZ R.L., *Time and the Chrystal – Studies in Dante's Rime petrose*, University of California Press, Berkeley - Los Angeles– Oxford 1990.
- DUVAL P., *Recherches sur les structures de la pensee alchimique (gestalten) et leurs correspondances dans Le Conte du Graal de Chretien de Troyes et l'influence de l'Espagne Mozarabe de l'Ebre sur la pensee symbolique de l'oeuvre*, Librairie Honoré Champion, Paris 1975.
- ECO U., *Dante tra modisti e cabalisti*, in *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, RCS, Milano 2007, pp. 291-312.
- ECO U., *Sul latrato del cane*, in *Dall'albero al labirinto. Studi storici sul segno e l'interpretazione*, RCS, Milano 2007, pp. 178-220.
- ELIADE M., *Lo Sciamanesimo e le tecniche dell'estasi*, Ed. Mediterranee, Roma 1974.
- ELIADE M., *Arti del metallo e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino 1987.
- ELIADE M., *Cosmologia e alchimia babilonesi*, Sansoni editore, Firenze 1992.
- ELIADE M., *Dall'età della pietra ai Misteri Eleusini*, in *Storie delle credenze e delle idee religiose*, Sansoni editore, Firenze 1990.
- ELIADE M., *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 1999.
- EVANS A., *The Mycenaean tree and pillar cult and its Mediterranean relations*, Mcmillan, London 1901.
- FAIVRE A., *Alchimie occidentale et logique aristotélicienne*, in «*Revue d' Histoire des Religions*», 181, 1971, pp. 105-110.
- FASSÓ A., *Fate, diffrazione e una congettura per Guglielmo IX*, in *QFR - «Quaderni di Filologia Romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna»* 12-13, 1996-98 (Lingua, rima, codici. Per una nuova edizione della poesia della Scuola siciliana), 1998, pp. 287-32
- FEDERZONI L., *La canzone di Dante "Io son venuto al punto della rota": Preludio alla Divina Commedia*, in *Giornale Dantesco* XIX, 1911, 147-149, 197-206.
- FENZI E., *Da Petronilla a Petra*, in *Il nome nel testo*, IV, 2002, pp. 61-95.
- FLETCHER J. B., *Dante's 'LA PETRA'*, in *PMLA*, Vol. 53, No. 4 (Dec. 1938), pp. 971-988.
- FORBES R. J., *Short History of Distillation. From the beginnings up to the death of Cellier Blumenthal*, E. J. Brill, Leiden 1948.

- FORBES R. J., *Metallurgy in antiquity*, E. J. Brill, Leiden 1950.
- FORBES R. J., *Metals and early science*, in *Centaurus*, 3, 1953, pp. 24-31.
- FOSCA N., *Il canto XX del Paradiso. Giustizia e predestinazione*, in *Studi Danteschi*, Vol. 79, Le Lettere, Firenze, 2014, pp. 209-266.
- FOSTER K., *Beatrice o medusa 1304-2004. Nel settimo centenario della nascita di Francesco Petrarca*, Lampi di stampa, Milano 2004.
- FRANCHI F., *Le metamorfosi di Zambinella: l'immaginario androgino fra Ottocento e Novecento*, Lubrina, Bergamo 1991.
- FRASCA G., «*I' voglio qui che il quare covi il quia*». Cecco D'ascoli "avversario" di Dante, in P. Boyde, V. Russo, *Dante e la scienza*. Atti del Convegno internazionale di studi 'Dante e la scienza' organizzato dall'Opera di Dante e dalla Biblioteca classense di Ravenna, Ravenna 1995, 28-30, pp. 243-263.
- FRAZER J., *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Newton Compton, Roma 2006.
- FULCANELLI, *Il mistero delle cattedrali*, Ed. Mediterranee, Roma 1972.
- GABRIELE M., *Iconologia e alchimia*, Forum, Udine 2008.
- GASTER T., *The Term nsk*, in *Syria*, vol. 19, iss. 1, 1938, p. 98.
- GENETTE G., *Finzione e dizione*, Pratiche editrice, Parma 1994.
- GIMBUTAS M., *Il linguaggio della dea*, Venexia ed., Roma 2008.
- GIRARD M., *Les symboles dans la Bible*, Montréal, Paris, Bellarmin, Cerf 1991.
