





SOCIETÀ FILOLOGICA  
ROMANA

# Studj romanzi

FONDATI DA ERNESTO MONACI

EDITI A CURA

DI

ROBERTO ANTONELLI

XVII

NUOVA SERIE



IN ROMA

Presso la società

· MMXXI ·

Società Filologica Romana c/o Dipartimento di Studi europei,  
americani e interculturali, “Sapienza”, Università di Roma,  
Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma

Rivista annuale, anno 2021 n. 17, nuova serie.

Registrazione presso il Tribunale di Roma n. 514/2005 del 19/12/2005  
ISSN 0391-1691

ISBN 979-12-5469-093-2 (carta) 979-12-5469-094-9 (e-book)

Tutti i diritti riservati © Società Filologica Romana

*Direttore responsabile:* ROBERTO ANTONELLI

*Direzione:* ROBERTO ANTONELLI, SABINA MARINETTI, MIRA MOCAN,  
MADDALENA SIGNORINI, RICCARDO VIEL

*Comitato scientifico:* FABRIZIO BEGGIATO (Università di Roma “Tor  
Vergata”), CORRADO BOLOGNA (Scuola Normale Superiore di Pisa),  
MARÍA MERCEDES BREA (Universidade de Santiago de Compostela),  
PAOLO CHERCHI (University of Chicago), PAOLO GIOVANNI MANINCHEDDA  
(Università di Cagliari), LUCIANO ROSSI (Universität Zürich)

*Comitato editoriale:* SABINA MARINETTI (coord.), GIORGIO BARACHINI,  
SILVIA CONTE, SILVIA DE SANTIS, ILARIA LAVORATO, LORENZO MAININI

*Distribuzione e abbonamenti:* Viella editore Via delle Alpi 32  
00198 Roma  
mail: abbonamenti@viella.it

*Abbonamento annuale:* Italia € 40,00  
Estero € 50,00

La rivista si avvale della procedura di valutazione e accettazione  
degli articoli *double blind peer review*



# **Intorno alla *Commedia***

a cura di

SABINA MARINETTI



## INDICE

*Presentazione* Pag. 9

### SULLA TRADIZIONE DEL TESTO

- E. MONACI, *Sulla classificazione dei manoscritti della Divina Commedia* » 13
- R. ANTONELLI, *La ricezione della Commedia fra Contemporaneo e Antico* » 29
- R. VIEL, *Indeterminismo ecdotico e filologia della ricezione nella tradizione della Commedia* » 45

### ATTRAVERSO IL TESTO

- A. PUNZI, *Alle porte dell'Inferno: tra III e IV canto* » 93
- S. CASALI, *Il canto di Calliope nella Commedia* » 109
- S. MARINETTI, *Il Giubileo di Casella* » 129
- G. BARACHINI, «*Sanza udire e dir pensoso andai / lunga fiata rimirando lui*»: elementi biografici ed emotivi in Purg. XXVI » 147

### AI MARGINI DEL TESTO

- P. MANINCHEDDA, *Per l'edizione delle Chiose latine del codice dantesco di Cagliari* » 175

BIOGRAFIE - BIOGRAPHIES » 195





Nel 700° anniversario della morte di Dante anche la Società filologica romana e «Studj romanzi» desiderano offrire un omaggio al poeta con una raccolta di saggi sulla *Commedia*. Dando seguito a una proposta del Presidente della Società e Direttore responsabile della rivista Roberto Antonelli, apre il volume, e così anche la prima sezione dedicata alla *Tradizione del Testo*, la Nota presentata dal fondatore della SFR Ernesto Monaci all'Accademia nazionale dei Lincei (allora ancora Regia) nel gennaio del 1884, pubblicata quattro anni dopo nei Rendiconti lincei.

Il testo di questa comunicazione di Monaci, intitolata *Sulla classificazione dei manoscritti della Divina Commedia*, è riproposto nell'impaginato di «Studj romanzi» ma senza l'adeguamento alle norme editoriali della rivista; la tabella che conclude la comunicazione è invece riprodotta fotograficamente. È piaciuto far seguire a essa la riproduzione del suo originale, proprietà della Filologica e conservato oggi nell'Archivio Monaci.

Completano la sezione il contributo di Roberto Antonelli, uno sguardo alla ricezione della *Commedia* da parte del Lettore nel corso dei secoli e al problema della costituzione del testo; e la riflessione di Riccardo Viel sul metodo critico, fra finalità di ricostruzione e di ricezione.

Nella seconda sezione, *Attraverso il Testo*, i saggi di Arianna Punzi, Sergio Casali, Sabina Marinetti e Giorgio Barachini offrono la possibilità di valicare ulteriormente luoghi della *Commedia*, alcuni dei quali già assai considerati dalla critica, secondo un percorso che tocca l'opera dall'*Inferno* (Punzi) al *Paradiso* per concentrarsi sul *Purgatorio* (Casali, Marinetti e Barachini).

Chiude il volume il contributo di Paolo Maninchedda su un esempio del lavoro di glossatura che nei secoli è stato condotto *ai margini del testo*, da cui il titolo della terza e ultima sezione di questo numero.



# SULLA TRADIZIONE DEL TESTO







SULLA CLASSIFICAZIONE DEI  
MANOSCRITTI DELLA DIVINA COMMEDIA

Nota del Socio ERNESTO MONACI<sup>(1)</sup>



Scopo di questa Nota è di sottoporre al giudizio dei dantologi una proposta circa il metodo che più efficacemente si potrebbe adoperare per classificare i manoscritti della *Divina Commedia*.

Si sa che la classificazione dei mss. è un lavoro preparatorio, indispensabile per la ricostituzione di qualunque testo di cui siasi perduto l'originale e di cui si abbiano invece molte copie discordanti fra loro; e si sa ancora che per il testo della *Divina Commedia* questo lavoro preparatorio non fu mai fatto, causa principalmente lo stragrande numero delle copie da confrontarsi, le quali passano il mezzo migliaio.

Fra i dantofili unico Carlo Witte tentò la difficile impresa<sup>(2)</sup>. Ma dopo trentacinque anni di fatiche egli

---

La Nota di Monaci fu pubblicata nei Rendiconti della R. Accademia dei Lincei, Comunicazioni pervenute all'Accademia sino al 21 ottobre 1888, vol. IV, fasc. 8, 2° Semestre, alle pp. 229-237. In questa sede, alle pp. 24-27, viene riprodotto anche l'originale della tabella pubblicata nei Rendiconti, oggi conservato nell'Archivio Ernesto Monaci (AEM, b. 45 fasc. 1549).

(<sup>1</sup>) Di questa Nota, letta all'Accademia fin dal gennaio 1884, indugiai la stampa desiderando unirvi una nova recensione che dei mss. danteschi delle biblioteche di Roma avevano intrapresa il dott. N. Angeletti e il dott. G. Salvadori. Avendo per altro cagioni diverse impedito finora il compimento di tale lavoro, mi limito alla stampa della sola Nota, riservando di comunicare in altro momento la recensione predetta, intesa a supplire quella del Batines, che nella sezione romana in ispecie è affatto insufficiente.

(<sup>2</sup>) La *Divina Commedia* di Dante Allighieri ricorretta sopra quattro dei più autorevoli testi a penna da Carlo Witte. Berlino, Decker, 1862.

desistette scorato davanti a un immenso cumulo di materiali che trovò insieme soverchio e insufficiente al bisogno. Insufficiente, perchè l'apparato critico non era ancora completo, ma pur già soverchio, perchè in mezzo a tanta congerie di varianti raccolte il filologo smarriva la via per la quale muoversi.

Così il Witte disperando di poter mai riuscire a “distribuire per famiglie tutti i codici esistenti” (p. LXXIV), alla fine s'appigliò, come a spediente migliore, al partito “di scegliere fra tante centinaia di testi a penna quei pochi che offrono la lezione più primitiva e più corretta” (p. LXXV), e su di quelli fondò la nuova sua edizione, che fu la berlinese del 1862.

E veramente in via provvisoria non si sarebbe potuto far di meglio. Una edizione, siccome quella del Witte che ha per base quattro mss., è sempre da preferirsi alle tante e tante che la precedettero e che la seguirono, nessuna delle quali, eccetto qualche riproduzione diplomatica, può invocare per sè intera l'autorità di un codice solo, mentre poi tutte furono più o meno alterate dall'eclettismo e da arbitri i più capricciosi.

Ma ho detto “in via provvisoria”; perocchè lo appararsi nel testo wittiano, del quale l'editore medesimo si confessò non soddisfatto, sarebbe non che altro leggerezza inescusabile. Tanto più che a parte i difetti già riconosciuti dallo stesso Witte, resta pur sempre il dubbio non s'ascondano errori persino là nelle fondamenta della ricostituzione wittiana.

Il Witte dichiarò di avere prescelto per tale lavoro quattro dei codici che offrono “la lezione più primitiva e più corretta”. Ma con quali criteri giunse egli a riconoscere questa lezione più primitiva e più corretta, se non era riuscito a classificare i codici per famiglie, e molto meno a ritrovare i capostipiti di quelli e a ricomporre l'albero genealogico?

Evidentemente il Witte si mosse dentro un circolo vizioso, e se oggi si ammette che egli abbia, nella maggior parte dei casi, colto nel segno, ciò per verità avviene più

per un atto di fede nella bontà del senso critico di lui, che non per la dimostrazione con la quale egli avrebbe dovuto avvalorare il suo processo ricostitutivo.

Adolfo Mussafia, in una Memoria da lui letta all'Accademia delle Scienze di Vienna, nel 1865, diceva: "Se al comparire dell'edizione del Witte fu dichiarato da alcuni che il lavoro è finito, che s'è ottenuto quello cui s'aspirava, io non esito a credere che l'illustre editore sarà stato il primo a contraddire a tale asserzione, e ch'ei molto si dorrebbe se gli studiosi volessero arrestarsi all'opera sua, e non cercassero piuttosto di continuarla..... I codici consultati dal Witte vanno, non v'ha dubbio, fra i migliori; *ma non è certo (e secondo me nemmeno probabile) che spettino ciascuno ad una diversa famiglia, nè che in quelle a cui appartengono abbiano il primo luogo*; la critica non può adunque riconoscere nella nuova edizione che un primo utilissimo tentativo di nulla accettare nel testo che non si fondi sull'autorità dei codici".

Determinato con queste parole del Mussafia, che non potrebbero essere più chiare nè più giuste, il valore dell'opera wittiana, resta da vedersi come quella possa essere continuata. Il Mussafia stesso lo suggeriva in quella Memoria. "Giovrebbe adunque" egli diceva "ora che il principio s'è fatto, procedere alacramente, ed esaminare da un capo all'altro il maggior numero possibile di manoscritti, e darne relazione esatta e completa, cosicchè a mano a mano riesca metterne in chiaro la vicendevoles relazione e ridurre a pochi capi l'esuberante loro quantità".

A un tale consiglio aggiunse il Mussafia l'esempio, dando contezza di due codici, uno di Vienna l'altro di Stoccarda; e vari contributi simili si ebbero pure dall'Italia, ove ormai è stato fatto conoscere, anche nelle più minute particolarità ortografiche, un considerevole numero di testi a penna.

Ma non c'illudiamo. Seppure si continuasse alacramente, e ciò non pare troppo, il materiale da esplorarsi è tanto e tante sono le difficoltà che lo circondano, che

non potremmo mai ragionevolmente sperare di vederlo tutto messo alla luce, per quanto volessimo augurarci lunga vita.

La missione dunque dei nostri contemporanei negli studi sul testo dantesco dovrà limitarsi ad accumulare descrizioni di codici e spogli di varianti per uso della generazione futura? E non sarà possibile di abbreviare la via e di far noi stessi un passo di più, oltre quello delle ricognizioni bibliografiche? A me pare di sì.

Per determinare le varie famiglie dei codici non necessita punto quell'apparato completo di varianti che si domanda per il lavoro definitivo della costituzione del testo. Moltissime varianti in quel primo stadio non porgono alcun criterio classificativo; altre moltissime, non che aiutare, valgono soltanto a rendere più intricata e difficile la bisogna del classificatore, e l'abilità del filologo in questo caso sta principalmente nel non mettere in azione materiali più del necessario. Se si trascura questa norma economica, si rischia di mandare perdute tutte le fatiche anteriori o almeno di accasciarsi davanti a un lavoro pel quale non si trova uomo con forze bastevoli. Così accadde al Witte dopo aver sudato trentacinque anni.

Ma se un numero ristretto di varianti è sufficiente per determinare, al meno fin a un certo punto, le principali famiglie dei codici, perchè adesso non ci limiteremo appunto a ciò? Determinate le famiglie ossia i gruppi principali, allora vi sarà bisogno di un secondo spoglio di varianti per lavorare entro ciascun gruppo, per dividere le sezioni e le sottosezioni, per ricercare i testi più anziani e fondamentali. Ma allora nemmeno saranno necessarie le varianti tutte, e intanto, fissato il metodo, diverrà possibile la ripartizione del lavoro ulteriore, e chi studiando in uno chi in altro gruppo, si potrà con molto guadagno di tempo giungere, forse da più parti insieme, fino ai capostipiti.

Dai capostipiti poi bisognerà estrarre fino all'ultima le varianti anche minime; perchè su di quelli si dovrà

finalmente intraprendere il vero lavoro di ricostituzione del testo. Ma certo i capostipiti non saranno molti, e quanto inutile ingombro di varianti dei codici secondari e terziari, quanto vano sperpero di danari e di forze sarà stato allora evitato!.

Non fosse che per queste considerazioni, credo la proposta non immeritevole di esser presa in esame.

Se non che dirà taluno: uno spoglio parziale delle varianti potrà veramente bastare a questa prima indagine su le diverse famiglie dei codici? Uno spoglio parziale non fu già sperimentato insufficiente dal Witte? Rispondo: fra lo spoglio parziale che fu adoperato dal Witte, e quello che qui si proporrebbe, c'è differenza.

Il Witte raccolse tutte le varianti di un solo canto, il terzo dell'Inferno; io proporrei di raccoglierne alcune solamente, ma da tutti i canti del poema. Si tratta dunque di procedere addirittura con altro metodo. Potrà aspettarsi da ciò un risultato migliore?

Ho già notato più addietro che non tutte le varianti sono buone come base a criteri classificativi. Ora è il caso di chiarir meglio questo concetto.

Varianti siccome *et ed e, bono e buono, siam e sem*, cioè varianti che consistono soltanto nel diverso modo di scrivere una stessa parola, o nel diverso modo di pronunziarla, o anche nel diverso modo di articolarla grammaticalmente, possono esse mai offrirci sicuro indizio intorno alla figliazione dei manoscritti ove le incontriamo? Non si può esitare a dir di no. Ignoriamo forse che i copisti del medio evo, non avendo una grammatica e perciò nemmeno una ortografia fissa, oscillavano continuamente nell'uso fra le così dette grafie etimologiche e le fonetiche, tra le forme più spontanee del vernacolo materno e quelle altre forme men comuni che suggeriva loro una cultura ibrida quasi sempre latineggiante? La fedeltà del copista non era intaccata se, trovando *buono* egli scriveva *bono*; se trovando *onore* scriveva *honore*; se trovando *avemo* scriveva *abbiamo*, o viceversa. Laonde differenze simili vanno affatto bandite da uno spoglio

destinato allo scopo di cui parlo: perchè non si può mai esser certi se esse provengono dal codice esemplato, oppure dal diverso modo di scrivere del copista.

Le sole differenze a cui si può, anzi si deve badare nel caso nostro, sono quelle di una parola per un'altra, di una per un'altra frase; ossia, messe da parte le varianti puramente *grafiche, fonetiche e morfologiche*, conviene restringere la osservazione alle varianti *sintattiche* e alle *lessicali*. Quando, per esempio, su dieci mss. quattro, nel canto V dell'Inferno v. 83, leggono *con l'ali alzate* e sei leggono *con l'ali aperte*, non potremo più dubitare che i primi quattro appartengono a una famiglia o almeno a una sezione che non è quella degli altri sei, e sarà giustificata una prima classificazione su simili basi.

Ma non sempre un codice fu esemplato tutto su di un altro, e le differenze o le coincidenze di un canto non possono sempre dare argomento sicuro sulle relazioni degli altri canti e soprattutto delle altre cantiche. È dunque indispensabile prima d'ogni altra cosa andare spigolando non in un canto solo, ma per tutto il poema, alcune lezioni che veramente possano chiamarsi "punti critici", e in questi per ora converrà fermare il primo studio.

Chiarite le ragioni della mia divergenza dal metodo wittiano, resterebbe soltanto da scegliere le lezioni che dovrebbero essere sottoposte al confronto. Io qui ne offro un saggio di trenta, cavate tutte dalla prima cantica. Se altre paressero più acconcie allo scopo, gioverebbe che fossero segnalate: io preferii queste, perchè mi sembrarono le meno illusorie.

Al saggio di queste trenta varianti ho aggiunto lo spoglio dei sessantacinque mss. della *Commedia* che si conoscono in Roma; il quale spoglio fu fatto da due miei antichi alunni, il dott. N. Angeletti e il dott. G. Salvadori. Sarà così più facile di giudicare della mia proposta; e si vedrà pure quanto presto, adottando questo metodo, si potrebbe portare a compimento lo spoglio di tutti gli altri manoscritti. Basterebbe che in ogni città ove

stanno codici della *Commedia*, si trovasse uno studioso, il quale raccogliesse le varianti di quei luoghi medesimi e le ordinasse in una tabella simile in tutto a questa che presento. Raccolte le tabelle, dovrebbero essere fuse tutte in una, ed è su quell'una che converrebbe incominciare il lavoro della classificazione.

Avverto da ultimo che i numeri 1-65, con i quali qui indico i codici spogliati, corrispondono ai numeri della *Bibliografia dantesca* del De Batines come appresso:

1 = De Bat. 358	18 = De Bat. 442	35 = De Bat. 352	52 = De Bat. 328
2 " 359	19 " 334	36 " 345	53 " 329
3 " 365	20 " 380	37 " 346	54 " 334
4 " 372	21 " 376	38 " 351	55 " 333
5 " 369	22 " 378	39 " 355	56 " 337
6 " 370	23 " 385	40 " 347	57 " 332
7 " 368	24 " 380	41 " 350	58 " 340
8 " 362	25 " 379	42 " 341	59 " 323
9 " 366	26 " 377	43 " 319	60 " 331
10 " 371	27 " 383	44 " 327	61 " 320
11 " 467	28 " 384	45 " 335	62 " 320
12 " 373	29 " 382	46 " 326	63 " 324
13 " 364	30 " 353	47 " 330	64 " 325
14 " 363	31 " 356	48 " 338	65 " 388
15 " 374	32 " 354	49 " 321	
16 " 375	33 " 348	50 " 336	
17 " 343	34 " 349	51 " 322	

NUMERO DE' CODICI		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22 <sup>a</sup>	23	24	25 <sup>a</sup>	26	27	28	29		
<b>Inferno.</b>																																
I,	4. E quanto a dir . . . . .	1	2	3	4	5	6	7	8	9	11	13	14	15	16	18	20	21	23	24	26	27	28	29								
	Ai quanto . . . . .											12											17	19								
	28. Poi ch'ei posato un poco	1	2	3	4	5	6	7	8	9	13	15	16	17	18	19																
	Poi posat'ebbi un p.																					24	26									
	Poi ch'ebbi riposato . . . . .											12																				
	E riposato un p. . . . .											11																				
	Com'io posato . . . . .																								23							
	Da ch'ebbi riposato . . . . .															14																
	E poi che fo posato . . . . .																					21										
	Poi prese lena un poco . . . . .																					20										
	48. Sì che . . . l'aer ne temesse	1	2	3	4	6	7	8	9	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	23	24	26	27	28	29						
tremesse . . . . .							5																									
II, 60. . . . . quanto 'l moto . . .	1	2	3	5	8	9	12	13	16	23	27	28	29																			
	quanto 'l mondo . . .	4	6	7	11	14	15	17	18	19	20	21	24	26																		
98. E fiamma . . . . .											11																					
	Nè fiamma . . . . .	1	2	3	4	5	6	7	8	9	12	13	14	15	17	18	19	20	21	23	24	26	27	28	29							
III, 59. Vidi e conobbi . . . . .	1	2	3	4	5	6	7	8	9	11	13	14	15	16	17	18	19	20	21	23	24	26	27	28	29							
	Guardai e vidi . . . . .											12																				
IV, 95. Di quei signor . . . . .	1	2	4	6	7	9	11	13	14	15	17	18	19	20	23	24	26	27	28	29												
	Di quel signor . . . . .				3	5	8	12												16							21					
V, 59. Che succedette . . . . .	1	2	3	4	5	6	7	8	9	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	23	24	26	27	28	29						
	Che sugger dette . . . . .																16 <sup>d</sup>															
88. Con l'ali alzate . . . . .	1	2	3	4	5	6	7	8	9	11	13	14	15	16	17	18	19	20	21	23	24	26	27	28	29							
	Con l'ali aperte . . . . .											12																				
VI, 18. . . . . scuola ed isquatra					4	11	16																									
	. . . . . ingoia . . . . .	1	2	3	5	6	7	8	9	12	13	14	15	17	18	21	24	26	27	28	29											
. . . . . ingoia . . . . .																				19	20	23										
VIII, 101. E se 'l passar . . . . .	2	4	5	6	7	8	9	11	13	14	15	16	17	19	21	23	27	28	29													
	E se l'andar . . . . .	1	3	12	18	20	24	26																								
IX, 64. . . . . sucid' onde . . . . .	1	9																														
	. . . . . torbid' onde . . . . .	2	3	4	5	6	7	8	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	23	24	26	27	28	29							
X, 136. . . . . spiacer suo lezzo	1	2	3	5	6	7	8	9	11	12	13	14	15	18	21	23	24	26	28	29												
	. . . . . spicciar suo lezzo . . . . .															16	17	19	20	27												
. . . . . sparger suo lezzo . . . . .					4																											
XI, 90. La divina vendetta . . . . .	1	2	5	7	8	9	11	13	14	15	17	18	19	20	21	23	27	28														
	La divina giustizia . . . . .				3	4	6	12												16							24	26	29			
91. O sol che sani ogni vista . . . . .	1	2	3	4	5	6	7	8	9	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	23	24	26	27	28	29						
	O sol che solvi . . . . .																															

a Manca in questo codice la cantica dell'Inferno.

b La parola primitiva, che ora è inintelligibile, fu corretta in succedette.

c Il testo ha succedette, nel margine poi fu scritto sugger dette dallo stesso monaco.

d Pare che prima fosse scritto succedette, e che quindi sia stato corretto sugli dette, ma quest'ultima lezione non è sicura.

Studj romanzi XVII 2021 Società Filologica Romana  
 TUTTI I DIRITTI RISERVATI



30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65		
30	31	32	33	34	35	36	37	38			41	42	43	44	46				50	51	52		54	55	56		58	59				63	64				
				35																		53										62					
30			33			37			40	41	42	43							50	51	52	53	54	55	56		59										
		32																																			
	31		34	35									44															58				62					
					36		38										48																				
																46																		63	64		
															46																				63	64	
30	31	32	33	34	35	36	37	38		40	41	42	43	44	46	48		50	51	52	53			56			59					63	64				
				34			38		40		42	43	44	46			50		52				54	55		58					62						
30	31	32	33		35	36	37			41				45		48		51		53	54	55	56								62	63		65			
																	50										59										
30	31	32	33	34	35	36	37	38		40	41	42	43	44	45	46	48		51	52	53	54	55	56							62	63	64	65			
30	31	32	33	34	35	36	37	38		40	41		43	44	45	46	48		50	51	52	53	54	55	56		59				62	63	64	65			
												42																									
30	31			34	35	36	37	38		40			44	45		48		50	51	52	53	54		56		59				62	63		65				
		32	33						39		41	42	43		46									55								64					
30	31	32	33	34	35	36	37 <sup>b</sup>	38		40	41	42	43	44	45	46	48		50	51	52 <sup>c</sup>	53	54	55	56		59			62	63	64	65				
																		50	51	52	53		55	56		59				62	63	64	65				
30																48							54														
30		32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48		50	51	52	53		55	56		59			62	63	64	65			
		31																					54														
		31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41		44	45	46	47		50	51	52	53	54		56		59			62	63	65	65				
30												42	43				48						55														
30		32	33			36		38					44	45		48							55								60						
	31			34	35		37		39	40	41	42	43		46	47		50	51	52	53	54		56		59			62	63	64	65					
30	31	32	33			37		39	40	41	42	43		45	46	47	48		50	51	52	53	54	55	56		59			62	63		65				
				34	35	36		38						44																							
30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41		44	45	46	47			51	52	53	54	55		57					62	63	64	65				
													42	43				48		50					56		59	60									
30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48		50	51	52		54	55	56	57		59	60		62	63	64	65		
																								53													

NUMERO DE' CODICI		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	
<b>Inferno.</b>																															
XII,	125. Quel sangue sì, che coccea . . .	1	2			5			8	9		11		13	14	15			18	19			23					27	28		
	. . . . . copria . . . . .			3	4		6	7					12					16	17			20	21		24		26			29	
	. . . . . toccava . . . . .																														
XIII,	41. Dall'un de' capi . . . . .	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13		15	16	17	18	19	20	21		23	24		26	27	28	29	
	. . . . . lafi . . . . .															14															
XIV,	50. Dio in disdegno . . . . .		2		4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18			21		23	24		26		28	29	
	. . . . . dispregio . . . . .				3																19	20							27		
	. . . . . dispetto . . . . .									1																					
XV,	121. Poi si rivolse . . . . .	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21		23	24		26	27	28	29	
	. . . . . parti . . . . .																														
	. . . . . mosse . . . . .																														
XVI,	135. O scoglio . . . . .	1	2	3	4	5	6		8	9		11		13	14		16	17	18		20		23	24		26	27	28	29		
	. . . . . A scoglio . . . . .								7				12							19	21										
XVII,	115. Ella sen va notando . . . . .	1	2	3	4		6	7	8	9		11	12	13	14			17	18	19	20	21			24		26	27	28		
	. . . . . rotando . . . . .						5										16							23						29	
XVIII,	104. . . . . col muso isbuffa . . . . .				4								12																		29
	. . . . . scuffa . . . . .	1	2	3		5	6	7	8	9		11		13	14	15	16	17	18	19	20	21		23	24		26	27	28		
	. . . . . stuffa . . . . .																														
XIX,	12. E quanto giusto . . . . .	1	2			5	6	7		9		11	12	13		15		17	18		20	21		24		26		28	29		
	. . . . . Quanta giustizia . . . . .									8							16		19				23					27			
	. . . . . E quant'e giusta . . . . .													14																	
	. . . . . E quanto giusta . . . . .				3	4																									
XXIV,	119. O potenza di Dio . . . . .	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11		13	14	15	16	17	18	19	20	21		23				27	28	29	
	. . . . . O vendetta di Dio . . . . .																														
	. . . . . O giustizia di Dio . . . . .												12												24		26				
XXV,	144. La novità se fior la penna . . . . .	1	2		4	5	6	7	8	9		11		13	14	15	16	17	18	19	20	21		23	24		26	27	28	29	
	. . . . . lingua . . . . .				3								12																		
XXVI,	57. Alla vendetta vanno . . . . .	1	2		4	5	6	7	8	9		11		13	14	15	16	17	18	19	20	21		23	24		26	27	28	29	
	. . . . . corron . . . . .									3			12																		
XXIX,	120. Dannò Minos a cui fallar . . . . .	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21		23	24		26	27	28	29	
	. . . . . peccar . . . . .																														
	. . . . . parlar . . . . .																														
XXX,	31. . . . . rimase tremando . . . . .	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21		23	24		26	27	28	29	
	. . . . . tirando . . . . .																														
	. . . . . gridando . . . . .																														
XXXIII,	75. Poesia più che il dolor poté il . . . . .	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15		17	18	19	20	21		23	24		26	27	28	29	
	. . . . . Poichè 'l dolor poté più che 'l . . . . .																	16													
XXXIV,	82. . . . . si fatte scale . . . . .																16			19		21									
	. . . . . cotali . . . . .	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15		17	18		20		23	24		26	27	28	29		

e L'amauense avea cominciato a scrivere dispr, poi cancellò e scrisse disdegno.  
 f Il codice ha tirando, ma scritto da altra mano e assai più recente.

30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65
. 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 . . . 44 45 46 47 48 . . . 51 52 . 54 55 . 57 . 59 . . . 62 63 64 65
. . . . . 42 43 . . . . . 50 . . . 53 . . . 56 . . . 60 . . . . .
30 . . . . .
30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 . . . 44 45 46 47 . . . 50 51 52 53 54 55 56 57 . . . 59 . . . 62 63 64 65
. . . . . 42 43 . . . . . 48 . . . . .
30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 . . . 44 45 . 47 48 . 50 51 52 53 54 55 . 57 . 59 . . . 62 63 64 65
. . . . . 42 43 . . . 46 . . . . . 51 <sup>a</sup> . . . . .
. 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 . . . 44 45 46 47 48 . 50 51 52 53 54 55 56 57 . 59 60 . 62 63 64 65
. . . . . 42 43 . . . . .
30 . . . . .
30 . 32 33 34 . 36 32 38 39 40 41 . . . 44 45 46 47 48 . . . . . 53 54 55 56 . . . 59 . . . 62 63 64 65
. 31 . . . 35 . . . . . 42 43 . . . . . 50 51 52 . . . 57 . . . . .
30 31 32 33 34 35 36 37 38 . 40 41 42 43 44 45 . 47 48 . 50 . 52 53 . 55 56 57 . . . 62 63 . 65
. . . . . 39 . . . . . 46 . . . . . 51 . . . 54 . . . 59 . . . 64 . . .
. 31 . . . 35 . . . . . 42 . . . . . 48 . . . . . 62 . . . . .
30 . 32 33 34 . 36 37 38 39 40 41 . 43 44 45 46 47 . . . 50 . 52 . 54 55 56 57 . 59 . . . 61 65
. . . . . 51 . 53 . . . . . 63 . . . . .
. 31 32 33 34 35 36 . 38 39 40 41 42 43 . . . . . 48 . 50 . . . 53 54 55 56 57 . 59 . . . 62 . . . . .
30 . . . . . 37 . . . . . 45 46 47 . . . . .
. . . . . 44 . . . . .
. . . . . 51 52 . . . . . 63 64 . . . . .
30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 . . . 44 45 46 47 48 . 50 51 52 53 54 55 56 57 . 59 . . . 62 63 64 65
. . . . . 43 . . . . .
. . . . .
30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 . . . 44 45 46 47 48 . . . 51 52 53 . 55 56 57 . 59 . . . 62 63 64 65
. . . . . 42 43 . . . . . 50 . . . . .
30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 . . . 44 45 46 47 48 . . . 51 52 53 54 55 56 57 . 59 . . . 62 63 64 65
. . . . . 42 43 . . . . . 50 . . . . .
30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 . 50 51 52 . 54 55 56 57 . 59 . . . 62 63 64 65
. . . . . 53 . . . . .
. 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 . 50 51 52 53 54 55 56 57 . 59 . . . 62 63 64 65
. . . . . 43 <sup>r</sup> . . . . .
30 . . . . .
30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 . 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 . . . 62 63 64 65
. . . . .
. . . 33 . . . . .
30 31 32 . 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 . 50 51 52 53 54 55 56 57 . 59 . . . 62 63 64 65

	Numero de' Codici.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28			
<b>Interno</b>																																
(1)	I, 4. E quanto a dir	1	2	3	4	5	6	7	8	9	11	13	14	15			18	20	21	23	24					26	27	28				
	E quanto a dir																16															
	E quanto a dir											12						17	19													
	28. Poi ch'ei posato un poco	1	2	3	4	5	6	7	8	9			13	15	16	17	18	19										27	28			
	Poi posato illo un po																									24		26				
	Poi ch'ello riposato												12																			
	E riposato un po											11														23						
	48. Si che	1	2	3	4		6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			23	24		26	27	28		
	L'ac ne tonose																															
	tonose					5																										
II, 60.	quanto l'oto	1	2	3	5		8	9			12	13			16									25			27	28				
quanto l'oto				4		6	7				11		14	15		17	18	19	20	21				24		26						
93. E framma											11				16																	
Ne framma	1	2	3	4	5	6	7	8	9			12	13	14	15	17	18	19	20	21			23	24		26	27	28				
III, 59. Vidi e conobbi	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	13	14	15	16	17	18	19	20	21			23	24		26	27	28				
Guardari e vidi												12																				
IV, 95. Di quei signor	1	2		4		6	7	9			11	13	14	15		17	18	19	20					23	24		26	27	28			
Di quel signor			3	5		8					12				16					21												
V, 59. Che succedette	1	2	3	4	5		7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18		20	21		23	24		26	27	28				
Che succedette					6															19												
Che succedette																																
83. Con l'als apate	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	13	14	15	16	17	18	19	20	21			23	24		26	27	28				
Con l'als apate												12																				
VI, 18	scoria ed equata				4						11				16																	
ingia	1	2	3		5	6	7	8	9			12	13	14	15	17	18		21				24			26	27	28				
ingola																			19	20			23									
VIII, 101. E se l'andar	2	4	5	6	7	8	9			11	13	14	15	16	17								23					27	28			
E se l'andar	1	3									12				18		20						24			26						
IX, 64.	surid' onde	1						9																								
surid' onde	2	3	4	5	6	7	8			11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21		23	24		26	27	28					
surid' onde																																
(2) X, 136.	spiciar me lezzo	1	2	3	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15		18		21		23	24				26		28				
spiciar me lezzo																16	17	19	20										27			

- a La parola primitiva, che ora è inintelligibile, è stata corretta in
- b Il testo ha succedette, nel margine poi fu scritto suggier dette dallo stesso
- c Pare che prima fosse scritto succedette, che quindi sia stato corretto suggier

(1) Bon'io posato  
 Poi ch'ello riposato  
 E poi che fu posato il corpo  
 Poi che posato fu il corpo  
 Poi prese lena un poco

(2) ----- spiciar me lezzo

Studj romanzi XVII 2021 Società Filologica Romana  
 TUTTI I DIRITTI RISERVATI



Study romanzi XVII 2021 Società Filologica Romana  
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38				41	42	43	44	46			50	51	52		54	55	56		58	59			63	64	66				
29	30		33			35		37				40	41	42	43					50	51	52	53	54	55	56		59						62				
			32													44												58							62			
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38			40	41	42	43	44	46	48		50	51	52	53		54		59						63	64	66			
29				34				38			40	42	43	44	46					50	52			54	55		58		59					62		64		
29	30	31	32	33	34	35	36	37				41		45	48					50	51	52	53	54	55	56		59						62	63	65		
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38		40	41	42	43	44	46	48			50	51	52	53	54	55	56		59						62	63	64	65	
29	30	31			34	35	36	37	38		40			44	45		48			50	51	52	53	54	56		59						62	63	65			
29	30	31	32	33						39	41	42	43		46																					64		
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38		40	41	42	43	44	46	48			50	51	52	53	54	55	56		59						62	63	64	65	
			32	33																																		
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38		40	41	42	43	44	46	48			50	51	52	53		55	56		59						62	63	64	65	
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38		40	41	42	43	44	46	48			50	51	52	53		55	56		59						62	63	64	65	
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38		40	41	42	43	44	46	48			50	51	52	53		55	56		59						62	63	64	65	
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38		40	41	42	43	44	46	48			50	51	52	53		55	56		59						62	63	64	65	
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38		40	41	42	43	44	46	48			50	51	52	53		55	56		59						62	63	64	65	
29	30	31	32	33	34	35	36	37	38		40	41	42	43	44	46	48			50	51	52	53		55	56		59						62	63	64	65	

suave ditte  
lo mervante  
suavir ditte, ma quest'ultima lezione non e' sicura.

