

PAOLO CANETTIERI, *Geometrie dantesche : il cerchio*, in «Anticomoderno» (ISSN: 1125-3800), 1 (1995 - *Convergenze testuali*), pp. 163-174.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/antmod>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler. Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



La digitalizzazione della rivista «Anticomoderno», a cura dalla Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con



GEOMETRIE DANTESCHE: IL CERCHIO

di Paolo Canettieri

come la luce diffusa si concentra nella lente, come i cristalli si cristallizzano, così anche la materia poetica si concentra e si cristallizza in schemi formali.

E. R. CURTIUS.

Il cerchio è una figura che invade la poetica dantesca: informa di sé le macrostrutture narrative e topologiche, le categorie del pensiero, le microstrutture, le forme stesse della poesia. Non è un caso che l'opera dantesca termini con due metafore che proprio al cerchio fanno riferimento per tentare di spiegare ciò che ad uomo non è dato. Con grande finezza interpretativa Roberto Mercuri notava in un saggio recente che

Dante scrittore, giunto alla fine dell'esperienza, si definisce, tramite questa similitudine, come costruttore di armonia, indagatore della verità ultima della geometria, la quadratura della circonferenza: ed è proprio l'immagine geometrica della circonferenza a descrivere la Trinità come «tre giri / di tre colori e d'una contenenza» (*Par.* XXXIII, 116-17). Dio è rappresentato da tre circonferenze, Dante è rappresentato come «geomètra» che studia il cerchio: le due similitudini hanno la funzione di mettere in stretta relazione Dio creatore dell'Universo e Dante creatore della *Comedia* costruita, come il mondo, secondo criteri geometrici, numerologici e perciò armonici a riflettere, seppur imperfettamente, l'armonia del creato.¹

Aggiungeremo che in questo contesto di armoniosa circolarità risulta pregnante anche l'immagine, qui veramente conclusiva, della «rota, che igualmente è mossa», per rappresentare l'appagarsi perfetto del proprio interiore desiderio dopo il compimento dell'esperienza mistica, in armonia con l'amore che fa girare l'universo. Dio è cerchio, Dante è il geomètra che studia il cerchio, il teologo che studia la divinità, il mistico che ad essa si congiunge nell'armonia del movimento circolare proprio di tutto l'universo: insomma la mediazione perfetta tra mistica e teologia è sintetizzata da quella metafora come sublime proposta di integrazione non iterabile fra l'*esprit de géometrie* e l'estetica dell'ineffabile. Per questo motivo avrà forse ragione Pézard² che, commentando la lauda di Iacopone *La Fede e la Speranza* in cui è descritto l'annichilimento in Dio³, propone una diversa lettura per i vv. 90-91, dove nel descrivere l'estasi si dice:

L'autonni so' quadrati,
so' stabeliti, non pòzzo voltare;

Il filologo francese anziché *l'autonni* vorrebbe leggere *li tunni*, cioè i cerchi, perché come in Dante

c'est bien l'amour que Jacopone place au plus haut des cieux, au dessus de la foi et de l'espérance: «Cotal si me dà frutto vero amore» (v. 5). Ce ciel suprême de Jacopone, enfin découvert à travers le miroitement du cristallin, je crois que le vers mutilé de notre laude XCII pouvait en parler ainsi: «Là, i *tunni* son quadrati...» [...]. Dans l'empyrée, au sein de Dieu, la quadrature du cercle est accomplie. Tout ce qui heurtait notre raison devient évident et uni. Mortes les amours terrestres, l'amour divin triomphe. C'est exactement ce que Dante annonce presque à la fin de son poème.

Il dantista francese sottolinea la probabile dipendenza di Dante da Iacopone e mette in rilievo per questa medesima problematica una lauda dai fortissimi accenti mistici, *Amor de caritate* (Mancini n°89), in cui Iacopone identifica l'amore e il cerchio («Amor, Amor, tu si cerchio retundo»): analogamente Dante nella *Vita nova* XII 4 fa dire ad Amore personificato «Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes».

Due metafore, quella del cerchio e quella della ruota, che rinviano, credo non casualmente, anche a due composizioni appartenenti ad un momento preciso dell'opera dantesca, quello petroso. *Io son venuto al punto della rota, Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*: basti ricordarne i versi incipitari.

