

ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITÀ di BOLOGNA
SCUOLA DI LINGUE E LETTERATURE, TRADUZIONE E INTERPRETAZIONE
SEDE DI FORLÌ

CORSO di LAUREA IN
MEDIAZIONE LINGUISTICA INTERCULTURALE (Classe L-12)

ELABORATO FINALE

Dante ha copiato?
La Questione delle fonti islamiche della Divina Commedia

CANDIDATO

Clio Antongiovanni

RELATORE

Prof. Ahmad Addous

Punteggio proposto dal RELATORE

Anno Accademico 2013/2014

Sessione 3

Indice

1. Introduzione.....	3
2. Palacios e <i>La Escatologia islamica en la Divina Commedia</i>	4
2.1. Struttura dell'opera.....	4
2.2. La tradizione del viaggio notturno e dell'ascensione di Muḥammad.....	7
2.3. Il racconto dell' <i>isrā</i> e del <i>mi' rāj</i> confrontato con la <i>Divina Commedia</i>	11
2.4. Adattamenti della tradizione ad opera di Ibn 'Arabī e Abū al-'Alā' al-Ma'arrī.....	14
2.5. Le conclusioni di Palacios.....	17
3. Critica e Sviluppi della Questione.....	18
3.1. I fase (1919-1943): lo scoppio della polemica.....	18
3.2. II fase (1949-1972): l'anello mancante.....	20
3.2.1. Struttura del <i>Libro</i>	21
3.2.2. Storia e diffusione del <i>Libro della Scala</i>	22
3.2.3. Reazioni della critica.....	24
3.3. III fase (1990-attuale): critica contemporanea.....	26
4. Conclusione.....	29
5. Tavola di traslitterazione dall'arabo.....	30
6. Bibliografia.....	31
7. Sitografia.....	32

1. Introduzione

E' il 1919, due anni prima del VI centenario della morte del Sommo Poeta. Critici, letterati, studiosi si preparano a tesserne le lodi, a celebrarne l'indiscusso genio. Tutto il bel paese è pronto a riscoprire il proprio orgoglio patriottico. Ed è proprio in questo anno che l'abate e arabista spagnolo Miguel Asín Palacios dà alle stampe la sua opera più controversa: *La Escatología musulmana en la Divina Commedia*. Attraverso una serie impressionante di analogie, Palacios dimostra l'esistenza di un rapporto «modello-copia» tra le narrazioni musulmane del viaggio ultraterreno di Maometto e la *Divina Commedia*.

La prima parte del presente elaborato è incentrata proprio sulla presunta tesi dell'imitazione. Ripercorreremo il testo di Palacios, mostrandone innanzitutto la struttura argomentativa, per poi addentrarci nella tradizione islamica del viaggio notturno e dell'ascensione di Maometto. Dopo averne analizzato la genesi e l'evoluzione, presenteremo una sintesi delle analogie che formano il fulcro dell'impianto argomentativo di Palacios. Proseguiremo introducendo due opere centrali della letteratura araba, due adattamenti allegorici del viaggio oltremondano di matrice islamica, scritte tra il X e l'XI secolo : la *Risālat al-Ghufrān* di Abū al-‘Alā’ al-Ma‘arrī e il *Kitāb al-Futūḥāt al-Makkiyya* di Ibn ‘Arabī. Due opere di incredibile complessità e valore culturale, nelle quali Palacios vide una fonte diretta della *Commedia*. La prima parte del nostro percorso termina quindi con le conclusioni tratte da Palacios, le quali saranno la scintilla della cosiddetta «Questione delle fonti arabo-islamiche della *Divina Commedia*».

La seconda parte dell'elaborato muove proprio dalla reazione dei critici, suddividendo il dibattito in tre fasi. La prima è rappresentata dallo scoppio della polemica ed è caratterizzata dal rifiuto di tale teoria da parte della maggioranza dei dantisti italiani. La seconda fase inizia con il ritrovamento dell'agognato anello mancante, cioè un testo tradotto in una lingua nota a Dante e con cui egli sarebbe effettivamente potuto entrare in contatto. Si tratta del *Libro della Scala di Maometto*, un'opera escatologica di carattere popolare, di cui descriveremo i contenuti e la diffusione nell'Europa del Trecento. Infine concluderemo con la critica contemporanea, concentrandoci sull'illuminante analisi di Maria Corti.

Con la consapevolezza di non poter esaurire un così vasto tema in queste poche pagine, il nostro breve percorso mira quindi a dare una panoramica del dibattito sugli influssi islamici della *Commedia*, purtroppo largamente ignorato dal pubblico italiano spesso a causa di una scarsa conoscenza e diffuso atteggiamento di chiusura nei confronti di ciò che non è Occidentale.

2. Palacios e *La Escatologia islamica en la Divina Commedia*

In questa erudita opera, scintilla di un focolaio di polemiche ancora non estinto, Palacios scandaglia una moltitudine di testi arabi, di origine filosofica e religiosa, in cerca di analogie strutturali, episodiche e descrittive con la *Divina Commedia*, atte non solo a dimostrare l'esistenza di un rapporto «modello-copia» tra il poema dantesco e le fonti islamiche di soggetto escatologico, ma anche a confermare l'origine parimenti musulmana di diverse leggende medievali. Questo a dimostrazione del fatto che il secolo di Dante «fosse saturo di pensiero e di arte islamica»¹ e che la naturale *curiositas* del poeta non avrebbe potuto prescindere da queste. Al fine di congiungere il campo degli studi arabi a quello degli studi romanzi, l'autore utilizza un metodo d'indagine basato sull'analisi comparata di varie versioni del viaggio ultraterreno sia di tradizione islamica che cristiana.

2.1. Struttura dell'opera

L'opera di Palacios è articolata in quattro capitoli che identificano quattro minuziose fasi di ricerca. Ciascun capitolo è preceduto da una breve introduzione, in cui l'autore espone gli argomenti che si accinge a trattare nonché i motivi che lo spingono a tale trattazione nella cornice della comparazione con la *Divina Commedia*. Inoltre, in chiusura ai primi due capitoli si trova una «Sintesi di tutti i confronti parziali» necessaria a sommare tutti i risultati ottenuti attraverso il confronto puntuale delle varie redazioni del testo islamico con il poema dantesco, a intrecciare i «fili sciolti di una complicata orditura» al fine di fornire al lettore una visione d'insieme, da cui l'autore trae le proprie conclusioni ed espone le proprie teorie².

Il primo capitolo (*La tradizione del viaggio notturno e dell'ascensione di Muḥammad confrontata con la Divina Commedia*) risulta essere il fulcro e il motivo principe dell'argomentazione. Qui l'autore presenta la genesi, l'evoluzione e i seguenti adattamenti allegorico-mistici e letterari della leggenda musulmana, a cui segue una dettagliata lista di analogie con la *Commedia*. Questo è il capitolo su cui ci concentreremo maggiormente nel presente elaborato vista l'importanza che riveste non solo all'interno della struttura dell'opera,

1 Miguel Asín Palacios, *Dante e L'islam, l'escatologia islamica nella Divina Commedia. Storia e critica di una polemica*, Luni Editrice, Milano 2014, pp. 7-11

2 *Ivi*, p. 115

di cui costituisce il pilastro argomentativo, ma anche per la critica successiva.

Dopo aver posto le premesse per la sua tesi dell'imitazione, nel secondo capitolo (*La Divina Commedia confrontata con altre leggende musulmane dell'oltretomba*) l'autore si addentra in uno studio ancora più approfondito di queste analogie analizzando in successione le descrizioni topografiche e gli episodi fondamentali del limbo, dell'inferno, del purgatorio, del paradiso terrestre e celeste in parallelo a leggende e fonti escatologiche musulmane. Questo attento esame lo porta a concludere che un numero considerevole di particolari architettonici, episodici, descrittivi, di artifici artistici e di concezioni teologiche, che fino ad allora erano stati attribuiti al puro genio dantesco, trova invece suoi prototipi nella tradizione islamica.

Nel terzo capitolo (*Elementi musulmani nelle leggende cristiane che precorrono la Divina Commedia*) l'arabista spagnolo cerca di fugare i dubbi che potrebbero offuscare la sua tesi. Per la stragrande maggioranza dei dantisti la *Divina Commedia* fu il frutto del genio dantesco, fecondato solamente da un influsso indiretto e diffuso delle leggende popolari cristiane. Palacios affronta quindi lo studio di queste ultime e valuta il possibile influsso della tradizione oltremontana islamica sulla loro fioritura nel XI secolo (ben dopo lo sviluppo delle narrazioni escatologiche musulmane). Il celebre dantista Alessandro D'Ancona³ ritrovò, tornando indietro fino alle Teogonie indiane e scandinave e passando per la mitologia prima persiana e poi greca e latina, già nelle favole dell'età primitiva abbozzi di descrizioni dell'aldilà. Queste descrizioni assunsero la forma di trattazioni filosofiche sull'anima e sulla sua immortalità nei grandi filosofi dell'età classica ma raggiunsero il loro apice solo in epoca cristiana. L'escatologia cristiana, infatti, creò uno schema di *tòpoi* ricorrenti nelle descrizioni del regno di Dio e di Satana, che assunsero così forme reali e topografie determinate. Queste leggende si diffusero sin dai primi secoli del Cristianesimo ma le narrazioni di questo periodo avevano ancora «carattere ingenuo» e mancavano di «precisione, di quella virtù plastica, così propria di Dante che a noi par quasi di conoscere graficamente e architettonicamente i luoghi da lui rappresentati: tutta la tela è male ordita e peggio tessuta»⁴. Erano talmente brevi e grossolane che non avrebbero potuto fungere da modelli per Dante anche se questi le avesse conosciute tutte⁵. A partire dal XI secolo ci fu invece un cambiamento repentino nell'evoluzione di queste leggende che divennero quasi improvvisamente più complete e sistematiche fino ad assumere

3 Alessandro D'Ancona, *I precursori di Dante*, Arnaldo Forni Editore, Ristampa anastatica dell'edizione del 1874, Sala Bolognese, 1989

4 *Ivi*, p. 22.

