

Marino Alberto Balducci

Università di Stettino
Carla Rossi Academy
marino.balducci@usz.edu.pl

 <https://orcid.org/0000-0001-7407-6081>

PANDEMIA E ALCHIMIA
NELL'*INFERNO* DI DANTE.
PERCORSO ERMENEUTICO
NEI CANTI XXIX E XXX

Pandemic and Alchemy in Dante's *Inferno*

ABSTRACT

The pandemic is symbolic of an apparent absolute evil that afflicts human materialism in its essence, as seen in the fundamental masterpiece of Italian literature, Dante's poem. In it, pestilence becomes a symbol of fraud and is associated with the perverse, falsifying and destructive use of intellect for the will of oppressing the others and an uncontrollable greed of wealth and power. In the *Divine Comedy* appears the symbolic vision of a terrible epidemic, affecting the deep infernal areas and associating itself with the wrong arrogant use of alchemical science (*Inf.* XXIX–XXX). We are in the presence of a real ideological and technical-scientific perversion which, instead of offering help to our world, only causes continuous diseases for our body and spirit.

KEYWORDS: Alchemy, Dante, Hell, Pandemic, Symbolism.

La pandemia in senso etimologico indica una malattia globale che riesce a infettare gli uomini di tutto il mondo, come le più famose pestilenze del nostro passato e quella del nostro presente. Dante, nel suo poema, presenta una visione di pestilenza pandemica nel basso inferno, dove si mostrano le più gravi colpe dell'uomo dovute a progetti dolosi a danno degli altri. In questa specifica area infernale viene fatto spesso riferimento a emblemi alchemici particolari che in questo studio analizziamo, secondo un metodo critico ermeneutico che prova ad approfondire il significato di quel rapporto fra alchimia e patologia che è stabilito dal simbolismo dantesco attraverso il sondaggio dei vari complessi legami che appaiono fra gli episodi del pellegrinaggio nel mondo dei morti, nei canti XXIX e XXX.

IL NOSOCOMIO-LABORATORIO DEI FALSI ALCHIMISTI

Nella visione dantesca, la frode ordinaria è punita nell'area profonda d'inferno, cioè in Malebolge, perché rappresenta un uso sbagliato dell'intelletto e dunque di quella parte più nobile del nostro essere umano che ci avvicina al piano divino. Malebolge è un carcere oscuro diviso in dieci settori. Fra questi, l'ultimo sembra come un enorme ospedale; e qui sono tutti ammalati, la pestilenza non salva nessuno e manifesta la sua virulenza con sintomi vari, descritti precisamente da Dante che, in questa parte del suo poema, rivela forse in maniera più chiara che altrove le sue competenze in ambito medico (Roffi 2018: 15–21). Simbolicamente in questa bolgia abbiamo una scena di pandemia vera e propria. Infatti il poeta, fra tutte le anime evocate, fa emergere dei personaggi ben noti di Europa (Griffolino, Capocchio, Gianni Schicchi, Maestro Adamo, Sinone) e anche dell'Africa (come la moglie di Putifarre egiziano) e pure dell'Asia (la tragica Mirra e, indirettamente, per similitudine, Ecuba, addolorata e impazzita regina di Troia): così l'estensione globale del male viene enfatizzata, diventa onnicomprensiva. E questo non solo geograficamente, ma pure in senso cronologico, poiché la pestilenza infernale abbraccia ogni tempo: il tempo dantesco contemporaneo e l'immediato passato, assieme alle ere remote del mito e della storia più arcaica greca o quella dei biblici eventi. In questo modo, il poeta dà veramente un senso universale al male epidemico e mostra connotata nell'uomo la malattia che è punita in questa bolgia, cioè la frode esercitata attraverso falsificazioni di cose, di identità o di parole.

Qui l'alchimia ha un ruolo predominante, rappresentata dai personaggi primari (Griffolino, Capocchio e Mastro Adamo) dei canti XXIX e XXX, entrambi dedicati al passaggio del pellegrino Dante e della sua guida romana attraverso l'ultima bolgia¹. L'alchimia si associa così alla pandemia; e il luogo malato è visto da Dante come un nosocomio, in cui si mischiano i sintomi di febbri malariche e pestilenze che sono le punizioni dei vari dannati. Qui, non solo alchimisti sono ammalati; ma pure, come si è detto, coloro che hanno preteso di essere altre persone per ingannare, oppure hanno mentito usando parole fallaci nel rappresentare fittizie e fraudolente realtà. Il simbolismo dell'alchimia tradizionale in questi due canti si estende anche oltre i personaggi biograficamente legati alle operazioni alchimistiche (Chiaretti 1999). E ora Dante si prova a rappresentare una falsa trasformazione che non riguarda gli aspetti profondi della materia e della coscienza, ma solo il lato esteriore: trasformazione per fini materialistici delle sostanze inanimate, trasformazione dell'uomo e della parola-pensiero². Siamo davanti a una falsa alchimia che finge alterazioni, ma non le pratica concretamente perché gli alchimisti infernali sono soltanto dei 'soffiacarboni' – come si dice nel gergo, indicando i più vili operatori dell'*ars regia* – cioè dei falsi alchimisti che non raggiungono autentico oro attraverso le mutazioni, ma solo provano a contraffarlo.