46

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27		
XI, 90. La donna vendella	1	2																											
La divina giustizia	1	2																											
(3) 91. O sol che sari ogni volta	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			23	24		26	27	
cora																													
(4) XII, 125. Quel sangue sì, che tocca	1	2																											
capria			3	4		6	7					12					16	17			20	21			24		26		
XIII, 14. Dall'un de' capi	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13																
lati																													
(5) XIV, 70. Dio in disdegno		2			4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18			24		23	24		26		
di spregio					3																								
(6) XV, 124. Poi si rivoltò	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			23	24		26	27	
partì																													
XVI, 137. O scoglio	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18			20			23	24		26	27	
A scoglio																													
XVII, 145. Ella serena nuttando	1	2	3	4		6	7	8	9		11	12	13	14												24	26	27	
rotando						5												16								23			
(7) XVIII, 104. col muso sbuffa						4																							
scuffa	1	2	3		5	6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			23	24		26	27	
(8) XIX, 12. E quanto girò	1	2																											
Quanta giustizia																													
(9) XXIV, 119. O potenza di dio	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			23			27		
O vendetta di dio																													
XXV, 144. O la novità se fior la penna	1	2			4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			23	24		26	27
lingua					3																								
XXVI, 51. Alla vendetta vanno	1	2	4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21				23	24		26	27	
cora					3																								
(10) XXIX, 120. Dammi Minos a cui fallar	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			23	24		26	27	
peccar																													
(11) XXX, 51. rimase humando	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21			23	24		26	27	
trando																													
XXXIII, 75. Pavia più che il dolor pote il d...	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15										23	24		26	27
Piacè l' d' d' d' pote più che l' d...																													
XXXIV, 82. si parte uale																													
estale	1	2	3	4	5	6	7	8	9		11	12	13	14	15										23	24		26	27

d L'amante aveva cominciato a scrivere dispre..., poi cancellò e  
 e Ilodie ha trando, ma scritto da'altra mano s'aggià più recca

- (3) O sol che solvi
- (4) Quel sangue sì, che tocca
- (5) Dio in dispreto
- (6) E poi si mosse
- (7) col muso sbuffa
- (8) E quanto girò
- (9) O giustizia di Dio
- (10) Dammi Minos a cui peccar

Società Filologica Romana  
 XVII 2021  
 TUTTI I DIRITTI RISERVATI



28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65
28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65

scrive diligente.

26.

53  
 30  
 30  
 31  
 33  
 36  
 60  
 63  
 63 64  
 53







LA RICEZIONE DELLA *COMMEDIA*  
FRA CONTEMPORANEO E ANTICO

*Abstract*

*The Reception of the Comedy between Contemporary and Ancient*

The essay traces the history of the *Commedia* from Dante's contemporaries to Pasolini from the Reader's point of view. Alongside the Author and the Personage-poet Dante had also placed the Reader: if Dante is the poet-judge of the earthly world, the Reader is the necessary interlocutor to decide, even today, what is good and what is evil. The problem of the edition of the text of the *Commedia* should also be viewed from the point of view of the Reader, i.e. as it has acted in the literary tradition.

*Keywords:* Reader, Poet-judge, Stereoscopic edition



Mi porrò in questa occasione quasi esclusivamente dal punto di vista non dell'Autore ma del Lettore, della ricezione.

Dovrei quindi iniziare da un saggio di Carlo Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*<sup>(1)</sup>, ancor oggi fondamentale per la ricezione dantesca fino al Novecento, e realmente ineludibile, in ragione della rara intelligenza critica e malgrado la debordante soggettività: non casualmente ultimo capitolo di quel capolavoro della storiografia letteraria novecentesca che è *Geografia e storia della letteratura italiana*, una vera e propria rifondazione degli studi di storia letteraria italiana.

Resisterò però per il momento alla tentazione poiché Dionisotti non affrontava nel suo saggio l'allora recentis-

---

(1) C. DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1967, pp. 205-242.

simo centenario del 1965, dove pure il problema di *Quale Dante?*, connesso strettamente al *Come Dante?* (ovvero “come interpretare Dante?”) era stato il principio ispiratore dei due capitoli critici più nuovi e rilevanti della ricorrenza, ovvero *Filologia ed esegesi dantesca*, relazione inaugurale dell’anno dantesco linceo<sup>(2)</sup>, e *Un’interpretazione di Dante*<sup>(3)</sup>, entrambi dovuti a Gianfranco Contini.

Nel secondo saggio Contini si poneva una domanda che sembrerebbe oggi superata dal concorso contemporaneo di tante agnizioni e celebrazioni dantesche, perfino ridondanti. Si chiedeva infatti «se si leggesse ancora la *Divina Commedia*» e non dubitava che la risposta alla fine sarebbe risultata «negativa» (cosa che a giudicare dai programmi scolastici che ne hanno limitato sempre più la lettura sembrerebbe tristemente confermata). Ma per soggiungere immediatamente che in realtà la poesia di Dante *non era tanto nel libro*, «dove la materia corre e si dipana», *quanto nella memoria*, «la quale ferma la sua potenza terrificata e la rimette lentamente in moto»<sup>(4)</sup>. Sulla memoria e la memorabilità di Dante inserita all’interno di un sistema, che comprende quindi la *Commedia* in tutte le sue strutture e trame e non soltanto nei suoi elementi discreti, frammenti, come aveva proposto Croce nel suo famoso libro del 1921, *La poesia di Dante*, Contini costruiva la sua innovativa proposta metodologica di *critica verbale*, «etichetta» riassuntiva di tutte le operazioni richieste da una dantistica moderna, e distingue due possibili modalità di ricezione: l’una lenta e per così dire “lontana” (quella dell’intero percorso narrativo, del *libro*) e una veloce, “vicina”, fondata su singole e istantanee agnizioni memoriali, di carattere però sistemico e

(<sup>2</sup>) G. CONTINI, *Filologia ed esegesi dantesca* (1965), poi in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1970, pp. 407-432 (quindi in *Un’idea di Dante*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1970, pp. 113-142).

(<sup>3</sup>) Id., *Un’interpretazione di Dante* (1965), poi in *Varianti e altra linguistica cit.*, pp. 369-405 (quindi in *Un’idea di Dante cit.*, pp. 69-111).

(<sup>4</sup>) Miei i corsivi nei passi citati.

non lirico, come in Croce, ed entrambe forse alludenti all'Epistola a Cangrande (*Ep.* XIII 39).

Se la critica verbale continiana può ben riassumere sotto l'insegna della filologia e della critica filologica il senso del centenario del 1965 (insieme ovviamente alla pubblicazione dell'edizione critica della *Commedia* a cura di Giorgio Petrocchi), sembra ugualmente inevitabile riconoscere proprio nella *Poesia di Dante* di Croce il grande evento critico del centenario del 1921, per la svolta impressa con quel volume agli studi danteschi, come poi, giustamente, in una dichiarazione lapidaria dello stesso Contini, che di fatto da quel saggio aveva preso le mosse: «il saggio crociano è stato il primo richiamo all'intelligenza moderna dell'opera, *più pertinente*, non esito a dirlo, *di tutta la secolare ermeneutica messa assieme*».

Con il giudizio continiano non poteva certo convenire *La Varia fortuna di Dante* di Dionisotti, evocato all'inizio del nostro discorso, teso ad un'analisi diacronica delle ragioni *politico-culturali* della fortuna della *Commedia* e del suo autore e per nulla incline nell'occasione a riconoscere la portata innovativa della crociana *Poesia di Dante* sul piano critico, anzi tanto visibilmente infastidito da reseccarne o ignorarne il valore per certi aspetti definitivo:

Croce, per la prima volta ministro, portava al centenario il puntualissimo contributo di un libro su Dante (apparso con la data 1921, ma già a fine novembre del '20), nel qual libro, con scandalo dei dantisti, si presupponeva che non fosse tutto oro di coppella nell'opera di Dante, e che fosse ormai giunta l'ora di sconsecrare tale opera e sottoporla come ogni altro prodotto umano, a esame critico.

Questo presupposto del Croce era storicamente ineccepibile, oltretutto onesto e coraggioso, e faceva insomma onore, se di onore avesse avuto bisogno, all'uomo e allo studioso, ma era politicamente inopportuno e non giovava al ministro. Perché in realtà era giunta l'ora, *non di speculare sulla poesia e non poesia di Dante, ma di riconoscere la minaccia* che si addensava sull'Italia e sulla cultura italiana in ispecie, *e di conseguenza agire con accorgimenti e mezzi politici*<sup>(5)</sup>.

(5) DIONISOTTI, *Varia fortuna* cit., p. 233.

Un capitolo particolare. se vogliamo, di una ricezione che fin da Leonardo Bruni, e in realtà dallo stesso Boccaccio, aveva sovrapposto l'uomo e il poeta, fino alla grandiosa acquisizione di Dante alla causa risorgimentale, poi per ben ovvi e giustificati motivi esplosa nelle celebrazioni del centenario del 1865, ma che in effetti si era ripresentata in declinazione ormai nazionalistica e fascista (protagonista fra gli altri, e inevitabilmente, D'Annunzio) nel centenario del 1921. Un pericolo in realtà sempre occhieggiante, ad onta delle ormai inattaccabili certezze filologiche, ad ogni ricorrenza dantesca, quando a Dante viene riattribuito, perfino nei più inaspettati consessi, non solo l'indubbio merito di padre della lingua italiana, con quel che consegue, ma anche di primo ispiratore e profeta dell'Unità politica d'Italia.

Che in quanto poeta Dante fosse stato grandissimo e il primo, era convinzione ovvia e culto maturato già prima di Boccaccio, in tutta Italia (a cominciare forse da Ravenna e dal Nord), ma soprattutto a Firenze, cui significativamente si deve la parte più cospicua di manoscritti della *Commedia*. Boccaccio però ne elevò e articolò genialmente il mito, in alte forme retoriche, riconoscendo in lui chi aveva riportato la Poesia in Italia (*Trattatello in laude di Dante*, II):

Questi fu quel Dante, del quale è il presente sermone; questi fu quel Dante che a' nostri secoli fu concesso di speciale grazia da Dio; questi fu quel Dante, il qual *primo doveva al ritorno delle Muse, sbandite d'Italia, aprir la via*. Per costui la chiarezza del fiorentino idioma è dimostrata; *per costui ogni bellezza di volgar parlare sotto debiti numeri è regolata*; per costui *la morta poesi meritamente si può dir suscitata*: le quali cose, debitamente guardate, lui niuno altro nome che Dante poter degnamente avere avuto dimostreranno.

Introducendo però al contempo (nelle *Esposizioni, Accessus*) il limite che già Giovanni del Virgilio e poi sia la cultura accademica e universitaria che quella dell'"avanguardia" umanistica avevano avanzato o avrebbero poi sottoscritto, Leonardo Bruni compreso (e malgrado

il riconoscimento a Dante dell'eccellenza di poeta, «chi però compone opere in versi ed è sommo ed eccellentissimo nel comporre tali opere, si chiama *poeta*»):

*quantunque in volgare scritto sia [sc. il poema], nel quale pare che comunichino le feminette, egli è nondimeno ornato e leggiadro e sublime, delle quali cose nulla sente il volgare delle femine. Non dico però che, se in versi latini fosse, non mutato il peso delle parole volgari, ch'egli non fosse più artificioso e più sublime molto, per ciò che molto più d'arte e di gravità ha nel parlare latino che nel materno.*

È lo stesso tipo di ricezione che passa a Petrarca, come attestato dalla corrispondenza con Boccaccio (*Familiars*, XXI, 15):

Ma dimmi, come mai è possibile ch'io invidi uno che dedicò tutta la vita a quegli studi cui io sacrificai appena il primo fiore della giovinezza, sì che quella che per lui fu, non so se unica, ma certo suprema arte, fu da me considerata uno scherzo, un sollazzo un'esercitazione dell'ingegno?

Quam tandem veri faciem habet ut invidiam illi qui in his etatem totam posuit, in quibus ego vix adolescentie florem primitiasque posuerim? ut quod illi artificium nescio an unicum, sed profecto supremum fuit, mihi iocus atque solatium fuerit et ingenii rudimentum?

Sarebbe certamente erroneo svincolare il rifiuto petrarchesco dalla concezione che egli aveva della cultura latina e del proprio ruolo intellettuale e pretendere che vi abiurasse in nome della grandezza di Dante: del resto la definizione delle proprie rime come *nugae* è vezzo certo snobistico ma anche volontà di riaffermazione di un *habitus* e di una diversa idea della propria missione culturale. Si sarebbe potuto però pretendere una maggiore onestà intellettuale e poetica nel non negare in modo menzognero, nella stessa lettera a Boccaccio, la lettura fin dalla giovinezza dei versi danteschi, dei quali è così largamente intessuto il *Canzoniere*, come hanno stabilito ricerche analitiche ormai antiche, salvo pensare che inconsciamente egli avesse posto l'opera poetica

dell'Alighieri accanto a quegli autori tanto entratigli nel sangue che egli non era più in grado di riconoscerli poiché erano diventati parte di sé (*Familiare* XXII, 2, 11-12):

Ho letto Virgilio, Orazio, Boezio, Cicerone, non una volta ma mille, né li ho scorsi ma meditati e studiati con gran cura; li divorai la mattina per digerirli la sera, li inghiottii da giovane per ruminarli da vecchio. Ed essi entrarono in me con tanta familiarità, e non solo nella memoria ma nel sangue siffattamente mi penetrarono e s'immedesimarono nel mio ingegno, che se anche in avvenire più non li leggessi, resterebbero in me, avendo gettato le radici nelle parti più intime dell'anima mia, ma talvolta io dimentico l'autore, poiché per il lungo uso e per il continuo possesso quasi per prescrizione essi sono divenuti come miei, e da così gran turba circondato io non ricordo più di chi sono e se sono miei o d'altri.

Legi apud Virgilium, apud Flaccum apud Severinum apud Tullium; nec semel legi sed milies, nec sucurri sed incubui, et totis ingenii nisibus immoratus sum; mane comedi quod sero digererem, hausi; puer quod senior ruminarem. Hec se michi tam familiariter ingessere et non modo memorie sed medullis affixa sunt unumque cum ingenio facta sunt meo, ut etsi per omnem vitam amplius non legantur, ipsa quidem hereant, actis in intima animi parte radicibus, sed interdum obliviscar auctorem, quippe qui longo usu et possessione continua quasi illa perscripserim diuque pro meis habuerim, et turba talium obsessus, nec cuius sint certe nec aliena meminerim.

Anche in questo caso avrebbe dunque dovuto riconoscere quanto fosse ingente quel debito nei confronti della poesia dantesca, al di là di quel che era depositato in singoli versi o sintagmi, ma rivelatore nel profondo di come egli avesse meditato sull'intera esperienza poetica della *Commedia* dalla lirica giovanile alla *Vita Nuova* e alla *Commedia*, escludendo però così radicalmente il poema dalla sua visuale creativa e dal proprio orizzonte di intellettuale e di poeta. In realtà Petrarca riprende il discorso dalla *Vita Nuova*, come Dante nella *Commedia*, ma per *proseguirlo* e *completarlo* all'interno del genere lirico, in un Canzoniere, non nell'inevitabile incrocio di generi di un poema sacro.

Il *Canzoniere* rappresenta infatti il rifiuto della *Commedia* e la ripresa strategica del discorso lirico, come *alternativa* al poema e segno dunque di quanto quell'opera l'avesse segnato: non per nulla, anche in lui, la storia dei *Rerum vulgarium*, come la *Vita nuova*, inizia a partire dalla morte della donna amata e dal suo senso come punto risolutore della propria crisi interiore, vero centro del *Canzoniere*. Le riprese petrarchesche però non proverranno soltanto dalla lirica dantesca ma anche dalla *Commedia*, come è stato abbondantemente dimostrato. In questo senso un'altra straordinaria affermazione di Petrarca, apparentemente espressione *naïve* della sua autodifesa, apparirà molto più profonda e solo apparentemente misteriosa, testimonianza insieme del suo orgoglio ma anche della sua vicinanza a Dante nelle meditazioni e nelle strategie più profonde riguardo alla poesia e alla cultura, sulle quali anch'egli aveva riflettuto a fondo, proprio a partire dall'Alighieri: «E questo credo di potere affermare, che se egli fosse vissuto fino a questo tempo pochi avrebbe avuto più amici di me» (*Familiars*, XXI, 15).

Petrarca è infatti il più grande e acuto ricettore dell'opera dantesca, dichiarato però soltanto per singoli frammenti, inconfessabile a livello di sistema, per la complessità stessa dell'operazione agonistica dispiegata nei confronti del predecessore: probabilmente Petrarca la considerava troppo difficile da comprendere per chicchessia, Boccaccio compreso, che pure si misurò per suo conto sullo stesso tema.

La crisi dell'essere umano è notoriamente argomento centrale anche di Petrarca: non si risolve però nell'alto dei cieli, ma nel proprio agostiniano foro interiore e soprattutto nello stesso *Libro*, nei *Rerum vulgarium* in quanto opera letteraria (così come, in altra prospettiva, il grande *Libro* dell'universo squadernato nella *Commedia*) e riguarderà un altro tipo di pubblico, non la *generalità* del popolo cristiano cui si rivolge Dante. Un pubblico che infatti viene espressamente rifiutato da Petrarca,

come da Boccaccio e da tutto il versante umanistico, in quanto poesia per «tintori, osti e lanaioli», confermandoci però esplicitamente ciò che è documentato dalla tradizione materiale sul piano librario e dalla varia aneddotta di cronache e vite per quanto affidato alla tradizione orale e memoriale: ma anche e non da ultimo per quanto affidato a versi e affermazioni divenute patrimonio dell'identità linguistica e culturale italiana fino ad oggi: la *Commedia* circolava nei più vari tipi di ambienti e in tutta l'Italia.

Cosa accade della ricezione dantesca nei segmenti culturali più alti dopo Petrarca e il Quattrocento? Le edizioni a stretto giro cronologico del *Canzoniere* e della *Commedia* (1501 e 1502) col loro enorme successo fissano un tipo di testo senza commento, affidato alla lettura libera del fruitore, superando d'un balzo nella materialità quasi ascetica dell'edizione tutta la scolasticità e il biografismo dei commenti tre- e quattrocenteschi. Tanto più dirompente nel caso della *Commedia* che già nella tradizione manoscritta e poi in quella a stampa aveva goduto di commentari riservati sino ad allora soltanto ai Classici: ma anche nel Quattrocento, quando la fortuna della *Commedia* durò «vigorosa» per tutto il secolo presso la classe dominante e venne meno – come sottolinea Dionisotti – solo «quando alla fine del secolo e ai primi del successivo quella classe fu essa stessa in gran parte d'Italia travolta dagli eventi»<sup>(6)</sup>. Una ricezione che implicava necessariamente il commento ma da cui, sulle orme di fatto di Bembo e forse per diretto stimolo, proprio Croce si distaccherà col saggio del 1921, del resto ben coerente con la collezione degli *Scrittori d'Italia* Laterza, fondati sullo stesso principio. Croce:

---

<sup>(6)</sup> C. DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in Atti del Congresso internazionale di Studi danteschi, a c. della Società dantesca italiana e dell'Associazione Internazionale per gli Studi di lingua e letteratura italiana sotto il patrocinio dei comuni di Firenze, Verona e Ravenna (20-27 aprile 1965), Firenze 1965 (Comitato nazionale per le celebrazioni del VII centenario della nascita di Dante, 2), pp. 33-78, p. 174.



ovvero la grande ricezione critica novecentesca, vicina per larga analogia alle motivazioni dantesche, in quanto anch'essa iscrivibile in un'altra grande Crisi, quella degli intellettuali d'*ancien régime* e d'*élite* novecenteschi di fronte all'ingresso delle masse nella cittadella della cultura. E avremo allora le grandi riscritture metabolizzanti dei Pound e degli Eliot e, alla fine del secolo, anche di Pasolini, il poeta italiano che più di ogni altro, nel Novecento italiano, ha assunto Dante a proprio assiduo interlocutore.

Attraverso Contini, Pasolini riprende il plurilinguismo ed espressionismo dantesco come segno di un nuovo realismo, da *Ragazzi di vita* ai primi film, concependo una riscrittura della *Commedia* in prosa e in dialetto romanesco, *La Mortaccia*, ambientata nel moderno inferno della metropoli e delle borgate. Attraverso la scoperta del sublime cristiano e del *sermo humilis* di Auerbach arriva progressivamente alla riesumazione della figura del poeta-profeta e dell'*imitatio Christi*. Non solo la metropoli ma l'intera società contemporanea (ivi compresa la manomissione della natura) appare come l'Inferno contemporaneo da rappresentare nella memoria di Dante: fino alle opere estreme, il film *Le 120 giornate di Sodoma*, il romanzo *Petrolio*, rappresentazione di una forma narrativa ormai anch'essa disfatta, e la riscrittura dell'*Inferno* in *La divina Mimesis*, anch'essa con un doppio Io, ma ormai schizofrenico, non più dialogicamente narratore e protagonista. Su tutto la progressiva autoidentificazione con Dante prima in quanto poeta-profeta, poi come protagonista di un'*imitatio Christi* che non può immaginare il Paradiso ma solo la propria tragica morte nell'Inferno di una società ormai non redimibile:

*Cristo è intransigente contro il peccato di qualunquismo, di mancanza di tensione, insomma di rappacificazione facile con la vita [...] Il se stesso dello starsene tranquillamente a casa propria, con la moglie, i bambini, nel tran tran del qualunquismo e della bonomia incolore, tende a non portare la croce. Chi porta la croce rischia continuamente la vita, la mette sempre a repentaglio.*

Fin qui, per larghe ricognizioni, la ricezione per così dire “esterna”. Ma se volessimo esaminare la questione della ricezione dall’interno stesso del laboratorio dantesco? Sarebbe cioè possibile interrogare e interpretare la *Commedia* dal punto di vista degli effetti sul ricettore/lettore, come previsti e organizzati dall’Autore e magari individuarli come uno dei motori fondamentali della macchina della *Commedia*, accanto alla identità autoriale? Dove c’è un Emittente c’è anche un Ricevente e non è neppure ipotizzabile, specie in un grande autore, che le due parti non siano interfacciabili e non siano state concepite come tali. Lo dimostrano i frequenti appelli di Dante al lettore, non estroversione retorica (comunque elemento del tutto nuovo nella tradizione, come ha mostrato Auerbach) ma parte organica della struttura e degli scopi del poema.

Proviamo allora ad esaminare alcune scelte strutturali compiute da Dante e a ripensarle dal punto di vista dei possibili effetti sul Ricevente.

Sin dai primi versi il poema esibisce un doppio Io, l’uno “trascendentale” (tramite «nostra») e uno “esistenziale”, dalla duplice referenza: un agente in prima persona della narrazione (vv. 1-3: «Nel mezzo del cammin di *nostra* vita / *mi* ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita»), che però immediatamente, nella terzina successiva (vv. 3-6: «Ahi quanto a *dir* qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinnova la paura!»), si rivela come qualcuno che deve *dire*, funzione esplicitamente confermata dalla terzina successiva, ove unità e distinzione dell’Io sono chiaramente formulate (vv. 7-9: «Tant’è amara che poco è più morte; / ma per *trattar* del ben ch’*i* *vi* trovai, / dirò de l’altre cose ch’*i* *v’* ho scorte»). Un Io duplice, sdoppiato in chi agisce e sperimenta e in chi scrive, *tratta* e *dirà*, ovvero l’Io *agens* e l’Io *auctor* dell’Epistola a Cangrande, si rivolge, in una dimensione solidale, rappresentativa di tutti gli altri possibili, all’umanità intera, oltre che a un Io fino ad allora mai così centrale in un’opera poetica. Il *destinatario*, esterno all’autore e al protagonista, appare

dunque *per primo*, sin dall'incipit, precedendo l'Io autore e agente.

La narrazione è con ogni evidenza, per qualsiasi lettore, chiaramente allegorica: lo smarrimento di un Io in una selva che rimanda ad *altro* di ben maggiore angoscia e peso, cui si allude sin dai versi 8-9, ove si rinvia a un luogo in cui il protagonista ha incontrato il Male e il Bene, un luogo rivelato però solo molti versi dopo (v. 91 «a te convien tener altro viaggio», vv. 113-120 «io sarò tua guida, / e trarrotti di qui per loco eterno / ove udirai le disperate strida, / vedrai li antichi spiriti dolenti, / ch'a seconda morte ciascun grida / e vederai color che son contenti / nel foco, perché speran di venire / quando che sia a le beate genti»). I dannati, «li antichi spiriti dolenti», le anime del Purgatorio, «color che son contenti / nel foco», e «le beate genti», i beati, ai quali si promette al protagonista di salire, grazie all'intervento di un'anima di lui «più degna».

Il chiaro uso allegorico rimanda anch'esso immediatamente al lettore, al ricevente, poiché richiede da parte del fruitore una lettura di secondo grado, un'interpretazione della lettera oltre la lettera stessa; la promessa al viaggiatore di un viaggio eccezionale nell'Aldilà (poi ribadita esplicitamente nel secondo canto col richiamo ai due grandi predecessori, Enea e S. Paolo), fino ai beati, per volere di Dio («quello imperador che là su regna»), colui che solo può scegliere i degni («o felice colui cu' ivi elegge!», v. 129), introduce implicitamente il carattere eccezionale del viaggio proposto all'Io e il suo carattere di Prescelto per grazia, per vivere e narrare quella esperienza e per farla in nome di *tutti* («nostra», appunto).

Date le premesse, *noi* siamo il suo pubblico e siamo un pubblico necessariamente vasto, *totale* e vario, che richiederà di essere raggiunto in forme specifiche perché di necessità – per i fini dichiarati dell'opera – deve essere posto in grado di *capire* quel che verrà detto (da cui l'uso del volgare) e ove il testo sarà più difficile dovrà essere esplicitamente messo sull'avviso (i famosi appelli di Dante al Lettore). *Agens, auctor*, lingua volgare e

pubblico, finalità del poema si presentano così nel testo come un insieme ferreamente organico, come poi nell'Epistola a Cangrande, sulla cui autenticità non esiste a mio avviso alcun dubbio. La sedimentazione e molteplicità di tempi e di personaggi della *Commedia*, ove Cesare e Saladino, Aristotele e Averroè, Didone e Francesca da Rimini si possono incontrare in un tempo e uno spazio comune, per la prima volta nella storia della letteratura, è essa stessa necessaria e conseguente alla sedimentazione e molteplicità dei fini ed è premessa fondamentale alla molteplicità interpretativa della *Commedia*, sino a noi. Se l'allegoria è la chiamata del lettore a interagire coll'io *agens* e *auctor*, la grande novità del tempo eterno della *Commedia* chiama a una ricezione tipicamente cristiana, anch'essa sottratta al tempo terreno e proiettata su un tempo *altro*, religioso nel suo significato letterale, ma *fictivus*, e cioè letterario nel suo senso profondo, come appunto nell'Epistola a Cangrande.

Ma innanzitutto tempo *Presente*, cui viene costantemente ricondotto il Lettore, sia quando incontra personaggi e fatti antichi, sia quando incontra contemporanei o compagni di vita dell'io. La *Commedia* è organicamente una macchina attualizzatrice, pur stabilendo paradossalmente un legame di "lontananza" e contestualizzazione necessaria con e per la narrazione. Parla di *noi per noi*: questo spiega la sua costante ininterrotta fortuna e la sua globalizzazione, che poggia però e conseguentemente su un altro e fondamentale pilastro, la vera origine di tutta l'opera. Attraverso gli incontri con tutti i personaggi e fatti del Passato, nell'eterno tempo presente del narrato, dell'opera, Dante, infatti, in quanto prescelto per Grazia divina al grande viaggio e alla scoperta dell'ultimo e definitivo giudizio divino, accertabile necessariamente *post mortem*, può proporsi in quanto autore come *poeta-giudice* di tutta la storia umana, fino al suo tempo, l'unico depositario e interprete dell'ultima verità e quindi restauratore della propria fama, infangata dalla condanna giudiziale fiorentina (*Ep.* XIII 24-25):

Il soggetto dunque di tutta l'opera, considerato soltanto nel senso letterale, è semplicemente lo stato delle anime dopo la morte; infatti su quello e intorno a quello si svolge lo sviluppo di tutta l'opera. Se però si considera l'opera in senso allegorico, il soggetto è *l'uomo*, in quanto, *per meriti e demeriti conseguiti con libero arbitrio, è soggetto al premio e alla pena della giustizia divina*.

Est ergo subiectum totius operis, litteraliter tantum accepti, status animarum post mortem simpliciter sumptus; nam de illo et circa illum totius operis versatur processus. Si vero accipiatur opus allegorice, subiectum est *homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est*.

Lo stesso *viator* scopre solo progressivamente le ultime ragioni di Dio, per consegnare fittiziamente il nartrato all'Autore, che è in realtà anche il proprio creatore e, ripeto, rappresentante unico del volere divino, chiamando continuamente il Lettore a *prender parte*, a riconoscersi o meno nel *giudizio* e nelle emozioni del viaggiatore o dell'autore, i cui punti di vista necessariamente *non debbono* collimare e potranno semmai solo progressivamente confluire in una visione unitaria, fino alla fusione finale nella visione di Dio. Per queste ragioni la *Commedia* è un'opera organicamente e infinitamente rileggibile e rinnovabile, come ogni altro capolavoro, ma più di ogni altro capolavoro, poiché concepita organicamente in funzione anche della ricezione, interattiva, del lettore. E per queste ragioni è oggi riconosciuta, nel VII centenario, come un'opera *globale*, in quanto aperta e coinvolgente tutti coloro «che hanno sete di giustizia» e quindi di conoscenza e felicità, ovvero ogni essere umano. Come del resto, ancora una volta, dice l'Epistola a Cangrande, spiegando il senso ultimo del «discriver fondo a tutto l'universo» di *Inf.* XXXII 8 e di un poema che a questo scopo doveva porsi *necessariamente* all'incrocio di lingue, culture, generi letterari (*Ep.* XIII 24-25):

Lo scopo di tutta l'opera e della parte potrebbe essere anche molteplice, cioè *vicino e lontano*; ma tralasciata una ricerca così sottile, si deve dire in breve che *lo scopo di tutta l'opera* e della

singola parte [il *Paradiso*] è di *allontanare coloro che vivono in questa vita dallo stato di miseria e guidarli allo stato di felicità.*

«Finis totius et partis esse posset et multiplex, scilicet *propinquus et remotus*; sed, omissa subtili investigatione, dicendum est breviter quod *finis totius et partis est removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis.*

La memoria dell'autore e del protagonista del viaggio attraverso la storia dell'umanità chiama quindi a sé la memoria del Lettore e ne diviene struttura costitutiva, non solo per la creazione e per la sceneggiatura del poema, come è stato mostrato altrove (Yates, ma soprattutto Weinrich e Antonelli), ma parte necessaria anche della sua ricezione e della sua perenne attualizzazione, come dimostra tutta la sua storia esegetica. Una memoria libraria che fonde e confonde letture vere e pretese, luoghi visti e immaginati e rende la natura un fatto eminentemente storico, come già vide Contini, cui pure si deve la più verosimile e concreta suggestione sull'origine di un'altra assoluta invenzione dantesca, la terzina, concepita anch'essa in funzione della ricezione. Se il sonetto è lo strumento *necessario* di un'altra straordinaria invenzione del Duecento italiano, ovvero l'Io lirico, la terzina è il metro *necessario* della narrazione dantesca e del poema sacro, per ragioni simboliche ma anche storico-formali: nasce dalle terzine del sonetto (mantenendo non per caso l'endecasillabo e rinunciando ai metri narrativi del romanzo francese e dei poemetti italiani) e dai primi maldestri tentativi di adibire una forma lirica a forma narrativa, grazie all'intuizione geniale di estrarne e utilizzarne in sequenza solo una parte, rendendola autonoma e ripetibile *ad infinitum* e dunque narrativa, grazie ad una concatenazione aperta delle rime (A B A, B A B, ma con semplice variazione della seconda rima: A B A, B C B), ricavandone al tempo stesso una struttura stabile e aperta, atta a una ricezione costantemente allusiva alle interconnessioni mnemoniche. A voler spingersi oltre dietro si intravede il fallimento di Guittone e altri, compreso *Il Fiore*, ed è certamente

motivo di riflessione notare come, nell'abbandono di una nuova soluzione narrativa siano coinvolte entrambe le possibili soluzioni dei due poemetti: il *Fiore* con la consecuzione di sonetti, il *Detto* con l'uso del settenario dei poemetti.