5 Palacios, *op. cit.*, p. 264

le fattezze di «veri abbozzi e prenunziamenti del poema dantesco»⁶. Esempi sono la *Visione di S. Paolo*, il *Viaggio di S. Brandano*, la *Visione di Tundalo*, il *Purgatorio di S. Patrizio* e la *Visione di Alberico*. Palacios esamina proprio queste ultime versioni sulla base dell'ipotesi della contaminazione islamica. L'arabista vede infatti nell'influsso di elementi estranei alla cultura occidentale la spiegazione del brusco salto nell'evoluzione delle leggende cristiane nel Medioevo e spera, attraverso il suo studio, di aprire nuovi orizzonti agli specialisti in materia. Nel quarto capitolo (*Probabilità della trasmissione dei modelli islamici all'Europa cristiana in generale e a Dante in particolare*) la dissertazione si sposta sull'ultimo problema indispensabile alla legittimazione della tesi dell'imitazione. Tre sono le caratteristiche necessarie ad affermare la sussistenza di un rapporto «modello-copia»: prima di tutto l'esistenza di analogie tanto diffuse e specifiche da essere impossibile spiegarle per mera coincidenza o per derivazioni indipendenti, in secondo luogo la precedenza cronologica del presunto modello rispetto alla copia, infine la conoscenza del modello da parte dell'autore della copia e una sua inclinazione verso esso⁷. Indubbia è la presenza di contatti tra l'Europa cattolica e il mondo arabo-islamico durante il Medioevo. Ciò è dovuto in larga parte all'espansione islamica in Europa a partire dall'VIII secolo: si pensi alla dominazione araba in Sicilia⁸, al termine della quale i nuovi regnanti normanni mantennero comunque le usanze arabe, promuovendo nelle loro corti la fusione delle due culture, quella islamica e quella cristiana, circondandosi di letterati, geografi e filosofi provenienti da ogni paese e consentendo così la nascita di una società multietnica. Ancor più importante per estensione e intensità è senza dubbio la presenza islamica in Spagna: la dominazione araba della Penisola iberica iniziò nel 711 e per un lunghissimo periodo di cinque secoli⁹ le due popolazioni, cristiana e musulmana, convissero in una fusione di lingue, letterature, usi e costumi. Toledo costituì senza dubbio il centro nevralgico dell'interscambio culturale grazie soprattutto alla Scuola di traduttori voluta dall'arcivescovo Raimondo, che patrocinò la traduzione in castigliano dei testi più celebri della scienza araba dalla matematica, all'alchimia, passando per i trattati filosofici di Averroè e Avicenna, nonché le opere fondamentali della cultura greca, commentate e ampliate dai sapienti musulmani.

6 D'Ancona, *op. cit.*, p. 31

7 Palacios, *op. cit.*, p. 349

8 L'invasione araba della Sicilia iniziò nell'827 e durò 75 anni. La fine del dominio islamico si attesta attorno al 1090, anno della definitiva presa di potere da parte dei normanni.

9 La dominazione araba in Spagna si concluse definitivamente solo nel 1492 con l'espulsione dell'ultimo governante arabo ad opera di Ferdinando II d'Aragona, dopo il lungo e sanguinoso periodo della Reconquista, durato 750 anni.

Oltre ai rapporti di predominio però bisogna citare anche i contatti commerciali, primo vero canale di comunicazione tra i due popoli, e quelli religiosi. Questi ultimi erano dovuti sia ai pellegrinaggi cristiani ai Luoghi Santi della Palestina, sia, a partire dall'XI secolo, all'avvento delle Crociate, vere colonie europee stabilite nel cuore dell'Islam, e, dopo il loro fallimento, alle missioni pacifiche di predicazione e catechesi dei frati francescani e domenicani volte alla conversione dei musulmani. Secondo Palacios le narrazioni escatologiche islamiche avrebbero quindi potuto raggiungere l'Europa cristiana attraverso uno qualsiasi di questi canali. Ciò va a sostegno dell'ipotesi del loro influsso sulle leggende cristiane ed incrementa la possibilità che Dante stesso vi sia entrato in contatto, molto probabilmente grazie al suo maestro e amico Brunetto Latini, inviato dal partito guelfo come ambasciatore alla corte di Alfonso il Saggio¹⁰ nel 1260, dove entrò in contatto con i traduttori toledani e conseguentemente con le opere arabe di cui si trovano tracce nel suo *Tesoro*. Dante, il quale abbracciò tutto quanto la scienza e l'arte del suo secolo offriva di tradizionale e di innovativo, non poté escludere dalla sua sfera di curiosità universale la cultura islamica, di cui il Medioevo era saturo.

Così si conclude il filo argomentativo dell'arabista, il quale non mirò assolutamente a minare la grandezza del poeta fiorentino bensì ad esaltarne l'apertura mentale, l'erudizione e la «geniale fantasia» che gli permisero di arricchire il nucleo essenzialmente evangelico della sua opera con gli elementi artistici che l'Islam gli offriva¹¹.

2.2. La tradizione del viaggio notturno e dell'ascensione di Muḥammad¹²

Oscuri passaggi della Rivelazione hanno dato vita a varie leggende religiose. Questa particolare tradizione trae origine dal primo versetto della XVII *sūra* del *Corano* detta anche *al-Isrā'* (*sūra* del viaggio notturno), la cui esegesi risultò complessa per la «ragione teologica», spingendo così la ricca fantasia dei fedeli a colmare attraverso la leggenda l'«agnosticismo dei sapienti»¹³.

10 Re di Castiglia e León dal 1252 al 1284.

11 Palacios, *op. cit.*, p. 410

12 L'etimologia del termine Maometto ha diviso gli studiosi: alcuni ritengono che si tratti della semplice volgarizzazione italiana medievale del nome arabo Muḥammad (al fine della semplificazione fonetica), altri invece lo ritengono una storpiatura del nome del profeta in senso spregiativo (sintesi dell'appellativo "Mal Commetto"). Nel presente testo, pur non approfondendo il dibattito etimologico, utilizzeremo il termine arabo a scanso di equivoci.

13 Palacios, *op. cit.*, p. 15

Gloria a Colui che rapì di notte il Suo servo dal Tempio sacro al tempio più remoto del quale Noi abbiamo benedetto il recinto, per mostrargli parte dei Nostri segni. (Corano, XVII, 1)¹⁴.

Il versetto risulta decisamente criptico poiché non viene specificato chi sia il servo (molti vi riconoscono Muḥammad) né quali siano i due templi (solitamente nel primo viene identificato La Mecca e nel secondo Gerusalemme o il Paradiso). Nonostante ciò, la tradizione popolare vi lesse la prova che Muḥammad ascese al cielo prima della morte per incontrare Dio. Un'ulteriore conferma a questa interpretazione viene dalla *sūrat an-Najm* (*sūra* della stella):

Questa non è che una rivelazione, rivelata a lui, insegnata da un forte, un potente, pieno di vigore che si librava sul più alto orizzonte e poi si avvicinò e rimase sospeso. Stava alla distanza di due archi o meno e rivelò al Suo servo quel che rivelò. Il cuore non ha smentito quel che vide. Vorreste contestare quel che vide? Lo aveva visto ancora, quando era disceso al loro del termine presso il giardino di Ma'wa, quando il loto velava quel che velava. Lo sguardo non deviò, non andò oltre ed egli vide il più grande segno del suo Signore (Corano, LIII, 4-18).

Seppur in modo altrettanto vago, si parla di una visione dell'albero del Loto, che nell'esegesi islamica è divenuto simbolo del regno dei cieli e in cui la tradizione popolare ha pertanto riconosciuto un'allusione al Paradiso. Da questi pochi cenni coranici e grazie alla loro indefinitezza nacque «una ricchissima fioritura di leggende più meno fantastiche [...] con svariatissimi episodi e scene pittoresche in numero quasi infinito» (Palacios 2014, p. 15).

Tra il VII e l'VIII secolo attraverso i *quṣṣās*¹⁵ iniziarono a circolare i racconti dell'*isrā'* e del *mi'rāj*, cioè rispettivamente del volo del profeta a cavallo del *Burāq*¹⁶ dalla Mecca a Gerusalemme e dell'ascesa di Muḥammad attraverso i cieli fino all'incontro con Dio.

A poco a poco le narrazioni del *mi'rāj* assunsero un ruolo importante nella tradizione popolare, pur essendo severamente censurate dagli esegeti che rifiutarono di riconoscerle tra gli *ḥadīth* canonici, data la debolezza della loro catena di trasmissione. Grazie al fascino della loro «suggestione narrativa», questi racconti riuscivano a conquistare il lettore e al contempo ad assolvere «un'importante funzione dottrina e prescrittiva», cioè insegnavano i

14 Zilio-Grandi (traduzione di), *Il Corano*, Mondadori, Milano, 2010

15 Longoni (a cura di), *Il Libro della Scala di Maometto*, BUR Classici, Milano, 2013, p. VII: narratori della tradizione orale, che si rivolgevano soprattutto alle masse con le loro libere interpretazioni dei testi sacri.

16 Creatura alata il cui nome deriverebbe dalla radice *b-r-q* che significa "splendore, lucentezza". Nella versione latina de *Il Libro della Scala* viene definito *masculus de anatis vel anseribus quoque parvis* (maschio di anatra o di piccola oca) ma secondo Cerulli ciò è dovuto alla confusione con il termine *burāka*, che nell'arabo dell'Andalusia indicava l'anatra. Viene descritto come un animale «più grande di un asino e più piccolo di un mulo. Aveva inoltre il volto d'uomo, e i suoi crini erano di perle, la criniera di smeraldo e la coda di rubino [...] Ogni suo colore era di purissima luce» (cfr. *Il Libro della Scala di Maometto*, cap. II, pp. 30-33).

comportamenti richiesti al buon credente¹⁷: a questo proposito sono esplicitivi i capitoli da L a LII del *Libro della Scala* in cui Dio, dopo una lunga trattativa con Muḥammad, gli indica il numero delle preghiere da recitare (cinque al di) e i giorni di digiuno che il buon credente deve osservare (dagli iniziali sessanta Muḥammad riesce ad ottenere una riduzione a 30), nonché la proibizione di bere vino «che spinge la gente alla follia e ad azioni impure» (*Libro della Scala*, cap. LII, p. 211).

Palacios suddivide alcune delle principali redazioni della leggenda (bisogna tenere in considerazione che inizialmente i racconti videro una circolazione orale pertanto molti andarono perduti¹⁸) in tre cicli che ne indicano l'evoluzione, cominciando quindi dai più semplici e frammentari fino a quelli più complessi che integrano il racconto del *mi'rāj* con quello dell'*isrā'* trasformando quest'ultimo in una sorta di prologo¹⁹.

