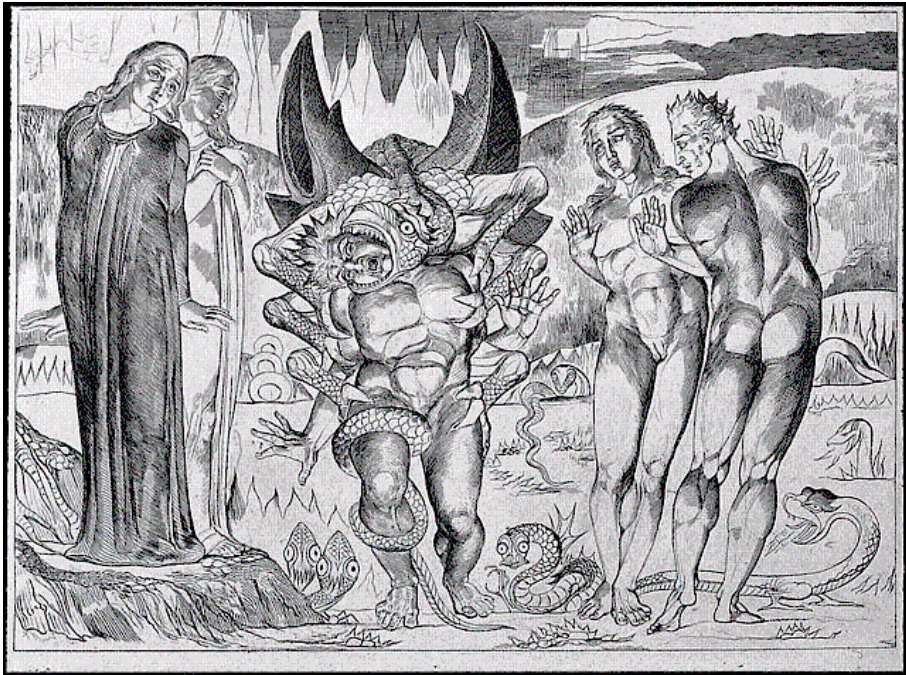


MASSIMILIANO CHIAMENTI

DANTE SODOMITA



Banca Dati "Nuovo Rinascimento"
www.nuovorinascimento.org

impresso in rete il 9 febbraio 2009

Esiste una ben nota e comprensibile tendenza psicologica, particolarmente patologica in Italia, a voler vedere come simile a sé ciò che potrebbe in effetti non esserlo, forse per sentirsi meno soli, o forse perché l'unione fa la forza, o forse perché in fondo ci vuole sempre una bandiera sotto cui ripararsi, sia essa a stelle e strisce, verde e istoriata, orizzontalmente o verticalmente tricolore, o ad arcobaleno.

A causa di questa irrefrenabile pulsione vengono scritti saggi in cui Boccaccio è mostrato forzatamente come femminista (mentre era chiaramente un brav'uomo dalla mentalità serenamente patriarcale come tutti al suo tempo), Leopardi viene riconnotato come marxista (mentre invece scriveva versi petrarcheschi e riconduceva i drammi della società alle lacerazioni dell'io lirico e alla mancanza di una fraterna umanità), D'Annunzio è deliberatamente travisato come fascista (che invece del fascismo, quello vero, fu vittima), Manzoni agghindato come un iscritto a *Comunione e Liberazione* (mentre nel suo Don Abbondio si ha il ritratto più veritiero ed impietoso di cosa sia in realtà la meschinità della Chiesa Cattolica), Ezra Pound inquadrato come preconizzatore e simpatizzante di *Forza Nuova* (mentre era solo un poveraccio manovrato dal furbo Mussolini, come ben capito infatti dai suoi veri eredi spirituali, i poeti americani della *Beat Generation* iperliberale) ecc.

Su Dante poi, neanche a parlarne, si sono sfogati tutti i peggiori istinti e appetiti di appropriazione indebita, plagio, "interessi della posterità" (per dirla con Manzoni), retoriche, psicologismi e ideologismi del caso, del luogo e dei tempi: Dante baluardo della pura dottrina cattolica, Dante padre della lingua italiana, Dante patriota, Dante manuale di comportamento ad uso scolastico, Dante anticipatore di Napoleone, di Garibaldi e di Hitler nel famigerato "veltro", Dante monarchico, Dante aristocratico, Dante popolano, Dante repubblicano, Dante democristiano, Dante reazionario, Dante di destra, Dante di sinistra, Dante anarca, Dante guelfo, Dante ghibellino, Dante buonista, Dante satanista, Dante protestante e anglicano-luterano, Dante romantico, Dante gotico, Dante mistico, Dante profeta, Dante teologo, Dante poeta e non-poeta, Dante rozzo bardo medievale, Dante moderno e progressista, Dante campanilista, Dante anti-campanilista, Dante razzista, Dante massone, Dante carbonaro, Dante rivoluzionario, Dante avanguardista, Dante ermeti-

co, Dante allegorista, Dante simbolista, Dante plurilinguista e sperimentalista, Dante estetizzante e preraffaellita, Dante esoterico e arcano, Dante maomettano, Dante numerologico e kabbalistico, Dante rosacrociario, Dante templare, Dante *new-age*, Dante scienziato, Dante saccente e insopportabile moralista, Dante misogino, Dante donnaiolo, Dante impotente, Dante antifemminista, Dante sadomasochista, Dante edipico, Dante voyeur, e ovviamente, a partire dalle letture psicanalitiche e dei *gender and cultural studies*, e certo allo scopo provocatorio di infrangere il *tabou par excellence*, Dante omosessuale¹.

Proprio per mia diffidenza da queste etichette e da queste nomenclature (parlanti spesso più del soggetto – singolo o contestuale – che le applica che dell’oggetto al quale vengono applicate), ho evitato per anni di pronunciarmi avanzando asserzioni qualsivoglia sull’orientamento sessuale del signor Dante Alighieri, proprio perché non volevo strumentalizzare il sommo poeta come socio ante-litteram dell’*Arcigay* nazionale.

Però però, via via le schede e le congetture mi si sono accumulate, i pensieri serpeggianti e stimolanti si sono coagulati attorno a dei punti-chiave, gli elementi sparsi hanno cominciato a fare sistema, e il sì e il no che nel capo mi tencionavano hanno cominciato a farmi propendere per il sì.