- GIUMAN M., «*Ho incatenato lingue ostili e bocche nemiche*». *Magia, parola e silenzio nel culto romano di Tacita Muta*, in *Medea*, I, 1, 2015, DOI: <http://dx.doi.org/10.13125/medea-1824>.
- GIUNLIA-MAIR A., MADDIN R., *Le origini delle leghe di ferro*, in *La Civiltà del ferro dalla preistoria al terzo millennio* (a cura di W. Nicodemi), Edizioni Olivares, Milano 2004, pp. 35 – 61.
- GORNI G., "Disegnare figure d'angeli" nella Vita nova, in *Studi Danteschi*, Vol. 77, 2012, pp. 23-44.
- GOSSO F., WEBSTER P., *The Dream on the Rock: Visions of Prehistory*, State University of New York Press, Albany 2013.
- GRAVES R., *I miti greci*, Longanesi, Milano 2005.
- GREGORY T., *Anima Mundi. La filosofia di Guglielmo di Conches e la Scuola di Chartres*, Sansoni, Firenze 1955.
- GREEN A., *Shekhinah, the Virgin Mary, and the Song of Songs: Reflections on a Kabbalistic Symbol in Its Historical Context*, in *AJS Review*, Vol. 26, No. 1 (Apr., 2002), Cambridge University Press, pp. 1-52.
- GRIMALDI M., *Boccaccio editore delle canzoni di Dante*, in *Boccaccio editore e interprete di Dante*. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013, Salerno Editrice, Roma 2014, pp. 137-157.
- GUENON R., *L'esoterismo di Dante*, Adelphi, Milano 2001.
- GUTKIND C. S., *Dante Alighieri Alchymicus Amoris*, in *Journal of the Warburg and Courland Institutes*, Vol. 3, No. 1/2 (Oct., 1939 - Jan., 1940), pp. 153-155.
- HALLEUX R., *Fécondité des mines et sexualité des pierres dans l'antiquité gréco-romaine*, in *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XLVIII, 1970, pp.16-25.
- HALLEUX R., *La nature et la formation des métaux selon Agricola et ses contemporains*, in *Revue d'Histoire des sciences*, 1974, Tome 27 n°3, pp. 211-222.

- HALLEUX R., *Albert le Grand et l'alchimie*, in *Revue des Sciences Philosophiques Et Théologiques* 66 (1), 1982, pp. 57-80.
- HALLEUX R., *Sur la fabrication de l'acier dans l'Antiquité et au Moyen Âge*, in *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Vol. 151, No. 3, 2007, pp. 1301-1319.
- HAMILAKIS Y., PLUCIENNIK M., TARLOW S., *Thinking through the Body. Archeologies of corporality*, Kluner Academic/Plenum Publishers, New York 2002.
- HANI J., *Il simbolismo del tempio cristiano*, Arkeios edizioni, Roma 1996.
- HARRIS N.E., *The idea of lapidary medicine: its circulation and practical applications in medieval and early modern England: 1000-1750*, Rutgers University, New Brunswick, New Jersey 2009.
- HERRMANN L., *L'art d'aimer, les remèdes d'amour et la faute secrète d'Ovide*, in *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tome 48, fasc. 1, Antiquité-Oudheid., 1970, pp. 38-44.
- HILL T.D., "Thomas Rhymer (A)" and the Tradition of Early Modern Feminist, in *Harvard Theological Review*, Vol. 103, Is. 04, October 2010, pp. 471-483.
- HOFSTADTER D. R., *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Adelphi, Milano 1990.
- HUTIN S., *La vita quotidiana degli alchimisti nel Medioevo*, Rizzoli, Milano 1991.
- HUTIN S., *Lo gnosticismo. Culti, riti, misteri*, Ed. Mediterranee, Roma 2007.
- IMBRIANI V., *Sulle canzoni pietrose di Dante*, in *Studi danteschi*, Sansoni, Firenze, 1891, pp. 425-528.
- INGLESE G., *Beatrice e la luna. Lettura di Paradiso II*, in *Cultura* no. 1 (aprile 2008), pp.137-148.
- INSOLERA M., *La trasmutazione dell'uomo in Cristo: nella mistica, nella cabala e nell'alchimia*, Ed. Arkeios, Roma 1996.
- JACKSON M.H., *Bibliographical notes on manuscripts of Boccaccio's Life of Dante and the Compendium together with the Canzoniere in the Plimpton collection of the Wellesley college Library*, in *Annual Reports of the Dante Society*, No. 32, 1913, pp. 7-18.