Il primo ciclo²⁰, che Palacios divide ulteriormente in redazione A e B in base alla maggiore o minore ricchezza di dettagli del racconto, risale al IX-X secolo d.C. ed è costituito rispettivamente da sei o quattro *ḥadīth*. In ognuno di questi Muḥammad descrive il proprio viaggio notturno, il quale si compie esclusivamente sulla terra, senza alcuna ascensione alle sfere celesti. Le indicazioni topografiche sono piuttosto vaghe: l'azione si svolge principalmente sulle pendici e sulla vetta di un monte elevato e scosceso, che la guida spirituale invita Muḥammad a salire. Nel suo viaggio il profeta è testimone orribili supplizi inflitti agli infedeli, le cui colpe vengono descritte dalla guida, che soddisfa in ogni tappa le curiosità del viaggiatore. Infine Muḥammad giunge ad un verde giardino, dove dimorano fanciulli, fedeli, santi e profeti, e qui solleva il capo verso il cielo e vede il Trono di Dio.

Anche il secondo ciclo²¹ risale al IX secolo ma viene diviso dal primo ciclo perché rappresenta una tradizione distinta da quest'ultimo: infatti nel secondo ciclo si prescinde quasi del tutto dall'*isrā'*, che invece è costituisce la materia centrale del primo ciclo, per limitarsi a riferire le varie tappe del *mi'rāj* attraverso le sfere celesti. Questo ciclo viene diviso da Palacios in tre redazioni A, B e C, rispettivamente attribuite a Buḥārī e Muslim (considerata la più autorevole dai tradizionalisti musulmani), Ibn 'Abbās (anche se in realtà è anonima e

17 Longoni, *op. cit.*, pp. VII-VIII

18 *Ivi*, p. X: la prima testimonianza scritta del *mi'rāj* si trova nella biografia del profeta ad opera di Ibn Ishāq della metà dell'VIII sec. (conservata nella trascrizione fattane da due autori del secolo successivo).

19 *Ivi*, p. VII: secondo Ibn Sa'd, autore di una biografia di Muḥammad del IX sec., tale viaggio sarebbe in realtà avvenuto sei mesi dopo l'episodio dell'ascensione.

20 Palacios, *op. cit.*, pp. 17-25 (per l'analisi) e pp. 413-417 (per il testo delle redazioni A e B del I ciclo)

21 *Ivi*, pp. 26-64 (per l'analisi) e pp. 417-426 (per i testi delle tre redazioni)

probabilmente conosciuta da Ishāq Ben Wahab, tradizionalista egiziano del IX sec.) e apocrifa (si ritiene conosciuta da un persiano dell' VIII sec.). Il racconto inizia con l'avvento dell'angelo Gabriele (in arabo *Jibrīl*) nella dimora di Muḥammad mentre egli dorme. Gabriele, dopo averlo purificato, conduce il profeta al tempio della Mecca dove ha inizio l'ascensione, la quale comprende dieci tappe. Le prime sette corrispondono ai sette cieli astronomici e in ciascuno di essi Gabriele introduce a Muḥammad 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* (Casa Abitata)²². La nona invece riguarda la visione di un gigantesco albero paradisiaco designato dal *Corano* come il *Sadrat al-muntahā* (Loto del Termine)²³. Dalle sue radici nascono quattro fiumi: due nascosti bagnano il paradiso e due visibili (l'Eufrate e il Nilo) la terra. Nell'ultima tappa Muḥammad giunge a contemplare il Trono di Dio, il quale si degnava di conversare con lui senza intermediari, rivelandogli i suoi misteri. 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. Il terzo ed ultimo ciclo²⁴ può essere considerato una sintesi organica dei precedenti, pertanto gli episodi in esso contenuti sono in larga parte già noti. Si noti anche che l'epoca a cui risale questo prototipo di fusione delle due narrazioni non è posteriore a quella a cui risalgono le due redazioni stesse; pertanto occorre concludere che i tradizionalisti musulmani si risolsero ben presto a realizzarla, spinti dal desiderio dei fedeli di una narrazione completa e unitaria. Palacios decide in questo caso di presentare solo 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 al purgatorio e l'ascensione al paradiso, si susseguono allo stesso modo senza soluzione di continuità, come nel poema dantesco»²⁵.

22 *Corano*, LII, 4

23 *Corano*, LIII, 14

24 Palacios, *op. cit.*, pp. 65-73 (per l'analisi) e pp. 426-430 (per il testo)

25 *Ivi*, p. 65

2.3. Il racconto dell'*isrā'* e del *mi'rāj* confrontato con la *Divina Commedia*

Dopo aver presentato struttura e contenuti di ciascun ciclo Palacios inizia la sua sistematica analisi comparativa con i canti danteschi, rilevando una lista impressionante di analogie. Per motivi di sintesi ci limiteremo ad esporre solamente quelle più perspicue e rilevanti²⁶:

- L'angelo Gabriele viene inviato a Muḥammad per ordine divino con il compito di maestro e guida nel viaggio ultraterreno del profeta. Questa figura rimanderebbe a quella angelica di Beatrice nel Paradiso e al ruolo svolto da Virgilio.
- La prima tappa dell'*isrā'* consiste nell'ascesa di un «monte alto e scosceso» (Redazione A ciclo I) che sembra inaccessibile al profeta. Muḥammad si scoraggia ma Gabriele gli offre aiuto indicandogli con i suoi passi il percorso da seguire. Questo passaggio richiama la salita di Dante all'«alta ripa» del Purgatorio, «la roccia sì erta, che 'ndarno mi sarien le gambe pronte» (Purg., III, 46-48). Anche in questo caso il poeta teme di non farcela ma Virgilio lo esorta a seguire i suoi passi, così egli si incammina «di retro a quel condotto (Virgilio) che speranza mi dava e facea lume» (Purg., IV, 29-30).
- La scena dell'incontro di Muḥammad con l'angelo «fatto di fuoco [...] di aspetto bruttissimo, che denotava [...] violenza e [...] collera»²⁷ 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 regioni infernali. In entrambi i casi la guida comunica imperiosamente l'ordine divino che consente il passaggio²⁸.
- 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 ad una determinata categoria di peccatori (a maggiore profondità corrisponde maggiore gravità della colpa e maggior tormento nella pena), a loro volta suddivisi in vari ripiani differenti corrispondenti ad altrettante sottocategorie morali di peccatori. Questo schema risultava perfetto per il progetto dantesco di distribuzione delle anime secondo la classificazione etica dei peccati.

26 Per un'efficace ed esaustiva schematizzazione delle seguenti analogie si fa riferimento a: Pucciarelli, *Dante e l'Islam, La controversia sulle fonti escatologiche musulmane della Divina Commedia*, Irfan Edizioni, Cosenza, 2012, pp. 13-27

27 Palacios, *op. cit.*, p. 420

28 A Caronte: «Vuolsi così colà dove si puote ciò che si vuole, e più non dimandare» (Inf., III, 94-96) e a Minosse: «Non impedir lo suo fatale andare» (Inf., V, 22).

- «Incontrammo uomini e donne che avevano le commessure delle labbra lacerate [...] ‘Sono quelli che parlano e non agiscono’» (Redazione A ciclo I): se si confrontano le pene inflitte ai dannati nell'*isrā'* con quelle dantesche si nota come in entrambi i casi i peccatori soffrano tormenti correlati alla propria colpa o per analogia o per contrapposizione. Inoltre Dante avrebbe preso spunto anche dalla descrizione dei supplizi stessi. Un esempio fra molti sono i cattivi figli, i quali sono sommersi nel fuoco e tormentati da demoni che li afferrano con ganci di ferro (Redazione B ciclo II), proprio come i barattieri nella quinta bolgia dell'ottavo cerchio, immersi nella pece bollente e uncinati dai demoni con arpioni di ferro quando tentano di uscire.
- 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, 70-75).
- Nella tradizione del *mi'rāj* 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'rāj* hanno nomi diversi ma sono comunque dieci: sette cieli più la Casa Abitata, il Loto e il Trono di Dio). La stessa struttura morale regola le due architetture: vi è una relazione tra ogni sfera e una determinata virtù, propria delle anime che vi risiedono. 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»²⁹.
- Palacios rivede nella metafisica della luce dantesca una rimando alla descrizione dei cieli musulmani, caratterizzata anch'essa da fenomeni luminosi per rappresentare la divina e immateriale spiritualità celeste. Le sfolgoranti luci celesti ottenebrano la vista di Muḥammad ad ogni nuova tappa, al punto che egli crede di diventare cieco. Ma Gabriele prega Dio, il quale concede una nuova energia agli occhi del Profeta, acuendone la vista così che egli possa contemplare la luce divina³⁰. Questa medesima

²⁹ Palacios, *op. cit.*, p. 31

³⁰ *Ivi*, p. 47: «La mia vista si offuscò a tale punto, che temetti di diventare cieco. Fortuna volle che chiudessi gli

scena si ripete varie volte nel paradiso della *Commedia*: ad esempio nella decima sfera Dante dice «così mi circonfulse luce viva, e lasciommi fasciato di tal velo del suo fulgor, che nulla m'appariva» (Par., XXX, v. 49-51) ma Beatrice lo tranquillizza e presto egli acquista la capacità di sopportare il fulgore divino.

- L'impossibilità di descrivere le visioni celesti a causa dei limiti dell'intelletto e della memoria umani è *topos* ricorrente nelle tradizioni musulmane e costituisce anche il motivo tecnico e retorico centrale della terza cantica dantesca. Dante afferma «vidi cose che ridere né sa né può chi di là sù discende» (Par., I, 5-6).
- La contemplazione dell'essenza divina: Dante la intravede fin dall'Empireo circondata dalla «rosa dei beati» sui cui volteggiano schiere di angeli, ma ne ha un visione completa solo nell'ultimo canto. Egli alza lo sguardo verso «l'alta luce che da sè è vera» e subito dichiara la propria impotenza nel descrivere questa sublime esperienza. Rimane abbacinato da tale visione, ma l'intensità della luce divina, al contrario di ciò che accade in natura per cui la luce naturale non va fissata direttamente per non venirse accecati, irrobustisce la vista di chi la osserva e la rende sempre più capace di penetrare, tanto che il distoglierne lo sguardo darebbe smarrimento e cecità. Per questo motivo Dante diviene più «ardito» e riesce a congiungere il suo sguardo all'«valore infinito». Gli appaiono così tre cerchi di diverso colore, rappresentazione dottrinale del mistero della Trinità, e Dante si dichiara incapace di esprimere in versi ciò che ha conservato nella memoria, che è praticamente nulla rispetto a ciò che ha realmente visto perché l'estasi ha sopraffatto la sua capacità di ricordare. Palacios osserva come anche nella leggenda del *mi 'rāj* nove cerchi concentrici composti da sfolgoranti spiriti angelici girino incessantemente attorno a Dio, intonando canti in suo onore³¹. Muḥammad rimane abbagliato da tale visione e dalla luce «sfavillante» emanata da Dio, e, come Dante, teme di diventare cieco ma subito avverte che la sua vista si fortifica per dono divino³². 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.

occhi per ispirazione divina, poiché, come li ebbi chiusi, Dio mi accordò, in cambio, una nuova vista per il mio cuore»

31 Si confronti questa descrizione con quella ai versi 16-18, 25-34 e 89-93 del canto XXVIII del Paradiso

32 Palacios, *op. cit.*, p. 45: «poco mancò che i suoi raggi mi togliessero la vista, ed essa mi rimase tanto confusa che cominciai a non vedere più cosa alcuna» ma «Dio rischiarò e acui la mia vista».