¹ Su questa fase del pellegrinaggio infernale dantesco si confrontino alcuni fra i più interessanti contributi della critica (Bigi 1963; Bruni 1959; Cardinale 2019: 2–13; Contini 1970: 160–163; Crivelli 1937: 29–35; Perifano 2011: 47–79).

² L'ideale processo di trasformazione alchemica può compiersi in senso fisico solo attraverso l'evoluzione spirituale dell'alchimista (Aivanov 1997; Jung 1965; Maturana – Varela 1985).

La pandemia che qui affligge i falsificatori è dunque in rapporto, per contrappasso, con quella loro sbagliata attitudine ai cambiamenti esteriori per soddisfare una intima avidità di ricchezze e potere, o la voglia di appagare passioni erotiche superficiali (è il caso delle due donne, di Mirra e la sposa di Putifarre) ingannando i loro simili: così, chi ha voluto fare violenza alla natura, cambiandone le apparenze normali di forme e di stati, ora è punito vivendo maligne trasfigurazioni biologiche, patologie sorprendenti, svariate e dolorose. Pandemia e alchimia si ritrovano allora congiunte nel simbolismo perverso e delirante di questa ultima bolgia, ad indicare un percorso sbagliato seguito dall'arroganza dell'uomo e della sua scienza: intelligenza maligna che è annientatrice e che alla fine distrugge in vita e poi, nella morte, tutti gli artefici infami delle malevole operazioni.

Dante, il pellegrino, osserva i falsari dall'alto del margine di divisione fra il penultimo e l'ultimo settore del carcere di Malebolge (*Inf.* XXIX: 40–51). Gli spiriti appaiono come una massa di corpi ammalati disposti sul suolo. Subito evocano, dentro la mente dell'uomo poeta che osserva immagini, degli ospedali veduti in Valdichiana, Maremma e Sardegna, afflitti dalla malaria in estate. Enorme è la quantità dei corpi distesi, come se gli ammalati dei luoghi suddetti apparissero insieme ammassati in quel fossato infernale: e il loro male è avanzato, gravissimo, la setticemia si diffonde e si manifesta in un esteso fetore di morte che evoca Ovidio, nella memoria di Dante, e la descrizione di "Egina" (*Inf.* XXIX: 59), l'isola greca, e la sua pestilenza. Come due medici nelle corsie di ospedale, il poeta e la guida Virgilio, discesi dentro la fossa, passano dunque tra i molti pazienti osservando il loro stato e ascoltando la descrizione dei sintomi e anche le pene.

PRIME FASI DI TRASFORMAZIONE ALCHEMICA: (*NIGREDO*) O DELLA PESTE – (*ALBEDO*) O DELL'ESANTEMA SCAGLIOSO

La lunga visita medica che si protrae dettagliatamente in questi due canti della *Divina Commedia* ci sembra rappresentare le varie fasi dell'*Opus Magnum* alchemico (Jung 1989, 2002, 2003; Ranque 1989), in una sorta di parodia dolorosa e tragicomica che mette in luce come le varie falsificazioni mentali avvelenino la nostra anima e causino il rischio del suo decadere in inferno. La visione dantesca iniziale dell'incubo ospedaliero presenta riferimenti simbolici che sembrano alludere al primo stadio fondamentale di tutte le alchemiche operazioni, detto *nigredo*, cioè 'Opera al Nero'. A questo contribuisce l'immagine delle "formiche" (*Inf.* XXIX: 64) che sono nere, la notazione del tanfo che sembra salire da "marcite membre" (*Ivi.* 51) annerite e il riferimento alla peste di "Egina" (*Ivi.* 59) che infetta i corpi con i gavòccioli ammalati, oscuri bubboni. La fase della *nigredo* induce la *putrefactio*, putrefazione dei quattro elementi della materia vivente per favorire processi di mutazione che hanno lo scopo di evidenziare e valorizzare il sostrato divino costituito di tutto: la quintessenza, lo spirito, quinto elemento che come quegli altri è materiale, anche se certo non è di materia concreta visibile e tangibile, ed è immortale (Tommaso d'Aquino 1996: 22–27).

