

Stefano Resconi

Maometto-personaggio nel contesto

Forme della rappresentazione dell'Islam e del suo profeta
in Dante e nella coeva letteratura italiana volgare

*Les habitants de Paris sont d'une
curiosité qui va jusqu'à l'extravagance.
Lorsque j'arrivai, je fus regardé comme
si j'avais été envoyé du ciel: vieillards,
hommes, femmes, enfants, tous
voulaiient me voir. [...] Je souriais
quelquefois d'entendre des gens qui
n'étaient presque jamais sortis de leur
chambre, qui disaient entre eux: "Il faut
avouer qu'il a l'air bien persan". Chose
admirable!*

Montesquieu, *Lettres Persanes*, XXX

Introduzione

Com'è noto, il sistema della comunicazione letteraria bassomedievale si presenta articolato nei due complementari ambiti linguistici latino e volgare che, nonostante le molteplici interferenze reciproche, tendono a svilupparsi seguendo ognuno modelli propri e rispondendo alle esigenze di pubblici in parte differenti. La figura di Maometto, così fondamentale nella storia universale, gode naturalmente di numerose e variegata rappresentazioni in entrambi questi settori della letteratura europea medievale, tra le quali spicca per la sua vivida eccezionalità quella offerta da Dante nel ventottesimo canto dell'*Inferno*. Proprio tenendo conto delle peculiarità della letteratura neolatina, è utile verificare quali altre raffigurazioni o allusioni al profeta dell'Islam siano presenti nella letteratura volgare italiana coeva: l'obiettivo di

un'indagine di questo tipo è di riconoscere il sostrato letterario sul quale si innesta l'episodio dantesco, permettendo così di meglio coglierne gli elementi di continuità e/o di eccezionalità rispetto alle forme della rappresentazione di Maometto che emergono dai testi coevi, nonché di valutare in maniera più argomentata il ruolo che il filtro della letterarietà potrebbe aver giocato nella costruzione di questo passo del poema.

Il contributo è organizzato in un'analisi della descrizione di Maometto-personaggio e dell'apostrofe che egli rivolge a Dante in *Inf.* XXVIII, alla quale segue un percorso attraverso i più significativi altri riferimenti al profeta dell'Islam riscontrabili nella letteratura volgare italiana negli anni precedenti o all'incirca coevi alla stesura della *Commedia*. Le conclusioni offrono l'occasione per allargare brevemente il discorso anche alla presenza di altri personaggi musulmani nel poema dantesco, un'operazione che può risultare utile non solo a meglio collocare l'episodio di Maometto nel contesto ideologico della *Commedia*, ma anche a mostrare come alla netta condanna dell'Islam religioso, che emerge chiaramente dai testi, corrisponda una sostanziale apertura nei confronti dell'Islam inteso come entità culturale; un interesse che Dante, come si vedrà, doveva condividere anche con ampi strati del suo pubblico, tra l'altro notevolmente variegati dal punto di vista della preparazione culturale.

1. Maometto-personaggio nell'*Inferno*: strategie lessicali e retoriche per la costruzione di un ritratto 'animalesco'

Il ventottesimo canto dell'*Inferno* è dunque necessariamente il punto di partenza del nostro percorso tra le rappresentazioni di Maometto nella letteratura italiana volgare duecentesca e primotrecentesca. Appurato che, come risulta chiaramente anche alla semplice lettura, l'episodio non è in grado di fornire informazioni precise sul tipo di conoscenze di cui Dante disponeva riguardo alla biografia del profeta dell'Islam e, più in generale, alla cultura musulmana, po-

trebbe però risultare utile sottoporre questa porzione del canto a un'analisi che si focalizzi in particolare sulle strategie di *mise en relief* metrico-retoriche e sulle scelte lessicali operate dal poeta: in questo modo sarà forse possibile almeno chiarire, al di là delle caratteristiche generiche dello scenario che appare agli occhi del personaggio-poeta ormai già ampiamente sondate dalla bibliografia specialistica dedicata a questi versi, le effettive finalità poetico-ideologiche sottese alla connotazione di Maometto-personaggio¹. Ecco dunque le terzine di nostro interesse²:

<i>Già veggia, per mezzul perdere o lulla, com'io vidi un, così non si pertugia, rotto dal mento infin dove si trulla.</i>	24
<i>Tra le gambe pendevan le minugia; la corata pareva e 'l tristo sacco che merda fa di quel che si trangugia.</i>	27
<i>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 Mäometto!</i>	30
<i>Dinanzi a me sen va piangendo Ali, fesso nel volto dal mento al ciuffetto.</i>	33
<i>E tutti li altri che tu vedi qui, seminator di scandalo e di scisma fuor vivi, e però son fessi così.</i>	36
<i>Un diavol è qua dietro che n'accisma sì crudelmente al taglio de la spada rimettendo ciascun di questa risma, quand'avem volta la dolente strada;</i>	39
<i>però che le ferite son richiuse prima ch'altri dinanzi li rivada.</i>	42
<i>Ma tu chi se' che 'n su lo scoglio muse, forse per indugiar d'ire a la pena ch'è giudicata in su le tue accuse?».</i>	45

Unita agli effetti di *suspence* dovuti alla dilatazione del *tempo del racconto*, causata dalla terribile descrizione dei vv. 22 e sgg., la notevole presenza di accorgimenti metrici e retorici fa dell'inizio del discorso di Maometto il fulcro indiscusso della prima parte del canto,

fornendo probabilmente anche alcune indicazioni relative alla chiave di lettura del passo che Dante sembra voler suggerire al suo lettore. Osserviamo in particolare la disposizione degli accenti principali dell'endecasillabo nei vv. 29-31:

*guardommi e con le man⁶ s'aperse il pet¹⁰to,
dicendo: «Or ve⁴di com'io⁷ mi dilac¹⁰co!
Ve¹di come storpia⁶to è Mäomet¹⁰to!*

La struttura metrica di questo terzetto mi pare tutta finalizzata a concentrare teatralmente l'attenzione di chi legge sul verbo esordiale del discorso di Maometto: si può infatti notare che, mentre i vv. 29 e 31 sono endecasillabi *a maggiore*, il v. 30, intercalato tra questi, presenta invece l'accento secondario in quarta posizione, risultando nel contempo marcato dal non comune *ictus* di settima, già a quest'altezza avvertito come proprio di contesti di natura retoricamente comica, piuttosto che aulica³. L'effetto così ottenuto da Dante è quello di un brusco cambio di ritmo che focalizza inevitabilmente l'attenzione del lettore sull'imperativo *vedi*, cioè proprio sulla parola su cui cade l'accento secondario di quarta che costituisce l'elemento di rottura nella costruzione metrica del terzetto. La centralità ricoperta da questa forma verbale nell'*exordium* del discorso del profeta dell'Islam è ulteriormente sottolineata dalla sua ripresa anaforica in prima posizione, al verso successivo; anche in questo caso la disposizione degli accenti contribuisce alla messa in rilievo del termine, sul quale cade un *ictus* di prima, che l'autore inserisce molto raramente in questa porzione del canto e di norma utilizza a sottolineare vocaboli che, come vedremo a breve, si rivelano decisamente significativi nella semantica del passo (cfr. in particolare *rotto* al v. 24 e *fesso* al v. 33). *Vedi*, anche se in questo caso coniugato all'indicativo presente, viene rievocato anaforicamente da Maometto poco oltre al v. 34, quando invita il personaggio-poeta ad allargare lo sguardo allo scenario terribile che lo circonda (*tutti li altri che tu vedi qui*). Questo apparente dettaglio nella costruzione metrico-retorica del canto è significativo nel mostrarci che, così come Dante viene insistentemente esortato all'atto del *guardare*, anche l'interpretazione del passo potrà giovare di un'attenta analisi della natura fortemente descrittiva che caratterizza questi versi.

Tentiamo dunque di soffermarci più da vicino sul lessico utilizzato dal poeta, cercando in particolare di verificare, ove possibile attraverso il riconoscimento delle sfumature di significato attribuite alle singole forme dall'uso che ne registriamo nella lingua antica, quali immagini connotative esso poteva essere in grado di evocare nel lettore implicito dell'opera, facendo leva sulle sue conoscenze linguistiche e sulla sua enciclopedia mentale. Due sono i campi semantici ai quali risultano riconducibili tutte le voci che compaiono in questi versi: *lacerazione* e *animalità*. Il primo, oltre a essere in fondo il più scontato, è anche il più importante dal punto di vista della struttura teologico-narrativa del canto, dal momento che in esso si concretizza evidentemente il contrappasso; il secondo risulta invece forse più significativo dal nostro punto di vista, proprio in quanto, al contrario del precedente, assolutamente accessorio ai fini della collocazione di Maometto-personaggio nella struttura del poema, e quindi sicuramente connotativo.

L'idea della lacerazione compare già nel *pertugia* del v. 23, verbo del primo membro della similitudine, al quale andrà collegato il *rotto* del verso seguente, riferito invece direttamente a Maometto; la corrispondenza tra le due voci è sottolineata dalla loro contiguità nel fortissimo iperbato di questa terzina, con il conseguente rafforzamento del legame, istituito dal paragone, tra la *veggia* e *Maometto*, in un'ambivalenza ulteriormente rimarcata dal fatto che il verbo *pertugiare*, nella lingua antica, veniva riferito anche al corpo umano, in particolare in contesti di natura cristologica⁴. Il profeta indica l'azione con la quale si apre il petto con l'interessante verbo *dilacco*, v. 30, ἄπαξ λεγόμενον dantesco⁵: dal punto di vista etimologico, esso riporta significativamente alla sfera semantica animalesca su cui ci soffermeremo a breve (si tratta infatti di un denominale di *lacca*, coscia di quadrupede), costituendo così una sorta di *trait d'union* tra i due campi di significato costitutivi di questa parte del canto ai quali accennavo poco sopra. Si nota poi la ripresa dell'aggettivo *fesso*, che compare al v. 33, in riferimento ad Ali, e al v. 36, attribuito a tutte le anime della nona bolgia; considerate le modalità con le quali viene qui inflitta la pena ai dannati, l'aggettivo non andrà inteso genericamente nel senso di *spaccato in due da una fenditura*, accezione che tra l'altro calzerebbe

solo all'immagine del volto di Alì, bensì nell'accezione di *squarciato dal colpo di un'arma*⁶. La pregnanza di questo campo semantico doveva risultare ben chiara anche ai trascrittori antichi, come parrebbe dimostrare il fatto che i testimoni Cha (Chantilly, Musée Condé. 597) e Co (Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, 88), catalizzati anche dal contesto grafico, innovano poligeneticamente lo *storpiato* del v. 31 in *scoppiato* (spaccato⁷), lezione registrata come alternativa anche in Vat (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3199).

