

# DANTE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SU  
DANTE ALIGHIERI

*Direttore*

Dante Della Terza

*Condirettore*

Rino Caputo

*Comitato scientifico*

Dante Della Terza, Nino Borsellino, Rino Caputo, Zygmunt Baranski,  
Teodolinda Barolini, Franco Ferrucci, Franco Fido, Bodo Guthmüller,  
Amilcare Iannucci †, Richard Lansing, Michelangelo Picone,  
Karlheinz Stierle, John Scott, Jean-Charles Vegliante

*Responsabile della redazione*

Florinda Nardi

*Segreteria di redazione*

Paola Benigni

# DANTE

RIVISTA INTERNAZIONALE  
DI STUDI SU  
DANTE ALIGHIERI

III · 2006



PISA · ROMA  
ISTITUTI EDITORIALI E POLIGRAFICI INTERNAZIONALI  
MMVII

*Amministrazione e abbonamenti*  
ACCADEMIA EDITORIALE®  
Casella postale n. 1, succursale n. 8, I 56123 Pisa  
Tel. +39 050542332 · Fax +39 050574888

*Abbonamenti (2006):*  
Italia: Euro 85,00 (privati) · Euro 140,00 (enti, con edizione *Online*)  
*Abroad*: Euro 125,00 (*Individuals*) · Euro 165,00 (*Institutions, with Online Edition*)  
Prezzo del fascicolo singolo: Euro 160,00

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento su c.c.p. n. 17154550  
o tramite carta di credito (*American Express, Visa, Eurocard, Mastercard*)

\*

La Casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione previa comunicazione alla medesima. Le informazioni custodite dalla Casa editrice verranno utilizzate al solo scopo di inviare agli abbonati nuove proposte (D.lgs. 196/2003).

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 20 del 15-IX-2004  
Direttore responsabile: FABRIZIO SERRA

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc.,  
senza la preventiva autorizzazione scritta  
degli *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*®, Pisa · Roma,  
un marchio della *Accademia editoriale*®, Pisa · Roma.  
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

\*

Proprietà riservata · All rights reserved  
© Copyright 2007 by  
*Istituti editoriali e poligrafici internazionali*®, Pisa · Roma,  
un marchio della *Accademia editoriale*®, Pisa · Roma

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 1724-9058  
ISSN ELETTRONICO 1824-9272

## SOMMARIO

### STUDI

DANTE DELLA TERZA, <i>Dante nella bolgia dei ladri. Lettura del Canto xxiv dell'Inferno</i>	11
WALLACE W. MARSHALL, <i>Dante and the Doctrine of Original Sin. A Theological Gloss on Purgatorio xvi, 80-105 and Paradiso xxvii, 121-141</i>	21
MARIA ADELAIDE BASILE, <i>Al mattin del ver si sogna: i sogni di Dante nelle albe del Purgatorio</i>	41
ERIK SCHOONHOVEN, <i>Fra Dio e l'imperatore: il simbolismo delle pietre preziose nella Divina Commedia</i>	69
DANIELE MARIA PEGORARI, <i>Il Dante di Auerbach</i>	95
CLAUDIA DI FONZO, <i>Dante e l'interpretazione iconografica di Domenico di Michelino</i>	107
ANNAMARIA COTUGNO, <i>Con Dante da New York a San Diego: un'ipotesi di 'antiteologia'</i>	115
ILARIA SERRA, <i>Dante on TV. Roberto Benigni's Ultimo Canto del Paradiso</i>	129

### NOTE E RIFLESSIONI

DANTE DELLA TERZA, <i>Su Contini dantista. Appunti e riflessioni</i>	149
FLORINDA NARDI, <i>L'elegia della Vita nova verso l'ideazione della Commedia. Sul Dante Elegiaco di Stefano Carrai</i>	159
CARMINE CHiodo, <i>Lo «stilo puntuto» della Commedia</i>	165
PAOLA BENIGNI, <i>Oltre l'ansia dell'influenza. Dante: «il poeta che parla ai poeti»</i>	173
MICHELE GIALDRONI, <i>Dante in Germania, oggi</i>	179

### RECENSIONI

ALBERTO GESSANI, <i>Dante: la lingua di Dio e la poesia (Alessia Liguori) L'Inferno sul corpo. Recensione spettacolo di danza contemporanea, coreografia e regia di Emio Greco (Donatella Capaldi)</i>	187
<i>Le Rime di Dante. Recensione Mostra Palazzo Firenze, Roma (Lucia Vaccarella)</i>	189
	192

### RUBRICHE

<i>Ricordi</i>	195
<i>Notizie</i>	201
<i>Bibliografia 2004-2006, a cura di Marta Alessi, Irene Baccharini e Paola Benigni</i>	203

FRA DIO E L'IMPERATORE:  
IL SIMBOLISMO DELLE PIETRE PREZIOSE  
NELLA *DIVINA COMMEDIA*

ERIK SCHOONHOVEN

INTRODUZIONE

LA presenza delle pietre preziose nella *Divina Commedia* aumenta notevolmente man mano che il viaggio di Dante procede verso il cielo. Solo due gemme ricorrono nell'*Inferno* (l'elitropia e il cristallo), ma la bellezza e lo splendore dello smeraldo, dello zaffiro e del diamante entrano in scena cinque volte nel *Purgatorio*. Il *Paradiso* è il grande finale del poema anche per questo aspetto: la frequenza delle pietre preziose consiste infatti di dodici occorrenze in cui – nell'ordine della prima occorrenza – il diamante, la perla, il rubino, il topazio, il cristallo, l'ambra e lo zaffiro hanno un ruolo particolare.<sup>1</sup> Il potere di riflettere la luce, la loro singolarità, le forze e i significati ad esse attribuiti rendono queste meraviglie appropriate come mezzo stilistico per rappresentare le qualità del *Purgatorio* e del *Paradiso*. Questo articolo si concentra sul simbolismo delle pietre preziose nella *Divina Commedia* e cerca di spiegare i loro significati sullo sfondo del valore religioso conferito alle gemme nel Medioevo.

DEFINIZIONE DEL PROBLEMA INTERPRETATIVO

Il più delle volte la critica ha dimostrato un atteggiamento esotizzante per quanto riguarda la conoscenza dantesca delle gemme, quasi come se non avesse mai visto dei gioielli e delle pietre preziose; come se non fosse familiare con lo splendore degli oggetti di alto valore. L'urgenza di indicare opere come fonti di conoscenza quasi nega la realtà storica in cui Firenze è un centro dell'oreficeria e in cui Dante è presente alle corti dell'Italia. Anche le chiese italiane erano piene di lavori d'oreficeria. Probabilmente Dante fu presente all'incoronazione di Enrico VII ("l'alto Arrigo" *Par.* xxx, 137) a Milano nel 1311, all'inizio della sua discesa in Italia.<sup>2</sup> L'ipotesi è che

<sup>1</sup> Riferimenti generici alle gemme e costruzioni verbali appartengono anche al linguaggio dantesco. Si vedano: gemma (*Purg.* v, 136), gemme (*Purg.* ix, 4; xxiii, 31), margarita (*Par.* ii, 34; vi, 127), margherite (*Par.* xxii, 29), gioia (*Par.* ix, 37; xv, 86), gioie (*Par.* x, 71), lapilli (*Par.* xx, 16), ingemma (*Par.* xv, 86), ingemme (*Par.* xviii, 117), ingemmato (*Par.* xx, 17).

<sup>2</sup> *Il viaggio di Enrico VII in Italia*, a cura di Franco Cardini, Città di Castello, Edimond, 1993, pp. 1-12 e 57-61.

un uomo medievale come Dante non abbia avuto bisogno dei libri per ottenere conoscenza sulle pietre preziose note all'umanità da tanto tempo – l'amore per i gioielli e le pietre preziose è inerente al genere umano fin dai tempi preistorici. È probabile che Dante conoscesse degli orafi e dei possessori di oreficeria adornata con pietre preziose. Brunetto Latini, il maestro di Dante e collezionista di gemme, nel suo *Trésor*, incluse dei riferimenti ad alcune pietre preziose, il che rende probabile la trasmissione orale della conoscenza dal maestro all'allievo.

Uno dei primi tentativi di descrivere il simbolismo delle pietre preziose nella *Divina Commedia* è l'articolo di Levvasseur.<sup>1</sup> In questo saggio l'autore osserva che l'uso delle gemme è significativo perché, vista l'ampiezza del poema, esse non ricorrono spesso e non sono connesse alla tradizione magico-medicinale.<sup>2</sup> Fino ad ora la critica è quasi sempre ricorsa alle fonti di carattere storico-naturale e magico-medicinale, come per esempio il *De mineralibus* di Alberto Magno<sup>3</sup> e la *Historia naturalis* di Plinio,<sup>4</sup> che sono basate su credenze antiche circa le forze magiche e la provenienza delle gemme. Il problema interpretativo consiste nell'applicazione di queste fonti alle pietre della *Divina Commedia*, che sono in così stretto legame con il *Purgatorio* e il *Paradiso* che le fonti antiche non soddisfanno l'interpretazione di quest'opera religiosa.

Lo studioso italo-americano Vincenzo Cioffari nel 1991 pubblicò il suo *Dante's Use of Lapidaries: a Source Study*<sup>5</sup> in cui indicò i trattati lapidaristici come probabili fonti, concludendo che per questo aspetto il già nominato *De mineralibus* di Alberto Magno sia la fonte principale. L'importanza in generale della sua opera per quella di Dante, e anche il fatto che Alberto Magno ha descritto la maggior parte delle pietre della *Divina Commedia*, portava a questa conclusione. Secondo Cioffari anche il trattato mineralogico nelle *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, da Dante messo fra i beati

<sup>1</sup> A. LEVVASSEUR, *Les pierres précieuses dans la Divine Comédie*, «Revue des Etudes Italiennes», 4, 1957, pp. 35-100.

<sup>2</sup> A prescindere dall'elitropia (*Inf.* xxiv, 93).

<sup>3</sup> ALBERTUS MAGNUS, *Book of Minerals*, translated by Dorothy Wyckoff, Professor of Geology, Bryn Mawr College, Oxford, Clarendon Press, 1967.

<sup>4</sup> GAIO PLINIO SECONDO, *Storia Naturale v Mineralogia e storia dell'arte, Libri 33-37*, traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi, Gianpiero Rosati, Torino, Einaudi, 1988.