I due falsi alchimisti Griffolino d'Arezzo e Capocchio da Siena appaiono ora grottescamente seduti e appoggiati uno all'altro, come se fossero teglie poste a scaldare sopra un fornello. Il paragone dantesco, secondo questa linea ermeneutica che qui seguiamo,

non sembra certo avere riferimenti a comuni cucine, ma ai laboratori alchimistici³. La malattia che lamentano i morti ci porta ora a un altro colore ed alla fase successiva delle misteriose trasformazioni: l'*albedo*, la fase bianca. I corpi dei due sono appunto coperti dal capo ai piedi di "schianze" (*Inf.* XXIX: 75), e queste son ben definite. Ricordano infatti le "scaglie" (*Ivi.* 83) della "scàrdova" (*Ibid.*), cioè a dire le squame chiare di un pesce particolare che sono di un grigio biancastro. L'*albedo* che rappresenta il lavacro delle sostanze, quelle che son putrefatte durante la fase iniziale, mostra l'evoluzione purificante del procedimento; ma qui, al contrario, questi alchimisti materialisti sperimentano il 'bianco' all'inferno attraverso una strana patologia pruriginosa, una "scabbia" (*Ivi.* 82) che tutta ricopre i loro miseri corpi che essi cercano continuamente — con unghie rabbiose — di ripulire dall'esantema insopportabile. Hanno creato imitazione superficiale dell'oro, avidamente coprendo di falsità e brillantezza i metalli più vili, e ora sono 'placcati' di lamine opache e fastidiosissime, in frenesia. Il riferimento dantesco al pesce, indica l'acqua, legata tradizionalmente a questa fase di *albedo*; e poi le squame, col loro colore, riportano anche al metallo che genera il bravo alchimista in questo momento: l'argento.

FASI INTERMEDIE DI TRASFORMAZIONE ALCHEMICA: (*VIRIDITAS* – *CITRINITAS*) O DEL GAROFANO E DEL VECCHIO SAGGIO

Nell' 'Opera al Bianco', rappresentata dai due dannati danteschi, si insinua pure un rimando alla fase minore di transizione della *viriditas* coi riferimenti indiretti alla vegetazione (il soprannome di "Albero" (*Ivi.* 109) usato appunto da Dante per il delatore del Griffolino, cioè Alberto da Siena) e al tempo di primavera, quando fiorisce il nominato "garofano" (*Ivi.* 178): tutti elementi simbolici i quali sembrano accompagnare e introdurre la 'parte verde' dell'Opera (Jones 2015).

A conclusione del canto XXIX il secondo falso alchimista, Capocchio, mostra di aver conosciuto personalmente il poeta, che qui l'osserva all'inferno; e sembra pure che lo stesso Dante, a suo tempo, abbia saggiato le capacità alchimistiche proprie di questo dannato. Possiamo supporre che il nostro poeta si fosse formato a Bologna in scienze mediche, fortemente impregnate all'epoca di alchimia e di astrologia (*Alchimia e medicina nel Medioevo* 2023), entrando quindi a far parte della specifica arte dei medici e degli speciali, cioè i farmacisti (Roffi 2018: 15–21). Nelle sue trasformazioni, comunque, Capocchio è stato solo una "scimia" (*Inf.* XXIX: 139) della natura, come lui stesso confessa. Ha generato pertanto imitazioni esteriori di realtà più diverse per scopi dettati da avidità utilitaristica, senza riuscire a purificare il suo animo e giungere dunque all'essenza divina nella materia e nelle sue forme diverse⁴.

³ Nell'*athanor* alchemico, cioè nel forno crogiuolo, l'*aludel* — detto anche 'vaso ermetico', 'uovo filosofale' o 'vaso dei filosofi', che è un recipiente a forma di pera per la sublimazione — è posto appunto a bollire in una teglia riempita di acqua, in base al processo del 'fuoco umido' o 'bagnomaria' (Belluomo 2013: 95-100).

⁴ Si noti che in ebraico il termine 'male' corrisponde a '*qoph*', che significa anche 'scimmia'. Quest'ultima si collega al negativo indicando, simbolicamente, la capacità perversa di imitare il bene e di ingannare (Janson 1952).

Un'altra fase intermedia che fa da preludio al termine del processo di metamorfosi alchimistiche è la *citrintas*. Questa presiede al compimento dell'Opera e favorisce il passaggio, nella materia e nello spirito, dal piano oppositivo dualistico (cioè la sfera egoista e sensuale) all'unità dell'essenza divina che è rispecchiata dall'ultimo stadio di trasformazione: 'Opera al Rosso' o *rubedo*, che vede il traguardo della conquista dell'oro in senso psichico e fisico. Il simbolismo che è relativo alle fasi cruciali delle precise alchemiche azioni è tutto racchiuso nel canto XXX dell'*Inferno*. Qui la *citrintas* ha il suo emblema centrale del 'vecchio saggio' (Holmyard 1990) nella figura grottesca di Mastro Adamo, alchimista britannico con tanto di titolo accademico che a Romena, nel Casentino, falsificava i fiorini per i conti Guidi e poi, catturato dai fiorentini come falsario, fu arso vivo (Orlandi 2012: 25–29; Santangelo 1961; Steinberg 2007: 159–169).

Io vidi un, fatto a guisa di lëuto,
pur ch'elli avesse avuta l'anguinaia
tronca da l'altro che l'uomo ha forcuto.

