

# SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

**Senecio**

[www.senecio.it](http://www.senecio.it)

[direzione@senecio.it](mailto:direzione@senecio.it)

*Napoli, 2022*

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

## *Dante, l'Islam e la lingua del diavolo – Seconda parte*

di Vincenzo Ruggiero Perrino

### **3. Il viaggio di Dante e il viaggio di Maometto**

Dall'argine che sovrasta la nona bolgia infernale Dante vede la figura raccapricciante di un dannato squarciato dal mento all'ano (*Inf.* XXVIII 22-24). La terribile pena, che per contrappasso tocca ai «seminator di scandalo e di scisma» (35), non impedisce al personaggio di presentarsi («vedi come storpiato è Maometto!») e di indicare davanti a sé il cugino e genero Alì, che se ne «va piangendo», «fesso nel volto dal mento al ciuffetto» (31-33). Nell'udire che Dante è vivo («né morte 'l giunse ancor», v. 46), «più fuor di cento» delle anime intorno s'arrestano stupefatte «obliando il martiro» (vv. 52; 54). Alla vista di Dante, Maometto si apre il petto con le mani per meglio chiarire la sua pena e invita il poeta a osservare Alì, il cui volto è spaccato in due dal mento alla fronte. In sostanza, rispetto a quella di Alì, la punizione di Maometto è più atroce, perché agli occhi di un cristiano appare più grave la lacerazione religiosa da lui prodotta. Il Profeta spiega pure a Dante che i dannati di quella bolgia sono costretti a percorrere una «dolente strada» (v. 40) durante la quale le ferite si rimarginano, finché non appare un demone armato di spada che crudelmente sottopone ciascuno al medesimo supplizio assegnatogli<sup>1</sup>. Più avanti (vv. 58-59), dal momento che il Poeta è ancora vivo e quindi tornerà sulla Terra, Maometto gli chiede di raccomandare a fra Dolcino di armarsi «di vivanda», ovvero di provvedere a copiose scorte alimentari in modo che la «stretta di neve», cioè il blocco delle vie provocato dalla neve, «non rechi la vittoria al Noarese» (cioè al vescovo di Novara). Vittoria che invece il *Noarese* ottenne proprio per le ragioni qui addotte. Fra Dolcino con i suoi si era rifugiato sulle montagne del Biellese, ma un inverno rigidissimo e con molta neve li costrinse, stremati dalla fame, ad arrendersi. Questo avvenne nel marzo 1307. Tutti i commenti sottolineano con meraviglia «la precisa conoscenza che Dante aveva dei fatti più importanti del suo tempo, fin nei dettagli militari», senza notare invece un fatto molto più significativo, e cioè che Dante mette in bocca a Maometto queste parole «profetiche», attestando perciò sostanzialmente il suo *status* di Profeta<sup>2</sup>.

In ogni caso, nella generale incredulità dei dannati rispetto a un vivo che viaggia nell'Oltretomba, solo Maometto sembra non dare segno di sorpresa. La sua indifferenza, in contrasto con lo stupore

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Berti, *Dante e l'Islam*, in <http://aispes.net/biblioteca/il-giardino-dei-magi/dante-e-lislam/>. L'immagine di Maometto seviziato all'Inferno da demoni feroci avrà un certo seguito nell'arte medievale; va ricordato almeno il particolare dell'affresco di Giovanni da Modena (1410 circa) nella Cappella Bolognini della Chiesa di San Petronio, a Bologna: un'immagine che è stata oggetto di contestazioni da parte della Comunità Islamica del capoluogo emiliano.

<sup>2</sup> Cfr. M. Soresina, *Dante e l'Islam*, in «Dialoghi Mediterranei», n. 2, giugno 2013, consultabile online all'indirizzo [www.istitutoeuroarabo.it](http://www.istitutoeuroarabo.it).

dei compagni di pena, sembrerebbe dimostrare che per lui non ci sia nulla di strano nel fatto che qualcuno viaggi da vivo nell'Oltretomba. Il motivo è presto detto: lui stesso lo ha fatto mentre era in vita<sup>3</sup>. Infatti, secondo una leggenda sorta immediatamente dopo la morte (avvenuta nel 632), egli avrebbe compiuto, vivente, un viaggio notturno (*isrā'*) all'Inferno, ed un'ascensione (*mi'rāğ*) al Paradiso. L'origine della leggenda – che è però realtà di fede per i musulmani – è in due brevi cenni coranici: per l'*isrā'*, il versetto 1 della *sūra* XVII (detta “del viaggio notturno”); per il *mi'rāğ*, i versetti 1-18 della *sūra* LIII (detta “della stella”). Analogamente alla letteratura scaturita dal cenno di S. Paolo nella *Seconda lettera ai Corinzi*, il viaggio nell'Oltretomba di Maometto fu all'origine di varie redazioni, veicolate prima in forma orale e poi messe per iscritto.

Nel 1919, il libro *La escatología musulmana en la Divina Comedia* del religioso spagnolo Miguel Asín Palacios forniva un esame delle varie versioni della leggenda (i cosiddetti *hadīth*) e della letteratura mistica che da essa aveva avuto origine<sup>4</sup>. Palacios suddivide le redazioni della leggenda in tre cicli, cominciando dai più semplici e frammentari fino a quelli più complessi, che integrano il racconto del *mi'rāğ* con quello dell'*isrā'*, facendo di quest'ultimo una sorta di prologo<sup>5</sup>.

Il primo ciclo<sup>6</sup>, ulteriormente distinto in redazione A e B sulla scorta della ricchezza dei dettagli narrativi, risale al IX-X secolo d.C. In queste versioni Maometto descrive il proprio viaggio notturno, il quale si compie esclusivamente sulla Terra, senza alcuna ascensione alle sfere celesti; l'azione si svolge principalmente sulle pendici e sulla vetta di un monte elevato e scosceso, che la guida spirituale invita Maometto a salire; il Profeta è testimone degli orribili supplizi inflitti agli infedeli, le cui colpe vengono descritte dalla guida, che soddisfa in ogni tappa le curiosità del viaggiatore; al termine del percorso Maometto giunge a un giardino fiorito, dove dimorano fanciulli, fedeli, santi e profeti, e, sollevato il capo verso il cielo, vede il Trono di Dio.

Il secondo ciclo<sup>7</sup> (anch'esso ascrivibile al IX secolo) prescinde quasi del tutto dall'*isrā'*, che invece costituisce la materia centrale del primo ciclo, per limitarsi a riferire le varie tappe del *mi'rāğ*. Il racconto inizia con l'arcangelo Gabriele (in arabo *Jibrīl*) che giunge nella dimora di Maometto mentre egli dorme. Gabriele, dopo averlo purificato, conduce il Profeta al tempio della Mecca, dove

---

<sup>3</sup> Cfr. D. Pirovano, *I controversi rapporti tra Dante e la letteratura islamica*, in “L'indice dei libri del mese”, n. 3 (2014), p. 9.

<sup>4</sup> La più recente edizione è M. Asín Palacios, *Dante e l'Islam, l'escatologia islamica nella Divina Commedia. Storia e critica di una polemica*, Milano 2014.

<sup>5</sup> La prima testimonianza scritta del *mi'rāğ* si trova nella biografia del Profeta ad opera di Ibn Ishāq della metà dell'VIII secolo (conservata nella trascrizione fattane da due autori del secolo successivo). Inoltre, secondo Ibn Sa'd, autore di una biografia di Muḥammad del IX secolo, l'*isrā'* sarebbe in realtà avvenuto sei mesi dopo l'episodio dell'ascensione; cfr. C. Antongiovanni, *Dante ha copiato?*, tesi di laurea in Mediazione linguistica interculturale, Università degli studi di Bologna, A.A. 2013/2014, p. 9.

<sup>6</sup> Cfr. M. Asín Palacios, *op. cit.*, pp. 17-25 (per l'analisi) e pp. 413-417 (per il testo delle redazioni A e B del I ciclo).

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, pp. 26-64 (per l'analisi) e pp. 417-426 (per i testi delle tre redazioni). Le tre redazioni del secondo ciclo sono attribuite da Palacios rispettivamente a Buḥārī e Muslim (considerata la più autorevole dai tradizionalisti musulmani), Ibn 'Abbās (anche se in realtà è anonima e probabilmente conosciuta da Ishāq Ben Wahab, tradizionalista egiziano del IX secolo) e apocrifa (si ritiene conosciuta da un persiano dell'VIII secolo).

ha inizio l'ascensione, la quale comprende dieci tappe<sup>8</sup>. Nell'ultima tappa Maometto giunge a contemplare il Trono di Dio, il quale si degna di conversare con lui senza intermediari, rivelandogli i suoi misteri<sup>9</sup>.

