

ROBERTA MOROSINI

Dante, il Profeta e il Libro

La leggenda del toro dalla *Commedia* a Filippino Lippi,
tra sussurri di colomba ed echi di Bisanzio



«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

ROBERTA MOROSINI

Dante, il Profeta e il Libro

La leggenda del toro dalla *Commedia* a Filippino Lippi,
tra sussurri di colomba ed echi di Bisanzio

«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

Roberta Morosini

Dante, il Profeta e il Libro
La leggenda del toro dalla Commedia a Filippino Lippi,
tra sussurri di colomba ed echi di Bisanzio

© Copyright 2018 «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER
Via Cassiodoro, 11 - 00193 Roma
<http://www.lerma.it>

Progetto grafico
«L'ERMA» di BRETSCHNEIDER

In copertina:
Adorazione del vitello d'oro come Apis, 1502 ca.
Filippino Lippi, National Gallery, Londra

Tutti i diritti riservati. È vietata la riproduzione
di testi e illustrazioni senza il permesso scritto dell'Editore.

Roberta Morosini

Dante, il Profeta e il Libro - Roma: / Roberta Morosini - «L'ERMA» di BRETSCHNEIDER,
2018 - 376 p., 44 p. di tav. ; ill. ; 24 cm. (Circolarità mediterranea 1)

ISBN 978-88-913-1205-1 (cartaceo)

ISBN 978-88-913-1211-2 (digitale)

CDD 851.1

1. Alighieri, Dante

La pubblicazione di questo libro
è stata possibile grazie ai fondi del "Dean's Office Publication Funds"
e di Eudaimonia Institute di Wake Forest University.

Poca favilla, gran fiamma seconda
(*Par. I, 34*)

Per Elena e Bruno,
mia madre e mio padre

INDICE

| | |
|---|--------|
| INTRODUZIONE | p. 7 |
| RINGRAZIAMENTI | p. 27 |
| I PARTE. L'invenzione letteraria del Nemico | p. 31 |
| 1. Sussuri di colomba..... | p. 43 |
| 2. Gli angeli e il <i>mal caduco</i> | p. 91 |
| 3. Echi di Bisanzio | p. 119 |
| II PARTE. <i>Sapientia vincit malitiam</i> | p. 163 |
| 4. Una lettura metaletteraria di <i>Inferno</i> XXVIII..... | p. 165 |
| 5. Il Poeta, il Profeta e il Pittore. La leggenda del toro nell' <i>Adorazione del vitello d'oro come Apis</i> di Filippino Lippi..... | p. 257 |
| BIBLIOGRAFIA | p. 307 |
| TAVOLE | p. 331 |

INTRODUZIONE

Sì come dice lo Filosofo
nel principio de la Prima Filosofia,
tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere
(*Cu.*, I,1)

«Non sono né orientalista, né islamista, né arabista: ma, come storico e come cittadino del XXI secolo, mi rendo conto che senza Oriente noi altri “occidentali” non possiamo né vivere, né definir noi stessi. Non è solo questione di petrolio», scrive Franco Cardini in un libro che ripercorre le varie tappe che portarono all’«invenzione del Nemico».¹

Molti sono gli studi dedicati alla rappresentazione e alla percezione di Maometto nel Medioevo.² Molti sono anche gli studi su Dante e l’Oriente che negli ultimi anni si sono accumulati proponendo un esercizio meramente retorico di sostegno o opposizione alle tesi espresse da Edward W. Said nel suo *Orientalismo*.³ Altri studi invece – sempre più di rado, a dire il vero – hanno ricercato con rigore filologico le prove che attestino la conoscenza del *Libro della Scala di Maometto* da parte di Dante.⁴ Questo studio, al contrario, si propone di proseguire in ambito letterario l’indagine inaugurata da Franco Cardini sulla “invenzione del Nemico.” A tal proposito, nelle pagine che seguono, abbiamo vo-

¹ F. Cardini, *L’invenzione del Nemico*, Palermo, Sellerio, 2006, p. 19 e ID, *Europa e Islam. Storia di un malinteso*, [1999]; Bari, Laterza, 2006. Cfr. anche A. Wheatcroft, *Infedeli, 638-2003: il lungo conflitto tra Cristianesimo e Islam*, Bari, Laterza, 2004.

² Mi limito a ricordare qui lo studio di F. González Muñoz, *Mahometrica. Ficciones poéticas latinas del siglo XII sobre Mahoma*, Madrid, Nueva Roma, 42, 2015 e quello di Ó. de La Cruz Palma, *La percepción del Profeta Muhammad en las fuentes medievales. Primeras notas*, in *Vitae Mahometi: reescritura e invención en la literatura cristiana de controversia* (Atti del Simposio internazionale, Universitat Autònoma de Barcelona, 19-20 de marzo, 2013), a cura di C. Ferrero and Ó. De La Cruz Palma, Madrid, Nueva Roma, 2014, pp. 55-68.

³ Mi riferisco allo studio di S. Conklin Akbari, *Idols in the East. European Representations of Islam and the Orient, 1100-1450*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2009 e alla domanda iniziale del suo libro circa l’ipotesi di un orientalismo medievale con riferimento a E. W. Said, *Orientalismo. L’immagine europea dell’Oriente*, tr. it. S. Galli, Milano, Feltrinelli, 2013. Si veda su quest’argomento anche il volume di saggi a cura di C. J. Gruber e A. Shalem, *The image of the Prophet between Ideal and Ideology: A Scholarly Investigation*, Berlin/Boston, W. De Gruyter, 2014.

⁴ *Il viaggio notturno e l’ascensione del profeta*, a cura di I. Zillio-Grandi, postfazione di M. Piccoli, Prefazione di C. Segre, Torino, Einaudi, 2010; cfr. M. Corti, *La Commedia di Dante e l’oltretomba islamico*, Torino, Einaudi, 2003, in particolare pp. 365-379.

lutamente ignorato il viaggio ultraterreno del Profeta per concentrarci sulla costruzione della biografia del personaggio letterario e leggendario di Maometto al fine di spiegare la sua presenza tra gli scismatici e i seminatori di discordia nel canto XXVIII dell'*Inferno*.