Inf. XXX, 49–51

Il falso alchimista inglese è qui punito dalla sua stessa natura perversa che genera una maligna idropisia, cioè l'anasarca: è tutto pieno di liquidi questo dannato, acque che gonfiano a dismisura il suo ventre, tanto che il personaggio non riesce a muoversi. È completamente 'legato' dal male (*Inf.* XXX: 81) che, nel riempirlo, lo rende goffo e ridicolo tanto che a Dante ricorda la forma di un liuto arrovesciato (*Ivi.* 49)⁵. Il tormento di Mastro Adamo è doppio: non solo quest'uomo non riesce a muoversi, col suo pancione così rigonfio, ma è tormentato da una terribile arsura, mai soddisfatta, ed essa è acuita dai suoi ricordi dei ruscelletti del Casentino, freschissimi e pieni di acque in estate (*Ivi.* 63–75)⁶.

ULTIMA FASE DI TRASFORMAZIONE ALCHEMICA: (*RUBEDO*) O DELL'EROTISMO IMPRODUTTIVO

Oltre all'icona del 'vecchio saggio', anche lo stesso simbolo fluido dei rivi toscani indica precisamente la fase alchemica rossa che a questo punto si trova preannunciata. L'estate infatti riflette il concetto della pienezza feconda che ci introduce al rosseggiante oro autunnale. Il liuto poi è specifico emblema alchemico femminile⁷ e inizia a quello

⁵ Questa forma ovoidale rammenta anche — segretamente — l'aspetto a pera dell'*aludel* posto nell'*athanor* sopra una teglia, a 'bagnomaria' (cfr. n. 3): il collegamento simbolico alchemico tra i tre falsi alchimisti Griffolino, Capocchio e Mastro Adamo si fa così più preciso.

⁶ Si noti l'imitazione dantesca dei paesaggi d'estate arcadica virgiliana: "*hic gelidi fontes, hic mollia prata, Lycori*" (*Egl.* X: 42).

⁷ In questo episodio il simbolismo è segnatamente improduttivo e il senso dell'infecundo contatto fra Sinone e la moglie di Putifarre ammalati è reso ancora più forte dal contrasto fra il greco e Mastro Adamo, contrasto violento che cela allusioni grottesche a un improduttivo rapporto omosessuale. Adamo è difatti paragonato ironicamente a un 'liuto', emblema nell'arte del ventre di donna che, per generare fra gioie armoniose d'amore, bisogna sempre che sia ben 'suonato' dall'uomo con il suo 'archetto'. Quest'ultimo invece, nel caso infernale

che il ‘vecchio saggio’ conosce e dovrebbe spiegare: la necessità per il maschio di farsi donna, cioè il passaggio dal razionalismo di scienza, animato da logica consequenziale e matematica (il ‘mascolino’ della coscienza), al piano sentimentale intuitivo analogico (il ‘femminile’ della coscienza), che può consentire l’accesso a verità superiori sintetiche e inclusive, scoperte unitarie oltre il piano dualistico. Inoltre, alla base di ogni triangolo alchemico ci sono il Sole e la Luna, simboli del dualismo materico che deve sempre esser ridotto ad unità, nell’elevarsi al vertice di quello stesso triangolo: un vertice quintessenziale. Siamo ora al cospetto di un simbolismo che ci introduce all’Opera al Rosso. Su questa linea, l’emblema del ‘vecchio saggio’, come Mastro Adamo, in apertura di *Inferno* XXX appare in prossimità di due coppie di spettri che sono simboli contrastivi di quel triangolo ideale di cui si è detto. La prima coppia è quella dei due falsificatori di identità, cioè Mirra e Gianni Schicchi, appartenenti al remoto passato del mito e pure al tempo vicino che, nell’ospedale, appaiono a Dante e a Virgilio come due idropici in furia, correnti per volontà di far male, di azzannare (*Inf.* XXX: 1–48). E Capocchio finisce vittima di uno di loro. Non c’è fusione in questo dualismo frenetico; invece, un apparente simbolo unificante è rappresentato dagli altri due spettri presso il terribile ‘liuto’, l’idropico.

E io a lui: “Chi son li due tapini
che fumman come man bagnate ’l verno,
giacendo stretti a’ tuoi destri confini?

Inf. XXX, 91–93

Anch’essi sono un uomo e una donna, il greco Sinone e la moglie di Putifarre d’Egitto, entrambi appartenenti ai tempi remoti, comunque afferenti a tradizioni diverse. Esteriormente, sembrano rappresentare la fase finale delle operazioni miracolose: il matrimonio sacro fra i contrari per il ritorno all’unità primordiale, nell’unica cosa doppia (*res bina*), l’androgino o *rebis*⁸. Infatti, i due sono stretti uno all’altra per terra, a destra di Mastro Adamo, come se fossero amanti allacciati nel coito. In realtà, si avvicinano per riscaldarsi e sono tutti sudati non di piacere, ma perché afflitti da altissima febbre. Questo erotismo è dunque improduttivo e, inoltre, l’amplesso-tormento è disturbato e interrotto dall’aspro litigio grottesco che nasce tra Mastro Adamo dell’Inghilterra e Sinone, il quale, sentendosi offeso perché bruscamente l’inglese l’aveva introdotto a Dante come un bugiardo, colpisce il grande pancione di liuto con un suo pugno, prendendosi a sua volta dall’avversario un bel cazzotto nel viso.