- JUNG C.G., *Studi di alchimia*, Boringhieri, Torino 1988.
- JUNG C.G., *Mysterium coniunctionis*, Bollati Boringhieri, Torino 1990.
- JUNG C.G., *Psicologia e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- JUNG C.G., *Collected Works of C.G. Jung, Volume 9 (Part 2): Aion: Researches into the Phenomenology of the Self*, Princeton University Press 2014.
- KAY R., *Dante's Empyrean and the Eye of God*, in *Speculum*, Vol. 78, No. 1 (Jan., 2003), pp. 37-65.
- KEYSER P.T., *Alchemy in the Ancient World: from Science to Magic*, in *Illinois Classical Studies*, vol. 15 iss. 2, 1990, pp. 353 -378.
- KING-LENZEMEIER A.H., *Ildegarda di Bingen*, Gribaudo, Milano 2004.
- KINGSLEY P., *Poimandres: The Etymology of the Name and the Origins of the Hermetica*, in *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 56 (1993), pp. 1-24.
- KIRBY T.A., Louisiana State University, Reviews: William P. Albrecht, *The Loathly Lady in "Thomas of Erceldoune": With a Text of the Poem Printed in 1652* (Albuquerque: Univ. of New Mexico Press, 1954).

- KLIBANSKY R., PANOFSKY E., SAXL F., *Saturn and Melancholy: Studies in the History or Natural Philosophy, Religion, and Art*, Basic Books, New York 1964.
- LAMBOTTE M. C., *Esthétique de la mélancholie*, Aubier, Paris 1984.
- LANZA A., *Dante e la gnosi. Esoterismo del Convivio*, Ed. Mediterranee, Roma 1990.
- LEMOINE M., *Intorno a Chartres. Naturalismo platonico nella tradizione cristiana del XII sec.*, Jaca book, Milano 1998.
- LEVANIOUK O., *Aithôn, Aithon, and Odysseus*, in *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 100 (2000), pp. 25-51.
- LEWIS-WILLIAMS J. D., DOWSON T. A., *Signs of all times: entoptic phenomena in Upper Paleolithic art*, in *Current Anthropology*, 29(2), 1988, pp. 201-245.
- LINDSAY J., *Le origini dell'alchimia nell'Egitto greco-romano*, Ed. Mediterranee, Roma 1984.
- LORD L. E., *The touchstone*, in *The Classical Journal*, Vol. 32, No. 7, 1937, pp. 428-431.
- LOTMAN J. M., *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Laterza, Roma-Bari 1980.
- LOTMAN J. M., *Cercare la strada. Modelli della cultura*, Marsilio, Venezia 1994.
- LUCCHETTA F., *La prima presenza di Averroè in ambito veneto*, in *Studia Islamica*, No. 46 (1977), pp. 133-146.
- LUCENTE T., *Il potere alchemico della scrittura in Ildegarda di Bingen*, in *Annali della Facoltà di lettere e filosofia degli Studi di Siena*, Vol. 30, 2009, pp.73-96.
- LUZZATTO A., *Una lettura ebraica del Cantico dei Cantici*, La Giuntina, Firenze 1997.
- LUZZATTO L., POMPAS R., *Il significato dei colori nelle civiltà antiche*, Bompiani, Milano 2010.
- LYLE E.B., *Thomas of Erceldoune: the Prophet and the Prophetesied*, in *Folklore*, Vol. 79, No. 2, 1968, pp.111-121.
- MACRÌ S., *Pietre viventi. I minerali nell'immaginario del mondo antico*, Utet, Torino 2009.
- MAIER A., *La struttura della sostanza materiale, in Scienza e filosofia nel Medioevo. Saggi sui secoli XIII e XIV*, Jaca Book, Milano 1984, pp. 15-152.
- MALAFRONTA G., *P. A. Florenskij. L'Uomo-Dio Icona, sofia e celomudrie*, in *Sapienza. Rivista di Filosofia e Teologia* 3-4 (2011), pp. 358-372.
- MANCINI M. (a cura di), *Il punto su: I trovatori*, Roma-Bari, Laterza 2004.
- MANCINI M., *Oscurità e iniziazione. Un'ipotesi di Leo Strauss*, in A.A.V.V., *Obscuritas. Retorica e poetica dell'oscuro*. Atti del 28° Convegno universitario (Bressanone, 12-15 luglio 2001), Trento 2004, pp. 117-130.