Il terzo e ultimo ciclo<sup>10</sup> può essere considerato una sintesi organica dei precedenti, pertanto gli episodi in esso contenuti sono in larga parte già noti. L'epoca a cui risale questo prototipo di fusione narrativa non è posteriore a quella a cui risalgono i due cicli precedenti, segno che fin da subito sorse il desiderio dei fedeli di disporre di una storia completa e unitaria. Palacios presenta la redazione più arcaica, tramandataci dallo storico e teologo Ṭabarī nel suo *tafsīr* (esegesi e commento del *Corano*), così da mostrare al lettore come qui «la visita all'inferno e l'ascensione al paradiso, si susseguono allo stesso modo senza soluzione di continuità, come nel poema dantesco»<sup>11</sup>.

L'analisi comparativa con i canti danteschi, compiuta da Palacios, rileva una lunga lista di analogie<sup>12</sup>, le più significative delle quali sono: 1) Gabriele viene inviato a Maometto per ordine divino con il compito di maestro e guida nel viaggio ultraterreno del Profeta, in assonanza alla figura di Beatrice nel *Paradiso* e al ruolo svolto da Virgilio; 2) la scena dell'incontro di Maometto con l'angelo «fatto di fuoco [...] di aspetto bruttissimo, che denotava [...] violenza e [...] collera»<sup>13</sup> guardiano dell'Inferno, il quale assegna ai dannati la loro pena, rimanderebbe alle figure di Caronte e Minosse e al loro rifiuto di far accedere Dante alle terre infernali; 3) Dante si sarebbe basato sul modello architettonico dell'Inferno musulmano per la sua struttura morale dell'Inferno: un gigantesco imbuto formato da una serie di ripiani circolari, ognuno dei quali è destinato a una determinata categoria di peccatori (a maggiore profondità corrisponde maggiore gravità della colpa); 4) il primo ripiano degli Inferi musulmani, con i suoi «settanta mari di fuoco, e [...] città di fuoco, e in ogni città settantamila case di fuoco, ognuna delle quali conteneva settantamila casse di fuoco, dove stavano rinchiusi uomini e donne, tormentati da serpenti e scorpioni» (Redazione B ciclo II), sarebbe il modello della Città di Dite con le sue «meschite [...] vermiglie come se di foco uscite / fossero» e «il foco eterno / ch'entro l'affoca» (*Inf.* VIII 70-74); 5) nella tradizione del

---

<sup>8</sup> Le prime sette corrispondono ai sette cieli astronomici e in ciascuno di essi Gabriele introduce a Maometto uno o due profeti (nella maggioranza delle versioni sono: Adamo, Gesù, Giovanni, Giuseppe, Idrīs o Enoc, Aronne, Mosè e Abramo). L'ottava tappa è rappresentata dalla visita al Tempio della Gerusalemme celeste, modello di quello terrestre, che il Corano chiama *Al-Baītu-l-ma'mūr* (ossia la "Casa Abitata"). La nona invece riguarda la visione di un gigantesco albero paradisiaco designato dal Corano come il *Sadrat al-muntahā* (il "Loto del Termine"). Dalle sue radici nascono quattro fiumi: due nascosti bagnano il Paradiso e due visibili (l'Eufrate e il Nilo) la Terra.

<sup>9</sup> Gli episodi narrati nelle tre redazioni di questo ciclo risultano simili, con l'unica eccezione della versione attribuita ad Ibn 'Abbās, la quale rappresenta un primo rudimentale tentativo di fusione delle visioni dell'*isrā'* con quelle del *mi'rāj*: presenta quindi sia l'ascensione alle sfere celesti sia la descrizione delle pene infernali.

<sup>10</sup> Cfr. M. Asín Palacios, *op. cit.*, pp. 65-73 (per l'analisi) e pp. 426-430 (per il testo).

<sup>11</sup> Ivi, p. 65.

<sup>12</sup> Un'esaustiva schematizzazione delle seguenti analogie si legge in V. Pucciarelli, *Dante e l'Islam, La controversia sulle fonti escatologiche musulmane della Divina Commedia*, Cosenza 2012, pp. 13-27.

<sup>13</sup> M. Asín Palacios, *op. cit.*, p. 420.

*mi'rāğ* le tappe dell'ascensione sono tante quante i cieli astronomici, così come nella *Commedia*: i sette cieli denominati come gli astri del sistema tolemaico, più quello delle stelle fisse, l'empireo e il cristallino (nel *mi'rāğ* hanno nomi diversi ma sono comunque dieci: sette cieli più la Casa Abitata, il Loto e il Trono di Dio)<sup>14</sup>; 6) Maometto rimane abbagliato dalla luce «sfavillante» emanata da Dio, e, come Dante, teme di diventare cieco ma subito avverte che la sua vista si fortifica per dono divino<sup>15</sup>. Afferma allora «vidi una cosa tanto grande che la lingua non può spiegarla, nè l'immaginazione concepirla» e ricorda soltanto che la sua contemplazione gli produsse un intenso diletto e poi una specie di estasi, di sopore<sup>16</sup>.

Tanto considerato, Asín Palacios concludeva che un numero considerevole di particolari e di elementi topografici, di scene e di episodi della *Commedia*, aveva prototipi, sia analoghi, sia identici, in altri documenti della letteratura islamica, vuoi nel *Corano*, vuoi negli *ḥādīt* che descrivono la vita d'Oltretomba, e nelle leggende musulmane del giudizio finale, e nella dottrina dei teologi e filosofi.

Le tesi di Asín Palacios provocarono, come era da aspettarsi, un deciso ostracismo tra i dantisti, la cui obiezione più invalicabile era basata sull'assoluta mancanza di prove che Dante avesse avuto il

---

<sup>14</sup> Ivi, p. 31. Palacios afferma che «nessuno dei presunti precursori classici o cristiani della *Divina Commedia* offriva a Dante un modello tanto caratteristico come la leggenda musulmana», a conferma della stretta affinità tra queste se considerate nell'insieme, pur divise da un «abisso di arte e spiritualità nei particolari».

<sup>15</sup> Cfr. ivi, p. 45.

<sup>16</sup> Cfr. ivi, p. 74. Dopo questa approfondita analisi l'autore sottopone al suo metodo di comparazione le opere a carattere escatologico di due pietre miliari della letteratura arabo-islamica: il murciano Muḥyi ad-Dīn Ibn 'Arabī e il siriano Abū al-'Alā' al-Ma'arrī, entrambi autori di adattamenti delle leggende tradizionali. Infatti, la leggenda dell'*isrā'* e del *mi'rāğ* ha generato nel breve arco di due secoli (dal VII al IX) una moltitudine di redazioni, ognuna arricchita da nuovi episodi e particolari, che si sono in pochissimo tempo cristallizzate definitivamente in una forma sincretica, fusione delle principali narrazioni. Tuttavia, le uniche versioni successive degne di nota sono appunto il riadattamento allegoricomistico ad opera di Ibn 'Arabī e quello letterario di Abū al-'Alā' al-Ma'arrī. Nella letteratura musulmana si effettua ad un certo punto un passaggio essenziale: il "viaggio" non viene più riferito a Maometto, ma diventa l'allegoria del viaggio dell'anima individuale verso Dio. Sono i mistici ṣūfī i primi che hanno l'audacia di attribuirsi il ruolo di protagonisti del "viaggio", al posto di Maometto (ad esempio, del ṣūfī Abū Yazīd al-Bisṭāmī, vissuto nel IX secolo, si dice che sia asceso "in spirito"): il "viaggio" coincide con le stazioni (*māqām*) del sufismo. Sono però due opere del mistico Muḥyi ad-Dīn Ibn 'Arabī (morto nel 1240) che paiono ad Asín Palacios la fonte diretta di Dante, al punto che non esita a parlare di «una relazione del tipo copia-modello» tra i rispettivi testi. Si tratta del *Kitāb al-isrā' ilā-l-maqām al-asrā* (*Libro del viaggio notturno verso la stazione più sublime*) e del capitolo intitolato *Al-Kīmiyā as-sa'ādah* (*L'alchimia della felicità*) della più celebre opera dell'autore, *Kitāb al-Fūtūḥat al-Makkīya* (*Il libro delle Rivelazioni meccane*). Oltre alla struttura materiale del Paradiso, le somiglianze sono soprattutto, per così dire, "d'atmosfera". Il "viaggio" di Ibn 'Arabī ha queste caratteristiche: 1) è compiuto da un filosofo (cioè un non-credente) e da un teologo (ossia un mistico); 2) in ciascun cielo, il teologo parla con il profeta che lo sovrintende, mentre il filosofo parla solo con le "intelligenze" celesti; 3) di conseguenza, la conoscenza del teologo si accresce, mentre quella del filosofo è solo un riflesso della verità; 4) nel cielo di Saturno, prima della Casa abitata, il filosofo è bloccato definitivamente, e solo il teologo ascende al cielo. La somiglianza per così dire funzionale tra la figura del filosofo e quella di Virgilio (entrambi non-credenti, entrambi simbolo della Ragione, entrambi destinati ad abbandonare il loro compagno senza accompagnarlo in Paradiso) è abbastanza evidente. Si potrebbe peraltro obiettare che nei vari viaggi allegorici nell'Oltretomba ci sono schemi ricorrenti molto simili. Però le somiglianze tra l'opera di Ibn 'Arabī e quella di Dante non riguardano solo questi aspetti generali, che potrebbero anche derivare da altri testi sui viaggi nell'Oltretomba. Asín Palacios parla di coincidenze di tema, azione, finalità allegorica, personaggi principali e secondari, architettura dei cieli astronomici, ambizione didattica e artifici letterari per compendiare l'enciclopedia di tutto un popolo, cui si aggiunge lo stile astruso, intricato, difficile, enigmatico di entrambe le opere letterarie, che sembrano spesso misteriosi oracoli; cfr. S. Serra, *Dante e l'Islam*, cit.

benché minimo rapporto con testi islamici. Il che era una considerazione solo parzialmente condivisibile.