<sup>5</sup> VINCENZO CIOFFARI, *Dante's Use of Lapidaries: A Source Study*, «Dante Studies», cix, 1991, pp. 149-162. Sfortunatamente quest'articolo è pieno di concezioni erronee, in quanto si riferisce alla perla come «more common than any other» (p. 155), nega la trasparenza dell'alabastro (p. 155), include solo l'adamante di *Par.* II ma dimentica il diamante di *Purg.* ix (p. 155), nega la Germania come produttore principale del cristallo di rocca (p. 156), qualifica l'ambra come «rather a common article like glass or crystal», mentre il prodotto fu sempre molto pregiato, tanto che esisteva già nei tempi di Dante commercio sul Baltico per ottenerla (p. 157).

teologi (*Par. x*), era noto al poeta, come anche il poema *l'Intelligenza* di Dino Compagni.<sup>1</sup> La posizione di Alberto Magno come fonte principale viene rappresentata come fatto e tanti altri lapidari sono stati proposti come fonti per la conoscenza dantesca.<sup>2</sup> Queste affermazioni sono accettabili per via delle ragioni esposte qui sopra, ma nonostante l'ammasso di fonti proposte dalla critica, la mancanza di spiegazioni soddisfacenti per le pietre preziose nella *Divina Commedia* ha portato a delle interpretazioni generiche come se Dante intendesse una pietra preziosa in generale quando la nomina esplicitamente, oppure che la nominata gemma avesse soprattutto valore per il suo splendore.<sup>3</sup> Quest'ultima posizione non tiene conto del fatto che fino al Trecento le pietre preziose furono in maggioranza tagliate semplicemente a cabochon, un processo che spesso segue le irregolarità della gemma. Il valore estetico e simbolico dunque era essenzialmente differente dal valore moderno che viene prima di tutto determinato in base alla purezza e al taglio.<sup>4</sup>

Le conseguenze delle conclusioni di Cioffari ed altri sono visibili nei seguenti esempi. Fu Alberto Magno a indicare le 'virtù' del topazio quale pietra in grado di far cessare di bollire l'acqua, curare le emorroidi e la follia e funzionare come specchio. Tenendo presenti queste interpretazioni, come spiegare i versi del xv Canto del *Paradiso*, in cui Dante nomina

<sup>1</sup> Ivi, p. 159.

<sup>2</sup> ROBERT M. DURLING, RONALD L. MARTINEZ, *Time and the Crystal: Studies in Dante's Rime petrose*, Berkeley, University of California Press, 1990, p. 37; BRENDA DEEN SCHILDGEN, *Wonders on the Border: Precious Stones in the Comedy*, «Dante Studies», 63, 1995, p. 131-150; VINCENZO CIOFFARI, *Dante's Use of Lapidaries*, cit.; IDEM, *A Dante Note: Heliotropium*, «The romanian review», 1, 1937, pp. 59-62; IDEM, *A Dante Note: Smeraldo*, «Speculum», 19, 1943, pp. 360-363; ANGELO LIPINSKY, *La simbologia delle gemme nella 'Divina Commedia' e le sue fonti letterarie*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Danteschi, Caserta, 1961*, Firenze, Olschki, 1962, pp. 127-158; VALERIA BERTOLUCCI, *Morfologie del testo Medievale*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 199-207; CARON ANN CIOFFI, «Dolce color d'oriental zaffiro»: A Gloss on *Purgatorio 1.13*, «Modern Philology», May 1985, pp. 355-364; BRUNO BASILE, *Lo zaffiro d'oriente: da Dante a Buti*, «Rivista di Studi Danteschi», v, 2005, pp. 155-160; ELSA FILOSA, *Alberto Magno, Dante e le pietre preziose: una nota su ambra ed alabastro*, «Dante Studies», 122, 2004, pp. 173-180. Quest'ultima aggiunta alla determinazione del *De mineralibus* come fonte principale propone che quest'opera è probabilmente l'unica fonte di Dante per quanto riguarda le pietre preziose, perché Alberto Magno ha difatti incluso l'alabastro e l'ambra nel suo trattato, contrariamente all'affermazione di Cioffari, sotto altri nomi. Il fatto che Alberto Magno abbia incluso tutte le dieci pietre dantesche è per lei una ragione per avanzare quest'ipotesi.

<sup>3</sup> Queste interpretazioni si ritrovano in tutti i commenti del Dante Dartmouth Project (<http://dante.dartmouth.edu>), per esempio sul topazio di *Par. xv, 85*, sul rubinetto di *Par. xix, 4*, sull'adamante di *Par. ii, 33* e sui topazi di *Par. xxx, 76*.

<sup>4</sup> DORA LISCIA BEMPORAD, *Funzione e significato delle gemme delle montature dal medioevo al rinascimento*, in *Cristalli e gemme. Realtà Fisica e Immaginario. Simbologia Tecniche e Arte*, a cura di Bruno Zanettin, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003, pp. 321-341, p. 322.



Cacciaguida un “vivo topazio”?<sup>1</sup> E come interpretare “li topazi” che sono “umbriferi prefazi” del xxx Canto del *Paradiso*, in cui Dante descrive la fumana di rubini e topazi di cui deve bere prima di ricevere la visione di Dio?<sup>2</sup> Spesso viene avanzata la funzione dello smeraldo come specchio, dunque se Dante voleva paragonare Cacciaguida ad uno specchio, perché non chiamarlo ‘vivo smeraldo’? Anche nel iii Canto del *Paradiso* la perla viene usata per fare esplicito riferimento alla funzione speculare della gemma, allora perché non riprende quest’immagine per alludere all’antenato? Le forze magiche e curative attribuite al topazio non riescono a spiegare questi versi della *Divina Commedia*.

Già Friedrich Hegel osservò sul *Paradiso* che «la concezione della teologia e dell’amore cristiani» ha maggior importanza rispetto al pensiero dell’Antichità.<sup>3</sup> Partendo da questa posizione è possibile sostenere che una concezione teologica delle pietre preziose prevalga sull’interpretazione magico-medicinale delle fonti antiche e dei lapidari medievali che si basano su questa tradizione. E infatti esiste una letteratura medievale estesa in cui alle pietre preziose vengono attribuiti dei significati teologici.

#### PIETRE PREZIOSE NEL MEDIOEVO

La studiosa tedesca Gerda Friess conclude nella sua tesi di dottorato sul valore delle pietre preziose nel Medioevo<sup>4</sup> che fin dall’Antichità esiste una continuità della conoscenza antica, incentrata sulle presunte forze magiche e medicinali, che fu amplificata nel Medioevo con l’aggiunta di interpretazioni che riguardano l’esegesi della Sacra Scrittura. Nel periodo fra il i e il xii secolo sono percepibili tre importanti tradizioni gemmologiche. La prima comincia con la già nominata *Historia naturalis* di Gaio Plinio Secondo (i sec.) in cui tutte le gemme conosciute all’Impero Romano del suo tempo vengono elencate con descrizioni dei colori, delle caratteristiche fisiche, delle montature, dei giacimenti ed altri particolari delle pietre, come le forze magiche ad esse attribuite. La seconda tradizione è quella dei lapidari: opere in cui vengono descritte soprattutto potenze apotropiche e curative. Le origini di queste interpretazioni sono antichissime e sono provenienti dall’Oriente.<sup>5</sup> Dal iv secolo proviene la tradizione dei

<sup>1</sup> *Par.* xv, 85-87.

<sup>2</sup> *Par.* xxx, 64-66 e 76-78.

<sup>3</sup> G. W. FRIEDRICH HEGEL, *La Commedia epos del Medioevo cattolico*, in DANTE ALIGHIERI, *Commedia, Strumenti*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2001, p. 38.

<sup>4</sup> GERDA FRIESS, *Edelsteine im Mittelalter. Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte* (in *Aberglauben, Medizin, Theologie und Goldschmiedekunst*), Hildesheim, Gerstenberg Verlag, 1980. Questo lavoro è un esteso compendio della letteratura scritta sulle 17 pietre preziose bibliche nei 12 secoli precedenti al componimento della *Divina Commedia*.

<sup>5</sup> Questi lapidari si basano soprattutto su Plinio e sulle opere dell’ambiente greco-alles-

commenti alla Bibbia in cui le pietre preziose nominate nell'*Esodo*, in Ezechiele e nell'*Apocalisse* vennero interpretate come simboli cristiani. Le tradizioni qui nominate si trovano in tre tipi di fonti: quelle antiche, quelle medievali (trattati teologici e i lapidari) e quelle arabe che entrarono nell'Europa nell'XI secolo.<sup>1</sup>

La Bibbia è uno dei più antichi documenti in cui vengono nominate delle pietre preziose. Nell'*Esodo* viene descritto il pettorale del Sommo Sacerdote, il quale conteneva dodici pietre incise con i nomi delle dodici tribù.<sup>2</sup> Ezechiele nominò le pietre dei tesori del re di Tiro<sup>3</sup> e San Giovanni nell'*Apocalisse* descrive la Gerusalemme celeste con le sue fondamenta fatte di dodici pietre preziose.<sup>4</sup> L'esegesi scritturale delle pietre preziose della Bibbia è un fenomeno che cominciò nel IV secolo nell'ambiente greco.<sup>5</sup> Il primo esegeta latino ad interpretare alcune pietre bibliche fu San Gregorio Magno, che nei suoi *Moralia* (595)<sup>6</sup> interpretò le tre gemme

sandrinico. Grande fama ha il lapidario di Isidoro di Siviglia (VII sec.), che, facendo parte delle *Etymologiae*, incluse un gran numero di descrizioni delle pietre preziose. Influssi di Isidoro sono visibili nelle opere di Beda, di Marbodo e di Rabano Mauro. Quest'ultimo scrisse il trattato *De rerum naturis* (VIII sec.), usando come fonti i trattati di Beda e di Isidoro. Nell'XI secolo furono scritti due trattati sulle forze curative delle gemme. Il primo, il *De lapidibus virtutibus*, fu scritto dal bizantino Michele Psello che prese come fonti le opere di Plinio, Dioscuride e Epifanio. Il secondo è della mano di Marbodo di Rennes e s'intitola *Liber de gemmis*, che secondo l'autore stesso è una sintesi degli scritti del Damigerone-Evax. Il *Liber de gemmis* divenne molto popolare e diffuso nei secoli successivi. La famosa *Physica* (XII sec.) di S. Ildegarda di Bingen tratta parzialmente delle forze curative delle pietre e si basa, per le interpretazioni teologiche, su Beda.

<sup>1</sup> GERDA FRIESS, *Edelsteine im Mittelalter*, cit., pp. 1-3, 19-21 e 73-32.

<sup>2</sup> *Esodo* 28, 17-20: «Ponesque in eo quattuor ordines lapidum: in primo versu erit lapis sardius et topazius et smaragdus; in secundo carbunculus, sapphirus et iaspis; in tertio hyacinthus, achates et amethystus; in quarto chrysolithus, onychinus et beryllus».

<sup>3</sup> EZECHIELE 28, 13: «in deliciis paradisi Dei fuisti, omnis lapis pretiosus operimentum tuum: sardius, topazius et iaspis, chrysolithus et onyx et beryllus, sapphirus et carbunculus et smaragdus, aurum opus caelaturae in te; in die, qua conditus es, praeparata sunt».

<sup>4</sup> *Apocalisse* 21, 18-21: «Et erat structura muri eius ex iaspide, ipsa vero civitas aurum mundum simile vitro mundo. Fundamenta muri civitatis omni lapide pretioso ornata: fundamentum primum iaspis, secundus sapphirus, tertius chalcedonius, quartus smaragdus, quintus sardonius, sextus sardius, septimus chrysolithus, octavus beryllus, nonus topazius, decimus chrysoprasus, undecimus hyacinthus, duodecimus amethystus. Et duodecim portae duodecim margaritae sunt, et singulae portae erant ex singulis margaritis. Et platea civitatis aurum mundum tamquam vitrum perlucidum».