Molte "invenzioni" dunque, e forse vederle riunite tutte insieme può dar conto sia del supremo sforzo dell'*Auctor*, per la necessità di dover sempre "andar oltre" il disponibile e la Tradizione, sia dell'offerta di un piano di lettura *nuovo*, memorialmente interconnesso nei contenuti e nelle forme, che proponeva coscientemente un nuovo tipo di Lettore (non per nulla chiamato più volte ad aguzzare l'ingegno o a rivedere i propri liti).

E infine, come è sempre ovviamente necessario ma non sempre praticato, concludiamo con la fonte di tutti i nostri ragionamenti, ovvero il Testo, origine necessaria di ogni ragionamento critico. Quale è la *Commedia* che non l'Autore ha scritto ma i lettori hanno letto e su cui si è formata la tradizione letteraria italiana? E quale è, potrebbe o dovrebbe essere la *Commedia* per il lettore contemporaneo o futuro? E il problema della non disponibilità del testo autoriale originale quanto può influire sulla nostra visione e ricezione critica?

Fra *Commedia* scritta dall'Autore e *Commedia* letta e fruita sin dai primissimi anni, fin dai commenti degli stessi figli di Dante – come è stato dimostrato – sembra ormai impossibile tracciare una distinzione sicura, non affidata in ultima analisi a calcoli solo probabilistici. Ma i calcoli probabilistici – che pure sono alla base della scienza moderna – sono in ogni caso complessivamente rassicuranti. È stato calcolato che il codice più autorevole, l'Urbinate latino 366, avrebbe l'86% di lezioni di buona qualità, sulla base della lista di errori monogenetici dell'edizione critica di Giorgio Petrocchi. E ancora più per quanto riguarda l'individuazione di una tradizione del lettore: fra il testo del Bembo – testo-guida per secoli, a sua volta basato sul codice Vaticano di Boccaccio

donato a Petrarca – e quello dell'edizione critica che ha segnato la lettura della seconda metà del XX secolo, ovvero l'edizione Petrocchi, c'è una sovrapposibilità di almeno il 77% delle lezioni.

Considerato che secondo un recente interprete le edizioni successive si qualificano per modesta incidenza quantitativa nell'economia complessiva del testo rispetto all'edizione Petrocchi, è possibile pensare che la *Commedia* di Giorgio Petrocchi, salvo la scoperta ovviamente auspicabile ma al momento improbabile dell'autografo o di un idiografo, costituirà necessariamente, per varie ragioni, l'edizione di riferimento anche per questo secolo, più o meno ritoccata o aggiornata.

Sarà dunque ormai opportuno concentrarsi – non escluse ragioni di economia della ricerca – sul secondo corno del dilemma e pensare per la prima volta a un'edizione secondo il punto di vista del Lettore (riprendendo una lezione iniziata con Ernesto Monaci, cui pure si deve la prima proposta di un'edizione della *Commedia* basata su *loci critici*), ovvero della tradizione che sulle "edizioni" fondamentali della *Commedia* da Boccaccio fino a noi si è formata, secondo due possibili tipologie: l'una minimalistica e facilmente attuabile (basata innanzitutto su un testo paritariamente aperto alle varianti adiafore sostanziali), l'altra più esaustiva, basata sulla rappresentazione stereoscopica della Ricezione che si è costituita in Tradizione. Certo di più complessa attuazione, ma atta a stimolare quel che ancora oggi appare più urgente, ovvero l'interpretazione e la capacità di dilatare secondo la ricezione i sensi letterali del poema e di stimolare la capacità critica del Lettore, riconoscendo infine un fatto storico: l'infinita disponibilità del testo della *Commedia* all'intervento del lettore, così come prevista innanzitutto dall'Autore e come sperimentato nella lettura da ognuno di noi.

ROBERTO ANTONELLI

Accademia nazionale dei Lincei





Studj romanzi XVII 2021 Società Filologica Romana  
Tutti i diritti riservati

INDETERMINISMO ECDOTICO  
E FILOLOGIA DELLA RICEZIONE  
NELLA TRADIZIONE DELLA *COMMEDIA*

*Abstract*

*Ecdotal indeterminism and Philology of Reception in the tradition of the Commedia*

This paper proves the importance of Philology of Reception and the importance of the indeterministic view on Lachmann's method, with a focus on the manuscript tradition of Dante's *Commedia*.

*Keywords:* Lachmann's method, Philology of Reception, Dante's *Commedia*



Se la filologia nasce e si sviluppa con una vocazione principalmente ricostruttiva<sup>(1)</sup>, essa non meno è tesa a rappresentare il testo nel tempo e nella sua ricezione, come già Avalle osservava alcuni decenni or sono:

(...) mi limiterò a segnalare il doppio uso che dello *stemma* è stato fatto nel caso che si proceda dall'alto in basso – *stemma* n° 1 (d'ora in poi S-1) – oppure dal basso in alto – *stemma* n° 2 (d'ora in poi S-2). S-1 e S-2 vanno intesi come dei 'modelli', storico il primo, logico, invece, il secondo, esercitanti la funzione di variabili indipendenti. Con S-1 si rintracciano di norma i diversi percorsi, propiziati da errori e, in subordine, da innovazioni del testo dell'originale o dell'archetipo, nella loro 'discesa' verso i piani bassi dello *stemma*. Tale attività non è primariamente finalizzata alla ricostruzione delle vicende che caratterizzano la storia del testo (variabile dipendente), ma costituisce, una volta ribaltata, la 'premessa' necessaria alla

---

(1) Sulla stematica si veda il recente Ph. ROELLI (a c. di), *Handbook of Stematology. History, Methodology, Digital Approaches*, De Gruyter, Berlin 2021; ancora fondamentale resta D'A. S. AVALLE, *Principi di critica testuale*, Antenore, Padova 1972 (1978<sup>2</sup>).

fondazione di S-2. Con questo secondo *stemma*, infatti, si 'risale' su basi più probabilistiche che statistiche dai manoscritti che ci hanno trasmesso il testo sino all'originale o, quanto meno, all'archetipo (variabili dipendenti)<sup>(2)</sup>.

Vorrei dunque in questo breve saggio partire da questa sintesi per riflettere sulla relazione, tutt'altro che scontata, tra queste variabili indipendenti e le rispettive variabili dipendenti, e dal ruolo giocato dal rapporto *formalismo-casualità* in questa relazione, ossia tra il piano della ricerca astratta d'una certezza causale e il piano di una reinterpretazione del valore e del dato reale.

In tale rapporto si giocano due diverse *funzioni* del metodo: quella appunto logico-ricostruttiva, puntata verso l'alto, l'archetipo, e quella storico-ricezionale, puntata verso il basso, della quale fanno parte alcuni aspetti fondamentali della filologia, come la filologia della ricezione o, per usare le parole di Antonelli, la filologia del lettore<sup>(3)</sup>. Una riflessione questa, che vuole partire da un caso

(2) D'A. S. AVALLE, *La funzione del «punto di vista» nelle strutture oppositive binarie*, in Id., *La doppia verità*, Einaudi, Torino 2002, pp. 213-220, p. 214, già apparsa in «Lettere italiane», XLV (1993) e in «Atti dei Convegni Lincei» III (1994). Gli stemmi sono dunque variabili indipendenti, ossia controllate dall'osservatore – il filologo –, mentre la ricostruzione della storia del testo o del suo archetipo sono le variabili dipendenti – ossia non controllabili dall'osservatore – che *risultano* dall'applicazione del 'modello' ai dati.

(3) Uno sguardo al copista come 'editore' è già pienamente espresso in G. PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Le Monnier, Firenze 1937 (1952<sup>2</sup>); di ciò l'articolo di E. KENNEDY, *The Scribe as Editor*, in *Mélanges de langue et de littérature du Moyen Âge et de la Renaissance offert à Jean Frappier*, Droz, Genève 1970, pp. 523-531, è una riscoperta che apre la strada a più decisive riletture, tra le quali D'A. S. AVALLE, *Fenomenologia ecdotica del Medioevo romanzo*, in Id., *La doppia verità*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2002, pp. 125-153 (ma già apparso come *La critica testuale*, in *Grundriss der romanistischen Literaturen des Mittelalters*, a c. di H. R. JAUSS e E. KÖHLER, Winter, Heidelberg 1972, vol. I, pp. 538-558), dove si rivaluta l'importanza dell'attenzione editoriale al singolo manoscritto, sulla scia di Contini e della sua attenzione alla materialità del testimone (basti ricordare G. CONTINI, *Rapporti tra la filologia (come critica testuale) e la linguistica romanza*, in Id., *Breviario di ecdotica*, Einaudi, Torino 1990, ma 1986, pp. 149-173, relazione pubblicata nel 1970). Da qui nascono varie espressioni

specifico, si potrebbe dire da un laboratorio esemplare: la tradizione della *Commedia*, studiata dai maggiori filologi dell'epoca moderna, e che ha recentemente dato frutti nei ricchi cantieri ecdotici del Centenario<sup>(4)</sup>.

Scrivo dunque da lachmanniano convinto; ma convinto altresì che il principio d'indeterminazione debba ormai essere considerato presupposto teorico da cui muovere anche nell'ecdotica<sup>(5)</sup>.

e applicazioni: il concetto della *mouvance* di Zumthor, di “manoscritto-base”, “filologia materiale”, “new philology”, per cui rimando alla perfetta sintesi in L. LEONARDI, *Filologia della ricezione: i copisti come attori della tradizione*, in «Medioevo romanzo», xxxviii (2014), pp. 5-27, in particolare le pp. 6-7. Una filologia della ricezione e “del lettore” è poi abbozzata già in R. ANTONELLI, *Interpretazione e critica del testo*, in *Letteratura italiana*, dir. A. ASOR ROSA, Einaudi, Torino 1985, vol. iv, pp. 141-243; infine enucleata in Id., *Il testo fra Autore e Lettore*, in «Critica del testo», 15 (2012), pp. 7-28. La linea interpretativa dava frutti anche nella filologia classica, come attesta il volume di L. CANFORA, *Il copista come autore*, Sellerio, Palermo 2002.

(4) Mi riferisco principalmente all'enorme lavoro dell'équipe di Trovato, che sta dando risultati di grande dettaglio, e all'edizione di Giorgio Inglese, che mette a frutto lavori decennali: *Dante Alighieri. Commedia. Edizione critica a cura di Elisabetta Tonello e Paolo Trovato*, Libreriauniversitaria.it, Limena 4 voll., in c.d.s., *Dante Alighieri. Commedia*, a c. di G. INGLESE, 3 voll., Le Lettere, Firenze 2021. Ovviamente tali risultati sono stati preceduti da molti studi preparatori, di cui limito un accenno ai più importanti: *Nuove prospettive sulla tradizione della “Commedia”. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a c. di P. TROVATO, Franco Cesati Ed., Firenze 2007; P. TROVATO, *Postille a una postilla. Il subarchetipo beta della “Commedia”, i luoghi barbiani e la contaminazione extrastemmatica*, in «Studi danteschi», 74 (2009), pp. 307-315; E. TONELLO – P. TROVATO, *Contaminazione di lezioni e contaminazioni per giustapposizione di esemplari nella tradizione della “Commedia”*, in «Filologia italiana», 8 (2011), pp. 17-32; *Nuove prospettive sulla tradizione della “Commedia”, Seconda serie (2008-2013)*, a c. di E. TONELLO, P. TROVATO, Libreriauniversitaria.it, Limena 2013; E. TONELLO, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*, Libreriauniversitaria.it, Limena 2018; P. TROVATO, *Uno sguardo d'insieme. Dalle sottofamiglie settentrionali all'archetipo*, in «Filologia italiana», 17 (2020), pp. 96-116; *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia - terza serie (2020)*, a c. di M. CITA, P. TROVATO, F. MARCHETTI, Libreriauniversitaria.it, Limena 2021; G. INGLESE, *Per il testo della “Commedia” di Dante*, in «La Cultura», 20 (2002), pp. 485-505; Id., *Per lo “stemma” della “Commedia” dantesca*, in «Filologia italiana», 4 (2007), pp. 51-72; Id., *Una discussione sul testo della “Commedia” dantesca*, in «L'Alighieri», n.s., 39 (2012), pp. 123-131.

(5) La filologia della ricezione nasce sicuramente per la consunzione del pensiero storicista, da cui senz'altro deriva l'impostazione teorica di

1. *Verso l'alto*

Tra le ragioni alla base dell'oscillazione ormai più che centenaria tra l'adozione del metodo lachmanniano o neo-lachmanniano e l'adozione di quello bédieriano, tutt'altro che spenta nonostante i recenti ottimistici auspici<sup>(6)</sup>, ve ne sono probabilmente due: la prima è la prassi d'applicazione del metodo lachmanniano alla morfologia della tradizione, ossia la corretta proiezione dell'immagine stemmatica alla ricostruibile conformazione dell'albero reale; la seconda è l'attuazione ancora significativamente deterministica dell'esercizio ecdotico<sup>(7)</sup>.

---

Bédier e il bédierismo successivo, come si nota giustamente in LEONARDI, *Filologia della ricezione* cit.; tuttavia ritengo che la lenta rivoluzione abbia a che vedere con la crisi del determinismo e le prime teorie relativistiche, con un lento accoglimento dell'ottica indeterministica, benché mai pienamente sussunta entro il quadro teorico generale. È ormai possibile infatti sintetizzare metodicamente alcuni aspetti indeterministici della stemmatica, appunto formalizzando il rapporto tra dimensione astratta e la misura del comportamento reale.

(6) C. SEGRE, *Lachmann et Bédier. La guerre est finie*, in E. BUCHI, J.-P. CHAUVEAU, Y. GREUB, J.-M. PIERREL (a c. di), *Actes du XXVIIe Congrès international de linguistique et de philologie romanes* (Nancy, 15-20 juillet 2013). *Allocutions d'ouverture, conférences plénières, tables rondes, conférences grand public*, ATILF, Nancy 2015.

(7) Nonostante le pagine di Pasquali, che qui rammento. Circa la necessità di considerare il metodo ricostruttivo come un fatto storico, si rileggano le parole già scritte nella recensione del Pasquali alla *Textkritik* di P. Maas, uscita in «Gnomon», V (1929), pp. 417-435 e 498-521, come lo stesso Pasquali scrive nella *Prefazione* della seconda edizione della sua *Storia della tradizione*: «non può ricostruire, per mezzo del confronto e della valutazione delle testimonianze della tradizione, dunque di *recensio*, il testo originale di un'opera letteraria tramandata a noi dall'antichità classica, se non chi conosce le vicende che quell'opera subì successivamente alla sua pubblicazione, per secoli e secoli, fino ai testimoni conservati» (p. IX). Ancor oggi l'applicazione dei criterî logici lachmanniani viene spesso effettuata in modo affatto astratto e meccanico, utilizzando metodi formali identici in tradizioni completamente differenti, sia dal punto di vista della loro posizione storica (originali vicini o lontani dai testimoni conservati), sia dal punto di vista della loro tipologia (lirica, prosa, epica o cantari). Eppure molte sono le edizioni che, consapevolmente, hanno saputo imprimere alle logiche formali del metodo una torsione coerente con le peculiarità storiche della tradizione affrontata: si pensi al più

Come scrivevo all'inizio, nell'ottica ricostruttiva, il metodo guarda al testo nel tentativo di ricostruirne i connotati più prossimi all'originale perduto, attraverso la metodica sintesi della tradizione di quel testo, del suo sviluppo nel tempo, della sua ricezione attiva o quiescente. Proprio in tal senso si può apprezzare l'evidente differenza tra la filologia della tradizione classica e la filologia della tradizione medievale (soprattutto romanza); se la prima, infatti, ha più spesso – ma le eccezioni sono tante, come insegna Pasquali<sup>(8)</sup> – a che vedere con tradizioni testuali quiescenti in cui l'archetipo è di solito cronologicamente assai lontano dall'originale, la seconda riguarda invece tradizioni attive che conservano intatti testimoni di non troppi anni distanti dal periodo di composizione dell'opera. Si tratta di una differenza di non poco momento, anzi direi fondamentale: nel primo caso è ipotizzabile, nella tradizione attestata o ricostruibile, una filogenesi quasi sempre verticale, nel secondo la trasmissione orizzontale – per contaminazione, per cambio di modello, per rifuizione attiva – è sovente più

---

importante tra questi esempi, l'edizione stereoscopica della *Chanson de Roland* di Cesare Segre; ma si potrebbe citare anche l'edizione di Arnaut Daniel di Maurizio Perugi, o della *Commedia* di Giorgio Petrocchi e molti altri casi di specie. Tutti casi esemplari di come il metodo, in una prospettiva trans-lachmanniana, può declinarsi; occorre arrivare, infine, a una nuova teorizzazione dei suoi meccanismi formali, in modo che il determinismo col quale è ancora talora oggi applicato si possa considerare definitivamente superato.

(<sup>8</sup>) Già Pasquali dimostra, fatti alla mano, che in una significativa parte della tradizione manoscritta delle opere classiche non è possibile dimostrare l'esistenza dell'archetipo; proprio da tale osservazione deriva la distinzione tra recensione aperta e recensione chiusa, che tanto è fondamentale per la critica del testo delle tradizioni medievali romanze; a conferma che una differenza ontologica tra tradizioni classiche e tradizioni medievali è frutto di un errore di prospettiva, dato dalle condizioni storiche e dalla differente selezione del testimoniale nel tempo: PASQUALI, *Storia della tradizione* cit., in part. il capitolo *Ci fu sempre un archetipo?*, pp. 13-22. Per la verità lo stesso Pasquali ammette che alcune tradizioni possono essere ontologicamente diverse, soprattutto se caratterizzate da supporti scrittori, modalità storiche e contesti diffusivi peculiari, come ad es. le fasi di tradizione papiracea (p. 189, e 190 ss.).

pervasiva di quella verticale. Ciò è particolarmente vero guardando il testo della *Commedia*, come aveva già visto Moore oltre un secolo fa<sup>(9)</sup>.

Prima di entrare nel merito di casi specifici, è tuttavia indispensabile una riflessione teorica sul rapporto tra l'immagine ricostruibile dello stemma e le dinamiche ipotizzabili nella tradizione reale. Si tratta di un orizzonte di partenza particolarmente importante, riconducendo la differenza tra la tradizione classica e quella medievale a una dicotomia più apparente che autentica (Pasquali aveva visto giusto), e non sempre sufficientemente sottolineato dalla bibliografia teorica, perché attiene alla correttezza dell'applicazione del metodo lachmanniano al *caso reale*. L'utilizzo dei passaggi logici del metodo, dunque, non può prescindere dal contesto effettivo del testimoniale e dalla sua valutazione storica: in caso contrario, sarebbe come applicare le leggi teoriche della fisica a un evento di cui conosciamo alcune misure visibili senza considerare il contesto fisico reale in cui quell'evento si è svolto.

Per meglio chiarire questo concetto, occorre preliminarmente tentare una suddivisione in fasi della tradizione di un testo; mi si consenta dunque un breve *excursus* teorico, certo desultorio, ma credo necessario al discorso.

Il primo elemento che discrimina a monte la *facies* della tradizione è la presenza o meno di un archetipo; sappiamo ormai, dopo l'opera di Pasquali, che l'applicazione dei meccanismi stemmatici a una tradizione aperta o a una chiusa è affatto differente, e che la meccanica della *restitutio textus* non può essere deterministica nel primo caso – ammesso quantunque che possa in effetti esserlo pienamente almeno nel secondo. La presenza di diverse redazioni del testo originale, o meglio la presenza di diverse redazioni del testo originale che abbiano effettivamente causato rami di trasmissione, implica una

---

(9) E. MOORE, *Contributions to the textual Criticism of the Divina Commedia*, The University Press, Cambridge 1889, pp. xxxiii-xxxiv.

condizione *storicamente* differente e inficia financo i valori ecdotici degli errori guida<sup>(10)</sup>.

Al momento prescindendo, comunque, dalla dimostrazione o meno di un archetipo unico, è tuttavia utile tentare una schematica ricostruzione delle fasi della tradizione, cercando di abbozzare un modello astratto generale.

(1) Una prima fase è costituita dalla scrittura del testo; se essa è breve (per esempio una lirica), la fase è puntuale; al contrario, se è lunga (ad esempio, la *Commedia*), allora può rappresentare già un primo momento di diffusione dell'opera e dunque costituire un primo livello di articolazione morfologica della tradizione, implicando quasi di necessità varianti d'autore e dunque la presenza di un archetipo *in movimento*, o *dinamico*, e dunque una tradizione aperta.

(2) Immediatamente dopo la fase di scrittura del testo si ha solitamente una prima diffusione controllata dall'autore o da chi per lui, originata da un autografo o da un idiografo. Tale livello della diffusione del testo, soprattutto per opere di grande impatto e ad alta divulgazione, è caratterizzato da una trasmissione scritta dominata da una ricezione spesso attiva, con un alto

---

(10) Anche qui è fondamentale G. PASQUALI, *Storia della tradizione* cit., pp. 13-21. Si rammenti di sfuggita, che non del tutto assorbite dai filologi che intraprendono edizioni di opere dalla tradizione florida e attiva, sono anche le pagine in cui Pasquali, nel libro citato, affronta la pratica dell'*eliminatio codicum descriptorum* (pp. 25-40) e il precetto *recentiores non deteriores* (pp. 45-108). Ebbene, nel primo caso appare evidente che, in assenza di archetipo e dunque in una tradizione aperta, la dimostrazione che un testimone è copia (seppur indiretta) di un altro già posseduto diventa oltremodo complesso e pernicioso; il secondo appare invece troppo spesso disatteso senza considerare che, addirittura nella tradizione classica – come mostra irrefutabilmente Pasquali – non è così infrequente imbattersi in codici *recentiores* direttamente riconducibili non già all'archetipo, bensì all'originale. Un caso assai simile potrebbe essere ad esempio quello del ms. a della tradizione trobadorica, il Canzoniere di Bernart Amoros, conservatoci nella trascrizione poco affidabile di Jacques Tessier de Tarascon: un ms. che conserva *unica*, versioni alternative, tracce lessicali antiche e marginali, e che pare rimontare a una fonte antichissima.

gradiente di contaminazione, in alcuni casi commista a un certo gradiente di tradizione orale. Si pensi, ad esempio, alla tradizione della lirica trobadorica, dove è largamente accettato un non indifferente tasso di oralità nei piani alti della trasmissione, non certo nel senso che la diffusione avvenisse esclusivamente in via orale, ma sicuramente nell'ottica di una circolazione di testi scritti per una dimensione performativa, e che spesso erano trascritti anche attraverso tale modalità. Questa fase di tradizione esordiale, più o meno ampia sul piano storico e più o meno estesa sul piano geografico, è caratterizzata da un livello di entropia forte e vitale, che indubbiamente turba i rapporti filogenetici di trasmissione verticale, difficilmente ricostruibili a posteriori. In tale fase si può ricondurre in maggior misura e con maggior probabilità fenomeni come lo sviluppo identico per imitazione e/o convergenza, di cui AVALLE fornisce ottima definizione<sup>(11)</sup>, e poi valida casistica<sup>(12)</sup>.

---

<sup>(11)</sup> La prima definizione si trova in PASQUALI, *Storia della tradizione* cit., pp. 21, 141, 159, 289, dove lo sviluppo identico per convergenza è strettamente legato alla trasmissione orizzontale: «questo genere di propagazione è tutt'altro dalla derivazione meccanica» (p. 21), «gli errori e le trivializzazioni si diffondono come goccioline d'olio: ognuna delle nostre famiglie continua edizioni, poniamo dell'età atticistica; ma in ognuna di esse si saranno insinuate le trivializzazioni, le *lectiones faciliores* di altre» (p. 289, sulla tradizione di Demostene). In Pasquali dunque il concetto di trivializzazione da un lato suggerisce una convergenza indipendente tra i testimoni (come a p. 311 sulla tradizione di Erodoto), dall'altro suggerisce che tali trivializzazioni possano diffondersi in modo tale da comportarsi come nel caso della contaminazione, o anche essere parte di quel fenomeno. Sarà AVALLE a definire la poligenesi in AVALLE, *Principi* cit., p. 51 (§ 2.8), definizione già presente in Id., *Introduzione alla critica del testo*, Giappichelli, Torino 1970, p. 103, e a discernere tra sviluppo identico per imitazione (ossia contaminazione, vedi AVALLE *Principi* cit., p. 45, § 2.6.2-1A) o per uguaglianza di tendenze (ossia poligenesi, vd. ibidem, 1B).

<sup>(12)</sup> D'A. S. AVALLE, *L'immagine della trasmissione manoscritta nella critica testuale*, in Id., *La doppia verità*, il Galluzzo, Firenze 2002, pp. 3-14 (già apparso nella terza appendice di Id., *La letteratura medievale in lingua d'oc nella sua tradizione manoscritta. Problemi di critica testuale*, Einaudi, Torino 1961), in part. le pp. 5-9.



(3) Ad essa segue una fase di tradizione passiva, dove il testo viene copiato e diffuso in ambienti già sedimentati e più ristretti. Si tratta, in realtà, di un livello eterogeneo: in alcuni casi si potranno avere fenomeni di organizzazione e tipologizzazione del materiale scritto, ad opera di vere e proprie iniziative di studio e archiviazione. Si pensi, in questo senso, all'attività del canzoniere linguadociano C nella tradizione della lirica trobadorica: il suo compilatore – o il compilatore del suo modello – utilizza varî antigrafî con una precisa gerarchia, nella quale sembra prevalere una fonte sua propria (fonte \*C\*), una che presenta in comune con un canzoniere molto antico e di area provenzale E (fonte \*CE\*), un'altra fonte che ha in comune col canzoniere R (fonte \*ω\*), infine (forse) una fonte più marginale, vicina ai canzonieri italiani IK (fonte \*β\*)<sup>(13)</sup>. Esiste una visibile gerarchia nell'uso di queste fonti, che rispecchia bene la tipologia di queste tradizioni, in cui la trasmissione orizzontale è ben governabile attraverso una serrata indagine stratigrafica dei testimoni.

Oppure, si avranno fenomeni di riscrittura e di adattamento dell'opera a un pubblico ormai mutato, con interessi tematici e abitudini formali diversi da quelli del pubblico contemporaneo all'autore; casi frequenti, ad esempio, nella tradizione dei poemi epico-cavallereschi medievali, o nella multiforme tradizione dei cantari. Ancora, si avranno fenomeni d'intensa circolazione e copia (e dunque ancora eventi di tradizione attiva) in alcuni àmbiti culturali e geografici, inframmezzati a macchia di leopardo ad altri di scarsa circolazione (e dunque eventi di tradizione passiva).

(4) Spesso le grandi tradizioni testuali vivono quindi un'ampia fase di sopravvivenza, la cui effettiva riuscita ha

---

<sup>(13)</sup> M. L. GÓMEZ, *El cançoner C* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, fr. 856), Edizioni del Galluzzo, Firenze 2012; R. VIEL, *Convergenze di tradizioni: per un'analisi della fonte orientale nel Canzoniere C*, in «Carte romanze», 2/1 (2014), pp. 261-290.

in molti casi determinato il destino dell'opera stessa. In questa fase il testo è solitamente poco copiato, essendo ormai alieno agli interessi del pubblico, avendo insomma perduto la sua spinta propulsiva sul piano culturale, tematico e formale. Si tratta di un livello morfologico in cui la tradizione è quiescente, la produzione e circolazione testuale molto scarsa e limitata, sia geograficamente sia cronologicamente, e i fenomeni di contaminazione quasi assenti. Proprio in tale fase è possibile identificare rivoli di tradizione particolarmente conservativi, che preservano lezioni antiche<sup>(4)</sup>. Nelle tradizioni classiche è una fase generalmente presente nel periodo carolingio, ove spesso si riconosce l'archetipo della tradizione rinveniente; quando tale "sopravvivenza" è particolarmente esigua, e ciò avviene più frequentemente per le opere classiche non integrate nel canone mediolatino, può verificarsi l'estinzione, sfiorata, com'è noto, dal *De Re Publica* di Cicerone nel sec. X; conservato solo in pochi frammenti, la sua riscoperta è dovuta al palinsesto del Vat. lat. 5757 rinvenuto da Angelo Mai.

(5) Infine, può seguire una fase di ripresa della tradizione, di ricezione passiva, dove i testimoni superstiti sono sottoposti per la prima volta a una cura editoriale

---

(4) Ciò ha a che vedere con il «criterio geografico» espresso per la prima volta sempre in PASQUALI, *Storia della tradizione* cit.; egli, ricollegandosi alla metafora delle "macchie d'olio" con cui si trasmette, orizzontalmente, l'innovazione, nota che «un'alterazione diplomatica che s'è prodotta al lembo estremo di un campo culturale abbastanza ampio, raggiungerà difficilmente il centro (...), ma la periferia di un territorio culturale esercita normalmente sul centro influsso molto meno intenso di quel che non ne riceva», e dunque «se un codice scritto a Cipro coincide in una lezione caratteristica con uno scritto in Russia, è probabile che questa lezione sia genuina» (p. 160), ovviamente escludendo lo sviluppo identico per convergenza o contatti storici culturali attestabili tra i due luoghi (a più riprese Pasquali invoca la necessità di conoscere i rapporti tra monasteri per esercitare correttamente la critica delle varianti, come ad es. a p. 178 circa). Avalle mette a frutto tale intuizione dello studioso con interessanti additamenti: i codici anglo-normanni ed italiani della poesia epica francese, i testi lirici occitanici conservati nei canzonieri francesi: *L'immagine* cit., pp. 9-10.

tipicamente esegetico/bibliografica, tesa alla riscoperta dell'opera e alla sua conservazione. Questa fase è ben rappresentata dalla situazione del ramo  $y$  della tradizione di Properzio<sup>(15)</sup>; mentre il ramo  $x$  è testimoniato dal solo N (Codex Neapolitanus, sec. XII ex. – XIII in.), l'altro è ampiamente ripreso nell'umanesimo, dal Petrarca, che sembra essere l'antigrafo di F (Laur Plut 36.49, del 1380), a sua volta fonte probabile di L; da entrambi i rami (N e il gruppo dei codici trecenteschi) nasce la folta schiera dei *recentiores*, tutti umanisti, che dalle edizioni moderne, dal Lachmann in poi, sono perlopiù eliminati, a meno dei passi in cui servono a supplire le lacune di N.

Ovviamente, non tutte le opere e non tutte le tradizioni sviluppano tutte queste cinque fasi allo stesso modo; ma ciò che qui interessa è osservare che ciascuna di queste fasi ha caratteristiche precise, entro le quali i meccanismi logici del metodo lachmanniano funzionano in modo differente. Inoltre, non tutte le tradizioni hanno lo stesso gradiente, cioè la stessa frequenza, di varianti. In un'interessante indagine, Avalle calcolò la frequenza delle varianti per numero di parole in diversi testi, ottenendo che una frequenza molto alta si riscontra nella lirica, e una più o meno commisurabile in alcuni testi latini e nella tradizione della *Commedia*, giungendo alla conclusione che la maggior vitalità delle tradizioni romanze rispetto a quelle classiche non dipende dal «fatto che i testi romanzi sono più vicini agli originali di quanto non lo siano quelli latini»<sup>(16)</sup>. In realtà, quello che manca nell'analisi del filologo è la considerazione delle fasi della tradizione a cui rimontano i testimoni considerati: egli infatti non considera la quantità di interpositi perduti, che è però un fattore determinante, né la differenza delle varie fasi nella produttività di varianti.

---

(15) Si veda *Opere di Albio Tibullo e Sesto Properzio*, a c. di G. NAMIA, UTET, Torino 1973 (1996<sup>2</sup>), pp. 76-82, e *Sex. Propertii. Elegiarum liber II*, a c. di G. C. GIARDINA, Pàtron, Bologna 1977, pp. VII-XVI.

(16) AVALLE, *Fenomenologia ecdotica* cit., p. 135.

Anche ammettendo che ad ogni copia si determinino  $n$  errori, occorre tenere presente che più passaggi esistono tra originale e primi testimoni da noi posseduti, più dovremmo aspettarci un'alta densità di varianti, a prescindere dalla 'vitalità' della tradizione<sup>(17)</sup>.