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 Ibn 'Arabī³³ e il siriano Abū al-'Alā'al-Ma'arrī³⁴.

2.4. Adattamenti della tradizione ad opera di Ibn 'Arabī e Abū al-'Alā'al-Ma'arrī

La leggenda dell'*isrā'* e del *mi'rāj* 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. Per questo motivo la sua evoluzione nei secoli successivi fu praticamente inesistente³⁵. Le uniche versioni successive degne di nota sono il riadattamento allegorico-mistico ad opera di Ibn 'Arabī e quello letterario di Abū al-'Alā'al-Ma'arrī.

Quest'ultimo, famoso per le sue audaci satire contro i dogmi islamici, ebbe addirittura l'ardore di collocare negli scenari dell'ascensione profetica un uomo qualunque, peccatore e letterato, al quale fa incontrare nelle sue tappe celesti e infernali schiere di poeti e filosofi. La sua *Risālat al-Ghufrān (Epistola del perdono)*³⁶, composta verso il 1033, si rivela pretesto per una sorta di parodia delle rappresentazioni popolari dell'escatologia islamica, di cui evidenzia gli elementi inverosimili e addirittura sconvenienti: come nel caso delle belle *hūrī*, vergini destinate al piacere dei beati, e degli eternamente giovani efebi, coppieri nei continui banchetti dei beati. Ma oltre a una critica delle dottrine religiose popolari, l'opera mostra anche una serie di divagazioni di carattere letterario in cui l'autore introduce «i più celebrati versi dell'intera produzione poetica araba», presentandone i nodi interpretativi. L'Epistola perde così il valore mistico-religioso tipico delle leggende tradizionali dell'ascensione, a

33 Filosofo, mistico e poeta arabo, nacque a Murcia nel 1165. Venne educato nei grandi centri della cultura islamica in Spagna dove trascorse la sua giovinezza, incontrando sufi e teologi razionalisti che ispirarono il suo pensiero. Nel 1198 si afferma che ebbe una visione mistica che gli ordinava di partire verso est, così dopo lungo peregrinare tra Nord Africa e Medio Oriente, si stabilì a Damasco dove morì nel 1240.

34 Nato a Ma'rrat an-Nu'man in Siria nel 973 d.C., all'età di quattro anni divenne cieco a causa del vaiolo. A 37 anni decise di rinchiudersi nella propria abitazione per condurre una vita ascetica. Nonostante ciò visse sempre circondato da centinaia di discepoli provenienti da tutto il mondo islamico, fino al 1058 anno della sua morte. Venne accusato di eresia e la sua figura fu senz'altro controversa e sfuggente, ma tutti i critici concordano sulla grandezza della sua opera e sul suo genio filosofico e letterario.

35 Palacios, *op. cit.*, p. 74

36 Abū al-'Alā'al-Ma'arrī, *L'epistola del perdono, il viaggio nell'aldilà*, cura e traduzione di Martino Diez, Einaudi, Torino, 2011.

favore di invettive contro i panegiristi³⁷, prese in giro alla «pedantesca erudizione degli esegeti»³⁸, critiche all'eccessiva severità dei moralisti contro i poeti islamici più libertini, disquisizioni filologiche e linguistiche.

Secondo Palacios è proprio il suo focus letterario e realista a rendere l'opera un perfetto modello imitativo per le prime due cantiche della *Divina Commedia*. Perciò l'arabista compie un'ulteriore analisi comparativa, evidenziando, anche in questo caso, una lunga serie di analogie che vanno dalla somiglianza tra i due viaggiatori (uomini comuni e letterati e non più profeti), alla convergenza di obiettivi. Quest'ultima è la corrispondenza centrale secondo Palacios: al-Ma'arrī popola il suo aldilà di uomini e donne che appartengono in larga parte al mondo dell'arte così da assolvere al contempo il suo scopo di critica letteraria e teologica e consentire all'autore di mostrare la propria erudizione e giudizio tecnico in questo ambito. Tutti i personaggi, come in Dante sono perfettamente storici e in alcuni casi contemporanei all'autore. Sembra quindi che Dante avesse ampliato questo schema, estendendo la sua dissertazione non solo ai fini letterari ma più genericamente a tutto il sapere medievale in suo possesso, trasformando così il compendio letterario ma'arriano in una sorta di enciclopedia del Medioevo, in cui egli esprime i propri giudizi non solo in ambito artistico ma anche religioso, storico e politico. Entrambi gli autori scrissero con l'intento di tramandare «un'opera magistrale di arte letteraria», infondendo al tema teologico uno stile autenticamente poetico³⁹. Ancor più interessanti e prolifiche sono secondo Palacios i vari adattamenti della leggenda ad opera dell'ispanomusulmano Ibn 'Arabī. Tre sono i testi in cui quest'ultimo presenta le proprie versioni del viaggio notturno e dell'ascensione: *Kitāb al-isrā' ilā al-maqām al-asrā* (*Il libro del viaggio notturno verso la stazione più sublime*), *Risālat al-Anwār* (*L'epistola delle luci*), *Kitāb al-Futūḥāt al-Makkiyya* (*Il libro delle rivelazioni meccane*)⁴⁰. Nel *Kitāb al-isrā'*, scritto a Fez nel 1197, il poeta ricava dal testo del *mi'rāj* lo spunto per un'esegesi allegorico-mistica, cioè un «insegnamento esoterico delle gradualità intuizioni e rivelazioni che l'anima del mistico riceve [...] nel suo rapimento verso Dio»⁴¹. Nel testo di 'Arabī i *ṣūfi*, allontanandosi dalle cose materiali e dedicando la loro vita alla meditazione e alla lettura del *Corano*,

37 Diez, Introduzione a *L'epistola del perdono*, p. XXVI: nelle corti dei califfi e dei re il panegirico divenne tema fondamentale della *qaṣīda* (tipico componimento arabo politematico caratterizzato dalla presenza di una rima unica per il secondo emistichio di tutti i 100-120 versi). Al-Ma'arrī condanna questa prassi di incensare oltremisura i mecenati per riceverne ricompensa.

38 *Ibidem*.

39 Palacios, *op. cit.*, pp. 96-124.

40 James W. Morris, *The Mi'raj and Ibn 'Arabi's Own Spiritual Ascension: Chapter 367 of the Futūḥāt and the K. al-Isrā'*, http://www.ibnarabisociety.org/articlespdf/sp_miraj.pdf, 2002.

41 Palacios, *op. cit.*, p. 84

giungono attraverso l'estasi e trasportati dall'amore divino (rappresentato dal *Burāq*) alla presenza di Dio. In questo viaggio mistico gli è concesso di vedere il paradiso e l'inferno e di mangiare i frutti dell'Albero del Loto, perfezionando così le loro facoltà. La tappa finale è la contemplazione dell'essenza divina e lo svelamento di tutti i misteri. Secondo Palacios Dante, proprio come 'Arabī utilizza il tema l'ascensione per «simboleggiare [...] il dramma mistico della rigenerazione morale delle anime attraverso la fede e le virtù teologali». Le due opere condividerebbero pertanto una simile aspirazione allegorica.

Per confermare questa sua teoria Palacios analizza anche *al-Futūḥāt al-Makkiyya*, una monumentale opera formata da 560 capitoli e scritta nell'arco di più di trent'anni⁴², in cui Palacios dedica un intero capitolo (il 367°) all'ascensione allegorico-mistica. Qui il viaggio viene compiuto da due uomini: il «seguace di Muḥammad» rappresenta coloro che seguono la dottrina rivelata da Dio (i teologi) mentre l'«uomo della ragione» coloro che seguono la luce delle scienze naturali e esoteriche (filosofi razionalisti e alchimisti). I due compagni seguono le tappe tradizionali del *mi'rāj* ma l'accoglienza che ricevono nelle sfere celesti è ben diversa: mentre il teologo è festeggiato dai profeti, il filosofo è costretto a rimanere a distanza e viene solo vagamente a conoscenza dei misteri rivelati all'altro. Nella seconda parte della narrazione solo al teologo è concesso di proseguire fino al Loto e al Trono di Dio. Attraverso l'analisi di questa versione Palacios dimostra come, per entrambi gli autori, il viaggio simboleggi la vita morale delle anime nel mondo terreno, nel quale il Creatore le ha poste affinché si guadagnino il «fine ultimo». La ragione filosofica può guidare l'uomo solo nella pratica delle «virtù morali e intellettuali» ma non può condurlo al fine ultimo, inarrivabile senza l'ausilio della teologia. Palacios individua nelle opere di 'Arabī il modello perfetto per il Paradiso in particolare e per l'allegoria morale dell'intera *Commedia* in generale. Per questo motivo ne prosegue l'analisi anche nel secondo capitolo dell'*Escatologia* dove prende in esame altri capitoli delle *Futūḥāt al-Makkiyya* in cui il filosofo ispanoarabo fornisce descrizioni puntuali e rappresentazioni grafiche dei regni dell'aldilà: 'Arabī non solo disegnò la planimetria dei ripiani concentrici dell'Inferno, del Purgatorio e dei cieli del Paradiso ma riuscì anche a «sistematizzare tutta la dottrina [...] dei mistici precedenti, armonizzandola sia con i dati del *Corano* e della tradizione che con le speculazioni neoplatoniche»⁴³. Le piante e proiezioni del

42 James W. Morris, *Introduction to the Meccan Revelations*, http://www.ibnarabi_society.org/articles/m_r_introduction.html, 2002, p. 3: l'ispirazione da cui prese le mosse l'opera fu il primo pellegrinaggio alla Mecca di 'Arabī nel 1202 e la prima versione completa dell'opera fu terminata soltanto nel 1231. Due anni dopo l'autore ne iniziò la revisione che terminò nel 1238, poco prima della sua morte.