E l’un di lor, che si recò a noia
forse d’esser nomato sì oscuro,
col pugno li percosse l’epa croia.

Inf. XXX, 100–103

Siamo davanti al tragicomico, che qui il poeta presenta a raffigurare realisticamente la situazione bizzarra, quasi che fosse una rissa fra miserabili accapigliati in una taverna di

analizzato, produce solo dolore e sterilità attraverso il pugno crudele del greco. Sui connotati simbolici dello strumento del liuto è prevalente un’allusività femminile (Grossinger 1997: 101).

⁸ Il *rebis* emblemizza la filosofica divina *coincidentia oppositorum* (Éliade 1981: 433-435).

ubriaconi (Balducci 2018: 55–65). Un tale cemento dunque prosegue, tra scambi insulsi di accuse e di offese, fra i due che si rimproverano inutilmente i loro crimini, come se entrambi non dividessero la stessa sorte dannata per un'identica colpa. (*Inf.* XXX: 106–129). La scena è insignificante, eppure ipnotica perché vivace e sorprendente in superficie. Dante il pellegrino si fissa a osservare il litigio con pericolosa curiosità, la proverbiale *vana curiositas* che è imitazione fasulla della saggezza (Batfroi 2007; Insolera 1996), e questa provoca allora l'irritazione del suo maestro latino, il quale poi lo richiama al dovere di andare innanzi a scoprire altri segreti d'inferno senza sprecare del tempo prezioso in idiozie e balordaggini (*Inf.* XXX: 130–148).

IL FALLIMENTO DELL'OPUS MAGNUM E LA FUNZIONE DEL SALE ALCHEMICO

La perlustrazione dantesca dell'ospedale degli alchimisti e falsificatori a questo punto può dirsi conclusa. Il suo messaggio ci sembra chiaro, in un senso filosofico-morale: qui, nell'inferno, una piena alchimia non si compie, perché l'orgoglio superficiale e demente e poi l'odio di questi dannati non sono strade alla Vera Sapienza. Allora oltre il 'vecchio saggio', cioè l'uomo che cerca di superare il mondo arcaico dualistico, non c'è un incontro creativo con il mistero profondo e unitario di Madre Natura: cioè l'uomo-donna, che è poi fusione di intelligenza e sentimento amoroso. È questa un'intuizione trascendentale e può fare emergere l'oro da quel metallo più vile che è il piombo, scoprendo dunque la pietra filosofale (Contro 1998), quella che rende lunga la vita nel *rebis*, la cosa doppia che è unica, la *coincidentia oppositorum*, come direbbe Cusano, cioè la sostanza divina e impronta del nostro creatore nascosta dentro le cose create, oltre le loro disarmonie. Così nell'ultima bolgia l'uomo e la donna, alchemicamente figure dei componenti dell'oro (cioè lo zolfo e il mercurio), non si combinano in modo opportuno; dunque, la trasformazione è un fallimento, è appunto una contraffazione del fine aureo, è la menzogna di un uomo bestiale che regredisce al livello di scimmia (*Inf.* XXIX: 139) – come si è visto con il presunto alchimista Capocchio – e non s'innalza per niente sul piano angelicale.

Tradizionalmente, la pietra filosofale ed *elixir* di lunga vita si forma non solo da zolfo e mercurio, simboleggianti lo spirito e l'anima, ma anche, attraverso il processo di scioglimento e condensazione (*solve et coagula*), dal puro sale: un terzo ingrediente originario fondamentale alla base dei quattro elementi canonici di terra, fuoco, aria, acqua (Batfroi 2007: 158; Vatino 2013: 110). Il sale diventa allusione al corpo fisico umano, che è invero spirito latente, il quale attende di essere sciolto, cioè liberato e trasmutato, in oro vivo⁹. Questa è la trasformazione ideale che nella bolgia infernale non si verifica, perché qui il luogo di pena è segnato grottescamente dall'ignoranza delle preziose operazioni: ed essa è certo insipienza, cioè stupidità che è, infatti, mancanza di 'sale'¹⁰.

⁹ Cfr. Santinelli 1985: 46: "Sal'è visibil sperma che si solve,/ l'invisibil spirito universale/ che in esso è seme, in un vivo Or risolve".