Così, ad esempio, nei testimoni dell'*Eneide* la densità è uguale a 1/12 varianti a parola, come nei testimoni della *Commedia*; ma i testimoni dell'*Eneide* hanno alle loro spalle un numero di interpositi molto maggiore di quelli della *Commedia*, sicché la densità delle varianti dell'*Eneide* è molto inferiore di quella della tradizione della *Commedia*, se i testimoni pervenutici del poema dantesco fossero allo stesso livello di quelli dell'*Eneide*. Credo tuttavia che la conclusione di Avalle circa il fatto che la vitalità della tradizione dipende dal *tipo* di testo fosse corretta, sebbene non infici la considerazione generale che una tradizione in cui i testimoni sopravvissuti sono cronologicamente lontani dall'originale presenta una vitalità inferiore a una tradizione, viceversa, i cui più antichi testimoni sono assai prossimi all'originale. Semmai, dalle osservazioni di Avalle, ne discende che man mano che ci si allontana dall'originale, il numero di varianti prodotte ad ogni fase di copia decrementa, ossia la tra-

---

(17) Per formalizzare in termini matematici, si definisca  $N$  come numero di varianti per verso totali riscontrate nei testimoni più antichi conservati;  $x$  come numero di interpositi che separano tali testimoni dall'originale;  $n$  come numero di varianti per verso compiuti dai copisti della tradizione in oggetto, ossia il numero statistico che c'interessa per determinare la vitalità della tradizione. Si avrà la formula  $N = \frac{xn(n+1)}{2}$ ; sicché se  $N=1/12$  (ossia  $N=0,083$ ), dunque una variante ogni 12 parole, ma gli interpositi sono 10, si ottiene  $n = 0,017$ , ossia numero di varianti per circa una ogni 59 parole. Se invece gli interpositi fossero 2, si avrebbe, a parità di  $N$ , il valore  $n=0,078$ , dunque circa una variante ogni 13 parole. Ciò significa che occorre considerare il valore di  $N$  (il numero di varianti per parola reperito nei testimoni considerati) *relativamente* alla distanza cronologica (e dunque al numero di interpositi  $x$ ) che separa questi testimoni dall'originale, per ottenere così il numero  $n$  di varianti introdotto ad ogni passaggio di copia, indicante la 'vitalità' della tradizione. Ovviamente tale formalizzazione non tiene conto di fattori importanti, come la fase della tradizione in cui ci troviamo, la variabilità dell'azione dell'uomo, ecc.

dizione passa da vitale a meno vitale, ossia da attiva a quiescente, confermando le suddivisioni in fasi che sopra abbozzavo. Infatti, se il numero di varianti per parola registrato nei testimoni dell'antica vulgata della *Commedia* è comparabile a quello reperito nei testimoni conservati dell'*Eneide*, e se per tipologia e modalità di diffusione le due tradizioni sono comparabili, come Avalle giustamente ipotizza (mentre non lo sarebbero con la tradizione, ad esempio, della lirica), allora si può ritenere che la vitalità nelle prime fasi della tradizione dell'*Eneide* sia stata alta quanto quella della *Commedia*, e poi si sia progressivamente e rapidamente sopita, fermandosi a un numero di poco superiore a quello della prima diffusione della *Commedia*, testimoniato appunto dal numero ricavato da Avalle nei testimoni più antichi. Stesso destino parrebbe aver caratterizzato la *Commedia*, dato che, come scrive Avalle, «i primi manoscritti (quelli della vulgata antica) (...) sono abbastanza vicini all'originale, eppure non sono meno 'regolari', almeno per quel che riguarda i valori medi di varianza, di manoscritti lontani di molti secoli dagli originali»<sup>(18)</sup>; evidentemente perché il livello di vitalità (ossia la contaminazione, l'interferenza mnemonica e la diffusione attiva) è rapidamente decresciuta nel corso del XIV-XV secolo, entrando in una fase di quiescenza a partire dal XVI secolo. Il pregiudizio circa un minor indice di vitalità, o comunque di collazione e contaminazione delle fasi vicine all'originale, nelle tradizioni classiche rispetto a quelle medievali romanze era del resto già stato fugato da Pasquali<sup>(19)</sup>.

Appare insomma evidente che il metodo deve tener conto della morfologia della tradizione, delle sue fasi, ed essere declinato a seconda della porzione che di essa è

---

<sup>(18)</sup> AVALLE, *Fenomenologia ecdotica* cit., p. 135.

<sup>(19)</sup> Basterebbe citare qui il capitolo di PASQUALI, *Storia della tradizione* cit., dal titolo «Varianti antiche e antiche edizioni», o l'«appendice seconda», p. 481.

dato ricostruire, fermandosi all'archetipo<sup>(20)</sup>, se c'è – sia

(<sup>20</sup>) Mi riferisco al concetto di archetipo come appare in Maas; ossia: «L'esemplare col quale cominciò la prima ramificazione lo chiameremo archetipo. Il testo di questo archetipo è immune da tutti gli errori nati dopo la ramificazione; perciò si avvicina all'originale più del testo di tutti gli altri testimoni», P. MAAS, *Critica del testo*, trad. di N. MARTINELLI, Le Monnier, Firenze 1952, p. 3; tale definizione individua l'archetipo nel suo senso astratto come l'esemplare ricostruibile da cui origina la tradizione che ci è pervenuta. Pasquali non mette in dubbio tale definizione, come si ritiene in E. MONTANARI, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2003, p. 33, identificando l'archetipo maasiano in un codice per forza medievale. Pasquali cala giustamente tale concetto in una dimensione storica e dimostra, contrariamente a Dain, che se nella maggior parte dei casi le tradizioni di testi classici hanno un archetipo medievale non precedente il IX secolo, vi sono non pochi casi in cui alcuni testimoni risalgono *recta via* all'originale (PASQUALI, *Storia della tradizione* cit., pp. 16 e ss.), altri in cui l'archetipo contiene lezioni di più testimoni apparendo già fortemente contaminato (laddove egli preconizza il concetto di 'collettore di varianti', pp. 195, 210, 211, 218), oppure quando esiste una «contaminazione totale pretradizionale». Credo che Montanari senta una «contraddizione (...) patente» (p. 433) nella prosa di Pasquali, che in altri contesti parla di «archetipi ancora appartenenti all'antichità» (p. xviii), giacché non coglie che con *archetipo* egli intende in effetti un esemplare *storico* (sia esso medievale o antico) attraverso la cui *ricostruzione* si dà ragione dell'assetto del testo in maniera da razionalizzare le diverse tendenze della trasmissione testuale, pensando dunque ad un punto di convergenza tra albero reale e albero ricostruibile. Ciò non è possibile nell'ottica maasiana, dove una tradizione che origini da un archetipo già contaminato non potrà che ricostruire un testo in cui tali contaminazioni non possono essere risolte: si tratta cioè di un esemplare entro cui coesistono ineluttabilmente materiali testuali provenienti da più capostipiti perduti. Direi dunque che il concetto astratto maasiano di archetipo si potrebbe articolare in: archetipo come (1) esemplare-capostipite perduto della tradizione sopravvissuta; (2) esemplare-collettore perduto della tradizione sopravvissuta; (3) esemplare-dinamico della tradizione sopravvissuta; (4) esemplare-capostipite della tradizione ricostruibile ma non di tutta la tradizione attingibile. Il caso (1) è tipico di tradizioni in cui la contaminazione precedente la tradizione conosciuta è scarsa o inesistente; il caso (2) si ha quando l'esemplare da cui discende la tradizione è già fortemente contaminato, e pur essendovi errori comuni a dimostrazione della sua sussistenza, in esso convivono varianti e versioni alternative di complessa individuazione e che rendono inapplicabile il metodo ricostruttivo maasiano; il caso (3) si ha quando l'autore corregge il proprio esemplare quando la diffusione del testo è già sviluppata, configurandosi come un caso particolare di variantistica d'autore; il caso (4) si ha quando sia presente un dato di contaminazione extrastemmatica. Quando, infine,

esso unico, mobile o dinamico<sup>(21)</sup> – oppure ai livelli più alti della tradizione nota.

Prendiamo, ad esempio, la tradizione del *De rerum natura*, sulla quale lo stesso Lachmann diede una delle sue più famose prove ricostruttive. Di essa rimane un archetipo ricostruibile risalente all’VIII secolo, d’area francese o irlandese, distante dunque più di ottocento anni dal periodo di composizione e prima diffusione del poema; ci troviamo, dunque, più o meno nella quarta fase, quella di “sopravvivenza”, entro la quale collocherei anche i due migliori testimoni posseduti, O e Q (*Oblongus* e *Quadratus*), entrambi del IX secolo ed entrambi prodotti monastici; appartengono invece alla quinta fase, dunque a una tradizione di ricezione passiva, i prodotti umanistici derivanti dal manoscritto esemplato da Poggio Bracciolini. Le fasi precedenti, di cui non è rimasta traccia, e che non sono ricostruibili, saranno senz’altro esistite; e tuttavia la tradizione sulla quale possiamo esercitare il metodo lachmanniano non presenta alcun fattore di tradizione attiva o ricezione attiva. Si tratta, insomma, di un dominio ecdotico quiescente, caratterizzato da scarsa circolazione di materiale librario e da dinamiche contaminatorie quasi impossibili o assenti<sup>(22)</sup>: un ambiente perfetto ove adoperare le armi della ricostruzione stemmatica.

Del tutto diverso è il caso della *Commedia*, e in generale della maggior parte delle opere del Medioevo romanzo, come accennavo più sopra, dove la tradizione ancor oggi attestata è vicinissima al periodo in cui l’originale fu concluso, anzi nel caso di specie è antecedente

---

non sia dimostrabile alcuno di questi archetipi, ci si trova nella condizione di una recensione aperta.

<sup>(21)</sup> Si veda *Il canzoniere Riccardiano di Guittone*, a c. di L. LEONARDI, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2010, pp. 3-38.

<sup>(22)</sup> Ovviamente le contaminazioni si saranno estrinsecate nelle fasi più antiche della tradizione, di cui non ci sono giunti manoscritti: sarà dunque una contaminazione pre-stemmatica (concetto simile a quello di «contaminazione totale pretradizionale», per cui vedi PASQUALI, *Storia della tradizione* cit., pp. 146-151 e pp. 177 ss.).

al momento in cui esso fu portato a termine, come provano i *Memoriali bolognesi* e altri frammenti di testimonianze indirette che recano il testo dell'*Inferno* o del *Purgatorio* quando Dante era ancora in vita e probabilmente non aveva ancora scritto il primo verso dell'ultima Cantica. Il caso della *Commedia* squaderna dinanzi ai nostri occhi una tradizione sopravvissuta che copre tutte le fasi qui descritte; naturalmente ciò implica un modo affatto diverso nell'applicazione delle leggi logiche del metodo ai testimoni: diverso rispetto a una tradizione classica come quella sopra descritta, ma diverso anche a seconda delle varie fasi della tradizione del poema cui appartengono i singoli testimoni. Ciò vuol dire, dunque, che la valutazione di errori e varianti nel Vat. lat. 13501, testimone del XVII secolo, dovrà tener conto della diversa fase della tradizione in cui tale codice si trova esemplato, rispetto – ad esempio – al Triv. 1080, che è datato ante 1337.

\* \* \*

Vediamo dunque più nel particolare il caso del poema dantesco. Quella che ho chiamato “prima fase” della tradizione non è in questo caso puntuale, anzi appare estremamente ampia e complessa. In precedenti saggi<sup>(23)</sup> ho avuto modo di avvertire come la tradizione della *Commedia* possa essere letta nella prospettiva di un processo tutt'altro che compatto; in particolare, si potrebbe prefigurare la persistenza di ampi lacerti di una tradizione di *Inferno* e *Purgatorio* precedente la morte del Poeta, poi conglobati nei testimoni oggi conosciuti. Tale ipotesi è in parte confermata dalla diversità degli

---

(23) Si tratta di: R. VIEL, *Ecdotica e Commedia: le costellazioni della tradizione nell'Inferno e nel Paradiso dantesco*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale*, Atti del convegno triennale della SIFR, Bologna, 5-8 ottobre 2009, a c. di F. BENOZZO, G. BRUNETTI, P. CARAFFI, A. FASSÒ, L. FORMISANO, G. GIANNINI, M. Mancini, Aracne, Ariccia 2012, pp. 991-1022; *Ib.*, *Sulla tradizione manoscritta della Commedia: metodo e prassi in centocinquant'anni di ricerca*, in «Critica del Testo», 14/1 (2011), pp. 459-518.



schemi di *Inferno* e *Paradiso* da me abbozzati in passato (invero solo indicativi, perché poggiano sostanzialmente sull'apparato procurato da Petrocchi) e, benché in negativo, dall'assenza di errori d'archetipo convincenti, salvo che nell'ultima Cantica<sup>(24)</sup>.

Tutto ciò rinforza l'idea che solo il *Paradiso*, licenziato da Jacopo Alighieri già morto il padre, goda di una tradizione compatta e dotata d'archetipo; e che per le precedenti Cantiche, invece, si debba pensare ad una tradizione «in vita» che, con il suo portato di varianti d'autore, travisamenti, varianti adiafore, sia lentamente filtrata all'interno della «tradizione in morte» (*l'editio iacobea*) attraverso contaminazioni mnemoniche, riutilizzi di fascicoli staccati, aberrazioni, *et similia*. Infatti, se non è soggetta a dubbio l'esistenza di una «tradizione in vita», le cui inconfutabili tracce sono testimoniate almeno nei *Memoriali bolognesi*<sup>(25)</sup>, è opinabile la portata e l'effettivo

---

(24) Occorre naturalmente anche considerare, com'è giusto fare, errori d'archetipo sommersi dall'intervento di copisti avveduti, come a più riprese nota Paolo Trovato. Tuttavia tali errori, via via corretti, dovrebbero quantomeno nascondersi dietro diffrazioni o ventagli di varianti *in absentia*, giacché, quando la lezione da considerarsi buona è *in praesentia* e la sua distribuzione nell'albero attraversa le famiglie, risulta assai poco probabile attribuirne il merito del ripristino ad un copista. Certo, non impossibile, ma comunque improbabile; e giacché il metodo si basa su deduzioni di *probabilità*, converrebbe trovare almeno un errore d'archetipo con buone probabilità di monogenesi, ed almeno uno per Cantica, prima di inferire la chiusura dello *stemma*. Dalle serie di supposti errori d'archetipo sinora presentate non mi paiono emergere sufficienti *probabilità* in positivo.

(25) È vero che tali tracce sono «minime e sporadiche attestazioni in alcuni limitatissimi frammenti», come annota S. BERTELLI in *Dante Alighieri. Commedia*, nell'edizione di Giorgio Inglese sopra citata, alla p. LIX; tuttavia ciò non toglie il dato di mezzo e non autorizza alcuno a scartare aprioristicamente la possibilità dell'esistenza di una tradizione precedente all'*editio iacobea*, ossia alla prima edizione complessiva da parte di Iacopo Alighieri; inoltre si dà spesso poca importanza alle opere immediatamente successive alla stesura dell'*Inferno* che già mostrano di conoscere il testo del poema prima che fosse non dico concluso, ma sinanche iniziato il *Paradiso* (ad es. l'*Eneide volgarizzata* di Andrea Lancia, l'*Arte d'amare di Ovidio volgarizzata* — almeno nella redazione fiorentina, ecc.). Si configura dunque un archetipo *grosso modo* nell'*editio iacobea*, o poco più in alto, come sembra concludere Giorgio Inglese, *ibid.*, che però individua poi

impatto di essa sui testimoni sopravvissuti, e dunque la possibilità che la tradizione reale della *Commedia* non sia compatta. Ci si troverebbe dinanzi, dunque, a una tradizione con archetipo dinamico (l'esemplare modificato e ricorretto da Dante, ma licenziato desultoriamente durante la sua vita e dunque già con uno sviluppo di trasmissione) che poi convoglia in una *editio* successiva, quella di Jacopo, che per il *Paradiso* si configura come un archetipo fisso, ma probabilmente già contaminato.

Se una risposta definitiva a tale interrogativo verrà unicamente da una nuova escussione dell'intero testimoniale diretto e indiretto, non solo per *loci critici*, bensì interamente condotta, e dopo aver distinto con il giusto rigore tra tutte le innovazioni quelle fondatamente monogenetiche, una prima messa a punto sarà certamente offerta dal coronamento degli annosi studi guidati da Paolo Trovato<sup>(26)</sup>.

\* \* \*

Interessa ancora approfondire, in questa sede, l'analisi, e per far ciò introdurrei la denominazione di "indeterminismo ecdotico". Il lettore specialista abbia indulgenza se prendo il concetto in prestito dalla fisica e dalla filosofia del secolo trascorso: la filologia ha fatto peraltro spesso ricorso a paradigmi epistemologici di altre discipline scientifiche più o meno affini<sup>(27)</sup>. Già in linea teorica il metodo di Lachmann non è esente da un certo livello di indeterminatezza; tale livello cresce passando al neo-lachmannismo e poi al trans-lachmannismo.

---

due contaminazioni extrastematiche su a (Mart Triv) e su ai (da cui la tradizione del «testo standard», z). Si tratta della *tradizione in vita* che sopravvive? ma allora  $\Omega$  è davvero determinabile, o occorre pensare a un archetipo dinamico?

<sup>(26)</sup> Si veda, per l'impostazione, P. TROVATO, *Critical philology and Dante's Commedia: A couple of thoughts and a few examples*, in «Forum italicum», 55/2 (2021), pp. 257-268.

<sup>(27)</sup> Basti pensare alla biologia e alla geologia; si veda quanto efficacemente sintetizzato in AVALLE, *L'immagine* cit., pp. 3-6, 13-14.

Come nelle scienze cosiddette 'esatte' si giunge al lungo processo che sfocia nel capovolgimento del paradigma deterministico con Heisenberg all'inizio del secolo scorso, lo stesso accade, sebbene con grande ritardo teorico, anche nelle discipline testuali dove s'inaugurano nuove specole da cui guardare all'applicazione dei metodi positivistici. In particolare, nella disciplina che guarda teoreticamente all'eidotica, viene posto l'accento su un dato intrinsecamente indeterministico, che è alla base dell'intero metodo lachmanniano: il cortocircuito tra "dato oggettivo" e "dato interpretato". Nel corso del Novecento è insomma caduto l'assioma lachmanniano del "recensere sine interpretatione", ossia la possibilità d'individuare gli errori guida in modo totalmente oggettivo, senza che il filologo debba intervenire con una esegesi, o se vogliamo in modo più neutro, con una interpretazione del testo.

Dal punto di vista teorico, il concetto di monogenesi e di «errore-guida», dopo Maas, ha subito una vera mutazione genetica, adattandosi a una tradizione, quella medievale, tendenzialmente priva di errori veramente monogenetici. Ciò non toglie che quanto più l'errore guida è certo, tanto più il metodo così detto "di Lachmann" restituisce risultati affidabili. Tuttavia in qual modo l'errore può essere predicato certo, se non esiste una oggettività neutra di tale certezza, dacché la conclusione è pur sempre affidata alla *interpretatio* del filologo?

L'eterno circolo e paradosso della critica testuale è che errori predicati certi servono a decidere l'erroneità di varianti per sé indifferenti: un giudizio non soggettivo si fonda sopra un'evidenza iniziale, che, fuor di casi particolarmente grossi, è o rischia di essere soggettiva. Per sfuggire al corto circuito occorre non stancarsi di discernere l'errore sicuro e la variante adiafora, almeno nei raggruppamenti alti dell'albero, poiché nei suoi piani bassi poco importa che la variante sia palesemente cattiva o indifferente; tanto è già in minoranza, sprovvista di autorità<sup>(38)</sup>.

---

<sup>(38)</sup> G. CONTINI, *Per l'edizione critica di Jacopone*, in «La rassegna della letteratura italiana», 57 (1953), p. 313.

Così il citatissimo passo di Contini. Si comprende quanto risulti dunque fondamentale definire e circoscrivere la categoria della monogenesi; tentativo esperito già da Avalle, quando distingueva tre tipologie di errore da escludere dal novero: (1) sviluppo identico per convergenza dovuto a imitazione (contaminazione di errori di scarsa evidenza) o uguaglianza di tendenze o poligenesi; (2) danneggiamento meccanico dell'esemplare posteriore all'epoca in cui risale la trascrizione di altre copie; (3) lezioni adiafore o genuine<sup>(29)</sup>.

Sull'approfondimento, che ormai emerge come decisivo, della distinzione sottile tra monogenesi e sviluppo identico per convergenza poligenetica, si gioca l'intero impianto teorico di uno *stemma codicum*. Occorre tuttavia considerare che un conto è la monogeneticità ontologica di una corruttela, ossia la monogeneticità in sé, un altro è il suo *valore* monogenetico, ossia il valore che a tale corruttela viene dato *nella valutazione del contesto peculiare* di quella tradizione. Lo stesso dicasi, a maggior ragione, per la "separatività in sé" e il "valore separativo" di un errore. Tale distinzione, assente in Maas, è per la prima volta espressa da Montanari:

Da quanto sin qui si è venuti argomentando consegue una rivisitazione della definizione di errore congiuntivo che l'avvicina sensibilmente a quella di errore separativo, nell'affermazione dell'intrinseca relatività dell'errore significativo.

Sia l'errore separativo, infatti, sia quello congiuntivo non sono tali in sé, ma nella valutazione che ne dà il critico, per lo spazio che vuole concedere – sulla base delle convinzioni in cui si è formato – all'intervento di agenti 'esterni': lo « stato della critica congetturale » per gli errori separativi, l'incidenza del caso per gli errori congiuntivi<sup>(30)</sup>.

Da questa riflessione si coglie bene il senso relativo e l'indeterminatezza della sussistenza di errore-guida,

<sup>(29)</sup> AVALLE, *Principi* cit., § 2.6.2., p. 45.

<sup>(30)</sup> MONTANARI, *La critica del testo* cit., p. 313.

che nella critica novecentesca perde la presunzione di dato oggettivo, o di evidenza assoluta in sé, per piegarsi all'interpretabilità del suo valore ecdotico. In Montanari la questione viene impostata considerando la dicotomia causalità / casualità, nei termini del superamento di una visione della stemmatica diretta all'eliminazione della casualità. Nella critica del testo e nell'ecdotica entra dunque, a pieno titolo, l'entropia, imponendosi come un dato ineludibile delle complesse tradizioni manoscritte dell'ultimo Medioevo romano. Questo orizzonte interpretativo ha di fatto prodotto una serie di sperimentazioni neo-lachmanniane di stemmatica "computer-assisted", per usare l'espressione di Trovato<sup>(31)</sup>, che però non sembrano sfuggire ai limiti delle pratiche statistiche di Dom Quentin, ossia la difficoltà proprio della valutazione del *valore* dell'errore-guida nelle *circostanze reali* in cui la tradizione testuale si è sviluppata. Il rapporto tra causa-effetto, ordine-entropia<sup>(32)</sup>, risiede dunque oltre e altrove: non può trovare risposta nell'analisi statistica, perché le *varianti* non hanno tutte lo stesso *valore* ecdotico, e dunque non sono commensurabili l'una con l'altra. Il problema è determinare, per ogni singola tradizione, il contorno di questo *valore* ecdotico, che consiste proprio nel rapporto causalità/casualità: come nella teoria dell'indeterminatezza all'osservazione un quantum può essere contemporaneamente corpuscolare o ondulatorio, allo stesso modo una corruzione che appare, per la sua eziologia, un errore monogenetico o poligenetico in sé, può essere contemporaneamente monogenetico o poligenetico in relazione al *valore* che esso assume considerando l'ambiente in cui si produce e la morfologia della tradizione in cui si sviluppa.

---

(31) P. TROVATO, *Everything you always wanted to know about Lachmann's method. A non-standard handbook of genealogical textual criticism in the age of post-structuralism, cladistics, ad copy-text*, Libreriauniversitaria.it, Limena 2014, pp. 185 ss.

(32) AVALLE, *L'immagine* cit., pp. 13-14.

Lo sviluppo dell'innovazione è dunque un processo entropico non reversibile, dove la casualità genera eventi il cui valore è relativo all'eziologia e ai fattori circostanti, che sono determinabili solo grazie all'interpretazione stessa della *varia lectio*. Occorrerà spesso, dunque, tener ferma la possibilità che una corruzione sia contemporaneamente un errore monogenetico e poligenetico, perché non sempre si potrà determinare con sicurezza l'ambiente e la condizione in cui essa si è generata, dandone così una definizione certa sul piano astratto o svincolato dalla struttura della tradizione testuale in cui si verifica (l'errore in sé, ovvero il *valore intrinseco* dell'errore) ma incerta su quello evenemenziale (l'errore in rapporto alla struttura in cui esso avviene, ovvero il *valore immersivo* dell'errore)<sup>(33)</sup>.

In questa disciplina particolarmente illuminanti sono le riflessioni di Franca Agno. Una prima definizione di errore monogenetico è data in:

un errore non facile a commettersi (per es., non suggerito dalla struttura del testo) o una lacuna (preferibilmente non nata da omoteleuto)<sup>(34)</sup>.

In questa categoria di errori rientrano le corruzioni originate da *lapsus* del copista, distrazioni evidenti, guasti meccanici e lacune (eccetto l'omoteleuto); si tratta di eventi tuttavia più frequenti in tradizioni i cui testimoni sono molto lontani diacronicamente e diatopicamente

---

<sup>(33)</sup> Un'ottica di tal fatta potrebbe forse fornire gli strumenti teorici per affrontare la contaminazione massiva, che inficia la stemmatica maassiana o comunque fortemente la limita, come una *caratteristica storica* della tradizione di un testo, circoscrivibile e governabile; ossia darebbe modo di legare metodicamente la relazione tra esercizio ecdotico oggettivo e critica testuale interpretativa in un sistema complesso che decide del dato indeterministico attraverso un progressivo adattamento ai vari sottosistemi storico-trasmissivi presenti nella tradizione del testo in esame.

<sup>(34)</sup> F. AGNO, *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1984, p. 53.

dall'originale, in cui i copisti, a livello di capostipiti, sono stati costretti a trascrivere testi in grafie diverse, o in lingue diverse; più difficile è reperire analoghi errori nella tradizione romanza, dove solitamente i capostipiti sono più vicini all'originale, e condividono spesso con esso una lingua tipologicamente prossima e cronologicamente non distante, come nel caso della *Commedia*.

Segue poi una casistica più articolata, ove Ageno individua alcune tipologie: (1) lezioni apertamente assurde e contrarie alla logica e al buon senso; (2) violazioni sintattico-grammaticali; (3) lezioni discordanti con quanto «l'autore pensava, credeva, sapeva»; (4) «lacune che tolgano senso al passo o rappresentino comunque un guasto nel contesto»; ma che non siano omoteleuti; la «ripetizione di una parola che, oltre a comparire al suo posto, prende anche quello di una parola che segue»; (5) errori «di anticipo»<sup>(35)</sup>.

Appare abbastanza evidente che da tale elenco siano escluse tutte quelle tipologie d'errore che trovino la loro causa primaria nella «struttura del testo».

Appare tuttavia necessario meglio definire la prima categoria, quella delle «lezioni apertamente assurde e contrarie alla logica»: in quale modo si generano tali errori? appare evidente che un primo avvio alla genesi dell'errore è determinato dalla consecuzione grafica del testo; ed è altrettanto evidente che il copista, cui spesso sfugge il senso generale della frase, intento a copiarne via via segmenti memorizzati, cercherà comunque di aggiustare, in fase di dettato interiore, il segmento memorizzato a un senso almeno parziale. Si possono dunque avere le seguenti eziologie:

- 1) errori paleografici, in cui uno scambio tra lettere restituisce una parola che ha un senso in sé, e che può figurare in coerenza con il passo memorizzato dal copista;

<sup>(35)</sup> *Ibid.*, pp. 62-68.

- 2) errori paleografici, in cui coesistono più scambi successivi di lettere (evidentemente stratificati) che rappresentano la ricerca di trovare una parola che abbia un senso in sé e una coerenza più soddisfacente con il passo memorizzato dal copista, benché non col contesto generale;
- 3) errori paleograficamente vicini all'originale, ma non giustificabili con una trafila paleografica, bensì con un tentativo d'adattamento grafico, e che hanno un senso in sé; in questo caso significativo è l'esempio della Ageno tratto dal *Convivio* IV XXIII 9 «li perfettamente naturati» > «li perforamenti naturali», dove è evidente un guasto grafico esteso a monte su cui s'innesta una ricostruzione grafica congetturale.

In questa tassonomia, direi che i primi due casi s'identificano con convergenze identiche per poligenesi, il terzo è errore monogenetico. Se dunque in astratto è vero che per ogni errore di copia è quasi sempre possibile indicare «una "occasione" nel testo stesso»<sup>(36)</sup>, andrà comunque distinta una corruttela la cui eziologia dipende solamente da questioni paleografiche da quella che, partendo da una svista paleografica, innesca una reazione peculiare al copista, e come tale irripetibile da altri copisti nello stesso punto senza un vincolo di dipendenza. Il concetto di "errore commesso indipendentemente da un copista" significa che ritrovare il medesimo errore nella stessa lezione in un altro codice, senza che vi sia una dipendenza tra i due testimoni, è ragionevolmente impossibile. Questo concetto esclude dal punto di vista logico che quell'errore risolva la sua eziologia nelle caratteristiche della lezione implicata nel testo; in caso contrario, la poligenesi non è più escludibile e viene a cadere la possibilità di sostenere la monogenesi. Il filologo non deve limitarsi, tuttavia, a valutare l'errore nel suo valore intrinseco, bensì deve indagare la morfologia dell'errore nel suo *valore immersivo*. Come abbiamo notato, il

<sup>(36)</sup> Dante Alighieri. *Commedia* cit., p. XCVIII, nota 2.



*valore* stemmatico di un errore non è sempre un dato sicuro, oggettivo, non coincide dunque con il suo valore intrinseco; occorre quindi astenersi dall'utilizzare quegli errori il cui *valore* non è determinabile con sicurezza. A mio parere, dunque, è necessario ricostruire la struttura morfologica della tradizione del testo tenendo presente esclusivamente gli errori che abbiano il *valore* di *errori guida*, veri e propri fossili che ci indicano uno stato pre-esistente. Dunque non occorre stabilire una gradazione di maggiore o minore *probabilità* di monogenesi, ma occorre *escludere* tutto ciò che è passibile di poligenesi al fine di individuare *errori sicuri*, ossia *errori guida*, che diano forma a una direzione sicura dei movimenti ecdotici e delle trasformazioni dei meccanismi di copia. In séguito sarà possibile, avendo già una sintesi delle strutture morfologiche della tradizione, in molti casi determinare con maggior sicurezza gli errori il cui *valore immersivo* non era in principio certo, proprio perché appartengono a *proprietà di immersione*, hanno cioè bisogno di essere determinate all'interno di una struttura più estesa, appunto i lineamenti morfologici della tradizione stessa. D'altronde, la visione *storica* delle fasi della trasmissione testuale e la considerazione di un *valore immersivo* della variante nella macrostruttura della tradizione, ripropone sul piano logico del metodo una visione alquanto simile già ben chiara nella visione post-strutturalista e semiotica di Cesare Segre e del suo concetto di diasistema, compromesso tra il sistema del testo e quello del copista: il testo è come un'immagine, risultante di una ottica diacronica e di una sincronica, laddove

la seconda individua i legami strutturali fra tutti gli elementi del testo in una fase data (e perciò permette di separare idealmente, anche nell'unità di un manoscritto corretto in tempi diversi, la compresenza di più *testi*); la prima ricostruisce le operazioni che (...) hanno promosso l'elaborazione della fase successiva come nuova struttura<sup>(37)</sup>.

<sup>(37)</sup> C. SEGRE, *Testo*, in Id., *Opera critica*, Einaudi, Torino 2014 (ma 1981), pp. 297-334, p. 324.

La prospettiva semiotica dell'approccio di Segre<sup>(38)</sup> si traduce, nel dato ecdotico, con una maggior attenzione all'esemplare come diasistema, in cui il valore ecdotico della variantistica dipende dal compromesso tra sistema-testo e sistema-copista; non così lontano, benché da diversa specola, dal tentativo che qui si vuole percorrere teorizzando limiti e prospettive della determinazione del *valore intrinseco* dell'errore.

Per calare quanto detto ancor più nel laboratorio della tradizione della *Commedia*, vorrei richiamare alcuni casi di valutazione delle innovazioni operati nei due principali cantieri ecdotici del Centenario, quello di Inglese e quello di Trovato, verificando di volta in volta il rapporto tra il *valore immersivo* attribuito alla corruttela, e il *valore intrinseco*.

In questo senso, si è anche ritenuto che la somma di più sviste paleografiche nello stesso errore, sia difficilmente attribuibile a una convergenza in poligenesi. Qui ci troviamo nell'alea del *valore* dell'errore, giacché dal punto di vista della sua proprietà intrinseca una tale corruttela rimane poligenetica. Tuttavia, è vero che in *particolari circostanze*, ovvero in casi di tradizione poco attiva o quiescente, o nei casi di scarsa trasmissione orizzontale o di relativa vicinanza all'originale, il *valore immersivo congiuntivo* di questa corruttela è plausibile. Prendiamo come esmpio: «la circular» > «l'articular», con la trafila che prevede più sviste: «lacircular» con l'abbreviazione della *r* erratamente interpretata come precedente alla *c*, leggendo «larcircular», e poi l'errata lettura di *c* come *t*, scambio facilmente paleografico. In prospettiva *intrinseca*, in nessun modo la somma di più errori paleografici dà un errore monogenetico; la dimostrazione è facile: la prima svista, ossia «lacircular» > «larcircular», può essere avvenuta indipendentemente in due capostipiti  $\alpha$  e  $\beta$ . Di fronte a tale svista, nelle due famiglie distinte

---

(38) Si veda, soprattutto, C. SEGRE, *La natura del testo e la prassi ecdotica*, in ID., *Opera cit.*, pp. 335-355 (1984).

$\alpha$  e  $\beta$ , qualche copista avrà ripristinato la lezione originale, qualche altro avrà aggiunto una seconda svista giungendo ad «articular». Sono d'accordo anche io che *in sé* il risultato «larticular» è meno facile che si produca rispetto a «larcicular»; ma se diamo valore stemmatico a questo errore, ecco che congiungiamo  $\alpha$  e  $\beta$ , che invece devono essere disgiunti. Insomma, è sufficiente che *la prima svista*, poi nascosta dalle successive sviste che occorrono a catena, si sia prodotta poligeneticamente solo una volta all'origine in due capostipiti perduti, ch'essa inficia il *valore* monogenetico della deformazione poi osservabile in una molteplicità di copie. Il *valore* monogenetico e congiuntivo si può avere solo se tale corruzione viene individuata *immersa* in un particolare contesto di tradizione: in un piano molto alto della trasmissione, dove è difficile ipotizzare diversi atti di copia che separano l'originale dai testimoni che contengono l'innovazione, e dunque non è probabile che si siano sommate più sviste paleografiche nella trafila; oppure se la contaminazione non è intensa, giacché le sviste paleografiche possono anche essere il risultato di una sommatoria tra diffusione verticale e orizzontale. Nella tradizione della *Commedia* un *valore immersivo congiuntivo* di tale categoria di corruzione è possibile forse solo in codici molto antichi e poco contaminati: già Mart sfugge a tale profilo.