Il campo semantico dell'animalesco si rileva invece, oltre che nella scelta in un lessico che la lingua antica tende a riferire solo o soprattutto alla descrizione anatomica delle bestie, anche nel ricorso a termini che evocano funzioni puramente biologiche, cioè pre-razionali e, dunque, pre-umane; non di rado tali espressioni muovono in direzione del basso-corporeo, con conseguente notevole abbassamento del registro stilistico. Così le *minugia* del v. 25 sono sì le *budella*, ma andrà rilevato che il termine era utilizzato in particolare per indicare non quelle umane, bensì quelle degli ovini, poi impiegate dopo opportuna lavorazione per produrre corde di strumenti musicali: una conferma ci viene dall'Anonimo Fiorentino che chiosa: *La minugia si fa delle 'nteriora degli animali*⁸. Una valutazione simile si può fare per *corata*, v. 26, che, tra altre attestazioni significative, non manca di figurare anche in un libro di conti in riferimento al pagamento di carne da macelleria⁹. Allude a funzione e conformazione puramente fisiologiche dell'intestino la perifrasi *tristo sacco*, v. 26 (cfr. poi *infra* una nota riguardo alla presenza di *sacco* in rima), mentre *trangugia*, v. 27, è verbo animalesco nella misura in cui indica l'azione del mangiare velocemente senza masticare, nell'atto puramente biologico del nutrirsi tipico delle bestie. Alla sfera del basso corporeo rimandano in particolare *trulla*, al v. 24, di origine oscenamente onomatopeica¹⁰, oltre a *merda*, al v. 26, sul quale agisce non casualmente l'intervento pudibondo di alcuni copisti¹¹. La bassezza del registro stilistico crea d'altra parte imbarazzo anche in un commentatore antico come Francesco da Buti, che arriva a interpretare le prime due terzine del canto, piuttosto che come la constatazione dell'ineffabilità dell'orrore della bolgia, come una sorta di *excusatio* dell'autore per l'utilizzo di un lessico de-

cisamente osceno, ma inevitabilmente richiesto dal contesto¹². La corporeità, pur connotativamente più neutra, ritorna poi ossessivamente anche con *mento*, ai vv. 24 e 33, *gambe*, v. 25, *man e petto*, v. 29, *volto e ciuffetto*, v. 33¹³.

Dal punto di vista del sistema dei rimanti¹⁴, in aggiunta a un'interessante osservazione di Paola Allegretti relativa alla rima in *-i*¹⁵, si potrà notare che le serie, difficilissime, in *-isma* e *-ugia* costituiscono degli *unica* in tutta la *Commedia*, mentre l'esito in *-acco*, tra l'altro con la presenza del rimante *sacco* in entrambi i luoghi implicati, trova significativamente un solo riscontro in un altro luogo infernale: si confrontino i nostri *sacco*, *attacco*, *dilacco* con *Inf.* VI, 50, 52, 54: *sacco*, *Ciacco*, *fiacco*, una serie che si trova all'inizio dell'apostrofe che Ciacco rivolge a Dante-personaggio nel canto dei golosi, un'altra tipologia di dannati puniti con un supplizio particolarmente sudicio che ne esalta lo stato animalesco (cfr. *Inf.* VI, 19: *Ur-lar li fa la pioggia come cani*).

È infine da notare un leggero innalzamento stilistico nell'ultima porzione del discorso di Maometto, segnalato anche dalla presenza di due gallicismi esposti in rima, *accisma* al v. 37 e *muse* al v. 43. Vorrei soffermarmi brevemente sul primo dei due, la cui forma è risultata problematica già agli occhi degli esegeti antichi¹⁶: il senso antifrastrico del termine, che qui il contesto necessariamente presuppone e sul quale hanno molto discusso gli studiosi¹⁷, mi pare confermato dal fatto che questo verbo, in ambito trobadorico, non solo compare in testi appartenenti a generi lirici di tipo satirico, ma può assumere esso stesso un valore ironico¹⁸. Al contrario di quanto fa l'Amico di Dante, che già prima dell'autore della *Commedia* aveva utilizzato questo gallicismo nella sua corona di casistica amorosa¹⁹, ma nel suo significato proprio, non pare improbabile che Dante avesse contezza del valore antifrastrico ricoperto dalla voce in molti testi provenzali.

Risulta a questo punto non privo d'interesse verificare come la connotazione animalesca e il riferimento al basso-corporeo vengano sostanzialmente meno nella pur raccapricciante descrizione, anche anatomica, delle altre anime mutilate della bolgia. A tal proposito, è significativo rilevare come la raffigurazione del profeta in contesti che presentino un certo scadimento verso il basso-corporeo sia presente

anche in alcuni di quei testi di tipo leggendario-biografico che costituivano una delle fonti primarie delle conoscenze occidentali relative alla vita del fondatore dell'Islam, sui quali avremo modo di tornare a breve. Tra gli episodi narrati in queste opere che hanno modo di emergere anche nella letteratura volgare italiana, segnalo ad esempio quello della morte di Maometto così come viene raccontata in uno dei rifacimenti rimati del *Tresor* studiati da Alessandro D'Ancona²⁰. In alcuni testi occidentali si dice che il profeta sarebbe stato divorato da una torma di maiali, una fine che non solo, come spiega bene lo stesso D'Ancona, si addice a una figura che *nella credenza dei Cristiani era promulgatore d'ogni carnale sporcizia*²¹, ma che in alcuni contesti viene richiamata per spiegare eziologicamente il divieto islamico di cibarsi della carne suina. Il testo analizzato dallo studioso precisa però che Maometto si apparta nel luogo dove poi incontrerà la morte per una ragione ben precisa: *or avvenne a una incrociata di via | Fecie restare la gente | E esso s'andò a purgare il ventre*²². Avremo modo di tornare in conclusione sulle finalità ideologiche di questo tipo di connotazione che Dante riserva al profeta, anche sulla scorta degli ulteriori dati utili che potremo rilevare analizzando gli altri testi volgari riguardanti Maometto; possiamo però notare fin d'ora che questo aspetto, che il genio dell'autore della *Commedia* ha poi sviluppato e portato a livelli di eccezionale efficacia, sembra aleggiare in leggende ampiamente circolanti nei luoghi in cui egli visse e operò.

2. Un (modesto) precursore

L'eccezionalità della raffigurazione dantesca del profeta dell'Islam emerge ancora più chiaramente se si considera quella che mi pare essere l'unica presenza di un preciso riferimento a Maometto nel contesto di una raffigurazione ultramondana in volgare italiano precedente la *Commedia*: si tratta del *De Babilonia* di Giacomino da Verona, poemetto in quartine monorime di alessandrini spesso citato tra gli antecedenti del capolavoro di Dante, che, insieme al *De Ierusalem celesti*, costituisce un dittico raffigurante le due città dell'oltretomba. Nel contesto della terribile descrizione della Babilonia infernale si leggono

questi versi²³:

<i>Sovra si è una porta</i>	<i>cun quatro guardian,</i>	45
<i>Trifon e Macometo,</i>	<i>Barachin e Sathàn,</i>	
<i>li quali è tanto enoiusi</i>	<i>e crudeli e vilan</i>	
<i>ke dolentri quelor</i>	<i>ke g'andarà per man.</i>	

Il riferimento a Maometto, qui vero e proprio demone guardiano della città infernale, risulta in fondo puramente antonomastico, inserito com'è in una delle usuali elencazioni di esseri demoniaci, più spesso espresse in forma trimembre in modo da sottolineare ulteriormente il rovesciamento del modello trinitario cristiano. In questo caso risulta però curiosa la presenza di un non meglio identificato *Trifon*, che secondo Contini potrebbe essere una deformazione di Trivagante²⁴; mi pare però che sia forse possibile riconoscere in questo demone l'imperatore seleucide Diodoto Trifone, vissuto nel II secolo a.C., del quale si tratta lungamente nel primo libro dei Maccabei, ove viene descritto come assetato di potere, traditore, nemico e uccisore di Gionata Maccabeo, infine suicida²⁵. La sua vicinanza al nome di Maometto potrebbe spiegarsi con il fatto che, nella sua prima apparizione nel testo biblico, egli ordisce una ribellione dinastica, opponendo per la successione al trono Antioco VI Dioniso, allora bambino (di cui naturalmente assunse la tutela), a Demetrio II Nicatore, sfruttando l'alleanza con Imalcue Arabo, ove l'aggettivo etnico potrebbe essersi poi prestato a interpretazioni erranee o a cortocircuiti interpretativi nei lettori medievali²⁶.

3. La presenza delle leggendarie biografie di Maometto nella letteratura volgare italiana

Il nostro percorso tra i riferimenti a Maometto presenti nella letteratura volgare italiana prosegue con una tappa che, almeno apparentemente inattesa visti i confini linguistici della nostra indagine, si ritiene comunque irrinunciabile, dal momento che potrebbe illustrarci quali informazioni circolassero perlomeno in ambienti culturali pros-

simi a quelli della formazione giovanile dell'autore della *Commedia*: si tratta del capolavoro del maestro di Dante, il *Tresor* di Brunetto Latini, nel quale leggiamo che

*I fu le mauvais [peeschierres] Mahomet, qui fu moines, qui les [i Persiani] retraist de la foi et les mist en error mauvais*²⁷.