Ecco, sì: Dante (*quod hic probandum est*) era proprio un omosessuale, lo era probabilmente dalla nascita, lo era per natura, e lo era nel profondo del suo essere. Dante, era, per usare un termine di stampo biblico e corrente ai

¹ Su questo resta fondamentale il contributo pionieristico, anche se strampalato e approssimativo, di GIUSEPPE APRILE, *Dante. Inferni dentro e fuori. Omosessualità, antifemminismo e sadomasochismo del poeta*, Palermo, Il Vespro, 1977. Più in generale, e con una più solida e moderna griglia concettuale, si vedano in proposito anche i volumi ad ampio raggio *Queering the Middle Ages*, a cura di Glenn Burger e Steven F. Kruger, Minneapolis and London, University of Minnesota Press, 2001 e *Dante and the Unorthodox. The Aesthetics of Transgression*, a cura di James Miller, Wilfrid Laurier University Press, 2005, e soprattutto gli interventi specifici di JOSEPH PEQUIGNEY, *Sodomy in Dante’s “Inferno” and “Purgatorio”*, in «Representations», XXXVI (1991), pp. 22-42, di BRUCE W. HOLSINGER, *Sodomy and resurrection: the homo-erotic subject of the “Divine Comedy”*, in «Premodern sexualities» (1996), pp. 243-274, di GARY P. CESTARO, *Queering nature, queering gender: Dante and sodomy*, in *Dante for the new millennium*, a cura di Teodolinda Barolini e H. Wayne Storey, Fordham University Press, 2003, pp. 90-103, e di WILLIAM E. BURGINKLE, “*The form of our desire*”: *Arnaut Daniel and the homoerotic subject in Dante’s “Commedia”*, in «Gay and Lesbian Quarterly», X (2004), pp. 565-597. Incentrato sul Quattrocento, ma anche con sguardo retrospettivo, il formidabile studio storico di MICHAEL ROCKE, *Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence*, Oxford University Press, 1998.

suoi tempi pre-freudiani, un sodomita (magari un poco represso, tormentato e “sotto il velame”, *in the closet*, ma non per questo meno sodomita, anzi).

O, per usare un termine più forte ed esplicito, vagamente romanesco e colloquiale, Dante era proprio un *frocio*: sì, come Leonardo da Vinci, come Jean Genet, come Luchino Visconti, come Dolce & Gabbana; così, tanto per intendersi al volo.

E cominciamo proprio dal più celebre sodomita che mai fosse: Brunetto Latini, il maestro di Dante².

Da Socrate in poi, era normale e anzi ritenuto didatticamente indispensabile che maestro e allievo trascorressero molto tempo insieme (*zusammen leben*) anche al di fuori delle lezioni vere e proprie affinché il ragazzo apprendesse dall'uomo maturo il rispetto per l'autorità e l'arte del vivere bene nella sua totalità.

La *pedofilia* (parola di per sé non spregevole, almeno etimologicamente, di 'amore per i fanciulli') era dunque funzione inerente all'insegnamento, generalmente con il ruolo sessualmente attivo (*erastes*) riservato al maestro e quello passivo (*eromenos*) riservato al *mollis puer*, all'allievo adolescente, che sarebbe poi divenuto uomo a tutti gli effetti, avrebbe preso moglie e avrebbe avuto dei figli, terminata la stagione del suo apprendistato.

La sodomia tra maestro e allievo era dunque vista come una fase transitoria della vita, un percorso educativo e formativo di crescita del fanciullo (attraverso la sottomissione e la percezione di una forza superiore da eguagliare) che preludeva alla vita sessualmente matura e agli obblighi sociali, quasi un rito di iniziazione: così ce ne parla Platone e così doveva essere la prassi proprio e in particolare nella città di Firenze (la nuova Atene) ai tempi di Dante, se nel tedesco coevo *Florenzen* erano chiamati, per antonomasia,

² Segnalo solo i contributi più recenti sulla *vexata quaestio*: ROSANNA SANTANGELO, “Tutti cerci e letterati grandi e di gran fama”. Brunetto Latini e l'omosessualità intellettuale, in «Il sogno della farfalla», I (1994), pp. 23-36, DEBORAH L. CONTRADA, Brunetto's sin: ten years of criticism (1977-1986), in Dante. Summa Medievals. Proceedings of the Symposium of the Center for Italian Studies, Suny Stony Brook, a cura di Charles Franco e Leslie Morgan, «Forum Italicum», Supplement 1995, pp. 192-207, WILLIAM WHITE TISON PUGH, Dante's poetic of corruption: cantos XV and XVI of the “Inferno”, in «Romance Notes», XL (1999), pp. 3-12, MICHAEL CAMILLE, The pose of the queer: Dante's gaze, Brunetto Latini's body, in *Queering the Middle Ages*, cit., pp. 57-86, e infine il volume *Searching for Latini*, a cura di Michael Kleine, Parlor Press, 2006.

gli omosessuali e il verbo *zu florenzen* significava ‘sodomizzare’³, un po’ come si ha ancora oggi nel fiorentino *buggerare* (‘sodomizzare’ e, per estensione, ‘imbrogliare’), riconducibile a “Bulgaro” (in fiorentino *buggero*, da cui l’etimo) come denominazione della setta eretica dei Bogomili accusati appunto di sodomia⁴.

Così peraltro accade (e i recenti scandali internazionali ne hanno mostrato i risvolti anche gravemente criminosi) nelle cristiane scuole religiose ancora oggi (con le conseguenti violenze sui minori ignari), dove la convivenza maestro-allievi (ritiri spirituali, campi scout ecc.) è costante giorno e notte (con il consenso e la credulità delle famiglie), e così accade diffusamente e pacificamente (cioè con il tacito consenso sociale) e con connotazioni perfino religiose di vero e proprio amore e predilezione, nelle scuole coraniche, dove l’amore dell’allievo maschio per il maestro che lo educa nella legge assoluta del Corano è visto come buona disposizione del giovane verso l’*Islam*, ossia l’abbandono totale di sé al falloocratico Allah.

Non sorprende dunque che Dante nel suo Inferno svergogni così platealmente il suo padre spirituale Brunetto (come il padre Noè fu sorpreso nudo e ubriaco dal figlioletto Cam) e lo costringa a un *outing* postumo e crudele teatralizzato sullo sfondo di una ambigua atmosfera lunare di *cruising* notturno dove lo sguardo penetra nella penombra come *’l vecchio sartor fa nella cruna*: si tratta infatti, evidentemente, del ricordo che riaffiora in Dante di un fatto del tutto personale e intimo (e forse traumatico) di *violenza sessuale* (siamo infatti – non dimentichiamolo mai – nel settimo cerchio, quello dei violenti) *subita* dal piccolo Dante (il *dolce fico*) penetrato analmente dal suo maestro Brunetto e così marcato con un *imprinting* indelebile (quasi un passaggio del testimone), che avrebbe fatto poi evolvere lo stesso Dante adulto al ruolo di *master (erastes)* e/o lo avrebbe potuto anche congelare (regressione infantile) in quello di *servant (eromenos)*, costringendolo ad una re-iterazione coatta (e certamente vissuta con senso di colpa) del coito inflittogli, con brutalità e affetto al contempo, nella sua infanzia.