Anche l'osservazione secondo cui una catena di sviste poligenetiche osservabili sempre tra gli stessi testimoni darebbe a quella *serie* un valore monogenetico è rischiosa. Certamente è possibile che quegli errori, poligenetici, si siano trasmessi per trafila verticale nella quasi totalità dei casi; ma nulla può escludere che all'origine vi siano due capostipiti perduti distinti, ed è pressoché impossibile avere la controprova, ossia quanti errori potenzialmente poligenetici che potevano verificarsi nell'intero testimoniale discendente da quei due capostipiti non si sono verificati. Si prenda, come esempio, alcuni errori probabilmente poligenetici che costituiscono una serie comune tra Mad Mart Pr e Triv: *Inf. V 72 mi giunse*]

mi vinse Mad Mart Pr Triv; *Inf.* VI 47 *se' messa*] *se' messo*  
 Co Mad Mart Parm Pr Triv; *Inf.* VIII 62 *e 'l fiorentino*]  
*al fiorentino* Ham Mad Mart Pr Triv; *Inf.* XI 69 *baratro*]  
*baratto* Eg Fi Ham Laur Mart Pr Triv; *Inf.* XIII 113 *il por-*  
*co e la caccia*] *il porco a la caccia* Co Ham La Mad Mart  
 Rb Triv Urb; *Inf.* XV 76 *ruina*] *ruina* Laur Mart Po Pr  
 Triv, ecc. La ricorrenza di questa serie di testimoni non  
 può convincerci di una monogeneticità, dato che l'erro-  
 re può essersi verificato indipendentemente in a (Mart  
 Triv), in Pr e in Mad, oppure indipendentemente in  
 tutti i testimoni, potendo insomma dipendere da mol-  
 teplici configurazioni poligenetiche, che non sono per  
 forza sempre la medesima. L'albero reale non coincide  
 infatti con quello ricostruibile. Inoltre non possiamo  
 avere idea di quante convergenze poligenetiche *non* si  
 sono estese contemporaneamente in *tutti* quei testimoni;  
 potrebbero essere molte decine di più, ribaltando così  
 l'impressione che quella lista di errori poligenetici resti-  
 tuisce all'osservatore. Si dovrebbe, in altri termini, tener  
 conto anche di tutti quei *loci* in cui si sarebbe *in potenza*  
 potuto verificare una svista poligenetica che, però, non  
 si è generata né in Mad, né in Mart, né in Pr, né in  
 Triv, e magari in alcun altro testimone della tradizione.  
 Allo stesso modo, imbattersi in un alveare di api nu-  
 merose e in buona salute, non dà la misura di quante  
 poche siano in natura, e non ci autorizza a negare che  
 siano una specie in via d'estinzione. Tuttavia, se questo  
 attiene al *valore intrinseco* della serie di errori, è pur vero  
 che una serie di errori poligenetici ripetuti negli stessi  
 testimoni potrebbe avere un *valore immersivo* qualora si  
 dimostrasse che i testimoni che recano tali errori sono  
 solitamente refrattari a compiere autonomamente quella  
 tipologia di svista, oppure qualora tale serie si trovasse  
 entro una tradizione quiescente, con una bassa gene-  
 razione di innovazioni, e qualora si sia piuttosto sicuri  
 che gli sviluppi poligenetici che ricorrono nella serie  
 siano significativamente la maggioranza rispetto alle altre  
 innovazioni che coinvolgono, in modo eterogeneo, i te-

stimoni individuabili<sup>(39)</sup>. Una situazione del genere, nella tradizione della *Commedia* difficilmente potrà svilupparsi, se non forse in testimoni tardi o appartenenti a rami di tradizione diatopicamente marginali; e tuttavia essi possono confermare una parentela genetica individuata da errori monogenetici, se sono in *prossimità testuale* con quell'errore guida<sup>(40)</sup>.

Altrove si è osservato che «quando un errore di natura paleografica, magari in sé facile, genera una lezione che altera gravemente, o distrugge, il senso della frase, la probabilità di poligenesi diminuisce»<sup>(41)</sup>; anche questo assunto è giusto, nel senso che richiede una valutazione del *valore immersivo* di tale innovazione. Dal punto di vista del *valore intrinseco*, però, occorre tener conto del fatto che è sufficiente che tale errore sia accaduto *una sola volta* in modo poligenetico all'origine della tradizione per potenzialmente unire due famiglie distinte, reputandolo di valore monogenetico. Tuttavia è giusto considerare il fatto che, in questo caso, alla svista paleografica andrà sommata anche la mancata sorveglianza semantica, e questo deve avvenire *contemporaneamente* nel copista affinché l'errore si produca poligeneticamente. Eppure basterebbe guardare all'Hamilton 90 del *Decamerone* per rendersi conto quanto persino l'autore, copiando sé stesso, possa incorrere in sviste di questo

---

<sup>(39)</sup> Un *valore immersivo* di questo tipo è stato ad esempio proposto nella serialità in omoteleuti presenti in un gruppo di mss. dei *Roman de Guiron* in C. LAGOMARSINI, *Pour l'édition du 'Roman de Guiron'. Classement des manuscrits*, in *Le cycle de 'Guiron le Courtois'. Prolégomènes à l'édition intégrale du corpus*, dir. L. LEONARDI e R. TRACHSLER, a c. di L. CADIOLI e S. LECOMTE, Classiques Garnier, Paris 2018, pp. 249-430; in questo caso l'editore si dice sicuro che la quantità di *saute* è talmente ingente da lasciar intravedere un capostipite comune particolarmente sensibile a questo tipo di errore, e sensibilmente più sensibile degli altri copisti che, in autonomia, incorrono solo sporadicamente in questo tipo di lacuna.

<sup>(40)</sup> INGLESE, *Dante Alighieri. Commedia* cit., scrive che «errori di genesi evidente, di per sé non sufficienti a indicare una certa figura genealogica, tuttavia la confermano» (p. xcviij), purché, ripeto, si trovino in prossimità testuale all'errore realmente monogenetico.

<sup>(41)</sup> *Dante Alighieri. Commedia* cit., p. xcviij.

tipo, dove un trascorso paleografico finisce per restituire lezioni che compromettono l'intelligenza del testo. Se questo può capitare in un autografo, perché stupirsi quando accade in una banale trafila di copia? Proprio i copisti più distratti sono quelli indiziati d'incorrere in errori paleografici di rilievo anche sintattico o semantico. Tale *valore immersivo*, notato da Inglese, è possibile nella tradizione della *Commedia*, giacché la vigilanza del copista sulla sua operazione di copia è spesso molto alta, ed è applicabile soprattutto ai piani alti dello stemma, dove è meno probabile che la scarsa numerosità degli interpositi perduti giustifichi una trafila di errori nel medesimo luogo<sup>(42)</sup>.

Infine, proprio per l'importanza della *realtà morfologica* della tradizione che implica una *relatività* dell'interpretazione dell'errore in senso monogenetico o poligenetico, occorre considerare ogni peculiarità del testo che si studia, e delle condizioni in cui è tramandato. Nella *Commedia*, ad esempio, occorrerà escludere dal *valore* monogenetico i casi di errore per eco o per anticipazione, considerando il tipo metrico dell'opera, la terzina dantesca, che tende a creare catene di rimanti spesso ripetute, e considerando l'alta memorabilità del lessico del poema<sup>(43)</sup>. Queste due caratteristiche, unitamente all'alta probabilità che il copista dei manoscritti avesse già copiato più volte l'intero testo, rende questi errori passibili di poligenesi. Allo stesso modo, la pervasiva trasmissione orizzontale presente sin dai piani più alti della tradizione della *Commedia*, non consente di affermare l'impossibilità di correzione delle sviste *ope codicum* da parte dei copisti, anche meno abili, tanto da rendere

---

<sup>(42)</sup> Non è però valido, tale *valore immersivo*, per copisti esperti e più volte impegnati nella copia del poema, probabilmente più esposti di altri a una minore sorveglianza dell'atto di trascrizione; e tale circostanza non è infrequente nella tradizione della *Commedia*.

<sup>(43)</sup> Già Petrocchi osservava questi fenomeni nella sua importante *premess*a, in *Dante Alighieri. La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. PETROCCHI, 4 voll., Mondadori, Milano 1966-1967, vol. 1, pp. 93-95.

«pressoché inefficace, nelle condizioni obiettive, lo strumento critico dell'errore separativo»<sup>(44)</sup>.

Emerge insomma, a mio giudizio, una nuova regola capitale nella stemmatica dell'indeterminatezza: dal momento, come si è detto, che l'innovazione testuale è un processo entropico non reversibile, e che un errore la cui eziologia è in astratto riconducibile a una categoria (monogenesi/poligenesi, congiuntività/separatività), ma non è determinabile con sicurezza nel suo *valore immersivo*, ecco che la ricostruzione dei rapporti genetici e delle caratteristiche della tradizione (prossimità dei testimoni ai capostipiti, modalità di diffusione – sia verticale sia orizzontale –, presenze di contaminazioni extrastematiche, esistenza dell'archetipo, suddivisione nelle famiglie principali, ecc.) dev'essere guidata da quei casi in cui il *valore* dell'errore è determinabile in via assoluta, ossia dove non vi siano dubbî circa la coincidenza tra determinazione del *valore intrinseco* dell'errore e del suo *valore immersivo*. Questo significa liberarsi, per le operazioni descritte, di tutti gli errori il cui *valore immersivo* sia passibile di poligenesi o di non-separatività, anche a rischio di rinunciare a errori che avrebbero potuto potenzialmente, eventualmente o virtualmente, essere congiuntivi o separativi. Una volta così descritta e determinata la morfologia della diffusione e della tradizione del testo, potranno essere presi in considerazione tali errori "ambigui" e attribuire ad essi un nuovo *valore ecdotico immersivo*; se tale riconsiderazione dello stemma dovesse entrare in contraddizione con i presupposti originari, occorrerà rideterminare la morfologia descritta e ripetere l'operazione, sino a quando la sintesi espressa dagli *errori guida* coincida con quella derivante dalla definizione degli errori con *valore guida*. Appare chiaro che il *valore immersivo* degli errori in dubbio dovrà essere determinato a seconda della fisionomia della tradizione dell'opera considerata nonché a seconda della *fase* della

---

<sup>(44)</sup> *Ibid.*, p. xciv.

tradizione di quell'opera in cui il testimone che contiene l'errore sotto valutazione appartiene. Va da sé che la fisionomia di tradizioni (o fasi di tradizione) molto attive, contaminate e complesse, dovranno essere sintetizzate servendosi di pochi errori il cui *valore* è sicuro; sicché la numerosità degli errori su cui ci si può basare per descrivere la fisionomia strutturale e fondamentale di una tradizione manoscritta è inversamente proporzionale alla sua complessità e capacità di trasmissione orizzontale: *più* una tradizione è complessa, *meno* errori guida potranno condurre alla sintesi. L'albero definitivo sarà però il risultato della continua revisione di quello stemma, man mano che la stessa struttura fondamentale dell'albero darà modo di meglio determinare il *valore immersivo* degli errori dubbî, guidando così il filologo a una valutazione ecdotica e genetica delle lezioni, nei singoli *loci*, sempre più raffinata. Affinché il processo non cada in cortocircuito, è però necessario che il progressivo affinamento e de-ambiguazione dei *valori immersivi* sia il prodotto di circostanziate analisi e di una comprovata intelligenza delle dinamiche *reali* della tradizione del testo, basati su dati *storici* ed ecdotici via via acquisiti.

I cantieri editoriali della *Commedia* rientrano in questo difficile processo. I saggi di Vandelli, che accompagnano la definizione della sua edizione del poema, sono in questo senso paradigmatici: il filologo, pur muovendo da una profonda conoscenza di decine e decine di testimoni della *Commedia*, non solo di quelli conservati nelle biblioteche fiorentine, avendo rinunciato alla sintesi di tali rapporti in uno stemma lachmanniano, prende a considerare specifici *loci* del testo ragionando sui singoli grappoli di varianti ed applicando ad essi un ragionamento ecdotico che discute dell'eziologia delle corrottele attribuendo ad esse un *valore immersivo* empirico. Sullo sfondo, infatti, traluce la struttura complessiva della tradizione del poema, e dentro di essa – in considerazione di essa – la singola corrottela viene studiata e interpretata.



Si consideri, ad esempio, la soluzione proposta dallo studioso per il v. 4 del canto esordiale del poema, a fronte della prima vera *adiapura* del testo<sup>(45)</sup>:

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura

Ahi quanto Gv Ga Sa To Ri Chig Urb] E quando Ash; E quanto  
Cha Co Eg Fi Ham La (*hay* in marg.) Lau Laur Lo Mad Mart  
Pa Parm Po Pr Rb Ricc Triv Tz Vat

Vandelli recupera la lezione minoritaria (ma in Urb) contro la grande mole dei testimoni dell'antica vulgata, percorrendo tre strade: una critica interna, ossia una rassegna di tutte le interiezioni del poema che implicino «quando» o «quanto»; una critica esterna, verificando le chiose degli antichi commenti, sino al recupero di quanto Filippo Villani asseriva, e cioè che «*alia lictera habet Et quanto, et est communior et usitator; ista, de libro propria manu Iacobi Dantis, est melior et sensui místico poete adcomodator*»; infine una convincente analisi dell'eziologia della variante da ritenersi erronea *E(t)*, vista come *lectio facilior* alla luce di ragioni paleografiche che si spiegano bene nel sistema variantistico della tradizione della *Commedia*.

Vandelli era giunto presto alla conclusione che non si potesse neppure giungere a una rappresentazione stemmatica della tradizione del poema. Pur ritenendo invece tracciabile uno *stemma codicum*, rientrano empiricamente in una prospettiva di *valutazione immersiva* le categorie di errori «probabilmente poligenetici» o «prevalentemente monogenetici» di Petrocchi; errori «virtualmente poligenetici» o «tendenzialmente monogenetici» di Inglese<sup>(46)</sup>.

(45) G. VANDELLI, *Note sul testo critico della Commedia*, in «Studi danteschi», 4 (1921), pp. 39-54; la lezione proposta da Vandelli (pur ritoccata *Ah > Ahi*) è accolta da Petrocchi, e poi da lì in Trovato e Inglese.

(46) Il tentativo di sintesi dello *stemma* e di ricostruzione del testo della *Commedia* con criterio meccanico portato avanti da Trovato non può comunque evitare un principio di prudenza che mira a scansare l'aleatorietà del *valore* individuando errori validi *in sé*, e poi tendendo progressivamente a sviluppare tale insieme di errori-guida aggiungendovene o

\* \* \*

A complicare ancor più la possibilità di sintesi dello *stemma codicum* vi è un altro aspetto di indeterminismo ecdotico, rappresentato da un principio sotteso al metodo lachmanniano, e implicito, che chiamerei “unità stemmatica” del testimone. Il metodo stemmatico assume, infatti, che il singolo testimone definisca i suoi rapporti genetici con gli altri testimoni sulla base degli errori guida in esso contenuti, come se si trattasse di un blocco omogeneo e unitario. Si è visto all’inizio che nel caso della *Commedia* ciò non avviene, come già notato a suo tempo da Moore, essendo frequenti i cambi di antigrafo a seconda della Cantica, o di gruppi di canti<sup>(47)</sup>. Spesso accade, dunque, che in numerosi casi i testimoni del poema evidenzino un cambio di modello che corrisponde a un’intera Cantica, o più d’una, o comunque a una porzione di canti determinati: in questo caso il manoscritto non può più essere considerato un’unità stemmatica, ma dev’essere inteso come sommatoria di più parti, ciascuna espressione di un differente ramo di tradizione. Credo che situazioni analoghe siano, se non probabili almeno possibili, in tutte le opere di una certa estensione; ma non si possono escludere neppure in componimenti assai brevi, come un testo lirico. Penso, in questo caso, alla lirica trobadorica, dove si può verificare una copiosa casistica di tipologie di contaminazione in alcuni canzonieri, come ad esempio il canzoniere H. In questa silloge di liriche trobadoriche ci s’imbatte in

---

eliminandovene a seconda del progressivo consolidamento dello *stemma*. Già nel primo *Nuove prospettive*, si può leggere il saggio C. BRANDOLI, *Due canoni a confronto: i luoghi di Barbi e lo scrutinio di Petrocchi*, pp. 99-214. Un esempio di discussione e sintesi di questo processo di affinamento eseguito da Brandoli sulla tradizione della *Commedia* si trova in TROVATO, *Everything* cit., pp. 112-115.

(<sup>47</sup>) E. MOORE, *Contributions to the textual Criticism of the Divina Commedia*, Cambridge 1889, pp. xxxiii ss.; VIEL, *Ecdotica* cit., p. 993; TONELLO, *Sulla tradizione* cit., pp. 27-28, INGLESE, *Dante Alighieri* cit., pp. xcv e ss.

una complessa stratificazione di fonti, dettagliatamente ricostruita da Maria Careri<sup>(48)</sup>, in cui si succedono tre diverse mani, di cui la seconda compie un'intera ricollazione, inserendo alcune *coblas* e alcune *tornadas* in singoli componimenti, e la terza aggiunge un componimento. La prima mano, quella che imposta il lavoro, attinge da una fonte \*ε\* (materiale orientale) per tutta la prima sezione (H<sup>1</sup>); quindi da una fonte \*ε\* seguita da materiale affine a \*IKN<sup>2</sup>\* e \*C\* per la sezione di Arnaut Daniel; poi nella sezione H<sup>2</sup> da una complessa sedimentazione di materiali prevalentemente di origine p (\*RE\*), θ, γ (ω, \*CR\*), con sporadici apporti di una fonte ε e di β (prevalentemente in chiusura); infine un apporto di matrice catalana S<sup>8</sup>Va nella sezione di Giraut de Bornelh e due sezioni terminali, la prima di derivazione ε, la seconda di *unica* e di apporti di matrice β. Si potrà ben capire, da questa sintesi seppur sommaria e molto approssimativa, che il canzoniere H è estremamente commisto e nella sua non facile morfologia, entro cui è impossibile isolare una chiara gerarchia delle fonti, se non forse un'alternanza ε / γ / ε, risulta impossibile collocarlo placidamente entro uno stemma complessivo della tradizione trobadorica, se non in posizione estremamente contaminata.

In alcuni casi il manoscritto non può fungere da 'unità stemmatica' neppure per componimenti molto brevi, come una lirica trobadorica; si tratta di casi rilevabili sempre in H, dove nel canzoniere si trova copiato un brano in cui la *tornadas* è stata aggiunta, come abbiamo appena accennato, dalla seconda mano attraverso una collazione che attinge a materiali derivanti da una fonte stemmatica diversa da quelli utilizzati per copiare il resto del componimento dalla prima mano, specificamente

<sup>(48)</sup> M. CARERI, *Il canzoniere provenzale H (Vat. Lat. 3207). Struttura, contenuto e fonti*, Mucchi, Modena 1991.

un affine di N<sup>(49)</sup>. In tal caso neppure, nella costruzione dello *stemma* di questo singolo componimento lirico il canzoniere H può essere considerato una 'unità'.

Tornando al caso della *Commedia*, è mia opinione che si debba recuperare, anche sulla scia degli studî di Vandelli, un modello stemmatico che tenga conto di un'eterogeneità anche più diffusa nel testimoniale del poema, e che quindi neppure la Cantica possa essere considerata una "unità stemmatica" sicura, almeno nelle prime due fasi della tradizione. Un'applicazione del metodo lachmanniano a questo modello di tradizione implicherebbe dunque una sintesi dei rapporti genetici tra i testimoni che, anziché usare "unità stemmatiche" di ampia estensione (siano esse le Cantiche o l'intero testimone), riducano la porzione di testo implicata nel rapporto genetico a un "intorno stemmatico" dell'errore-guida, la cui estensione testuale può essere definita dal conforto di varianti significative che confermano il rapporto indicato dall'errore individuato. Nel caso in cui un determinato errore x stabilisse una parentela tra due testimoni A e B del poema, tale parentela dovrebbe esser ritenuta sicura ai fini della validità stemmatica solo in un intorno testuale del *locus* in cui ricorre; e per definire tale estensione può essere sfruttata anche la concordanza, nella medesima parentela, di varianti significative che, prese isolatamente, non avrebbero alcun valore stemmatico, ma che confermano, in prossimità dell'errore guida x, tale rapporto genetico. Questo approccio consentirebbe di non collocare rigidamente un testimone entro una sola famiglia, ma di determinarne gli apporti genetici in modo parcellare, superando la tecnica deterministica dello *stemma codicum* che non può prescindere da una "unità stemmatica" precostituita. Le singole "unità stemmatiche" sarebbero pertanto individuate e circoscritte dagli intorni dimostrabili di ciascun

---

(49) Si veda *Peire Vidal. Poesie*, edizione critica e commento a c. di D'A. S. AVALLE, 2 voll., Ricciardi, Milano-Napoli 1960, vol. 2, p. 345.

errore-guida, in un sistema di rappresentazione dinamico capace di mostrare, magari con l'aiuto degli strumenti informatici, sia la filogenesi verticale in un asse diacronico, sia la contaminazione orizzontale in senso sincronico, con vettori che determinano la derivazione degli intorni degli errori.

Per rendere in una sintesi grafica leggibile tale analisi risulterà pertanto utile servirsi anche della stratigrafia filologica del singolo testimone, metodo d'indagine e di rappresentazione spesso utilizzato nella filologia dei canzonieri, come si è visto nel caso del provenzale H. Il testimone è considerato nella sua verticalità, e in prossimità degli errori ne viene analizzata la fonte, ossia la famiglia a cui quel particolare *locus* critico appare legato. Tale tipologia di analisi consente di determinare la costituzione del testimone rintracciando gli indizi che consentono di ricostruire la sedimentazione del testo di cui è latore, sicché l'analisi degli strati di varianti conservate in un codice può rivelarci da quali rami della tradizione quelle porzioni di testo provengono, e dunque in quale modo e attraverso quali processi di copia si è sedimentato il materiale testuale del manoscritto. L'analisi stratigrafica servirà a determinare i vettori di trasmissione orizzontale. A titolo di mero esempio, propongo una stratigrafia di Ham basata sui soli *loci* di Barbi e Petrocchi, rigidamente selezionati epurando quelli il cui *valore immersivo* appare avocabile in dubbio (dunque, un livello di analisi insufficiente per ampiezza di dati e per dettaglio di studio, che qui richiamo esclusivamente per dare al lettore l'idea grafica di ciò che si potrebbe ottenere):

Intorno	Testo	Fonte
<i>Inf.</i> I-XI		*Ash*
<i>Inf.</i> XII		*vat*
<i>Inf.</i> XIII-XXXIV		*Ash*
<i>Purg.</i> I-XXXIII		*cento-vat*
<i>Par.</i> I-VI		*Ham*
<i>Par.</i> VII-XXI		*cento-vat*
<i>Par.</i> XXII-XXXIII		*Mart-Triv*

Tali indagini stratigrafiche potranno e dovranno raggiungere risultati sempre più raffinati e attendibili man mano che l'intero testimoniale della *Commedia* sarà esaurientemente, e confrontato con i *loci critici* della tradizione manoscritta, già emersi in grande quantità dagli studi recenti. Per poter studiare a fondo lo sviluppo storico della diffusione del testo, è dunque sempre più evidente la necessità di effettuare una *collatio* integrale dei testimoni: solo in questo modo sarà possibile aver contezza nel dettaglio delle interferenze orizzontali tra i codici e della misura delle porzioni di testo implicate. Questa operazione non è più solo finalizzata alla ricostruzione del testo, e cioè alla tensione verso l'originale, ma alla comprensione minuta dei meccanismi storici della diffusione del testo, e delle caratteristiche di tutte le fasi e le aree della tradizione, compresi i codici più recenti e appartenenti a zone marginali o quiescenti, di tutte le *facies* assunte dal testo e dei processi di costituzione e formazione delle vulgate e dei *textus recepti*. In questa prospettiva l'indagine ricostruttiva si lega fortemente alla filologia della ricezione.

## 2. *Verso il basso*

Mai come nel caso della tradizione del poema dantesco appare importante il senso della filologia della ricezione e della filologia dell'autore. «A quel modo che un'indagine etimologica non deve obliterare le fasi della storia d'una parola, così la mira d'una ricerca ecdotica non è sempre di necessità la ricostruzione del testo primitivo, ma quella di momenti della 'fortuna' testuale»<sup>(50)</sup>. Con tali parole Contini significava, pur restando ancorato alla pratica ecdotica, un dato fondamentale: la necessità di tener conto dello sviluppo della *facies* del testo

---

<sup>(50)</sup> G. CONTINI, *Breviario di ecdotica*, Einaudi, Torino 1990 (ma 1986), pp. 45-46.

studiato, in riferimento alla sua ricezione e in riferimento al punto di vista dell'autore. Il filologo proseguiva:

Il fondamento all'esortazione verso apparati (di sostanza) completi quanto fisicamente possibile (salvo al più le sviste servili in luogo di sincere innovazioni) ha lo scopo di salvaguardare non soltanto, euristicamente, quelle *lectiones singulares* che domani potranno, adottate come parametro per saggiare nuovi individui, rivelarsi lezioni di gruppo, ma il materiale che faccia conoscere la fisionomia del testo in ogni frazione della sua storia culturale. (*Ibid.*)

In questa prospettiva devono leggersi le parole di Roberto Antonelli, che auspica l'avvento di una nuova filologia della ricezione nel senso di una filologia del lettore; lo sviluppo teorico del discorso dello studioso mostra bene l'approdo della crisi novecentesca dei paradigmi della 'certezza storicista' e 'deterministica' a tale nuova prospettiva. L'ecdotica e la filologia devono dunque evolvere e sviluppare di pari passo alla crisi dell'Autore nella narrativa e nella critica (Walter Benjamin) del secolo scorso, e non possono ignorare il mutamento di paradigma ormai invalso nella filosofia e, aggiungo io, nella fisica e nella matematica contemporanea. Si parte dalla domanda cruciale:

Come potrà allora apparire il futuro della Filologia romana dal punto di vista del rapporto Autore-Testo-Lettore per quanto riguarda in particolare la critica testuale, ma non solo, visto che il problema ecdotico è evidentemente innanzitutto un problema d'interpretazione, e che dunque ogni soluzione prescelta per la critica testuale implica una posizione ermeneutica complessiva?<sup>(3)</sup>

Non è peregrino riflettere sulle implicazioni e sugli sviluppi che una tale intrapresa potrebbe produrre nel campo della tradizione della *Commedia*.

---

<sup>(3)</sup> R. ANTONELLI, *Il testo fra Autore e Lettore*, in «Critica del testo», 15/3 (2012), pp. 7-28, p. 27.

Anzitutto, una filologia dei *textus recepti*. Nella lunga vita della tradizione della *Commedia*, il *lettore* come «terza ineludibile componente del circolo ermenutico»<sup>(52)</sup> (assieme all'*autore* e al *testo*), ha dato forma a vere e proprie vulgate, anche molto differenti dal testo originale, determinanti per la ricezione del contenuto, della lingua e del lessico dantesco. In tal senso non si possono non citare testimoni come il Vaticano Latino 3199 (Vat) e le altre copie boccacciane del testo del poema, il Toledano 104 6 (To), il Riccardiano 1035 (Ri) e il Chigiano L VI 213 (Chig), che sono alla base del folto gruppo vaticano e delle prime stampe del poema, l'Aldina del 1502 e la Giuntina del 1506. I rapporti genetici tra questi testimoni e le prime stampe sono ormai definiti al di là da ogni ragionevole dubbio dal ponderoso e pregevole lavoro di Mecca<sup>(53)</sup>, che dimostra anche l'implicazione del Lolliniano 35 (Lo), della famiglia del Cento, nella costituzione dell'*editio princeps* di Foligno del 1472. A questo imponente *textus receptus*, in attesa di sistemazione filologica complessiva, si affianca la *facies* del gruppo *a*, rappresentato dal Trivulziano 1080 e da Mart, forse il più antico collettore di varianti del poema dantesco. Infine, ma non certo da ultimo, vi è l'edizione Manzani del 1595 ad opera degli accademici della Crusca, importante per la linguistica storica probabilmente più di ogni altra edizione del Medioevo italo-romanzo.

Queste antiche *facies* del poema risultano fondamentali per la ricezione poetica e linguistica della *Commedia* da parte della nostra letteratura dall'Umanesimo al Settecento: Boiardo, Ariosto, Petrarca avranno assorbito il discorso dantesco, intendendo con esso contenuto, forma e lessico, da queste edizioni, non dal testo ori-

<sup>(52)</sup> *Id.*, *Il testo fra Autore e Lettore* cit., p. 19.

<sup>(53)</sup> Si veda almeno A. E. MECCA, *La tradizione a stampa della Commedia: gli incunaboli*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 13 (2010), 1-2, pp. 33-77; *Id.*, *La tradizione a stampa della Commedia: il Cinquecento*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 16 (2013), 1-2, pp. 9-59.



ginale né tantomeno dall'archetipo restaurabile attraverso la filologia ricostruttiva<sup>(54)</sup>. Tali *facies*, assieme alle edizioni importanti per la ricezione più moderna (le edizioni del Dionisi e del Lombardi nel XVIII secolo, del Tommaseo e del Biagioli nel XIX, solo per citare le più note), attendono una sistemazione filologica. Come ha recentemente proposto Roberto Antonelli<sup>(55)</sup>, si deve intraprendere l'intenzione di giungere a una edizione stereoscopica dei *textus recepti* del poema, delle importanti tappe del testo, delle «fisionomie del testo», come diceva Contini, le più importanti per la storia di esso e per la storia della nostra letteratura:

Forse è arrivato il momento di riprendere in profondità il problema e di riconoscere che dovremo certamente tentare sempre di risalire alla lezione dell'Originale, ma che l'unica strada sicura e criticamente praticabile e corretta è quella di partire dal testo che è stato alla base della tradizione letteraria italiana, il Vat. lat. 3199, nei suoi vari movimenti, da Bembo alla Crusca a Foscolo. Ovvero quello che con varianti storicamente note e determinate hanno letto tutti gli Italiani<sup>(56)</sup>.

L'importanza di un tale progetto appare evidente considerando la ricchezza e l'innovazione lessicale della lingua dantesca, e la perdita di una notevole percentuale

---

(54) Lo stesso Contini ricordava questo aspetto importante nel paragrafo «Diacronia testuale»: «Qui gli strumenti mancano del tutto, come in genere se si debba accertare la recensione nota ai tanti, e sempre meglio studiati, traduttori antichi dei classici: le edizioni disponibili, prodotto di scuole altamente raffinate, mirano esclusivamente al recupero della lezione originale e perciò sogliono trascurare le edizioni approntate a partire dal secolo XII, che sono quelle che farebbero all'uopo», in CONTINI, *Breviario* cit., p. 46.

(55) R. ANTONELLI, *Il testo della Commedia dal punto di vista del lettore*, comunicazione presentata nel convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza, *La Filologia romanza e Dante (tradizioni, esegesi, contesti, ricezioni)*, Napoli, 22-25 settembre 2021, in corso di stampa.

(56) Così nell'*Introduzione* al Catalogo della mostra *La ricezione della Commedia dai manoscritti ai media*, a c. di R. ANTONELLI e S. DE SANTIS, che si terrà a Roma, Palazzo Corsini, nella Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, dal 26 marzo al 25 giugno 2022, in c.d.s. presso Bardi Edizioni, Roma.

di tale ricchezza nei rivoli della tradizione manoscritta. In un mio recente intervento<sup>(57)</sup> ho mostrato, con alcuni esempi, quanti *hapax* o prime attestazioni della *Commedia* non vengano tramandate dai *textus recepti* citati. Il motivo è presto detto: soprattutto attorno ai nuovi conî lessicali o a rideterminazioni semantiche inaudite si verificano, nei testimoni, delle diffrazioni; in questi *loci* travagliati sia l'intervento di Boccaccio, sia quello degli accademici della Crusca o di altri editori non riesce a ricuperare l'originale, condannando così alcune pietre preziose lessicali dantesche all'oblio. Invano ne cercheremmo traccia nella tradizione letteraria successiva. Per misurare l'impatto linguistico del poema dantesco sulla nostra letteratura e sulla nostra lingua è dunque necessario uno strumento editoriale con conseguenti concordanze, lessici e glossari, che renda fruibile allo studioso e al pubblico la fisionomia del testo dantesco nei suoi momenti fondamentali; restituendo così al lettore una prospettiva *reale* del rapporto tra il poema e il suo mutevole ambiente ricezionale.

Occorre infine guardare anche alla rivalutazione dell'insieme dei singoli testimoni della *Commedia*: come tutte le altri grandi tradizioni romanze folte, questo enorme testimoniale manoscritto rappresenta un impareggiabile bacino linguistico, esteso in senso diacronico e diatopico. L'estrema numerosità e varietà dei manoscritti danteschi, distribuita per tutto il XIV, XV e XVI secolo, consente al linguista di misurare la variabilità della patina linguistica in senso diatopico e diacronico nella lingua letteraria<sup>(58)</sup>. Sotto questa specola tenderei a pro-

---

(57) R. VIEL, *Ricostruzione testuale e prospettive di studio linguistico della tradizione della Commedia*, in *Che cos'era e che cos'è un testo di lingua*, a c. di P. VECCHI GALLI, «Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i Testi di lingua», 171. Patron, Bologna, in c.d.s.

(58) In questa direzione si muovono già alcuni progetti; si vedano gli studi linguistici dedicati a testimoni specifici in *Nuove Prospettive* cit., e recentemente A. MONTINARO, *Appunti sulla redazione salentina della Commedia dantesca* (ms. Laur. Plut. 40.24), in A. SORELLA (a c. di), *Integrazioni*

porre un'emendazione al passo di Contini: l'esortazione non può più andare solo verso apparati «di sostanza», ma sempre più verso apparati che possano fornire tutte le indicazioni di lessico, lingua e *scripta* di cui abbiamo bisogno.