Brunetto doveva dunque credere che Maometto fosse un monaco che, per ragioni non esplicitate, converte a una nuova e falsa fede una popolazione precedentemente cristianizzata; la stringatezza dell'inciso, se non ci permette di recuperare tante informazioni quante vorremmo, ci lascia però supporre che l'autore dovesse ritenere questo dettaglio particolarmente connotativo del personaggio storico, oltre che noto al suo lettore implicito, così da non richiedere ulteriori spiegazioni²⁸. Ciò che sappiamo a proposito della circolazione della leggenda di Maometto in Occidente ci permette di intravedere nel *Tresor* una versione della biografia del profeta, attestata almeno nella sua struttura diegetica complessiva, in cui il fondatore dell'Islam sarebbe in realtà un monaco cristiano che, inviato a convertire alcune delle ultime popolazioni rimaste pagane, per vendicarsi di uno sgarbo (nella maggior parte dei casi la sua mancata elezione al soglio papale, ma questo modulo della *fabula* può risultare variamente sostituito da alternativi che svolgano la medesima funzione narrativa) decide di tornare ai luoghi della sua precedentemente proficua predicazione per diffondere una falsa religione che viene così a rompere irrimediabilmente l'unità dell'Ecumene cristiana. Mi pare significativo notare che, per quanto questa versione della leggenda risulti ben rappresentata nei commenti trecenteschi alla *Commedia*, in nessuno di essi si attribuisce esplicitamente a Maometto la qualifica di monaco, riservata invece al maestro del profeta, talvolta identificato con Alì; ciò avviene in alcune delle chiose che accolgono la struttura alternativa della biografia del profeta, secondo la quale Maometto non andrebbe identificato con il prelado cristiano ferito nell'orgoglio, ma sarebbe stato da questi istruito perché esercitasse la sua vendetta per interposta persona²⁹. Gli stessi due rimaneggiamenti rimati del *Tresor* studiati da D'Ancona, che parrebbero essere gli unici testi volgari italiani a poter andare di conserva con la versione di Brunetto, sembrano accumulare alla qualifica

di monaco che ritrovavano probabilmente nel loro modello francese il suo attributo più diffuso nelle diverse testimonianze della leggenda, vale a dire quello di cardinale³⁰:

<i>Poi li mise in errore Machumitto;</i>	<i>Ò trovato e udito novellare</i>
<i>Ò udito dire che fue monaco e</i>	<i>Ch'Eradio lasciò oltre mare</i>
<i>cardinale,</i>	<i>Uno de' Cardinali, romano,</i>
<i>Che lui lasciò Eradio che dovesse</i>	<i>Che predicasse [al popolo?]</i>
<i>predicare.</i>	<i>cristiano,</i>
<i>Era di vita et di spirito tanto,</i>	<i>Ch'avea nome Pelasgio,</i>
<i>Che Cristiani e Pagani</i>	<i>Monacho de la badia di San</i>
<i>l'adoravano per santo</i>	<i>Damagio.</i>
<i>Et Pelagio era il suo nome.</i>	

Brunetto (e forse l'ambiente culturale che lo circonda, giovane Dante compreso) sembra dunque attingere a una versione della leggenda relativa alla biografia del profeta che, pur ben attestata nelle sue linee generali, risulta peculiare per l'attribuzione a Maometto della qualifica di monaco, che risulta invece abitualmente appannaggio del maestro che istruisce il futuro profeta dell'Islam nella versione concorrente della leggenda circolante in Occidente. In ogni modo, l'indicazione dello *status* di *moines* nel succinto riferimento del *Tresor* sottolinea l'originaria appartenenza di Maometto al Cristianesimo: in questo modo la fondazione dell'Islamismo non si configura come la nascita di una nuova religione che si diffonde in un'area *periferica* del mondo conosciuto riunendo in un'unica fede tribù appartenenti a diversi credo (idolatri, ebrei, cristiani di varia confessione – ortodossi, nestoriani e monofisiti –, zoroastriani), ma come un vero e proprio scisma interno alla Chiesa. D'altra parte, pur nella varia complessità delle forme con le quali la leggenda biografica di Maometto circola in Occidente,

quel che riman fermo si è pur questo: che Maometto o fu cristiano o da un cristiano fu ammaestrato, e che l'Islamismo è propaggine eretica del Cristianesimo³¹.

Come vedremo, questo assunto costituisce necessariamente il presupposto culturale dal quale muove il genio dantesco nel concepire la

raffigurazione di Maometto-personaggio nella *Commedia*.

Un'allusione alla medesima versione della leggenda di Maometto, priva però di riferimenti allo *status* monacale del profeta, si trova in un altro testo francese, del quale conserviamo però un antico volgarizzamento toscano databile al primo quarto del Trecento: si tratta dell'*Estoire del Saint Graal*, prima *branche* del *Lancelot-Graal*. Dal momento che l'opera circolava in Italia anche in lingua originale³², l'esistenza di una sua traduzione ne dimostra, oltre che il grande successo in quest'area della Penisola, anche e soprattutto l'interesse suscitato in larghe fasce di pubblico, probabilmente di estrazione borghese, che potevano non avere grande dimestichezza con la lingua d'oïl. Trascrivo qui affiancati l'originale francese e la versione italiana, che risultano sostanzialmente sovrapponibili³³:

<p><i>Et la [nella città di Saras] fu controvee et establie la secte ke Sarrasin maintinrent puis juc'a la venue de Mahomet, qui fu envoiés pour aus sauver – mais il dampna soi avant et aus après pour sa glouterne.</i></p>	<p><i>E là fu stabolita la setta che ' Saracini mantenero dinsino a la venuta di Maumetto che fu mandato per lor salvare, ma egli danò sé innazi e loro apre- so per sua ghiottornia.</i></p>
--	---

Anche in questo caso, dunque, Maometto viene inviato a cristianizzare i Saraceni (che qui sono identificati in quanto popolo, a prescindere dalle loro credenze religiose), ma stavolta il testo, senza pur troppo entrare nei dettagli, attribuisce la dannazione del profeta e dei suoi seguaci alla sua crapula. Ci troviamo di nuovo di fronte a un'informazione espressa in maniera essenziale ed ellittica, che dà probabilmente per scontato che il pubblico dell'opera fosse a conoscenza delle modalità attraverso le quali Maometto si condanna per colpa della gola, un vizio che in effetti le biografie leggendarie circolanti in Occidente attribuiscono spesso al fondatore dell'Islam³⁴.

Il *Libro de' Vizi e delle Virtudi* del fiorentino Bono Giamboni, databile al 1292, offre invece una versione completamente diversa della biografia di Maometto: nell'ambito della battaglia allegorica tra Fede Cristiana e Fede Pagana, Satana, non potendo tollerare un'umanità completamente convertita al Cristianesimo, convoca una sorta di con-

cilio infernale per decidere il da farsi. Nel corso del conciliabolo, Mammone, divinità caldeo-siriaca citata nella Bibbia che nell'immaginario del Medioevo occidentale diviene simbolo di avidità, suggerisce una strategia di sicuro successo³⁵:

Io ho un uomo alle mani il qual s'appella Maometti, che insin da teneretta età è riposato nel mio grembo e nutricato del mio latte e cresciuto e allevato del mio pane; e oggimai è compiuto e grande, e hae in sé tanto scaltrimento di malizia, ed è sí desideroso dell'avere e delli onori e della gloria del mondo, che già mi soperchia di retà, e non mi posso ingegnare che io in me n'abbia cotanta; e ha una bellissima favella, e di Dio non ha alcuno intendimento. Se voi da capo volete fare nuova legge contraria a quella di Dio, e corromperanne tutte le genti, e farà spegnere la verace Fede Cristiana, e rimetterà l'uomo in nostra podestà; ma vorrà per queste cose esser da noi grandemente beneficato, ed elli menerà a capo tutti i nostri intendimenti.

E così, dopo aver stabilito questa legge, vale a dire *Alcoran*, e averla insegnata a Maometto, gli esseri infernali gli offrono, oltre alla loro continua assistenza, enormi ricchezze in cambio della predicazione della nuova e falsa parola. Nonostante in alcune versioni della leggenda del profeta circolanti in Occidente l'avidità sia, come d'altra parte lecito aspettarsi, uno dei motivi che spingono Maometto all'azione³⁶ e che talvolta si faccia cenno alla generica assistenza ricevuta da forze infernali nel corso della predicazione³⁷, in nessuna delle biografie a lui dedicate figurano concili infernali di questo tipo. Come osservato da Cesare Segre, editore critico del testo, l'intertesto sotteso al quadro presentato dall'autore toscano è in effetti di ben altro tipo: si tratta dell'*In Rufinum* di Claudiano, che permette così a Bono di *disegnare un Maometto che, sebbene visto nella livida prospettiva degli interventi diabolici, è immune dalle deformazioni puerili della leggenda*³⁸. Pur risultando chiaro anche in questo caso che l'opera di Maometto viene a rompere l'unità dell'Ecumene nella fede cristiana *dall'interno*, l'operazione condotta dall'autore fiorentino si rivela di natura puramente letteraria, priva di qualunque pretesa attinenza con la storia, rievocata solo dai generici e romanzzati richiami alle alterne vicende

dello scontro militare tra popolazioni cristiane e musulmane presenti nel seguito dell'opera.

Si noti comunque che un assai vago riferimento alle motivazioni puramente personali che spingerebbero Maometto all'azione e, di nuovo, all'intervento di forze demoniache si trova in una delle prediche di Giordano da Pisa, attivo a Firenze meno di vent'anni dopo la composizione del *Libro de' vizî e delle virtudi*, nella quale si dice che un peccatore

*vorrebbe peggio fare che non fece Machometti, s'elli potesse.
Machometto non credette poter fare tanto male et lo fece per
sé, ma lo demonio sparse lo veneno suo poi*³⁹.

È chiaro che le affermazioni di Giordano sono qui così generiche che non risulta possibile individuare a quali tipologie di conoscenze, leggendarie o meno, egli attingesse.

4. Affioramenti lirici della leggenda

Escluso naturalmente il grande, ma paraletterario, serbatoio costituito dall'esegesi antica della *Commedia*⁴⁰, questi che abbiamo analizzato finora costituiscono i riferimenti più dettagliati ai diversi filoni biografici relativi al fondatore dell'Islam presenti nella letteratura volgare italiana prima della *Legge di Maometto* e del *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, che, composti intorno alla metà del Trecento, risultano ormai tardi per le finalità della nostra ricerca⁴¹. Non mancano però in altre tipologie di produzione letteraria, e in particolare nella lirica, alcuni riferimenti puntuali a immagini presenti nelle leggende relative al fondatore dell'Islam, evidentemente ritenute particolarmente efficaci o evocative.

Il manoscritto *Redi 9* conservato alla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, uno dei tre grandi testimoni latenti della poesia italiana antica, presenta un'organizzazione interna che, come noto, risulta polarizzata sul grande successo che l'opera di Guittone aveva riscosso in ambienti pisani nella seconda metà del Duecento: ogni sezione del-

presente nella prima terzina. Si tratta del primo affioramento in ambito volgare italiano di un particolare delle leggende biografiche relative al profeta, già ben circolante in opere latine e galloromanze, secondo il quale il corpo di Maometto sarebbe stato deposto in un sarcofago di ferro collocato alla Mecca in una sala con la volta rivestita di calamita, che, attirando verso di sé l'avello, lo farebbe fluttuare in aria⁴⁵. Tale prodigio, che trasforma il luogo di sepoltura del profeta nella destinazione privilegiata dei pellegrini musulmani, costituisce dunque una sorta di estremo inganno postumo messo in atto da Maometto, e si potrebbe forse interpretare come una sorta di deformazione leggendaria del culto islamico per la Pietra Nera della Ka'ba.