- MANCINI S., *Dalla Granitula corsa al labirinto antico. Saggio sulla simbologia labirintica nella religiosità Mediterranea*, in *La Ricerca Folklorica*, No. 24, Artisti, icone, simulacri. Per una antropologia dell'arte popolare (Nov., 1991), pp. 99-113.
- MANNUCCI V., *Voci e locuzioni italiane derivate dalla lingua provenzale*, Le Monnier, Firenze 1840.
- MARCATTILI F., *Bona Dea, ἡ Θεός γυναικῆα*, in *Archeologia Classica*, Vol. LXI - n.s. 11, 2010, «L'ERMA» di Bretschneider, Roma, pp. 7-40.

- MARCHESI C., *L'Etica Nicomachea nella tradizione latina medievale*, Libreria editrice dei Trimarchi, Messina 1904, pp. 116-128.
- MARTINOZZI S., *Umido radicale ed invecchiamento nel primo evo moderno*, in *Journal of History of Medicine*, Medicina nei secoli. Arte e scienza, 22/1-3 (2010), pp. 531-552.
- MASTROCINQUE A., *Studi sulle gemme gnostiche*, in *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 120 (1998), pp. 111-122.
- MILLER R. D., *Shamanism in early Israel*, in *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, Vol. 101, 2011, pp. 309-341.
- MOLLE J. V., *Echi tristaniani in lingua d'oc e d'oïl: Cercamon, Chrétien de Troyes e Bernart Marti*, in *Quaderni di filologia romanza*. Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, 14, 2000, pp. 207-244.
- MONTANARI C. A., *Per figuras amatorias: l'Expositio super Cantica canticorum di Guglielmo di Saint-Thierry: esegesi e teologia*, Vol. 157, in *Analecta Gregoriana* (Pontificia Universitas Gregoriana) Vol. 110, 2006.
- MOREL C., *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Giunti, Firenze 2006.
- MORONE C., *Un lapidario inedito grecomedievale*, in *Rendiconti della Accademia di Archeologia Lettere e Belle arti*, Nuova serie Vol. LXXIII, 2004-2005, Società nazionale di Scienze Lettere e Arti, Napoli, 2005, pp. 247-264.
- MORTARA GARAVELLI B., *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1988.
- MOTTANA A., *Oggetti e concetti inerenti le Scienze Mineralogiche ne "La composizione del mondo con le sue cascioni" di Restoro d'Arezzo (anno 1282)*, in *Rendiconti Lincei*, September 1999, Volume 10, Issue 3, pp. 133-229.
- MOTTANA A., *Il pensiero di Teofrasto sui metalli secondo i frammenti delle sue opere e le testimonianze greche, latine, siriane e arabe*, in *Rend. Fis. Acc. Lincei*, s. 9. Vol. 12, 2001, pp.133-241.
- MOTTANA A., *Storia della mineralogia antica. I. La mineralogia a Bisanzio nel XI secolo D.C.: I poteri insiti nelle pietre secondo Michele Psello*, in *Rend. Fis. Acc. Lincei*, s. 9, v. 16, 2005, pp. 227-295.
- MOTTANA A., NAPOLITANO M., *Il libro "Sulle pietre" di Teofrasto. Prima traduzione italiana con un vocabolario dei termini mineralogici*, in *Rendiconti Lincei* s. 9 Vol. 8, 1997, pp. 151-234;
- MULTHAUF R. P., *John of Rupescissa and the Origin of Medical Chemistry*, in *Isis*, Vol. 45, No. 4 (Dec., 1954), pp. 359-367.
- MULTHAUF R. P., *A History of Magnesia Alba*, in *Annals of Science*, 33, 1976, pp. 197-200.
- NASTI P., *Nozze e vedovanza: dinamiche dell'appropriazione biblica in Dante e Cavalcanti*, in *Tenzone: rivista de la Asociación Complutense de Dantología*, 7, 2006, pp. 71-110.
- NELLI R., *Eros Trobadorico*, in M. Mancini (a cura di), *Il punto su i: I trovatori*, Roma- Laterza, Bari 2004, pp. 109-122.
- NELSON C. E., *The Origin and Tradition of the Ballad of "Thomas Rhymer"*, in *New Voices in American Studies* (Purdue University Press), 1966, pp.138-150.