Bruno Nardi, che tra i primi si è occupato dell'importanza degli influssi averroistici nel pensiero dantesco, quando all'inizio degli anni '50 del Novecento volle negare l'importanza dell'influsso islamico, arrivò ad affermare che Dante non fosse erudito<sup>17</sup>. L'episodio di Ulisse, che lo studioso citava a dimostrazione dell'ignoranza di Dante, apre invece uno squarcio sulla conoscenza che questi aveva della cultura islamica. Già i geografi greci e latini di età ellenistica affermavano che Ulisse non solo era passato oltre le Colonne d'Ercole, ma aveva fondato nel golfo di Cadice una città che ebbe il suo nome: *Odyseia*. Qui, secondo il racconto che ci fornisce Strabone nella *Geografia*, c'era un tempio dedicato ad Atena, alle cui pareti erano esposti ricordi del viaggio di Ulisse: scudi e speroni di navi. L' "onnipotente fantasia" di Dante non ha quindi creato *ex nihilo* l'episodio di Ulisse. Anzi, ha fatto notare Maria Corti, il percorso del viaggio di Ulisse è perfettamente sovrapponibile a quello della *Via Henikleia* interinsulare, che partiva dalla più antica colonia greca, Cuma, in Campania, costeggiava la Sardegna e le altre isole del *Sardonion Pelagos*, cioè le Baleari, per poi passare fra Spagna e Africa e giungere allo stretto di Gibilterra, cioè alle Colonne d'Ercole. Questa era la via più facile e diretta, in quanto da un lato evitava i pericoli rappresentati da etruschi e liguri, dall'altro seguiva le correnti e i venti propizi<sup>18</sup>.

Nei testi greco-latini non c'è traccia del divieto di oltrepassare le Colonne d'Ercole, divieto che è al centro dell'episodio dantesco. È invece nei testi dei geografi islamici che si trova per la prima volta questo tema. In tali testi si afferma che a Cadice c'è la statua, alta sei cubiti, di un uomo barbuto rivolto a nord-est, col braccio teso verso Gibilterra in un gesto che viene interpretato come un ordine di non proseguire, o di tornare indietro. Scopo del divieto era quello di favorire il dominio arabo sul commercio marittimo nel Mediterraneo. Il divieto, in arabo, è chiamato *safi*, come ci fa sapere un autore contemporaneo di Dante, Guido delle Colonne, che afferma che alle Colonne c'era quella cosa che in *saracenicis lingua dicitur safi*, cioè che in lingua araba si chiama *safi*. Questo divieto non lo troviamo accolto solo da Dante, ma lo troviamo, per esempio, in un'altra opera del Duecento, il *Mare amoso*, un trattato nel quale l'uomo, per esprimere il desiderio che ha della donna, dice «la seguirei fino al braccio di *safi*, là dove una man dice nimo ci passi». La Corti

---

<sup>17</sup> Cfr. B. Nardi, *Pretese fonti della "Divina Commedia"*, in Id., *Dal "Convivio" alla "Commedia"*, Roma 1960, pp. 369-370.

<sup>18</sup> Cfr. M. Corti, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino 1993, p. 121. La stessa Corti ricorda che nella *Grande e general Estoria* scritta da Alfonso il Savio, dove si racconta di un viaggio di Ulisse fondatore di Lisbona (Lisbona si chiamerebbe "Ulissipona" cioè "territorio di Ulisse"), poi di un viaggio di ritorno, Ulisse ha la nostalgia poi di tornare da Penelope e dal figlio, parte, e la notte sogna il proprio naufragio. Quindi, questo tema del naufragio è un tema ricorrente nell'epoca medioevale in vari testi. Da quale testo Dante abbia preso questa notizia non possiamo saperlo, però egli aveva bisogno di questa notizia del naufragio, perché contrappone se stesso ad Ulisse. Ulisse è l'uomo alla ricerca della verità, l'ha persa ed è andato a fondo, mentre Dante ricercando la verità ha superato l'Inferno è arrivato in Purgatorio, e poi in Paradiso.

aggiunge anche che della statua che impedisce alle navi di proseguire si parla nella *Storia generale* e nella *Prima Cronaca generale* di Alfonso il Savio<sup>19</sup>.

I contatti tra Dante e il saggio re castigliano si fondano sull'intermediazione di Brunetto Latini. Dante, nel *De vulgari eloquentia*, descrive la costruzione della Torre di Babele e la conseguente sua distruzione per punizione divina. Ne deriva la *confusio linguarum*. Alfonso il Savio nella *Grande e general Estoria* affronta l'episodio biblico nella stessa identica prospettiva di Dante: entrambi dicono non che tutti gli uomini non si capissero l'uno con l'altro, ma che quelli di una corporazione parlavano *eadem lingua*, però non comprendevano l'idioma parlato dagli appartenenti ad un'altra corporazione. La somiglianza tra il dettato di Alfonso e quello di Dante non può spiegarsi se non con l'intervento pedagogico di Brunetto, atteso che non esiste una fonte latina comune a Dante e ad Alfonso nella quale si possa ricavare questa particolare notizia.

Ancora: l'incontro tra Dante e Maometto non avviene tra gli eretici, bensì tra i «seminator di scandalo e di scisma», secondo il dettato di una leggenda cristiana, che leggiamo anche nel *Tesoro* di Brunetto<sup>20</sup>. Le linee essenziali di questa leggenda attribuiscono la predicazione di Maometto al perfido indottrinamento di un malvagio apostata, Baḥīrā, che presso bizantini e occidentali è sovente chiamato Sergio<sup>21</sup>. Era costui un monaco (a volte è presentato come un cardinale cristiano, deluso dalla mancata elezione a pontefice), che fece di Maometto lo strumento delle sue vendette. Per il Medioevo latino tale fu Maometto: un falso profeta dagli stimoli imperiosi della carne, banditore dell'eresia e laceratore della veste della Chiesa universale<sup>22</sup>.

Comunque, a parte la reazione “fredda” di Maometto alla vista di un vivente che viaggia nell'Oltretomba, vi è un altro elemento importante su cui riflettere per la conoscenza di Dante delle fonti islamiche: la presenza, in compagnia di Maometto, di Alì, ossia 'Alī ibn Abī Ṭālib, suo cugino e genero, quarto califfo dopo la morte del Profeta. Come faceva notare Asín Palacios, all'epoca di Dante la figura di 'Alī era, se non ignota, almeno poco conosciuta fuori da una tradizione eminentemente islamica, al punto che Francesco da Buti, nel suo *Commento sopra la Divina Commedia* del 1385, lo confondeva col sopra citato monaco Baḥīrā, ritenuto maestro e ispiratore di Maometto. L' 'Alī dantesco ha una singolare caratterizzazione, e cioè è «fesso nel volto dal mento al ciuffetto». Si tratta di un particolare storico relativo alla morte di 'Alī, riportato da tutti i cronisti musulmani: il suo omicida Ibn Mulḡam lo attaccò all'improvviso mentre usciva di casa per andare alla moschea per la preghiera notturna del venerdì, il diciassette del mese di Ramadān dell'anno

---

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, p. 124.

<sup>20</sup> Cfr. A. D'Ancona, *La leggenda di Maometto in Occidente*, in *Id.*, *Studi di critica e storia letteraria*, Bologna 1912.

<sup>21</sup> Cfr. M. Rodinson, *Maometto*, Torino 1974, pp. 48-49.

<sup>22</sup> Cfr. F. Gabrieli, *Maometto e le grandi conquiste arabe*, Milano 1967, p. 12.



quaranta dell'Egira, cioè il 661 d.C., e in un solo colpo gli spaccò il cranio con la sua sciabola, o, come dicono altri storici, lo uccise con un fendente sulla fronte<sup>23</sup>.

Se tutti questi particolari ci possono confermare una conoscenza non superficiale del mondo islamico da parte di Dante, grazie all'intermediazione culturale della corte spagnola, tuttavia la soluzione all'eventuale influenza del viaggio di Maometto nell'Aldilà sul racconto della *Commedia* è da ricercare in un altro testo, che probabilmente rappresenta la chiave di tutto il discorso.