<sup>5</sup> Uno dei primi esempi è il trattato di EPIFANIO DI SALAMINA, *De duodecim gemmis rationalis*, che interpretò le dodici pietre dell'*Esodo* come simboli dei patriarchi d'Israele. Il lavoro di Epifanio fu la fonte per i vescovi Andrea e Arete di Caesarea. Andrea (IV sec.) fu il primo a scrivere un commento all'*Apocalisse* di Giovanni. Le dodici pietre in questo commento rappresentano i dodici apostoli, invece dei patriarchi veterotestamentari. Il testo del commento all'*Apocalisse* di Arete (X Sec.) è preso quasi letteralmente dal commento di Andrea.

<sup>6</sup> SAN GREGORIO MAGNO, *Commento Morale a Giobbe*, a cura di Paolo Siniscalco, trad. di Emilio Gandolfo, indici di Elisabetta Spagnolo, Roma, Città Nuova, 2001.

nominate nel libro di Giobbe. Nell'opera, il principale manuale di morale del Medioevo, le pietre vengono rappresentate come allegorie degli Angeli, degli Apostoli, dei Patriarchi e dei Santi. Circa un secolo dopo i *Moralia*, Beda Venerabile scrisse la sua *Explanatio Apocalypsis*<sup>1</sup> in cui si fondono le vecchie tradizioni delle forze magiche e delle descrizioni mineralogiche con un'interpretazione allegorica che non è riconducibile a nessun predecessore. Fino al XII secolo tanti esegeti hanno ripreso quest'opera di maggior importanza, come per esempio Aimone d'Auxerre (IX sec.), nel cui commento all'*Apocalisse*<sup>2</sup> sono riconoscibili gli influssi di Gregorio e di Beda. Questi tre teologi, con i loro commenti a Giobbe e all'*Apocalisse*, hanno posto la base per l'esegesi di tanti autori nei secoli seguenti.<sup>3</sup> Soprattutto il XII secolo è l'era degli pseudo-autori, in cui si vede una crescita di commenti all'*Apocalisse* attribuiti a grandi autori come Walafride Strabone, San Agostino, Alcuino, Marbodo e Ugo di San Vittore<sup>4</sup> e che, per i significati teologici delle pietre, sono tutti riconducibili alle interpretazioni di Beda e di Aimone.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> BEDA VENERABILIS, *Explanatio Apocalypsis*, in *Patrologia Latina*, vol. 93, Paris, J. P. Migne, 1844-1855, pp. 129-206.

<sup>2</sup> AIMONE D'AUXERRE, *Expositio in Apocalypsim*, in *Patrologia Latina*, vol. 117, Paris, J. P. Migne, 1844-1855, pp. 1205-1208. Erroneamente questo trattato fu attribuito a Aimone d'Halberstadt.

<sup>3</sup> Come Amato di Monte Cassino: *De duodecim lapidibus* (XI sec.), Rupert von Deutz: *In Ezechiel lib. 1* (XII sec.) e Guarniero di San Vittore: *Gregorianum* (XII sec.).

<sup>4</sup> Il commento all'*Apocalisse* dello Pseudo-Walafride fu pubblicato da Migne nella *Glossa ordinaria* di Walafride Strabone e mostra una combinazione delle interpretazioni di Beda e di Aimone. Il trattato *Mystica seu moralis applicatio*, attribuito a Marbodo, fu aggiunto al suo trattato medicinale *Liber de gemmis* e contiene spiegazioni sui colori e sulla simbologia delle gemme, ma anche sulle loro forze magiche e fisiche, che provengono da Beda e da Aimone. Pseudo-Ugo di San Vittore è l'autore del *Liber de bestiis et aliis rebus*, il cui contenuto sulle dodici pietre dell'*Apocalisse* è proveniente da Beda, da Aimone e dallo Pseudo-Marbodo in particolare. A Sant'Agostino fu erroneamente attribuito il *Tractatus de duodecim lapidibus*, che tratta solo dei colori e del simbolismo delle dodici pietre apocalittiche ed è, a volte letteralmente, riprodotto dall'interpretazione di Aimone. Lo Pseudo-Alcuino è ritenuto l'autore del *Commentarius in Apocalypsim*, che descrive i colori e l'esegesi teologica delle pietre in conformità ai lavori di Aimone e di Rabano Mauro. Un caso speciale è il *Libellus de corona Virginis* attribuito al vescovo Ildefonso di Toledo (VI sec.) ma in realtà fu scritto nel XII secolo. Il trattato descrive la corona della Vergine, che fu, secondo la tradizione allegorica, adornata con fiori e dodici pietre preziose, che vengono interpretate come simboli delle virtù di Maria. I colori delle pietre, le sue forze medicinali e i significati allegorici vengono esposti in quest'opera a cui Aimone, Isidoro e Marbodo servirono come fonti. Già nel Medioevo fu attribuito un commento all'*Apocalisse* all'Alberto Magno, che in realtà è una pseudo-pubblicazione. Questo commento segue per le interpretazioni teologiche le opere di Beda e di Aimone e per le informazioni mineralogiche il lavoro di Isidoro. Il trattato è stato incluso nella compilazione della sua opera del 1651 (ALBERTUS MAGNUS, *Commentarii in Ioannem*, in *Apocalypsim*, Jean Antoine Huguétan, Lyon, 1651). Comunicazione di Dr. Henryk Anzulewicz dell'Albertus Magnus Institut a Bonn.

<sup>5</sup> GERDA FRIESS, *Edelsteine im Mittelalter*, cit., pp. 8-19 e DANIELA GOLDIN FOLENA, *Pietre preziose e gemme nella letteratura mediolatina*, in *Cristalli e gemme*, cit., pp. 599-622.

## SIMBOLISMO NELL'OREFICERIA MEDIEVALE

L'oreficeria dell'alto Medioevo consisteva in primo luogo nella produzione di oggetti religiosi. Vista l'antica tradizione di interpretazioni teologiche, magiche e medicinali delle pietre preziose, un uso simbolico delle gemme è logico. I coperti evangelari ed i crocefissi portano pietre centrali come raffigurazione di Cristo che è il centro della liturgia. Anche le loro forze apotropaiche rappresentano Cristo che cura le malattie ed è il sovrano che regna sulle forze naturali e demoniche. L'adornamento degli altari medievali con pietre preziose è l'imitazione della Gerusalemme celeste. Questi messaggi simbolici dell'oreficeria sono nati dalle radici antiche del cristianesimo e si trovano anche nelle insegne reali e imperiali<sup>1</sup> come segno del rapporto fra il sovrano temporale e Dio. L'applicazione di una grande pietra centrale in una corona riflette l'idea che il re veniva eletto da Cristo stesso, re di tutti i re, per eseguire l'incarico sacro, visibile già nel cristogrammo sul gioiello frontale degli imperatori tardo-antichi.<sup>2</sup> Le insegne reali e imperiali furono adornate con pietre non solo per il loro valore economico e per ragioni estetiche, ma anche per il loro simbolismo. Le caratteristiche delle gemme sono durezza, colore, luminosità e virtù, come il sovrano deve essere perseverante, virtuoso, infallibile e prestigioso. Le pietre sulla corona furono applicate per proteggere il sovrano e per attizzare le virtù che lo rendevano un giusto sovrano cristiano. La corona del Sacro Romano Impero (x sec.) è un famoso esempio di arte 'apocalittica', con la pianta ottagonale come rappresentazione della Gerusalemme celeste, le dodici pietre montate in dodici montature diverse,<sup>3</sup> il loro ordi-

<sup>1</sup> Cioè la corona, lo scettro, i bracciali, gli anelli, i troni e, a partire dal XI secolo, anche il globo.

<sup>2</sup> Infatti esiste nella croce frontale della corona del Sacro Romano Impero l'iscrizione latina che dice: «È in mio nome che regnano i re». MANFRED LEITHE-JASPER, RUDOLF DISTELBERGER, *Il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Il tesoro imperiale: arte profana e arte sacra*, trad. it. a cura di Federico Canè, Scala, Londra, 1998, p. 48.

<sup>3</sup> Importanti sono le parole di Dora Liscia Bemporad sulle montature della corona: «Considerando che negli anni in cui la corona veniva eseguita si stava delineando lo scontro tra potere temporale e spirituale nella lotta per le investiture e comunque anche gli altri elementi costitutivi della corona [...] devono essere letti in tale direzione, possiamo capire che l'orafo ha usato questo originale accorgimento in maniera non casuale, come non casuali sono le altre soluzioni adottate nei messaggi impliciti ed espliciti accolti dal simbolo imperiale: la struttura articolata esemplata sulle mura di Gerusalemme, all'interno delle cui arcate sono rappresentati a smalto di re biblici, la cresta, simbolo della volta celeste, sulla quale è scritta con le perle la parola "Imperator", la croce affiancata ad essa, le pietre, alcune delle quali incise a linee simili a quelle delle graffe, sostenute da colonne doriche, come i templi classici. Interessante, e altrettanto non casuale, è l'osservazione che i castoni recano nella parte inferiore una apertura che permette alla luce di filtrare quanto più possibile, esaltando il colore e la valenza simbolica delle pietre». DORA LISCIA BEMPORAD, *Funzione e significato*, cit., pp. 329-330.

ne e lo schema dei colori, cioè il blu, il verde, il bianco, il rosso e il giallo, che sono i colori delle pietre della Gerusalemme dell'Apocalisse.<sup>1</sup>

La Friess ha studiato lavori d'oreficeria legati alle corti imperiali dell'occidente (VIII-XII sec.), in cui ha distinto tre schemi dei colori: rosso-blu-verde-bianco, blu-verde-bianco e violetto-azzurro-bianco. Gli affreschi imperiali (IV-XII sec.) mostrano lo zaffiro, lo smeraldo, la perla e il rubino.<sup>2</sup> L'affermazione dell'ipotesi che questi schemi sono segni di una tradizione, proviene dal *Codice Giustiniano* che contiene un decreto di Leone I di Bisanzio (457-474) riguardante l'adornamento di gemme.<sup>3</sup> Solo all'imperatore e alla sua famiglia fu permesso di indossare lo smeraldo, lo zaffiro e la perla. Questo decreto è un'affermazione di una pratica esistente e venne riportata dai Carolingi nell'VIII secolo.<sup>4</sup> Fino al XII secolo la perla, lo zaffiro, lo smeraldo e il rubino sono visibili nelle insegne reali e imperiali. Circa nell'anno 1000 fu aggiunto anche il topazio grazie alla sua fama di avere il massimo splendore. I poeti mediolatini dell'era carolingia avevano l'abitudine di dare il massimo onore alle persone di alto rango, nominandoli 'più risplendenti che il topazio'. L'influsso dell'impero bizantino dove fu già un'importante gemma e l'importanza della pietra nell'esegesi scritturale hanno causato la crescita della sua importanza. Intorno all'anno 1200 le pietre imperiali erano uguali a quelle della Gerusalemme celeste, cioè lo zaffiro (blu), lo smeraldo (verde), la perla (bianco), il rubino (rosso) e il topazio (giallo).<sup>5</sup>

#### I SIGNIFICATI TEOLOGICI DELLE PIETRE DELLA *DIVINA COMMEDIA*

Le pietre preziose che si trovano nella *Divina Commedia* sono l'elitropia e il cristallo di rocca (nell'*Inferno*), lo zaffiro, lo smeraldo, il diamante, la perla,

<sup>1</sup> Le ametiste nella corona sono di un colore indaco. EDUARD GÜBELIN, FRANZ-XAVER ERNI, *Edelsteine. Symbole der Schönheit und der Macht*, Königsbach-Stein, Verlag Hans Schöner, 1999, p. 157. Per un approfondimento sugli imperatori del Sacro Romano Impero e il linguaggio simbolico delle insegne, si vedano: HENRY MAYR-HARTING, *Herrschaftsrepräsentation der ottonischen Familie*, e HAGEN KELLER, *Die Kaiserkrönung Ottos des Großen*, in *Otto der Grosse, Magdeburg und Europa. Band 1. Essays*, Herausgegeben von Matthias Puhle, Philipp von Zabern, Mainz, 2001, pp. 133-148 e 461-480 e anche JOACHIM OTT, *Kronen und Krönungen in frühottonischer Zeit*, in *Ottonische Neuanfänge. Symposium zur Ausstellung "Otto der Große, Magdeburg und Europa"*, Herausgegeben von Bernd Schneidmüller und Stefan Weinfurter, Philipp von Zabern, Mainz am Rhein, 2001, pp. 171-188.