Per quanto riguarda il lessico, la necessità d'individuare la ricchezza sommersa nella *varia lectio* è già affiorata nel *Vocabolario dantesco* approntato dall'Accademia della Crusca<sup>(59)</sup>: in questo progetto, dedicato al lessico raro della *Commedia*, si recuperano anche gli elementi lessicali significativi sepolti nelle varianti, limitandosi però – per evidenti ragioni di materiali escussi – all'*antica vulgata* di Petrocchi. Eppure tale lavoro andrebbe esteso a tutto il testimoniale, onde poter avere anche segno tangibile della deformazione del lessico raro nel tempo e magari aver la fortuna di rintracciare significative varianti recenziori ma testimoni di antichi rivoli di tradizione, se non proprio di perduti colpi di pennello danteschi. Per quanto riguarda la lingua e la *scripta* una escussione completa del testimoniale è indispensabile, e fornirebbe indicazioni preziose non solo sull'evoluzione del toscano e del fiorentino dantesco nei secoli a venire, ma anche sulle forme e le modalità d'interferenza e contaminazione tra la tradizione linguistica del fiorentino della *Commedia* e le forme linguistiche locali, aiutando i linguisti a definire i modelli di stratificazione e di deformazione della lingua letteraria, rimontante a una tradizione assai autorevole com'è quella del poema, nel dislocamento diacronico e diatopico. In ultimo, tali interferenze potrebbero essere misurate anche all'interno del singolo manoscritto, preso come complesso e stratificato diasistema, per misurare le reazioni degli amanuensi nel meccanismo di copia all'interno di diversi modelli teori-

---

*all'esegesi dantesca nel cinquecentenario dalla morte di Bernardo Bembo*, Cesati, Firenze 2021, pp. 383-393.

<sup>(59)</sup> *Vocabolario Dantesco (VD)*, Accademia della Crusca, CNR – Istituto dell'Opera del Vocabolario Italiano (OVI), [www.vocabolariodantesco.it](http://www.vocabolariodantesco.it).

ci: ad esempio la fenomenologia del copista in ambienti in cui la copia è massiva, e l'amanuense è costretto a copiare per decine di volte lo stesso testo (gruppo del Cento); viceversa in situazioni di grande scarsità di circolazione libraria, o in aree marginali dove il poema è poco letto o conosciuto; ancora nei casi in cui tra le abitudini linguistiche e culturali del trascrivente e quelle del testo trascritto lo iato sia sensibile o ampio; e via dicendo. Tornando così da dove eravamo partiti: l'importanza dello studio della morfologia e della fase della tradizione in cui un testimone è immerso, ma questa volta non con lo scopo della ricostruzione ecdotica, bensì nell'ottica di una modellizzazione e di una sintesi dei comportamenti e delle reazioni del copista in alcuni ambienti esemplari.

\* \* \*

Occorre, insomma, per dirla con Segre, «concentrarsi sull'apparato e sul suo commento»<sup>(60)</sup>, «lavorare di più nell'apparato che nel testo»<sup>(61)</sup>, ma non solo nell'ottica d'un apparato a un testo *restituito*, bensì nella prospettiva di offrire più testi, le *vulgate* lette e recepite, e un apparato di varianti e micro-varianti completo, organizzato come un regesto di *big data* valorizzati in prospettiva semantica, morfologica ed ecdotica, realizzabile grazie ai nuovi supporti digitali.

L'importanza della filologia della ricezione e della filologia del lettore è dunque massima, soprattutto quando la si voglia applicare al laboratorio testuale della *Commedia*. Ne è preconditione, però, da un lato l'opera di edizione dei *textus recepti*; dall'altra una trascrizione esaustiva di tutto lo sterminato testimoniale. Per conseguire questo secondo obiettivo, la dantistica dovrebbe infine rivolgersi ai moderni strumenti di trascrizio-

<sup>(60)</sup> SEGRE, *La natura del testo* cit., p. 351.

<sup>(61)</sup> ID., *Problemi teorici e pratici della critica testuale*, in ID., *Opera* cit., pp. 356-373, p. 371 (1985).

ne digitale, capaci d'interpretare anche la grafia d'un amanuense<sup>(62)</sup>; una volta creato e verificato con attento controllo il *corpus*, sarà cura dei filologi l'organizzazione dell'esorbitante mole di dati, gerarchizzando l'apparato nelle fasce utili allo studio: varianti di sostanza, varianti linguistiche, varianti di forma. L'auspicio è che non si debba aspettare il prossimo centenario della nascita di Dante per veder fiorire siffatti strumenti: un'edizione delle *facies* del testo, auspicata da Antonelli, può essere approntata in non troppi anni; l'escussione completa del testimoniale manoscritto e l'organizzazione del risultato variantistico potrà occupare più tempo, a meno che non ci si avvalga, com'è auspicabile, di una nutrita équipe. Sta di fatto che solo dopo aver varato tali strumenti, la critica filologica potrà esplorare con ambizioni maggiori e più solide di quelle sin qui esperite due vie: la ricezione della *Commedia* nella lingua e letteratura europea dall'umanesimo al secolo XIX; l'interferenza linguistica e i modelli eziologici dei meccanismi di copia nelle tradizioni manoscritte complesse.

RICCARDO VIEL

Università di Bari Aldo Moro

---

(62) In questo campo si stanno moltiplicando investimenti e progetti di ricerca, già di livello avanzato; si veda, sopra tutti, READ (Recognition and Enrichment of Archival Documents), linea finanziata dall'Unione Europea con progetto Horizon 2020, chiuso nel 2019 e con risultati già fruibili *open source*; ma anche i prodotti del progetto di ricerca *InCodice Ratio* dell'Università di Roma Tre. Sono software che partono da codifiche OCR capaci di migliorare la lettura della grafia attraverso sistemi di Machine learning e di intelligenza artificiale.



ATTRAVERSO IL TESTO







## ALLE PORTE DELL'INFERNO: TRA III E IV CANTO

### *Abstract*

*At the Gates of Hell: between Inf. III and Inf. IV*

The article discusses the close relationship Dante established in *Inferno* III and IV between fame and the trace every human being leaves on earth only through existing.

*Keywords:* Dante, *Commedia*, Fame



Per me si va ne la città dolente,  
per me si va ne l'eterno dolore,  
per me si va tra la perduta gente.  
(*Inf.* III 1-3)<sup>(1)</sup>

Scandita dal ritmo triadico dell'anafora, ecco risuonare la scritta minacciosa che sovrasta la porta dell'Inferno. La porta stessa prende voce ed annuncia a chi la varca l'ingresso nel regno dell'eterno dolore e la drammaticità dell'annuncio assume valore assoluto: è Dio stesso che è giustizia ed amore ad aver creato dall'inizio dei tempi il regno del male, come lui eterno. E si osservi come *eterno* torni ancora ad occupare i due emistichi del v. 9: *eterne / eterno duro*, così come il campo semantico del dolore, segnato dai rimanti *dolente* al v. 1 e *dolore* al v. 2

---

Riprendo qui, con talune variazioni, il mio saggio: *Rileggendo il canto III dell'Inferno*, in *Fra Dante, Petrarca, Boccaccio. Per Roberto Mercuri*, a c. di A. FARIELLO, La Sapienza Editrice, Roma 2018, pp. 27-47.

(1) Il testo della *Commedia* è citato da Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. PETROCCHI, Mondadori, Milano 1966-1967.

in figura etimologica, ritorni ancora in rima al v. 17: *le genti dolorose*, per rifrangersi nel corpo del v. 33: nel *duol*.

Questa porta, che è pura voce perché non viene in alcun modo descritta, prolunga il suo discorso per tre terzine, per poi impennarsi nell'apostrofe conclusiva del v. 9: *Lasciate ogne speranza voi ch'entrate*.

La speranza, motore primo di ogni movimento verso il bene, è qui definitivamente cancellata come ancora ribadito nel minaccioso grido di Caronte: *non isperate mai veder lo cielo*, v. 85.

Ma per Dante la conquista della voce poetica si realizza grazie al sostegno delle voci d'altri, ed ecco che nel teatro di richiami letterari possibili Dante elegge subito alcuni testi cruciali, la cui ripresa non è solo omaggio ai modelli, ma una precisa scelta di campo, a partire dalla catabasi di Enea nel poema virgiliano che giungeva ai lettori medievali accompagnato da un fitto apparato scoliastico, primo fra tutti il commento serviano<sup>(2)</sup>.

Accanto al testo virgiliano, dove troviamo già rappresentata l'immagine della porta d'entrata al mondo dei morti, affiorano tanti luoghi scritturali sempre segnati dal dramma dell'immutabilità della pena destinata a ripetersi in eterno, come in *Mth* 25, 41:

Tunc dicet et his, qui a sinistris erunt: «Discedite a me, maledicti, in ignem aeternum, qui praeparatus est Diabolo et angelis eius».

Si è spesso osservato come l'epigrafe della porta infernale recuperi l'abitudine di porre sulle porte delle

---

(<sup>2</sup>) Nella ricca bibliografia sulla questione, si vedano G. BRUGNOLI, *Intertestualità dantesca: i percorsi dell'invenzione*, in *Per correr miglior acque. Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Salerno, Roma 2001, pp. 167-181 (in part. pp. 177-178); G. RAMIRES, *Commento di Servio al libro VI dell'Eneide: citazioni filosofiche e memoria di Dante*, in «Rivista di critica, storia letteraria, filologia e linguistica», n.s., 7 (2010), 2, pp. 20-34 e S. ITALIA, *Dante e l'esegesi virgiliana. Tra Servio, Fulgenzio e Bernardo Silvestre*, Bonanno, Acireale (Catania) 2013.

città iscrizioni di saluto ai passanti, ma – lo nota Enrico Malato – «Qui ci troviamo di fronte ad un primo capovolgimento dei valori ordinari»<sup>(3)</sup>, nessun invito ma anzi volontà di scoraggiare e spaventare chi si avvicina, anche se, come nel caso dei dannati, varcare quella soglia terribile si configura ormai come ineludibile necessità.

Tuttavia l'immagine della terribile epigrafe potrebbe anche essere stata suggerita da quelle scritte oscure e drammatiche poste sulla soglia di luoghi occulti che nei romanzi arturiani antico francesi i cavalieri incontrano errando per le foreste in cerca di avventura. Quelle scritte, minacciose e orrende, pronunciano anatemi su un destino che attende chi le valica. A titolo puramente esemplare, citerei dalla *Queste del Saint Graal* l'epigrafe che Galaad, figlio di Lancillotto ma, a differenza del padre, cavaliere purissimo ed eroe predestinato alla contemplazione dei misteri del Graal, legge arrivando presso una misteriosa dimora:

Os tu, chevaliers aventurous qui vais aventures querant, voisci .II. voies, l'une a destre, l'autre a senestre, cele a senestre te deffent je que tu n'i entrees, car trop i convient estre prodomeque i entre, et en puet issir; et se tu a celui a senestre entres, tost i porras perir (*Queste de saint Graal*, 51)<sup>(4)</sup>.

Inutile sottolineare come Dante attento lettore di storie arturiane<sup>(5)</sup>, ed in particolare del celeberrimo ciclo del *Lancelot-Graal*, potesse essere suggestionato, qui come altrove, anche da queste immagini che popolano frequentemente la scena del romanzo cavalleresco.

La solennità della scritta è enfatizzata dalla sua oscurità *Queste parole di colore oscuro*, v. 10, ma non sembra utile discutere se l'oscurità sia materiale o dettata dalla

(3) Cfr. E. MALATO, *Studi su Dante: «lecturae Dantis», chiose e altre note dantesche*, Bertinello Arti Grafiche, Cittadella (Pd) 2005, p. 15.

(4) Cito da *Le livre du Graal. III*, éd. D. POIRION et al., Gallimard, Paris 2009.

(5) Per un quadro generale, mi permetto di rinviare ad A. PUNZI, *All'ombra di Lancillotto*, Carocci, Roma, in c.d.s.

difficoltà di decrittare il senso, quanto piuttosto osservare la densità semantica che la parola assume nella lingua dantesca: l'oscurità rinvia alla tenebra del male di fronte alla quale l'uomo è smarrito, incapace di ritrovare la rotta, e di cogliere il senso, senso complesso da decifrare perché doloroso da accogliere, come Dante stesso dirà: *il senso lor m'è duro*, v. 12.

Esaltato dall'*aequivocatio* ai vv. 8 e 12 *duro* : *duro*, il verso è il primo riferimento all'angoscia che coglie Dante pellegrino, che scandirà tutta la prima parte del canto, e ancora una volta possono cogliersi in filigrana richiami virgiliani: *Vicit iter durum pietas* (*Aen.* VI, 688) strettamente intrecciati a prelievi biblici: *durus est hic sermo* (*Io* 6, 61).

E le emozioni del pellegrino trapelano e si rivelano attraverso una studiata struttura dialogica che percorre tutta la prima parte del canto ritmata da un'abile alternanza: *E io/ e lui a me*; si veda: v. 12 *per ch'io/ Ed elli a me*; v. 31 *Ed io-Ed elli a me*; v. 43 *E io-rispuose*; v. 71 *per ch'io-ed elli a me*, struttura dialogica che in questo canto appare con una frequenza davvero eccezionale a sottolineare come la comprensione dello spettacolo infernale debba essere sempre guidata e sostenuta dalla presenza di una guida.

Dante dunque deve trovare le parole per raccontare l'eccezionalità dell'esperienza e nello stesso tempo per interpretarla e lo fa attraverso la sua guida, quel Virgilio che dal principio del poema lo esorta a superare la viltà<sup>(6)</sup>:

Ed elli a me, come persona accorta:

**Qui** si conven lasciare ogni sospetto;  
ogni viltà conven che **qui** sia morta.  
(*Inf.* III 13-15)

<sup>(6)</sup> Cfr. R. MERCURI, *Comedia*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, I, *Dalle Origini al Cinquecento*, Einaudi, Torino 1992, pp. 211-329 (in part. pp. 253-254).

E Virgilio incoraggia il suo discepolo riecheggiando le parole con le quali nell'*Eneide* la Sibilla sprona Enea:

**Nunc** animis opus, Aenea, **nunc** pectore firmo (*Aen.* VI, 261).

Ma la rievocazione dantesca è evidente: alla furente Sibilla che leva le sue grida nelle oscure tenebre della notte, si contrappone una guida che prende per mano il suo discepolo e lo conforta mostrando un aspetto sereno:

E poi che la sua mano a la mia puose  
con lieto volto, ond'io mi confortai,  
(*Inf.* III 19-20)

recuperando quindi quelle esortazioni alla fermezza coniugate al conforto che attende chi si affida al Signore di stampo scritturale, come nel salmo 26, 14: «Expecta Dominum viriliter age et confortetur cor tuum et sustine Dominum».

Attraverso questo sovrapporsi di modelli diversi, Dante esibisce, ma al contempo rielabora poeticamente, quel rapporto di devozione nei confronti del magistero poetico virgiliano ampiamente dichiarato nei canti iniziali e lo fa costellando il canto di echi fittissimi secondo procedimenti di riuso diversi che la critica ha variamente analizzato. Sarà tuttavia utile osservare come Dante, poeta di grande potenza descrittiva, nel primo incontro con il mondo dei dannati non miri a rappresentare una scena, ma piuttosto a evocare l'emozione di fronte a tanto orrore. E quelle lacrime dantesche, v. 24 «per ch'io al cominciar ne lacrimai», sono il segno tangibile della guerra della pietà che si accinge a compiere<sup>(7)</sup> e non a caso qui la stessa terra sembra impregnata di pianto: «terra lacrimosa», v. 132.

(7) Cfr. R. REA, *Psicologia ed etica della Paura nel primo canto dell'Inferno: la compunctio timoris*, in «Dante Studies», 130 (2012), pp. 182-206.

Attraverso la similitudine del vento che solleva in vorticoso tumulto la sabbia, ecco che dal dato uditivo si passa al dato visivo: «come la rena quando turbo spira» v. 30, e ancora sembra di sentir risuonare un luogo di Isaia dove le due impressioni si intrecciano strettamente:

Sonabunt populi sicut sonitus aquarum inundantium et increpabit eum et fugiet procul et rapietur sicut pulvis montium a facie venti et sicut turbo coram tempestate (*Is* 17, 13).

Dante, sconvolto, torna a rivolgersi al poeta: «e io ch'avea d'orror la testa cinta», v. 31. Petrocchi pone a testo la lezione «errò», ma certamente il facile scambio paleografico e la complessa situazione della *varia lectio* non consentono con certezza di eleggere una lezione o l'altra. Come altri, privilegierei la lezione *orror* sulla base del richiamo al luogo virgiliano:

At me tum primums aevus **circumstetit horror** (*Aen.* III, 559)

supportata – anche in questo caso – dalla memoria di altri luoghi scritturali:

**Circumfusus enim erat metus** quidam viro, **et horror corporis**, unde manifestus aspicientibus dolor instans cordi efficiebatur (2 *Mac* 3, 17).

La risposta di Virgilio a Dante inchioda per sempre quelle anime alla loro miseria:

Ed elli a me: «Questo misero modo  
tegnon l'anime **triste** di coloro  
che visser senza 'nfamia e senza lodo».  
(*Inf.* III 34-36)

Dove il verso diventato memorabile «che visser senza 'nfamia e senza lodo», rappresenta il vero e proprio nodo concettuale del canto. La prima vista con le anime dannate riguarda dunque chi *per sé fu*, chi non scelse mai da che parte stare. Dante, grande uomo di parte, colloca fuori dall'inferno questi “pusillanimi” e pone una

questione fondamentale: il modo con cui ogni uomo *sceglie* di lasciare traccia di sé nella vita terrena, questione che percorre come un filo rosso l'intera scrittura del poema e, in maniera speculare, il canto successivo.

Che il III e IV canto siano costruiti come un dittico, fittissimo credo sia dato acquisito<sup>(8)</sup>, ma su cui sarà ancora possibile aggiungere qualche piccola notazione.

Torniamo dunque a considerare la struttura morale dell'Inferno. Questa – come si accennava – si inaugura con una doppia e speculare scelta iniziale, quella di riservare un posto a parte, immediatamente fuori dall'Inferno stesso, a due categorie di peccatori: ai pusillanimi uniti a quegli angeli che sarebbero restati neutrali nel contrasto fra Dio e Lucifero, e a quegli spiriti senza peccato, ma estranei alla conoscenza di Cristo nel Limbo. E così se dal punto di vista teologico l'esistenza di un Limbo aperto a coloro che erano morti senza colpa – in particolare i bambini non battezzati – era accettata, diversamente l'idea di una possibile salvezza accordata ai pagani virtuosi era stata oggetto di accesi dibattiti. È tuttavia indubbio che – anche in questo caso – Dante sceglie di forzare i dati a sua disposizione dalle fonti relegando in una zona isolata da un lato chi si è sottratto ad ogni scelta e di contro riservando una sorte privilegiata a chi ha ben meritato pur non conoscendo Cristo<sup>(9)</sup>. Ma seguiamo nel dettaglio quanto scrive Dante. In entrambi i canti l'apertura, inaugurata dall'avverbio dimostrativo «quivi», è segnata dal rumore dei lamenti, che si dispone nel III canto in un tragico

(8) R. MERCURI, *Pusillanimi e magnanimi alle soglie dell'Inferno*, in «Linguistica e Letteratura», XXXIII (2008) 1-2, pp. 43-90 e E. MALATO, *Canto III. Propedeutica al regno dei dannati*, in E. MALATO-A. MAZZUCCHI (a c. di), *Cento canti per cento anni*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni*, I, *Inferno*, Salerno, Roma 2013, pp. 97-130.

(9) Rinvio per l'analisi del IV canto dell'Inferno a R. ANTONELLI, *Di fronte al canone: il "sesto fra cotanto senno"?*, in Id., *Dante poeta e giudice del mondo terreno*, Viella, Roma 2021, pp. 51-69.

crescendo, dove i sospiri sono solo il primo scalino della *climax*:

**Quivi sospiri, pianti e alti guai**

Risonavan per l'aere senza stelle,  
per ch'io al cominciar ne lagrimai

**Diverse lingue, orribili favelle,  
parole di dolore, accenti d'ira,**

**voci alte e fioche (...)**

**facevan un tumulto (...)**

(*Inf.* III 22-28)

lamenti invece bloccati in un eterno sospirare per gli abitanti del Limbo:

**Quivi**, secondo che per ascoltare,

**Non avea pianto mai che di sospiri,**

che l'aura eterna facevan tremare;

(*Inf.* IV 25-27)

E si osservi, un dato certamente non casuale, ci troviamo esattamente allo stesso numero dei versi: vv. 25-27.

Di fronte a questi angosciosi suoni Dante nel III canto si rivolge al maestro per sapere notizie di queste anime tormentate:

E io ch'avea d'orror la testa cinta,  
dissi: «Maestro, che è quel ch'i' odo?  
e che gent'è che par nel duol sì vinta?»

(*Inf.* III 31-33)

e ancora, esattamente nei versi corrispondenti, sarà Virgilio ad esortare Dante a porre quella domanda rimasta inespressa:

Lo buon maestro a me: «Tu non dimandi  
che spiriti son questi che tu vedi? (...)

(*Inf.* IV 31-32)

E si osservi che in entrambi i casi – e ancora allo stesso numero di versi – la colpa delle anime è descritta per sottrazione, per ciò che non hanno avuto:



Ed elli a me: «Questo misero modo  
tegnon l'anime triste di coloro  
che visser **sanza'nfamia e sanza lodo**.

Mischiate sono a quel cattivo coro  
de li angeli che **non furon ribelli**  
**né fur fedeli a Dio**, ma per sé fuoro».

(*Inf.* III 34-39)

E specularmente nel IV:

«Or vo' che sappi, innanzi che più andi,  
ch'ei **non peccaro**; e s'elli hanno mercedi,  
**non basta**, perché **non ebber battesimo**,  
ch'è porta de la fede che tu credi;

e s'e' furon dinanzi al cristianesimo,  
**non adorar** debitamente a Dio:  
e di questi cotai son io medesimo.

Per tai difetti, **non** per altro rio,  
semo perduti, e sol di tanto offesi  
che **sanza speme** vivemo in disio».

(*Inf.* IV 33-42)

Nessuna colpa dunque grava su questi grandi, se non l'assenza di fede in Cristo venturo, e tuttavia l'onore acquisito in vita conquista loro una grazia speciale, come si afferma esattamente al centro del canto, posizione sempre di grande interesse in un poeta dalla serrata concezione geometrica:

E quelli a me: «**L'onrata nominanza**  
che di lor suona sú ne la tua vita,  
grazia acquista in ciel che sí li avanza».

(*Inf.* IV 76-78)

Se ci volgiamo invece al centro del canto precedente la pena dei pusillanimi si staglia in tutta la sua desolante abiezione:

Questi sciaurati, **che mai non fur vivi**,  
erano ignudi e stimolati molto  
da mosconi e da vespe ch'eran ivi.

Elle rigavan lor di sangue il volto,  
che, mischiato di lagrime, a' lor piedi  
da fastidiosi vermi era ricolto.

(*Inf.* III 64-69)

I vermi, che secondo la zoologia del tempo nascevano dalla materia in putrefazione<sup>(10)</sup>, tormentano questi peccatori putrefatti già in vita, e offendono proprio il volto, che secondo una suggestiva proposta avanzata da Boccaccio nelle *Esposizioni* andrebbe ricondotta alla radice *volò* e quindi al campo della volontà: «Chiamasi la faccia dell'uomo "volto", in quanto per quella il più delle volte si discerne quello che l'uomo vuole (...)»<sup>(11)</sup>.

La colpa di questi pusillanimi, *cattivi* «che mai non fur vivi», risiede in effetti proprio in un colpevole difetto della volontà come ci chiarisce un notissimo luogo del *Convivio* dove Dante, dopo aver suggerito l'identificazione di viltà d'animo e pusillanimità (*Conv.* I XI), lo considera il vizio che si oppone per difetto alla magnanimità e scrive:

Ancora: del non potere e del non sapere bene sé menare le più volte non è l'uomo vituperato, **ma del non volere è sempre, perché nel volere e nel non volere nostro si giudica la malizia e la bontade** (*Conv.* I II 4)<sup>(12)</sup>.

Nessuna fama dunque può sopravvivere a chi ha vissuto con tanta viltà:

**Fama di loro il mondo esser non lassa;**  
 misericordia e giustizia li sdegna:  
 non ragioniam di lor, ma guarda e passa».  
 (*Inf.* III 49-51)

e neanche l'unico personaggio che Dante dichiara di riconoscere ha diritto ad un nome:

---

<sup>(10)</sup> Come osserva MERCURI, *Pusillanimi e magnanimi* cit., p. 49: «Il verme è, nella cultura cristiana e medioevale, il "vestmentum Inferni" (Isaia XIV, 11) e la "corruptio" (*Job* XVIII, 14), ma soprattutto il simbolo dell'antiumanità».

<sup>(11)</sup> Cfr. G. Boccaccio, *Esposizione sopra la Commedia*, 2 voll., a c. di G. PADOAN, Mondadori, Milano 1994.

<sup>(12)</sup> Il testo del *Convivio* è citato da Dante Alighieri, *Il Convivio*, 3 voll., a c. di F. BRAMBILLA AGENO, Le Lettere, Firenze 1995.

Poscia ch'io v'ebbi alcun riconosciuto,  
 vidi e conobbi l'ombra di colui  
 che fece per viltade il gran rifiuto.  
 (Inf. III 58-60)

Ed eccoci dunque ad un punto strategico: questa massa distrutta non ha diritto ad essere non solo ricordata: «non ragioniam (...)», ma le è negato il diritto essenziale dell'individuo: avere un nome, diritto concesso a tanti dannati. E nessun nome compare nel canto se non quello di Caronte, in assoluto e stridente contrasto con il canto successivo dove incontriamo un elenco di ben settantun nomi, assolutamente il più lungo dell'intera *Commedia*, una vera e propria orgia onomastica.

Come recentemente ribadito da Justin Steinberg<sup>(13)</sup>, la dialettica fama/infamia, diviene occasione per una domanda sul senso stesso della scrittura della *Commedia* se la si ricollegli al marchio d'infamia provocato dalla bruciante esperienza dell'esilio (1302): Dante, grande uomo di parte che ha pagato con l'esilio le sue battaglie, e che ha accettato di essere allontanato dalla sua Firenze senza mai piegarsi a quella proposta di amnistia che avrebbe potuto consentirgli di tornare in patria, ora non può che guardare con disprezzo assoluto coloro che hanno creduto di salvarsi senza mai scendere in campo, e li definisce *miseri, tristi, cattivi*.

Si diceva che Dante non si sofferma a guardare questi personaggi *disfatti* da morte, anzi nemmeno la presenza di un personaggio famoso pare attirare la sua attenzione benché solo alla sua vista il poeta dichiara di aver a pieno compreso la pena che le ombre scontano:

Incontanente intesi e certo fui  
 che questa era la setta d'i cattivi,  
 a Dio spiacenti e a' nemici sui.  
 (Inf. III 61-63)

<sup>(13)</sup> J. STEINBERG, *Dante and the Limits of the Law*, University of Chicago Press, Chicago 2014.

Il rifiuto compiuto dal personaggio per noi velato, ma non certo per Dante, è detto *grande* ed è quasi l'unica traccia di grandezza in un desolato paesaggio in cui tutto è viltà. La discussione su chi si nasconda dietro a questa figura è stata assai accesa<sup>(14)</sup>, e non c'è dubbio che l'identificazione con Celestino V, l'eremita Piero da Morrone, rimanga comunque la più accreditata considerando anche le conseguenze del suo gesto: aprire la strada del soglio pontificio a quel Bonifacio VIII acerrimo nemico di Dante. Se accettiamo dunque questa identificazione, d'altra parte data per acquisita dai primi commentatori, l'attenzione di Dante si concentrerebbe su un tema che gli è caro: vale a dire le conseguenze delle proprie azioni che sono tanto più gravi quando investono personaggi chiamati a svolgere ruoli di primo piano, come addirittura farsi guida della cristianità, una responsabilità altissima di cui Dante si mostra chiaramente consapevole, basterà il rinvio a *Purg.* XIX 104-105 dove Papa Adriano ricorda che «il gran manto» pesa tanto «che piuma sembran tutte l'altre some».

Allora quella viltà che provoca il gran rifiuto non è solo atto di neutralità, di incapacità di scegliere, ma è atto sciagurato, sciagurato non solo per sé ma per le conseguenze che genera. Come osserva Benvenuto a proposito degli angeli neutrali «ideo non credas per hoc quod non peccaverint, quia, qui non est mecum, contra me est»<sup>(15)</sup>.

Siamo giunti ora al centro esatto del canto, e il netto cambio di scena è sottolineato dallo stilema *Ed ecco* che ricalca alla lettera lo stilema *et ecce* della Vulgata fine-

<sup>(14)</sup> Per un quadro del dibattito si vedano le belle pagine di G. PADOAN, *Colui che fece per viltade il gran rifiuto*, in *Il Pio terzo, l'empio Ulisse. Tradizione classica e intendimento medioevale in Dante*, Longo Editore, Ravenna 1977, pp. 64-102.

<sup>(15)</sup> Per l'edizione, cfr. BENVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam nunc primum integre in lucem editum*, sumptibus G. W. VERNON, curante G. F. LAICATA, 5 voll., Firenze 1887.

mente indagato da Auerbach<sup>(6)</sup>, ma che ritroviamo anche nel VI libro dell'*Eneide*, v. 337. *Ecce gubernator*, riferito a Palinuro.

Lo stilema dunque marca la profonda transizione tra una prima parte tutta giocata sull'impatto che l'incontro con i primi dannati ha su Dante, ad una seconda che vede l'entrata in scena del già virgiliano *potitor horrendus* Caronte, il primo di tanti guardiani posti a guardia dei cerchi infernali:

Ed ecco verso noi venir per nave  
un vecchio, bianco per antico pelo,  
gridando: «Guai a voi, anime prave!  
Non isperate mai veder lo cielo:  
i' vegno per menarvi a l'altra riva  
ne le tenebre etterne, in caldo e 'n gelo. (...)  
(*Inf.* III 82- 87)

Anche al centro del IV canto, una voce interrompe il dialogo fra Dante e Virgilio e annuncia l'incontro con i grandi poeti della classicità:

«Onorate l'altissimo poeta;  
l'ombra sua torna, ch'era dipartita».  
(*Inf.* IV 80-81)

Caronte mette in guardia Dante proprio perché «anima viva», dove quell'aggettivo *vivo* assume una connotazione semanticamente più pregnante se proiettata in un regno non solo di morti, ma morti già in vita:

E tu che se' costì, anima viva,  
pàrtiti da cotesti che son morti».  
(*Inf.* III 88-89)

Ad altri approdi è destinato Dante e attraverso altre barche, e si osservi l'insistenza sul verbo partire e *l'aequivocatio* ai vv. 91 e 93 *porti* : *porti*:

<sup>(6)</sup> E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* [1946], 2 voll., Einaudi, Torino 2000, p. 196.

Ma poi che vide ch'io non mi **partiva**,  
 disse: «Per altra via, per altri **porti**  
 verrai a piaggia, non qui, per passare:  
 più lieve legno convien che ti **porti**».  
 (*Inf.* III 90-93).

Così nel riutilizzo di sparse tessere virgiliane Caronte diviene ora primo messaggero del destino di Dante e, parallelamente, l'onore che i poeti della *bella scola* gli riservano rendendolo parte della loro schiera (vv. 100-102) segna la strada di Dante verso la conquista del suo essere poeta, poeta nuovo, cristiano e in lingua volgare, ma testimone di come la tradizione classica sia veicolo di parola che vince il tempo, come anche di libertà. Sarà infatti Virgilio, prima di congedarsi dal discepolo, a dichiarare che al termine del viaggio nei primi due regni Dante ha ormai recuperato la libertà del discernimento: *libero, dritto e sano è tuo arbitrio* (*Purg.* XXVII 140), mentre a Virgilio non è dato discernere oltre<sup>(17)</sup>:

e disse: «Il temporal foco e l'eterno  
 veduto hai, figlio; e se' venuto in parte  
 dov'io per me più **oltre non discerno**».  
 (*Purg.* XXVII 127-129)

Se l'uomo è dunque libero, sua e solo sua è la responsabilità del suo destino, ma la capacità di liberarsi dall'opacità dello sguardo non è data a priori, è anch'essa una conquista faticosa, sofferta, fatta di cadute e risalite ed è quanto vuole raccontare il viaggio dantesco. La libertà si cerca, è una conquista e questa conquista presuppone una *conversione*, uno sguardo diverso, non a caso all'uscita dal *cieco carcere* ecco apparire una luce nuova, una speranza diversa che si condensa nell'imma-

(17) Come osserva ANTONELLI, *Da poeta-giudice a poeta-profeta*, in *Dante poeta e giudice* cit., p. 256: «oltre Virgilio, l'«ingegno e l'arte» e l'inconfezione «laica» (*Pg* XXVII, 127-142 e sp. 130-132), c'è bisogno di Pietro: il colore – fuoco per trasmutazione di luce dell'*indignatio* petrina segna anche il riconoscimento da parte di Pietro della nuova figura del «poeta sacro», nuovo profeta».

gine così importante per il Dante storico dell'esule che torna in patria, ripresa del tema biblico dell'*Esodo* del pellegrino che torna verso la dimora del Padre:

**L'alba vinceva l'ora mattutina**

che fuggia innanzi, sì che di lontano  
conobbi il tremolar de la marina.

Noi andavam per lo solingo piano  
**com'om che torna a la perdita strada,  
che 'nfino ad essa li pare ire in vano.**

(*Purg.* I 115-120)

La speranza di un destino diverso espressa per bocca di Catone (vv. 96-99) sottolinea dunque la distanza fra Dante e quei dannati destinati a rimanere nelle tenebre eterne e a cui è cancellata ogni speranza: «Non isperate mai veder lo cielo» (*Inf.* III 85), come griderà Caronte, quella stessa speranza negata anche alle anime del Limbo, basti richiamare le parole di un turbato Virgilio all'amato discepolo: «che senza speme vivemo in disio» (*Inf.* IV 42).