Nel corso della Seconda Guerra Mondiale vengono presi in considerazione alcuni manoscritti, contenenti la leggenda di Maometto, antecedenti a quelli studiati da Asín Palacios, e che questi non aveva potuto conoscere<sup>24</sup>. L'orientalista e archeologo "irregolare" Ugo Monneret de Villard<sup>25</sup> pubblicava un volume dedicato a *Lo studio dell'Islam in Europa nel XII e nel XIII secolo*<sup>26</sup>. Tra gli altri, segnalava l'esistenza di due manoscritti, rispettivamente in latino e in francese, presso la Bibliothèque Nationale di Parigi (ms. Lat. 6064, *Liber Meheragi* [arab. Mi'rāj = scala] *sive Scalae*, secolo XIV) e la Bodleian Library di Oxford (ms. Laudensis Misc. 537, *Livre de l'Eschielle*<sup>27</sup>, secolo XIII ex.-XIV in.); impossibilitato a procedere personalmente per le contingenze belliche, ne suggeriva lo studio nell'ambito delle ricerche sulle influenze islamiche su Dante.

Il *Libro della Scala*, anonimo testo arabo escatologico composto nell'VIII secolo, era stato tradotto in castigliano nel 1264 alla Scuola di Toledo dall'ebreo Abraham Alfaquím, medico di Alfonso il Savio. Nello stesso anno Bonaventura da Siena, notaio alla corte del re ispanico, lo aveva tradotto dal castigliano in latino e in francese antico. Intorno al 1259-1260 si trovano infatti a Toledo alcuni esuli ghibellini senesi e pisani, come Bonaventura, e un'ambasceria di guelfi fiorentini capeggiati da Brunetto Latini. Come abbiamo detto, quest'ultimo instaura un rapporto molto stretto con Alfonso il Savio, con cui intrattiene un vivace scambio culturale. Brunetto, *homo curiosus*, conosce le opere importanti di Alfonso e rimane in contatto con la cultura castigliana dal 1261 al 1266, cioè nel suo periodo francese, e certamente conosce il *Libro* tradotto da un senese. Viene naturale

---

<sup>23</sup> Cfr. M. Asín Palacios, *op. cit.*, p. 384. La storia di 'Alī costituisce anche il fulcro narrativo del dramma sacro islamico per eccellenza, la *taz'yeh* persiana; cfr. P.J. Chelkowski, *Shia Muslim Processional Performance*, in "The Drama Review", 29, 1985, pp. 18-30.

<sup>24</sup> Cfr. D. De Martino, *Influenze islamiche sulla Commedia: una ricerca non conclusa*, in (a cura di) F. Crevatin, *Sguardi sull'aldilà nelle culture antiche e moderne*, Trieste 2015, pp. 83-96.

<sup>25</sup> Cfr. G. Levi della Vida, *Ugo Monneret de Villard (1881-1954)*, in "Rivista di studi orientali", XXX, 1-2 (1955), pp. 173-188.

<sup>26</sup> Cfr. E. Cerulli, *Il "Libro della Scala" e la questione delle fonti arabo-spagnole della Divina Commedia*, Città del Vaticano 1949.

<sup>27</sup> Il manoscritto era già stato individuato alla metà dell'Ottocento da Moritz Steinschneider, *Catalogus librorum Hebraeorum in Bibliotheca Bodleiana*, Berlin 1852-1860, col. 2747, ma lo stesso lo aveva in seguito erroneamente identificato come traduzione della Sura 70 del Corano, depistando gli studiosi successivi. Il titolo, *Libro della Scala*, allude alla luminosa scala d'oro e pietre preziose, affollata di angeli luminosi, grazie alla quale Maometto inizia l'ascesa dalla Terra al primo cielo verso il trono di Dio e che accenderà l'immaginazione di mistici e di poeti musulmani. È la stessa Scala d'Oro «d'angeli si carica» (Par. XXII, 72) che porta Dante dalla settima cornice verso il Paradiso. L'idea della scala che porta al Paradiso è tratta certamente dalla Bibbia, là dove Giacobbe in sogno vede «una scala che poggiava sulla terra, mentre la sua cima raggiungeva il Cielo, ed ecco gli angeli di Dio salivano e scendevano da essa» (Genesi, 28,12). A riprova di uno dei tanti approdi della *Commedia* dalla tradizione ebraica a quella islamica.

pensare che Brunetto informi Dante del *Libro* o che comunque l'opera giunga a Firenze per il tramite dei commercianti toscani, che in quel tempo trafficavano con la Spagna cristiana e musulmana. Inoltre, il *Libro* in traduzione latina si trova in una classe di codici in coda alla *Collectio Toletana*, famosa raccolta di testi religiosi fatti tradurre nel 1141 da Pietro il Venerabile, abate di Cluny, e diffusa in tutta Europa. Dove arrivava la *Collectio* poteva arrivare il *Libro* e quindi non stupisce il fatto che Fazio degli Uberti lo citi nel *Dittamondo* (1350-1360).

Come sostiene la Corti, in diversi modi Dante poteva venire a conoscenza del *Libro*. Tanto più che esisteva anche un dettagliato riassunto in castigliano, attribuito alla penna di San Pedro Pascual (religioso dell'Ordine Mercedario), denominato *Libro del Parayso e del Infierno*<sup>28</sup>. San Pedro potrebbe aver incontrato Brunetto a Toledo nel 1260, e, con l'occasione, gli avrebbe potuto riferire del *Libro*; ma il religioso sicuramente consegnò il suo compendio a papa Nicola IV durante la sua permanenza a Roma dal 1288 al 1292. Tuttavia, per la Corti, il modello strutturale per la *Commedia* viene direttamente dal *Libro della Scala* e non dal suo riassunto<sup>29</sup>.

La *Commedia* e il *Libro della Scala* sono somiglianti in numerosi dettagli: 1) vi sono delle sequenze tematiche che compaiono solo nel *Libro* (e non in altri testi islamici), e che si ripresentano con lo stesso ordine nella *Commedia*; 2) nel *Libro*, Maometto, che parla in prima persona come Dante, è immerso in un sonno profondo quando viene svegliato dall'arcangelo Gabriele; 3) nel viaggio verso Gerusalemme, da cui Maometto salirà al cielo, le tre voci che tentano di fermarlo sembrano aver ispirato le tre fiere dantesche: Gabriele, che svolge il ruolo di guida spirituale, spiega che sono le tre tentazioni; 4) i due salgono una scala che li porta al primo cielo della Luna: si tratta della medesima scala di Giacobbe che porta Dante dalla settima cornice al Paradiso Terrestre; 5) i parr. 96-103 offrono risposdenze col Paradiso Terrestre dantesco, con un grande giardino, un enorme albero sotto cui siedono i beati e due fonti che nascono da una sorgente ai piedi dell'albero e diventano fiumi: i futuri beati bevono l'acqua di un fiume e si immergono nell'altro; 6) anche per Maometto la guida in Paradiso cambia: a Gabriele succede Ridwan, angelo tesoriere del Paradiso; 7) nel *Libro*, al par. 150 la dimora del diavolo è un *castrum* (la «fortezza» di Dante in *Inf.* IX 108) cinto da *valla* (le dantesche «alte fosse / che vallan quella terra sconsolata», *Inf.* VIII 76-77); 8) Dante, nel canto VIII 70-75, inserisce addirittura un curioso segnale arabo quando parla di «meschite» (70) «vermieglie

---

<sup>28</sup> Notizie sul *Libro del Parayso e del Infierno* sono contenute nella "Bibliografia Mercedaria" (edita in tre volumi a Madrid nel 1983, a cura di p. Gumercindo Placer López). Precisamente è nel secondo volume al n. 4529 che se ne parla. Il riassunto – perché di un riassunto si tratta – del *Libro della Scala* era originariamente contenuto in un trattatello polemico di Pedro Pascual (martire nel 1300 proprio per mano araba), intitolato *Sobre la seta mahométana*. Ulteriore precisazione: il *Libro del Parayso e del Infierno* è basato sulla traduzione dall'arabo in castigliano del *Libro della Scala* che fu curata dal medico ebreo Abraham Alfaquim.

<sup>29</sup> Cfr. M. Corti, *La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico*, in "Belfagor", 297 (1995), pp. 301-314. Altrettanto utile è la consultazione di Ead., *Dante e la cultura islamica*, in «Per correr miglior acque...»: bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo Millennio, a cura del Centro P. Rajna, Atti del Convegno di Verona-Ravenna (25-29 ottobre 1999), vol. I, Roma 2001, pp. 183-202.

come se di foco uscite / fossero» (72-73) e afferma che «il foco eterno / ch'entro l'affoca le dimostra rosse, / come tu vedi in questo basso inferno» (73-75), riecheggiando fortemente la descrizione del *Libro: muri, turres, moenia, et domus omnes* che sono *de igne valde nigro, qui ardet continuo in se ipso* (par. 150); 9) nella settima bolgia dantesca risiedono i ladri che si trasformano incessantemente in serpenti e di nuovo in uomini affinché la punizione continui in perpetuo: è lo stesso processo che avviene al par. 140 del *Libro*; 10) Dante, nel canto XXVIII, mette in bocca a Maometto ciò che Gabriele gli spiega nel *Libro* al par. 199 a proposito di coloro *qui verba seminant ut mittant discordiam inter gentes*; Dante al v. 35 riprende, non certo casualmente, la metafora del seminare: «seminator di scandalo e di scisma»; come nel *Libro* vengono tagliate le labbra o strappata la lingua con tenaglie di fuoco, nell'ottava bolgia dantesca si assiste a un'epidemia di tagli; 11) subito dopo, al par. 201 del *Libro*, Maometto riflette sul principio del contrappasso: puntualmente, Dante fa dire a Bertram dal Bornio, proprio in chiusura del canto XXVIII, «Così si osserva in me lo contrappasso» (v. 142), unica ricorrenza del vocabolo in Dante<sup>30</sup>.