<sup>2</sup> Per esempio a San Vitale, a Sant'Apollinare e nel Battistero degli ariani a Ravenna.

<sup>3</sup> *Codice Giustiniano* XI, XII, 1-4, *Corpus Iuris Civilis, editio decima tertia lucis ope expressa, Volumen Secundum*, ed. Paulus Krüger, Weidmannos, Berolini, 1963, p. 433.

<sup>4</sup> GERDA FRIESS, *Edelsteine im Mittelalter*, cit., pp. 65-66: «Wenn wir nun die dauernde Rivalität bedenken, die im Mittelalter zwischen den abendländischen Herrschern und den byzantinischen Kaisern um die Vorrangstellung vorhanden war, so möchte ich annehmen, dass die aus der Spätantike kommenden kaiserlich reservaten Edelsteine bewusst von den Karolingern übernommen wurden, um ihre Gleichrangigkeit mit dem Kaiser des Ostens zu dokumentieren und ihre kaiserlichen Herrschaftsansprüche zu kennzeichnen». (I corsivi sono della Friess).

<sup>5</sup> Ivi, pp. 39-75.

il rubino, il topazio e l'ambra. A prescindere dall'elitropia, il diamante e l'ambra, tutte queste pietre fanno parte dell'esegesi della Bibbia, in cui il cristallo di rocca viene soprattutto collegato agli Angeli, in base alla citazione di Ezechiele, dove la storia della loro creazione viene raccontata.<sup>1</sup> Nell'*Apocalisse* le dodici porte nelle mura della Gerusalemme celeste sono fatte da dodici perle.<sup>2</sup> Il Fisiologo (iv sec.) fu il primo a paragonare la genesi della perla con la nascita immacolata di Cristo. Andrea di Caesarea aggiunse che le dodici perle rimandano ai dodici Apostoli e Beda scrisse che una singola perla significa Cristo, mentre più di una simboleggiano i Santi. Rabano Mauro la interpretò in modo triplice: 1. la dottrina degli Vangeli, 2. la speranza del regno celeste e 3. la carità e la dolcezza della vita celeste. Aimone d'Auxerre aggiunse all'immagine di Cristo gli Apostoli e gli altri predicatori.<sup>3</sup>

Il rubino non è una delle pietre dell'*Apocalisse*, ma è presente nel pettorale del Sommo Sacerdote e in Ezechiele. Secondo la tradizione antica questa pietra risplende come un carbone ardente, anche nella notte. Rabano Mauro collega il rubino all'inizio del Vangelo di Giovanni, dove viene descritto come la parola di Dio risplende nelle tenebre per mezzo degli Apostoli e della predicazione del Vangelo che scaccia il peccato. Un'altra interpretazione fu attribuita a Rabano Mauro, ma è in realtà di Guarniero di Rochefort, che – spiegando il testo di Ezechiele 28, 15 – interpretò il rubino come la luce della grande conoscenza divina.<sup>4</sup> L'esegesi dello smeraldo dipende dagli scritti di Beda e di Aimone ed è connessa alla Fede. Secondo Beda questa pietra è il simbolo delle anime che credono lietamente. La cattiveria del mondo ha un effetto positivo su di esse e aumenta la loro speranza per la vita celeste. Esse predicano la loro fede e sfidano il mondo. La seconda spiegazione è che lo smeraldo, come quarta pietra della Gerusalemme celeste, è la *gemma fidei* e rappresenta i quattro Vangeli che aprono al mondo l'elevatezza della Fede. La spiega-

<sup>1</sup> EZECHIELE 1, 22: «Et similitudo super capita animalium firmamenti quasi aspectus crystalli horribilis et extenti super capita eorum desuper». Rabano Mauro fece un'interpretazione triplice, che riguardò anche il Sacramento del Battesimo (*Apocalisse* 4, 6: «et in conspectu throni tamquam mare vitreum simile cristallo») e l'incarnazione di Cristo. Gli esegeti dei secoli seguenti hanno quasi tutti collegato il cristallo di rocca alla creazione e alla natura degli Angeli. GERDA FRIESS, *Edelsteine im Mittelalter*, cit., pp. 92-95. L'applicazione pratica del cristallo era soprattutto come oggetto d'arte religiosa di cui conosciamo meglio i tanti crocefissi. MARCO COLLARETA, *Il cristallo nella liturgia religiosa e civile con qualche osservazione sulle croci veneziane in cristallo di rocca*, in *Cristalli e gemme*, cit., pp. 495-515. HANS R. HAHNLOSER, SUSANNE BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1985.

<sup>2</sup> *Apocalisse* 21, 21: «Et duodecim portae duodecim margaritae sunt, et singulae portae errant ex singulis margaritis. Et platea civitatis aurum mundum tanquam vitrum perlucidum».

<sup>3</sup> GERDA FRIESS, *Edelsteine im Mittelalter*, cit., pp. 136-137.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 136-137.



zione di Aimone, che afferma la quarta posizione, è triplice e comincia con lo smeraldo come il simbolo di Cristo che fa pascere i suoi fedeli e dà ristoro eterno. Seconda è l'immagine dei cuori dei Santi che rinunziano alle preoccupazioni temporali e servono Dio in pace. Aimone conclude la rappresentazione con il simbolo degli eletti che non cessano di credere e che formano le fondamenta sulle quali costruiscono la Chiesa.<sup>1</sup> Gregorio alluse alla molteplicità dei colori del topazio, quando lo interpretò come simbolo delle tante virtù dei Santi.<sup>2</sup> Secondo Beda questa gemma significa la bellezza della vita contemplativa e gli uomini santi che portano la fiamma d'oro della carità. Il topazio è la pietra della dolcezza della contemplazione ed è nono nell'ordine della Gerusalemme celeste.<sup>3</sup> Nell'interpretazione di Gregorio lo zaffiro è il simbolo degli Angeli e degli Apostoli che avevano rinunciato al desiderio della posterità e miravano solo alle cose divine.<sup>4</sup> Beda alluse a Ezechiele avanzando che il trono di Dio ha l'aspetto di zaffiro, così come la *Filippesi*, 3 si riferisce alla gloria di Dio che si manifesta in questo colore. Secondo Beda lo zaffiro fu trovato nel Mar Rosso ed è simbolo dei pensieri dei mortali che vengono salvati dalla sofferenza di Cristo e dall'acqua del battesimo.<sup>5</sup>

Si può concludere che il cristallo è collegato agli Angeli, mentre la perla appartiene al cielo, alla Gerusalemme celeste e alla nascita immacolata di Cristo. Il rubino è la rappresentazione della saggezza divina, della parola di Dio. Lo smeraldo è la gemma della Fede e dei fedeli, mentre il topazio simboleggia i Santi e le loro virtù. Lo zaffiro è per eccellenza la pietra che rappresenta Dio e il cielo, il luogo a cui aspirano tutti i cristiani.

#### DANTE E LA TRADIZIONE APOCALITTICA

L'esegesi religiosa delle pietre preziose è in primo luogo riservata alle opere della tradizione apocalittica, che consiste nell'*Apocalisse* di Giovanni, nei commenti scritti su di essa e in altri resoconti di rivelazioni divine. Profetismo e visioni sono temi comuni nelle opere dei Padri della Chiesa e nella Bibbia. La convinzione dell'esistenza delle visioni sembra normale per Dante in modo che *La Vita Nuova* e la *Divina Commedia* sono piene di elementi visionari (infatti, quest'ultima è il resoconto di un viaggio nell'aldilà). Mineo, autore di uno studio sugli elementi apocalittici e profetici nell'opera dantesca, non ha dubbi che il poeta, scrivendo «tenesse in conto

<sup>1</sup> Ivi, pp. 174-175.

<sup>2</sup> Nonostante la varietà giallo oro sia la più pregiata, il topazio esiste in tanti colori. Aimone seguì l'interpretazione di S. Gregorio Magno.

<sup>3</sup> Subito dopo l'ottava pietra, che rappresenta la perfezione della vita attiva, 9 è anche il numero delle schiere degli Angeli. GERDA FRIESS, *Edelsteine im Mittelalter*, cit., pp. 184-189.

<sup>4</sup> Di nuovo Aimone seguì questa spiegazione.

<sup>5</sup> GERDA FRIESS, *Edelsteine im Mittelalter*, cit., pp. 184-189.

i testi dei profeti e l'Apocalisse di Giovanni».<sup>1</sup> In vari passi della *Divina Commedia* si dimostrano gli influssi di quest'apocalittica, con riferimenti ai libri di Ezechiele, Daniele e l'Apocalisse.<sup>2</sup> Furono i commenti a Giobbe di Gregorio, e quelli all'Apocalisse di Beda e Aimone che fornirono al Medioevo le interpretazioni teologiche delle gemme. Nel xxviii Canto del *Paradiso* e nel *Convivio* (II, 6) si può leggere come a Dante fu nota la gerarchia celeste esposta da Gregorio nei suoi *Moralia*, nominandola un errore in favore del sistema di Dionigi. È dunque probabile che Dante abbia letto quest'opera di maggiore diffusione nel Medioevo e che conoscesse le interpretazioni del topazio, dello zaffiro, del cristallo e dello smeraldo del papa,<sup>3</sup> che viene nominato tre volte nella *Divina Commedia*.

Giosuè Musca ha dedicato un'appendice del suo *Il Venerabile Beda, storico dell'Alto Medioevo* al rapporto fra questo Dottore della Chiesa e Dante. Nell'*Epistola ai cardinali italiani* Dante lamenta che «gli scritti di Gregorio, Ambrogio, Agostino, Dionigi, Damasceno e Beda siano coperti da tele di ragno negli archivi ecclesiastici».<sup>4</sup> La citazione del suo nome nel *Paradiso* x, 131 dovrebbe «suggerire che gli scritti di Beda (in questo caso nella veste di commentatore biblico) costituirono oggetto di lettura da parte di Dante».<sup>5</sup> Questa conclusione è molto importante per la spiegazione delle pietre nella *Divina Commedia*, perché Beda, nella sua *Explanatio Apocalypsis*,

<sup>1</sup> NICOLÒ MINEO, *Profetismo e Apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla Vita Nuova alla Divina Commedia*, Catania, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968, pp. 164-165.