La ruota, il cerchio: momenti di una gelida passione, ma anche, e soprattutto di amore per le durezza della forma. Già Contini notava che la parola in rima *marmo* con la quale termina *Io son venuto* «rinnova l'idea di durezza evocata dalla parola omologa della strofe iniziale, *petra*, e che con ciò «il circolo di crudeltà è chiuso»⁴.

Qui una circolarità semantica, che va dalla *petra* al *marmo*, ma nella sestina anche (e soprattutto) la circolarità della struttura che caratterizza la forma. Non mi sembra che si sia notato fin'ora che la circolarità della struttura⁵ è probabilmente evocata proprio dal *cerchio d'ombra*, che anzi essa sta a *rappresentare idealmente* il cerchio d'ombra. Troviamo qui un'interpretazione tutta dantesca della sestina: attento interprete di ogni possibilità offerta dai numeri e convinto dell'ordine numerico del reale, Dante non poteva non attribuire al sei un senso specifico, anche indipendentemente dal significato che esso poteva avere nel modello di Arnaut Daniel. Ci si è spesso interrogati su questo senso, sul valore del sei.

Credo che Dante nel sei vedesse, oltre che un numero perfetto anche (e innanzitutto) un numero legato al cerchio e alla circolarità. All'attento lettore di Agostino e soprattutto di Boezio non poteva sfuggire il riferimento, notissimo e più volte richiamato, del sei come numero perfetto:

Inter hos autem velut inter inaequales intemperantias medii temperantum limitis sortitus est ille numerus, qui perfectus dicitur, virtutis scilicet aemulator, qui nec supervacua progressionem porrigit, nec contracta rursus diminutione remittitur, sed medietatis obtinens terminum suis aequus partibus nec crassatur abundantia, nec eget inopia, ut .VI. vel .XXVII. Namque senarius habet partem mediam, id est .III., et tertiam, id est .II. et sextam, id est .I. que in unam summam si redactae sint per totum numeri corpus suis partibus invenitur⁶

Ma della stessa opera non sarà sfuggito neanche il riferimento al sei come numero ciclico:

XXX. Ipsorum vero cyclorum quantum fuerint ita ducti, ut a quo numero cybicae quantitatis latus coeperit, in eundem altitudinis extremitas terminetur, numerus ille cyclicus vel sphericus appellatur; ut sunt multiplicationes, quae a quinario vel a senario profiscuntur.

Infatti le potenze di 6 contengono sempre 6 come numero terminale:

6 x 6 = 36
36 x 6 = 216
216 x 6 = 1296 etc.

Un numero ciclico e un numero perfetto: se spesso l'applicazione di interpretazioni numerologiche risulta poco congruente per via delle molteplici possibilità offerte dal simbolismo dei numeri e della infinita varietà combinatoria, qui il riferimento incipitario al cerchio, funzionalizzato all'ambito della struttura circolare della sestina, che in quanto composta di sei versi non poteva non richiamare la ciclicità stessa del numero, è un elemento che induce a pensare che, in effetti, il quarto ciclo della potenza del 6 ($6^4 = 1296$) rappresenti proprio la data di composizione (o, meglio, di ambientazione) della sestina⁷. In questo caso tale data sarebbe esattamente coincidente con quella di *Io son venuto al punto della rota*, il giorno di Santa Lucia del 1296, in cui «quel pianeta che conforta il gelo / si mostra tutto a noi *per lo grand'arco* / nel qual ciascun di sette fa *poca ombra*» (*Io son venuto*, vv. 7-9). I miei corsivi sottolineano il legame anche lessicale con l'incipit della sestina, che evidentemente condensa e cristallizza la lunga descrizione astronomica di *Io son venuto*. Una canzone ciclica, organizzata su un numero ciclico. La datazione di *Al poco giorno* è ricavabile dalla struttura: per determinare con esattezza la cronologia del testo è necessario solo conoscere il giorno, e a ciò basta il primo verso.