¹⁰ Il sale feconda ogni materia con intelligenza: risveglia la quintessenza. In base alla tradizionale visione alchemica attribuibile a San Tommaso d'Aquino, secondo Marie-Louise von Franz, o comunque all'ambiente

In ogni modo, lo stesso sale è ancora presente nella visione di Dante dentro l'inferno. E questo si scopre al di là dell'ultima fossa dei falsi alchimisti, oltre gli amanti infecondi (zolfo e mercurio) di cui si è detto, e precisamente nel lago gelato, il Cocito. Anch'esso, come del resto i più vari fiumi infernali è fatto di lacrime, lacrime amare, salate, essenzialmente prodotte dal nostro dolore umano di creature che vivono in uno stato di esilio, nel tempo storico. Qui, nel Cocito, incontriamo al suo centro l'imperatore d'inferno, Lucifero (*Inf.* XXXIV), che è il signore del male, un male non assoluto secondo il simbolismo dantesco cristiano, perché il potere maligno senza volerlo o comprenderlo genera il bene, come la croce che non può essere un negativo irriducibile, perché essa stessa apre le porte al miracolo della divina resurrezione eterna. Anche Lucifero allora, che non a caso è connotato secondo il cromatismo alchemico¹¹ – con le sue facce caratterizzate dai tre colori: scuro, tra il bianco e il giallo, e vermiglio (*Ivi:* 38–45) – si fa strumento ignorante di liberazione, quando i suoi peli irrigiditi dal freddo offrono a Dante e a Virgilio una “scala” (*Ivi:* 38–45) che è via di fuga dall'incubo della voragine e inferno (Freccero 1965: 35–41). Il pellegrino può allora andare più oltre la superficie ghiacciata, perché Lucifero piange e le sue lacrime, mischiate al sangue dei traditori da lui divorati, scavano il ghiaccio intorno a lui all'altezza della cintura. Sotto quell'imperatore infernale, è come una grotticella di forma sferica (“picciola sfera”; *Inf.* XXXIV: 116) da cui si dipana qualcosa: è strada, cioè galleria naturale o “burella” (*Ivi:* 98), da cui discende per avvolgimenti un “ruscelletto” (*Ivi:* 130). E tutto questo ci offre anche un ultimo riferimento emblematico alchemico di tutto l'inferno dantesco, un'indicazione occultata del vaso dei ‘soffiatori’ o ‘uovo’, da cui si svolge la ‘serpentina’ (Batfroi 2007: 158). Questa purtroppo, nel nostro tempo dentro la storia che è sottoposto agli effetti dell'odio (il congelamento satanico), non può permettere all'uomo dentro l'inferno di liberarsi dal peso della sua angoscia e disperazione, sciogliendo il proprio dolore al fuoco amoroso nel liberare lo spirito che è imprigionato nei ghiacci. Almeno, questo è quello che appare nella visione della *Divina Commedia*. E dunque la galleria a ‘serpentina’ accoglie solo la liquidità che precipita in basso dalla montagna purgatoriale (*Inf.* XXXIV: 127–139): si tratta delle acque del Lete, o “Letè” (*Purg.* XXVIII: 130) come Dante lo chiama, acque che sono piene dei brutti ricordi dei penitenti, ora puri e disposti all'ascensione di paradiso (Dante 1997: 1027–1028). Anche da questo si nota come l'inferno osservato dal pellegrino nel suo tempo storico non sia ancora disposto allo scioglimento del proprio cuore gelato nel fondo della voragine oscura. Allora non è possibile un vero compiersi dell'*Opus Magnum*. Così la prigione del male si predispone soltanto al perverso fallace e infruttuoso dell'alchimia; ma esiste sempre un bene nel male, perché in un senso tutto cristiano il bene è sempre l'unico assoluto.

L'assolutezza del male è solo menzogna diabolica (Balducci 2016: 9–46). Anche la selva maligna che fin dall'inizio dell'itinerario salvifico della *Divina Commedia* sembra un'ipostasi integralmente satanica e specchio essenziale di tutto l'inferno, sì quella selva che offre un segno di angoscia e disperazione, oscure come la “morte” (*Inf.* I: 7), non

domenicano del suo tempo, la pietra filosofale si mostra simile al seme dell'uomo nella procreazione (Tommaso d'Aquino 2002: 74). San Tommaso parla inoltre del falso e del vero oro prodotti dall'alchimia: il primo è fraudolento e dunque ingiusto, il secondo gli sembra invece il frutto di un'arte che padroneggia adeguatamente le cause fisiche. Il suo effetto è dunque lecito e naturale (*Summa Theologiae*, II – II, q. 77: 2.3).

¹¹ Nei loro nomi le fasi dell'Opera alludono al cromatismo della trasformazione: *nigredo*, *albedo*, *citrinitas*, *rubedo* (Ranque 1989; Jung 2002: 243; Pereira 2001; Walsh 1978: 49).