<sup>2</sup> Si veda la voce 'Apocalisse': *Encyclopedia dantesca*, vol. 1, 2° edizione riveduta, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1984, pp. 315-317. Ricciotti osservò nel 1932: «[...] ci allontaniamo sempre più dalla concezione degli accademici dei secoli scorsi, che vedevano la *Commedia* uscir dalla mente di Dante tutta approntata, come Minerva uscì tutta armata dal cervello di Giove: oggi invece ci confermiamo sempre più in ciò che si era sospettato già da un secolo, cioè che se la *Commedia* ebbe per padre Dante, non fu però una *proles sine matra nata*, bensì ebbe per madre in gran parte l'apocalittica medievale». GIUSEPPE RICCIOTTI, *L'Apocalisse di Paolo Siriaca. I. Introduzione, Traduzione e Commento. II. La Cosmologia della Bibbia e la sua Trasmissione fino a Dante*, Brescia, Morcelliana, 1932, pp. 29-30. La prova che la concezione dei colori come simboli cristiani fosse conosciuta da Dante è visibile nel xxix Canto del *Purgatorio*, dove, nella mistica processione, le tre virtù teologali della carità, della speranza e della fede appaiono in rosso, verde e bianco (*Purg.* xxix, 121-129. Anche Beatrice, nel Canto xxx, si dimostra vestita di questi colori). Si vedano anche PETER DRONKE, *Dante and Medieval Latin Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 57-61; IDEM, *L'Apocalisse negli ultimi canti del Purgatorio*, in *Dante e la Bibbia*, a cura di Giovanni Barblan, Firenze, Olschki, 1988, pp. 81-94.; MARCO ADOLFINI, *I personaggi neotestamentari nella "Commedia"*, in *Dante e la Bibbia*, cit., pp. 133-134; PETER ARMOUR, *L'Apocalisse nel Canto xxix del Purgatorio*, in *Dante e la Bibbia*, cit., pp. 145-149. Si veda anche RONALD B. HERZMAN, *Dante and the Apocalypse*, in *The Apocalypse in the Middle Ages*, edited by Richard K. Emmerson and Bernard McGinn, Ithaca and London, Cornell University Press, 1992, pp. 398-413.

<sup>3</sup> SAN GREGORIO MAGNO, *Commento Morale a Giobbe*, cit., pp. 398-399, 676-677, 706-709 e 716-717.

<sup>4</sup> GIOSUÈ MUSCA, *Il Venerabile Beda, storico dell'Alto Medioevo*, Bari, Dedalo Libri, 1973, p. 443.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 444-445.



attribuiva dei significati teologici alle gemme. Musca conclude che «Beda e Dante si collocano, a sei secoli di distanza, sulla stessa linea di sviluppo nella storia della letteratura apocalittica cristiana e che presentano singolari analogie di motivi e di toni». <sup>1</sup> Il *De naturis rerum* di Rabano Mauro, anche nominato nel *Paradiso*, contiene delle interpretazioni in maggior parte letteralmente prese dal commento di Beda. <sup>2</sup> Purtroppo mancano le indicazioni per evidenziare che l'opera di Aimone fosse conosciuta da Dante, ma le sue interpretazioni spesso sono identiche a quelle di Gregorio e anche gli pseudo-autori del XII secolo avevano ripreso Beda e Aimone per creare una compilazione delle loro opere.

#### LE PIETRE PREZIOSE DELL'INFERNO

La prima pietra nell'*Inferno* è l'elitropia, un calcedonio verde picchiettato di rosso, introdotta nella settima bolgia del cerchio ottavo. Il poeta descrive la pena dei ladri che sono nudi e spaventati dalla malvagia abbondanza di serpenti:

Tra questa cruda e tristissima copia  
corrëan genti nude e spaventate,  
senza sperar pertugio o elitropia:  
(*Inf.* xxiv, 91-93).

Questi ladri non hanno un rifugio, non possono ricorrere alle forze magiche dell'elitropia che protegge contro il pericolo del veleno e che possiede la forza di rendere invisibile. Questo uso dell'elitropia ha sollevato la questione se Dante avesse fatto riferimento alla gemma oppure alla pianta che si rivolge verso il sole. <sup>3</sup> I critici sono d'accordo che il riferimento è stato fatto alla gemma, <sup>4</sup> ma in questa luce è molto interessante vedere che Marbodo di Rennes scrisse che per effetto dell'invisibilità si deve unire la pianta alla gemma. <sup>5</sup> In questo modo il simbolismo dell'elitropia diventa

<sup>1</sup> Ivi, pp. 462-463.

<sup>2</sup> GERDA FRIESS, *Edelsteine im Mittelalter*, cit., pp. 16-17.

<sup>3</sup> L'elitropia in questo caso non è il girasole come è conosciuto oggi, il quale fu importato dall'America nel 1530.

<sup>4</sup> VINCENZO CIOFFARI, *A Dante Note: Heliotropium*, cit.; IDEM, *Dante's Use of Lapidaries*, cit., pp. 149-151. DEEN SCHILDGEN, *Wonders on the border*, cit., pp. 138-139.

<sup>5</sup> ILDEGARDA DI BINGEN, MARBODO DI RENNES, *Il libro delle gemme*, traduzione di Paolo Melis, Torino, Il leone verde, 1998, p. 78: «Posto in un vaso ai caldi raggi del sole, l'elitropio si farà vermiglio assumendo nuova luce, e susciterà una eclissi su tutta la terra; questa è l'origine del suo nome. Indi il contenuto del vaso prenderà a bollire, e improvviso infurierà un temporale dalle nubi che offuscano l'aria. L'elitropio disperde le nubi e riporta il sereno; chi lo indossa acquisirà doti profetiche, e ai suoi occhi si dischiuderà la conoscenza del futuro. Lode e onore consegua chi lo porta; le sue virtù protettive protraggono la durata della vita, arrestano il flusso del sangue e dissolvono i veleni. Giammai potrà ingannarsi chi indossa questa gemma. Le sue doti attingono da fonte divina, e ben più grande è la sua potenza: unito al fiore che ne porta il nome, legittimerà un incantesimo capace di sottrarre a vista d'uomo chi lo indossa».

molteplice: ai ladri manca non solo la protezione contro i serpenti, ma anche la possibilità di sfuggire alla vergogna di essere nudi.<sup>1</sup> Altre conferme del duplice riferimento provengono non solo dalle opere di Alberto Magno e Plinio,<sup>2</sup> ma anche dall'opera di Dante. In *Time and the Crystal: Studies in Dante's Rime petrose*<sup>3</sup> gli studiosi Durling e Martinez determinano la struttura di *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* come 'eliotropica', cioè che segue il sole. Dante stesso ha avanzato negli ultimi tre versi del poema l'invisibilità causata dalla 'petra sott'erba':

Quandunque i colli fanno più nera ombra,  
sotto un bel verde la giovane donna  
la fa sparer, com' uom petra sott'erba.  
(*Rime* 44, 37-39)

Nella ghiaccia di Cocito del nono cerchio si trovano i traditori degli ospiti. Il primo riferimento al cristallo di rocca viene inserito quando Dante descrive come le lacrime dei traditori diventano «visiere di cristallo»:

ché le lagrime prime fanno groppo,  
e sì come visiere di cristallo,  
riempion sotto 'l ciglio tutto il coppo.  
(*Inf.* xxxiii, 97-99)

La parola 'cristallo' proviene dal greco *krystallos*, che significa sia «cristallo di rocca» che «ghiaccio». Fin dall'Antichità la gente credeva che il cristallo fosse il risultato di un intenso congelamento di neve o di ghiaccio.<sup>4</sup> L'immagine delle lacrime che diventano pietra è un adattamento dell'antichissima idea che da Dante viene espressa due volte nelle sue *Rime*.<sup>5</sup>

Nell'*Inferno* le pietre preziose ricorrono solo due volte. Il riferimento all'elitropia è fatto alle presunte forze magiche della gemma e l'omonima pianta, mentre nel caso del cristallo Dante ha avanzato l'idea storico-naturale della genesi di questa pietra. Notevole è il fatto che tutte le occorrenze delle pietre preziose dell'*Inferno* sono riconducibili a versi delle *Rime*.

#### LE PIETRE PREZIOSE DEL PURGATORIO

L'impiego delle pietre preziose nel *Purgatorio* dimostra che i viaggiatori sono entrati in un ambito religioso, quello della speranza e della fede.

<sup>1</sup> Si noti l'analogia con la storia di Adamo e Eva quando vennero cacciati dal Paradiso terrestre.

<sup>2</sup> ALBERTUS MAGNUS, *Book of Minerals*, cit., pp. 88-89; PLINIO, *Storia Naturale*, cit., p. 841.

<sup>3</sup> ROBERT M. DURLING, RONALD L. MARTINEZ, *Time and the Crystal*, cit.

<sup>4</sup> GAIO PLINIO SECONDO, *Storia Naturale*, cit., p. 759. H. D. AUSTIN, *Three Dante notes. III. 'Crystal' in Dante's Usage*, «Italice», XIII, 1936, pp. 1-5, p. 3.

<sup>5</sup> *Rime* 26, 4 («ove si fa 'l cristallo, in quel paese»); 45, 25-26 («Segnor, tu sai che per algente freddo l'acqua diventa cristallina petra»); ed. di rif. a cura di Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1995.

Lo zaffiro apre solennemente il passaggio dall'*Inferno* al percorso della purificazione:

Dolce color d'oriental zaffiro,  
 che s'accoglieva nel sereno aspetto  
 del mezzo, puro infino al primo giro,  
 a li occhi miei ricominciò diletto,  
 tosto ch'io uscì fuor de l'aura morta  
 che m'avea contristati li occhi e 'l petto.  
 (*Purg.* I, 13-18)

Secondo Caron Ann Cioffi, che pubblicò un'analisi estesa approfondita di questa terzina,<sup>1</sup> questi versi paragonano la descrizione del cielo di zaffiro descritto nell'*Esodo* quando Dio si rivelò al popolo d'Israele.<sup>2</sup> Il pavimento di zaffiro impedì agli Israeliti di vedere Dio direttamente, così come Dante non era ancora preparato per il suo incontro con Dio. L'esegesi scritturale spiega che lo zaffiro rappresenta la gloria di Dio a cui mirano tutti i fedeli. L'analogia di Beda fra lo zaffiro, il Mar Rosso e il sacramento del battesimo sono paragonabili alla scena di Dante e Virgilio che arrivano alla spiaggia del Monte Purgatorio. I temi dell'armonia con Dio e la rinascita spirituale che appartengono all'inizio del percorso salvifico sono uguali al significato del battesimo. Le virtù attribuite allo zaffiro includono l'abilità di rendere Dio ammissibile alle preghiere, di purificare la vista, di lenire il dolore fisico e di liberare dal carcere – così è l'immagine nel primo Canto del *Purgatorio*.<sup>3</sup>

La più importante pietra in questa cantica è lo smeraldo. Infatti, solo in questa cantica la pietra svolge un ruolo importante e appare tre volte, di cui la prima occorrenza serve per indicare l'intensità dei colori nella valletta nell'Antipurgatorio dove si soffermano i principi negligenti, i virtuosi non cristiani e i bambini innocenti:

Oro e argento fine, cocco e biacca,  
 indaco, legno lucido e sereno,  
 fresco smeraldo in l'ora che si fiacca,  
 da l'erba e da li fior, dentr' a quel seno  
 posti, ciascun saria di color vinto,  
 come dal suo maggiore è vinto il meno.  
 (*Purg.* VII, 73-78)

<sup>1</sup> CARON ANN CIOFFI, *Dolce color*, cit.