A questo punto, possiamo tentare un'esegesi più serrata dei luoghi maggiormente oscuri di questo sonetto: nei vv. 3-4 intravedo un riferimento a Caino (il *mal offritore*), inteso come prima apparizione del male nella storia dell'umanità, con *revidde* nel senso di *ricevette in contraccambio*⁴⁶, per cui *Il mal offritore [Caino] ricevette in cambio il male, e conobbe prima [cioè prima di avere offeso Dio] il bene*. Interpreto i vv. 9-10 come un costrutto ἀπό κοινοῦ: *Valuto bene, se io [valuto] l'opera di San Pietro simile a quella che Maometto ...: la domanda retorica sottolinea lo stupore dell'autore di fronte alla proposizione, logica conseguenza di quanto espresso nella seconda quartina, per cui il male dovrebbe essere messo sullo stesso piano del bene*. *Petro*, v. 11, è ἅπαξ λεγόμενον, probabilmente metaplasmo di genere da *pietra* richiesto dalla rima, e varrà forse genericamente *luogo*. Vv. 12-14: *Se ritieni che un essere mortale pecchi al cospetto di Cristo e dici che lui ha colpa se non se ne pente [?], sono vostro più di quanto Erec fu d'Enide*: l'autore non si rassegna dunque a mettere sullo stesso piano bene e male e si augura che Guittone faccia altrettanto. Si rileva il passaggio all'allocutivo di II plurale (*vostro*), a fronte dell'utilizzo della II singolare nel resto del componimento, oltre alla forma pisana *piò*, v. 14, da attribuirsi al copista La² del canzoniere, o forse, più probabilmente, a una sua fonte già pisana⁴⁷. In questo contesto risulta davvero curioso il riferimento alla vicenda coniugale dell'*Erec et Enide* di Chrétien, anche se è probabile che il richiamo si giustifichi semplicemente con la banale esigenza di un difficile rimante in *-ecche*. Nel contesto dell'opposizione filosofica tra bene e male che, più che un

vero spunto contenutistico, costituisce l'ossatura dell'artificiosità retorica nella quale di esaurisce la motivazione poetica di questo sonetto, la figura di Maometto viene naturalmente evocata a rappresentare l'estremo male: l'Islamismo è raffigurato come una sorta di Chiesa, contrapposta a quella fondata da Pietro, costruita su un inganno del quale l'episodio del sepolcro fluttuante nell'aria costituisce una evidente dimostrazione. La stessa rima equivoca tra *Petro* (v. 9) e l'ἄραξ *petro* (v. 11) sul quale ci siamo brevemente soffermati *supra* potrebbe in questo senso rinviare parodisticamente al testo evangelico di *Mt* 16,18: *tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam*⁴⁸.

Questo curioso particolare della biografia del profeta dell'Islam dovette colpire notevolmente l'immaginazione del pubblico italiano, come dimostra la sua presenza in un sonetto di ben altro tenore rispetto a quello che abbiamo appena considerato, scritto da un poeta della generazione successiva a quella del nostro anonimo: si tratta di *Ercol, Timbrëo, Vesta e la Minerva* di Pietro dei Faitinelli, autore lucchese appartenente al filone cosiddetto *comico-realista*, nato tra 1280 e 1290, morto nel 1349 dopo una vita passata in gran parte in esilio tra Firenze e il Veneto, che qui spinge a conseguenze parossistiche la vena moralistica che caratterizza buona parte della produzione satirica europea di questo periodo⁴⁹:

*Ercol, Timbrëo, Vesta e la Minerva
voglio adorare, e renegar la fede
di quel tortoso Deo, nel qual uom crede,* 3
che non è dritto, né ragion osserva.

*Giudeo vo' diventare e di conserva
di setta d'Ario e di Fotino erede,* 6
*Neron tiranno, Erode e Diomede
e senza pietà Medea proterva.*

A Mecca intendo di finir mia vita, 9
*là o' Macometto giace e sta sospeso
en aere per virtù de calamita.*

Ch'i' veggio 'l reo montato e 'l bon desceso; 12

*drittura, fé, leanza esser perita;
e da cui l'uomo serve essere offeso.*

Ritroviamo qui le solite enumerazioni di personaggi diabolici che abbiamo già visto trattando della città infernale di Giacomino da Verona; il fatto di riscontrarle anche in un contesto di tipo sostanzialmente satirico come quello di questo sonetto attesta una volta di più l'ampia diffusione di tale modello, presupposto fondamentale perché la sua rievocazione parodistica condotta da Pietro venga percepita come tale dal pubblico⁵⁰.

Completa la casistica relativa all'evocazione di questo particolare della leggenda relativa a Maometto la sua presenza, anche al di fuori del genere lirico, nella redazione ampliata della traduzione / rimaneggiamento del *Tresor* studiata da D'Ancona, certamente composta entro il 1310⁵¹:

*El corpo suo in Baldacha è tumulato
In uno avello di pietra et di ferro lavorato
Sotto uno avorio molto adorno;
Quattro colonne il sostengono intorno,
Che à dentro nel colmo della giuntura
Una pietra di chalamita pura,
Che vi sta come gemma in uno anello,
Che tiene inn'aria quello avello.*

Roberta Morosini rileva la presenza di questa particolare raffigurazione della tomba di Maometto solo in tre dei più tardi esegeti della *Commedia*: Benvenuto, che però fa riferimento all'episodio in forma puramente allusiva scrivendo di un *mirabile sepulcrum*, la cosiddetta terza redazione dell'*Ottimo* e l'Anonimo Fiorentino, che nella sua chiosa pare riportare pressoché alla lettera quanto Giovanni Villani aveva scritto a proposito di Maometto nella *Nuova cronica*⁵². È curioso constatare che i riferimenti relativi a questo episodio che abbiamo raccolto, con le uniche eccezioni apparenti costituite da Benvenuto (che poteva forse aver recuperato l'informazione dal Villani⁵³) e dal rifacimento del *Tresor* (di cui è probabilmente autore fra' Mauro da Poggibonsi, città allora facente comunque parte dei possedimenti fiorentini), tendono a collocarsi in un asse cronotopico che muove dalla

Toscana occidentale della seconda metà del Duecento verso la Firenze trecentesca: forse non a caso questo itinerario identifica, oltre che una delle fondamentali direttrici di sviluppo della nostra letteratura antica, proprio l'area italiana maggiormente permeabile all'accoglimento, sviluppo e rielaborazione di spunti e immagini di sapore in fondo novellistico come quella in esame.

Sulla scorta delle rappresentazioni che abbiamo visto, non stupisce che la figura di Maometto possa essere richiamata in contesti letterari di varia natura quale incarnazione per antonomasia del male assoluto, così come avviene ad esempio nel divertente sonetto *Babb'e Becchina, l'Amor e mie madre* in cui Cecco Angiolieri si lamenta dalle pene che è costretto a soffrire a causa di padre, madre, nonché della sua 'amata' Becchina, che *vuole cose sì leggiadre | che non le fornirebbe Malcommetto*⁵⁴, ove è da notarsi anche la forma paretimologica *Malcommetto* < *mal commetto*.

5. Conclusioni: una condanna religiosa ma non culturale

Sia che si tratti del recupero dei materiali leggendari circolanti in Occidente, sia che nel tracciare il profilo di Maometto gli autori si rifaccino alla propria fantasia letteraria, il profeta della nuova fede, riconosciuto colpevole della più grave lacerazione interna all'Ecumene cristiano, viene rappresentato in termini assolutamente negativi in tutti i testi che abbiamo incontrato nel nostro percorso. È anche su questa tradizione che si innesta il genio dantesco: pur probabilmente provvisto di conoscenze a suo tempo non comuni relative alla cultura islamica (come potrebbe dimostrare, restando a *Inf.* XXVIII, l'introduzione di Alì nella nona bolgia), dal punto di vista del giudizio riservato al Maometto - figura storica l'autore della *Commedia* sembra allinearsi perfettamente alle altre testimonianze letterarie volgari che abbiamo raccolto. Si spiegherebbe allora in questo modo la connotazione di tipo animalesco emersa analizzando l'episodio infernale in questione: il profeta dell'Islam si sarebbe allontanato dalla via della ragione per se-

guire i suoi più bassi istinti (siano essi peccati legati alla carne, la sete di potere o ricchezza, oppure il desiderio di vendetta di cui parlano variamente le leggende circolanti in Occidente), con ripercussioni che, al contrario di quanto avviene per gli altri personaggi della nona bolgia, che Dante descrive in maniera più denotativa, riguardano tutta l'umanità. Anche sulla base della nostra analisi, mi pare che il giudizio espresso da Miguel Asín Palacios a proposito del ritratto infernale del fondatore della nuova religione risulti davvero difficilmente condivisibile:

Il profeta dell'Islam non è condannato come tale, come reo di apostasia, come fondatore di una vera religione o di una nuova eresia, ma semplicemente come seminatore di scismi o discordie, insieme ad altri fautori di insignificanti scissioni religiose o civili, che, come Fra Dolcino, Pier da Medicina, Mosca de' Lamberti e Bertram de Born, lasciarono a stento traccia nelle cronache d'Italia o di Francia, e i cui effetti non hanno nulla di confrontabile con il profondo rivolgimento religioso, sociale e politico che l'Islam rappresenta nella storia del mondo, né con i danni enormi che produsse alla Chiesa. Questa leggerezza e indulgenza nel castigo del fondatore dell'Islam è un sintomo rivelatore di quella stessa simpatia verso la cultura del popolo musulmano: per Dante Maometto non è tanto il negatore della Trinità e della Incarnazione, quanto il conquistatore che infranse con la violenza i legami di fratellanza fra gli uomini. È certo che un ritratto tanto benevolo è assai distante dalla realtà storica di Maometto, che fu qualcosa di più di un conquistatore; ma, se la rappresentazione di Dante è parziale e insufficiente, non è invece inquinata dalle favole assurde che quasi tutti gli storici cristiani del suo secolo tesserono intorno alla figura storica del fondatore dell'Islam ... Di fronte a tali enormità, che rivelano la supina ignoranza e la credulità degli storici, la sobria rappresentazione dantesca si presenta come una discreta smentita, data ai suoi contemporanei mediante il silenzio: si direbbe che Dante si limiti a dipingere Maometto come un conquistatore, non perché ignori i tratti della sua vera figura, ma perché questi non sono adattabili all'assurda immagine che i lettori del poema dantesco avevano cristallizzata nella propria mente a opera delle leggende e dei racconti che circolavano a suo riguardo durante il secolo XIII.⁵⁵