- NICKEL H., *About the Knight with Two Swords and the Maiden under a Tree*, in *Arthuriana*, Vol. 17, Issue 4, 2007, pp. 29-48.
- OBRIST B., *Les débuts de l'imagerie alchimique (XIV-XV siècles)*, Le Sycamore, Paris 1986.

- OBRIST B., *Visualization in medieval alchemy*, in *HYLE-International Journal for Philosophy of Chemistry*, Vol. 9, No.2 (2003), pp. 131-170.
- OLENDER M., *From the language of Adam to the pluralism of Babel*, in *Mediterranean Historical Review*, 12, 2, 1997, pp. 51-59.
- ONIGA R., *Il confine conteso: lettura antropologica di un capitolo sallustiano: Bellum Iugurthinum 79*, Edipuglia, Bari 1990.
- PANNIER L., *Les lapidaires francais du moyen âge des XIIe, XIIIe et XIVe siècles*, F. Vieweg, Paris 1882.
- PARAVICINI BAGLIANI A., *Medicina e scienze della natura alla corte dei Papi nel Duecento*, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto 1991.
- PARAVICINI BAGLIANI A. (a cura di), *Adam, le premier homme*, Micrologus' Library, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2012.
- PASCOLI G., *La mirabile visione. Abbozzo di una storia della Divina Commedia*, Zanichelli, Bologna 1913.
- PATAI R., *The Jewish Alchemists: A History and Source Book*, Princeton University Press 1994.
- PEREIRA M., *Alchemy and the use of Vernacular Language in the Late Middle Ages*, in *Speculum*, Vol. 74, No. 2 (Apr. 1999), pp. 336-356.
- PEREIRA M., *Arcana Sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Carocci editore, Roma 2001.
- PERI M., *I colori di Lucifero. Dante e il Pastore di Erma*, in *Zeitschrift für romanische philologie*, ISSN 0049-8661, Vol. 127, N° 3, 2011, pp. 503-543.
- PERIFANO A., *Dante et l'alchimie dans les commentaires à la Comedia du XIVe au XVIe siècles*, in *Studi Danteschi*, Vol. 76, Gen. 2011, pp. 47-79.
- PERNETY A.J., *Dictionnaire Mytho-Hermetique. Dans Lequel on trouve les allegorie fabuleuse des poete les metaphores, les enigmes et les termes barabares des philosophes hermetiques expliqués*, Delalain, Paris 1787.
- PERTILE L., *Poesia e scienza nell'ultima immagine del Paradiso*, in P. Boyde, V. Russo, *Dante e la scienza*. Atti del Convegno internazionale di studi 'Dante e la scienza' organizzato dall'Opera di Dante e dalla Biblioteca classense di Ravenna, Ravenna 1995, 28-30, pp. 133-148.
- PERTILE L., *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, Ravenna 1998.
- PESTALOZZA U., *Pagine di religione mediterranea II*, Principato, Milano Messina 1945.
- PESTALOZZA U., *Ortaggi, frutti e paste nei Misteri Eleusini (a proposito di un passo trascurato del Protrepicòs di Clemente d'Alessandria)*, in *Rend. Ist. Lombardo*, Vol. 82, 1949, pp. 167-188.
- PICCINI D., *Un nuovo testimone trecentesco di rime volgari e alcuni inediti sonetti di corrispondenza*, in *StEFI-Studi di erudizione e di filologia italiana*, I, 2012, Ed. Spolia, Roma, pp. 93-136.
- PICONE M., *All'ombra della fanciulla in fiore: lettura semantica della sestina dantesca*, in *Lecture classensi XXIV. Le Rime di Dante*, Ravenna, Longo, 1995, pp. 91-108.
- POMA R., *Metamorfosi dell'hereos. Fonti medievali della psicofisiologia del mal d'amore in età moderna (XVI-XVII)*, in *Ri.L.Un.E.*, 2/2007, n. 7, Atti/Aetes Eros Pharmakon, pp. 39-52.

- POSSIEDI P., *Con Quella Spada Ond'elli Ancise Dido*, in *MLN*, Vol. 89, No. 1, The Italian Issue (Jan., 1974), The Johns Hopkins University Press, pp. 13-34.
- PUCETTI V. L., *Una lettura del canto di Pier Damiani*, in *Studi Danteschi*, Vol. 79, Le Lettere, Firenze, 2014, pp. 267-310.
- QUIGLEY C., *The Eye Goddess*. Review in *The American Anthropologist*, Vol. 60, is. 4, 1958, pp. 779-783.