<sup>2</sup> *Esodo* 24, 9-10: «Ascenderuntque Moyses et Aaron, Nadab et Abiu et septuaginta de senioribus Israel. Et viderunt Deum Israel, et sub pedibus eius quasi opus lapidis sapphirini et quasi ipsum caelum, cum serenum est».

<sup>3</sup> CARON ANN CIOFFI, *Dolce color*, cit., pp. 357-360. Sull'aggettivo «oriental» si veda il contributo di BRUNO BASILE, *Lo zaffiro d'oriente: da Dante a Buti*, cit. Anche Crivelli allude al significato dell'aggettivo facendo riferimento all'opera di Alberto Magno. M. E. CRIVELLI, *Le pietre nobili nelle opere di Dante*, «Giornale dantesco», 1943, pp. 49-66, p. 53.

Lo smeraldo mostra la massima verdezza nel momento in cui la pietra si spezza. Nella tradizione medievale di attribuire significati ai colori, il verde rappresenta la speranza.<sup>1</sup> E infatti, negli altri frammenti in cui lo smeraldo ricorre, la speranza è uno dei temi principali. Alla fine del *Purgatorio* Dante e Virgilio incontrano la processione mistica. Il carro trionfale è accompagnato da tre donne che danzano: le tre virtù teologiche. La prima è di colore rosso e rappresenta la Carità, la seconda «era come se le carni e l'ossa / fossero state di smeraldo fatte» (*Purg.* xxix, 124-125), la quale verdezza rappresenta la Speranza. La terza virtù è bianca e personifica la Fede.

Il grande finale di questa pietra è incentrato su Beatrice:

Così cantando cominciaro; e poi  
al petto del grifon seco menarmi,  
ove Beatrice stava volta a noi.  
Disser: «Fa che le viste non risparmi;  
posto t'avem dinanzi a li smeraldi  
ond' Amor già ti trasse le sue armi».  
(*Purg.* xxxi, 112-117)

L'anima di Dante viene restaurata dallo sguardo smeraldino di Beatrice. La Chiavacci propone come interpretazione più certa il significato e l'uso antico dello smeraldo come specchio.<sup>2</sup> Valeria Bertolucci allarga l'interpretazione degli occhi di Beatrice con lo smeraldo come simbolo della giustizia.<sup>3</sup> Il grifo è l'animale di divina e carnale natura ed è mediatore fra l'uomo e Dio, simbolo di un ordine nuovo e della resurrezione, come Cristo.<sup>4</sup> Questo profondo simbolo della cristianità è collegato strettamente allo smeraldo: nel Medioevo si riteneva che i grifi mettessero queste pietre nei loro nidi a protezione dei neonati e li custodivano gelosamente.<sup>5</sup> L'interpretazione dello smeraldo come pietra della speranza, collegato al grifo che rappresenta Cristo, viene confermata dai significati teologici della pietra, essendo simbolo della Fede e dei fedeli. La scena col grifone dimostra come la duplice natura di Cristo viene rivelata nello smeraldo, cioè negli occhi di Beatrice. Nella Fede Cristo si dimostra come essere umano e divino svelando così il percorso della salvezza, in cui i fedeli hanno la speranza. Nella valletta dei principi negligenti Dante avanza esplicitamente l'idea fondamentale della Fede, rappresentata dallo smeral-

<sup>1</sup> VALERIA BERTOLUCCI, *Morfologie*, cit., p. 203.

<sup>2</sup> DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Purgatorio*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2001, p. 568.

<sup>3</sup> VALERIA BERTOLUCCI, *Morfologie*, cit., p. 205.

<sup>4</sup> JOSEPH CHIERICI, *Il grifo dantesco (Unità fantastica e concettuale della Divina Commedia)*, Roma, Istituto Grafico Tiberino di Stefano de Luca, 1967, pp. 45-46, 110-111.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 45 e 170-171. ALBERTUS MAGNUS, *Book of Minerals*, cit., p. 119.

do, come attributo indispensabile di ogni giusto sovrano. Riassumendo si può sostenere che lo zaffiro e gli smeraldi del *Purgatorio* simboleggiano il desiderio del cielo espresso nella speranza della Fede.

Nel Canto IX i viaggiatori arrivano alla porta del *Purgatorio*. L'angelo di Dio che è di guardia sta seduto sulla soglia che sembra essere fatta di diamante:

Sovra questo tenëa ambo le piante  
l'angel di Dio sedendo in su la soglia  
che mi sembrava pietra di diamante.  
(*Purg.* IX, 103-105)

Angelo Lipinsky avanza l'ipotesi che «il gradino di diamante [...] raffigura lo splendore della grazia, trasmessa dal sacerdote nel sacramento della confessione» e afferma che questa pietra fu nell'Impero Romano il simbolo del principato, che per questo fu incorporata nella simbologia cristiana come rappresentazione della «regalità del Salvatore».<sup>1</sup> In base al testo di Ezechiele 3, 9 il diamante svolge il ruolo del simbolo della fermezza. Insieme con l'affermazione di Ildegarda di Bingen che il diavolo detesta il diamante, e con quella di Alberto Magno che la pietra resiste al fuoco, l'immagine della «soglia» del cielo è completata.<sup>2</sup> Quando si parla del diamante nel Medioevo, è importante tener presente che i primi tentativi di tagliarlo per farlo risplendere furono eseguiti proprio nel Duecento e ancora nel 1350 Corrado di Megenberg ha fatto menzione dell'uso del diamante soprattutto per lavorare altre pietre.<sup>3</sup> Nell'Antichità e nel Medioevo il diamante non era famoso per lo splendore insuperato, ma soprattutto per la sua estrema durezza.<sup>4</sup> Nell'immagine della soglia che «sembrava pietra di diamante» Dante si riferisce alla fermezza della pietra, in conformità alla sua fama medievale.

L'uso delle gemme nel *Purgatorio* è di carattere mineralogico (la verdetta dello smeraldo quando si spezza e la durezza del diamante) e simbolico. Nel *Purgatorio* vengono introdotti i riferimenti alla Sacra Scrittura e al valore religioso delle gemme espressi nel linguaggio simbolico che raggiungono il culmine nel *Paradiso*.

<sup>1</sup> ANGELO LIPINSKY, *La simbologia delle gemme*, cit., p. 136.

<sup>2</sup> ILDEGARDA DI BINGEN, *Il libro delle gemme*, cit., p. 48, ALBERTUS MAGNUS, *Book of Minerals*, cit., p. 70.

<sup>3</sup> S. ASSCHER, *Diamant, wonderlijk kristal*, Bussum, Unieboek, 1975, p. 18.

<sup>4</sup> ALBERTUS MAGNUS, *Book of Minerals*, cit., pp. 70-71. La mancanza di questa conoscenza ha condotto verso la conclusione sbagliata formulata dal Crivelli che il diamante come rappresentazione delle «salde fondamenta della Chiesa» non può essere «il diamante vero, che fu sempre il simbolo più trasparente del lusso e della ricchezza». M. E. CRIVELLI, *Le pietre nobili nelle opere di Dante*, cit., p. 63.

## LE PIETRE PREZIOSE DEL PARADISO

Il *Paradiso* è la cantica in cui il sole risplende nelle pietre preziose.<sup>1</sup> I riferimenti fatti alle pietre sono meno facili da capire, sono più sottili e sembrano più ambigui. Nel cielo più distante da Dio si trova il diamante. Contrariamente al *Purgatorio*, Dante qui usa «adamante», che proviene dalla parola greca *adamas*,<sup>2</sup> «indomabile», il nome originario del diamante:

Parev'a me che nube ne coprissi  
 lucida, spessa, solida e pulita,  
 quasi adamante che lo sol ferisse.  
 (*Par.* II, 31-33)

Benché questa pietra di massimo valore sia il simbolo di Cristo, Dante in questi versi l'ha usata soltanto per le sue caratteristiche fisiche (del diamante grezzo), per la descrizione della splendida nube del cielo della Luna.<sup>3</sup>

Accanto al diamante la perla veniva ritenuta la pietra di più gran valore. E infatti la seconda occorrenza – ancora nel cielo della Luna – consiste nell'apparenza della perla.<sup>4</sup> Dante crede di vedere immagini riflesse, come nel vetro o nell'acqua limpida:

tornan d'i nostri visi le postille  
 debili sì, che perla in bianca fronte  
 non vien men tosto a le nostre pupille;  
 (*Par.* III, 13-15).

Lipinsky sostiene che quest'immagine si riferisce all'abitudine delle donne fiorentine dei tempi di Dante di portare una singola perla sulla fronte. In realtà questo riferimento alla perla è più complesso: nell'esegesi teologica il simbolo della perla non è univoco e varie delle spiegazioni sono applicabili a questi spiriti; Piccarda Donati e Costanza d'Altavilla non erano

<sup>1</sup> Infatti il rapporto fra il sole e le pietre preziose è un argomento molto interessante da approfondire. Secondo Chierici il sole nella *Divina Commedia* rappresenta spesso Gesù Cristo (JOSEPH CHIERICI, *Il Grifo dantesco*, cit., p. 142), mentre l'idea dei due soli (cioè il papa e l'imperatore) si manifesta in *Purg.* XVI, 107, *De Monarchia.* III, I, 5, ivi, IV, 12-21 e *Epistole* 11, 10.

<sup>2</sup> ALBERTUS MAGNUS, *Book of Minerals*, cit., p. 70.

<sup>3</sup> I metodi per sfaccettare i diamanti non esistevano ancora ai tempi di Dante. Il diamante più pregiato del tardo medioevo aveva la forma naturale perfetta dell'ottaedro. La superficie nebbiosa del diamante grezzo rassomiglia ad una nube, che, messa nella luce, risplende come la nube da Dante descritta in questi versi.

<sup>4</sup> Nel suo trattato sulle pietre preziose della Bibbia, Andrea Bacci ha descritto il rapporto fra la Luna e la perla: «Lo splendor del Sole nell'oro, e della Luna nelle Margarite, tanto evidente, che variano nel nascere col variar della Luna. Quelle che si creano à luna scemante, vengono piccole, e scarse, e à luna piena splendidissime, e grandi, e trovandosi l'aria tenebrosa, ò con tuoni, vengono similmente le Perle torbide, e nebbiose». ANDREA BACCI, *Le XII Pietre pretiose. La quali per ordine di Dio nella santa legge, adornavano i vestimenti del sommo Sacerdote*, Roma, Giovanni Martinelli, 1587.

riuscite a mantenere la loro promessa a Dio, perché furono rapite dai loro conventi. L'obbligo monastico della castità si riferisce all'immagine della genesi della perla e all'incarnazione immacolata di Cristo, lo sposo delle monache. Piccarda racconta dell'amore di Dio e del medesimo passato in cui essa fu «vergine sorella» (*Par.* III, 46), immacolata come la perla nel «mare al qual tutto si move» (*Par.* III, 86), cioè in Dio. La perla come simbolo degli Apostoli, di Cristo, dei Santi, dei Vangeli e della vita celeste viene incarnata dagli spiriti che sono diventati, in questo cielo, quello a cui miravano ma che non riuscirono ad essere durante la loro vita. Il loro posto all'inizio del cielo corrisponde alle perle che costituiscono le dodici porte della Gerusalemme celeste descritte nell'*Apocalisse* di Giovanni.