Mi pare innanzitutto che anche la sola analisi lessicale del passo di *Inf.* XXVIII che ho proposto all'inizio di questo contributo escluda categoricamente la possibilità di definire la punizione che Dante riserva a Maometto in termini di *leggerezza e indulgenza nel castigo, ritratto benevolo* o *sobria rappresentazione*: si tratta infatti di un supplizio di rara atrocità e di una descrizione attentamente connotata. Al contrario di quanto pensava Asín Palacios, il sistema ideologico che spiega la posizione del profeta nella nona bolgia presuppone che l'azione scismatica di Maometto sia stata condotta in seno al cristianesimo, così come lasciano intendere, pur nella loro varietà, le leggende circolanti su Maometto in Occidente; si consideri comunque che queste, per quanto poi divulgate e rielaborate anche dalla loro diffusione orale, trovano i loro originari luoghi di irradiazione nella cultura clericale, e non andranno dunque interpretate come semplici *storielle*, quali sembra volerle liquidare lo studioso spagnolo, ma probabilmente anche come vero e proprio strumento della propaganda anti-islamica condotta dalla Chiesa, oltre che come strumento di conoscenza, almeno a livello basicamente eziologico, per una civiltà ancora sprovvista dei moderni metodi della ricerca storica. D'altra parte si spiega solo su questa base la profezia su Fra Dolcino che Dante fa pronunciare allo stesso fondatore dell'Islam⁵⁶: se certo, come ricorda Asín Palacios, ai nostri occhi i ruoli storici di Maometto e Fra Dolcino appaiono difficilmente confrontabili, bisogna però almeno tenere a mente due ordini di considerazioni: innanzitutto, nell'ottica dantesca entrambi compiono un medesimo peccato che richiede dunque identica pena nel contesto non storico ma bensì a-storico e teologico dell'oltretomba. Inoltre, l'importanza attribuita a Fra Dolcino si spiega anche con la viva memoria della sua parabola biografica, conclusasi sul rogo nel 1307: egli rappresenta per Dante lo scismatico contemporaneo per eccellenza, una sorta di attualizzazione del Maometto storico che funge da archetipo di questo tipo di peccato. Naturalmente tale prospettiva risente, oltre che della *topografia teologica* della voragine infernale, anche del peculiare rapporto dell'uomo medievale con il dipanarsi della storia, spesso tendente all'instaurazione di legami di vario tipo tra eventi anche lontani nel tempo tra i quali si percepiscono però affinità nell'ottica della Salvezza; un approccio del quale costituisce forse

un esempio l'attualizzazione ingenua che si legge nelle Chiose Cagliaritanne a commento del passo infernale di nostro interesse: *De costui [Maometto] sa tucto el mondo ch'ei fu erecticho pactarino*⁵⁷.

Ci si potrebbe chiedere a questo punto se la condanna dantesca di Maometto vada estesa alla cultura islamica *tout court* oppure riguardi solo l'ambito storico-religioso sul quale ci siamo finora concentrati; per provare a rispondere a questa domanda è utile estendere succintamente la nostra indagine comparata tra le rappresentazioni di figure islamiche nella *Commedia* e nella letteratura volgare italiana coeva e altri episodi significativi del poema. Com'è noto, infatti, Dante personaggio-poeta incontra altri musulmani nel corso del suo itinerario ultraterreno, che godono, al contrario di Maometto, di un giudizio di diversa natura: consideriamo ad esempio il caso del Saladino, che figura tra gli *spiriti magni* che popolano il *nobile castello* del primo cerchio infernale, al v. 129 di *Inf.* IV. Se usciamo dal contesto escatologico della *Commedia*, possiamo verificare che già una quindicina di anni prima della composizione dell'*Inferno*, nell'undicesimo capitolo del quarto libro del *Convivio*, Dante cita proprio il Saladino in una lunga sequenza di personaggi storici dotati di grande liberalità, tra l'altro insieme a quello che, nella *Commedia*, diverrà un altro dei dannati della nona bolgia: Bertran de Born. In un contesto di tipo filosofico-trattatistico, scevro dunque del rigido sistema teologico che sovrintende alla costruzione del poema, vediamo affiorare in Dante un giudizio che risulta chiaramente mutuato, tanto per il sovrano musulmano quanto per il trovatore provenzale, dalle raffigurazioni leggendarie proposte nella letteratura coeva. Per il caso del Saladino basterebbe richiamare, oltre al noto studio di Gaston Paris⁵⁸, le novelle che gli vengono dedicate nei *Conti di antichi cavalieri* e nel *Novellino*, nelle quali egli viene ritratto come un sovrano cortese, curioso e magnanimo⁵⁹; dopo la composizione del capolavoro di Dante tutto questo patrimonio novellistico confluirà, oltre che nel *Decameron* e nella letteratura iberoromanza⁶⁰, anche in quel magnifico serbatoio di storie che sono i commenti antichi alla *Commedia*. Qui vorrei soffermarmi su un particolare presente nell'*Ottimo* che risulta illuminante nel delineare la *posizione culturale* riconosciuta al Saladino dall'immaginario letterario europeo del tempo:

*Intra Saracini fu singulare; molte cose si truovano scritte di lui
leggiadre e belle, e amòe per amore la Reina di Cipri*⁶¹.

Rileviamo innanzitutto il sintagma *amòe per amore*, espressione formulare che, originariamente nelle *vidas* e *razos* trobadoriche, indica l'innamoramento cortese: Saladino viene dunque fatto partecipare pienamente a una delle esperienze culturali più caratteristiche dell'Europa della fine del Medioevo. In questo breve passaggio della chiosa risulta però significativo anche un altro particolare: Cipro fece parte dell'Impero bizantino fino all'anno precedente alla morte del Saladino, il 1192, quando venne conquistata da Riccardo Cuor di Leone nel corso della terza crociata, per poi essere da questi venduta ai Templari, che a loro volta la cedettero a Guido di Lusignano, la cui famiglia restò poi stabilmente in possesso dell'isola⁶². Qualunque fosse la collocazione cronologica assegnata dall'*Ottimo* o dalla sua sconosciuta fonte alla biografia del sovrano musulmano o alle alterne vicende politiche di Cipro, risulta comunque chiaro che il Saladino è innamorato di una regina cristiana, proprio come avviene anche nella novella XII dei *Conti di antichi cavalieri*, ove però non si identifica precisamente la donna amata dal sovrano musulmano. Non stupisce a questo punto che Francesco da Buti, sempre commentando *Inf.* IV, porti il discorso alle estreme conseguenze, cercando di spogliare la figura del sultano dalla sua connotazione religiosa:

*[Saladino] fu per setta de' seguaci di Maometto, quantunque,
per quello che alcuni voglion dire, poco le sue leggi e i suoi
comandamenti prezasse*⁶³.

Trasfigurando alcune qualità del Saladino storico, la letteratura europea volgare aveva dunque costruito un repertorio novellistico nel quale il grande sovrano musulmano veniva percepito come una sorta di figura di contatto tra le due culture, assolutamente avvicinabile al sentire occidentale per via della sua innata ed eccezionale partecipazione ai valori etici cari all'Europa medievale. Nonostante Dante fosse con tutta probabilità a conoscenza di informazioni caratterizzate da una maggiore storicità riguardo al Saladino, l'immaginario letterario non manca di influire sulla rappresentazione del sultano nella *Com-*

media, garantendo così una piena adesione al testo da parte del pubblico del poema, che certamente condivideva con Dante una percezione della figura di questo sovrano musulmano in gran parte modellata da questo sostrato leggendario.

Una situazione simile riguarda anche altre due importanti personalità musulmane che vengono inserite nel novero degli *spiriti magni* di Inferno IV: Avicenna e Averroè, studiosi tenuti in altissima considerazione in Occidente, le cui teorie vengono a più riprese riportate da Dante nei suoi trattati⁶⁴. È significativo verificare che anche la letteratura volgare antecedente alla stesura della *Commedia* recepisce perfettamente questo giudizio, che diviene proverbiale⁶⁵, talvolta con ulteriori tentativi di *appropriazione culturale*, come nel *Quaresimale fiorentino* di Giordano da Pisa, databile al 1306:

*Tutti i filosofi che fuoro grandi filosofi, dico quelli che fuoro
diritti filosofi e maggiori, non pòttero amare le cose del mondo,
e dannaro la legge de' saracini anzi ch'ella fosse, ch'aspettano
i diletti mondani. E se dicessi: "Or non ha tra 'lloro filosofi?"
Dico che 'ssi: Avicenna fu saracino, e fu filosofo e si fece beffe
de la legge sua, e schernila⁶⁶.*

Se anche in un contesto letterario legato alla predicazione risulta necessario inventare un *escamotage* per poter far rientrare nel novero dei grandi filosofi Avicenna, rendendolo però nel contempo *innocuo* dal punto di vista religioso, significa che la fama – positiva – di questo autore islamico era ormai divenuta perlomeno proverbiale anche presso gli strati meno colti della popolazione⁶⁷.

A questo punto, è però interessante notare che, mentre nella sua apparizione nel *nobile castello* di Inferno IV il Saladino viene descritto in un atteggiamento particolare (*solo, in parte* rispetto agli altri *spiriti magni*), Avicenna e Averroè sono invece perfettamente inseriti nell'elenco dei *μεγαλόψυχοι* senza alcuna notazione particolare. È chiaro dunque che la caratterizzazione peculiare del sultano non può essere dettata dal semplice scrupolo di natura religiosa, perché altrimenti sarebbe lecito aspettarsi di trovare dettagli connotativi anche in riferimento ad Avicenna e Averroè. Si potrebbe allora intravedere in questo particolare, che sembra diminuire la pur sostanziale positività

del personaggio, un riferimento all'azione di contrasto alla presenza dei regni crociati in Medio Oriente, culminata nella conquista di Gerusalemme del 1187: si tratterebbe quindi di uno scrupolo di ordine storico-religioso, in grado di spiegare l'isolamento imposto dalle altre anime abitatrici del castello al pur cortese e liberale sultano, ma di cui l'autore della *Commedia* pare non aver avvertito la necessità scrivendo del Saladino nel contesto più etico-filosofico che escatologico del *Convivio*⁶⁸. Nel ritrarre i personaggi storici musulmani che appaiono nelle sue opere, Dante si rivela dunque ancora una volta autore di genio eccezionale per via della sua capacità di dosare il ricorso al filtro deformante della letterarietà in relazione alle finalità ideologiche proprie di ogni singolo contesto poetico.