Non a caso Brunetto è presentato da Dante come una dolce figura paterna (in corrispondenza anche strutturale con l’avo Cacciaguida del Paradiso), dunque come *erastes*, quello che in inglese *slang* si chiamerebbe proprio uno *sugar daddy*, l’omosessuale anziano che si prende cura (economicamente ed affettivamente) delle esigenze del ragazzino.

³ Cfr. INDRO MONTANELLI, *Dante e il suo secolo*, Milano, Rizzoli, 1972, p. 194.

⁴ Cfr. *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO) alla voce “buggerare” a cura di Roberta Cella, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.

E d'altronde, basta leggere questo passo del *Tesoretto* (vv. 135-151) per capire (più di quanto non dicano gli ambigui e convenzionali *senhal* delle sue rime⁵) di che pasta fosse il nostro “mondanetto” Brunetto:

E io presi campagna
 e andai in Ispagna
 e feci l'ambasciata
 che mi fue ordinata;
 e poi senza soggiorno
 ripresi mio ritorno,
 tanto che nel paese
 di terra navarrese,
 venendo per la calle
 del pian di Roncisvalle,
 incontrai uno scolaio
 su 'n un muletto vaio,
 che venìa da Bologna,
 e senza dir menzogna
 molt' era savio e prode:
 ma lascio star le lode,
 che sarebbono assai.

Il *Tesoretto* è, come noto, un testo didascalico (molto, ma molto più influente sulla *Commedia* di quanto generalmente si pensi) narrativamente presentato come lezione a un gaio e piacente studentello bolognese, che arriva cavalcando un muletto (animale proverbialmente iperdotato negli attributi), *scolaio* di cui il vecchio Brunetto non si stancherebbe mai di tessere le lodi.

Già, a dorso di mulo, e si ricordi ora un altro incontro, quello descritto nel sonetto spiritosamente parodico, e dissacratoriamente rivelatore, di Lapo di Farinata degli Uberti indirizzato al genero Guido Cavalcanti, soprannominato, come ci racconta Dino Compagni, “cavicchia” (‘paletto’⁶) e autore della ballata *In un boschetto trova' pasturella*:

⁵ Sulla questione della possibilità di una lettura complessiva in chiave omoerotica e di un accostamento responsivo di componimenti di Brunetto Latini e di Bondie Dietaiuti, dove compare tra l'altro il *senhal* al maschile dell'*aulente fiordaliso* e ci si interroga se, ponendosi dal punto di vista di una donna, sia preferibile come amante uno studente o un soldato, cfr. D'ARCO SILVIO AVALLE, *Ai luoghi di delizia pieni. Saggio sulla lirica italiana del XIII secolo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1977 e PETER ARMOUR, *The love of two Florentines: Brunetto Latini e Bondie Dietaiuti*, in «Lectura Dantis», IX (1991), pp. 11-33.

⁶ Cfr. *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (TLIO) alla voce “cavicchia” a cura di Rossella Mosti, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.

Guido, quando dicesti pasturella,
 vorre' ch'avessi dett'un bel pastore:
 ché si conven, ad om che vogli onore,
 contar, se po', verace sua novella.

Tuttor verghett' avea piacent' e bella:
 per tanto lo tu' dir non ha fallore:
 ch'i' non conosco re né 'mperadore
 che non l'avesse agiat' a camerella.

Ma dicem' un che fu tec' al boschetto
 il giorno che sì pasturav' agnelli,
 che non s'avide se non d'un valletto
 che cavalcava ed era biondetto
 ed avea li suo' panni cortereilli.
 Però rasetta, se vuo', tuo motetto.

Anche qui, come nel *Tesoretto*, la rappresentazione di un incontro pederastico ideale *en plain air*, descritto immaginando un bel giovane pastorello biondino (armato di *verghetta*) che arriva cavalcando e seminudo: il grande poeta-filosofo Guido Cavalcanti, uso a poetare con la convenzionale se non obbligatoria desinenza in *-a*, viene qui sbugiardato dal basso dall'insolenza tutta fiorentina e terra-terra dello schietto cognato. Come dire? È la voce dell'innocenza infantile e popolare che non può non constatare, come recita la celebre fiaba di Andersen, che il re è in effetti nudo: anzi qui l'Uberti dice, come con un tono di cultura ed esperienza tutta rusticana, che non c'è re che non abbia gradito di disporre il proprio ano ad accogliente cameretta di una fallica *verghetta*: “ch'i non conosco re né 'mperadore / che non l'avesse agiat' a camerella” (vv. 7-8).

Il giovane Dante si trova dunque attorniato nei suoi anni formativi da omosessuali di spicco più grandi di lui: quando Dante ha 15 anni e comincia a scribacchiare i suoi primi sonetti, Guido ne ha circa 25 e Brunetto ne ha ormai circa 60. Ma se Brunetto è il vecchio satiro, il fusto Guido è l'eroe di Dante, il suo uomo ideale da prendere a modello: a lui dedicherà nientemeno che la *Vita Nova* e quello che, assieme a *Tanto gentile e tanto onesta pare*, è il più perfetto dei suoi sonetti e cioè il chimerico *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*.

Come la scaltra Angelica dell'Ariosto (il paragone non sia preso in modo irriverente), Dante sa però volgere magicamente in suo favore le situazioni rischiose, compromettenti e di superiore pressione esterna, tanto più che que-

ste relazioni non potevano certo durare: ottiene infatti l'accesso agli ambienti della cultura *upper-class* fiorentina proprio sfruttando le attenzioni, le lusinghe e le moine a lui riservate dai maestri-amanti da cui ottiene le *passwords* di accesso, per poi però vendicarsi di loro sottilmente (e *post mortem*), precipitandoli cinicamente all'Inferno e tentando una sua propria impossibile "re-denzione" tramite un progressivo allontanamento da loro e dal loro mondo.