Nel terzo cielo di Venere si trovano gli spiriti amanti ed è Folchetto da Marsiglia a ricevere un gran onore:

L'altra letizia, che m'era già nota  
per cara cosa, mi si fece in vista  
qual fin balasso in che lo sol percuota.  
(*Par.* IX, 67-69)

Nella storia dell'oreficeria, si vede che i più famosi rubini appartenenti ai re erano in realtà rubini 'balascio', cioè lo spinello nobile di oggi.<sup>1</sup> Lipinsky ha affermato che il balascio rappresenta l'amore ardente e la Deen Schildgen ha concluso che Dante attribuisce l'amore della Fede a Folchetto.<sup>2</sup> Nell'esegesi scritturale il rubino rappresenta la parola di Dio e la grande conoscenza. Il tema principale di questo canto è il pentimento; gli spiriti hanno rinunciato all'amore sensuale in favore dell'amore di Dio, rivelato nella Sacra Scrittura. Nel cielo di Venere, dea dell'amore, gli spiriti non si pentono dei loro peccati, ma si rallegrano per Dio. Folchetto e gli altri rappresentano il trionfo di Dio riportato sul mondo bagnato di sangue. Questa scena rivela un'immagine totalmente coerente all'esegesi cristiana del rubino che simboleggia la conoscenza divina e la parola di Dio che scaccia il peccato.

Nel quinto cielo di Marte, quello dei guerrieri per la Fede, avviene l'incontro con Cacciaguida. Inizialmente questo antenato del poeta viene chiamato «gemma» quando il suo spirito scende dalla croce composta dai beati:

né si partì la gemma dal suo nastro,  
ma per la lista radial trascorse,  
che parve foco dietro ad alabastro.  
(*Par.* XV, 22-24)

<sup>1</sup> WALTER SCHUMANN, *Gids van Edel- en sierstenen*, Vertaling uit het Duits, negende herziene druk, Tirion, Baarn, 2002, p. 85.

<sup>2</sup> ANGELO LIPINSKY, *La simbologia delle gemme*, cit., p. 139, DEEN SCHILDGEN, *Wonders on the border*, cit., p. 143.

Nonostante il fatto che l'alabastro è un marmo, la critica l'ha incluso nell'interpretazione delle gemme della *Divina Commedia*. Ben noto è il fatto che le finestre delle chiese come quella di S. Vitale a Ravenna sono fatte d'alabastro. Il Lipinsky afferma che quest'immagine del «fuoco dietro ad alabastro» fu familiare a Dante perché nelle chiese del suo tempo le fiamme delle candele furono passate dietro alle lastre d'alabastro.<sup>1</sup> Quest'immagine cambia quando Dante riesce a parlare e chiede allo spirito che parla misteriosamente il suo nome:

Ben supplico io a te, vivo topazio  
che questa gioia preziosa ingemmi,  
perché mi facci del tuo nome sazio.  
(*Par.* xv, 85-87)

Il topazio è l'altra pietra che appartiene unicamente al *Paradiso*. La Deen Schildgen rimanda all'Alberto Magno, che descrisse il topazio come uno specchio. Per questa ragione la studiosa conclude che l'immagine qui presentata è un ammasso di gioielli.<sup>2</sup> L'incarico di Cacciaguida in questi canti è di profetizzare il destino della città corrotta e di raccontare della Firenze del suo tempo, con i suoi cittadini virtuosi. Vista l'interpretazione teologica della pietra che simboleggia i Santi e le loro virtù, Dante riconosce la validità del suo incarico con la qualificazione di «vivo topazio», portando avanti la tradizione dei poeti carolingi che paragonavano le persone di alto rango con lo splendore del topazio.

Nel Canto XIX l'aquila magica fatta di rubini chiarisce a Dante il mistero della giustizia divina. Le anime beate che costituiscono l'aquila vengono descritte così:

parea ciascuna rubinetto in cui  
raggio di sole ardesse sì acceso,  
che ne' miei occhi rifrangesse lui.  
(*Par.* XIX, 4-6)

I beati dell'aquila, simbolo dell'impero, godono nella delizia del cielo, solo ottenibile per via della parola di Dio. In questo canto si rivela lo stretto legame fra Dio, l'impero e le pietre preziose. Già nel XVIII Canto i rubini formavano il primo verso del libro della Sapienza, dopo di che, attraverso il giglio araldico, si trasformavano nella forma dell'aquila, ambedue simboli dell'impero, il quale è l'ordine politico voluto da Dio. Il tema del Canto XIX è la giustizia divina che si incarna nel simbolo dell'impero fatto dalle anime salvate dalla parola di Dio. La conoscenza divina si manifesta nella saggezza dell'aquila che nella rivelazione critica una serie di sovrani.

<sup>1</sup> ANGELO LIPINSKY, *La simbologia delle gemme*, cit., p. 139.

<sup>2</sup> DEEN SCHILDGEN, *Wonders on the border*, cit., p. 143.



Nel canto viene avanzata la superiorità della parola di Dio che risplende nel mondo come il rubino risplende nella notte.

Le seguenti occorrenze del cristallo appartengono al linguaggio cosmologico in cui 'cristallo' significa un corpo celeste. Nel XXI Canto Dante fa riferimento al pianeta Saturno:

Dentro al cristallo che 'l vocabol porta,  
cerchiando il mondo, del suo caro duce  
sott' cui giacque ogne malizia morta,  
(*Par.* XXI, 25-27).

Anche nel XXV Canto il riferimento è fatto a un corpo celeste, ma in questo caso è San Giovanni, a cui venne rivelata l'Apocalisse, ad essere paragonato con un cristallo perché risplende così abbagliante che Dante perde la vista:<sup>1</sup>

Poscia tra esse un lume si schiari  
sì che, se 'l Cancro avesse un tal cristallo,  
l'inverno avrebbe un mese d'un sol dì.  
(*Par.* XXV, 101-102)

L'innologia mariana attribuisce alla Madre di Cristo, la «formosissima gemma preziosa», le stesse virtù dello zaffiro.<sup>2</sup> Il significato dello zaffiro come pietra del cielo e della Santa Vergine viene affermato dalla scena in cui Dante descrive l'immagine di Maria sullo sfondo azzurro quando arrivano al firmamento:

comparata al sonar di quella lira  
onde si coronava il bel zaffiro  
del quale il ciel più chiaro s'inzaffira.  
(*Par.* XXIII, 100-102)

La rappresentazione dello zaffiro come ostacolo di vedere Dio direttamente, come si è visto nell'episodio esposto nell'*Esodo*, viene ripresa in questo canto al verso 87 («a li occhi lì che non t'eran possenti») in base all'esegesi teologica secondo cui questa pietra raffigura la gloria di Dio.

Nella tradizione cristiana il cristallo viene connesso alla creazione degli Angeli. E infatti questa pietra occorre nel Primo Mobile quando Beatrice racconta della creazione di questi esseri celesti che sono conservati nella loro perfezione:

<sup>1</sup> Si vede anche in questo caso il rapporto fra il cristallo e la vista, come ricorre anche nel caso del 'visiere di cristallo' nell'*Inf.* XXXIII, 98.

<sup>2</sup> CARON ANN CIOFFI, *Dolce color*, cit., p. 362. Nell'iconografia la Vergine è sempre vestita di un azzurro che rassomiglia molto al colore dello zaffiro. Infatti, la base della vernice di questo colore era il lapislazzuli, la pietra che nell'antichità veniva chiamata 'zaffiro'. Nei tempi di Dante il significato dello zaffiro fu già cambiato per indicare il corindone blu.

E come in vetro, in ambra o in cristallo  
raggio respande sì, che dal venire  
a l'esser tutto non è intervallo,  
(*Par.* xxix, 25-27).

Nel verso 25 si nota una gerarchia nell'abilità di trasmettere luce che comincia con il vetro. L'ambra, resina fossile cristallizzata, è più nobile, ma la durezza e chiarezza del cristallo sono incomparabili a quelle dei primi due. La perfezione degli Angeli viene ripresa nella particolarità dell'ambra, cioè che nel processo della cristallizzazione della resina, 50 milioni di anni fa, spesso furono inclusi degli insetti. Così le vite di quell'era geologica vennero condizionate perfettamente nell'ambra, come gli angeli di Dio durante la loro creazione.

Il grande finale delle pietre preziose si registra nel xxx Canto quando Dante e Beatrice sono arrivati al decimo cielo dell'Empireo. Dante vede un fiume splendente tra due rive «dipinte di mirabil primavera» (*Par.* xxx 63) e descrive come:

Di tal fiumana uscian faville vive,  
e d'ogne parte si mettien ne' fiori,  
quasi rubin che oro circunscrive  
(*Par.* xxx, 64-66).

Prima di ricevere la rivelazione divina Dante deve bere dal fiume, pieno di rubini che si mettono nei fiori alle rive. Beatrice prepara il poeta alla visione e lo incita a dissetarsi.

Anche soggiunse: «Il fiume e li topazi  
ch'entrano ed escono e 'l rider de l'erbe  
son di lor vero umbriferi prefazi.  
(*Par.* xxx, 76-78)

Dante descrive le faville come rubini incastonati in oro quando sta per ricevere la saggezza divina e vede la pietra che simboleggia questa saggezza. Beatrice invece, già uno spirito beato, li definisce come topazi, simboli dei Santi, come anticipazioni della vera essenza dell'Empireo, indicando così il dono che riceve ogni spirito vicino a Dio. L'ultima affermazione dell'importanza del rubino e del topazio nel cristianesimo come pietre celesti per eccellenza, proviene da questo canto. Per questo Dante umilmente ammette che la visione è così alta e difficile da descrivere che gli mancano le parole appropriate. Ma questa umiltà, come ricorre più volte nell'opera dantesca, è finta modestia. Usando le immagini dei rubini e dei topazi che formano il fiume divino Dante ha fatto ricorso al linguaggio teologico in cui la simbologia delle gemme porta un significato così alto e vicino a Dio che l'essenza del cielo infatti è descritta non in parole povere

ma viene espressa nell'immagine più vigorosa conosciuta al cristiano medievale. L'impiego delle pietre preziose di Dante dimostra che conosceva profondamente questa esegesi teologica in cui esse svolgono un ruolo così importante che non poteva fare altro che includere queste meraviglie della natura nell'opera sua.