I numerosi saggi dedicati al canto XXVIII dell'*Inferno*, tra cui spicca l'ipotesi "islamica" che propone una suggestiva lettura dell'apertura del petto di Maometto sulla base di modelli culturali arabo-spagnoli e della tradizione coranica di cui si dirà più avanti, non sono sufficienti a risolvere due questioni: perché Maometto personaggio della *Commedia* è tra i fraudolenti della nona bolgia e non piuttosto fra gli eretici, come sarebbe stato facile prevedere, e quale tradizione e quali fonti possono giustificare questa scelta.

Una prima risposta ai nostri quesiti ci viene data dai commentatori danteschi del XIV secolo. Non sorprenda il frequente ricorso ai primi esegeti della *Commedia*: essi ci consentono, infatti, di ricostruire la cultura e le tradizioni in cui Dante si muoveva. Maometto sarebbe, dunque, uno scismatico in quanto cristiano capace di convertire altri fedeli all'Islam, aprendo così una frattura interna nella Chiesa. Pur priva di fondamento,⁵ è tuttavia proprio questa ipotesi di conversione e divisione ciò che costituisce la consolidata tradizione in cui Dante s'inserisce. Restano dunque da spiegare le modalità di questo presunto scisma interno e della frode a cui sarebbe ricorso Maometto.

Il titolo di questo libro richiama le due leggende principali di cui si trova eco negli scritti contro Maometto. La prima leggenda, diffusa nel Trecento letterario italiano, narra di una colomba addestrata da un religioso irato con la Chiesa che becca nell'orecchio Maometto, sussurrandogli così la nuova Legge dell'Islam. La seconda leggenda, ignorata dai commentatori danteschi, racconta invece di un toro che porta il Libro sacro dell'Islam tra le corna e lo consegna a Maometto, sancendone l'elezione divina a Profeta. Ed è proprio di questa leggenda che *Sussurri di colomba ed echi di Bisanzio* si vuole finalmente occupare. Il sottotitolo, provocatoriamente *acustico*, mira a suggerire l'approccio metodologico adottato in questo studio che racconta il viaggio della favolosa storia taurina attraverso le sue riscritture, tenendo conto anche dell'enigmatico dipinto di Filippino Lippi, *Adorazione del vitello d'oro come Apis* (1502), dove un toro con una mezza luna sul fianco, dinamico e leggero, su uno sfondo marino e tra due monti vibra nell'aria, mentre il popolo lo celebra con danze e musiche in assoluto delirio come gli Israeliti in adorazione del vitello d'oro (*Esodo* 32: 4 e 19-20).

Negli atti di un convegno sul ruolo dell'Islam nella storia dell'Alto Medioevo, Enrico Cerulli scriveva che «ogni confronto con l'Islam nascente va fatto non già col Cristianesimo in genere, ma con la situazione storica del Cristianesimo in Oriente al tempo del sorgere dell'Islam».⁶ Il nostro viaggio non può allora che partire dall'Oriente e più precisamente da Bisanzio. Fu proprio lì che la leggenda del toro di Maometto prese vita per

⁵ M. P. Penn (*Envisioning Islam. Syriac Christians and the Early Muslim World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2015), ha recentemente identificato i primi cristiani che incontrarono l'Islam nel VII secolo, non nelle popolazioni del Mediterraneo occidentale di lingua latina, né in quelle di lingua greca provenienti da Costantinopoli, ma nella Mesopotamia siriana, là dove si parlava quel dialetto aramaico che venne usato per descrivere abitudini, usanze religiose e politiche dei primordi dell'Islam.

⁶ E. Cerulli, *L'Islam nella storia dell'Alto Medioevo*, in *L'Occidente e l'Islam nell'Alto Medioevo*, Spoleto, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1965, pp. 985-1007, si cita da p. 997.

mano dei polemisti religiosi e poi venne diffusa in Occidente dalla trattatistica latina ostile al Profeta, come suggerisce Alain Ducellier in *Cristiani d'Oriente e Islam nel Medioevo*:

Fino al secolo IX solamente i cristiani dell'Impero musulmano, di solito di lingua araba, avevano una conoscenza diretta, anche se frammentaria dei testi sacri musulmani: né Giovanni Damasceno né Teodoro Abū Qurra hanno lasciato una vera cronistoria della Profezia e ancora meno un'esposizione sistematica del Corano. Per dire il vero, la cosa sarà forse sembrata loro inutile dato che vivevano in un ambiente dove comunemente circolavano idee sull'Islam, benché spesso deformate. Per contro, i Bizantini, non in diretto contatto con i musulmani, avevano con ogni probabilità sentito presto il bisogno di ricercare l'origine di quei dogmi che ritengono alla base dell'aggressione di cui sono vittime. Né troppo vicini da considerare superfluo informarsi su di essi, né troppo distanti da distorcerne esageratamente i dati, questi ultimi sono fra coloro che, nel Medioevo, hanno senza dubbio tramandato l'immagine più corretta dell'Islam.⁷

Partendo da Bisanzio e dalla Siria, luoghi della Cristianità orientale, arriveremo fino alla Firenze del Concilio del 1439, e da lì a Roma, attraversando l'immaginario del pittore umanista Filippino Lippi (1457 ca.-1504), che come Dante pone al centro della sua poetica il Libro quale custode del sapere cristiano antico e strumento di trasmissione di quel sapere. Questa ricerca filologica, questo nostro viaggio, si svolgerà attraverso testi mediolatini e romanzi sotto il segno di una duplice consapevolezza: da una parte, che senza l'Oriente "noialtri occidentali" non possiamo definire noi stessi; dall'altra, che nell'atto di definire noi stessi non possiamo cadere nella trappola dell'Orientalismo.