L'associazione del numero 6 al cerchio non è solamente relativa alla sua caratteristica di ciclicità, ma anche al rapporto tra raggio e circonferenza, una volta operata l'approssimazione $2\pi=6$, come si trova anche in alcuni manuali del tempo. Si legga ad esempio il passo relativo in quell'«enciclopedia tascabile»

per trovatori che è il *Thezaur* di Peire de Corbian:

De Geometria sai tan dels mesuramens
 C'un basto en mon ponh, si m'estauc en jazens,
 Mesuri las tors autas els edifficamens,
 E sai proar triangle e quadrangle eissamens,
 Engalar ab figura facha redondamens,
 E cant es fach us cercles ab garanh drechamens,
 Tals sex espazis a totz lo sersenamens
 Con a del sercl'es el miei luec dedens.⁸

Così glossavano Jeanroy e Bertoni: «L'auteur veut expliquer (vv. 277-278) le problème suivant: étant donné un rayon, trouver la circonférence. Sa solution (multiplier la longueur du rayon par 6), n'est pas éronné, mais n'est pas absolument exacte. Il aurait dû dire: par 6,283»⁹. In fondo, la riduzione del doppio π al numero sei è una soluzione approssimativa, poetica diremmo, del principio cui il geomètra indige: «ché lo punto per la sua indivisibilitade è immensurabile, e lo cerchio per lo suo arco è impossibile a quadrare perfettamente, e però è impossibile a misurare a punto.»¹⁰.

La sestina è una struttura ciclica, il sei un numero che per più ragioni rinvia al cerchio e l'utilizzazione della forma della sestina avrà quindi il senso di rappresentare la ciclicità di alcuni eventi: se l'ipotesi proposta è vera è la forma che si riverbera sul contenuto e impronta di sé i significati. Una prospettiva che si colloca sulla linea interpretativa di Baldelli, che nella voce *Sestina* dell'*Enciclopedia Dantesca* ha scritto: «si può veramente dire che la s[estina] è il tema di sé stessa, o in altre parole che la forma è il suo tema» e lo stesso Contini, del resto, aveva operato, almeno sul piano dello stile, dell'*asperitas*, questo importante ribaltamento di prospettiva:

Tra i problemi più dibattuti della bibliografia dantesca è quello circa l'identificazione della così detta donna Pietra. In fondo, il problema non ha ragione di porsi, perché la donna Pietra è semplicemente il legame che unisce le liriche più tecnicistiche di Dante, nelle quali l'energia lessicale e la rarità delle rime si trasformano a norma di 'contenuto', nel tema della donna aspra, dell'amore difficile¹¹.

Come i primi due versi di *Al poco giorno* delimitano icasticamente il cronotopo della sestina, così la Petra ne costituisce l'essenza interna ed esterna. Gioiello, cristallo del *trobar*, smeraldo e diamante: non ci soffermeremo a dare l'immensa bibliografia, tanto inevitabilmente per questa forma alla simbologia dei numeri si associa quella delle pietre preziose. E Dante non si è certo sottratto, qui e in altre canzoni petrose, a questa lapidaria interpretazione: e quanto più ci si spinge nel gioco asperimo, nelle durezza ghiacciate del comporre dantesco, tanto più la Donna si fa Forma e il testo diviene pretesto di argenti

geometrie. Non si tratta di una lettura moderna: la Forma è una divinità luminosa ben presente al Dante di fine secolo, che così si congeda da *Amor tu vedi ben che questa donna*, e forse da tutta l'esperienza petrosa:

Canzone, io porto ne la mente donna
tal che, con tutto ch'ella mi sia petra,
mi dà baldanza, ond'ogni uom mi par freddo
sì ch'io ardisco a far per questo freddo
la novità che per tua *forma luce*,
che non fu mai pensata in alcun tempo.

Un ciclo di canzoni che rappresentano i cicli del tempo, che datano se stesse, che si fanno esse stesse *tempo* (non a caso una delle parola-rima di *Amor tu vedi ben*), che rappresentano esplicitamente la propria inesperta *virtù* di gioielli stilistico-formali. Ma non solo: anche nodale punto di passaggio stilistico per la via che porta al poema sacro¹², esperienza più di ogni altra sussunta nel capolavoro.

Per questa ragione, credo, sia la *rota* che il *cerchio* si trovano come metafore terminali. Dante nella *Commedia* rifunzionalizza l'esperienza del Dante lirico, del «trovatore»: qui la circolarità formale diviene essa stessa *sensu*.