#### FRA DIO E L'IMPERATORE

Accanto al fiume del Canto xxx dove finisce la simbologia delle gemme e dove Dante riceve la rivelazione di Dio, è stato riservato il trono per Enrico VII di Lussemburgo. Il sommo poeta ha così collegato la simbologia cristiana delle pietre preziose al potere dell'imperatore del Sacro Romano Impero. Il significato della posizione specifica del trono imperiale si svela quando si osserva il percorso delle pietre preziose nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*. Nell'ordine della prima apparizione in queste cantiche si vedano lo zaffiro, lo smeraldo, il diamante, la perla, il rubino, il topazio, il cristallo e l'ambra. I colori di queste pietre sono rispettivamente blu, verde, incolore, bianco, rosso, giallo, incolore e giallo. Si può togliere dall'ordine l'incolore perché nella simbologia cristiana dei colori il bianco e l'incolore vengono forniti di uguale significato.<sup>1</sup> Lo schema che rimane è blu-verde-bianco-rosso-giallo, identico a quello della Gerusalemme celeste e delle pietre imperiali. Questo percorso mostra quindi i colori imperiali e trova approdo nel trono dell'imperatore Enrico VII.

Nell'ordine delle pietre viene di nuovo unita la tradizione apocalittica ai colori della Gerusalemme celeste e al potere temporale dell'imperatore. Anche se si considera l'aumento delle occorrenze, si conclude che nel *Paradiso* sette pietre appaiono dodici volte, uno dei più sacri numeri del cristianesimo. Il percorso delle pietre preziose nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* contiene sottilmente il messaggio politico e cristiano del sommo poeta. L'altissima simbologia della parola di Dio e dei Santi che si soffermano vicino a lui è da Dante collegata alla speranza connessa con l'imperatore del Sacro Romano Impero e alla Gerusalemme celeste. La trinità di Dio, dell'impero e delle pietre preziose si è visto esplicitamente in *Purgatorio* vii, dove la Fede e lo smeraldo vengono collegati ai principi negligenti. Anche nella scena dell'aquila magica fatta di rubini in *Paradiso* xix si riconosce il collegamento triplice. L'aquila, simbolo dell'impero, è costituita dalle anime salvate dalla parola di Dio. Questa conoscenza divina dà all'aquila la possibilità di criticare una serie di sovrani che non governano secondo l'incarico divino di cui devono ritenersi investiti. Accanto alla scelta simbolica delle pietre preziose del *Purgatorio* e del *Paradiso*, identica

<sup>1</sup> GERDA FRIESS, *Edelsteine im Mittelalter*, cit., p. 36.

alle pietre imperiali, si può sostenere che l'impiego di Dante delle gemme nel poema sacro è in favore dell'ordine sacro dell'impero.

Mentre l'*Inferno* è l'ambiente in cui le pietre preziose sono quasi assenti, a prescindere da un riferimento magico e uno storico-naturale, nel *Purgatorio* prevalgono le pietre della speranza della Fede e il desiderio del cielo. La simbologia delle pietre si cambia nel *Paradiso* in favore delle pietre di quelli che hanno già ricevuto la salvezza per via della parola di Dio e per via delle virtù appartenenti ai Santi. Il percorso salvifico viene così espresso e sublimato nel linguaggio simbolico delle gemme, nel quale Dante dimostra la profonda consapevolezza della tradizione medievale in cui la speranza del regno celeste viene unita con la speranza del buon sovrano temporale. Il genere apocalittico, che fu così importante per il sommo poeta, non è semplicemente portato avanti da Dante, ma ha raggiunto il culmine nell'impiego simbolico delle pietre preziose.

#### BIBLIOGRAFIA

- AIMONE D'AUXERRE, *Expositio in Apocalypsim*, in *Patrologia Latina*, vol. 117, Paris, J. P. Migne, 1844-1855, pp. 1205-1208.
- DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Bologna, Zanichelli, 2001.
- DANTE ALIGHIERI, *Opere*, CD-ROM estratto da LIZ 4.0 Letteratura Zanichelli, Bologna, Zanichelli, 2002.
- ALBERTUS MAGNUS, *Book of Minerals*, translated by Dorothy Wyckoff, Professor of Geology, Bryn Mawr College, Oxford, Clarendon Press, 1967.
- ALBERTUS MAGNUS (PSEUDO), *Commentarii in Ioannem*, in *Apocalypsim*, Lyon, Jean Antoine Huguetan, 1651.
- ARMOUR, PETER, *Dante's Griffin and the History of the World. A study of the Earthly Paradise* (Purgatorio, cantos XXIX-XXXIII), Oxford, Clarendon Press, 1989.
- ASSCHER, S., *Diamant, wonderlijk kristal*, Bussum, Unieboek, 1975.
- AUSTIN, H. D., *Three Dante Notes*, «Italice», 13, 1936, pp. 1-5.
- BACCI, ANDREA, *Le XII Pietre pretiose. Le quali per ordine di Dio nella santa legge, adornavano i vestimenti del sommo Sacerdote*, Roma, Giovanni Martelli, 1587.
- BASILE, BRUNO, *Lo zaffiro d'oriente: da Dante a Buti*, «Rivista di Studi Danteschi», v, 2005, pp. 155-160.
- BEDA VENERABILIS, *Explanatio Apocalypsis*, in *Patrologia Latina*, vol. 93, Paris, J. P. Migne, 1844-1855, pp. 129-206.
- BERTOLUCCI, VALERIA, *Morfologie del testo Medievale*. Studi linguistici e semiologici 28, Bologna, Il Mulino, 1989.
- BINGEN, ILDEGARDA DI, MARBODO DI RENNES, *Il libro delle gemme*, traduzione di Paolo Melis, introduzione di Maurizio Barracano, Torino, Il leone verde, 1998.
- CHIERICI, JOSEPH, *Il grifo dantesco (Unità fantastica e concettuale della Divina Commedia)*, Roma, Istituto Grafico Tiberino di Stefano de Luca Editore in Roma, 1967.

- CIOFFARI, VINCENZO, *A Dante Note: Heliotropium*, «The romanic review», 1, 1937, pp. 59-62.
- CIOFFARI, VINCENZO, *A Dante Note: Smeraldo*, «Speculum», 19, 1943, pp. 360-363.
- CIOFFARI, VINCENZO, *Dante's Use of Lapidaries: A Source Study*, «Dante Studies», 59, 1991, pp. 149-162.
- CIOFFI, CARON ANN, «*Dolce color d'oriental zaffiro*»: A Gloss on Purgatorio 1.13, «Modern Philology», May 1985, pp. 355-364.
- Cristalli e gemme. Realtà Fisica e Immaginario. Simbologia Tecniche e Arte*, a cura di Bruno Zanettin, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003.
- CRIVELLI, M. E., *Le pietre nobili nelle opere di Dante*, «Giornale dantesco», 1943, pp. 49-66.
- Dante e la Bibbia*, a cura di Giovanni Barblan, Biblioteca dell'«Archivium Romanicum» fondata da Giolio Bertoni, Serie I (Storia, letteratura, paleografia), vol. 210, Firenze, Olschki, 1988.
- DEEN SCHILDGEN, BRENDA, *Wonders on the Border: Precious Stones in the Comedy*, «Dante Studies», 63, 1995, pp. 131-150.
- DRONKE, PETER, *Dante and Medieval Latin Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- DURLING, ROBERT M., RONALD L. MARTINEZ, *Time and the Crystal: Studies in Dante's Rime petrose*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- Enciclopedia Dantesca*, Seconda edizione riveduta, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 1984.
- FILOSA, ELSA, *Dante, Alberto Magno e le pietre preziose: una nota su ambra e alabastro*, «Dante Studies», 122, 2004, pp. 173-180.
- FRIESS, GERDA, *Edelsteine im Mittelalter. Wandel und Kontinuität in ihrer Bedeutung durch zwölf Jahrhunderte (in Aberglauben, Medizin, Theologie und Goldschmiedekunst)*, Hildesheim, Gerstenberg Verlag, 1980.
- GAIO PLINIO SECONDO, *Storia Naturale v. Mineralogia e storia dell'arte, Libri 33-37*, traduzioni e note di Antonio Corso, Rossana Mugellesi e Gianpiero Rosati, Torino, Einaudi, 1988.
- GREGORIO MAGNO, SAN, *Commento Morale a Giobbe*, a cura di Paolo Siniscalco, traduzione di Emilio Gandolfo, indici di Elisabetta Spagnolo, Roma, Città Nuova Editrice, 2001.
- GÜBELIN, EDUARD, FRANZ-XAVER ERNI, *Edelsteine. Symbole der Schönheit und der Macht*, Königsbach-Stein, Verlag Hans Schöner, 1999.
- HAHNLOSER, HANS R., SUSANNE BRUGGER-KOCH, *Corpus der Hartsteinschliffe des 12.-15. Jahrhunderts*, Berlin, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1985.
- Il viaggio di Enrico VII in Italia*, a cura di Franco Cardini, Città di Castello, Edimond, 1993.
- LEITHE-JASPER, MANFRED, RUDOLF DISTELBERGER, *Il Kunsthistorisches Museum di Vienna. Il tesoro imperiale: arte profana e arte sacra*, traduzione italiana a cura di Federico Canè, Londra, Scala Publishers, 1998.
- LEVAVASSEUR, A., *Les pierres précieuses dans la Divine Comédie*, «Revue des Etudes Italiennes», 4, 1957, pp. 35-100.
- LIPINSKY, ANGELO, *La simbologia delle gemme nella 'Divina Commedia' e le sue fonti letterarie*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Danteschi*, Caserta, 1961, Firenze, Olschki, 1962, pp. 127-158.

- MINEO, NICOLÒ, *Profetismo e Apocalittica in Dante. Strutture e temi profetico-apocalittici in Dante: dalla Vita Nuova alla Divina Commedia*, Catania, Università di Catania, Facoltà di Lettere e Filosofia, 1968.
- MUSCA, GIOSUÈ, *Il Venerabile Beda, storico dell'Alto Medioevo*, Bari, Dedalo Libri, 1973.
- PUHLE, MATTHIAS, *Otto der Grosse, Magdeburg und Europa. Band 1. Essays*, Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 2001.
- RICIOTTI, GIUSEPPE, *L'Apocalisse di Paolo Siriaca. I. Introduzione, Traduzione e Commento. II. La Cosmologia della Bibbia e la sua Trasmissione fino a Dante*, Brescia, Morcelliana, 1932.
- SCHUMANN, WALTER, *Gids van Edel- en sierstenen*, Vertaling uit het Duits, negende herziene druk, Baarn, Tirion, 2002.
- SCHEIDMÜLLER, BERND, STEFAN WEINFURTER, *Ottonische Neuanfänge, Symposium zur Ausstellung "Otto der Grosse, Magdeburg und Europa"*, Mainz am Rhein, Verlag Philipp von Zabern, 2001.
- The Apocalypse in the Middle Ages*, edited by Richard K. Emmerson and Bernard McGinn, Ithaca & London, Cornell University Press, 1992.

#### SITI CONSULTATI

- Nova Vulgata. Bibliorum Sacrorum Editio: [http://www.vatican.va/archive/bible/nova\\_vulgata/documents/nova-vulgata\\_index\\_lt.html](http://www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_index_lt.html)
- Dartmouth Dante Project: <http://dante.dartmouth.edu/>
- Patrologia Latina Database: <http://dpc.uba.uva.nl/patrologia-latina>

COMPOSTO, IN CARATTERE DANTE MONOTYPE,  
IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA DALLA  
ACCADEMIA EDITORIALE<sup>®</sup>, PISA · ROMA

★

*Aprile 2007*

(CZ2/FG13)