Il Profeta, il toro e il libro sacro: l'invenzione letteraria del Nemico

In ambito strettamente letterario è il *Roman de Mahomet*, scritto da Alexandre Du Pont nel 1258,⁸ a raccontare la leggenda del toro e l'ascesa a profeta di Maometto. Differentemente da quanto dichiarato all'inizio dell'opera, Du Pont non si limita a tradurre gli *Otia de Machomete* di Gautier de Compiègne (dopo il 1137 ca.)⁹ poiché, a differenza del suo modello latino, insiste vigorosamente sulla frode di Maometto con gli strumenti della retorica e del genere romanzesco. Secondo il racconto, dopo aver convocato molte persone in cima a un monte, Maometto ricevette il Libro della nuova Legge dalle corna di un toro che si era avvicinato a lui come un messo divino sceso direttamente dal Cielo. Un fatto prodigioso, pensarono i testimoni, salvo che in realtà, racconta Du Pont, Maometto aveva segretamente ammaestrato in precedenza il bovino a prendere il cibo

⁷ A. Ducellier, *Cristiani d'Oriente e Islam nel Medioevo, secoli VII-XV*, tr. it. S. Vacca, Torino, Einaudi, 2001.

⁸ Alexandre Du Pont *Le Roman de Mahomet*. Nouvelle édition, traduction, présentation et notes de Y. G. Lepage, Louvain, Peeters, 1996.

⁹ *Otia de Machomete*, in *Alexandre du Pont, Le Roman de Mahomet*, a cura di Y. G. Lepage avec le texte des *Otia de Machomete* de Gautier de Compiègne établis par R. B. C. Huygens, Paris, Klincksieck, 1977. La data di composizione degli *Otia* è ancora incerta. Per Huygens (op. cit., p. 83) gli *Otia* son stati composti dopo il 1137.

dal suo grembo. Ecco spiegata la frode del toro e del Libro. La presente ricerca indaga proprio su questo Libro o *volumen*, rotolo scritto su papiro o pergamena, e sullo spazio in cui si svolse il ‘prodigioso evento,’ anche perché è uno spazio avente forti richiami alla Bibbia.

L’episodio narrato dall’autore francese rimanda in maniera evidente a quello dell’*Esodo* e alla consegna delle Tavole della Legge a Mosè da parte di Dio sul monte Sinai (*Esodo* 31: 18). Soltanto che Maometto, stando alla leggenda narrata nel *Roman*, avrebbe raggirato i suoi testimoni. Non è un caso che nel racconto sia proprio un bovino a consegnare il Libro a Maometto, un riferimento esplicito al vitello idolatrato dagli Israeliti (*Esodo* 32: 1-6) in assenza di Mosè, vero Profeta. Credere a Maometto, sembra dire Du Pont, equivale a credere a una falsa legge imposta con la frode da un falso profeta. In questo consiste la già citata “invenzione del Nemico.” Maometto viene reinventato nella leggenda come un manipolatore delle Scritture, come un contraffattore delle verità in esse custodite. Nel *Roman de Mahomet* si racconta che sulle tende allestite per il banchetto nuziale di Maometto sono ricamati in vari colori gli episodi di quell’Antico Testamento che sta per essere dissacrato:

En haut font tendre les cortines,
 Ou il a estoires devines,
 De la loy ancienne pointes,
 De maintes bonnes coulors taintes.
 (*Roman de Mahomet*, 761-764)¹⁰

Con un esempio di raffinata e significativa *ekphrasis*, durante la cerimonia sotto queste tende si assiste alla prima crisi epilettica di Maometto, che steso a terra si giustifica con la novella sposa terrorizzata dicendo che quelle convulsioni sono dovute alle visite dell’arcangelo Gabriele. Ma è soprattutto da qui che si origina la frode del Libro contraffatto.

Anche in seguito, quando l’autore del *Roman de Mahomet* si ribella a Gautier de Compiègne, di cui sta traducendo gli *Oria de Machomete*, lo fa perché è indignato contro quel Libro falsificato da Maometto e spacciato per la *loi nouvelle*, la nuova Legge che minaccia l’Antico Testamento:

Loënges m’en convenra faire
 De lui, selonc mon examplaire,
 Nequedent je croi vraiment
 Que li examplaires me ment,
 Pour chou q’aida a tesmoignier
 A Mahommet le losengier
 Que li angeles a lui venoit,

¹⁰ «Fanno montare delle tende su cui sono ricamate scene dell’Antico Testamento, tinte di molti bei colori». Qui e altrove offro solo le traduzioni dall’antico francese del *Roman de Mahomet* di cui sto preparando la prima edizione in italiano.

Quant li vilains maus le prenoit,
 Et que loy nouvele feroit
 Ki de par Diu faite seroit.
 (*Roman de Mahomet*, 1158-1167)¹¹

Un anti-poeta nella risma

Nella *Commedia* di Dante, Maometto si trova tra i fraudolenti e in particolare tra coloro che, come spiega Virgilio, ricorsero a una frode per convincere chi non si sarebbe altrimenti mai fidato (*Inf.* XI, 52-60).

Come per Du Pont, Maometto non è il carismatico religioso¹² fondatore dell'Islam, ma un impostore che ricorse all'inganno per fare proseliti.¹³ Per questo nel canto XXVIII dell'*Inferno* il Profeta è tra gli scismatici e i seminatori di discordia. Rispetto al *Roman de Mahomet*, nella *Commedia* la figura di Maometto però si complica, per il ruolo che questo personaggio riveste all'interno del poema e nella vicenda poetica di Dante.

Ma procediamo con ordine: la tradizione che ricostruiamo consegnava a Dante un'immagine di Maometto rappresentato da due elementi: il libro e il personaggio 'seminatore' di una verità falsificata. Questi due elementi facevano di Maometto un altro antagonista di Dante, anche lui autore di un libro e rivelatore di una realtà celeste che non è la "parola di Dio," ma è la realizzazione della Giustizia di Dio.