ARIANNA PUNZI

Sapienza Università di Roma







## IL CANTO DI CALLIOPE NELLA *COMMEDIA*

### *Abstract*

#### *The song of Calliope in Dante's Commedia*

Calliope is invoked in *Purg.* I, 7-12, and her song (Ovid, *Metamorphosis* V, 332-678), centered on the story of Proserpina, appears to Dante as singularly appropriate as an intertext of his *Purgatorio*. The other passages considered are *Inf.* XXV, 95 («Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio»); XXXIV, 139 («e quindi uscimmo a riveder le stelle»); *Purg.* XII, 37-39; 43-45 (the figurations of punished pride, and especially Niobe and Arachne); XXVIII, 48-50 (Matelda as Proserpina); *Par.* VIII, 67-70 (Typhoeus).

*Keywords:* Calliope, Reception of Ovid, Intertextuality



1. La presenza dell'Ovidio delle *Metamorfosi* nella *Commedia* è pervasiva; come nota Warren Ginsberg, Dante importa nel suo poema personaggi o *loci* da ciascuno dei quindici libri del poema ovidiano<sup>(1)</sup>. È perciò quasi paradossale che il nome di Ovidio vi compaia solo due volte: nella prima Ovidio-personaggio appare, e verosimilmente parla, sì, assieme agli altri cinque poeti, ma

---

(<sup>1</sup>) W. GINSBERG, *Dante's Ovids*, in *Ovid in the Middle Ages*, ed. F. COULSON, K. MCKINLEY and J. CLARK, Cambridge University Press, Cambridge, 2011, pp. 143-159, a p. 155. La *Commedia* è citata secondo DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. PETROCCHI, Mondadori, Milano 1966-1967, 4 voll.; le *Metamorfosi* secondo P. OVIDII NASONIS *Metamorphoses* recognovit brevis adnotatione critica instruit R. J. TARRANT, Oxford University Press, Oxford 2004. I commenti danteschi indicati con il solo cognome del commentatore sono tratti dal database del "Dartmouth Dante Project".

di ciò che egli dice «'l tacere è bello»; nella seconda, Ovidio-poeta è messo a tacere da Dante.

Quando Virgilio e Dante entrano nel Limbo una voce ordina: «Onorate l'altissimo poeta; / l'ombra sua torna, ch'era dipartita» (*Inf.* IV, 80-81). Non è detto esplicitamente di chi sia la voce che comandi di onorare Virgilio, ma poiché il capo del gruppo di quattro poeti che si fa incontro a Dante e Virgilio è Omero, «poeta sovrano» (*Inf.* IV, 88), «che vien dinanzi ai tre sì come sire» (87), si pensa per lo più che sia lui a pronunciare quelle parole: Omero parla per primo, e Virgilio risponde. È naturalmente appropriato che sia Omero a rendere particolare omaggio al suo successore Virgilio – ed è anche pungente che l'unico del gruppo di poeti che faccia udire la sua voce sia anche l'unico la cui voce era sconosciuta a Dante. La voce di Ovidio, invece, a lui così nota, non si sente.

La seconda occorrenza del nome di Ovidio si ha in *Inf.* XXV, 97-102, quando, dopo aver raccontato dell'incredibile trasformazione dei ladri in serpenti e dei serpenti in ladri, Dante-poeta dice a Lucano («Taccia Lucano (...)»), 94) e a Ovidio di tacere:

Taccia di Cadmo e d'Aretusa Ovidio  
ché se quello in serpente e quella in fonte  
converte poetando io non lo 'nvidio;  
ché due nature mai a fronte a fronte  
non trasmutò sì ch'amendue le forme  
a cambiar lor matera fosser pronte.

Il riferimento di Dante alla metamorfosi di Cadmo in serpente è naturalmente appropriato alla situazione del canto XXV – tanto più che quella di Cadmo è una trasformazione “doppia”, in quanto coinvolge anche la moglie di Cadmo, Armonia (cfr. specialmente *Ov. Met.* IV, 595-601).

Molto più sorprendente è invece l'invito a “tacere” anche di Aretusa. Non vi sono particolari analogie tra la trasformazione di Aretusa in fonte nel libro V delle *Metamorfosi* e le trasformazioni dei ladri in *Inf.* XXV.

Ciò è tanto più strano se pensiamo che invece, come è universalmente noto, qui Dante tiene presente un'altra storia di metamorfosi in qualche modo acquatica, quella della fusione della ninfa Salmacide con Ermafrodito, che è riecheggiata ai versi 67-69<sup>(2)</sup>: come l'episodio di Cadmo è tra i modelli della metamorfosi in cui sono implicati Buoso e il Cavalcanti, così quello di Salmacide ed Ermafrodito è tra i modelli della fusione di Cianfa e del Brunelleschi, non solo per l'eco ai vv. 67-69, ma anche per altri dettagli, in particolare il paragone del serpente (*Met.* IV, 362) e quello dell'edera (*Met.* IV, 365; *Inf.* XXV, 58-60). Ha tuttavia ragione Leyla Livraghi a ritenere che la spiegazione della menzione di Aretusa accanto a quella di Cadmo stia nel fatto che anche nel caso di Aretusa siamo di fronte a una metamorfosi "doppia": infatti, non solo Aretusa si trasforma in fonte, ma, dopo di lei, anche il suo insidiatore, Alfeo, si trasforma in fiume, nella speranza di mescolare le sue acque con quelle di lei trasformata (*Met.* V, 636-638)<sup>(3)</sup>.

Di Aretusa, però, in un certo senso, è Dante stesso che "tace", nel senso che, mentre l'episodio di Cadmo

(2) «Li altri due 'l riguardavano, e ciascuno / gridava: "Omè, Agnel, come ti muti! / Vedi che già non se' né due né uno"»; cfr. *Met.* IV, 378-379 «nec duo sunt et forma duplex, nec femina dici / nec puer ut possint; neutrumque et utrumque videntur».

(3) Cfr. L. M. G. LIVRAGHI, *Esemplarità del mito e agone con gli antichi in Inferno XXIV-XXV*, in *I classici di Dante*, a c. di P. ALLEGRETTI e M. CICCUTO, Le Lettere, Firenze 2017, pp. 59-90, alle pp. 86-90 (cui rimando anche per la storia della questione). Ciò che ha impedito a molti interpreti di considerare anche quella del racconto di Aretusa come una doppia metamorfosi è probabilmente il fatto che nel caso di Alfeo non si tratta di una metamorfosi "eccezionale", come quella di Aretusa, o della moglie di Cadmo: Alfeo era già un dio fluviale, che a suo piacere poteva assumere forma di uomo o di fiume, e quando in *Met.* V, 636-638 si trasforma in fiume non fa che tornare alle acque che gli erano «proprie»: «sed enim cognoscit amatas / amnis aquas positoque viti, quod sumpserat, ore / vertitur in proprias». È possibile, tuttavia, che Dante considerasse irrilevante questa discrepanza tra il caso di Cadmo e quello di Aretusa, e vedesse i due racconti come accomunati dal loro presentare metamorfosi doppie, entrambe però manchevoli di quei caratteri di simultaneità e reciprocità che caratterizzavano invece le metamorfosi dei ladri danteschi.

e altri episodi delle *Metamorfosi* (nonché il testo di Lucrezio) sono richiamati verbalmente nel canto XXV, quello di Aretusa, come si è detto, non fornisce alcuno spunto intertestuale. Dante, da un lato, invita Ovidio a tacere di Aretusa, dall'altro, lui stesso ne "tace". In relazione a ciò, vi è un altro aspetto dell'invito dantesco a Ovidio a tacere di Aretusa che vorrei sottolineare. L'invito a tacere di Aretusa segna la prima vistosa occorrenza nel testo della *Commedia* di una sezione delle *Metamorfosi* che sarà di fondamentale importanza nel corso del poema: se Dante si rivolge direttamente a Ovidio perché taccia di Aretusa, il lettore si ricorderà tuttavia che la sua storia non era gestita direttamente dal narratore, bensì era parte, la parte conclusiva, del canto con cui Calliope sconfiggeva le Pieridi. Quando Dante invita Ovidio a tacere di Aretusa, in realtà è (anche) Calliope che invita a tacere. Questo deve attirare la nostra attenzione, poiché pochi canti dopo, all'inizio del *Purgatorio*, Dante chiederà che proprio Calliope, ed espressamente la Calliope delle *Metamorfosi*, quindi anche quella che cantava di Aretusa, lo accompagni nella nuova cantica (*Purg.* I, 7-12). Iniziando il *Purgatorio*, Dante chiede l'ispirazione delle Muse per una poesia che, da "morta" che era, deve "risorgere", e a Calliope in particolare chiede di accompagnare il suo canto con la stessa musica con cui ella aveva vinto le Pieridi nella gara narrata in *Met.* V. È possibile che l'invito rivolto a Ovidio, ma attraverso di lui anche a Calliope, a tacere di Aretusa, e il corrispondente silenzio intertestuale di Dante, vogliamo, già all'altezza di *Inf.* XXV, suggerire che l'ispirazione di Calliope sia un'ispirazione specificamente adatta a cantare, solo ed esclusivamente, del *Purgatorio*?<sup>(4)</sup> Perché, come ora vedremo, questa sembra essere una prerogativa essenziale del canto della Calliope ovidiana nella *Commedia*.

---

(4) Una riflessione in qualche modo simile in A. CARRAI, *Le Muse e le Pieridi: miti ovidiani e riflessione metapoetica nella Commedia*, in *Miti figure metamorfosi: l'Ovidio di Dante*, a c. di C. CATTERMOLE e M. CICCUTO, *Le Lettere*, Firenze, 2019, pp. 187-205, a p. 204.

2. In *Purg.* I, 7-12 Dante invoca le Muse, figure dell'ispirazione divina, a lui necessaria per far sì che «la morta poesì resurga»:

Ma qui la morta poesì resurga,  
o sante Muse, poi che vostro sono;  
è qui Caliope alquanto surga, 9  
seguitando il mio canto con quel suono  
di cui le Piche misere sentiro  
lo colpo tal, che disperar perdono. 12

Si tratta di uno dei passi più intensamente ovidiani della *Commedia*<sup>(5)</sup>. Il passaggio dalle plurali e generiche Muse del v. 8 alla singolare e precisa Calliope del v. 9 riproduce il movimento narrativo del libro V delle *Metamorfosi*, dove Ovidio prima narra di come Minerva incontra le Muse nel loro insieme e si rivolga a tutte loro (vv. 254-259), per poi concentrarsi dapprima su Urania, poi sulla Musa innominata che inizia il lungo racconto che si estende dal v. 269 fino alla fine del libro, e quindi su Calliope, di cui la Musa innominata riferisce il canto con cui ella vinse le Pieridi in gara. Più in particolare, a essere richiamato è il momento dell'ingresso in gara di Calliope, quando la Musa innominata, che ha usato finora la prima persona plurale in riferimento alle Muse nel loro insieme, isola Calliope come loro unica rappresentante: vv. 337-339 «dedimus summam certaminis uni; / surgit (...) Calliope»<sup>(6)</sup>.

Il “surgere” di Calliope rimanda precisamente al passo di *Met.* 5 in cui Calliope appunto *surgit*, «si alza», per iniziare il suo canto (*Met.* V, 337-341):

(5) Del resto, Dante, in *De vulgari eloquentia* (I, II, 6-7), aveva già fatto riferimento alla storia delle Piche parlanti come di una storia narrata da Ovidio «in quinto Metamorfoseos»; cfr. R. MERCURI, *Ovidio e Dante: le Metamorfosi come ipotesto della Commedia*, in «Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», 6 (2009), pp. 21-37, alle pp. 27-28.

(6) Cfr. anche Verg. *Aen.* IX, 525 «Vos, o Calliope, precor, aspirate canenti» (citato *ad loc.* da PIETRO ALIGHIERI in poi). Alla fine del suo canto, Calliope è definita dalla Musa innominata «e nobis maxima» (*Met.* V, 662).

Musa refert: «dedimus summam certaminis uni.  
Surgit et inmissos hedera collecta capillos  
Calliope querulas praetemptat pollice chordas  
atque haec percussis subiungit carmina nervis:  
“Prima Ceres (...)”».

340

Il verbo funziona da segnale allusivo, e come tale è notato nella tradizione esegetica a partire da Bernardino Daniello (1568), il quale già ne coglie in modo acuto, anche se un po' confuso, le implicazioni metapoetiche:

Et qui Calliope alquanto SURGA; si levi in favor di lui. ovvero surga ALQUANTO, levisi un poco più alto che fatto non ha nella prima Cant. come anco fece Virg. nel fin della sua Buccol. dicendo: «Surgamus, solet esse gravis cantantibus umbra» [Verg. *Ecl.* X, 75]; dovendo passar dalle selve, alla cultivation de' campi. ò forse dice SURGA, ad imitation d'Ovidio, che à questo proposito della medesima disse: (...) [Ov. *Met.* V, 338-40]

Daniello pone la questione in termini di “aut ... aut”, laddove essa va posta invece in termini di “et ... et”, poiché già in Ovidio «surgit (...) Calliope», pur riferendosi, letteralmente, al movimento fisico della Musa («si alza in piedi»), suggeriva anche, in modo fuggevole ed obliquo, «Calliope's poetic character, and an anticipation of the aspiration to epic grandeur which will open her recital», come notava Stephen Hinds, rimandando, per un'analoga compresenza di senso letterale e senso metapoetico in una forma di *surgere*, allo stesso passo individuato da Daniello, e cioè Virgilio, *Ecl.* X, 75<sup>(7)</sup>.

(7) S. E. HINDS, *The Metamorphosis of Persephone: Ovid and the Self-Conscious Muse*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, p. 166 n. 39. Per altri particolari, cfr. il mio articolo *Apollo e Marsia nel proemio del Paradiso*, in *Miti figure metamorfosi* cit., pp. 25-47, a p. 25 n. 1. Alle memorie classiche se ne incrocia forse anche una biblica; cfr. *Salmò* LXVI, 8-9 «cantabo et psalmum dicam. / Exsurge, gloria mea; exsurge, psalterium et cithara» (MATTALIA *ad loc.*). Nelle due invocazioni che aprono *Purgatorio* e *Paradiso*, Dante costruisce per sé un'immagine di poeta umile e consapevole delle sue umane limitazioni, in vista soprattutto dell'alta e ardua materia divina di cui è chiamato a trattare, in contrapposizione a esempi mitologici

In Dante il senso metapoetico, già chiaro all'esegesi trecentesca (per esempio al Buti), è presente con forza, anche perché non è facilissimo immaginare come Calliope possa essere esortata ad alzarsi (fisicamente) in piedi *alquanto*, mentre sembra abbastanza chiaro come ella sia esortata ad alzarsi, sì, ma metaforicamente, cioè a usare un livello stilistico più elevato, se pure solo di un poco (*alquanto*), cioè più che nell'*Inferno*, ma non ancora come nel *Paradiso*<sup>(8)</sup>.

Anche il v. 10, «seguitando il mio canto con quel suono», rimanda con precisione allo stesso contesto ovidiano: il riferimento è a *Met.* V, 339-340: «Calliope que-  
rulas praetemptat pollice chordas / atque haec percussis  
subiungit carmina nervis». Al v. 339 la Musa prima «pro-  
va col pollice le corde lamentose», poi, al v. successivo, ella inizia a cantare, cioè ad accompagnare le parole del canto con la musica: «seguitando il mio canto con quel suono» corrisponde a «subiungit carmina nervis»<sup>(9)</sup>, let-

---

di *hybris* poetica divinamente punita: sulle affinità tra l'invocazione alle Muse vincitrici delle insolenti e tracotanti Piche I e quella ad Apollo vincitore dell'altrettanto insolente e tracotante Marsia di *Par.* I particolarmente chiaro ed efficace G. LEDDA, *Invocazioni e preghiere per la poesia nel Paradiso*, in *Preghiera e liturgia nella Commedia. Atti del Convegno internazionale di Studi (Ravenna, 12 novembre 2011)*, a c. di G. LEDDA, Centro dantesco dei frati minori conventuali, Ravenna 2013, pp. 125-154 (in part. pp. 134-137); ID., *Dante Alighieri, Dante-poet, Dante-character*, in *The Cambridge Companion to Dante's Commedia*, ed. Z. BARAŃSKI and S. GILSON, Cambridge University Press, Cambridge 2019, pp. 28-42, a p. 40.

(8) Il concetto di sollevarsi stilisticamente di "un poco" deve probabilmente qualcosa anche al virgiliano «Sicelides Musae, paulo maiora canamus» (*Ecl.* IV, 1). È peraltro possibile, e anzi probabile, che *alquanto* abbia un valore temporale: CHIMENZ *ad loc.* considera questa possibilità: «sorga in piedi per un po' di tempo, mentre io canterò»; vedi anche DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, a c. di S. BELLOMO e S. CARRAI, Einaudi, Torino 2019, p. 6, dove si parafrasa: «si alzi un poco in piedi», dando evidentemente all'avverbio un valore temporale.

(9) È quindi confermata l'interpretazione tradizionale di «seguitando» = «accompagnando», contro la proposta di M. AVERSANO, *Il suono di Calliope*, in ID., *Il velo di Venere. Allegoria e teologia dell'immaginario dantesco*, Federico & Ardia, Napoli 1984, pp. 7-14, a p. 9, secondo cui «seguitando» significherebbe «spronando (il mio canto con quel modo di dire ...)» (cfr. anche BELLOMO e CARRAI, *Purgatorio* cit.: «seguitando: "accompagnando" con

teralmente, Calliope «aggiunge questi carmi alle corde percorse»<sup>(10)</sup>. La corrispondenza è segnata dalla compresenza nel verso di “parole” (*carmina* ~ «il mio canto») e “musica” (*percussis* (...) *nervis* ~ «con quel suono»<sup>(11)</sup>).

Più difficile è inserire nel contesto ovidiano i problematici vv. 11-12 «di cui le Piche misere sentiro / lo colpo tal, che disperar perdono». Nel testo di *Met.* V non vi è traccia né di una “disperazione” delle Pieridi, né della possibilità del perdono da parte delle Muse vincitrici. La spiegazione più naturale, e più diffusa, sta nell'intendere che qui Dante integri la narrazione ovidiana. Egli introduce ex novo il concetto che, nell'ascoltare il meraviglioso canto di Calliope, le Pieridi accusano il colpo in modo tale da non poter sperare nel perdono, e quindi rinunciano a chiederlo, decidendo anzi di reagire in modo arrogante, e anche autolesionista: dapprima, dopo essere state dichiarate sconfitte dalle Ninfe giudici della contesa, lanciano insulti («convicia victae / cum iacerent», *Met.* V, 664-665), e poi, dopo le parole con

---

la lira, o forse meglio “spronando” e quindi “ispirando”, con rimando a VERG. *Aen.* IX, 525). Va anche aggiunto che dal confronto con Ovidio si capisce come sia chiaro che Calliope è invitata ad accompagnare il canto di Dante con la sua *musica* (questo sembrerebbe ovvio, ma sono diffuse parafrasi del passo in cui si dice che Calliope dovrebbe accompagnare «col suo canto» la poesia di Dante, cosa improbabile anche solo da un punto di vista di mero realismo; non di canto si tratta, ma di musica).

<sup>(10)</sup> Intendo *percussis* (...) *nervis* come dativo con *subiungit*, piuttosto che come ablativo assoluto, come suggerito invece da alcune traduzioni (cfr. per es. *Opere di P. OVIDIO NASONE*, vol. 3, *Metamorfosi*, a c. di N. SCIVOLETTO, UTET, Torino 2000, p. 259: «prova prima con il pollice le corde sonore e una volta dato loro il tono attacca poi questo canto»); i commenti a Ovidio non si occupano di chiarire la costruzione.

<sup>(11)</sup> Cfr. MERCURI, *Ovidio e Dante* cit., p. 27: «Il lessema “nervis”, che si riferisce alle corde della cetra, rimanda al suono, per cui il verso di Dante ripropone lo stesso ordine del verso ovidiano». Forse troppo sottile, sempre con Mercuri, vedere in «con quel suono» riecheggiate le espressioni ovidiane «pennae sonuere per auras» e «sonent», che, ricorrendo rispettivamente a *Met.* V, 294 e 297, sono alquanto distanti dal contesto cui Dante sta alludendo, e si riferiscono non a Calliope, ma ai suoni prodotti dalle gazze.



cui Calliope<sup>(12)</sup> le condanna alla pena aggiuntiva della metamorfosi (i termini della sfida prevedevano solo una condanna delle sconfitte all'esilio, *Met.* V, 311-314), ridono, beffeggiano e tentano di aggredire («rident Emathides spernuntque minacia verba; / conataeque loqui et magno clamore protervas / intentare manus (...)», vv. 669-671)<sup>(13)</sup>.

3. È vero che Dante esplicitamente chiede a Calliope solamente di accompagnare il suo canto con la musica con cui aveva accompagnato il proprio in occasione della gara con le Pieridi, e non di ripetere il contenuto del proprio canto di allora – cosa che qui non avrebbe ovviamente senso. Tuttavia, la speciale rilevanza anche tematica del canto di Calliope è stata spesso notata<sup>(14)</sup>.

(12) O la Musa senza nome, a seconda che si legga *dixit* (così Tarrant) o la var. l. *dixi*, difesa da Bömer perché sarebbe strano, a suo avviso, che tornasse in scena Calliope, con un cambio di argomento, dopo che al v. 661 il suo canto si era concluso (P. OVIDIUS NASO, *Metamorphosen. Kommentar, Buch IV-V*, hrsg. F. BÖMER, Carl Winter, Heidelberg 1976, p. 390). A far preferire a Tarrant e altri la forma *dixit* sarà probabilmente il protagonismo apparentemente eccessivo che la Musa senza nome verrebbe ad assumere se a lei fossero attribuite le parole di condanna dei vv. 665-668.

(13) Cfr. per es. TORRACA *ad loc.* Non mi è del tutto chiaro il motivo per cui A. MARTINA, s.v. *Pieridi*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. IV, p. 492 ritenga che sarebbero le parole con cui le Pieridi vengono condannate alla metamorfosi in *Met.* V, 665-668 a dimostrare che «“disperar perdono” non solo non altera Ovidio, ma sembra riprenderlo fedelmente». La difficoltà di adattare il testo dantesco a quello ovidiano, e l'atteggiamento sprezzante ostentato dalle Pieridi dopo la sconfitta, spingevano il Buti a considerare *dispettar pro desperar*, «cioè ebbero in dispetto che fusse loro perdonato, perché così mostra Ovidio nel medesimo logo»; *contra*, vedi G. BRUGNOLI, *Studi danteschi*, vol. I, ETS, Pisa 1998, pp. 45-49.

(14) Tra i tanti contributi, vedi soprattutto E. RAIMONDI, *Rito e storia nel I canto del Purgatorio*, in *Id.*, *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Einaudi, Torino 1970, pp. 65-94, alle pp. 68-69; D. CLAY, *The Metamorphosis of Ovid in Dante's Commedia*, in *Dante: mito e poesia*. Atti del secondo seminario dantesco internazionale (Monte Verità, Ascona, 23-27 giugno 1997), a c. di M. PICONE e T. CRIVELLI, Franco Cesati, Firenze 1999, pp. 69-85, alle pp. 69-78 (cfr. anche, più brevemente, *Id.*, *The Metamorphosis of Ovid in Dante's Divine Comedy*, in *A Handbook to the Reception of Ovid*, ed. J. F. MILLER and C. E. NEWLANDS, Wiley Blackwell, Malden, MA 2014, pp. 174-186, alle pp. 179-181); G. BURATTI, *La primavera di Dante. Percorsi*

Da questo punto di vista forse la cosa più importante è che il principale racconto di Calliope, cioè la storia del ratto di Proserpina, culmina con un momento che suggerisce un'ascesa, un'uscita dagli Inferi, quando Giove ordina che Proserpina debba passare metà dell'anno con il suo rapitore e sposo Dite, e l'altra metà con sua madre Cerere. La "metamorfofi" con cui la storia culmina (*vertitur*, v. 568) è quella psicologica di Proserpina, che, da cupa e teterrima, diventa lieta e splendente come il sole che, coperto da nuvole piovose, esce, vincendo le nuvole (*Met.* V, 568-571):

vertitur extemplo facies et mentis et oris;  
nam modo quae poterat Diti quoque maesta videri  
laeta deae frons est, ut sol, qui tectus aquis  
nubibus ante fuit, victis e nubibus exit.

Proserpina, verosimilmente, si illumina di gioia all'udire che potrà trascorrere metà dell'anno con la propria madre nel mondo celeste. Ma la sua improvvisa luminosità, che è paragonata a quella del sole che «*esce dalle nuvole vinte*», *victis e nubibus exit*, allude naturalmente anche all'annua "uscita" di Proserpina dagli Inferi. Il culmine del canto di Calliope, dunque, costituisce un preciso parallelo alla situazione in cui si trova Dante, che è appena "uscito" dall'Inferno: *Inf.* XXXIV, 139 «E quindi *uscimmo* a riveder le stelle».

Ma se la storia del ratto di Proserpina cantata da Calliope è una storia che termina con un'"uscita" della luce dal buio, è anche vero che essa è la storia di una vittoria a metà: Proserpina deve comunque passare sei

---

*intertestuali da Proserpina a Matelda*, in «Linguistica e letteratura», 38 (2013), pp. 53-123. Cfr. anche P. R. MACFIE, *Mimicry and Metamorphosis: Ovidian Voices in Purgatorio 1.7-12*, in *Dante and Ovid: Essays in Intertextuality*, ed. M. U. SOWELL, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, Binghamton, NY, 1991, pp. 87-97, a p. 95: «Calliope creates a *carmen perpetuum* concerned with time, transcendence, and poesis, whose subject is not loss, but mutability or natural regeneration or metamorphosis, the very subject of the *Purgatorio*».

mesi all'anno negli Inferi. Proserpina alla fine si trova in una situazione né totalmente buona né totalmente cattiva – una situazione alquanto “purgatoriale”, a metà tra gli Inferi e l'Olimpo, tra Inferno e Paradiso<sup>(15)</sup>.

In realtà, il verso con cui si chiude l'*Inferno* non riecheggia solo la conclusione della storia di Proserpina. Esso riecheggia anche, al tempo stesso, la storia di un altro personaggio di cui canta Calliope nel libro V delle *Metamorfosi*: Aretusa, la cui metamorfosi abbiamo visto connessa a quella di Cadmo in *Inf.* XXV. Durante il suo primo incontro con Cerere (*Met.* V, 487-508), Aretusa si presenta alla dea e le riassume in breve la sua situazione, promettendole che in un momento più propizio, quando Cerere sarà più serena, le narrerà in dettaglio la sua storia (vv. 497-501). La situazione di Aretusa è dunque quella di una fonte cui la terra dell'Elide, fatta accessibile, offre un cammino; trascorrendo sotto cavità profonde, ella emerge a Ortigia col suo capo e torna a rivedere le ormai insolite stelle (vv. 501-503):

mihi pervia tellus  
praebet iter subterque imas ablata cavernas  
hic caput attollo desuetaque sidera cerno<sup>(16)</sup>.

Il percorso di Aretusa dalle profondità infernali al «rivedere le ormai insolite stelle» è costruito in evidente parallelismo con la storia principale narrata da Calliope, quella di Proserpina, a cui la storia di Aretusa, nella ver-

---

<sup>(15)</sup> MACFIE, *Mimicry and Metamorphosis* cit., p. 96 parla di “empietà” anche per il canto di Calliope, riferendosi all'incontrollabile amore di Dite per Proserpina; ma la narrazione di questo amore non ha nulla di empio; anzi, rispetto ad altre versioni, la versione di Calliope è alquanto giustificatoria nei confronti di Dite, che si innamora di Proserpina per diretto intervento di Venere. È vero che il canto di Calliope ha tra i suoi motivi quello della perdita, ma appunto, si tratta di una perdita a metà, appropriatamente purgatoriale.

<sup>(16)</sup> Cfr. CLAY, *The Metamorphosis of Ovid in Dante's Commedia* cit., pp. 77-78, che nota il riecheggiamento «sidera cerno» ~ «a riveder le stelle».

sione “lunga”, seguirà immediatamente (vv. 572 sgg.)<sup>(17)</sup>. Il verso «hic caput attollo desuetaquē sidera cerno» (*Met.* V 503) di Aretusa è dunque parallelo alla fine della storia di Proserpina, la similitudine del sole che esce dalle nubi sconfitte: «ut sol (...) victis e nubibus exit». Il verso finale dell'*Inferno*, «E quindi uscimmo a riveder le stelle» combina i finali di entrambe le storie, quella di Proserpina e quella di Aretusa: «E quindi uscimmo [~ exit] a riveder le stelle [~ sidera cerno]».

4. A Proserpina e specificamente alla Proserpina cantata da Calliope verrà paragonata Matelda da Dante-personaggio in *Purg.* XXVIII, 48-50:

Tu mi fai rimembrar dove e qual era  
Proserpina nel tempo che perdette  
la madre lei, ed ella primavera.

È stato suggerito che i vv. 50-51, «nel tempo che perdette / la madre lei, ed ella primavera», presuppongano non l'episodio di *Met.* V, bensì quello di *Fast.* IV: l'intertesto sarebbe *Fast.* IV, 485-486 «sed neque Persephone Cererem nec filia matrem / audit»<sup>(18)</sup>. In realtà i due

---

<sup>(17)</sup> In generale, sul parallelismo tra le due storie (ma senza enfasi sulla fine di esse), vedi HINDS, *The Metamorphosis of Persephone* cit., p. 92 e n. 46. Si noti piuttosto il commento di ROSATI a *Met.* V, 501-503, con implicito rimando a *Inf.* XXXIV, 139: «subterque imas ... cauernas, esplicitato da Stygio ... gurgite, assimila il percorso sottomarino di Aretusa a una vera catabasi infernale (...), ma *ablata* sembra accomunare espressamente i destini di Aretusa e Proserpina, costrette entrambe dall'aggressività erotica maschile a scendere nel mondo sotterraneo. Sollevare la testa (...) e “riveder le stelle” [corsivo mio] (...) rappresenta graficamente l'approdo di Aretusa sul suolo siciliano (cf. v. 641 *superas eduxit prima sub auras*)» (OVIDIO, *Metamorfosi*, vol. III, libri V-VI, a c. di G. ROSATI, traduzione di G. CHIARINI, Fondazione Lorenzo Valla/Mondadori, Milano 2009, pp. 217-218). I vv. 501-503 saranno riecheggiati alla fine del racconto di Aretusa ai vv. 639-641: «caecisque ego mersa cavernis / advehor Ortygiam, quae me cognomine divae / grata meae superas eduxit prima sub auras» (*ibid.*, p. 236).

<sup>(18)</sup> P. GRIMALDI PIZZORNO, *Matelda's Dance and the Smile of the Poets*, in «Dante Studies», 112 (1994), pp. 115-132, alle pp. 121-122. S. CARRAI, *Matelda*,

passi sono ben diversi: in Ovidio, Cerere non sente Proserpina, né Proserpina sente Cerere; in Dante, Cerere perde Proserpina, e Proserpina perde “primavera”. In Ovidio c’è una reciprocità che manca del tutto in Dante.

Invece proprio il fatto che Matelda sia detta perdere «primavera» costituisce un preciso rimando al testo di *Met.* V<sup>(19)</sup>: quando viene rapita da Dite, Proserpina perde tutti i fiori che aveva raccolto; «primavera» nel senso di “fiori primaverili” ricorre anche in *Par.* XXX, 63 «E vidi lume in forma di rivera / fulvido di fulgore, intra due rive / dipinte di mirabil primavera». Con ciò Dante presuppone, e allude a, *Met.* V, 399 «collecti flores tunicis cecidere remissis», «i fiori raccolti caddero dalla veste allentata», un particolare su cui Ovidio si sofferma: prosegue infatti dicendo che «tanto candore c’era nei suoi giovani anni che anche questa perdita causò dolore alla vergine» («tantaque simplicitas puerilibus adfuit annis, / haec quoque virgineum movit iactura dolorem»)<sup>(20)</sup>.

---

*Proserpina e Flora*, in ID., *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella Commedia*, SISMEL Edizioni del Galluzzo, Firenze 2012, pp. 99-117, alle pp. 114-117, attira l'attenzione sulla Flora di *Fasti* V come altro possibile modello ovidiano della Matelda dantesca: cfr. in particolare *Fast.* V, 201 «vere fruor semper», che potrebbe essere richiamato da «qui primavera sempre» (*Purg.* XXVIII, 143), per cui restano tuttavia predominanti altri due confronti: quello con le parole di Calliope in *Met.* V, 391 «perpetuum ver est», dalla descrizione del luogo ameno presso il lago Pergo in cui Proserpina raccoglie fiori a gara con le sue compagne e viene rapita da Dite, cioè lo stesso contesto di *Met.* V, 399 «collecti flores tunicis cecidere remissis» (vedi sotto), e quello con le parole del narratore in *Met.* I, 107 «ver erat aeternum», a descrivere l'età dell'oro (cfr. infatti la terzina precedente: «Quelli ch'anticamente poevaro / l'età dell'oro e suo stato felice, / forse in Parnaso esto loco sognaro», *Purg.* XXVIII, 139-141).

<sup>(19)</sup> «The “where” (“dove” [v. 48]) to be recalled here is at once a specific text (*Met.* 5.385-401) and the *locus amoenus* that it describes», P. S. HAWKINS, *Watching Matelda*, in *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's Commedia*, ed. R. JACOFF and J. T. SCHNAPP, Stanford University Press, Stanford, 1991, pp. 181-201, a p. 186 (poi riedito in *Dante's Testaments: Essays in Scriptural Imagination*, Stanford University Press, Stanford, 1999, pp. 159-179, a p. 164).