Osservando le cose in questa ottica si chiarisce forse anche la questione misteriosa della "rottura" del sodalizio tra Dante e Guido (attorno al 1294, al momento anche della morte di Brunetto?), che ha tutti i caratteri della rottura tra due innamorati, per cui da un grande amore viscerale si passa d'improvviso a un grande odio viscerale e alle ritorsioni: addirittura l'esilio in luogo insano e infetto per Guido su firma di Dante (1300) e, poco prima, quell'*incipit* così dolente e innamorato di Guido all'ormai perduto compagno, che mostra un Calvalcanti evidentemente ancora ossessionato dalle memorie dei tempi felici che mai più torneranno: *I' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte...*

Su tutto ciò si ricordi un'affermazione insolitamente esplicita di Gianfranco Contini, in genere poco incline a indagare sui vissuti privati:

L'impressione del lettore ingenuo è che l'epicureismo di Cavalcante stinga sul figlio, sul quale corrono referenze affini, ma *testimonianze fededegne si possiedono per l'iracondia e, più autorevolmente, per la sodomia* [il corsivo è mio], altro appannaggio di «litterati grandi e di gran fama»: quasi tutti i maggiori della classe dirigente fiorentina precedente Dante, e i da lui ammirati a ogni modo, Farinata, Cavalcante, Jacopo Rusticucci, il Tegghiaio, Brunetto, sono uomini mondani, *esprits forts*, «libertini» nell'accezione seicentesca del termine⁷.

E Beatrice? L'*eterno femminile* beatriciano come si colloca in questo universo di sodalizi maschili e maschilisti? Parlare di Beatrice (nonostante i milioni di pagine scritte su di lei) è come parlare, a ben vedere, di un fantasma: Dante non ci dà mai la possibilità di inferire niente sulla sua identità anagrafica.

⁷ Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Cavalcanti in Dante* (introduzione alle *Rime* di GUIDO CALVALCANTI, Verona, Biondi, 1968), poi ristampato nella silloge *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 143-144. Su Jacopo Rusticucci e la sua sodomia (ossia pratica di sesso anale *more ferarum*) di tipo eterosessuale e coniugale, cfr. MASSIMILIANO CHIAMENTI, *Due schedulae dantesche*, "Rime" CIII 71 e "Inf." XVI 45, in «Lingua Nostra», LIX, ff. 1-2 (1998), pp. 7-10.

A rigore, non sappiamo neppure se Beatrice fosse una donna, un uomo (è sorprendentemente paragonata a un *ammiraglio* nel Purgatorio) o una musa astratta ed evanescente, con cui «fare all'amore col telescopio» (per dirla con Leopardi)⁸.

Fino dall'inizio della *Vita Nova*, è così presentata:

[...] quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice li quali non sapeano che si chiamare.

Qui Contini, arrampicandosi sugli specchi, spiega l'espressione *non sapeano che si chiamare* come «Che non sapevano che cosa (il valore del nome che) pronunciavano», ossia non coglievano tutta la portata ontologica di quel nome beatificante (e a questa interpretazione di Contini tengono dietro per inerzia i successivi commentatori)⁹. Ma la grammatica qui, almeno a mio modo di vedere, sembra dire invece, più semplicemente, che *la gloriosa donna de la mente* fu chiamata da molti *Beatrice* (cioè con un *senhal* criptato), i quali *molti* non sapevano come questa persona si chiamasse in realtà (*non sapeano che si chiamare*).

È dirimente notare in proposito che Jacopo e Pietro, i figli stessi del poeta nonché suoi devoti e assidui commentatori, tacciono accuratamente in proposito di una identificazione storica qualsivoglia della misteriosa e androgina Beatrice («[...] Beatrice, la qual per tutto questo libro la divina scrittura s'intende, sì come perfetta e beata [...]», dice Jacopo; «*Beatrix, idest theologia*», conferma Pietro). Forse che avrebbero ignorato chi diamine potesse essere *veraciter* questa bella ragazza se fosse mai esistita in realtà e non solo *ne la mente*? E dico questo soprattutto in riferimento al buon Pietro, che pure raggiunse il padre in esilio e con lui visse fino alla di lui morte (quando Pietro aveva già più di 20 anni) e poteva dunque tranquillamente ricevere degli *scoops* piccanti per tradizione orale direttamente dalle memorie autobiografiche del papà.

È cosa nota infatti, ma giova sempre rammentarlo, che l'identificazione della donna cantata nella *Vita Nova* con la fiorentina Beatrice (ipocoristicamente detta Bice) Portinari, figlia dell'illustre banchiere Folco Portinari

⁸ Cfr. JEFFREY SCHNAPP, *Virgilio madre e Beatrice ammiraglio: generi grammaticali e letterari nella "Commedia"*, in *Studi Americani su Dante*, a cura di Gian Carlo Alessio e Robert Hollander (con un'introduzione di Dante Della Terza), Milano, Angeli, 1989, pp. 221-242.

⁹ Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 307.

(fondatore a Firenze dell'Ospedale di Santa Maria Nuova) e sposa del banchiere Simone Bardi e prematuramente morta, risale al Boccaccio (e siamo quindi già a circa 70 anni di distanza dalla scrittura della *Vita Nova*) e che la menzione occorre in quello stesso fantasioso e gustoso *Trattatello in laude di Dante* (una specie di *The Da Vinci Code* dell'epoca) in cui, a stare a sentire il Boccaccio, Dante avrebbe iniziato a comporre il poema in latino (*Ultima regna canam...*), avrebbe scritto i primi canti dell'*Inferno* a Firenze prima dell'esilio, sarebbe poi stato a Parigi a imparare il francese e sarebbe, dopo morto, apparso visionariamente in sogno al figlio Jacopo per rivelargli il nascondiglio segreto nel muro in cui aveva celato gli ultimi 13 canti del *Paradiso*. Certo: tutte queste belle storie romanzesche messe insieme fanno la novella 101 del *Decameron*, ma con la verità fattuale hanno poco a che vedere¹⁰.