Erano i due elementi per cui Maometto doveva assolutamente entrare nella galleria della *Commedia*. È sempre difficile sapere come Dante abbia scelto i personaggi da includere nel suo grandioso affresco storico/celeste. Un personaggio come Francesca, non pare abbia avuto uno statuto "storico-ideologico" tale da giustificare la sua esistenza nella *Commedia*. La sua vicenda sarà stata un caso di cronaca nera in quei tempi, e Dante, che scriveva *in primis* per i suoi contemporanei, contava molto sull'effetto che avrebbe avuto presso i suoi lettori, e anche quanta credibilità poteva dare al poema questo episodio vivo nella memoria di molti. E per noi un episodio che altrimenti sarebbe scomparso dal nostro orizzonte, oggi ha una presenza fortissima. La storia letteraria è piena di esempi simili, basti per tutta la vicenda della Parisina che il mondo avrebbe dimenticato se Byron non le avesse dato una vita letteraria. Il punto, però, è che Dante poteva scegliere un

¹¹ «A questo punto, come fa Gautier, dovrei fare l'elogio dell'eremita, tuttavia, io credo veramente che l'autore che sto traducendo mi stia mentendo: perché non è forse vero che l'eremita aiutò Maometto l'impostore a testimoniare di un angelo che gli aveva fatto visita, quando il disonesto faceva fatica a farsi credere, e che avrebbe fondato una nuova religione emanatagli da Dio stesso?»

¹² T. Barolini, *Sympathy for the Other or the non - Stereotyping Sexual and Racialized Others in the Commedia*, in «Critica del testo», 14, 1, 2011, pp. 177-208. Su quest'argomento si vedano anche C. J. Nederman, *Social Bodies and the Non-Christian 'Other' in the Twelfth Century: John of Salisbury and Peter of Celle*, in *Meeting the Foreign in the Middle Ages*, a cura di A. Classen, New York and London, Taylor and Francis, 2002, pp. 192-201; *The Stranger in Medieval Society*, a cura di F. R. P. Akehurst e S. Cain Van D'Elden, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 1997.

¹³ Cfr. R. Morosini, *Dante e Maometto. Una lettura metaletteraria di Inferno XXVIII*, in «Bollettino dantesco. Per il Settimo Centenario», 2, 2017, pp. 6-32 e «*Sapientia vincit Malitiam*». *Informing and deforming knowledge. Dante's Inferno XXVIII*, in *Vitae Mahometi*, cit., pp. 149-168.

qualche altro episodio simile di cui la cronaca nera forse era piena, e per questo la scelta di Francesca si può comprendere a creazione fatta, ma non è una presenza, diciamo, necessaria. In questo senso i personaggi che sembrano necessari nella *Commedia*, a parte Beatrice, sono Brunetto, Cacciaguida, Ulisse e Maometto, ciascuno con una motivazione diversa che si può comprendere solo con la concezione generale del poema, del suo progetto e messaggio, e della concezione che Dante ha di sé stesso come autore di “un libro” e di un’avventura in terre sconosciute, autore / nocchiere preparato a navigare¹⁴ grazie agli insegnamenti dei suoi maestri e alla consapevolezza della propria nobiltà che lo spingeva a vivere all’altezza del suo essere. Come nel caso di Ulisse, anche Maometto si pone in termini antitetici rispetto al poeta Dante. Da questa constatazione prende forma il titolo del capitolo “Maometto un anti-poeta nella risma,” dedicato allo studio del canto XXVIII dell’*Inferno*. Dall’«orazion picciola» di Ulisse si passa alla riscrittura che Maometto fa al Libro, non menzionato ma sottinteso, che causò lo scisma. Il punto, però, ed è il più affascinante, è capire il ruolo di Dante come autore e poeta, quel «nome che più dura e più onora» (Pg. XXI, 85), davanti a un personaggio anche lui autore e creatore (di false verità). Ci aiuta a entrare nell’argomento Teodolinda Barolini, che scrive con consumato acume:

one of Dante’s key strategies for achieving our narrative assent involves his handling of other poets: he consistently formulates the difference between his poetry and that of his predecessors as the difference between truth and (with various shadings) falsehood.¹⁵

E questo è vero anche per Maometto: Dante rimaneggia un messaggio letterario ricevuto da altri poeti, nella fattispecie dai poemetti d’Oltralpe che introdussero in Europa la leggenda di Maometto e del Libro. Ma c’è di più. In questo caso non si trattava tanto di riscrivere una storia quanto di impadronirsi di un personaggio e rifarlo alla luce della poetica che guida Dante nella scrittura della *Commedia*. Erano in gioco il significato profondo che intendeva dare alla sua opera, l’idea di «poema sacro» (*Par.* XXV, 1) che la guidava, la verità divina che riferiva... insomma tutte le basi morali e artistiche della *Commedia*. Addirittura l’immagine/simbolo del libro che viene “squadernato” e riscritto con lo “squarcio del petto di Maometto” sono il risultato di quella ripresa fortemente antagonista di un personaggio simile / diverso da lui che va bollato come un frodatore di portata storica. Umberto Bosco e Giovanni Reggio invitano a spiegare quel che Dante ha detto, non spiegare - con fanta-letture - quel che non ha detto poiché in taluni casi è dimostrabile che ha voluto non dircelo,¹⁶ ricordando una frase di Ernesto Giacomo

¹⁴ A Dante nocchiere e al mare nella *Commedia* ho dedicato *Il mare e la navigazione nella «Commedia». Itinerari geografici, letterari e visuali per una poetica del Mediterraneo*, in *Il mare salato. Racconti e immagini del Mediterraneo. Da Dante a Petrarca e Boccaccio*, Roma, Viella, 2018 e “The widest expanse of water inside shores:” *Space and Itineraries of Dante’s Mediterranean With a note on Medusa and Ysiphile’s Travels*, in *Dante Worlds. Places, Traces, Questions*, a cura di P. Carravetta, Roma, Circolarità mediterranee / L’«Erma» di Bretschneider, 2018, in c.s.