43 Palacios, *op. cit.*, p. 225

poeta murciano risultano pressoché identiche nella forma (eccezion fatta per il numero dei cerchi che sono dieci in Dante) ai disegni che Manfredi Porena fece nel suo *Commento grafico alla Divina Commedia per uso delle scuole*⁴⁴ basandosi sulle descrizioni dantesche.

Dopo una lunghissima e dettagliata serie di comparazioni (della quale ci troviamo purtroppo a dover prescindere per motivi di sintesi) tra il filosofo murciano, il poeta fiorentino e altri testi religiosi, letterari, filosofici e mistici dell'Islam, Palacios conclude che, date le «coincidenze di tema, azione, finalità allegorica, personaggi [...], architettura dei cieli astronomici, ambizione didattica e artifici letterari»⁴⁵, 'Arabī è fra tutti i pensatori islamici quello che «con maggiore rilievo si presenta come possibile modello d'imitazione»⁴⁶.

2.5. Le conclusioni di Palacios

Riassumendo quanto finora discusso, notiamo che tre sono le ipotesi principali che Palacios dimostra nella sua opera:

1. La profonda e diffusa conoscenza della cultura islamica nell'Occidente medievale e conseguentemente delle sue narrazioni escatologiche, nonché il suo influsso sull'evoluzione delle leggende medioevali cristiane, considerate dai dantisti uniche fonti ufficiali della *Commedia*.
2. La conoscenza, per via diretta o indiretta, da parte di Dante delle narrazioni dell'*isrā'* e del *mi'rāj*, nonché dei testi mistici e filosofici a carattere escatologico di due grandi letterati islamici: Abū al-'Alā' al-Ma'arrī e Ibn 'Arabī.
3. L'esistenza di un rapporto «modello-copia» tra la *Divina Commedia* e la tradizione escatologica musulmana, antecedente di almeno 600 anni. In particolar modo Ibn 'Arabī si rivela essere «il più tipico e significativo di quei modelli» a livello ideologico, strutturale e artistico. L'elemento musulmano è quindi la chiave per spiegare molte parti della *Commedia* che, per assenza di altre spiegazioni, i dantisti attribuivano alla geniale fantasia creatrice dell'autore.

44 *Ivi*, p. 149 (piante dell'Inferno) e pp. 228-229 (piante del Paradiso)

45 *Ivi*, p. 95

46 *Ivi*, p. 255

3. Critica e sviluppi della Questione

Questo libro [...], di sicuro, suonerà all'orecchio di qualcuno come un sacrilegio artistico, o forse disegnerà sorrisi ironici sulle labbra di parecchi, i quali credono ancora nell'ispirazione dell'artista come in un fenomeno soprannaturale, del tutto indipendente da ogni studio imitativo dei modelli altrui⁴⁷.

Così Palacios introdusse la propria opera, già consapevole che avrebbe scatenato l'ira e l'indignazione dei dantisti italiani. Le tesi dell'arabista diedero vita a un acceso dibattito sulla Questione delle fonti islamiche della *Divina Commedia*, che «ancora oggi, a distanza di più di novant'anni, non può dirsi concluso»⁴⁸. Le studiose Pucciarelli e Baccaro suddividono lo sviluppo del dibattito in tre fasi, incentivate o rallentate dagli eventi storici e dalla natura dei nuovi studi. Useremo questa divisione come schema per presentare l'evoluzione della Questione delle fonti islamiche della *Commedia*.

Risulta necessario chiarire sin da subito che all'opera monumentale di Palacios, non è mai stato contrapposto un studio altrettanto minuzioso e completo, ma una serie di articoli e saggi comparsi in riviste letterarie, conferenze o nell'introduzione di vari volumi.

3.1 I fase (1919-1943): lo scoppio della polemica

La prima fase del dibattito copri il ventennio successivo alla pubblicazione dell'*Escatologia* e andò sempre più affievolendosi a partire dal 1939 a causa dell'avvento della Seconda Guerra Mondiale. Lo scoppio della polemica vide una profonda frattura della critica letteraria: da un lato gli orientalisti e islamisti, in particolar modo in Spagna e nei paesi arabi, accolsero l'opera con entusiasmo e curiosità, supportandone le tesi; dall'altro i dantisti, soprattutto italiani, dichiararono inammissibile l'ipotesi dell'imitazione e si apprestarono a confutarla. Le principali obiezioni poste a Palacios possono essere riassunte come segue⁴⁹:

1. Assodata tradizione di studi danteschi: a partire dal Trecento la critica dantesca aveva intrapreso un'analisi attenta del poema, volta principalmente ad individuarne le fonti.

47 Palacios, *op. cit.*, p. 9

48 Sabina Baccaro, *Dante e l'Islam. La ripresa del dibattito storiografico sugli studi di Asin Palacios*, in: *Doctor Virtualis*, <http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis>, n. 12, 2013, p. 17

49 Pucciarelli, *op. cit.*, pp. 59-61

L'ultimo trentennio dell'Ottocento aveva segnato l'avvento della «ricerca critica modernamente intesa» la quale aveva identificato in Tommaso d'Aquino la fonte del pensiero filosofico e religioso dantesco, e nella tradizione classica (Virgilio, Ovidio, Tito Livio...) e in quella delle visioni medievali la fonte d'ispirazione artistica. Accettare la validità delle tesi di Palacios, secondo il quale la filosofia di Dante mostrava un'ascendenza neoplatonica avicenniana e averroista e i testi arabi erano la fonte principale della Commedia, avrebbe significato mettere in dubbio tutta la ricerca dantesca antecedente al 1919. Il celebre dantista Bruno Nardi fu l'unico a sostenere che Dante non fosse un tomista intransigente ma uno scolastico eclettico, che «senza seguire nessun maestro in particolare accoglie [...] le teorie di tutti i pensatori [...] per fonderle in un sistema personale»⁵⁰.

2. Quantità e qualità delle analogie: per alcuni studiosi, come Giuseppe Gabrieli, le analogie islamico-dantesche rilevate dallo spagnolo risulterebbero così numerose, particolareggiate e precise da mancare «di forza dimostrativa proprio per il loro eccesso che le farebbe incorrere nel vizio dialettico del *Nimis probat*»; per altri invece dette somiglianze sarebbero troppo generiche e vaghe. Molti provarono a dimostrare come queste analogie fossero più semplicemente spiegabili per derivazione cristiana.
3. Trasmissione dell'escatologia islamica a Dante: Dante non conosceva l'arabo, perciò l'esistenza di una traduzione occidentale della leggenda risulta indispensabile per provare la validità della tesi dell'imitazione. La presenza di un testo organico tradotto renderebbe possibile un contatto tra Dante e la letteratura escatologica islamica, visto che sembra piuttosto improbabile l'ipotesi che Dante avesse avuto accesso a tutto quell'ampio corpus di testi della tradizione che Palacios aveva selezionato e raccolto ma che non facevano in realtà parte di un'unica opera. L'assenza di tale anello di congiunzione si rivelò essere la prova fondamentale della confutazione della tesi. Palacios aveva tentato di identificare possibili intermediari (Latini, Lullo...) ma i critici affermarono che nessuno di questi poteva conoscere a pieno l'enorme erudizione islamica e comprendere i testi coltissimi di 'Arabī e Al-Ma'arrī, i quali richiedevano ampie note esplicative persino per essere lette dal pubblico arabo dell'epoca. Lo stesso semitista Levi de Vida, il quale aveva sostenuto l'importanza degli studi di Palacios per ampliare il panorama delle fonti dantesche, sostenne che la debolezza dell'argomentazione di Palacios risiedeva proprio in questo «anello mancante».

50 Palacios, *op. cit.*, p. 387

4. Il Parallelismo psicologico: Parodi confutò l'ipotesi imitativa introducendo quella del Parallelismo, sostenuta in seguito anche dall'orientalista francese Massignon. Secondo questa teoria esisterebbero coincidenze evolutive nel pensiero umano dovute ad una *forma mentis* comune a tutti gli uomini a prescindere da un contatto tra questi. In questo caso Parodi afferma che, poiché il funzionamento della psiche umana è essenzialmente identico in tutti gli uomini, le coincidenze tra l'escatologia islamica e quella cristiana sarebbero dovute non a filiazione ma ad una poligenesi a partire da elementi generanti comuni, quali la tradizione classica e biblica ⁵¹.

Nel 1924 Palacios pubblicò il saggio *Historia y crítica de una polémica* (a partire dal 1943 venne annesso come appendice all'*Escatología*). Qui propose innanzitutto una lista degli articoli critici a lui noti, di cui annotò l'atteggiamento nei confronti dell'opera: favorevole, contrario o incerto. Poi affrontò la storia cronologica della polemica, presentando il punto di vista dei vari autori. Infine espose il proprio giudizio sulle opinioni contrarie, dimostrandone l'infondatezza: la tesi delle fonti cristiane lasciava in sospeso alcuni problemi, che gli studiosi avevano risolto fin troppo semplicisticamente attribuendo al puro genio dantesco tutto ciò che tali fonti non riuscivano a spiegare; invece quella del parallelismo psicologico era facilmente confutabile, data la diffusa presenza di analogie strutturali e descrittive fin troppo precise. Tuttavia Palacios non si dimostrò altrettanto sicuro nel ribattere al problema dell'anello mancante: «benché Dante non lo dichiarò, né risulti documentalmente quale fosse il veicolo mediante il quale l'escatologia islamica giunse alla sua conoscenza, non per questo il fatto dell'imitazione è meno certo»⁵². Si noti come anche nel capitolo dell'opera dedicato alla trasmissione della leggenda in Europa e a Dante egli si muova solo per labili supposizioni e tramiti probabili, che rendono questa parte dell'argomentazione senza dubbio la più debole⁵³.