Lo studio di questa nuova fonte dantesca fu all'attenzione dell'orientalista italiano Enrico Cerulli, il quale consultò i manoscritti, scoprendo che contenevano le traduzioni latina<sup>31</sup> e francese del diffusissimo racconto del viaggio di Maometto al Paradiso e all'Inferno<sup>32</sup>. Pubblicandoli integralmente nel 1949, lo studioso poteva affermare: «Abbiamo così la prova definitiva che il viaggio ultraterreno di Maometto era entrato nelle letterature occidentali nella seconda metà del XIII secolo, in una sua diffusa redazione»<sup>33</sup>. Altresì, egli forniva diverse notizie sulla diffusione in Occidente del *Libro della Scala* e del viaggio di Maometto nell'Oltretomba, proponendo «i testi, quasi tutti inediti, di autori medievali occidentali (dal IX al XIV secolo) contenenti notizie sulle tradizioni escatologiche musulmane [...] perché sia possibile valutare quanto conoscevano gli occidentali delle idee musulmane sul Paradiso e sull'Inferno, indipendentemente dalla "Visione" di Maometto»<sup>34</sup>. E concludeva, scrivendo: «La questione delle eventuali fonti musulmane della *Divina Commedia* riguarda [...] particolarmente: il *Libro della Scala*; la *Collectio Toletana*; e le altre notizie occidentali sulla escatologia musulmana. Concerne, voglio dire, essenzialmente opere di letteratura araba non dotta entrate a far parte del patrimonio culturale dell'Europa Occidentale nei secoli XII e XIII per il tramite della Spagna. In questo senso, posso ripetere che il problema posto

---

<sup>30</sup> Cfr. *Il libro della scala di Maometto* (con testo latino a fronte), a cura di A. Longoni, Milano 2013, contenente anche un saggio di Maria Corti.

<sup>31</sup> Si dovrà aggiungere anche il ms. Vaticano Latino 4072 della Biblioteca Vaticana (secolo XIV in.) «che contiene, mutila in fine, la traduzione latina in una copia assai vicina a quella del codice di Parigi», segnalato al Cerulli quando il volume del 1949 era già in corso di stampa (pp. 12-13).

<sup>32</sup> Alla base delle due traduzioni, secondo i manoscritti effettuate nel 1264 da Bonaventura da Siena (*domini regis notarius atque scriba*, probabilmente un esule toscano), sta la (ora perduta) traduzione *de arabica loquela in hispanam* del medico Abraham (*judeus physicus*), voluta (*de mandato*) da Alfonso X; cfr. E. Cerulli, *Il "Libro della Scala"*, cit., pp. 17-23.

<sup>33</sup> Ivi, p. 12.

<sup>34</sup> Ivi, pp. 6-7.

da Miguel Asín riguarda essenzialmente, non gli eventuali rapporti diretti tra la letteratura italiana e quella araba, ma invece i contatti culturali tra l'Italia e la Spagna alla fine del Duecento»<sup>35</sup>.

Tuttavia, come per i cicli presi in considerazione da Palacios, anche per il *Libro della Scala* il problema fondamentale rimaneva sostanzialmente lo stesso: mancava ogni documentazione che attestasse la possibilità concreta che Dante avesse potuto leggere il *Libro della Scala*, mancava ogni documentazione d'appoggio<sup>36</sup>.

In anni a noi vicini, l'«anello mancante» è venuto alla luce nel corso delle assidue indagini di Luciano Gargan sulla consistenza di biblioteche al tempo di Dante, alla ricerca dei libri che il poeta «avrebbe potuto leggere»<sup>37</sup>. In uno dei luoghi che, oltre a Firenze, poteva offrire all'autore della *Commedia* «l'occasione di venire a contatto con i numerosi testi che egli dimostra di conoscere»<sup>38</sup>, a Bologna, nel gennaio del 1312 un converso domenicano, tale Ugolino, donava al Convento di San Domenico la sua biblioteca personale (13 manoscritti), mantenendo il diritto di utilizzarli: sono testi, come prevedibile, «di letteratura spirituale, dove convivono in perfetta sintonia opere ben selezionate di patristica, filosofia morale, agiografia, mistica e pietà cristiana»<sup>39</sup>, molti dei quali ben noti a Dante. All'ultimo momento, dopo aver firmato la donazione, il frate aggiungeva un quattordicesimo manoscritto: *Item voluit frater Hugolinus predictus quod huic donationi adderetur liber qui dicitur Scala Mahometi, quem librum eodem modo donavit predicto conventui sicut et alios, de quibus superius dictum est*<sup>40</sup>. Sarà forse stato incerto Ugolino, fino all'ultimo, se consegnare anche quella che sembra proprio una copia della traduzione che Bonaventura da Siena aveva prodotto per Alfonso X e che, ora ne abbiamo la prova, Dante avrebbe potuto leggere e conoscere<sup>41</sup>.

Su una linea parallela Maria Corti, facendo proprio il sostanziale riconoscimento di Cerulli di un legame tra Dante e la tradizione del *Liber Scalae*, in ripetuti interventi ha messo in evidenza come, accanto all'ambito intertestuale, debba considerarsi quello della «interdiscorsività», cioè di processi nei quali «è impossibile rinvenire la fonte diretta di una notizia o di un dato in quanto ormai quella notizia o quel dato circolano nella cultura, sono patrimonio comune in seguito a una

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 545.

<sup>36</sup> Già nel 1919, nella sua recensione pubblicata su «La critica», Francesco Torraca coglieva l'urgenza di questa ricerca e rimproverava Asín Palacios di non aver «creduto necessario cercare se, al principio del XIV secolo, in una biblioteca italiana, fosse stato possibile trovar adunati il *Corano*, i commenti al *Corano*, le opere degli esegeti, dei mistici, dei poeti musulmani», e in particolare la leggenda del *mi'rāg*; F. Torraca, *Recensione a L'escatologia islamica di Miguel Asín Palacios*, in «La critica», XVIII, 1, 1920, p. 51.

<sup>37</sup> Cfr. L. Gargan, *Biblioteche bolognesi al tempo di Dante. I. I libri di un frate converso domenicano (1312)*, in (a cura di) R. Bertazzoli et al., *Studi per Gian Paolo Marchi*, Pisa 2011, ora in *Dante, la sua biblioteca e lo Studio di Bologna*, Roma-Padova 2014, pp. 37-50.

<sup>38</sup> Ivi, p. 37.

<sup>39</sup> Ivi, p. 39.

<sup>40</sup> Ivi, p. 50.

<sup>41</sup> D. De Martino, *Influenze islamiche sulla Commedia: una ricerca non conclusa*, cit., p. 92.

compenetrazione interdiscorsiva»<sup>42</sup>. In una forma più consapevole e sistematica è quanto sembra percepito dallo stesso D'Ancona, quando nei suoi *Precursori di Dante* definiva i materiali delle visioni come «*res nullius*, [...] cosa di tutti e di nessuno»<sup>43</sup>. E torna alla mente, risalendo ancora, come già Ugo Foscolo nel suo secondo articolo dantesco per la “Edinburgh Review” (1818), riferendosi alle visioni che avrebbero potuto essere imitate da Dante, come la *Visio Alberici* allora da poco edita<sup>44</sup>, si sentisse di affermare che indifferentemente «Dante either profited by all or by none»<sup>45</sup>, poiché «There are involuntary plagiarism, which no writer can wholly avoid; – for much of what we think and express is but a new combination of what we have read and heard»<sup>46</sup>.

Così uno studioso come Carlo Ossola che, pur rilevandone tutti i limiti, ha contribuito a riportare al centro della discussione il libro di Asín Palacios, sottolinea con vigore l'importanza della «primitiva e comune fonte biblica, su cui più robustamente s'innerva la lezione classica [...] e si dissemina poi l'immaginario medievale»<sup>47</sup>; e ridisegna in tal modo una possibile corografia, articolatissima, degli studi danteschi. Analogamente Massimiliano Chiamenti, con puntuali trivellazioni testuali, sembra capovolgere la sicura accettazione proposta da Maria Corti di un influsso certo, per quanto traslucido e osmotico, della cultura islamica su Dante: «è il *Liber Scale Machometi* ad attingere ampiamente alla tradizione ebraico-classico-cristiana, quella stessa della quale Dante si fa rivoluzionario continuatore. Il modello sommo di Dante, ma anche dell'autore del *Liber Scalae*, è la Scrittura»<sup>48</sup>.