- RADIMERSKY G. W., *Magic in the Works of Hildegard von Bingen (1098-1179)*, in *Monatshefte*, Vol. 49, No. 7 (Dec., 1957), pp. 353-360.
- RAHNER K., *La mandragora, l'eterna radice umana*, in *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Il Mulino, Bologna 1971, pp. 249-304.
- REBUFFAT E., *Effetti della paura sul sangue: Inf. I 19-21 e Inf. XXIV 82-84*, in *Studi Danteschi*, No. LXXVIII, Le lettere, Firenze, 2013, pp. 15-44.
- REYNOLDS B., *Dante. La vita e l'opera*, Longanesi, Milano 2007.
- RICOLFI A., *I segreti delle 'rime petrose'*, in *Giornale di Politica e Letteratura*, XI, 1933, pp. 120-219.
- RIDDLE J.M., *Lithotherapy in the Middle Ages: lapidaries considered as medical texts*, in *Pharmacy in History* 12 (1970), pp. 39-50.
- RONCAGLIA A., *L'invenzione della sestina*, in *Metrica*, II, 1981, pp. 3-41.
- ROOB A., *Il Museo Ermetico. Alchimia & Mistica*, Taschen, Milano 2014.
- ROSSELL A., *La tradizione musicale della sestina di Arnaut Daniel. Lo ferm voler qu'el cor m'intra (BDT 29,14): un artefatto lirico perfetto*, in *Cognitive Philology*, No. 5, 2012, Sapienza Università di Roma.
- ROSSETTI G., *La Beatrice di Dante*, Nabu Press, Firenze 2010.
- ROUSSELOT P., *Pour l'histoire du problème de l'amour au Moyen Age*, Münster 1908.
- RUSKIN J., *The queen of the air. Being a Study of the Greek Myths of Cloud and Storm*, Dodo Press open Library 2007.
- SALMÓN F., *Medieval theories of vision in the medical classroom*, *Endeavour-Oxford- Pergamon Press*, 22(3), 1998, pp. 125-128.
- SALZANI S., *Christus vulnus*, in *Filosofia politica* 1/2009, pp. 51-72.
- SAMBURSKY S., *The Physical World of the Greeks*, Routledge & Paul, London 1956 (repr. 1987).
- SCHIPFLINGER T., *Sofia-Maria. Una visione olistica della creazione*, Estrella de Oriente, Trento 2003.
- SCHOONHOVEN E., *Fra Dio e l'Imperatore: il simbolismo delle pietre preziose nella Divina Commedia*, in *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri*, Fabrizio Serra editore, Pisa-Roma, Anno III, 2006, pp. 69-93.
- SÈBILLOT P., MCGUIRE J. D., *The Worship of Stones in France*, in *American Anthropologist*, New Series, Vol. 4, No. 1 (Jan. - Mar., 1902), pp. 76-107.
- SILVERSTEIN T., *Two Notes on Dante's Convivio, IV, 23*, in *Speculum*, Vol. 7, No. 4 (Oct., 1932), pp. 547-551.
- SIRAISSI N. G., *Taddeo Alderotti and Bartolomeo da Varignana on the Nature of Medical Learning*, in *Isis*, Vol. 68, No. 1 (Mar., 1977), pp. 27-39.
- SKINNER Q., *Motive, Intentions and the Interpretation of Texts*, in *New Literary History*, Vol. 3, No. 2, On Interpretation: I (Winter, 1972), pp. 393-408.

- SPANOS M., *The sestina: an exploration of the dynamics of poetic structure*, in *Speculum*, Vol. 53, No. 3 (Jul., 1978), pp. 545-557.
- SPRENGLER K., *Histoire de Médecine depuis son origine jusqu'au dix-neuvième siècle*, De Labegue, Paris 1815.
- STABILE G., *Dante e la filosofia della natura: percezioni, linguaggi, cosmologie*, Sismel, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2007.
- STEIN R., *Le Monde en petit : Jardins en miniature et habitations dans la pensée religieuse d'Extrême-Orient*, Flammarion, Paris 1992.
- STEINER R., *L'eterno femminile. Maria, Iside, Beatrice: volti immortali dell'anima umana*, Archiati Verlag, Forlì 2007.
- STURM-MADDOX S., *The Rime Petrose and the Purgatorial Palinode*, in *Studies in Philology*, Spring87, Vol. 84 Issue 2, 1978, pp.119-133.