¹⁰ Così commentano Beatrice i più antichi commentatori: «filia quondam domini» (Graziolo Bambaglioli), «nobilis domina florentina [...] accipitur pro sacra [...] scientia theologie [...] vita [...] spirituali [...] gratia [...] divina [...] vita beata» (Guido da Pisa), «scienza di teologia» (Jacopo della Lana), «teologia della divina scrittura» (*Ottimo*). Pietro Alighieri in particolare, si mantiene sul generico: «Beatrix, id est theologia», identicamente sia nella prima che nella terza redazione del suo *Comentum* (1338-1341 e 1359-1364). Tuttavia (è un caso isolato), il manoscritto Ashburnhamiano 841 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze, contenente la seconda redazione del *Comentum* (1344-1355) scrive: «Et quia modo hic primo de Beatrice fit mentio, de qua tantus est sermo maxime infra, in tertio libro Paradisi, premicendum est quod re vera quedam domina nomine Beatrix, insignis valde moribus et pulcritudine, tempore auctoris viguit in civitate Florentie, nata de domo quorundam civium Florentinorum qui dicuntur Portinari. De qua Dantes auctor procus fuit et amator in vita dicte domine et in eius laudem multas fecit cantilenas. Qua mortua, ut eius nomen in famam levaret, in hoc suo poemate sub allegoria et typo theologie eam ut plurimum accipere voluit». È tutto da vedere però se fosse il Boccaccio del *Trattatello in laude di Dante* (1357-1362) a ricavare la notizia sulla presunta identificazione di Beatrice da questa seconda redazione di Pietro (ma perché allora Pietro avrebbe rimosso la preziosissima informazione nella sua più ampia terza ed ultima redazione?) o se, come è molto più probabile, non si tratti invece di una semplice interpolazione da parte del copista del manoscritto Ashburnhamiano, codice esemplato da scriba meridionale (come si evince dalla lingua del testo) alla fine del '300 (come si evince da elementi grafologici e codicologici), quando ormai l'informazione infondata di Beatrice come appartenente alla famiglia Portinari (ma qui scorciata senza la menzione del padre Folco) era già stata messa in circolazione dal Boccaccio (prima nel *Trattatello* e poi ribadita nelle *Esposizioni* del 1373-1374) ed era quindi moneta corrente soprattutto, come pare, in area meridionale (è riportata infatti, significativamente, anche nel commento del napoletano Guglielmo Maramauro (1369-1373): «È questa donna è la sacra teologia, posta in figura de una donna fiorentina de' Portanari chiamata Beatrice, la qual D. amò mundanamente de bon amore». Su ciò cfr. PIETRO ALIGHIERI, *Comentum super poema Comedie Dantis. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro's Alighieri's "Commentary" on Dante's "The Divine Come-*

Last but not least, si annoverano svariate *Beatritz* tra le *midons* cantate dai trovatori provenzali del XII e XIII secolo: è dunque quello di Beatrice un *senhal* attestato anche altrove, non certo il nome di battesimo (*non sapeano che si chiamare*) di una donna in carne e ossa e sangue. Come per Miss Gwendolyn della commedia di Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest*, ciò che conta per la giovinetta è sposare un fidanzatino che abbia nome *Ernest*, perché è un nome eufonico (e di cui la signorina dice di essere sempre stata affascinata fin da piccola) e poi perché – soprattutto – il nome *Ernest* si pronuncia in inglese esattamente come l'aggettivo *earnest* ('franco', 'onesto'), da cui il *pun* che anima tutto lo *humour* della *pièce* (che in qualche modo lievemente irride gli antichi concetti – anche danteschi – di *nomen omen* e di *nomina sunt consequentia rerum*).

Così in Dante è il *nome* di *Beatrice* ciò che conta, con il suo significato terapeutico di 'colei che dà la beatitudine'. Non solo, ma un cripto-segreto (un uomo "travestito" da donna?) sembra aleggiare attorno a Beatrice quando di "lei" nella *Vita Nova* si legge:

[...] onde io ne la mia puerizia molte volte l'andai cercando, e vedeala di sì nobili e laudabili portamenti, che certo di lei si potea dire quella parola del poeta Omero: «Ella non pareo figliola d'uomo mortale, ma di deo».

La citazione omerica, apparentemente neutra, diventa invece saliente quando si scava nella biblioteca di Dante (dove certo non troviamo l'originale *Ἰλιάς* in quanto *grecum est non legitur*) e si appura (come rilevò Aristide Marigo) che non è citazione da Omero, ma da Alberto Magno, *De intellectu et intelligibili* III 9: «[...] quod, sicut dixit Homerus, non videbatur viri mortali filius esse Dei». Dante ha invece innovato, trasmutando il genere grammaticale da *filius* a *figliola*, declinando spregiudicatamente al femminile la desinenza: in Omero la frase, sunteggiata da Alberto Magno, era infatti riferita al virile guerriero Ettore (*Iliade*, X 46-50)¹¹. Curioso. Ancora oggi molti omosessuali quando parlano in pubblico descrivono ogni dettaglio della propria relazione sentimentale senza imbarazzo semplicemente chiamando il loro amante o compagno "la mia ragazza", o "mia moglie" o semplicemente "lei", normalizzando così la comunicazione a livello sociolinguistico. Non è

dy", a cura di Massimiliano Chiamenti, Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002 («Medieval and Renaissance Texts and Studies», 247), pp. 1-78.

¹¹ Cfr. MASSIMILIANO CHIAMENTI, *Dante Alighieri traduttore*, Firenze, Le Lettere («Quaderni degli Studi Danteschi», 10), 1995, p. 108, e DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino, Einaudi, 1996, p. 12.

escluso che Dante potesse fare altrettanto e che Beatrice esistesse solo nella sua fantasia, o esistesse nella realtà e avesse un pène.

Se però l'enigma di Beatrice (qualunque sia il suo scioglimento) accampa massicciamente la sua presenza nella poesia di Dante, ossia esiste nella sua poesia in quanto forse non esiste nella realtà tridimensionale fuori dalla pagina, Gemma Donati, la moglie anagraficamente certa di Dante e madre dei suoi figli (a lui destinatagli dalla famiglia per motivi economici e politici fin da tenera età), al contrario non esiste nella sua poesia in quanto esiste solo nella realtà, e fin troppo.

La misconosciuta Gemma è così matematicamente assente dalla poesia di Dante che si fa fatica a non pensare a una malcelata insofferenza per queste povera donna veramente malmaritata con un poeta omosessuale che, a quanto pare, non voleva saperne di averla tra i piedi. Mai un accenno, una preoccupazione per Gemma neanche nelle lettere dall'esilio (almeno a giudicare da quelle superstiti, si pensi ad esempio a quella di tono accorato e personale indirizzata all'*amicus florentinus*), proprio come se non fosse mai esistita, o meglio, applicando su di lei un'immeritata e vera e propria *damnatio memoriae*.

Beatrice è la luce abbagliante che rende invisibili tutte le altre luci, ma è una luce fredda, una luce che ferisce la retina. Neanche a parlare dunque delle giovanili Lisetta e Violetta (o Nuvoletta, come la chiamava il Carducci), mere forme, meri stilemi della lirica floreale delle ghirlandette, fatte della stessa sostanza dei sogni.

E poi, anche la figura di Beatrice-guida nella *Commedia* va comunque ridimensionata (giustamente l'impareggiato De Sanctis ci vedeva in filigrana un severo "professore"), schiacciata com'è tra quella patriarcale di san Bernardo, che opera il matrimonio mistico conclusivo di Dante con Dio, e quella materna e amicale del *partner* Virgilio, noto a Roma con il soprannome *puella* (per ovvi motivi), letto e imparato a memoria nel medioevo certo come l'autore dell'ecloga "messianica" *Sicelides Musae, paulo maiora canamus*, ma non meno come l'autore di una delle poesie più candidamente omosessuali della classicità, l'ecloga *Formosum pastor Corydon ardebat Alexin*, che non a caso suggerì il titolo *Corydon* al saggio in difesa dell'omosessualità scritto a spada tratta da André Gide nel 1920.