#### **4. La lingua del diavolo: «Pape Satàn, pape Satàn aleppe!»**

Sulla conoscenza della tradizione escatologica islamica e in generale della cultura araba, c'è, infine, da riferire un duplice dettaglio linguistico<sup>49</sup>. Durante il suo viaggio ultraterreno, non sempre Dante utilizza, o fa parlare ai suoi interlocutori, la lingua volgare. Per esempio, in *Purgatorio* XIX 99, papa Adriano V si esprime in latino, che è la lingua della Chiesa: *Scias quod ego fui successor Petri*. Arnaldo Daniello, poeta provenzale, in *Purgatorio* XXVI 140-147, risponde al Vate in una

---

<sup>42</sup> M. Corti, *La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico*, cit.

<sup>43</sup> A. D'Ancona, *I precursori di Dante*, cit., p. 27.

<sup>44</sup> F. Cancellieri, *Osservazioni intorno alla questione promossa dal Vannozzi dal Mazzocchi dal Bottari e specialmente dal P. Abate D. Giuseppe Giustino Di Costanzo sopra l'originalità della Divina Commedia di Dante appoggiata alla storia della visione del monaco casinese Alberico ora per la prima volta pubblicata e tradotta dal latino in italiano*, Roma 1814.

<sup>45</sup> U. Foscolo, *Secondo articolo della Edinburgh Review* (settembre 1818), in Id., *Studi su Dante. Parte prima*, a cura di G. Da Pozzo, Firenze 1979, pp. 56-145 (“Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo”, IX.1), p. 64.

<sup>46</sup> Ivi, p. 68.

<sup>47</sup> C. Ossola, *Introduzione*, in M. Asín Palacios, *Dante e l'Islam*, Parma 1994, p. XI.

<sup>48</sup> M. Chiamenti, *Intertestualità Liber Scale Machometi - Commedia?*, in “Studi (e testi) italiani”, 4, 1999 [ma 2000] (*Dante e il locus inferni. Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, a cura di Simona Foà e Sonia Gentili; [Atti del seminario tenuto a Roma nel giugno 1997]), p. 51.

<sup>49</sup> Cfr. V. Ruggiero Perrino, *Le lingue di Dante. Pape Satàn, Pape Satàn, aleppe!*, in “Potenza e Carità di Dio”, n. 1 (2020), pp. 41-43; e Id., *Le lingue di Dante. Raphèl maì ammècche zabì almi!*, in “Potenza e Carità di Dio”, n. 2 (2020), pp. 38-40.

(un po' ostica) lingua provenzale. Nell'*Inferno*, dovendo far esprimere i diavoli in un idioma non comune, Dante sembra inventare, in almeno due casi, una sorta di lingua nuova ed ignota.

Il primo esempio lo rintracciamo in *Inferno* VII. A parlare è Pluto, posto a guardia del quarto cerchio: «“Pape Satàn, pape Satàn aleppe!” / cominciò Pluto con la voce chioccia; / e quel savio gentil, che tutto seppe, / disse per confortarmi: “Non ti nocchia / la tua paura; ché, poder ch’elli abbia, / non ci torrà lo scender questa roccia”» (vv. 1-6).

Qualche critico – tra cui Umberto Eco<sup>50</sup> – era persuaso che quelle strane parole fossero prive di un reale senso letterale. Tuttavia, alcuni indizi nel racconto lasciano intuire che invece un significato, seppur nascosto, c'è. Infatti: Virgilio capisce il senso delle parole di Pluto («quel savio gentil, che tutto seppe»); Pluto ha solo iniziato un discorso, che viene subito troncato da Virgilio («cominciò Pluto»); quel che esprime Pluto è un sentimento di rabbia («Consuma dentro te con la tua rabbia», v. 9); la rabbia del demone spaventa Dante («Non ti nocchia / la tua paura»).

Nel corso dei secoli, gli esegeti si sono misurati con le parole di Pluto, dandone diverse interpretazioni<sup>51</sup>. Sia Pietro, il figlio di Dante, che Boccaccio le lessero come un'invocazione a Satana: “Oh! Satana, oh! Satana, principe dei demoni”. Similmente, fecero il Tommaseo e il Ventura, insistendo sul primato di Satana nei luoghi visitati da Dante. Un'altra antica teoria puntava a sostenere che Dante avesse utilizzato una traslitterazione dal francese «Pas paix Satan, pas paix Satan, à l'épée», e cioè “Niente pace Satana, niente pace Satana, alla spada”, il che sarebbe coerente con il tono minaccioso del demone, che tanto spaventa Dante<sup>52</sup>. A dirla tutta, anche Benvenuto Cellini aderiva almeno in parte a questa spiegazione, dichiarando nella sua *Vita* (II, cap. 27) di aver sentito, durante una rissa a Parigi, le parole «Phe phe Satan, phe phe Satan, alè phe», che egli stesso rendeva come “Sta' cheto, sta' cheto, Satanasso, e levati di costì”.

Il Monti, sul finire dell'Ottocento, partendo dalla considerazione che Pluto è una divinità greca, e come tale dovesse esprimersi in greco antico, propose una nuova lezione del verso: *παπαῖ σατᾶν, παπαῖ σατᾶν, ᾗ λίπε (λεῖπε)*, che equivarrebbe grosso modo a “Oh! Nemico, oh! Nemico, vattene via!”<sup>53</sup>. Un altro studioso, il Todisco, pur accogliendo la tesi della provenienza greca delle parole, propendeva per un'altra soluzione: «pape» deriverebbe da *παρά*, ossia “presso”, mentre «aleppe» sarebbe la traslitterazione di ἄληπτος (*Aleptos*), traducibile con “inespugnabile”<sup>54</sup>. Allora il verso potrebbe essere – alquanto improbabilmente, poiché incongruente con un moto d'ira e di rabbia – una sorta di nota informativa del tipo “Siete presso Satana, l'inespugnabile!”. Infine, sempre

<sup>50</sup> Cfr. U. Eco, *Pape Satàn Aleppe. Cronache di una società liquida*, Milano 2016, p. 10.

<sup>51</sup> Un ampio ventaglio di proposte interpretative è riassunto in E. Caccia, *Pape Satàn, Pape Satàn, Aleppe!* (s.v.), in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970.

<sup>52</sup> Cfr. V. Sermoni, *Inferno*, Rizzoli 2001, pag. 134.

<sup>53</sup> Cfr. L. Monti, *L'interpretazione del verso dantesco “Pape Satàn...” e la perizia di Dante nella lingua greca*, Torino 1896.

<sup>54</sup> Cfr. la voce *Pape Satàn* su wikipedia.

seguendo la tesi della greccità del verso, in anni a noi vicini Vittorio Sermoni ha sostenuto che *παπαῖ* equivarrebbe piuttosto al nostro “mannaggia”: in tal modo il verso sarebbe una sorta di ridicola bestemmia contro Satana, evidentemente ignaro (se non addirittura consenziente) del viaggio ultraterreno di Dante: “Mannaggia Satana, mannaggia Satana, il nostro principe!”<sup>55</sup>.

Ai primi del Novecento, Domenico Guerri, forte di una accurata ricerca nei glossari medievali, le interpretò come una sorta di invocazione che Pluto fa al suo principe, affinché intervenga per impedire che Dante prosegua il suo viaggio<sup>56</sup>. Il che sarebbe in consonanza con simili precedenti tentativi di altri personaggi (per esempio Caronte), che Virgilio zittisce con il celebre «Vuolsi così colà...» (*Inf.* III 95).

Secondo Leone Tondelli, che leggeva in «pape» la forma medievale del latino *papae*, «pape Satàn» significherebbe “accusatore del papa”, con riferimento al fatto che nel cerchio del quale è guardiano Pluto (quello degli avari e prodighi) sono puniti papi e altri ecclesiastici inclini all’avarizia<sup>57</sup>. E, sempre dal latino, «aleppe» potrebbe discendere da *alipes*, cioè con le “ali ai piedi”, finendo per dare un senso alla frase del tipo: “Accusatore del papa, meglio per te se passi di qui con le ali ai piedi”. Molto più recentemente, Giampaolo Sasso rinverdiva il legame tra le parole di Pluto e i peccatori puniti nel cerchio a lui affidato: il papato («pape») simboleggia l’avidità-avarizia; il «Satàn» è la figura morale che li giudica; la reiterazione di «pape Satàn» si spiega poiché il primo andrebbe riferito a Dante, che come “semplice uomo” accusa e giudica il papato, mentre il secondo è per Virgilio, che dal suo ruolo di “maestro di ogni conoscenza” giudica il papato nel contesto più generale degli altri peccatori del canto. L’interpretazione del verso sarebbe perciò: “(Tu qui, Dante), giudice dei papi, (e tu qui, Virgilio) giudice dei papi e di quanti qui scontano la loro mancanza di misura, fermatevi!”<sup>58</sup>.