- TONELLI N., GIUSTI S. (a cura di), *Dante Alighieri. Le quindici canzoni lette da diversi*. Vol. 1, 2, QPL, Pensa Multimedia Editore, Lecce 2012.
- TRIPALDI D., *The ambiguity of gender: wicked women: representations of wicked women as Group Identity Markers from the Book of Proverbs to the Pseudo-Clementine Homilies*, in *Apocrypha*, 25, 2014, pp. 113-132.
- TVAURI A., *Cup-Marked Stones in Estonia*, in *Folklore*, vol. 11, October 1999, pp. 113-169.
- UTZ R., *Medieval Philology and Nationalism: The British and German Editors of Thomas of Erceldoune*, in *Florilegium* 23 (2), 2006, pp. 27-45.
- VAGANAY H., *Sei secoli di corrispondenza poetica. Sonetti di proposta e risposta. Saggio di bibliografia*, in *Romanische Forschungen*, 15. Bd., 1. H. (1904), pp. 150-203.
- VALLI L., *Il linguaggio segreto di Dante e dei 'Fedeli d'amore'*, Optima, Roma 1928.
- VAN ARSDALL A., HELMUT W. K., BLANZ P., *The Mandrake Plant and Its Legend: A New Perspective*, in *Old Names, New Growth*. Proceedings of the 2nd ASPNS Symposium, Graz, 6-10 June 2007, and Related Essays. Eds. Peter Bierbaumer and Helmut W. Klug. Frankfurt/Main: Lang 2009, pp. 285-346.
- VAN CRONENBURG P., *Madonne nere. Il mistero di un culto*, ed. Arkeios, Roma 2004.
- VARNER G. R., *Menhir, dolmen and circles of stones: the folklore and magic of sacred stone*, Algora pub., New York 2004.
- VILLA C., *La protervia di Beatrice: studi per la biblioteca di Dante*, Sismel, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2009.
- WISEUX D., *L'iniziazione cavalleresca nella leggenda di Artù*, ed. Mediterranee, Roma 2004.
- WAENTIG P.W., *Minne, Liebe, Schwärmerei tra Medioevo e Barocco*, in *R.I.L.U.N.E.* 2/2007 n. 7, Atti/Actes Eros Pharmakon, pp. 145-166.
- WEBB H., *Dante's Cold Stone Rhymes*, in *Dante Studies*, 121, 2003, pp.149-167.
- WEILL-PAROT N., *Pietro D'Abano et l'occulte dans la nature: Galien, Avicenne, Albert le Grand et la Differentia 71 du Conciliator*, in *Médecine, astrologie et magie entre Moyen Âge et Renaissance autour de Pietro d'Abano*. Textes réunis par Jean-Patrice Boudet, Franck Collard et Nicolas Weill, Micrologus Library 50, Sismel, Firenze 2013, pp. 21-38.
- WEISHEIPL J. A., *Alberto Magno e le scienze*, PDUL Edizioni Studio Domenicano, Bologna 1994.

- WILSON C.A., *Philosophers, Iósis and the Water of Life*, in *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society*, n. 19, 1984.
- WILSON W. J., *An Alchemical Manuscript by Arnaldus de Bruxella*, in *Osiris*, Vol. 2, The University of Chicago Press, 1936, pp. 220-405.
- WOOD J., *Virgil and Taliesin: The Concept of the Magician in Medieval Folklore*, in *Folklore*, Vol. 94, No. 1, 1983, pp. 91-104.
- YATES F., *The art of memory*, University of Chicago Press 2001.
- ZACCARELLO M., *Primi appunti tipologici sui nomi parlanti*, in *Lingua e Stile* no. 1 (giugno 2003), Società Editrice Il Mulino, pp. 59-86.
- ZAMUNER I., *La tradizione romanza del Secretum secretorum pseudo-aristotelico. Regesto delle versioni e dei manoscritti*, in *Studi Medievali*, Serie terza, Anno XLVI - Fasc. I, 2005, pp. 31-116.
- ZOLLA E., *L'androgino: l'umana nostalgia dell'interrezza*, Red, Como 1989.
- ZOLLA E., *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*, Marsilio, Venezia 1998.
- ZOLLA E., *L'amante invisibile. L'erotica sciamanica nelle religioni, nella letteratura e nella legittimazione politica*, Marsilio, Venezia 2003.