3.2. II fase (1949-1972): l'anello mancante

A seguito della seconda guerra mondiale il dibattito andò praticamente scomparendo fino al 1949, «anno che rappresenta una pietra miliare nell'ambito del discorso delle fonti della

51 Pucciarelli, *op. cit.*, p. 43

52 Palacios, *op. cit.*, p. 593

53 Vincente Cantarino, *Dante and Islam: History and Analysis of a Controversy*, in: *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, n. 125, Dante Society of America, Cambridge (MA), 2007, p. 41

Commedia»⁵⁴. A segnare una svolta epocale nella controversia fu il ritrovamento di quel tanto agognato «anello mancante» che congiungeva l'escatologia islamica alla *Divina Commedia*: si tratta della traduzione in latino e francese del *Libro della Scala*, opera araba di carattere popolare che racconta proprio il viaggio di Muḥammad nell'aldilà.

Il dantista Ugo Monnaret de Villard nel saggio del 1944 *Lo studio dell'Islam in Europa nel XII e nel XIII secolo* portò all'attenzione della critica due manoscritti della prima metà del Duecento: il *Livre de l'Eschiele Mahomet* e il *Liber Scalae Machometi*, rispettivamente conservati nella Bodleian Library di Oxford e nella Bibliothèque Nationale de France di Parigi⁵⁵. Villard affermò che, a causa delle vicende belliche, gli era stato impossibile esaminare i codici direttamente, ma l'orientalista Enrico Cerulli⁵⁶ indagò su tali indicazioni bibliografiche e giunse nel 1949 a pubblicare i due manoscritti, un riassunto della versione in castigliano e una sua analisi. Nello stesso anno l'orientalista J. Muñoz Sendino pubblicò i due testi in Spagna, anche se apparentemente i due lavorarono uno all'insaputa dell'altro. Dato il rilievo che il *Libro* assunse all'interno del dibattito ci apprestiamo a presentarne brevemente la struttura, la storia e la diffusione, per poi concludere con la reazione della critica di fronte a tale scoperta.

3.2.1. Struttura del *Libro*

Il *Libro* si presenta diviso in 85 capitoli, quasi tutti caratterizzati in apertura dalla formula «io, Maometto» preceduta da una marca temporale. Longoni ipotizza che si tratti di una strategia del traduttore per dare organicità al testo altrimenti poco coeso.

Il racconto si articola in larga parte come le narrazioni tradizionali dell'*isrā'* e del *mi'rāj*. L'angelo Gabriele si reca di notte nella casa di Muḥammad alla Mecca e lo sveglia annunciandogli che Dio vuole svelargli i suoi segreti. A cavallo del *Burāq* il Profeta raggiunge il tempio di Gerusalemme. Durante il percorso viene tentato da due voci (l'Ebraismo e il Cristianesimo) e da una bellissima donna (i piaceri del mondo terreno) ma egli non si lascia persuadere a fermarsi. Giunto al tempio vi trova la scala per mezzo della quale sale in cielo. La visita degli otto cieli sovrapposti⁵⁷ occupa i capitoli da XII a XIX e in ciascuno di essi

54 Baccaro, *op. cit.*, p. 18

55 Della versione latina è stata in seguito rinvenuta anche una copia mutila nella Biblioteca Apostolica Vaticana

56 Enrico Cerulli (a cura di), *Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della «Divina Commedia»*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, 1949

57 Nell'Islam i cieli non sono concentrici bensì posti uno sopra l'altro (cfr. *Corano*, LXXI, 15: «Non vedete come Iddio ha creato sette cieli sovrapposti»).

Muḥammad incontra i profeti che vi risiedono e parla con loro. Nel XX capitolo raggiunge all'ottavo cielo, in cui si trova il Trono di Dio. Gabriele si allontana per lasciare Muḥammad solo con Dio così che egli possa comunicargli i precetti che il suo popolo deve seguire per ottenere la beatitudine. Dopo questo incontro il Profeta prosegue il suo viaggio ammirando gli angeli che popolano il paradiso e lo splendore dell'ottavo cielo e del Trono, fino a raggiungere le mura, fatte di pietre preziose, al di là delle quali è posto il paradiso. Questo è diviso in sette parti, dato che Dio ha distinto varie forme di piacere per i beati⁵⁸. Le gioie del paradiso sono legate ai piacere materiali: palazzi di incredibile bellezza fatti interamente di luce, cibi e bevande dal sapore incomparabile, amplessi infiniti. Inoltre Dio offre ai beati «in moglie cinquecento donne, e quattromila vergini [...] e altre ottomila che non sono vergini per servirlo in ogni cosa»⁵⁹. Nel capitolo XLIX il Profeta vede nuovamente Dio e contratta con lui il numero di preghiere e i giorni di digiuno che i fedeli devono rispettare. Poi, come nella tradizione a Muḥammad vengono presentati quattro vasi contenenti latte, miele, acqua e vino, ma egli rifiuta di bere quest'ultimo salvando così il suo popolo dalla «stoltezza e dalla lordura». Dopo ciò viene accompagnato da Gabriele attraverso le sette terre dell'inferno, dove vede i peccatori e le pene che subiscono. La descrizione dei supplizi, la spiegazione del principio della suddivisione dei peccatori e dell'assegnazione della pena e le domande che Muḥammad rivolge a Gabriele rivestono l'ultima parte della narrazione fino al capitolo LXXX. Qui si conclude il viaggio e, negli ultimi cinque capitoli, il Profeta torna sulla terra per raccontare ciò che ha visto ai *Quraysh*⁶⁰.

Già in questo breve riassunto si notano alcune generiche somiglianze con il poema dantesco, su cui ci soffermeremo però nella terza fase del dibattito seguendo l'illuminante analisi della dantista Maria Corti. In questa sede risulta invece rilevante presentare la ricostruzione cronologica della storia e diffusione del testo, la quale venne assunta nella seconda fase del dibattito come prova definitiva che il *Libro* fosse effettivamente l'anello mancante.

3.2.2. Storia e diffusione del *Libro della Scala*

Il principale contributo alla diffusione delle conoscenze escatologiche musulmane venne da Alfonso X, che decise di affidare al dotto medico ebreo Abraham la traduzione dall'arabo al

58 Longoni, *op. cit.*, p. XXVIII

59 *Libro della Scala*, cap. XXXVII, par. 2-3

60 Tribù araba stanziata alla Mecca dalla fine del V secolo

castigliano del racconto del *mi'rāj*. Non è stato possibile stabilire la data esatta in cui Abraham eseguì il lavoro ma sappiamo che egli fu attivo alla corte alfonsina tra il 1260 e il 1290. Inoltre, ad oggi, non è stata rinvenuta alcuna versione in lingua araba che corrisponda al *Liber Scalae*. Longoni ritiene probabile che più racconti siano confluiti a formare il testo di partenza, date le molte ripetizioni e contraddizioni, che potrebbero essere il risultato di un incauto lavoro di contaminazione e fusione dei testi: ad esempio l'incontro con Dio viene raccontato una prima volta nel capitolo XX e poi di nuovo nei capitoli XLIX e L⁶¹. Anche della traduzione in castigliano ci è giunta solo una testimonianza parziale, grazie al riassunto contenuto nell'opera *Impugnación del la seta de Mahoma* attribuita al frate Pedro Pascual⁶². Fu lo stesso Alfonso X a commissionare la traduzione del testo castigliano anche in francese e latino. Nell'incipit di entrambe le versioni compare come traduttore il nome di Bonaventura da Siena, esule toscano ghibellino presso la corte alfonsina, il quale dimostra però scarsa dimestichezza con la lingua araba, come rivelano alcuni errori nella spiegazione delle voci arabe mantenute (ad esempio nella descrizione del *Burāq*⁶³). Poiché il viaggio di Muḥammad viene narrato in prima persona nel *Libro*, questo venne considerato in Occidente uno dei testi sacri dell'Islam e pertanto inserito nella *Collectio Toletana*, una raccolta in latino di opere religiose arabe (tra cui alcune sure del *Corano* e due biografie di Maometto) voluta dall'abate di Cluny Pietro il Venerabile nel 1141 per combattere l'eresia musulmana dimostrandone l'assurdità. Il *Libro della Scala* venne quindi diffuso in Europa come la Visione, sacra per i musulmani, dell'aldilà mentre in realtà si tratta di una leggenda di carattere popolare⁶⁴. Cerulli eseguì anche una ricerca relativa alla diffusione del *Libro* nel Trecento e ne rilevò passi citati, tra altri, da Alfonso X nel suo *Setenario*, da Ricoldo da Montecroce nel *Contra Legem Sarracenorum*⁶⁵ e da Fazio degli Uberti nel *Dittamondo*⁶⁶. Longoni trae le ovvie conclusioni in merito:

La Spagna di Alfonso X (alla corte del quale si reca in ambasceria Brunetto Latini nel 1260), [...] la Firenze di Ricoldo da Montecroce, la Verona di Fazio degli Uberti: non può non colpire che i luoghi che in Occidente hanno avuto a che fare il racconto del miraj siano, in vario modo, anche legati alla biografia di Dante⁶⁷.

61 Longoni, *op. cit.*, pp. XIX-XXII

62 Cerulli 1949, come citato da Longoni in *op. cit.* p. XX: Il fatto che il riassunto sia basato sul testo castigliano è dimostrato dalla conservazioni di voci arabe che invece risultano tradotte nelle altre versioni

63 Cfr. nota 17

64 Cerulli, *Conclusioni storiche. Nuove ricerche sul Libro della scala e la conoscenza dell'Islam in Occidente*, in: *Sharq al-Andalus*, vol. 6, 1989, p. 198

65 Scritto nel 1299-1300 dopo il suo ritorno a Firenze da Baghdad

66 Poema didascalico in cui l'autore immagina un viaggio attraverso tutto il mondo noto (1350-1360)

67 Longoni, *op. cit.*, p. XLVII

3.2.3. Le reazioni della critica

Il primo ad esprimersi in merito fu ovviamente Cerulli, orientalista di rilievo internazionale (uno dei pochi a vantare una profonda conoscenza dell'arabo e delle tradizioni islamiche), diplomatico e alto funzionario dell'Africa Orientale Italiana nel periodo fascista. Dato il suo personale percorso di vita Cerulli si avvicinò allo studio della Questione con l'intento di valorizzare la propria idea di una «unità della civiltà mediterranea» ricostruendo la fioritura degli scambi intellettuali tra la cultura arabo-islamica e il medioevo europeo. Come afferma Celli nel suo saggio, gli studi storico-letterari di Cerulli nel secondo dopoguerra nascono da un proposito pratico: «sono destinati simbolicamente a modificare e allargare confini o unire e connettere mondi»⁶⁸. Cerulli compie un'analisi delle fonti dividendole in dirette e indirette. Oltre all'influsso indiretto delle concezioni filosofiche arabe filtrate dalla scolastica, Cerulli ritiene indiretti anche i rapporti tra il poema e la «ricca letteratura tradizionalista araba». Egli conclude affermando che quello di Palacios è in realtà un problema mal posto: l'intera Questione delle fonti non riguarda i rapporti di Dante con la grande letteratura araba di autori come 'Arabī e Al-Ma'arrī, bensì quelli con la letteratura minore, popolare (quale è il *Libro della Scala*), la quale è entrata a far parte della cultura medievale attraverso la Spagna. Il problema si sposta quindi dai rapporti diretti tra Dante e l'Islam al «ruolo della Spagna moresca nel processo di trasmissione della cultura islamica all'Italia medievale»⁶⁹.