è una morte in realtà — sebbene a questa sia molto vicina — e sempre si può esorcizzare, riconvertire. Inoltre, in essa è nascosto un tesoro: un vero “bene” (*Ivi*: 8). Così il poeta, nella visione, non concepisce un chiaro distacco fra il regno dell’apparente condanna eternale (l’inferno) e quello della speranza e della pena purificante (il purgatorio). Le due realtà sono l’una al di sotto dell’altra, sono connesse intimamente dalla “burella” (*Inf.* XXXIV: 98) di cui si è detto, la ‘serpentina’. E il protagonista del misterioso viaggio, il pellegrino che ci rappresenta collettivamente in quanto segno dell’umanità, è capace di perforare l’inferno al contrario, rispetto alla caduta dell’angelo che fu ribelle, Lucifero (*Ivi*: 121–126). Dunque, il percorso di Dante sembra svelarsi come ideale e liberatorio; suscita dubbi e pare mostrarci una falsa assolutezza del male, che non imprigiona realmente, non può imprigionare perché è limitato (si pensi al concetto agostiniano di “*privatio boni*” [*Ench.* III: 11]); così non è assoluto, mentre una cosa nell’uomo in viaggio rimane viva, non può morire perché è quintessenza, nascosta nel cuore di ogni persona creata dal Padre Divino (Balducci 2017: 97–148).

CONCLUSIONE

L’analisi e il collegamento ermeneutico fra i vari colori dell’Opera alchemica entro le zone del basso inferno dantesco esaminate ci ha permesso di avvicinare e chiarire il significato del nesso fra alchimia e patologia che Dante pare introdurre nel suo racconto della visione infernale. Un tale nesso ci sembra esprimere significati profondi sul piano morale e spirituale: rimarca l’impoverimento dell’uomo che si abbandona a progetti di frode e genera danni al proprio contesto sociale, comunque non chiude completamente le porte alla speranza. La Grande Opera degli alchimisti infernali è un fallimento, senz’altro; ma ogni volta da quella putrefazione dei suoi risultati abortiti (*nigredo*) può nascere oro... più oltre, senza volerlo, eppure necessariamente.

BIBLIOGRAFIA

- AIVANHOV Omraam M., 1997, *Il lavoro alchemico ovvero la ricerca della perfezione*, Tavernelle – Perugia: Prosveta.
- ALCHIMIA e medicina nel Medioevo, 2023, a cura di C. Crisciani – A Paravicini Bagliani, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo.
- BALDUCCI Marino A., 2016, Martirio e falsa eternità dell’inferno nella Commedia di Dante, *Fronesis. Rivista di filosofia letteratura arte* XII, 9–46.
- BALDUCCI Marino A., 2017, *Virgilio Mago e il quinto elemento nella Divina Commedia*, (in:) K. Kwapisz-Osadnik, *I quattro elementi nella letteratura e nell’arte italiana e polacca. Approccio interdisciplinare e interculturale*, Firenze, University of Silesia Press & Franco Cesati Editore, 97–148.
- BALDUCCI Marino A., 2018, Grottesco teologico nell’Inferno di Dante, *Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri* XV: 55–65.
- BARTOLI Vittorio, 2007, L’idropisia di maestro Adamo in Inferno XXX. Importanza della dottrina umorale di Galeno nel Medioevo, *Tenzione* 8: 11–29.
- BARTOLI Vittorio, URENI Paola, 2002, La malattia di Maestro Adamo, *Studi danteschi* 67: 99–116.
- BATFROI Severin, 2007, *La via dell’alchimia cristiana*, Roma: Arkeios.