In conclusione, se il giudizio assolutamente negativo su Maometto, rappresentante dell'Islam inteso come entità di natura religiosa, risulta a tutti i livelli della produzione letteraria dell'età di Dante, pare davvero significativo rilevare una sorta di identità di vedute tra un testo pur informato da chiari principi di natura etico-religiosa come la *Commedia* e la coeva letteratura volgare italiana nel mostrare non solo apertura, ma anche vero e proprio interesse per alcune delle espressioni più significative dell'Islam inteso invece come entità di natura culturale, qui rappresentato da Saladino, Avicenna e Averroè. Tra i frutti di questa ambigua *curiositas* occidentale nei confronti della civiltà islamica figura anche la creazione di un vero e proprio sostrato letterario che, emergendo a più riprese anche nella rappresentazione dei personaggi musulmani della *Commedia*, doveva certamente essere comune a Dante e al suo pubblico: questo aspetto mostra in maniera chiara che l'introduzione in Occidente di conoscenze e storie nate in seno alla cultura islamica, e poi il loro acclimatemento nella nuova area talvolta fin quasi all'appropriazione, non solo era un dato acquisito presso gli strati più acculturati della popolazione europea, ma doveva ormai rientrare dell'immaginario comune di tutta la società del tempo.

Note

- 1 Nella naturalmente sterminata bibliografia dedicata a questo canto della *Commedia*, i contributi che più risultano significativi nella prospettiva di indagine che qui si è scelto di adottare sono: P.G. Beltrami, *Metrica e sintassi nel canto xxviii dell'Inferno*, in "Giornale storico della letteratura italiana" 162 (1985), pp. 1-26, e Id., *L'epica di Malebolge (ancora su Inferno xxviii)*, in "Studi danteschi" 65 (2000), pp. 119-52.
- 2 Cito da Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, *Inferno*, Le Lettere, Firenze 1994. Valuterò in seguito qualche lezione interessante non accolta nel testo critico di Petrocchi; segnalo comunque che, per quanto riguarda questi versi, non si registrano differenze di rilievo nelle scelte effettuate da Sanguineti nella sua edizione (*Dantis Alagherii Comedia*. Edizione critica per cura di E. Sanguineti, Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze-Firenze 2001).
- 3 Cfr. A. Menichetti, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993, pp. 401-403, e P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 162-3.
- 4 Cfr. ad esempio *La Storia del San Gradale. Volgarizzamento toscano dell'Estoire del Saint Graal*, a cura di M. Infurna, Antenore, Padova 1999, cap. 91: *mi presero come ladrone e si danarono la mia carne e pertugiarono i miei membri e 'l mio corpo*, cap. 210: *fece i suoi piedi e le sue mani pertugiare*; e lo *Specchio di Croce del Cavalca (Specchio di Croce di p. Domenico Cavalca*, a cura di B. Sorio, Gondoliere, Venezia 1840) cap. 37: *Cristo volle esser tutto flagellato, e punto il capo di spine, ed in molti luoghi pertugiato, e tagliato con ferro*.
- 5 Esso indica l'azione di dividere, disgiungere con violenza due parti (di un corpo) in precedenza unite o accostate: cfr. la voce *dilaccare* approntata da R. Maschi nel TLIO (*Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*), consultabile in Internet all'indirizzo www.tlio.ovi.cnr.it/TLIO/.
- 6 Cfr. TLIO ... cit., alla voce *fesso (1)* redatta da S. Ravani. Ritroviamo d'altra parte questo sostantivo utilizzato da Dante, in contesto anche stilistico avvicinabile al nostro, al v. 7 di uno dei sonetti della tenzone con Forese, *Bicci novel, figliuol di non so cui: Questi c'ha la faccia fessa, | è piuvico ladron negli atti sui* (Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005).

- 7 Cfr. la nota al v. 31 nella già citata edizione Petrocchi della *Commedia*.
- 8 *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo fiorentino del secolo XIV*, ora per la prima volta stampato, a cura di P. Fanfani, Romagnoli, Bologna 1866-74.
- 9 Cfr. il primo dei lacerti editi da P. Manni, *Frammenti d'un Libro di conti in volgare pistoiese della prima metà del Duecento*, in "Studi linguistici italiani" 8/1 (1982), pp. 53-101, p. 60: *Pagati al Copia da Prato I. III p(er) le corathe ch'ebe Filippo*. Si considerino anche la prima redazione del volgarizzamento di Valerio Massimo (*La corata di quello animale senza appiccagnolo trovata fue*; in Valerio Massimo, *De' fatti e detti degni di memoria della città di Roma e delle strane genti*, a cura di R. De Visiani, Romagnoli, Bologna 1867-1868, I, 6) e la versione della prima deca di Livio (*La storia conta che l'aruspice mostrò a Decio il capo della corata sceverato dallo rimanente*; in *La prima Deca di Tito Livio. Volgarizzamento del buon secolo*, a cura di C. Dalmazzo, Stamperia Reale, Torino 1845-46, libro VIII, 9).
- 10 Una diversa interpretazione di *trulla* e di altri elementi lessicali del canto, che non mi sento però di accogliere, è proposta da M.T. Lanza, *Nota su Dante (Inferno XVIII, 22-42). Lo strazio di Maometto*, in "Misure critiche", 97-99 (1996), pp. 75-76.
- 11 Il sostantivo viene infatti mutato in *sterco* da Ham e Laur, in *puça* da Mad.
- 12 I versi in questione (*Chi poria mai pur con parole sciolte / dicer del sangue e de le piaghe a pieno / ch'i' ora vidi, per narrar più volte? / Ogne lingua per certo verria meno / per lo nostro sermone e per la mente / c'hanno a tanto comprender poco seno*) vengono così commentati da Francesco da Buti: *In questi due ternari l'autor nostro incomincia lo canto, e premette scusa inanzi, perché sa che nel processo li verrà usato vocaboli non netti, né puliti come altrove, dicendo che di questo è cagione la materia* (in *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri*, a cura di C. Giannini, Nistri, Pisa 1858-1862).
- 13 Per quanto riguarda *ciuffetto*, cfr. l'utilizzo del medesimo sostantivo in contesto simile nel volgarizzamento senese de *Li Fet des Romains*, databile alla fine del Duecento, libro VII, capitolo 34: *allora Leonello di Spagna lo ferì d'un sasso di piombo sopra lo ciuffetto* (in *I Fatti di Cesare. Testo di lingua inedito del secolo XIV*, a cura di L. Banchi, Romagnoli, Bologna 1863).

- 14 Recupero i dati grezzi da A. Punzi, *Rimario della Commedia di Dante Alighieri*, Bagatto, Roma 2001.
- 15 Le rime usate da Maometto – *Ali* (v. 32), *qui* (v. 34), *così* (v. 36) – nonché il verso con cui riprende a parlare dopo l'interruzione di Virgilio – *Or di a fra Dolcin* (v. 55) – insistono sulla stessa tonica: viene il sospetto che, nella sua parlata, si mimi un qualche esotismo di lingua, se anche Nembrot, tra altre parole incomprensibili, pronuncia un *mai* e un *zabi* (Inf. xxxi, 67) (P. Allegretti, *Canto xxviii*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di G. Günter e M. Picone, *Inferno*, Cesati, Firenze 2000, pp. 393-406, p. 401).
- 16 Si considerino le interpretazioni, inaccettabili, di Guido da Pisa (*idest nos vocat ... nam accio, accis, tantum valet quantum voco, -as*; in *Guido da Pisa's Expositiones et glose super Comediam Dantis or Commentary on Dante's Inferno*, a cura di V. Cioffari, State University of New York Press, Albany 1974) e Guglielmo Maramauro (*idest che ne fiere*; in *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri*, a cura di P. G. Pisoni e S. Bellomo, Antenore, Padova 1998); corretta, almeno letteralmente, è invece la proposta di traduzione di Benvenuto, che anche in questo caso si dimostra particolarmente avvertito, probabilmente per via dell'alto livello culturale dell'ambiente universitario bolognese nel quale opera: *idest exornat et polit nos* (in *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum, sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante J. P. Lacaïta, Barbera, Firenze 1887).
- 17 Sulla forma cfr. la voce *accismare* nel *TLIO ... cit.*, redatta da P. Squillaciotti, oltre alla scheda in R. Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle Origini alla fine del sec. XIV)*, Accademia della Crusca, Firenze 2003, a p. 306, e al riferimento in A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana, I. Introduzione*, Il Mulino, Bologna 2000, alle pp. 116-117. Si noterà che, considerata la presenza di Bertran de Born-personaggio alla fine del canto, alcuni commentatori hanno intravisto in questa forma un richiamo al v. 27 di *BdT* 80,8a (*Be'm platz lo gais temps de pascor*), *chascus deu esser acesmatz*, celeberrimo componimento che gran parte della tradizione manoscritta attribuisce erroneamente proprio al trovatore di Autafort sulla scorta dei richiami alla sua poetica presenti in questo *plazer*: per il testo critico della poesia e i problemi relativi alla paternità, cfr. comunque M. Loporcaro, *Be-m platz lo gais temps de pascor di Guilhem de Saint Gregori*, in "Studi mediolatini e volgari" 34 (1988), pp. 27-68. Andrà però rilevato immediatamente che il termine assume significati ben diversi in questo contesto e in quello dantesco.