La questione dantesca [...] è quindi soltanto un episodio, anche se di particolare prestigio, di una più ampia ricerca. [...] A noi preme più generalmente il grande fenomeno storico della fioritura degli scambi intellettuali tra il mondo islamico e quello dell'Europa d'allora ed il rinnovamento del pensiero occidentale che ne fu la conseguenza, segnando profondamente la civiltà umana in quell'ambiente dell'unità culturale dei Paesi Mediterranei che è stata, ogni volta che fu realizzata, madre di progresso umano⁷⁰.

L'orientalista Giorgio Levi de Vida e il critico Umberto Bosco furono i primi a rispondere con un certo entusiasmo all'opera di Cerulli. Entrambi appoggiarono la tesi di un Dante influenzato dalle conoscenze musulmane che circolavano nella sua epoca ma sicuramente lontano dalla letteratura islamica colta, e riconobbero a Cerulli il merito della sua scoperta e della sua analisi, prova definitiva del ritrovamento dell'anello mancante. Levi de Vida arrivò

68 Andrea Celli, *Gli studi di Enrico Cerulli su Dante*, in: *Doctor Virtualis*, <http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis>, n. 12, 2013, p. 37

69 Baccaro, *op. cit.*, p. 21

70 Cerulli, *Conclusioni storiche*, p. 205

ad affermare con certezza la conoscenza da parte di Dante del *Libro*, vista la presenza di influssi sia particolari che generali⁷¹.

Parallelamente a Cerulli anche Muñoz Sendino analizzò il testo musulmano all'interno dell'edizione spagnola e, senza sottigliezze, giunse ad affermare che la stessa esistenza del *Liber* e la sua appurata trasmissione nell'Italia del Trecento sono sufficienti a stabilire un rapporto «modello-copia» tra il *Libro* e la *Commedia*. Sebbene tale copia sia stata migliorata, abbellita e spiritualizzata, essa sarebbe stata inconcepibile senza suddetto modello. L'argomentazione di Palacios mancava soltanto di un anello di congiunzione per potersi dire conclusa: la questione della presenza di fonti islamiche risulta adesso inconfutabilmente provata grazie al ritrovamento dei manoscritti. Resta però ancora da determinare fino a che punto tali fonti abbiano plasmato il poema dantesco. Secondo Sendino la *Commedia* ricorderebbe la Grande Moschea cordovana, in cui «la selva delle colonne moresche è stata adattata al culto della cristianità». Cerulli risponde aspramente a tale insinuazione affermando che, pur ammettendo la possibile trasposizione di alcuni elementi grafici e concettuali non si può parlare di un rapporto «modello-copia», poiché il supremo e unico ideale a cui si ispira la costruzione della commedia è senza dubbio quello cristiano. Cerulli propone quindi un altro esempio architettonico più calzante:

quella colonna arabo-spagnola, che si inserisce ed iscrive il nome del suo artefice musulmano nella mole storicamente e artisticamente, in tutto e nelle sue parti cristiana della cattedrale di Pisa: eletta testimonianza si un'altra gloriosa arte, raccolta episodicamente nell'attuazione formale di un ideale artistico e religioso diverso⁷².

Secondo Pucciarelli fu proprio l'approccio «riduzionista» di Cerulli a far sprofondare di nuovo nel silenzio il dibattito sulla Questione. Egli non negò la plausibilità delle tesi di Palacios ma sicuramente fu molto cauto nell'affermare il valore probante del *Liber*⁷³.

Bisogna anche sottolineare che nel 1972, anno in cui venne pubblicato il secondo studio di Cerulli sulla Questione, non esisteva ancora una traduzione italiana dell'opera di Palacios, mentre la versione inglese era reperibile già da trent'anni. Ciò va sicuramente a conferma del timore espresso da Palacios: il «nazionalismo culturale» italiano verso la gloria e il genio Sommo Poeta non avrebbe mai permesso la diffusione e l'accettazione delle sue tesi⁷⁴.

71 Baccaro, *op. cit.*, pp. 21-22

72 Francesco Gabrieli, *Dante e l'Islam*, in: *Lecture classensi*, vol. 3, Longo Editore, Ravenna, 1970, pp. 47-52

73 Pucciarelli, *op. cit.*, p. 54

74 Gabrieli, *op. cit.*, p. 40

3.3. III fase (1990-attuale): critica contemporanea

All'ultimo studio di Cerulli seguì un silenzio di quasi vent'anni e la *Questione riemerse* soltanto nel 1991, a seguito della pubblicazione della traduzione italiana del *Libro della Scala* a cura di Rossi Testa. Il *Libro*, conosciutissimo tra gli specialisti del settore, venne finalmente reso accessibile al pubblico. Nel saggio in appendice Carlo Saccone riafferma la validità dell'ipotesi di Palacios: secondo lo studioso i critici italiani non sono mai riusciti ad affrontare lo studio dell'opera dello spagnolo con sufficiente distacco. Sembra infatti paradossale che il comprovato debito occidentale verso le discipline arabe, quali la matematica e la filosofia, non sia stato esteso alla letteratura e più precisamente alla *Commedia*⁷⁵. Saccone riprende le affermazioni di Gabrieli in merito all'approccio nazionalista degli italiani di fronte a quella che essi avevano percepito una «menomazione» della gloria poetica di Dante. Per Gabrieli le ipotesi dell'influsso arabo non sminuirebbero la gloria di Dante, la quale sta tutta nella «forma poetica impressa a una materia la cui provenienza è esteticamente indifferente, come è indifferente la qualità del metallo o del marmo in un capolavoro della statuaria»⁷⁶.

La seconda fondamentale tappa di questa fase del dibattito è rappresentata dalla tanto attesa traduzione italiana dell'opera di Palacios nel 1994. È proprio in questo periodo che la filologa, semiologa e critica letteraria Maria Corti presenta il suo illuminante studio sulla *Questione*. Corti ritiene necessario un rigore di metodo nell'indagare i modi d'approccio del poeta all'influsso arabo che caratterizzò la sua epoca. Tre sono le possibilità metodologiche⁷⁷:

1. Interdiscorsività: processo di circolazione tra mondi culturali, per cui un dato o una notizia divengono patrimonio comune in seguito alla compenetrazione interdiscorsiva. In questo caso è impossibile, e pericoloso, individuare una fonte diretta.
2. Intertestualità: un testo X offre un modello di struttura a un testo Y, un modello analogico. Ma ciò non significa che il testo X sia necessariamente fonte di Y, cioè che l'autore di Y abbia avuto sotto gli occhi il primo testo: può averne letto un riassunto o averne udito una sintesi orale.
3. Fonte diretta: in questo caso la derivazione del testo Y dal testo X deve essere provata innanzitutto da ragioni di storia letteraria: diffusione del testo X nell'ambiente

75 Pucciarelli, *op. cit.*, pp. 54-55

76 Gabrieli, *op. cit.*, p. 40

77 Maria Corti, *Dante e la cultura islamica*, in: *Il Libro della Scala di Maometto*, a cura di Longoni, BUR, Milano, 2013, p. 326

culturale in cui viene prodotto Y e reperibilità del primo testo in una lingua nota all'autore del secondo. Successivamente va dimostrata una corrispondenza non solo tematica, ma formale, estesa ed isomorfa perché non sia casuale.

Quando due culture entrano in contatto, come accadde tra quella islamica e quella medievale europea, le idee, i vocaboli, i concetti di una filtrano nell'altra. Questa interdiscorsività permeava l'epoca di Dante e ciò ha influenzato la sua produzione letteraria sia a livello di lessico (un esempio tra i tanti è l'utilizzo del termine «meschite» nella descrizione della Città di Dite⁷⁸), di concezioni filosofiche (si pensi alla rielaborazione araba delle idee di Aristotele ad opera di Avicenna e Averroè) e di idee. Corti porta come esempio il racconto dell'ultimo viaggio di Ulisse nel canto XXVI dell'*Inferno*. Ulisse parla in questi termini dello stretto di Gibilterra: «io e' compagni eravam vecchi e tardi quando venimmo a quella foce stretta dov'Ercule segnò li suoi riguardi acciò che l'uom più oltre non si metta». Il divieto del passaggio delle Colonne d'Ercole è assente dalla tradizione greca e latina. Furono gli arabi ad introdurlo, per meglio dominare il commercio marittimo nel Mediterraneo: come leggiamo nell'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne, questo divieto «*dicitur Sarracenicæ lingua Saphy*», cioè viene chiamato *safi* in arabo. Dietro l'episodio di Ulisse sta quindi una leggenda araba entrata per compenetrazione interdiscorsiva nel Medioevo Europeo e di cui è ormai impossibile individuare la fonte precisa⁷⁹.

Con il *Libro della Scala* invece ci troviamo di fronte ad un tipo diverso di fenomeno che potrebbe essere quello dell'intertestualità o persino della fonte diretta. Corti segue inizialmente la prima possibilità, postulando la conoscenza indiretta del *Libro* da parte di Dante, mediata dai racconti di Brunetto Latini o dal riassunto in castigliano di Pascual. Ma tale ipotesi cade presto davanti al confronto tra il *Libro*, il suo riassunto e la *Commedia*. Risulta piuttosto semplice provare che «il modello strutturale per la *Commedia* viene direttamente dal *Libro*», in quanto questi hanno in comune elementi costruttivi, architettonici e descrittivi assenti nel riassunto⁸⁰. Ma, per poter parlare veramente di fonte diretta, devono essere individuate analogie, presenti in ambedue le opere con lo stesso impianto strutturale e ordine. Corti si appresta quindi a ricercarle: tali analogie appaiono sin dall'inizio, ad esempio nel parallelismo delle tre voci tentatrici di Muḥammad e le tre fiere dantesche.