Terminata la *pars destruens* (Dante non-amatore di donne), inizio ora, passo a passo, la *pars construens* (Dante amatore di uomini): e mi riferisco non solo al piano tecnicamente e strettamente sessuale, ma a quello ben più significativo della sfera affettiva, emotiva e relazionale.

Un celebre sonetto della *Vita Nova* si conclude con un verso fondamentale che non è stato apprezzato in tutto il suo significato (diciamo così, “invertito”) dai commentatori, *et pour cause*:

Amore e 'l cor gentil sono una cosa,
 sì come il saggio in suo dittare pone,
 e così esser l'un senza l'altro osa
 com'alma razional senza ragione.
 Falli natura quand'è amorosa,
 Amor per sire e 'l cor per sua magione,
 dentro la qual dormendo si riposa
 tal poca volta e tal lunga stagione.
 Bieltade appare in saggia donna poi,
 che piace a gli occhi sì, che dentro al core
 nasce un disio de la cosa piacente;
 e tanto dura talora in costui,
 che fa svegliar lo spirito d'amore.
 E simil face in donna omo valente.

Il componimento, solo in apparenza attinente agli ormai triti dettami del Guido bolognese, il Guinizzelli (il *saggio*), e alla sua paradigmatica *Al cor gentil rempaira sempre amore* (il suo *dittare* appunto) ormai nota anche ai sassi (almeno tra Emilia e Toscana), va in realtà molto oltre, perché stabilisce una perfetta reciprocità ed equivalenza di genere: la bellezza della donna che tramite gli occhi tocca il cuore dell'uomo generando il risveglio dello spirito d'amore latente, trova il suo perfetto corrispondente (*E simil face*) nell'effetto che su una donna esercita un *omo valente*¹².

In altre parole, Dante riesce a immedesimarsi (fatto unico nella lirica duecentesca) nel punto di vista del genere femminile (dunque nella sub-dimensione del femminile presente dentro di sé) e ad instaurare così una perfetta armonia non tanto tra il sesso maschile e il sesso femminile (dove vige invece la disparità e la differenza) ma tra il principio di genere del maschile e il principio di genere del femminile: gli esseri maschili (uomini o donne che siano) sono attratti dagli esseri femminili (uomini o donne che siano), ma allo stesso modo (*E simil*) anche gli esseri femminili (donne o uomini che siano) rivendicano qui di possedere la profondità percettiva, cognitiva ed emotiva che li rende ugualmente ed attivamente attratti dagli essere maschili

¹² Cfr. anche MASSIMILIANO CHIAMENTI, *The representation of the psyche in Cavalcanti, Dante and Petrarch: the «spiriti»*, in «Neophilologus», LXXXII (1998), pp. 71-81.

(uomini o donne che siano) secondo le medesime modalità, ma essendo la qualità cercata nel maschile la *valentia* (*omo valente*, cioè ‘forte’, ‘valido’, ‘capace’, ‘intelligente’, ‘coraggioso’), non il binomio femminile di *prudencia* e *pulchritudo* (*Bieltade appare in saggia donna*).

Parimenti, a emblema dell’amore-passione, nella *Commedia* viene data voce a una donna-diva, Francesca, con la quale Dante si identifica al punto di narrarne la vicenda amorosa con Paolo solo dal punto di vista di lei (o meglio: di quel se stesso ipogeo in quel momento traslato in lei), per cui le emozioni personali del poeta possono essere eradiccate dalla loro imbarazzante matrice omosessuale in quanto poste nella salvaguardia tutelare delle virgolette e assegnate così al copione perfettamente eterosessuale della bella romagnola (che diventa il suo alter-ego vocale), esattamente come farà Palazzeschi nell’*Interrogatorio della contessa Maria* e ne *Le sorelle Materassi*.

Ma gli accenti (infatti tra i più poetici del poema) di quei versi di unica bellezza, in cui il corpo di Paolo (tremante, come sono realmente gli uomini innamorati) agisce (prima attraverso il fascino recondito della sua bellezza, e poi per contatto diretto) su Francesca, per cui

Amor, ch’a nullo amato amar perdona,
mi prese del costui piacer sì forte,
 che, come vedi, ancor non m’abbandona.
 [...]
 questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.

sono gli accenti stessi del cuore di Dante poeta-personaggio, che difatti alla fine del canto femmineamente sviene, come le eroine decadenti dei drammi borghesi ottocenteschi, con l’immancabile frase del cavaliere di turno: «Presto, i sali!».

Anche qui è illuminante la sensibilissima lettura di Contini (al quale Pier Paolo Pasolini inviò – significativamente – la sua prima raccolta di poesie in friulano con la dedica «con amor de lonh» e del quale divenne in seguito molto amico), che non per mera combinazione (anche senza leggere troppo fra le righe) si richiama a Proust per scandagliare l’identità recondita del Dante *litterato grande e di gran fama*:

L’assunto generale, oggi, è di sottolineare un connotato del personaggio che dice «io» nella *Divina Commedia*. Ma enunciare il tema a questo modo è già usare o abusare, ad altri fini ermeneutici, d’una cellula linguistica nata nel tessuto della critica sui moderni. Marcel Proust, voglio dire, serve di metafora per un discorso non del tutto elementare su Dante. Non mi dissimulo l’effetto

eventualmente ingrato, e si dica pure snobistico, d'una tale catacresi [...]. Nella lettera a Cangrande, di cui la critica, meglio armata dell'ipercritica ottocentesca, ha saputo dimostrare l'autenticità, una delle categorie secondo cui si definisce l'opera d'arte è l'«agens». È questo il soggetto dell'attività morale, del fare pratico, insomma il personaggio che dice «io». Già i commentatori trecenteschi scambiarono l'«agens» per l'«auctor», soggetto del fare poetico. Ma siamo indulgenti alla difettiva dialettica di codesti lettori approssimativi. La loro confusione poggia sulla trita circostanza che l'«agens» e l'«auctor» coincidono, e perciò sul fatto che la *Commedia* è, dopo tutto, anche la storia, stavo per dire l'autobiografia, di un poeta. Il dato è di evidenza anche troppo elementare. Resta a vedere, tuttavia, se non sia possibile utilizzarlo in modo un po' meno truistico e superfluo, o in altri termini se taluni episodi della favola della *Commedia* non risultino leggibili più a fondo, addirittura l'insorgenza di taluni interlocutori meglio giustificata, quando si ponga specifica attenzione alla circostanza che il viaggiatore d'oltretomba è un uomo di lettere. [...] L'Inferno (e il Purgatorio) di Dante è anche il luogo dei suoi peccati vinti, la sede delle sue tentazioni superate. Francesca, ci se ne scorda qualche volta, è il primo dannato che conversa con Dante; la lussuria, il primo vizio ch'egli stacca da sé, guarda e giudica [...]. Francesca è insomma una tappa, una tappa inferiore, simpatica (voglio dire *simpatetica* [il corsivo è mio]) e *respinta* [il corsivo è mio], dell'itinerario dantesco, tappa della quale è superfluo cercar di distinguere se sia più letteraria o vitale. E allora è chiaro a che si presti il canone del personaggio-poeta: criterio esegetico e insieme scandaglio euristico.¹³