- 18 Cfr. in particolare *BdT* 119,3 (*Joglaretz, petitz Artus*), un *sirventes joglaresc* parodistico in cui Dalfi d'Alvergna si fa maestro di cortesia per il giullare Artus (cfr. i vv. 28-9: *Una ren te voill mostrar, | ioglaretz, don t'acesma*; in F. Witthoeft, *"Sirventes joglaresc": ein Blick auf das altfranzösische Spielmannsleben*, Elwert, Merburg 1891), ma anche *BdT* 12b,1 (*Gaudi, de donzella m'agrat*), un *partimen* nel quale due non meglio conosciuti Alberjat e Gaudi discutono se sia meglio avere per amante una donna o una ragazza (cfr. vv. 25-27: *e vos, q'es d'amor conoissens, | per domna metatz tan domentz | qon l'avetz tant gent acesmat*; in J. Boutière, *Les poésies du troubadour Albertet*, in "Studi Medievali" 10 (1937), pp. 1-129, a p. 102), *BdT* 372,3 (*Ar'agues eu mil marcs de fin argen*), componimento di Pistoleta molto noto nel Medioevo, nel quale l'autore esprime i suoi irrealizzabili desideri e le loro conseguenze sulla sua vita (la seconda *cobla*: *Et eu agues atrestan de bon sen | et de mesura cum ac Salamos ... e trobes hom leial totas sasos ... gent acesmat d'esmentar e de rendre*; in *Pistoleta*, a cura di C. P. Hershon, in "Revue des langues romanes" 107/2 [2003], pp. 247-341, a p. 285), *BdT* 120,1 (*De meg sirventes ai legor*), il mezzo *sirventese* di Dalfinet, in cui i contenuti moralistici assumono toni satirici (vv. 18-20: *Q'ieu auch dir: "Per usatge | Fols non tem, tro q'es chastiatz", | E d'aisso vauc ben acesmatz*; in A. Kolsen, *Altprovenzalisches* (Nr. 3-5), in "Zeitschrift für Romanische Philologie" 39 [1919], pp. 156-173, a p. 163).
- 19 Più precisamente al v. 7 di *Amor, i' aggio vostro dire inteso: ché certamente nel mi' core i' esmo | che 'n ciò mi troverete sí acesmo | ch'i' non ne servirò di stare in peso* (in *La corona di casistica amorosa e le canzoni del cosiddetto "Amico di Dante"*, a cura di I.M. Scariati, Antenore, Roma-Padova 2002).
- 20 A. D'Ancona, *Il Tesoro di Brunetto Latini versificato*, in "Atti della R. Accademia dei Lincei" s. IV, 4 (1888), pp. 111-274.
- 21 A. D'Ancona, *La leggenda di Maometto in Occidente*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana" 13 (1889), pp. 199-281, ora riedito a cura di Andrea Borruso, Roma, Salerno, 1994, da cui cito qui e successivamente, a p. 93; alle pp. 91-94 lo studioso si sofferma sulle diverse versioni relative alla morte del profeta circolanti in Europa.
- 22 A. D'Ancona, *Il Tesoro ... cit.*, p. 177; il testo si legge comunque anche in A. D'Ancona, *La leggenda ... cit.*, p. 34.
- 23 G. Contini (a cura), *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, I, p. 639. Una panoramica esaustiva della bibliografia scientifica dedicata a

Giacomino è offerta da M. Schrage, *Giacomino da Verona: eine Übersicht zur Forschungslage*, in "Letteratura italiana antica" 3 (2002), pp. 279-89.

- 24 Maometto figura regolarmente, per esempio con Apollo e Trivagante (da cui forse questo Trifon), nell'antitrinità infernale (G. Contini (a cura), *op. cit.*, n. al v. 46, p. 639). Per la presenza di Trivagante nella letteratura romanza basti rimandare a Leo Spitzer, *Tervagant*, in "Romania" 70 (1948-1949), pp. 397-408. Più complessa è la situazione relativa al terzo personaggio del quadrimio, che in Italia settentrionale si trova citato, in contesto del tutto affine, anche nell'*Istoria* dello Pseudo-Ugucione (*De Barachin e de Nerron | E d'Apolin e de Machon, | Del Divès e de Faraon*; in R. Brogini, *L'opera di Ugucione da Lodi*, in "Studi romanzi" 32 (1956), pp. 5-125, vv. 1568-70): secondo A. Graf (*Miti, leggende e superstizioni del medio evo*, recentemente riedito a cura di C. Allasia e W. Meliga, Mondadori, Milano 2002, n. 65, p. 268) Barachin potrebbe essere il Baratron dei poemi francesi, il quale, ora significa opportunamente l'abisso infernale, ora è nome di demonio; non so che dire di quel Trifon, nome di parecchi santi. Di diverso avviso è invece G. B. Pellegrini, che vi intravede un riferimento ad Al-Burâq, il destriero di Maometto del quale reca traccia anche il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti: cfr. *Tracce di escatologia islamica in Giacomino da Verona?*, in "Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli" n.s. 14 (1964), pp. 421-432. In ambito antico-italiano settentrionale ritroviamo trinità rovesciate che contemplano la presenza di Maometto anche nel Libro di Ugucione (*Là trovarà Apolin e Macon | e Trivagant, Dives e Faraon*; in G. Contini (a cura), *op. cit.*, I, vv. 686-7) e nella leggenda di Santa Margherita (*Che gran grameça a Faraon | E Lucifer e an Macon | Ke en le' [Margherita] no po auer raxon*; in *Eine altlombardische Margarethen-Legende*, a cura di B. Wiese, Niemeyer, Halle 1890, vv. 685 e sgg.).
- 25 Cfr. *Mcc.* I, 11-15.
- 26 Cfr. il testo di *Mcc.* I, 11, 39-40 nella *Vulgata* geronimiana: *Tryfon autem erat quidam partium Alexandri prius et vidit quoniam omnis exercitus murmurat contra Demetrium* [ciò perché Demetrio aveva congedato le sue truppe, con l'eccezione però dei soldati stranieri] *et iit ad Emalcuhel Arabum qui nutriebat Antiochum filium Alexandri* [cioè Alessandro I Bala, il re appena morto] *et adsidebat ei ut traderet eum ipsi ut regnaret loco patris sui* (in *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem ... recensuit et brevi apparatu critico instruxit R. Weber ... preparavit R. Gryson, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart 1994*).

- 27 Cito dall'ottima e recente edizione Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di P.G. Beltrami, P. Squillacioti, P. Torri e S. Vatteroni, Einaudi, Torino 2007. Si noti che, proprio sulla scorta del nuovo testo critico, si rende necessario aggiornare ciò che A. D'Ancona scrive a proposito di questo passaggio del *Tresor*, sia in *La leggenda ... cit.*, p. 75, sia in *Il Tesoro ... cit.*, p. 116.
- 28 È curioso che l'autore del più noto volgarizzamento toscano del *Tresor* (o la copia del testo francese sul quale egli operò la traduzione) ometta l'inciso di nostro interesse: *Poi fu il malvagio predicatore di Macometto che li trasse della fede, e miseli in errore malvagio*; la questione andrebbe comunque rivista alla luce di una nuova e più affidabile edizione del volgarizzamento, in passato attribuito a Bono Giamboni, che per ora si legge ancora in *Il Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, a cura di L. Gaiter, Romagnoli, Bologna 1878-1883, dal quale proviene la citazione.
- 29 Cfr. la casistica sistematizzata da P. Locatin, *Maometto negli antichi commenti alla Commedia*, in "L'Alighieri" 20 (2002), pp. 41-75. Come ricorda A. D'Ancona (*La leggenda ... cit.*, p. 69), certo è intanto che questa fiaba del papato promesso e poi non conferito, con qualche variazione di particolari, [...] talvolta facendo del cardinale apostata un semplice ispiratore di Maometto, tal altra facendone una persona stessa con lui, ebbe gran diffusione nei volghi.
- 30 A. D'Ancona, *Il Tesoro ... cit.*, p. 176; il testo si legge comunque anche in A. D'Ancona, *La leggenda ... cit.*, p. 33.
- 31 A. D'Ancona, *La leggenda ... cit.*, p. 80.
- 32 Di mano italiana sono i frammenti rinvenuti da M. Longobardi, *Ancora nove frammenti della Vulgata: l'Estoire du Graal, il Lancelot, la Queste*, in "Giornale Italiano di Filologia" 46/2 (1994), pp. 197-228, e 47 (1995), pp. 101-29, nonché quello di Udine, per cui cfr. la scheda descrittiva in C. Scalon, *Libri scuole e cultura nel Friuli medievale*, Antenore, Padova 1987, alle pp. 176-7. Di mano francese è invece un lacerto poi utilizzato come foglio di guardia in un manoscritto della fine del Quattrocento proveniente dal convento fiorentino di San Marco, per cui cfr. R. Benedetti e S. Zamponi, *Frammenti del Guiron le courtois nell'archivio capitolare di Pistoia*, in "Lettere Italiane" 47/3 (1995), pp. 423-35, n. 37, p. 430.
- 33 Cito rispettivamente da *L'Estoire del Saint Graal*. Edité par J.-P. Ponceau,

- Champion, I, Paris 1997, cap. 62 e *La Storia del San Gradale ... cit.*, cap. 55.
- 34 Cfr. di nuovo A. D'Ancona, *La leggenda ... cit.*, *passim* e in particolare ad esempio p. 91 (in riferimento a Matteo Paris).
- 35 Bono Giamboni, *Il Libro de' vizî e delle virtudi e il Trattato di virtù e di vizî*, a cura di C. Segre, Einaudi, Torino 1968, cap. 44.
- 36 In alcuni filoni della leggenda, Maometto, oltre a sposarsi con la vedova Kadija per impadronirsi delle sue ricchezze, non manca di mettersi a capo di una banda di ladri, oppure di predicare la nuova religione solo per acquisire potere politico (cfr. A. D'Ancona, *La leggenda ... cit.*, *passim*).
- 37 Significativo da questo punto di vista è in particolare il caso di Riccoldo da Montecroce, al quale fa riferimento anche A. D'Ancona, *La leggenda ... cit.*, p. 77.
- 38 C. Segre, *Introduzione a Bono Giamboni, op. cit.*, p. XXIV.
- 39 Giordano da Pisa, *Prediche inedite (dal ms. Laurenziano, Acquisti e Doni 290)*, a cura di C. Iannella, ETS, Pisa 1997.
- 40 Per la quale rinvio nuovamente a P. Locatin, *op. cit.*
- 41 Cfr. rispettivamente *Storia di Maometto e della sua legge*, a cura di F. Zambrini, Tipografia delle Scienze, Bologna 1858, e, per i versi del *Dittamondo* nei quali si fa riferimento a Maometto, R. Morosini, *A "Literary" Muhammad. The Prophet of Islam in the Cosmography of Fazio degli Uberti, in Firenze alla vigilia del Rinascimento. Antonio Pucci e i suoi contemporanei. Atti del Convegno di Montreal, 22-23 ottobre 2004*, McGill University, a cura di M. Bendinelli Predelli, Cadmo, Fiesole 2006, pp. 199-218.
- 42 Sulla struttura del canzoniere, cfr. L. Leonardi, *Il canzoniere laurenziano. Struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in Id. (a cura), *I canzonieri della lirica italiana delle Origini. IV. Studi critici*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001, pp. 155-214.
- 43 Questo è il commento dell'editore al testo di nostro interesse: *Il sonetto è indirizzato da un anonimo a Guittone, che risponde col sonetto seguente. Ma il senso risulta solo in parte dalle quartine sia dell'uno che dell'altro sonetto e*

si oscura in modo per me irrimediabile nelle terzine. All'ultimo verso s'allude ai protagonisti del romanzo di Chrétien de Troyes, *Érec et Énide* (*Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di F. Egidi, Laterza, Bari 1940, p. 376). Accenna brevemente all'esistenza di questo testo, attribuendolo però erroneamente a Guittone, R. Morosini, *Il Roman de Mahomet (1258) tra tradizione e riscrittura nei commenti danteschi del XIV secolo e nella Cronica di Giovanni Villani*, in "Letteratura Italiana Antica" 6 (2005), pp. 293-317, p. 305, Id., *A "Literary" Muhammad ... cit.*, p. 210.