Pietro Beltrami ha formulato in tal senso un'ipotesi importante. Il fatto che Dante chiami «canzone» (*Inferno* XX 3) o «cantica» (*Purgatorio* XXXIII 140 ed *Epistola a Cangrande*) una delle tre parti del poema, «al di là della corrispondenza strutturale che rimanda al sirventese e al sonetto», fa ritenere che «Dante pensi il canto come una stanza di canzone *sui generis*; una canzone 'comica' nello stile, che consente una relativa elasticità nella misura delle stanze-canti»¹³. Forse potremo andare ancora oltre: se è giusta l'intrepretazione di G. Gorni¹⁴, che glossando il termine *cantilena* utilizzato nel *De vulgari eloquentia* (II, VIII, 8), suggerisce che «la *Commedia*, 'comica coniugatio' per antonomasia, notoriamente divisa in cantiche e canti nelle sue parti, possa esser designata come *cantilena* nella sua globalità» e che dunque sarà l'insieme dell'opera poetica ad essere assimilato alla *cantio*, l'intero *sacrato poema* sarà da considerare come una macrocanzone, che in sé comprende tutte le le potenzialità di quella. Allora il pensiero andrà a quei *versus circulati* di cui dava esempio il Mari nel suo saggio sulla sestina di Arnaldo¹⁵:

Gaudia debita.
temporis orbita.
reddidit orbi.

Quod vetus intulit.
alter Adam tulit.
editus orbi.

Lumine lucifer.
ille salutifer.
edidit orbi.

Tre strofe, una sola parola finale, *orbi* che si ripete identica: anche qui la parola in rima e l'idea formale del *versus circulatus* non sono probabilmente senza relazione fra loro. Ma quindi non potremo pensare anche al poema dantesco come a una grandiosa *cantilena circulata*, con una parola in rima, *stelle*, che si ripete identica alla fine di ogni cantica? L'ipotesi non mi sembra sia stata ancora proposta, ma meriterebbe una valutazione più ampia alla luce di quanto è stato detto circa i rapporti fra *strutture formali* e *testo* nell'opera dantesca: mirabilmente, nel nominare la «rota che igualmente è mossa», il canto compie la sua ultima rotazione e volge alla fine. Si ricorderà a questo proposito l'ipotesi di F. Oroz Arizcuren¹⁶, che individua nell'*alba* di Cerveri *Axi con cel c'anàn erra la via* una fonte per il primo canto dell'*Inferno*. Ne riproduco per chiarezza le prime tre strofe secondo l'edizione recente di Coromines¹⁷:

Axí com cel c'anàn erra la via
que deu tener, can va ab nit escura,
e té camí mal e brau, qui l'atura,
e no sap loc, ne camí, on se sia,
sufren mal temps, ab regart de morir,
soy eu, tan no pusc fer <ço> que desir:
que vis fenir la nit, començan l'*alba*;

que.l camí ay errat que far devia:
tan m'és la nuytz fer'e salvatg'e dura,
e.l temps tan braus qu<ez>, on mays va, piyura;
per què, no say on m'an ne on m'estia:
qu'enàn non pusc anar, ne romanir,
ne pusc lo temps laxar ne.l pusc sofrir,
per què, m'albir que m'an trop tardàn l'*alba*.

Est segles fals és la nuit, qui.m laguia:
camí d'infern, temps braus ple de rancura,
e vals de plors: ço ditz Sant'Esriptura;
e l'enfans paucs, can nays, o signifia,
c'ab dolors yug' e.y està, ez exir
no.n pot ses plor. Ver Déu, faitz-m'esclarzir,
per dreyt seguir lo camí denàn l'*alba*.

Oroz Arizcuren mostra tutta una serie di riscontri puntuali e nota¹⁸:

La concepción general del alba de Cerverí (C) y del principio del canto 1º del *Inferno* de Dante (D) revelan gran afinidad: la acción se desarrolla, en ambos, durante la noche (C2, D2, 21); los dos se extravían (C2, D3) y temen la muerte (C5, D7); la solución que se presenta a los dos poetas es el alba (C6-8, D16-19).

L'ipotesi è stata ben commentata anche da J. Gruber¹⁹, secondo cui alla base di queste riprese sarebbe quello stesso principio dell'*Aufhebung* intertestuale rintracciabile anche in altre citazioni dantesche e trobadoriche in genere. Per nostra parte noteremo che l'analogia con i *versi circolati*, con la ripresa alla fine di ogni strofe della parola *alba*, potrebbe non essere indifferente, al fine di comprendere il senso della ripresa e della citazione dantesca: l'operazione di Cerveri è stata quella di trasporre *a lo divino* un genere classico del trobadorismo cortese, rifunzionalizzando la parola *refrain*, che si fa emblema di salvezza.