Altri, considerando il fatto che la *Commedia* sia effettivamente una mirabile sintesi delle istanze culturali e del sapere del tempo in cui venne concepita e redatta, hanno voluto vedere nel verso un mix di latino (*papae*, genitivo di *papa*), greco (*σατᾶν*, cioè accusatore) ed ebraico (*aleppe*, da *aleph*, prima lettera dell’alfabeto ebraico), con la quale Pluto apostrofa Dante come “primo nemico del papa”, probabilmente alludendo ai sentimenti di ostilità che il Poeta ebbe nei confronti di Bonifacio VIII. Pochi anni orsono Luigi Peirone<sup>59</sup>, ancora insistendo sulla derivazione ebraica di «aleppe», concentrava il suo sforzo ermeneutico sul fatto che le parole di Pluto sono soltanto l’inizio di un discorso che viene bruscamente interrotto senza giungere a conclusione. Pertanto, quel che il demone voleva dire resta ignoto e quell’«aleppe» potrebbe semplificare il preambolo di un discorso

---

<sup>55</sup> Cfr. V. Sermoni, *Inferno*, cit.

<sup>56</sup> Cfr. D. Guerri, *Di alcuni versi dotti nella “Divina Commedia”*, Città di Castello 1908.

<sup>57</sup> Cfr. la voce *Pape Satan* su wikipedia.

<sup>58</sup> Cfr. G. Sasso, *L’enigma di Dante*, Bologna 2021.

<sup>59</sup> Cfr. L. Peirone, *Pape Satàn e quel che segue*, in “Tenzone”, 8 (2007), pp. 115-122.

non ancora espresso, ma che, considerata la natura dell'interlocutore, sarebbe stato una sacrilega caricatura di una preghiera o della parola di Dio. Non a caso, le lamentazioni di Geremia iniziano con il grido di *Aleph*. Perciò, in un certo qual modo, le sue parole si potrebbero interpretare così: “Prima di tutto, principe Satana...”. Il resto potrebbe essere una richiesta di aiuto al suo “capo”, che però viene interrotta dall'intervento di Virgilio.

Tuttavia, la proposta più affascinante è quella legata all'influenza della cultura islamica su questo verso, e in generale sull'intero poema dantesco. Già alla metà del secolo Ventesimo Armando Troni aveva supposto una probabile origine araba delle parole in questione, facendo risalire «aleppe» all'imperativo da *labba*, “fermarsi”, interpretazione questa che risulta essere la più coerente con il contesto: il senso infatti sarebbe “La porta di Satana. La porta di Satana. Fermati”.

Che le parole di Pluto siano una traduzione di un'espressione araba è una tesi che trova i suoi più convinti sostenitori in Nino De Falco<sup>60</sup> e Daniela Amaldi<sup>61</sup>, che partono entrambi dalla citata opera di Miguel Asín Palacios. Nel Medioevo spesso le parole arabe passavano nella lingua italiana subendo adattamenti fonetici, e anche Dante giocò probabilmente con lo scambio lessicale tra le due lingue. De Falco ritiene che il Poeta abbia voluto proporre una caricatura della pronuncia della famiglia di Bonifacio VIII, i Caetani, di origine napoletana, che avevano forse il vezzo, proprio dei provinciali napoletani – i “cafoni” (altra parola di derivazione araba) – di addolcire le consonanti sorde (le “b” pronunciate come “p”) e di modulare il suono “sci” al posto della “s” impura. Dante compie esattamente il processo contrario, ottenendo nello stesso tempo un verso arabo pronunciato alla turca e un sapiente effetto di assonanze italiane, che danno al verso il significato che quel papa è lui stesso il Satana, cioè colui che divide ed accusa.

Il testo pronunciato all'araba suonerebbe *Bèb scitàn, bèb scitàn, alebb*, che letteralmente significa “È la porta di Satana, è la porta di Satana, fermati”, segno che Pluto vuole impedire la prosecuzione del viaggio. Ma ad un livello allegorico la frase assume un altro senso: «Pap'è satan, pap'è satan, leppe»: “il papa è Satana, scappa!”, con evidente riferimento a Bonifacio VIII, in odore di simonia e tanto superbo da sfidare Dio. A conferma che «il gran nimico» sia proprio Bonifacio, se anagrammiamo il secondo verso del canto «Cominciò Pluto con la voce chiocchia» otterremo: “Come chiocci con la tu' o Ponivacio”, con chiara allusione alla voce stridula del pontefice, che contrastava con la sua stazza massiccia, e che Dante aveva udito personalmente, quando con una delegazione fiorentina era venuto in Roma.

---

<sup>60</sup> Cfr. N. De Falco, *I due versi in arabo della Divina Commedia*, in <https://scienzasacra.blogspot.com/2015/05/nino-de-falco-i-due-versi-in-arabo.html>.

<sup>61</sup> Cfr. D. Amaldi, *Papé Satàn e Raphèl Mai nelle traduzioni arabe dell'Inferno*, in “Egitto e Vicino Oriente”, XXVII (2004), pp. 209-215.



L'Amaldi, dal canto suo, richiama anche la traduzione araba di questo verso compiuta da Abbūd Abū Rāshid, primo traduttore della *Divina Commedia* negli anni Trenta del secolo scorso, il quale interpretò questi versi come una traslazione fonetica di una parlata araba, traducendoli in arabo come *Bāb al-shaytān, Bāb al-shaytān, Ahlibu*, ovvero un rabbioso e beffardo “La porta di Satana. La porta di Satana. Accomodatevi!”.

In ultimo, un altro traduttore arabo del poema, Ḥasan ‘Uṭmān, propende per un’interpretazione non dissimile da quella del Guerri, che abbiamo riferito sopra: Pluto pronuncia le sue parole nel vedere un essere vivente nell’Inferno, e mostra ira e stupore, e forse per spaventare Dante e dissuaderlo dal proseguire, chiede aiuto a Satana, re dell’Inferno.

### **5. La lingua del diavolo: «Raphèl maì amècche zabì almi»**

Il secondo esempio di “lingua diabolica” è fornito dalle parole pronunciate (o meglio gridate) dal gigante Nembrot nel canto XXXI (v. 67): «Raphèl maì amècche zabì almi».

Dante e Virgilio stanno percorrendo l’argine tra l’ottavo e il nono cerchio, in una silenziosa oscurità che «era men che notte e men che giorno» (v. 10). L’improvviso rimbombo di un corno costringe Dante a guardare verso l’alto, dove in un primo momento crede di vedere una città con delle torri; poi, procedendo in quella direzione e sostenuto da Virgilio che lo prende per mano, capisce che si tratta di un pozzo, nel quale sono immersi fino al busto alcuni esseri giganteschi. Tra essi vi sono Nembrot, Fialte e Anteo. Non è chiaro se i giganti siano peccatori o guardiani del prossimo cerchio dei traditori. Di sicuro non sono, a parte le dimensioni, esseri sovranaturali (come i diavoli), né hanno commesso alcun tradimento, del quale possano essere assunti come simbolo (come avviene per Gerione, che, in veste di custode del cerchio dei fraudolenti, è simbolo di frode). Piuttosto essi sono una controfigura di Satana, che di lì a poco Dante vedrà conficcato al centro del lago ghiacciato dei traditori. Infatti, al pari dell’angelo caduto, i giganti sono colpevoli di superbia, sono inespressivi, e sono impossibilitati a muoversi.

Dopo che il Poeta si è avvicinato, il gigante grida quelle parole incomprensibili, ma Virgilio lo rimprovera dicendogli di sfogarsi piuttosto col corno, che gli indica ben tre volte, e chiamandolo «anima sciocca» (v. 70) e «anima confusa» (v. 74). Poi, Virgilio rivela a Dante che Nembrot è un gigante biblico, legato alla leggenda della Torre di Babele. In realtà, dalla *Genesi* (10, 8-12) apprendiamo solo che egli era un valente cacciatore, re di Babele e di altre città. Tuttavia, i Padri della Chiesa lo associarono alla costruzione della celebre Torre: Agostino ne faceva già un esempio di superbia, interpretando l’espressione biblica *robustus venator coram Domino* nel senso di *contra Deum*. Del resto, secondo la mitologia greca i giganti vennero puniti da Giove proprio per aver tentato la scalata all’Olimpo. Dante sostanzialmente fonde le due informazioni, facendo del re

biblico Nembrot un gigante, e conservandone almeno un tratto del cacciatore (il corno). A differenza del «Pape Satàn» pronunciato da Pluto, le parole di Nembrot vengono anche da Dante (per bocca di Virgilio) liquidate come insensate: «Lasciànlo stare e non parliamo a vòto; / ché così è a lui ciascun linguaggio / come 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto» (vv. 79-81). Dunque, Nembrot è colpito dal contrappasso per il quale lui, responsabile della confusione delle lingue umane, è condannato alla totale incomunicabilità e incomprensibilità.