- 44 Si osservi in particolare come la rima in *-ente* sia sciolta in maniera quasi esclusivamente grammaticale. Per il resto, si nota l'usuale prontuario guittoniano di rime equivoche e giochi etimologici di varia natura, funzionale alla creazione di un dettato volutamente ellittico e oscuro.
- 45 Cfr. A. Eckhardt, *Le cercueil flottant de Mahomet*, in *Mélanges de philologie romane et de littérature médiévale offerts à Ernest Hoepffner par ses élèves et ses amis*, Les belles lettres, Paris 1949, pp. 77-88.
- 46 Per questa accezione, attestata nella lingua antica, cfr. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, s.v. *rivedere*.
- 47 La forma *piò*, pressoché esclusiva nel pisano più antico, viene infatti progressivamente soppiantata anche in quest'area da *più*, che risulta in effetti maggioritario nel canzoniere (cfr. G. Frosini, *Appunti sulla lingua del canzoniere laurenziano*, in L. Leonardi (a cura), *I canzonieri ... cit.*, pp. 247-97, p. 267): è questo il motivo che mi spinge ad attribuire il fenomeno allo strato soggiacente alla copia.
- 48 *Biblia sacra iuxta vulgatam ... cit.*
- 49 M. Marti (a cura), *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Rizzoli, Milano 1956. Sul recupero, fortemente letterario, di temi moralistici nella poesia cosiddetta *comico-realistica*, mi limito a rimandare a F. Suitner, *La poesia satirica e giocosa nell'età dei comuni*, Antenore, Padova 1983, pp. 89-102.
- 50 In ambito toscano e sempre in contesto giocoso, cfr. anche la citazione di Maometto in compagnia di Trivagante nella prima quartina del sonetto *Se san Pietro e san Paul da l'una parte* di Immanuel Romano, più o meno coetaneo di Dante (muore prima del 1331), imitatore della *Commedia* nelle sue *Mekhabbêrôth* scritte in ebraico: *Se san Pietro e san Paul da l'una parte* |

Moisès es Aaròn da l'altra stesse, | Macón e Trivican, ciascun volesse | ch'eo mi rendesse a volontà né a parte (M. Marti (a cura), *op. cit.*).

- 51 Cito da A. D'Ancona, *Il Tesoro ... cit.*, pp. 177-8; il testo si trova comunque anche in A. D'Ancona, *La leggenda*, pp. 34-5.
- 52 Cfr. Morosini, *Il Roman de Mahomet ... cit.*, pp. 304-5.
- 53 Sulla presenza del Villani nell'opera esegetica di Benvenuto cfr. P. Barbano, *Il commento latino sulla Divina Commedia di Benvenuto da Imola e la Cronica di G. Villani*, in "Giornale Dantesco" 17 (1909), pp. 65-105.
- 54 Cecco Angiolieri, *Le rime*, a cura di A. Lanza, Archivio Guido Izzi, Roma 1990, vv. 5-6.
- 55 M. Asín Palacios, *Dante e l'Islam*, trad. it. di R. Rossi Testa e Y. Tawfik, Saggiatore, Milano 2005, pp. 382-383 [ed. orig. *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Maestre, Madrid 1919].
- 56 Non sarà dunque un caso che un autore fortemente debitore del magistero dantesco come Fazio degli Uberti si preoccupi di sottolineare un punto in comune tra gli usi islamici e i contenuti della predicazione di Fra Dolcino: *Concede a l'uom quante vuol moglie prenda | e concubine, pur tener le possa: | e qui con fra Dolcin par che s'intenda* (v, 13, vv. 25-7; Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le rime*, a cura di G. Corsi, Laterza, Bari 1952).
- 57 *Le Chiose Cagliaritanne scritte ed annotate da E. Carrara*, Lapi, Città di Castello 1902.
- 58 G. Paris, *La légende de Saladin*, Imprimerie Nationale, Paris 1893, recentemente riedito in traduzione italiana: *La leggenda di Saladino*, a cura di M. Gialdroni, Salerno, Roma 1999; lo studio del filologo francese costituisce una sorta di amplissima recensione al lavoro di A. Fioravanti, *Il Saladino nelle leggende francesi e italiane del Medio-Evo*, Ceruso, Reggio Calabria 1891. Cfr. anche A. Castro, *Présence du Saladin dans les littératures romanes*, in "Diogène" 8 (1954), pp. 18-47.
- 59 Nei *Conti* sono dedicate al Saladino le novelle XII, nella quale agisce anche Bertran de Born, XIII, XIV, XV e XVI; nel *Novellino* la novella XXV e già due moduli dell'*Ur-Novellino* (29 e 75; il sultano viene anche citato nel modulo

38 tra altri grandi condottieri del passato. Per la distinzione tra *Novellino* e *Ur-Novellino* cfr. l'edizione critica del *Novellino* a cura di A. Conte, Salerno, Roma 2001).

- 60 Cfr. *Decameron* I,3 e X,9 (ma il Saladino figura anche nell'*Amorosa visione*, XII, vv. 27-9) e gli *ejemplos* XXV e L del *Conde Lucanor* di Juan Manuel. D'altra parte, anche Petrarca ricorderà il sultano nel *Triumphus Fame* II, v. 150.
- 61 Cito da *L'Ottimo Commento della 'Divina Commedia'. Testo inedito di un contemporaneo di Dante citato dagli Accademici della Crusca*, a cura di A. Torri, Capurro, Pisa 1827-1829.
- 62 Cfr. S. Runciman, *Storia delle Crociate*, Einaudi, Torino 1993, in particolare alle pp. 723-6, 736 e 743. Per un tentativo di identificazione della regina in questione, cfr. G. Paris, *La leggenda ... cit.*, n. 101, p. 69.
- 63 Cito da *Commento di Francesco da Buti ... cit.*
- 64 Per Avicenna cfr. *Convivio* II, 13 e 14, III, 14 e IV, 21. Per Averroè cfr. invece *Monarchia* I, 3.
- 65 Non spingendoci naturalmente oltre gli anni di composizione della *Commedia*, per Avicenna cfr. ad esempio, letteratura scientifica a parte, la canzone *Amor mi sforza e mi sprona valere* del fiorentino Dino Compagni (vv. 127-131: *[Il medico] Assa' provega | E studi e lega | Ciò che disse Ippocrate, e Galieno, | Ed altri savi, Avicenna non meno, | Sì che confronti ben li corpi e rega*; cito da *Dino Compagni e la sua Cronica* per I. Del Lungo, Le Monnier, I,1, Firenze 1879), oltre alla citazione antonomastica insieme a Galeno e Ippocrate nella lauda *O corpo enfracedato* di Iacopone (cfr. il v. 23 in Iacopone da Todì, *Laudi Trattato e Detti*, a cura di F. Agno, Le Monnier, Firenze 1953). Più curiosa è invece la situazione relativa ad Averroè che, nonostante il giudizio ampiamente positivo riportato, prima della *Commedia*, in *La composizione del mondo* di Restoro d'Arezzo (II, 8, 12, 1: *l'Averrois, lo quale fo grandissimo e lo magiore desponetore d'Arestotele*; in Restoro d'Arezzo, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, a cura di A. Morino, Accademia della Crusca, Firenze 1976), e, successivamente, anche ad esempio nell'esegesi antica del poema dantesco, registra però un'opinione di segno opposto nell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli, ad esempio a v. vv. 4740-1, ove si fa esplicito riferimento anche alla fede religiosa del filosofo arabo-andaluso: *O Averroisse, con la setta sciocca, | Che verso il Ben*

chiudesti gli occhi tuoi, oltre a 1, 2, vv. 120-2: *E questo pone il falso Averroisse | Con sua sofistica e finta novella: | Ma non ha più vertù che quanto visse* (cito da Francesco Stabili [Cecco d'Ascoli], *L'Acerba*, a cura di A. Crespi, Casa Editrice di Giuseppe Cesari, Ascoli Piceno 1927).

- 66 Cito da Giordano da Pisa, *Quaresimale fiorentino (1305-1306)*. Edizione critica a cura di C. Delcorno, Sansoni, Firenze 1974, predica LXXV, ll. 36-41.
- 67 Per quanto riguarda Averroè, invece, registro un caso di *appropriazione culturale* nel però più tardo *Trattatello di colori rettorici*, un volgarizzamento della *Rhetorica ad Herennium* databile al secondo quarto del Trecento: *[la dialettica] della quale apo li Greci fue sommo dottore Aristotile, e appo Latini Averois* (A. Scolari, *Un volgarizzamento trecentesco della Rhetorica ad Herennium: il Trattatello di colori rettorici*, in "Medioevo romanzo" 9/2 [1984], pp. 215-55).
- 68 Ripercorre la storia della critica dedicata a questo passo dell'*Inferno*, presentando anche il quadro delle interpretazioni offerte dai commentatori antichi, il contributo di M. Gialdroni, *Commenti antichi e moderni alla collocazione del Saladino nel Limbo dantesco*, in "Deutsches Dante-Jahrbuch" 75 (2000), pp. 133-147.