Il procedimento formale di Dante, per l'insieme delle tre cantiche, per la sua divina canzone, è in un certo modo assimilabile: alla parola terminale *alba* è sostituita la parola *stelle*, simbolo più alto e supremo sia del movimento circolare dell'universo, sia della salvezza: le stelle rappresentano l'orientamento dell'Uomo, ciò che gli permette di trovare (o di ritrovare) la via diritta. Lo stesso Cerveri, d'altro canto, aveva fatto esplicito riferimento nella sua alba religiosa a questo motivo universale della funzione di guida delle stelle (v.36: «Gaug's és e lutz, stella que'l món guia»).

Formulata l'ipotesi sorgono spontanei i quesiti: ricercando la genesi delle idee inerenti ai movimenti cosmici nei movimenti delle strutture formali non si rischierà di subordinare le macrostrutture alle forme? Non verrà con ciò trascurato l'aspetto della formazione culturale di Dante e del suo enciclopedismo? Dimenticheremo la teoria aristotelica, nasconderemo al lettore quanto finemente dimostrato dal Nardi²⁰, sia in merito alle conoscenze dantesche dell'opera di «Alpetragio», che al senso profondo dell'«arco della vita» («la causa del nascere e del morire delle cose va ricercata non nel movimento uniforme 'che l'universo rape', ma piuttosto nel movimento periodico d'accesso e recesso del sole e degli altri pianeti nei segni che formano il *cerchio obliquo* dello zodiaco»)? Certamente no.

Ma non dovremo mai neanche perdere di vista il *processo* di formazione della cultura di Dante e la sua prima esperienza: Dante in primo luogo è Poeta, ma è passato dall'essere *trovatore*, almeno se in tal senso si può interpretare l'assimilazione che fa di se stesso nella *Vita Nuova* ai fedeli d'Amore, che appunto sono «famosi trovatori in quello tempo (*Vita Nuova*, III 9)²¹. Il legame non solo esteriore del sistema poetico con le superiori armonie cosmiche è funzionalmente e necessariamente legato al passaggio che dal trovatore porta al Poeta. La *Commedia* rappresenta appunto l'autocoscienza che deriva dallo studio approfondito degli *auctores*, ma la struttura di pensiero, la *forma mentis* resta in fin dei conti la medesima. L'appropriazione delle forme metriche, almeno su un piano di allusione, per rappresentare o appunto per alludere all'ordi-

ne superiore o alla rotazione degli astri, non era un procedimento nuovo: io ritengo ad esempio che la famosa *redonda canso* di Guiraut Riquier, *Voluntiers faria* (BdT 248, 85), composta alla corte di Alfonso X nel 1276 e di cui di recente D. Billy ha mostrato la perfetta pertinenza al proprio nome²², debba la propria esistenza *in quanto* canzone rotonda, al fatto che nello stesso anno e nella medesima corte del Re Saggio usciva la traduzione delle *XLVIII figuras de la VIII espera*, parte fondamentale del *Libro del saber de astronomia*²³, in cui evidentemente risulta preponderante l'elemento della circolarità dei movimenti astrali.

Da notare anche, poiché l'elemento che ci interessa risulta manifesto nel titolo, l'*Astrolabio redondo*, anch'esso tradotto certamente in una data non lontana da quella della *canso* di Guiraut Riquier. In questo caso il trovatore ha probabilmente cercato di rappresentare con la propria arte una realtà geometrica culturalmente preponderante, che si imponeva all'attenzione del tempo, proprio in ragione dell'interesse mediato ed immediato delle istituzioni politiche e culturali per l'astronomia. La *canso redonda* di Guiraut Riquier sta a dimostrare come un principio dell'ordine cosmico, la circolarità, si possa manifestare nel microcosmo della metrica, rappresentando quindi un principio estetico di ordine superiore. Agostino nel *De quantitate animae* aveva formulato una teoria estetica su base geometrica: secondo tale teoria il triangolo equilatero sarebbe più bello dello scaleno poiché riflette in maggior misura l'*aequalitas* divina. Ancor più bello, in quanto più *aequalis*, sarebbe dunque il quadrato mentre la più bella di tutte le figure geometriche sarebbe evidentemente il cerchio, in cui nessun angolo rompe l'eguaglianza della circonferenza²⁴. Secondo tale teoria, evidentemente, una *canso redonda* sarebbe la più bella delle canzoni.