Un'altra temuta *petite mort* dantesca, avvicicabile a quella perdita dei sensi infernale, si incontra (quasi per opposizione) al culmine del Paradiso, quando Beatrice gli insegna che se lei ora ridesse, manifestando così la pienezza della sua corrusca bellezza, lui sarebbe incenerito da tale esplosiva supernova, come fu per la povera Semelè quando, su sua imprudente richiesta, ottenne che Giove le si manifestasse in tutto il suo splendore divino.

Anche in questo caso, nella fenomenologia amorosa prospettata e proiettata sull'apparentemente anodino sfondo mitico, si ha una sorta di inversione identitaria di genere (e alla lista si aggregi il lemma del Dante-[Didone] del celeberrimo *conosco i segni de l'antica fiamma*), per cui *Zeus : Semelè = Beatrice : Dante* (!), e dunque il “maschio” esplosivo è Beatrice, mentre Dante è la “femmina” incenerita, uccisa, ossia portata all'orgasmo, almeno secondo la ben nota analogia tra la grande morte (la morte fisica vera e pro-

¹³ Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della “Commedia”*, (Lectura Dantis del 1957), poi inclusa in *Un'idea di Dante*, cit., pp. 33, 39-40, 47-48.

pria) e la piccola morte (la *petite mort* appunto, ossia l'orgasmo) già esplorata in letteratura prima dell'avvento della moderna scienza neurologica dal Pascoli di *Digitale purpurea*, che si chiude con il verso *con un lungo brivido... si muore!*

Racconta Oriana Fallaci in una sua memoria di Pier Paolo Pasolini come il grande cineasta (suo carissimo amico) avesse una vera e propria *fobia* dell'utero: è la solita fobia (compulsivamente misogina, non antifemminista, si badi bene) che mostra Dante terrorizzato davanti alla *lupa*, disgustato davanti alla *femmina balba* che emana puzzo dalla sua putrefascente disvelata vagina, davanti alla *pilosa pelle* del pube della strega Manto, davanti al pensiero delle *poppe al vento* delle sfrontate donne fiorentine e via dicendo, fobia che si tinge di odio e di competitiva antipatia nell'episodio di Taide, la femmina-lupa vorace che seduce e "mangia" gli uomini, sessualmente attiva (e dunque pericolosa dominatrice), su cui Dante esercita la sua vendetta cartacea umiliandola in un abominio di escrementi, in un luogo schifoso posto ancora più in basso nel suo Inferno di quanto non avesse collocato ogni sorta di eretici e di violenti.

Mentre Francesca, dolce vittima gentile, eroina romantica (e dunque inoffensiva), principessina, può assurgere a un livello di sublimazione lirica (*la bella persona*) in cui Dante ama identificarsi per dare sfogo alla sua voce interiore, Taide, la femmina balba, la *puttana* col gigante e le fiorentine scolacciate come delle "veline" televisive non sono per Dante altro che paurose incarnazioni del potere sessuale vincente e irrimediabile della femmina predatrice di maschi. E si ricordi la fondamentale distinzione sancita nella *Vita Nova*: «[...] non ad ogni donna, ma solamente a coloro che sono gentili, e che non sono pure femmine»: le *pure femmine* sono insomma per lui delle mantidi religiose, delle incarnazioni, fluttuanti e multiformi come un'idra, del pietrificante volto di Medusa, da cui lo deve proteggere Virgilio, che nel seguito del viaggio, paragonato a una madre nuda e scamiciata, farà a Dante da slitta per salvarlo dai diavoli, ossia dagli oscuri maschi-satiri sessualmente attivissimi e fin troppo attraenti (e si ripensi alle vesti e alle movenze femminili con cui William Blake raffigurò Dante e Virgilio nelle sue *Illustrations* della *Commedia*).

Sussiste poi un fatto generale nell'economia della *Commedia* (o meglio, nella sua struttura morale) che non mi pare sia stato sufficientemente sviscerato dagli interpreti, forse per paura di giungere alle estreme conseguenze del

ragionamento: mi riferisco all'anomalia, allo sfasamento, alla discrasia, alla crepa sintomatica entro la griglia concettuale che si crea tra Inferno e Purgatorio a proposito della *sodomia*, e solo a proposito di questa.

È infatti nozione elementare che la struttura morale del Purgatorio sia antisimmetrica rispetto a quella dell'Inferno: tanto più i peccati sono collocati a scendere nella voragine infernale e tanto più si ritroveranno collocati a salire sulla montagna purgatoriale. Quindi, i peccati di incontinenza (lussuria, gola, avarizia e prodigalità, accidia e ira: cerchi II-V), visitati da Dante nella fascia iniziale dell'Inferno, saranno da lui tutti ordinatamente re-incontrati (ma con *retrogradatio* di collocazione) sulla fascia finale del Purgatorio (ira, accidia, prodigalità e avarizia, gola, lussuria: cornici III-VII). Fin qui, tutto fila liscio e la logica tiene.

Nell'Inferno però (che segue la dottrina dell'aristotelica *Etica Nicomachea*) ai peccati di *incontinenza* (meno gravi) seguono poi quelli più gravi che coinvolgono *malizia e matta bestialitate*, ossia una volontà lucida diretta al male (assente invece nei peccati di mera debolezza, ossia di incontinenza), e si hanno così eresia (cerchio VI), violenza (cerchio VII), frode (VIII cerchio) e tradimento (IX cerchio), che non hanno mai corrispettivo in Purgatorio, dove subentrano invece nella fascia bassa del monte a completare lo schema (tomistico stavolta e non più aristotelico) i peccati di superbia (I cornice) e di invidia (II cornice), portando così a compimento la rosa dei sette peccati capitali ivi sovrapposti sui vari livelli. Anche qui, nessun problema.