¹⁵ T. Barolini, *Dante and the Origins of Italian Literary Culture*, New York, Fordham University Press, 2006, p. 152.

¹⁶ U. Bosco-G. Reggio, Introduzione all’*Inferno*, *Dante Alighieri. La Divina Commedia*, [2002]; Firenze, Le Monnier, 2010, vol. 1, p. 126.

Parodi che a proposito della *Commedia* scriveva: «Non interroghiamo, che sarebbe vano il silenzio».

Tuttavia la collocazione di Maometto tra fraudolenti che hanno provocato fratture nella società, la pena infertagli all'inferno come libro squadernato, nonché i numerosi *loci* metaletterari presenti nel canto che rimandano a numerose altre allusioni al volume e alla scrittura, non possono continuare a passare inosservati, come ha rilevato recentemente anche Marcello Ciccuto in una sofisticata lettura del canto XXVIII.¹⁷

E così la nostra ricerca su quel che Dante 'omette' costruisce lentamente un vasto panorama culturale sul quale si accampa in modo potente l'indimenticabile incontro fra Dante e Maometto, vale a dire fra i due sommi rappresentanti delle rispettive culture, autori di "libri sacri" e pertanto veri. Ma, come sappiamo, non possono esistere due verità su uno stesso soggetto, per cui uno dei due deve essere falso o contenere verità falsate: il volume di Dante è ispirato, quello di Maometto è falsamente rivelato. Charles S. Singleton che ha scritto pagine di memorabile bellezza sulle "verità" del poema sacro di Dante e sulla «historical imagination» del poeta, riteneva che «the fiction of the *Comedy* is that is not fiction».¹⁸ Le parole di Dante sono dunque come quelle della Bibbia in un libro "vero." Quelle di Maometto no.

L'incontro fra i due, entrambi creatori di un *volume*, costituisce un episodio centrale nell'impianto generale della *Commedia*. Il nostro esame metterà in luce la duplice ragione del perché Maometto sia l'immagine deformata e addirittura rovesciata di quella che il poeta Dante ha di sé stesso e del suo impegno, in una missione che la finzione poetica pone come assegnatagli da Dio. Per lui la missione del poeta è di trasmettere verità e informare al pari del sapiente che, secondo Tommaso d'Aquino, ordina e dà quindi unità al mondo: «Unde inter alia quae homines de sapiente concipiunt, a philosopho ponitur quod *sapientis est ordinare*» (*Summa contra Gentiles* I, 1, 2). Maometto, che invece con il suo sapere perverso ha disunito il mondo della fede, sarà punito con il contrappasso che merita, ossia squarciato con le membra disunite. La prima immagine che Dante ha di Maometto è di un corpo *rotto*, diviso com'era dal mento all'ano; e questa mutilazione gli suggerisce immediatamente la similitudine di una botte sfondata e sfasciata. Ma di una tale mutilazione si tratta che lo fa sembrare perfino più aperto e perforato (*così non si pertugia*) di una botte (*veggia*) che ha perduto la dogma media (la parte di mezzo del fondo dinanzi, o quella laterale (*lulla*), da una parte e l'altra del *mezzul*). Del tutto scisso e peggio di una botte dissestata da tutte le parti, tra le sue gambe pendono le budella (*le minugia*) mentre si intravedono gli organi interni (*la corata*), lo stomaco e la parte sottostante (*tristo sacco*):

Già veggia, per mezzul perdere o lulla,
com'io vidi un, così non si pertugia,
rotto dal mento infin dove si trulla.

¹⁷ M. Ciccuto, *Maometto 'eretico' fra immagini e storie dantesche*, in *Il mondo errante: Dante fra letteratura, eresia, storia*. Atti del convegno internazionale di studi danteschi (Bertinoro, 13-16 settembre 2010), a cura di M. Veglia, L. Paolini, R. Parmeggiani, Spoleto, Fondazione CISAM, 2014, pp. 257-266.

¹⁸ C. S. Singleton, *The irriducible Dove*, in «Comparative Literature», 9, 1957, pp. 124-135 e p. 129.

Tra le gambe pendevan le minugia:
 la corata pareva e 'tristo sacco
 che merda fa di quel che si trangugia
 (*Inf.* XXVIII, 22-27)

Dobbiamo tener conto che la botte fracassata è solo una vivida e ripugnante similitudine: essa non è più che un paragone, e non indica alcuna forma di contrappasso. Questo, invece, è indicato nei versi successivi che sono ugualmente potenti, ma dedicati a descrivere direttamente Maometto:

Mentre che tutto in lui veder m'attacco,
 guardommi e con le man s'aperse il petto,
 dicendo, "or vedi com'io mi dilacco!

Vedi come storpiato è Maometto!
 (*Inf.* XXVIII, 28-31)

Gli studi che sostengono la tesi islamica dell'apertura del petto di Maometto sulla scia di una diffusa leggenda scaturita dall'esegesi del primo versetto del Corano,¹⁹ del Profeta fanciullo al quale Dio, per mezzo di quello squarcio, apre il petto per purificare il suo cuore da ogni impurità, aiutano indubbiamente a collocare questo drammatico momento di auto-mutilazione nel solco della tradizione aprendo nuove prospettive sulle conoscenze che Dante aveva dell'Islam, e tuttavia lasciano irrisolta la questione dell'intimità quasi voyeuristica che Maometto vuole imporre al pellegrino mentre "si dilacca."

In Dante l'episodio ha una variante fondamentale, in quanto è Maometto stesso a squarciarsi il petto con le proprie mani, e a volere che il pellegrino lo guardi mentre compie quest'atto. Maometto personaggio dantesco si assume la responsabilità della mutilazione e contraffazione operata ai danni delle Scritture: egli «si squaderna», proprio come fece con quel Libro (la Bibbia) che ha dilaniato o scerpato per contraffarlo - con le proprie mani - poi nel suo Corano.