Così l'attribuzione dantesca di una struttura circolare al *poema sacro* deriva certamente da esigenze estetiche, ma è anche la perfetta manifestazione di un principio filosofico tratto direttamente da Alpetragio, espressamente richiamato nel *Convivio* (III, II, 5). Per dimostrare che «l'anima umana, che è forma nobilissima di queste che sotto lo cielo sono generate, più riceve de la natura divina che alcun'altra» è necessario che «ciascuna forma ha essere de la divina natura in alcun modo», poiché ogni effetto ritiene qualcosa della causa che lo ha generato, «sì come dice Alpetragio, quando afferma che *quello che è causato da corpo circolare, ne ha in alcuno modo circolare essere*»²⁵: l'assunto, è evidente, ha per noi importanza capitale. La circolarità della *forma* della *Commedia* è l'effetto della circolarità della causa che la ha generata.

Per Dante si poneva, certo, un problema di rifunzionalizzazione, ma si trattava di un problema perfettamente parallelo a quello di rifunzionalizzazione dell'amore per Beatrice all'«Amor che move il sole e l'altre stelle»²⁶, passando

per le acquisizioni della *Vita Nuova* e gli insegnamenti filosofici di Boezio (ma non solo)²⁷. E. R. Curtius, del resto, metteva giustamente in rapporto «l'autodefinizione di Amore» in lingua latina, riportata da Dante nella *Vita Nuova* (la abbiamo già citata sopra) con la settima «regola teologica» di Alano di Lilla (*PL*, 210, 627 A): «Dio è una sfera intelligibile, il cui centro è dappertutto, il cui contorno non è in alcun luogo»²⁸. Curtius trascura però di associare quest'immagine con quella conclusiva della *Commedia*, dove Dio è appunto l'«Amor che move il sole e l'altre stelle», e dove, analogamente, è messo in relazione con il cerchio.

Particolarmente importante mi sembra inoltre l'inno di Philippe le Grève, citato da Salimbene (e quindi conosciuto in Italia), che comincia «Tu es circumferentia, / Centrum, tui positio / Loci negat obsequia». Dio è un cerchio, ciò che è bello è circolare, il poema sacro ha forma circolare: l'esperienza precedente di Dante «trovatore» è anche in questo caso rifinalizzata dal Dante Poeta. Ma aggiungerei ancora una chiosa. Si sa il sistema numerologico dantesco evolve dal nove al tre. È stato da molti commentato (e in primo luogo autocommentato²⁹) il senso del numero nove nell'opera giovanile ed è stato solo di recente messo in relazione il *nomen* del numero con il titolo del *libello*³⁰: eppure al lettore l'accostamento doveva risultare evidente, quasi ineludibile: il libro della memoria reca una rubrica che recita *Incipit vita nova*. Subito dopo, il libro della memoria comincia *Nove fiata*...La parola incipitaria è *nove*: con il nove comincia la *vita nova*. Non si tratta solo di un gioco di parole: basta pensare alla teoria linguistica dantesca e al senso che Dante connetteva ai *nomina*, per comprendere a questo richiamo incipitario egli dava un senso tutto particolare. La vita è *nova*, anche perché regolata dal numero nove. Si ricordi d'altronde che secondo Dante «questo numero fue ella medesima», cioè Beatrice (*Vita Nuova*, XX-VIII 3): ebbene la *Vita nova* è la storia dell'amore di Dante per quel nove, per quel «miracolo». Così glossava l'*incipit* del libello il De Robertis:

Non sarà mai abbastanza rilevato il valore della presenza iniziale del numero fatale, la cui «amicizia» con Beatrice, fino all'identificazione con lei, sarà ampiamente illustrata e commentata da Dante nel cap. XXIX [=XX-VIII], al tempo stesso sottolineandone il «molto luogo» che ha «tra le parole del libro». Giusta l'identificazione di questo col libro della memoria, vicenda narrata e narrazione sono poste sotto un unico segno, l'una dà la misura (nonché l'inizio: il punto in cui comincia la copia) dell'altra; e i riferimenti astronomici hanno funzione di oroscopo dell'impresa letteraria.³¹