78 *Inferno*, VIII, 70: Moschea dallo spagnolo *mezquita*, derivato dall'arabo *masjid*

79 Maria Corti, *La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico*, in: *Belfagor*, anno L, n. 3, maggio 1995, p. 302

80 *Ivi*, p. 309

Ma le somiglianze più impressionanti si trovano senza dubbio nelle descrizioni infernali. La violenta concretezza dell'Inferno musulmano colpì Dante che lo utilizzò sicuramente come fonte diretta. Le analogie presenti nella descrizione delle pene sono evidenti, un esempio:

<p>quelle li afferrano e li gettano a terra sotto di sé, e aprendo la bocca versano su di loro il veleno così che si liquefanno, come si liquefa la cera (<i>Libro</i>, LVI, 5)</p>	<p>un serpente [...] tutto a lui s'appiglia. [...] poi s'appiccicar, come di calda cera fossero stati (<i>Inf.</i>, XXV, 50-62)</p>
---	---

A coloro che «seminano parole per portare discordia tra le genti» vengono invece tagliate le labbra con delle forbici infuocate (*Libro*, cap. LXXIX, par. 2) e una simile pena subiscono i «seminatori di scandalo e scisma» nella nona bolgia, in cui vengono mutilati «dal taglio de la spada». Qui si trova Muḥammad «rotto dal mento in fin dove si trulla» (*Inf.*, XXVIII, 22-42) e può non essere casuale che, proprio a chiusura di questo canto, Dante nomini esplicitamente per la prima e unica volta il contrappasso, descritto da Muḥammad nel *Libro* come il principio di assegnazione delle pene ai dannati⁸¹.

Le corrispondenze si diradano nel salire verso il Paradiso, poiché, se la materialità dei supplizi islamici poteva essere un modello stimolante e appropriato per l'Inferno dantesco, la sensualità e la concretezza dei piaceri del paradiso di tradizione coranica mal si conciliavano con la dottrina cristiana, ideale centrale della *Commedia*. Le analogie tematiche tra i due paradisi sono simili a quelle già individuate da Palacios nei primi testi della tradizione. Prima tra tutte la concezione filosofica della metafisica della luce⁸², la quale è «nota dominante della gioia paradisiaca»⁸³. Il «linguaggio della luce» permea entrambe le narrazioni: Longoni nota come nel *Libro* il lessico della luce⁸⁴ abbia ben 114 occorrenze e il teologo Gagliardi evidenzia la ricorrenza del lemma *luce*, che compare 72 volte nelle tre cantiche, di cui addirittura 56 nel Paradiso⁸⁵. Ma mancano le analogie strutturali tra i due testi e questo porta quindi Corti a distinguere due tipi di influssi sul poema: l'inferno del *Libro* sarebbe fonte diretta della *Commedia* mentre il paradiso mostrerebbe solo fenomeni di intertestualità data la presenza di analogie tematiche ma non strutturali e isomorfe.

81 Corti, *Dante e la cultura islamica*, pp. 339-342

82 Identificazione del concetto di Dio con quello di luce, perdita della vista di fronte allo splendore divino, dramma dell'insufficienza umana e dell'ineffabilità divina che rendono impossibile comunicarne la visione.

83 Longoni, *op. cit.*, p. XXXIV

84 *claritas, clarus, illuminatus, illustratus, lux, lucere, lucidus*

85 Don Mauro Gagliardi, *La luce nell'Empireo dantesco*, in: *Dante oltre il Medioevo*, a cura di Vincenzo Placella, Atti dei Convegni in ricordo di Silvio Pasquazi, Roma 16-30 novembre 2010, Pioda Imaging, Roma, 2012, pp. 103-115.

4. Conclusione

Nel 1919 Palacios pubblicava *l'Escatologia musulmana en la Divina Commedia* e i critici rabbrivivano all'ipotesi che la *Commedia*, summa del sapere medievale cristiano, avesse trovato una fonte in testi della tradizione islamica. I dantisti confutarono questa possibilità data l'assenza di una catena di trasmissione che congiungesse i suddetti testi al poema. Trent'anni dopo Enrico Cerulli rinvenì l'anello mancante: il *Libro della Scala di Maometto* saldava la catena, che, passando attraverso la Spagna, univa il mondo arabo a quello di Dante. L'importanza di questi due testi nel patrimonio culturale europeo è innegabile, ma dovranno passare altri cinquant'anni prima che vengano tradotti in italiano. Dopo quasi cento anni dallo scoppo della polemica ancora non esiste un testo organico che si occupi della Questione delle fonti islamiche della *Divina Commedia* e tragga conclusioni definitive.

Ad oggi la Questione rimane aperta e sconosciuta ai più. Questo è il motivo che mi ha spinto a trattare l'argomento nel presente elaborato: il mio scopo era quello di fornire una sintesi della Questione e dimostrare come, quelle che nell'opera di Palacios erano solo ipotesi, si siano rivelate essere, entro certi limiti, una realtà. È ormai assodata l'influenza arabo-islamica nel Medioevo europeo, così come la presenza del *Libro della Scala* nel patrimonio culturale dell'epoca, affermare che Dante, con la sua propensione a fondere i più diversi materiali culturali, si astenne completamente da questi influssi sembra indicare soltanto un certo disagio dei critici italiani nei confronti di questo mondo, a cui l'Europa guarda spesso solo attraverso eventi quali la guerra santa, la sottomissione della donna e il fanatismo. La presenza di un'influenza islamica non rende meno grande il genio dantesco, anzi ne allarga gli orizzonti e rende la sua opera un esempio di interculturalità e di apertura. Proprio in un'epoca come la nostra, in cui le barbare follie del fondamentalismo ci spingono a temere l'altro, specialmente se arabo, questo valore dovrebbe essere ripreso ed insegnato:

L'Occidente non è semplicemente giudaico, greco, latino e poi cristiano, ma anche islamico, [...] nel momento in cui l'Europa si fonda lo fa su molte basi, tra cui quel mondo arabo tanto temuto. [...] Questo continente si salverà solo [...] con una vera riforma dell'istruzione in grado di formare cittadini non più abituati a pensare a se stessi come una monade ecosistemica, bensì come un'entità aperta all'esterno, alla contaminazione con le culture altre (Prof. Fabio Tarzia).

Un così vasto argomento non poteva essere esaurito interamente in poche pagine, ma spero che il mio lavoro possa essere d'aiuto, a chi voglia avvicinarsi a questo tema, per approfondire le proprie conoscenze non solo sulla cultura araba ma soprattutto di quella italiana.

5. Tavola di traslitterazione dall'arabo

Lettera	Nome	Traslitterazione
ء	hamza	—, ’
ا	’alif	āā
ب	bā’	b
ت	tā’	t
ث	ṭā’	th
ج	jīm	j
ح	ḥā’	ḥḥ
خ	ḫā’	kh
د	dāl	d
ذ	ḏāl	dh
ر	rā’	r
ز	zāy	z
س	sīn	s
ش	šīn	sh
ص	ṣād	ṣṣ
ض	ḏād	ḏḏ
ط	ṭā’	ṭṭ
ظ	ẓā’	ẓẓ
ع	‘ayn	‘
غ	ğayn	gh
ف	fā’	f
ق	qāf	q
ك	kāf	k
ل	lām	l
م	mīm	m
ن	nūn	n
ه	hā’	h
و	wāw	w
ی	yā’	y
آ	’alif madda	ā, ’ā
ة	tā’ marbūṭa	h, t
ى	’alif makṣūra	y
لا	lām alif	lā
ال	’alif lām	al-

6. Bibliografia

Abū al-‘Alā’ al-Ma‘arrī

2011 *L'epistola del perdono. Il viaggio nell'aldilà*, cura e traduzione di M. Diez, Einaudi, Torino.

Alessandro D'Ancona

1989 *I precursori di Dante*, Arnaldo Forni Editore, Ristampa anastatica dell'edizione del 1874, Sala Bolognese.

Enrico Cerulli

1949 *Il «Libro della Scala» e la questione delle fonti arabo-spagnole della «Divina Commedia»*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano.

1989 *Conclusioni storiche. Nuove ricerche sul Libro della scala e la conoscenza dell'Islam in Occidente*, in: *Sharq al-Andalus*, vol. 6.

Vincente Cantarino

2007 *Dante and Islam: History and Analysis of a Controversy*, in: *Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society*, n. 125, Dante Society of America, Cambridge (MA).

Maria Corti

1995 *La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico*, in: *Belfagor*, anno L, n. 3, maggio.

2013 *Dante e la cultura islamica*, in: *Il Libro della Scala di Maometto*, a cura di Longoni, BUR, Milano, 2013.

Francesco Gabrieli

1970 *Dante e l'Islam*, in: *Lecture classensi*, vol. 3, Longo Editore, Ravenna, 1970

Don Mauro Gagliardi

2012 *La luce nell'Empireo dantesco*, in: *Dante oltre il Medioevo*, a cura di Vincenzo Placella, Atti dei Convegni in ricordo di Silvio Pasquazi, 16-30 novembre 2010, Pioda Imaging, Roma.

Longoni (a cura di)

2013 *Il Libro della Scala di Maometto*, BUR Classici, Milano.

Miguel Asín Palacios

2014 *Dante e l'Islam. L'escatologia islamica nella Divina Commedia. Storia e critica di una polemica*, Luni Editrice, Milano.

Pucciarelli

2012 *Dante e l'Islam. La controversia sulle fonti escatologiche musulmane della Divina Commedia*, Irfan Edizioni, Cosenza

Zilio-Grandi (traduzione di)

2010 *Il Corano*, Mondadori, Milano.

7. Sitografia

Sabina Baccaro

2013 *Dante e l'Islam. La ripresa del dibattito storiografico sugli studi di Asin Palacios*, in: *Doctor Virtualis*, n. 12, <http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis>.

Andrea Celli

2013 *Gli studi di Enrico Cerulli su Dante*, in: *Doctor Virtualis*, n. 12, <http://riviste.unimi.it/index.php/DoctorVirtualis>.

James W. Morris

2002 *Introduction to the Meccan Revelations*, http://www.ibnarabisociety.org/articles/mr_introduction.html

2002 *The Mi'raj and Ibn 'Arabi's Own Spiritual Ascension: Chapter 367 of the Futūhāt and the K. al-Isrā'*, http://www.ibnarabisociety.org/articlespdf/sp_miraj.pdf