- BELLUOMO Saverio, 2013, *Le tegghie di Dante: Inferno, XXIX, 74, Quaderni veneti 2*: 95–100.
- BIGI Emilio, 1963, *Il canto XXX dell'Inferno*, Firenze: Le Monnier.
- BRUNI Bruno, 1959, *Il canto XXIX dell'Inferno*, Torino: S.E.I.
- BURCKHARDT Titus, 1991, *Alchimia, significato e visione del mondo*, Parma: Guanda.
- CARDINALE Marco, 2019, Ermetismo alchemico e pietra filosofale in Dante dai miti arcaici alla poesia trobadorica, *Athanon* 6: 213.
- CHIARETTI Angelo, 1999, *Dante medico, mago e alchimista: immagini e profili di un Alighieri sconosciuto*, Milano: Mediamed.
- CONTINI Gianfranco, 1970, *Sul XXX dell'Inferno*, (in:) *Un'idea di Dante*, Torino: Einaudi, 160–163.
- CONTRO Primo, 1998, *Dante templare e alchimista: la pietra filosofale nella Divina Commedia: Inferno*, Biblioteca massonica, Foggia: Bastogi.
- CRIVELLI Enzo, 1937, Dante e gli alchimisti, *Giornale dantesco* XXXVIII: 29–35.
- DANTE, 1997, *Commedia – Inferno*, a c. di Chiavacci Leonardi AM. Milano: Mondadori, 1027–1028.
- ÉLIADE Mircea, 1981, *Trattato di storia delle religioni*, Torino: Bollati Boringhieri.
- FIGUIER Louis, 1988, *L'alchimia svelata*, Roma: Basaia.
- FRECCERO John, 1965, Infernal Inversion and Christian Conversion (Inferno XXXIV), *Italica* XLII: 35–41.
- FULCANELLI, 1983, *Le dimore filosofali*, Roma: Edizioni Mediterranee.
- FULCANELLI, 2006, *Il mistero delle cattedrali*, Roma: Edizioni Mediterranee.
- GREGORY Tullio, 1992, *Mundana sapientia. Forme di conoscenza nella cultura medievale*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.
- GROSSINGER Christa, 1997, *Picturing Women in Late Medieval and Renaissance Art*, Manchester: Manchester University Press.
- HOLMYARD Eric J., 1990, *Alchemy*, New York: Dover Publications.
- INSOLERA Manuel, 1996, *La trasmutazione dell'uomo in Cristo nella mistica, nella cabala e nell'alchimia*, Roma: Arkeios.
- JANSON Horst W., 1952, *Apes and Ape Lore in the Middle Ages and the Renaissance*, London: The Warburg Institute – University of London.
- JONES Jeannette D., 2015, *A Theological Interpretation of Viriditas in Hildegard of Bingen and Gregory the Great*, Boston, Boston University, in: https://www.academia.edu/8271014/_A_Theological_Interpretation_of_Viriditas_in_Hildegard_of_Bingen_and_Gregory_the_Great (consultato il: 15.12.2022).
- JUNG Carl G., 1965, *La libido. Simboli e trasformazione*, Torino: Bollati Boringhieri.
- JUNG Carl G., 1989, *Mysterium Coniunctionis*, Torino: Bollati Boringhieri.
- JUNG Carl G., 2002, *Psicologia e alchimia*, Torino: Bollati Boringhieri.
- JUNG Carl G., 2003, *Studi sull'alchimia*, Torino: Bollati Boringhieri.
- MATURANA Humberto, VARELA Francisco J., 1985, *Autopoiesi e cognizione: la realizzazione del vivente*, Padova: Marsilio.
- MUSSETTER Sally A., 1978, Inferno XXX: Dante's Counterfeit Adam, *Traditio*, 427–435.
- ORLANDI Mariagrazia, 2012, *La vicenda di Maestro Adamo e il paesaggio casentino nel canto XXX dell'Inferno*, (in:) *Sui passi di Dante. Itinerario dantesco dell'Alta Valle dell'Arno*, Firenze: Edizioni dell'Assemblea, 25–29.
- PAZZINI Adalberto, 1960, *Dante e la medicina*, (in:) *Atti del XVI congresso internazionale della Società italiana di Storia della medicina*, Bologna, Steb, 99–107.
- PEREIRA Michela, 1992, *L'oro dei filosofi. Saggio sulle idee di un alchimista del Trecento*, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo.
- PEREIRA Michela, 2001, *Arcana sapienza. L'alchimia dalle origini a Jung*, Roma: Carocci.
- PEREIRA Michela (a c. di), 2006, *Alchimia. I testi della Tradizione occidentale*, Milano: Mondadori.
- PERIFANO Alfredo, 2011, Dante et l'alchimie dans les commentaires à la "Comedia", *Studi danteschi* 76: 47–79.
- PRINCIPE Lawrence M., 2013, *The Secrets of Alchemy*, Chicago: University of Chicago Press.

- RANQUE Georges, 1989, *La pietra filosofale*, Roma: Edizioni Mediterranee.
- ROFFI Luigi, 2018, Dante's Medical Knowledge: The Case of Inferno, Canto XXX, *Advances in Historical Studies* 7: 15–21, <https://doi.org/10.4236/ahs.2018.71002> (consultato il: 13.12.2022).
- SANTANGELO Giorgio, 1961, *Motivi nel canto del maestro Adamo*, (in:) *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, vol. III, Palermo: Mori.
- SANTINELLI Francesco M., 1985, *Sonetti alchemici*, a c. di Partini Anna M, Roma: Edizioni Mediterranee.
- STEINBERG Justin, 2007, *Maestro Adamo, Monte Andrea and the Ethics of Lament in Inferno 30*, (in:) *Accounting for Dante. Urban Readers and Writers in Late Medieval Italy*, Notre Dame (IN – U.S.A.): University of Notre Dame Press, 159–169.
- TOMMASO D'AQUINO, 1996, *L'alchimia ovvero Trattato della pietra filosofale*, a c. di Cortesi P, Roma: Newton & Compton.
- TOMMASO D'AQUINO, 2002, *Aurora consurgens*, a c. di De Leo P, Milano: Kemi.
- VATINNO Giuseppe, 2013, *Aenigma. Simbolo mistero e misticismo*, Roma: Armando Editore.
- WALSH David, 1978, *The Esoteric Origins of Modern Ideological Thought: Boehme and Hegel*, Charlottesville (VA – U.S.A.): University of Virginia Press.
- ZOLLA Elémire, 1998, *Le meraviglie della natura. Introduzione all'alchimia*, Venezia: Marsilio.