Nella *Vita Nuova*, dunque, il numero nove determina la coordinata cronologica del racconto e il suo *senso*³². Sarebbe forse anche da studiare il momento in cui l'*equivocatio* fra il numero e l'aggettivo viene resa completa, ricorrendo al plurale: in un passo ben noto del XXIV del *Purgatorio*, Bonaggiunta dice al-

lo stesso Dante: «Ma d'i s'i' veggio qui colui che fore / trasse le *nove* rime, cominciando / *Donne ch'avete intelletto d'amore*». La constatazione ha evidentemente potenzialità euristiche che andranno approfondite in altra sede: certo è che il percorso poetico che porta alla metafora del «geomètra» è ora più chiaro: la *Commedia* è la storia della ricerca, del viaggio verso il tre, verso quel cerchio perfetto che è l'«Amor che move il sole e l'altre stelle». Il sei della sestina, quasi un cerchio d'ombra intermedio fra il nove della *Vita Nuova* e il tre della *Commedia*, rappresenta simbolicamente il punto di passaggio.

- 1 R. Mercuri, *Comedia di Dante Alighieri*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, *Le Opere*, I, *Dalle Origini al Cinquecento*, pp. 212-329, p. 216. Sui problemi più generali dell'ordine numerico e geometrico cui Dante sottopone il reale c'è una ricchissima bibliografia, cf. soprattutto M. Hardt, *Die Zahl in der Divina Commedia*, Frankfurt am Main 1973; G. R. Sarolli, *Analitica della Commedia, I. Struttura numerologica e poesia*, Bari 1974; Id., *Numero*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV, pp. 87-96; J. J. Guzzardo, *Dante: Numerological Studies*, New York 1987; G. Gorni, *Lettera, nome numero. L'ordine delle cose in Dante*, Bologna 1990. Il problema era stato posto in termini storici già da E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, trad. it. a cura di Roberto Antonelli, Firenze 1992, pp. 561-569.
- 2 Cf. A. Pézard, *Fausse couleurs dans les Laudi de Jacopone*, in «Romania», LXXXIX (1968), 433-56.
- 3 Iacopone, *Laude*, ed. F. Mancini, Roma-Bari 1974 (reprint *ibid.* 1977), n° 9.
- 4 Cf. D. De Robertis e Gianfranco Contini (a cura di), *Dante Alighieri. Opere minori*, Milano Napoli, 1984, p. 432.
- 5 La struttura della sestina è stata più volte messa in rapporto al cerchio o comunque alle forme cicliche: da ultimo D. Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire: genèse d'une forme, genèse d'un genre*, in «Medioevo romanzo» XVIII (1993), pp. 207-239 e 371-402, ha fornito una definizione e una descrizione nello stesso tempo funzionale e coerente, ribadendo l'importanza dell'«*utilisation d'un cycle unique*» e della «**circularisation**», qui consiste a *interrompre le processus juste avant le retour de l'arrangement initial* (p. 13). Cf. Dante, *Convivio*, II, XIV, 12: «fine de la circolazione è redire ad uno medesimo punto».
- 6 Cf. Boezio, *Institutio Arithmetica*, II, 30, ed. G. Friedlein, Lipsia 1867. Cf. anche la citazione agostiniana addotta da A. Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», II (1981), pp. 3-41, p. 11.
- 7 Cf. A. Fo, C. Vecce e C. Vela, *Coblas. Il mistero delle sei stanze*, Milano 1987, pp. 61-62.
- 8 Cf. A. Jeanroy e G. Bertoni, ed. *Le "Thesaur" de Petre de Corbian*, in «Annales du Midi», XXIII (1911), pp. 289-308, 451-71, p. 457 (vv. 272-279).
- 9 Cf. *Ibid.* Rileviamo che Jeanroy e Bertoni non spiegano invece ciò che precede il passo in questione: la prima proposizione va certamente riferita alla pratica di misurare una torre con un bastone, misurando le ombre di entrambi e istituendo la seguente proporzione (lunghezza della torre **x**; lunghezza del bastone **a**; lunghezza dell'ombra del bastone **b**; lunghezza dell'ombra della torre **c**): **a : b = c : x**. Quindi **x = bc/a**.
- 10 Cf. Dante Alighieri, *Convivio*, II XIII 27.
- 11 Cf. De Robertis e Contini (a cura di), *Dante Alighieri. Opere minori*, cit., p. 431.
- 12 Basti qui il rinvio ai saggi fondamentali di L. Blasucci, *L'esperienza delle petrose e il linguaggio della Divina Commedia*, in «Belfagor» XII (1957), pp. 403-431 e di I. Baldelli, *Lingua e stile dalle petrose e Tre donne*, in «La rassegna della letteratura italiana» LXXXII (1978), pp. 5-17, da integrare con Id. *Lingua e stile nelle opere in volgare di Dante*, in *Enciclopedia dantesca*, VI, pp. 55-112 e soprattutto con Id., *Ritmo, Ibid.*, IV, pp. 930-949.
- 13 Cf. P. G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna 1991, p. 91.
- 14 G. Gorni, *Le forme primarie del testo poetico*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo. I. Teoria e poesia*, Torino 1984, pp. 439-518, 494-5. Cf. anche Id., *Coscienza metrica di Dante: terzina e altre misure*, in Id. *Il nodo della lingua e il verbo d'amore*, Firenze 1981, pp. 187-215, pp. 212-215.
- 15 Cf. G. Mari, *La sestina di Arnaldo, la terzina di Dante*, in «Rendiconti dell'Istituto lombardo di scienze e lettere», 2a s., XXXII (1899), pp. 953-985.
- 16 Cf. F. Oroz Arizcuren, *Cerveri de Girona y Dante*, in «Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» XXXIV (1971-1972), pp. 275-279; Id. *La lírica religiosa en la literatura provenzal antigua*, Pamplona 1972.