I conti però non tornano più (ecco che nell'imparziale e conformistico schema didattico-scolastico entra il sofferto elemento personale) quando si deve constatare che la settima e più alta cornice purgatoriale, quella della lussuria, contiene *sia* i lussuriosi definiti dalla dottrina cattolica come *secondo* natura (gli eterosessuali), *sia* quelli definiti dalla dottrina cattolica come *contro* natura (gli omosessuali), che difatti gridano *Sodoma!* a loro emblema e a loro disdoro. Non solo, ma la pena assegnata a tutti loro (il fuoco) è reminiscenza della pena infernale dei sodomiti collocati nel basso irrimediabile Inferno sotto la pioggia di fuoco (a sua volta reminiscenza di quella biblica piovuta da Dio sulla città di Sodoma), e non già nella tromba d'aria dei lussuriosi.

Insomma, Dante equipara sulla settima cornice del suo Purgatorio, a un passo dal Paradiso Terrestre, lussuria vaginale e lussuria anale, e condona alla lussuria anale la sua aggravante di peccato contro natura, contravvenendo così radicalmente ed ereticamente ai *diktat* dei padri della Chiesa, di San Tommaso e della giurisdizione sia civile che ecclesiastica del suo tempo (ancora oggi, nel 2009, in alcuni paesi islamici la sodomia è punita con la morte o con il carcere, e il Vaticano ha rifiutato di firmare la richiesta europea di

abolire tale crudele legislazione: questo tanto per dare un'idea della gravità con cui tale "vizio" poteva essere visto al tempo di Dante).

Come si può spiegare allora che un peccato mortale come la *sodomia*, condannato duramente nel *Levitico*, nelle *Epistole* di San Paolo, nella *Summa Theologiae* (e nelle leggi vigenti), per cui gli omosessuali finivano facilmente sul rogo, e dunque molto ortodossamente collocato da Dante sotto le mura di Dite nel profondo settimo cerchio (più in basso delle colpe dell'assassinio e del suicidio, a scampo di equivoci sulla sua gravità), possa essere poi così impunemente derubricato nel Purgatorio, per cui i sodomiti (ma nessuno è nominato) si baciano dolcemente e castamente con i corrispondenti dei leggeri lussuriosi eterosessuali come Paolo e Francesca (che hanno peccato sì adulterinamente, ma solo secondo natura («nostro peccato fu ermafrodito», ossia ebbero solo *other-sex relationship*), e dunque molto più lievemente¹⁴?

Come è pensabile che Dante, uomo del suo tempo, fosse così illuminato e tollerante verso i sodomiti da dar loro la possibilità di un posto futuro in Paradiso, contravvenendo così a tutte le norme possibili e immaginabili, se non avesse provato lui per primo il timore di essere dannato all'Inferno proprio in quanto sodomita? Chi mai avrebbe potuto nell'Italia del trecento spingersi oltre, esporsi maggiormente nella sua scrittura, senza essere arso vivo assieme agli *umani corpi già veduti accesi*?

Viene in mente il devastante autoritratto di Michelangelo della Sistina, che presagiva, ridotto a pelle svuotata del corpo come un novello Marsia, le pene infernali per la sua sodomia con Tommaso Cavalieri e altri ragazzi: e si ricordi che proprio al giovane Tommaso aveva regalato, a mo' d'*innuendo* in accompagnamento a un suo sonetto, il bellissimo disegno raffigurante Ganimede ghermito da Zeus-Aquila, anche qui alla stregua di Dante che a Ganimede rapito da Giove e con lui comburente si compara nell'ascesa del balzo purgatoriale più imponente.

A rafforzare questo sospetto di un ripensamento tra Inferno e Purgatorio da parte di Dante per motivi tutto sommato *self-serving*, umanamente egoistici, sta il fatto che è lui stesso a riconoscere, durante la sua ascesa montana, di peccare di superbia e di invidia, e che dunque dovrà trascorrere molto tempo in quelle due specifiche cornici:

¹⁴ Per il significato tutto dantesco di "ermafrodito" come 'tra due diversi sessi', quindi 'eterosessuale' cfr. *Opera del Vocabolario Italiano* (OVI) alla voce "ermafrodito" a cura di Massimiliano Chiamenti, <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.

“Li occhi”, diss’io, “mi fieno ancor qui tolti,
 ma picciol tempo, ché poca è l’offesa
 fatta per esser con invidia vòlti.

Troppa è più la paura ond’è sospesa
 l’anima mia del tormento di sotto,
 che già lo ’ncarco di là giù mi pesa”.

E guarda caso, invidia e superbia sono proprio i due vizi capitali mancanti nell’Inferno. Invidia, superbia e sodomia: ecco i tre peccati di Dante Alighieri, tutti condannati all’Inferno dalla teologia del tempo, tutti redenti e scagionati dal Dante invidioso, superbo e sodomita nel suo auto-rassicurante Purgatorio.

Se poi si dovessero passare in rassegna le immagini che trasudano pulsioni omoerotiche nella *Commedia* saremmo veramente sopraffatti: basti pensare, in rapida carrellata, alla coda di serpente (al secolo il ladro Cianfa Donati) che si infila tra le natiche (*dietro per le ren*) del ladro Agnolo Brunelleschi, alla spada dell’angelo portiere del Purgatorio che verga sulla fronte di Dante le lettere della vergogna, alla sessualizzazione del contatto mistico finale di Dante con Dio (*voglia, venne, disio*), alla brama di Dante (*golo-so*) di toccare i tre sodomiti fiorentini che ballano in girotondo *nudi ed unti*, all’arrampicata di Dante su per i peli di Lucifero i cui genitali segnano il punto esatto del centro della terra¹⁵.

Ma vorrei chiudere con un’immagine più gentile di amore veramente angelico, e lasciare la parola al giovane scrittore, non ancora immeritamento ferito dalle inasprenti avversità, dell’eterea *Vita Nova*:

[...] dicendo «Amore, aiuta lo tuo fedele», m’addormentai come un pargoletto battuto lagrimando. Avvenne quasi nel mezzo de lo mio dormire che me parve vedere ne la mia camera lungo me sedere uno giovane vestito di bianchissime vestimenta [...].

¹⁵ Sandro Botticelli, a illustrazione del canto XXXIV dell’*Inferno*, raffigura un grande Satana in piedi, lungo il corpo del quale discendono le minute figurine di Dante e Virgilio; con la tipica tecnica “da fumetto” impiegata più volte in questo splendido commento visivo alla *Commedia* (conservato nel ms. Hamilton 201 del Kupferstichkabinett dello Staatliche Museen di Berlino), le *silhouettes* dei due poeti sono ripetute più volte nel disegno, a indicare il loro dinamico scorrere lungo la figura di Lucifero, e sono ruotate di 180 gradi proprio dal momento in cui giungono esattamente all’altezza dei suoi ben visibili genitali, luogo geometrico attorno al quale è per di più tracciato un ampio e marcato cerchio che occupa la parte centrale del foglio.