Usiamo qui il verbo "squadernare" nel significato primario di "creare disordine nei quaderni," e ricordiamo che Dante usa questo verbo (*Par.* XXXIII, 89) per denotare l'azione di Dio che "dispiega in ordine" il suo creato nel "volume dell'universo." Il senso di questa differenza risulterà evidente nel corso del quarto capitolo.

In effetti per Dante e per i suoi contemporanei, Maometto si sarebbe appropriato in modo fraudolento dell'ufficio di profeta e di poeta, sfigurando le Scritture, mescolando

¹⁹ Si vedano al riguardo M. Salem Elsheikh, *Lettura (faziiosa) dell'episodio di Muhammad*, in «Quaderni di filologia romanza», 2, 23, 2015, pp. 263-299; P. De Ventura, *Dante e l'Islam, dalla «polémica» tra Asín Palacios e Gabrieli a oggi: resoconti e prospettive di una questione ancora aperta*, in «Bollettino dantesco. Per il settimo centenario» 4, 2015, in particolare pp. 135-142; A. Celli, "Cor per medium fidit": *Il canto XXVIII dell'Inferno alla luce di alcune fonti arabo-spagnole*, in «Lettere italiane», 2, 2013, pp. 171-192; K. Mallette, *Muhammad in Hell*, in «Dante Studies», 125, 2007, pp. 207-224.

la dottrina cristiana e giudaica con le favole, facendo così credere a tutti che sia stato Dio a scrivere il libro sacro dell' Islam. Il contrappasso consiste nell'attribuire a Maometto lo squarcio del petto perché sua è la responsabilità della mutilazione e contraffazione operata ai danni delle Scritture.

Dal «volume aperto» della giustizia divina (*Par.* XIX, 113) «nel qual si scrivon tutti suoi dispregi» a quello che viene dilaniato dalle stesse mani del peccatore («vedi com'io mi dilacco»); da Cristo «quello libro aperto nel quale si vedranno tutti li beni che aranno fatto li beati, e tutti li mali che aranno fatto li dannati» (Francesco da Buti, *Par.* XIX, 103-111), al Maometto storpiato come il Libro che ha deformato e dal quale fa uscire «'l tristo sacco / che merda fa di quel che si trangugia» (*Inf.* XXVIII, 26-27).

Dio e il poeta rilegatori del volume che si squaderna

Vedremo come l'immagine/simbolo del libro che Dante ereditata dalla tradizione darà luogo a tutta una serie di altre immagini aventi per base il libro anche nella sua materialità, nella sua rilegatura e fascicolatura che ricorda, ma con esiti parodici e sarcastici, il volume divino in mano ai rilegatori consegnatoci dalle Sacre Scritture e perfino reso iconograficamente nella *Chronica* di Matteo Paris (dopo il 1243 circa), raffigurante Maometto al centro di una pagina come volume aperto: dalle sue braccia si srotolano i cartigli con le massime della sua dottrina parodistica, mentre il testo racconta lo smembramento del suo corpo dilaniato dai porci, quasi in associazione allo smembramento del Libro, qui indicato dalla centralità del Profeta tra le due colonne del testo a cui corrispondono i rotoli della nuova Legge.

Appropriarsi della Scrittura e dei suoi simboli familiari per ottenere la fiducia del popolo, significa ingannarlo, e crearsi dei fedeli producendo di fatto uno scisma. Questa frode ci pare la ragione speciale per cui Dante condanni Maometto come scismatico e non come eretico.

L'immagine del Libro si impone e diventa quindi il sottotesto di tutto l'episodio di Maometto, nonché una delle più ricorrenti immagini nel poema dantesco, quasi a sottolineare figurativamente anzi proprio metonimicamente la presenza del libro che si intitola *Commedia*. Il saggio svilupperà le implicazioni di questa metafora simbolo del Libro per evidenziare e nello stesso tempo per annientare il libro del fraudolento Maometto che, secondo la leggenda, con la sua frode ha creato uno scisma, ragion per cui nell'*Inferno* sta in un cerchio più basso di quello dei consiglieri di frode. E data l'importanza della metafora del libro,osteremo alquanto a capirne il significato che acquistò nell'*imagery* religiosa, nel concetto dell'universo divino: fattori tutti che chiariranno sempre meglio perché Dante doveva essere fortemente impressionato dal legame libro / Maometto che la tradizione gli consegnava. Anzi, dall'incontro con Maometto / libro lacerato sono scaturiti molti elementi nuovi riguardanti il modo in cui Dante concepisse il suo *volume* e la sua missione di *auctor*.

A differenza di quanto accade con gli incontinenti, Dante non rimprovera tanto agli accusati di malizia il peccato in sé stesso, ma le conseguenze che questo ha sulla comunità

a cui appartengono. Come suggerisce la rubrica al canto XXVIII nel manoscritto Italien 74, coloro che commisero scandalo e i seminatori di scisma, furono principio, radici e cagioni di «ogn'altre male opere»:

tracta della qualita della nona bolgia dove vide punire coloro che commisono schandalo et seminatori di scisma et d'ogn'altre male opere furon principii radici et cagioni e come nello intero capitolo si contiene.

(ms. It. 74, fol. 83, Firenze, 1420-1430, BnF, Parigi)

In particolare, ciò che viene rimproverato al peccatore è di avere operato un capovolgimento all'interno della fede, una manipolazione delle verità trasmesse dal Libro. Non è un caso che nel canto XXVIII abbondino i termini che si riferiscono alla scrittura. Quello usato proprio da Maometto in rima con *scisma* è *risma*, parola araba che significa imballaggio di vesti legate e involte in un pacco, e qui impiegata per la prima volta in assoluto da Dante in una lingua romanza per riferirsi all'unità di misura della carta, a un manipolo di fogli.²⁰ Sono aspetti che esploreremo con maggiori dettagli nel capitolo dedicato all'argomento, ma ci è sembrato giusto anticiparli insieme a pochi altri perché il lettore si vada facendo l'idea delle linee su cui si svilupperà il nostro discorso.