- 17 Cf. J. Coromines, *Cerveri de Girona. Lirica*, Barcelona 1988, pp. 206-207.
- 18 Cf. Oroz Arizcuren, *Cerveri y Dante*, cit., p. 277.
- 19 J. Gruber, *Die Dialektik des Trobar. Untersuchungen zur Struktur und Entwicklung des occitanischen und französischen Minnesangs des 12. Jahrhunderts*, Tübingen 1983, pp. 51-56.
- 20 Cf. B. Nardi, *L'arco della vita. (Nota illustrativa al «Convivio»)*, in *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze 1930, 2a ed. accresciuta 1967, da cui si cita, pp. 110-138; Id. *Dante e Alpetragio*, *Ibid.*, pp. 139-166.
- 21 Relativamente al processo di evoluzione ideologica e sociale che porta all'autocoscienza dantesca relativa al fare poetico e quindi dalla fase guiltoniana al *cantor rectitudinis*, cf. R. Antonelli & S. Bianchini, *Dal 'clericus' al Poeta*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, vol. II, *Produzione e consumo*, Torino 1983, pp.171-227, soprattutto pp. 204-210.
- 22 Cf. D. Billy, *La canso redonda ou les déconvenues d'un genre*, in «Medioevo romanzo» XI (1986), pp. 369-378.
- 23 Cf. ora N. Roth, *Jewish Collaborators in Alfonso's Scientific Work*, in AAVV, *Emperor of Culture. Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*, Philadelphia 1990, pp. 59-71.
- 24 Cf. K. Svoboda, *L'esthétique de St. Augustin et ses sources*, Brno 1927, p. 59.
- 25 Il passo è ampiamente commentato in Nardi, *Dante e Alpetragio*, cit., pp. 164-166.
- 26 Cf. C. Singleton, *An Essay on the «Vita Nuova»*, Cambridge, Mass., 1958, trad. it. *Saggio sulla «Vita Nuova»*, Bologna 1968 e Id. *Journey to Beatrice*, Cambridge, Mass. 1958, trad. it. *Viaggio a Beatrice*, Bologna 1968.
- 27 Cf. P. Dronke, *L'amor che move il sole e l'altre stelle*, in «Studi medievali», 3a s. VI (1965), pp. 389-422, rist. in Id. *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984.
- 28 Cf. Curtius, *Letteratura europea*, cit., p. 393.
- 29 Cf. *Vita Nuova*, XXVIII.
- 30 Si veda l'opera recente ed importante di G. Gorni cit. alla n. 1.
- 31 Cf. Cf. De Robertis e Contini (a cura di), *Dante Alighieri. Opere minori*, cit., p. 28.
- 32 Anche qui, del resto, è implicato nell'*incipit* il motivo del cerchio e del volgere dei pianeti: *Nove fiate appresso lo mto nasctmento era tornato lo ctelo de la luce quasi a uno medesimo punto, quanto a la sua propria girazione, quando a li miet occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice...*(*Ibid.*, pp. 28-29).