Significativamente, i primi commentatori di Dante, e tra essi i suoi figli Iacopo e Pietro<sup>62</sup>, trascurano completamente l'argomento. Ugo Foscolo, tenendo conto proprio di questo, concluse che, nelle intenzioni di Dante, Nembrot fosse «punito a straziare parecchie lingue ad un tratto in guisa che niuno potesse intenderlo mai: né forse i dottissimi che professano di fargli da traduttori sono condannati a pena diversa»<sup>63</sup>. Similmente, in anni recenti, il Peirone<sup>64</sup> ha liquidato il verso in questione, sostenendo che il suo senso è destinato a rimanere ignoto. Ciò nonostante, molti studiosi hanno ricercato un senso alla frase del gigante, partendo dalla considerazione che, essendo Nembrot un personaggio biblico, egli utilizzerebbe un linguaggio semitico, siriano, caldaico, o ebraico.

L'*Enciclopedia Dantesca* ricorda che il Landino fu forse il primo a proporre un accostamento alla lingua caldea, pur riconoscendo che l'espressione deve rimanere oscura per volontà del poeta stesso<sup>65</sup>. Dal canto suo il Guerri pensò al linguaggio ebraico, deformato secondo la dottrina linguistica medievale, e probabilmente ispirato almeno all'inizio dai testi talmudici. Il Veludo, riferendo la chiosa di un antico commentatore, che dichiarava di aver avuto la spiegazione del verso da Pietro Giardini (notaio ravennate, il quale, a detta di Giovanni Boccaccio, fu stretto amico e confidente di Dante nell'ultimo periodo della sua vita), sostenne che il Vate avrebbe trasposto le lettere, e che il verso dovrebbe leggersi da destra a sinistra, e verrebbe in tal caso a significare "Male cibi chi ama mal fare". Perrone e Capano proposero una lettura in linea con il dettato biblico: nel verso dantesco Nembrot, instupidito dopo la vicenda della Torre di Babele (è un'«anima sciocca» e «confusa»), rievoca quel che accadde e cioè: "Raffaele confuse uomini e popoli".

Il Cristaldi<sup>66</sup>, pochi anni orsono, in un ampio studio sulla musicalità delle scelte stilistiche dell'*Inferno*, evidenziava che Dante qua e là deforma il linguaggio per enfatizzare l'antitesi tra lo stridore degli abissi e le dolcezze purgatoriali e celesti: in tal modo il verso in parola rivelerebbe appieno la sua portata parodica, se raffrontato con l'ideale eufonico del *De vulgari eloquentia* oppure con il principio cardine della *dulcedo* del *Convivio* (I VII 14-15). Nembrot e gli altri giganti

---

<sup>62</sup> Cfr. J. Alighieri, *Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri*, Firenze 1848.

<sup>63</sup> Cfr. la voce *Raphèl maì*... su wikipedia.

<sup>64</sup> Cfr. L. Peirone, *cit.*

<sup>65</sup> Cfr. E. Caccia, *Raphèl maì amècche zabì almi* (s.v.), in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970.

<sup>66</sup> Cfr. S. Cristaldi, *Poesia che rappresenta la musica. Il caso della 'Divina Commedia'*, in *La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. Battistini *et al.*, Roma 2018.

stanno sul confine che separa la rumoristica infernale e il gelido silenzio del Cocito; è il custode dell'unico strumento musicale dell'*Inferno* (anzi di tutto il poema), per quanto non ne può trarre nessuna melodia trattandosi di un corno naturale; i suoni del corno di Nembrot non hanno né bellezza né senso, e come tali, rappresentano il degno corrispettivo delle parole del gigante; le escandescenze del gigante sono, dunque, l'estrema manifestazione dell'anti-musica e della disarmonia infernale, prima che essa sbocchi in un silenzio indifferenziato e vuoto.

Similmente a quanto riferito nella prima parte di questi appunti, la tesi più suggestiva vuole che le parole del gigante siano una derivazione dall'arabo. In Italia, il primo a proporre una simile discendenza fu nel 1854 il Maggi che, fondandosi su un passaggio del *Tesoro* di Brunetto Latini (da più esegeti individuato come il tramite tra Dante e la cultura islamica) nel quale si parla di Nimrod che «insegnò alla sua gente novella legge», proponeva del verso la lettura seguente: “Contra chi (vieni) all'acqua del Gigante, al profondo del Zabio?”<sup>67</sup>. In anni a noi vicini, l'Amaldi<sup>68</sup> riferisce della teoria proposta da Abbūd Abū Rāshid, il quale sosteneva che Dante avrebbe potuto trarre il verso dall'arabo *Tara''af ma'iwa-imna' 'aḏābī wa almī*, che grosso modo significa: “Abbi compassione di me e allontana la mia sofferenza e il mio tormento”. Ḥasan 'Uṭmān, invece, sostenne che le parole di Nembrot fossero una deformazione di parole ebraiche, il cui significato è: “Chi siete? Allontanatevi da qui!”. Alla metà degli anni '60, il Lemay faceva discendere le parole di Nembrot dalla frase *Ghafel ma'i 'ameq za bi-'ilmi* che, in linea con il suo stato inebetito, significa “Quest'abisso e io stesso siamo indotti allo stato di ebeti a causa della scienza”.

Similmente alle considerazioni svolte per «Pape Satàn», il De Falco<sup>69</sup> sostiene che, anche qui, Dante si avvalga di una traduzione dall'arabo per alludere a Bonifacio VIII. Nembrot sarebbe un'allegoria del papa e le parole poste sulla sua fiera bocca sono il grido del vicario infedele, cui «non si convenian più dolci salmi» e che proclama la propria condanna con un verso di puro arabo classico, trascritto in lettere latine secondo il metodo usato nel suo tempo. Infatti, il verso può essere tradotto come “la melma dell'acqua del fondo del pozzo è la mia pena”. Del resto, la confusione delle lingue (generata da Nembrot a seguito dell'episodio della Torre di Babele) assurge a simbolo della contrapposizione di linguaggio tra il messaggio genuino di Cristo e quello adulterato trasmesso al mondo dai suoi vicari in terra.

In ultimo, Alberto Fratini, in un denso saggio di pochi anni fa, partendo proprio dalla tesi del Maggi, riconduceva la parola *zabī* al legame esoterico che la *Divina Commedia* ha con i sabei (corrente religiosa giudaica del Nord della Siria), i quali nel *Corano* sono indicati, insieme ai giudei

---

<sup>67</sup> Cfr. P. G. Maggi, *Di un verso della Comedia di Dante e della notizia che a' suoi tempi si aveva delle lingue orientali*, in “Giornale dell'I.R. Istituto Lombardo di Scienze, Lettere e Biblioteca Italiana”, Vol. 6 (1854), pp.178-186.

<sup>68</sup> Cfr. D. Amaldi, *cit.*

<sup>69</sup> Cfr. N. De Falco, *cit.*

e ai nazareni, come “Gente del Libro”<sup>70</sup>. Nembrot, che Dante cita anche nel *Purgatorio* (XII 34), nel *Paradiso* (XXVI 126) e nel *De vulgari eloquentia* (I, VII 4), andrebbe identificato con il primo fra i sabei, ossia il sabeo per eccellenza. Il Poeta ne avrebbe trovato l’ispirazione tanto negli *Annali* del patriarca alessandrino Eutichio (X secolo), che ricordava che «al dire d’alcuni, chi prima aveva istituito la religione degli Zabi, era stato nel numero di coloro che avevano edificato Babele», quanto nella *Guida ai perplessi* di Maimonide (che Dante avrebbe potuto leggere nella traduzione latina commissionata da Onorio III e nota anche a corte di Alfonso X), dove riguardo ai sabei si allude allo scontro creatosi tra Abramo e il sovrano di Babilonia (patria di ogni miscredenza) Nimrod, il cui nome discenderebbe dall’accadico *nàmaru*, cioè “torre”<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Cfr. A. Fratini, *I Sabei di Dante*, in [www.ricerchefilosofiche.it](http://www.ricerchefilosofiche.it).

<sup>71</sup> A queste considerazioni, aggiungiamo anche le seguenti: nel XXI canto dell’*Inferno* (v. 123), nel gruppo dei diavoli di Malebranche viene citato Farfarello, nome di chiara derivazione dall’arabo *farfar*, che significa “folletto”. Nel canto XXVIII al v. 39 si parla di «risma» che viene dall’arabo *rizma* che significa “gruppo”; nello stesso canto al v. 80 si parla di «mazzerati» (cioè affogati), che viene dall’arabo *ma’sara* che significa “macina”, con riferimento al fatto che per affogare qualcuno talora gli si legava una macina al collo. Nel VI canto del *Purgatorio* (v. 1) Dante fa riferimento al gioco della «zara», che viene dall’arabo *zahr* (che significa “dado”, e che, attraverso il francese «hasard», è all’origine dell’italiano azzardo).