Sia Maometto, che si presenta come libro “squadernato,” che Dante hanno in comune l'atto dello scrivere. Un'attività di cui il poeta è consapevole, come già dimostrato al riguardo di quell'universo che «si squaderna»:

Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume,
ciò che per l'universo si squaderna.
(*Par.* XXXIII, 85-87)

Ciò che è sparso e diviso («si squaderna») nell'universo si trova raccolto legato con amore tutto insieme («in un volume»), da Dio che è «l'amor che move 'l sole e l'altre stelle», Potenza e Somma Sapienza:

Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina potestate,
la somma sapienza e'l primo amore.
(*Inf.* III, 4-6)

L'idea del Libro-universo è fondamentale nel nostro argomento per non insistervi e soffermarci su di essa anche se ciò significa anticipare temi che tratteremo con maggior ampiezza nel capitolo quarto. Il passaggio dalla metafora Libro-Universo della

²⁰ M. Dardano, *Risma*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 1970-1978.

tradizione ebraica a quella cristiana moderna di Dante è di vitale importanza.²¹ Attraverso la metafora del *Volume* che dà forma e ordine nell'universo, Dante celebra la leggibilità del Libro, custode del sapere ma anche strumento di trasmissione di quel sapere, capovolgendo così il canone della tradizione ebraica presso cui, scrive Hans Blumenberg, «col rigore nella custodia del Libro si consegue conservazione, non conoscenza del mondo».²²

A questa immagine del Libro si associa quella dell'autore la cui figura e ruolo nella cultura medievale e rinascimentale non si finirà di conoscere mai pienamente. Per il nostro discorso è un tema inevitabile perché autore per Dante indica la persona sulla quale ricade la responsabilità di ciò che la sua opera contiene. E lo stesso sarà per Maometto, autore per antonomasia di un libro che affida la responsabilità del suo contenuto a Dio, e di cui lui sarebbe solo il trasmettitore. L'importanza chiave del concetto richiederà varie pagine di precisazione: senza queste non capiremmo la "necessità" della presenza di Maometto nell'*Inferno*, presenza che proprio per questo ci porterà a considerare alcuni punti chiave della poetica dantesca.

È chiaro che il nesso poesia/autore/messaggio non è trattato esplicitamente nella *Commedia*, ma lo si evince da una serie di *loci* che potremmo definire metaletterari e che spesso si chiariscono meglio pensando al modo in cui Maometto costruisce quel nesso. Per cui il lettore troverà all'interno del saggio delle pagine che possono sembrare degli *excursus*. Lo esorterei a leggere con indulgenza le parti che potrebbero sembrargli divagative: la loro onesta intenzione e ricostruire al meglio possibile il contesto poetico-culturale in cui il personaggio di Maometto è chiamato a svolgere una funzione chiarificante proprio con la sua similarità/differenza con il poeta Dante e con l'ufficio che questo assegna alla poesia.

Al fine di indagare sulle implicazioni che l'incontro con Maometto ha sulla poetica di Dante e sulla sua concezione della poesia, nel quarto capitolo mi soffermerò sul duplice ruolo di poeta-tecnico e di poeta-filosofo che Dante riconosce anzitutto in Virgilio, «de li altri poeti onore e lume» (*Inf.* I, 82), colui che *onora* «scienza e arte» (*Inf.* IV, 73). Una scienza che è fondamento e materia del poetare,²³ e un'arte che coincide con l'uso della retorica, cioè abilità tecnica, come ribadito anche da Boccaccio (*Genealogie* XIV vi, 9), ma anche con delle sofferenze fisiche, «fami, freddi e vigilie» che lo portano a rivolgersi alle Muse e in particolare a Urania, la musa che raffigura la scienza delle cose celesti, affinché «forti cose a pensar mettere in versi» (*Pg.* XXIX, 42):

O sacrosante Vergini, se fami,
freddi o vigilie mai per voi soffersi,
cagion mi sprona ch'io mercé vi chiami.

²¹ Cfr. A. Petrucci, *La concezione cristiana del libro fra VI e VII secolo*, in *Libri e Lettori del Medioevo. Guida storica e critica*, a cura di G. Cavallo, Roma-Bari, Laterza, 1997.

²² H. Blumenberg, *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1984, p. 29.

²³ Cfr al riguardo i saggi in *Dante e la scienza*, a cura di P. Boyde e V. Russo, Ravenna, Longo, 1995, in particolare lo studio di A. Maierù, *Sull'epistemologia di Dante*, pp. 157-172.

Or conven che Elicona per me versi,
 e Uranie m'aiuti col suo coro
 forti cose a pensar mettere in versi.
 (Pg. XXIX, 37-42)

Definire la colpa di Maometto diventa quindi essenziale per definire la poesia per Dante che più volte nel poema - si pensi a *Par.* XXV, 3 - rievoca l'importanza dell'ispirazione, ma anche del lavoro fisico necessario e sofferto che ha dovuto patire (il pallore nei boschi di Parnaso) per incontrarla:

O isplendor di viva luce eterna,
 chi palido si fece sotto l'ombra
 sì di Parnaso, o bevve in sua cisterna,

 che non paresse aver la mente ingombra,
 tentando a render te qual tu paresti
 là dove armonizzando il ciel t'adombra,

 quando ne l'aere aperto ti solvesti?
 (Pg. XXXI, 139-145)

Dante è il poeta / nocchiere che non si risparmia le fatiche di portare «l'ardita prora», il suo poema, attraverso il «pareggio», il lungo e difficile tratto di mare da compiere (*Par.* XXIII, 64-69). Così, mentre Maometto ricorre alla poesia utilizzando il lavoro di altri e senza passare per quelle sofferenze solo per fare, produrre *ars ficta*, in altre parole *inventare* un Libro causa di scismi, la poesia *vera* di Dante, superando il rischio di avere «una mente ingombra», darà ordine al *caos*, riunirà quel che è diviso perché *informare*, per il poeta significa dare forma e unità a quel che una forma non ha.

Si vedrà, nell'ambito della relazione tra Dante e Maometto, anche in che senso il primo si presenta come poeta / profeta, esplorando ulteriormente la definizione che di Dante profeta dà Bruno Nardi, il quale si riferisce non tanto alle profezie specifiche contenute nel testo, quanto alla convinzione del poeta di essere un «dicitore» di verità,²⁴ poiché la poesia imita la Sacra Scrittura e il poeta Dante - scrive Singleton - imita l'allegoria dei teologi.²⁵ «Ad uno fine» procedono entrambe le scritture, spiega anche Boccaccio nel *Trattatello in laude di Dante*: «La divina Scrittura, la quale noi teologia appelliamo, e i poeti nelle loro opere, le quali noi chiamiamo poesia, hanno le stesse finalit » (I redaz. 141-142).²⁶ E il verso di *Inferno* XXXII «se quella con ch'io parlo non si secca» (v. 139),

²⁴ B. Nardi, *Dante e la cultura medievale*, [1942]; Bari, Laterza, 1949, pp. 336-416.

²⁵ C. S. Singleton, *The irreducible Dove*, cit.; *Commedia. Elements of Structure (Dante Studies, 1)*, Cambridge, Harvard University Press, 1954 e *Dante Studies, 2: Journey to Beatrice*, Cambridge, Harvard University Press, 1958.

²⁶ Sull'argomento vasta   la bibliografia mi limito a ricordare di R. Hollander, *Allegory in Dante's Commedia*,

ribadisce in un momento drammatico qual è l'incontro con Ugolino, la lucida fiducia del poeta nell'indistruttibile valore della poesia.

Sulla scia del rivoluzionario studio di Teodolinda Barolini, *The Undivine Comedy: Detheologizing Dante*,²⁷ questo saggio intenderà la *Commedia* principalmente come poesia, dando dunque la priorità agli aspetti estetico-formali e a quelli metaletterari del poema "deteologizzato," reso spurio dall'immediata necessità del poeta di assumere le vesti dello *scriba Dei* che offre con le sue parole la verità cristiana. Nonostante quest'impostazione, prenderò comunque le distanze dalla posizione estrema assunta da Gregory B. Stone, il quale arriva a definire il poema «a Comedy for non-christians» nel suo *Dante's Pluralism and the Islamic Philosophy of Religion*.²⁸ In accordo con Zygmunt Barański, attento studioso degli aspetti relativi al plurilinguismo e alla metaletterarietà del poema,²⁹ ritengo infatti che il sofisticato sperimentalismo letterario di Dante si muova sempre nei limiti di una struttura ideologica di tipo ortodosso, consona a un uomo e a un poeta cristiano del suo tempo. Come scrive Barolini, che analizza «the textual metaphysics that makes the *Commedia's* truth claims credible», bisogna sempre tenere conto di come «the illusion is constructed, forged, made by a man who is precisely, after all, only a fabbro, a maker... a poet».³⁰

«Però salta la penna e non lo scrivo» (*Par.* XXIV, 25), afferma il poeta, consapevole che la sua arte proceda in modo simile a quello della natura che viene rappresentata nelle vesti di un fabbro in *Par.* XXIV, 100-102, non a caso le stesse metaforicamente indossate nel poema da Arnaut Daniel (*Pg.* XXVI, 117). Anche Dante per essere il «miglior fabbro» nel suo volgare materno dovrà forgiare con i propri mezzi le «opere sue», ricorrendo a metafore scritte e pittoriche affinché il prodotto indichi chiaramente quali intenzioni estetico-formali stiano dietro la loro creazione, come suggeriscono questi versi: «ma perché veggì mei ciò ch'io disegno, / a colorare stenderò la mano» (*Pg.* XXII, 74-75).

Ut pictura poesis, come scriveva Orazio: è il poeta che con la penna, come il pittore con il pennello, dà forma alla «fantasia» (*Par.* XXIV, 24) - l'immaginativa che fornisce i materiali da cui l'intelletto ricava la conoscenza (*Cv.* III iv, 9-11),³¹ nello sforzo continuo di chi ha un'alta considerazione della poesia e del suo ruolo nella trasmissione del sapere, riflette sulla verosimiglianza del suo racconto:

Princeton, Princeton University Press, 1969 e ID, *Dante Theologus-Poeta*, in «Dante Studies», 94, 1976, pp. 91-136; R. H. Greene, *Dante's Allegory of Poets and Medieval Theory of Poetic Fiction*, in «Comparative literature», 9, 1957, pp. 91-136.

²⁷ T. Barolini, *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton, Princeton University Press, 1992 e tr. it. di R. Antognini, *La "Commedia" senza Dio. Dante e la creazione di una realtà virtuale*, Milano, Feltrinelli, 2003 e ED, *Dante's poets: Textuality and Truth in the Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1984 ora *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della "Commedia"*, tr. it. P. Barlera, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

²⁸ G. B. Stone, *Dante's Pluralism and the Islamic Philosophy of Religion*, New York, Palgrave Macmillan, 2006, p. 5

²⁹ Cfr. Z. Barański, *Dante e i segni. Saggi per una storia intellettuale di Dante Alighieri*, Napoli, Liguori, 2000, «Inferno XVIII.» *Lectura Dantis Bononiensis*, vol. III, Bologna, University of Bologna Press, 2014, pp. 81-110; *nfata labbia and "dolce stil novo."* A note on Dante, ethics, and the technical vocabulary of literature, in *Sotto il segno di Dante. Scritti in onore di Francesco Mazzoni*, Firenze, Le Lettere, 1998, pp. 17-35 e «Sole nuovo, luce nuova.» *Saggi sul rinnovamento culturale di Dante*, Torino, Scriptorium, 1996.

³⁰ T. Barolini, *The Undivine Comedy*, cit., p. 12.

³¹ Cfr. *La Divina Commedia*, cit., vol. 3, nota a *Par.* XXIV, 24.