<sup>(20)</sup> Questa interpretazione è diffusa nella tradizione esegetica a partire almeno dal Lana (che non nomina espressamente Ovidio, ma chiaramente lo presuppone) e dal Landino («la madre perdè lei, et lei

Il canto di Calliope segue dunque Dante dall'inizio del suo viaggio purgatoriale fino alla sua conclusione. La musica della Musa che cantava della "resurrezione" di Proserpina è particolarmente adatta per accompagnare il canto del *Purgatorio* fino al Paradiso Terrestre<sup>(21)</sup>. Ma è adatta anche per accompagnare il canto, più elevato, del *Paradiso*? Che *non* lo sia – che per l'ultima cantica serva proprio l'ispirazione di Apollo – sembra suggerirlo un particolare: in *Met.* V, 346-358, dopo il suo breve "inno" a Cerere e l'espressione dell'intenzione di dedicare il canto alla dea (341-345), Calliope inizia il suo canto con la descrizione della Sicilia che preme con la sua mole Tifeo. Le Pieridi avevano fatto del ribelle Tifeo l'eroe del loro canto, soprassedendo del tutto sulla sua sorte finale, e ora la pia Calliope inizia proprio da Tifeo e dalla sua punizione.

Il gigante lotta per riemergere, ma la sua mano destra è sotto il Peloro, la sinistra sotto il Pachino, le gambe sotto il Lilibeo e la testa sotto l'Etna. Ciò nondimeno getta sabbia e vomita fuoco dalla bocca, e sforzandosi di liberarsi provoca terremoti. Anche il re dei morti ha paura che il suolo si spacchi e che la luce del giorno terrorizzi le ombre tremanti. Temendo questo disastro, Dite si reca dunque a controllare i fondamenti della terra di Sicilia. Venere lo vede vagare, e lo fa innamorare di Proserpina. Così la storia prende avvio.

Le parole di Calliope relative a Tifeo saranno riprese da Dante in *Par.* VIII, 67-70, laddove Carlo Martello parla della Sicilia:

---

e fiori. Dimostra adunque el prato dove era Mathelda essere simile a quello che Ovidio discrive dove fu rapita Proserpina»). Giorgio Inglese confronta anche, più avanti nel canto di Calliope, i vv. 554-555 «cum legeret *vernos* Proserpina *flores* / in comitum numero, *doctae* Sirenes, *eratis*» (DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Purgatorio*, nuova edizione, a c. di G. INGLESE, Carocci, Roma 2016, p. 38).

(<sup>21</sup>) BURATTI, *La primavera di Dante* cit., fa notare come la figura di Proserpina si insinui anche alla fine di *Purg.* I, vv. 134-136, dove l'evidente allusione al Ramo d'Oro virgiliano deve far ricordare che esso era il "dono" chiesto per sé da Proserpina (*Aen.* VI, 142-143).

E la bella Trinacria, che caliga  
tra Pachino e Peloro, sopra 'l golfo  
che riceve da Euro maggior briga,  
non per Tifeo ma per nascente solfo (...).

I commentatori del *Paradiso* rimandano ovviamente al passo delle *Metamorfosi*, anche se per lo più soprattutto per notare che «Dante corregge qui la spiegazione mitologica del fenomeno vulcanico, quale si leggeva in Ovidio (*Met.* V 352 sgg.) e Virgilio (*Aen.* III 570-582), con quella naturalistica offerta dalla scienza del suo tempo» (Chiavacci Leonardi)<sup>(22)</sup>. In realtà, i due passi citati dai commentatori hanno una rilevanza ben diversa per i versi danteschi: intanto, in *Aen.* III, 570-582 non si parla affatto di Tifeo: Virgilio segue la tradizione callimachea in cui è Encelado, e non Tifeo, il gigante che è oppresso sotto l'Etna e che, rigirandosi, fa tremare la terra e nasconde il cielo col fumo (*Aen.* III, 578-582).

Il modello principale della descrizione di Carlo Martello in Dante è evidentemente il passo delle *Metamorfosi*, e non quello dell'*Eneide*, anche se citare il passo di Virgilio può avere il suo senso, in quanto anch'esso è comunque chiaramente presupposto da Ovidio, e il fumo è assente dal passo delle *Metamorfosi* e presente in Virgilio (*Aen.* III, 572 «caelum subtexere fumo»; cfr. «caliga»). Ma la menzione di Pachino e Peloro in associazione con Tifeo (*Par.* VIII, 67-68 «E la bella Trinacria, che caliga / tra Pachino e Peloro») rimanda chiaramente a *Met.* V, 349-353<sup>(23)</sup>:

nititur ille quidem pugnatque resurgere saepe,  
dextra sed Ausonio manus est subiecta Peloro,  
laeva, Pachyme, tibi, Lilybaeo crura premuntur;  
degravat Aetna caput, sub qua resupinus harenas  
eiecat flammamque ferox vomit ore Typhoeus.

<sup>(22)</sup> Ma inappuntabile INGLESE *ad loc.* (DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Paradiso*, a c. di G. INGLESE, Carocci, Roma 2016, pp. 138-139).

<sup>(23)</sup> Nell'*Eneide* Pachino e Peloro non sono mai associati nello stesso contesto, e mai con Tifeo. In Ovidio sono associati nella descrizione della Trinacria in *Met.* XIII, 725-727, e in *Fast.* IV, 479, ma mai altrove con Tifeo.

Ora, Dante richiama il passo delle *Metamorfosi*, ma ne nega il dato fondamentale, e cioè il fatto che sia Tifeo la causa dei fenomeni vulcanici che caratterizzano la Sicilia: «non per Tifeo, ma per nascente solfo» (v. 70). L'ispirazione di Calliope porta Dante fin oltre i confini del Purgatorio, nel Paradiso Terrestre (Matelda ricorda a Dante Proserpina che coglie fiori quando viene rapita, *Purg.* XXVIII, 49-51), ma non è sufficiente per la prosecuzione del canto nel Paradiso vero e proprio<sup>(24)</sup>.

La correzione di Calliope in *Par.* VIII, 70 risuona anche di una certa autoironia: Dante nega che Tifeo sia sepolto sotto l'Etna su basi "razionalistiche" e "scientifiche"; ma il lettore sa anche che, se Tifeo non può essere sepolto sotto l'Etna, è perché egli è collocato nell'Inferno, con gli altri giganti custodi del IX cerchio: Virgilio chiede ad Anteo di metterli giù dove il freddo gela il Cocito, senza farli andare a chiedere aiuto a Tizio o a Tifeo (*Inf.* XXXI, 124-126).

Non ci fare ire a Tizio né a Tifo:  
questi può dar di quel che qui si brama;  
però ti china e non torcer lo grifo.

Vedere in questa menzione di Tifeo un rinvio a *Metamorfosi* V, sia al canto delle Pieridi che a quello di Calliope, sembra davvero improbabile; se Dante avesse in mente il canto di Calliope, avremmo qui una prima correzione della Musa (Tifeo non sta sotto l'Etna, ma nel fondo di Cocito). È difficile però, in assenza di segnali

---

<sup>(24)</sup> Cfr. MACFIE, *Mimicry and Metamorphosis* cit., p. 97 su come la correzione operata da Dante su Calliope implichi che «[i]n the end, even the song issued by the Muse whose name signifies "optima vox" is not fully relevant to Dante's task. The poet of Paradise must far surpass its pagan possibilities to achieve, albeit in special corrected terms, the victory denied the Pierides». Vedi anche J. LEVENSTEIN, *Resurrecting Ovid's Pierides: Dante's Invocation to Calliope in Purgatorio 1.7-2*, in «Dante Studies», 121 (2008), pp. 1-19, alle pp. 12-13; E. DRASKÓCZY, *La polivalenza dei miti d'arte ovidiani nella Commedia*, in *Miti figure metamorfosi* cit., pp. 165-185, a p. 171.



specifici (come quelli che abbiamo visto presenti in *Par. VIII*), che qui il lettore debba pensare a Calliope<sup>(25)</sup>.

Comunque, se i fenomeni vulcanici siciliani non sono dovuti ai movimenti sotterranei di Tifeo, bensì alla presenza di zolfo, non è perché Tifeo *non esista*; è semplicemente in un altro luogo. Non è la vittoria della razionalità sulla mitologia, ma di una mitologia, quella dantesca, su un'altra mitologia.

5. Come notato, tra gli altri, da Jessica Levenstein, è paradossale che la cantica del *Purgatorio* inizi con la negazione del perdono: «di cui le Piche misere sentiro / lo colpo tal che disperar perdono»<sup>(26)</sup>. Secondo Levenstein, questo sottolineerebbe la superiorità morale del mondo della *Commedia* rispetto a quello delle *Metamorfosi*. È una prospettiva interessante, ma insistere sul fatto che la punizione delle Pieridi è permanente, e quindi contraria all'ispirazione del *Purgatorio*, per gettare una luce sinistra sulle Muse stesse, non ha poi molto senso, poiché la punizione delle Pieridi non fa altro che anticipare, anche nella sua stessa ovidianità, le figurazioni, opera di Dio stesso (*Purg. X*, 94-95), che Dante vedrà sul pavimento della prima cornice del *Purgatorio*, nel terzo dei tre canti dei superbi, *Purg. XII*.

Le tredici terzine, di cui le prime dodici, con le parole iniziali ripetute, *Vedea, O, Mostrava* formano in acrostico la parola VOM, ribadita poi nella tredicesima terzina, presentano esempi alternati tra biblici e classici (del mito e della storia)<sup>(27)</sup>. Consideriamo brevemente i due quadri più strettamente ovidiani di questa sequenza:

(25) Non convincente MACFIE, *Mimicry and Metamorphosis* cit., p. 97 (che paraltro scambia Anteo con Efialte). Inoltre, è fuorviante dire che Tifeo sia la "figura principale" anche del canto di Calliope.

(26) Cfr. LEVENSTEIN, *Resurrecting Ovid's Pierides* cit., p. 10.

(27) Sul passo, da vedere F. BAUSI, *Canto XII. L'orgoglio dei superbi calpestatto*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio. I. Canti I-XVII*, a c. di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Salerno Editrice, Roma 2015, pp. 337-366.

Niobe (*Purg.* XII, 37-39) e Aracne (43-45), inframmezzati dalla scena relativa a Saul:

O Niobè, con che occhi dolenti  
vedea io te segnata in su la strada,  
tra sette e sette tuoi figliuoli spenti!

O folle Aragne, sì vedea io te  
già mezza ragna, trista in su li stracci  
de l'opera che mal per te si fé.

Come si sa, gli «occhi dolenti» di Niobe riecheggiano *Met.* VI, 304-305 «lumina maestis / stant immota genis»; il v. 39 «tra sette e sette suoi figliuoli spenti» riprende *Met.* VI, 282-283 «septem / et totidem iuvenes»; mentre, per la scena di Aracne, sono ben noti i rapporti con Ovidio, specialmente con *Met.* VI, 129-131:

Non illud Pallas, non illud carpere Livor  
possit opus. Doluit successu flava virago  
et rupit pictas, caelestia crimina, vestes (...).

La storia di Niobe (*Met.* VI, 146-312) seguiva *immediatamente* quella di Aracne (*Met.* VI, 1-145), che a sua volta seguiva *immediatamente* il canto di Calliope e la gara tra Muse e Pieridi con cui si chiudeva il libro precedente<sup>(28)</sup>. Con una transizione molto semplice, a Minerva, cui la Musa senza nome ha narrato della gara tra Muse e Pieridi, la vicenda delle divine fanciulle rammenta i problemi che lei stessa ha con Aracne; e così la scena si trasferisce dalla Beozia in Lidia<sup>(29)</sup>.

<sup>(28)</sup> Sulla «forte continuità» tra il libro VI e la seconda parte del libro precedente, dedicata alla contesa tra Muse e Pieridi, vedi ROSATI, commento a *Met.* V-VI cit., p. 242.

<sup>(29)</sup> Su Aracne vedi, di recente, BAUSI, *Canto XII* cit., pp. 345-349; E. DRASKÓCZY, *La polivalenza* cit., pp. 171-174; E. VILELLA, *Icone cristallizzate. Arte figurativa e rappresentazione letteraria fra Ovidio e Dante: l'esempio di Aracne*, in *Miti figure metamorfosi*, cit., pp. 207-224. Cfr. anche P. R. MACFIE, *Ovid, Arachne, and the Poetics of Paradise*, in *The Poetry of Allusion* cit., pp. 159-172.

La stessa struttura delle raffigurazioni di superbia punita in *Purg.* XII appare ispirata dalla tela tessuta da Minerva nella sua gara con Aracne<sup>(30)</sup>: la scena principale della tela di Minerva raffigura la contesa della dea con Nettuno per il predominio sull'Attica alla presenza degli altri dèi. Ai quattro angoli della tela sono rappresentati *exempla* di uomini superbi che hanno cercato di uguagliare gli dèi e per questo sono stati puniti (Rodope ed Emo, la madre pigmea, Antigone di Troia, Cinira). Di queste quattro piccole raffigurazioni (v. 86: *sigilla*) Aracne viene non solo indicata come pubblico implicito, ma anche si chiarisce molto esplicitamente l'intenzionalità delle rappresentazioni: hanno il fine di terrorizzare l'avversaria mostrandole le conseguenze della sua folle arroganza (*Met.* VI, 83-86)<sup>(31)</sup>:

ut tamen exemplis intellegat aemula laudis,  
quod pretium speret pro tam furialibus ausis,  
*quattuor* in partes certamina *quattuor* addit  
clara colore suo, brevibus distincta sigillis.

In quest'insistenza ovidiana sul numero *quattro* vedrei l'ispirazione per i tre gruppi di *quattro* terzine in cui si suddividono le raffigurazioni rappresentate sul pavimento della cornice dei superbi<sup>(32)</sup>.

L'opera di Aracne, che presenta una serie di dèi che si trasformano in animali allo scopo di sedurre donne mortali o divine, si contrappone frontalmente a quella

<sup>(30)</sup> Cfr. BAUSI, *Canto XII* cit., p. 348; BELLOMO e CARRAI, *Purgatorio* cit., p. 206.

<sup>(31)</sup> Cfr. T. BAROLINI, *Arachne, Argus, and St. John: Transgressive Art in Dante and Ovid*, in «*Medievalia*», 13 (1987), pp. 207-226, a p. 214: «As God inscribes his warnings into stone, so Minerva (for whom Ovid interchanges verbs like “pingit” and “inscribit”) attempts to warn her rival (“aemula” [83]) with embroidered examples (“exemplis” [83])».

<sup>(32)</sup> BAUSI, *Canto XII* cit., p. 348, giustamente insistendo sul fatto che sia la tela di Minerva a ispirare a Dante questa sezione del canto, nota che «nel passo ‘ovidiano’ (...) tre delle quattro scene ricamate da Pallade occupano tre esametri, così come, nel XII canto, a ogni esempio è riservata una terzina».

di Minerva, costituendo in ogni suo dettaglio un affronto contro la divinità, e perciò essa non solo segue immediatamente il racconto della contesa tra Pieridi e Muse, ma rappresenta una ripresa a distanza dell'empio canto delle Pieridi sconfitte da Calliope<sup>(33)</sup>. Dante, riprendendo in *Purg.* XII la figura dell'Aracne ovidiana, e modellando la struttura stessa dell'intera ecfraasi sulla tela della Minerva di *Met.* VI, non fa che proseguire il discorso ovidiano sulla superbia poetica punita che era iniziato nel proemio stesso della cantica con l'invocazione alle Muse e a Calliope vincitrice delle Piche.

SERGIO CASALI

Università di Roma Tor Vergata

---

<sup>(33)</sup> Cfr. GALASSO a *Met.* VI, 103-128: «Queste scene intessute costituiscono un parallelo con gli argomenti del canto pierio nel racconto precedente (V, 318 sgg.)» (OVIDIO, *Opere*, vol. I, *Le Metamorfosi*, traduzione di G. PADUANO, introduzione di A. PERUTELLI, commento di L. GALASSO, Einaudi, Torino 2000, p. 1058).



## IL GIUBILEO DI CASELLA

*Abstract*

*The Jubilee of Casella*

The musician Casella is the first penitent soul with whom Dante dialogues in *Purgatorio*. Through a new analysis of *Purg.* II 93 and a new interpretation of *Purg.* II 98, the importance of the dual function (poetic and historical) of this character within the structure of the *Commedia* emerges.

*Keywords:* Casella musician, *Purg.* II 93 and 98, *Divine Comedy* and Jubilee of 1300



Nel 1974, Raul Manselli chiudeva il suo corso universitario dedicato alla religione popolare nel Medioevo con una considerazione sul pellegrinaggio, non un fenomeno unicamente cristiano ma che, al contrario, «affonda le sue radici nella realtà stessa della mente umana»; e sul fedele medievale che lo intraprendeva:

il pellegrinaggio, mettendo in contatto il fedele col divino, è anche mezzo di penitenza: l'uomo del Medio Evo cammina a piedi, con problemi immensi di attraversamento delle Alpi e di altri passaggi difficili, e quindi nella necessità di affrontare una serie di disagi, di rischi<sup>(1)</sup>.

Anche il pellegrino penitente Dante «cammina a piedi» per gran parte della *Commedia*: nelle prime due

---

(1) R. MANSSELLI, *La religione popolare nel Medioevo (Sec. VI-VII)*, Giapichelli Editore, Torino 1974, p. 126.

cantiche deve superare fisicamente «problemi immensi di attraversamento», di discesa e, poi, di ascesa, come quella che lo porterà al primo balzo; problemi che diminuiranno man mano che si ascende la montagna e che svaniranno del tutto una volta Dante giunto nell'Eden, privo di Virgilio, la guida che lo ha fin lì sostenuto anche fisicamente e protetto dai rischi dell'arduo percorso.

Fra i tanti passi che nella *Commedia* descrivono la fatica pedestre, ricco di dettagli e di effetti realistici è senza dubbio proprio quello di *Purg.* IV 25-54, dove Dante procede addirittura carponi; terzine che fanno percepire al lettore tutte le difficoltà e tutte le pene della salita<sup>(2)</sup>:

Vassi in Sanleo e discendesi in Noli,  
montasi su in Bismantova e 'n Cacume  
con esso i piè; ma qui convien ch'om voli;                   27  
dico con l'ale snelle e con le piume  
del gran disio, di retro a quel condotto  
che speranza mi dava e facea lume.                       30  
Noi salavam per entro 'l sasso rotto,  
e d'ogne lato ne stringea lo stremo,  
e piedi e man volea il suol di sotto.                     33  
Poi che noi fummo in su l'orlo supremo  
de l'alta ripa, a la scoperta piaggia,  
«Maestro mio», diss'io, «che via faremo?».             36  
Ed elli a me: «Nessun tuo passo caggia;  
pur su al monte dietro a me acquista,  
fin che n'appaia alcuna scorta saggia».               39  
Lo sommo er' alto che vincea la vista,  
e la costa superba più assai  
che da mezzo quadrante a centro lista.               42  
Io era lasso, quando cominciai:  
«O dolce padre, volgiti, e rimira  
Com' io rimango sol, se non restai».                   45  
«Figliuol mio», disse, «infin quivi ti tira»,  
additandomi un balzo poco in sùe  
che da quel lato il poggio tutto gira.               48  
Sì mi spronaron le parole sue,  
ch'i' mi sforzai carpendo appresso lui.

(2) I passi della *Commedia* sono citati da DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. PETROCCHI, 4 voll., I: *Introduzione*; II: *Inferno*; III: *Purgatorio*; IV: *Paradiso*, Le Lettere, Firenze 1994<sup>2</sup>.

tanto ch' l' cinghio sotto i piè mi fue. 51

A seder ci ponemmo ivi ambedui  
 vòlti a levante ond' eravam saliti,  
 che suole a riguardar giovare altrui. 54

Ben trenta versi per descrivere l'inizio dell'ascesa del monte sacro, e non a caso ci troviamo nel *Purgatorio*, regno la cui dimensione spirituale fortemente attiva e dinamica si rifletterebbe, secondo Le Goff, nel dinamismo fisico stesso dei penitenti

Se Dante ha saputo conferire con tanta proprietà al *Purgatorio* tutte le sue dimensioni è perché ne ha compreso il ruolo intermedio attivo e lo ha mostrato nella reificazione spaziale e nella raffigurazione della logica spirituale in cui si inserisce. (...) Il *Purgatorio* è veramente «quel secondo regno», tra Inferno e Paradiso. Di questo aldilà intermedio Dante ha però un'idea tutta dinamica e spirituale. Il *Purgatorio* non è un luogo intermedio neutro, bensì orientato. Va dalla terra, dove i futuri eletti muoiono, al cielo dov'è la loro eterna dimora. Nel corso del loro itinerario essi si purgano, diventano sempre più puri, si avvicinano via via alla cima, alle altezze a cui sono destinati. Di tutte le raffigurazioni geografiche che l'immaginario dell'aldilà, dopo tanti secoli, gli offriva, Dante sceglie la sola in cui si esprime la vera logica del *Purgatorio*: quella in cui si sale, la montagna (...) <sup>(6)</sup>.

Ed effettivamente fra due regni di fatto *statici* si colloca il *dinamico Purgatorio*. Nell'*Inferno*, solo Dante avanza realmente lungo un percorso (a volte non chiaro) che attraversa l'intero regno, perché Virgilio dal Limbo, quasi circolarmente, dovrà tornare al Limbo. Anche nel *Paradiso* ci si sposta pochissimo, perché desiderare «esser più superne», dice Piccarda a Dante, «foran discordi li nostri disiri / dal voler di colui che qui ne cerne» (*Par.* III 73-75), e la pienezza di beatitudine del «tenersi dentro a la divina voglia» impedisce il solo desiderare lo spostamento in «più alto loco» (*Par.* III 65); lo stesso

(<sup>6</sup>) Cito dall'edizione italiana del 1996: J. LE GOFF, *La nascita del Purgatorio*, Giulio Einaudi Editore, Torino (tit. or. *La naissance du Purgatoire*, 1981), pp. 384-385.

spostamento di Dante è sovente percepito unicamente grazie all'intensificarsi della luminosità. Fra i due regni si trova il *Purgatorio*, con i suoi penitenti già salvati ma comunque in ogni senso, fisico e spirituale, in movimento alla conquista del Paradiso. Allo stesso modo i pellegrini sulla terra si muovono alla conquista della salvezza, nella speranza di ottenere almeno di potersi purificare ancora nel *Purgatorio* stesso. È la stessa speranza manifestata a Casella da Dante a *Purg.* II 91-92: «Casella mio, per tornar altra volta / là dov'io son, fo io questo viaggio», il quale «connette così la sua esperienza salvifica» a quella dell'amico musico<sup>(4)</sup>.

L'elemento fondamentale della reificazione spaziale del percorso salvifico purgatoriale per Le Goff «risiede nell'ascensione della montagna, nominata continuamente ("il monte", per tutta la cantica)»<sup>(5)</sup>. Ci viene così da notare un possibile ulteriore aggancio all'idea del pellegrinaggio reale nella scelta dei luoghi a *Purg.* IV 25-26; anch'essi su impervi percorsi devozionali, e termine comunque di profonda minoranza rispetto alla salita del Monte, dovettero essere noti ai pellegrini; San Leo, dove, malgrado la *translatio* a Voghenza delle reliquie del santo eponimo, perdurava e rinvigoriva nel basso Medioevo, anche per la presenza francescana (Sant'Igneo di San Leo, fu fondato dallo stesso Francesco), il «turismo religioso»<sup>(6)</sup>; sul promontorio di Noli, presso la chiesa di Santa Giulia (o santa Margherita di santa Giulia) di cui

---

(4) Il parallelismo fra le due esperienze salvifiche sarebbe stabilito dai due 'ma' che introducono le rispettive domande che si rivolgono i due amici: a *Purg.* II 90 Casella a Dante «ma tu perché vai» e 93 Dante a Casella «ma a te com'è tanta ora tolta?», cfr. R. MERCURI, *Significati simbolici e metaforici del Giubileo nell'opera di Dante*, in *Dante e il Giubileo*, Atti del Convegno (Roma, 29-30 novembre 1999), a c. di E. ESPOSITO, Olschki Editore, Città di Castello (PG) 2000.

(5) LE GOFF, *La nascita del Purgatorio* cit., p. 385.

(6) Cfr. D. SACCO, *Peregrinatio ad Petri Sedem. Ospedali e viabilità nella Romandiola meridionale tra XII e XVI secolo. Nuove testimonianze da contesto stratigrafico e fonti documentarie*, in «Studi romagnoli», LXV (2014), pp. 55-90, p. 65.



oggi rimangono solo i ruderi, dalla fine del XIII secolo era presente un insediamento monastico dei fruttuariensi, ordine dedito all'ospitalità dei pellegrini<sup>(7)</sup>. La Pietra di Bismantova, intorno alla quale era attivo più di un *hospitale peregrinorum*<sup>(8)</sup>. E forse anche il monte Cacume, sempre che con *cacume* Dante non intendesse indicare la stessa sommità della Pietra di Bismantova<sup>(9)</sup>.

Ma va soprattutto notata l'attenzione ai dettagli di Dante che pare effettivamente riportare un'esperienza concreta, una prova che all'epoca si sceglieva di affrontare non per diletto o passione alpinistica – considerata l'assai più ampia gamma di pericoli, a volte mortali, in cui era possibile incorrere – ma per necessità e, quindi, anche per urgenza interiore dal pellegrino, la salvezza dell'anima. Una descrizione minuziosa che fa rivivere, a chi ne ha avuto pari pratica, sentimenti quali il sollievo e la soddisfazione finale, dopo l'ultimo pesantissimo sforzo, per il raggiungimento della vetta. Lo sprone fisico e verbale di chi guida, Virgilio per Dante, e fa fronte ai pericoli è il grande appoggio per colui che teme di non farcela, di non riuscire. Tutti aspetti che dovevano riverberarsi su quei lettori della *Commedia* anche pellegrini.

---

(7) C. PRESTIPINO, *Pellegrini e pellegrinaggi. Chiese e Santuari, ospedali e ponti tra Liguria e Piemonte*, Ist. Internazionale di Studi Liguri – Sez. Valbormida, Savona 2020, pp. 88 e 90: «Anche i monaci di Fruttuaria erano presenti con la chiesa di Santa Giulia (o santa Margherita di santa Giulia) (...) è lecito pensare che (...) vi abbiano esercitato l'ospitalità, secondo la Regola dell'Ordine».

(8) Cfr. M. BORGHI, *Pellegrini fra Pradarena ed Ospedalaccio diretti a Bismantova*, Comune di Ligonchio 2002.

(9) Cfr. M. SENSI, *Movimenti riformatori nell'Italia centrale*, in *Das Papsttum und das vielgestaltige Italien. Hundert Jahre Italia Pontificia*, hrsg. von K. Herbers, J. Johrendt (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. Neue Folge, b. 5), De Gruyter, Berlin 2009, pp. 556-592, p. 565, n. 36: «Il santo fondò altri dieci monasteri; d'obbligo ricordare S. Bartolomeo di Trisulti, S. Domenico di Sora e un eremo ai piedi del monte 'Cacume', presso un ruscello; dedicò l'oratorio a S. Michele e lasciò questo luogo, che ha tutte le caratteristiche di un santuario micaelico, in custodia "ad un uomo religioso e pio, di nome Pietro", è quanto narra il biografo Giovanni», cfr. *Analecta Bollandiana*, I, 1882, p. 286.

Dopo la risposta di Virgilio «noi siamo peregrin come voi siete» alle anime che, scese dal *vasello*, domandano come arrivare al monte, il parallelo col pellegrinaggio ritorna nel *Purgatorio* così anche nella descrizione realisticamente fisica dell'itinerario pedestre (per richiamare Manselli sopra citato).

E il pellegrinaggio a cui fa esplicitamente riferimento nel II canto del *Purgatorio* il musico Casella è indubbiamente quello giubilare, che riveste

una funzione di rilievo nel poema, proprio in ordine alle sue finalità e alla costruzione del personaggio-Dante, molto spesso, per autodefinizione, "pellegrino", un leit motiv dell'intero poema («novo peregrin d'amore»: *Pg* VIII, 4), e penitente nell'Aldilà per grazia divina, come pellegrini e penitenti erano i peccatori che erano affluiti a Roma nel 1300<sup>(10)</sup>.

Un parallelo che Antonelli vede rovesciato non nella finalità ultima, la salvezza della propria anima, ma nella modalità di acquisizione della salvezza, lo stesso Giubileo del 1300, da cui Dante si dissocia per difetto della mediazione del simoniaco sommo Pontefice, condannato nell'*Inferno*. Il *Purgatorio* diventa il luogo più idoneo dell'*altro* pellegrinaggio dantesco e, così affollato di poeti e affini, delinea il progetto salvifico biografico e poetico di Dante

Il *Purgatorio*, in quanto regno specifico della penitenza attiva del cristiano pellegrino e salvato, ne diviene il Luogo per eccellenza, ove la dimensione autobiografica e storica del personaggio s'incontra in modo del tutto "naturale" col percorso di salvezza di se stesso e del suo mondo, ivi compreso, e con funzione ovviamente centrale, quello poetico<sup>(11)</sup>.

Premesse essenziali allo sviluppo del nostro discorso, poiché pellegrinaggio "autobiografico", poetico e storico sembrerebbero concentrarsi proprio all'inizio della secon-

<sup>(10)</sup> ANTONELLI, *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Viella, Roma 2021, p. 112.

<sup>(11)</sup> *Ibidem*, p. 120.

da Cantica, nella funzione, anzi nelle due funzioni, direi, della prima anima penitente che dialoga con Dante, appunto l'amico Casella.

Iniziamo dalla prima funzione, quella biografico-poetica.

Incontriamo Casella subito dopo i due "inni di liberazione" che aprono la Cantica, ancora un parallelo: il primo, laico e morale dell'uomo politico, espresso (nelle parole di Virgilio) dalla figura di Catone e dalla sua morte in nome della libertà (suicidio per questo perdonato da Dante); il secondo spirituale, dell'anima che, libera dal corpo, può intraprendere il suo cammino di penitenza al fine di ottenere il contatto col divino, questa volta espresso dalle anime sul *vasello* e dal salmo da esse intonato *In exitu Israël de Aegypto*, cantato in terra ad accompagnare la salma al cimitero.

Riallacciandoci alle parole di Contini su Francesca da Rimini, «ci se ne scorda qualche volta, è il primo dannato che conversa con Dante», possiamo ricordare ancora che, dal canto suo, Casella è la prima anima penitente con cui Dante dialoga nel *Purgatorio*. Francesca parla con parole di Dante (e la sua retorica è quella di Dante), è «un'usufruttuaria delle lettere, quel che si dice una lettrice, non una produttrice». Quindi, che

Dante superi Paolo, e che Beatrice superi Francesca (dopo tutto, platonismo a parte, né Dante né Beatrice avrebbero potuto esibire un certificato di stato libero) vuol dire che è oltrepassato lo stadio dell'amor cortese, della mera «*probitas*», dell'etica mondana, che perdura nello Stil Novo e si prolunga nella *Vita Nuova*. (...) Francesca è insomma una tappa, una tappa inferiore, simpatica (voglio dire simpatetica) e respinta, dell'itinerario dantesco, tappa della quale è superfluo cercar di distinguere se sia più letteraria o vitale<sup>(12)</sup>.

(12) G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in «Approdo letterario», IV (1958), pp. 19-46; si cita da Id., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1970, pp. 335-361, i passi dalle pp. 343 e 348.

Un'ambiguità (letteraria o vitale) voluta per Antonelli e pertanto

*necessaria* a Dante per poter rappresentare non solo le passioni letterarie da cui doveva redimersi ed il proprio pentimento "biografico-letterario", ma anche le passioni reali del proprio personaggio e l'importanza che la fenomenologia amorosa cortese aveva rivestito per un'intera civiltà, oltre che per se stesso e i suoi lettori<sup>(13)</sup>.

Casella non è un lettore ma si fa esecutore di un componimento del *Convivio*, che sceglie (che Dante sceglie) per consolare con il suo canto l'anima del Poeta, *Amor che ne la mente mi ragiona* (*Purg.* II 109-112). Ricorrendo al «campionario, necessariamente antologico, di corollari al principio del personaggio-poeta» che «vuol fondarsi su dati testuali, sia pur letti in filigrana»<sup>(14)</sup>, possiamo forse individuare un ruolo più funzionale in questa scelta, che vada anche oltre l'idea dell'amore per la filosofia che, al pari della musica, rischia di condurre all'errore, il «completo oblio, quell'incanto che tutto fa dimenticare (v. 117)»<sup>(15)</sup>. La dolcezza del canto incanta certamente il Dante personaggio: «Noi eravam tutti fissi e attenti / a le sue note» (vv. 118-119), e rimane nel Dante autore: «cominciò elli allor sì dolcemente, / che la dolcezza ancor dentro mi suona» (vv. 113-114). Tuttavia, la funzione dell'episodio, dall'intonazione di Casella all'interruzione e al rimprovero di Catone, pare effettivamente consentire altro, e poco importa poi che appaia poco verisimile che Casella possa aver eseguito canzoni di Dante, ancor più se morali, perché nella finzione è Dante ad aver scelto il suo componimento più atto alla

<sup>(13)</sup> ANTONELLI, *Dante poeta-giudice* cit., p. 82, continua: «Senza l'interessarsi di tali aspetti saremmo di fronte a un raffinato peraltro inerte passaggio metacritico e non a uno dei brani più celebrati della poesia mondiale».

<sup>(14)</sup> CONTINI, *Dante come personaggio-poeta*, p. 343.

<sup>(15)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A.M. CHIAVACCI LEONARDI, 3 voll., Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1994, II, *Purgatorio*, p. 51.

funzione sempre da lui voluta per l'amico. *Amor che ne la mente mi ragiona* è una canzone emblematica nel percorso biografico-letterario di Dante, una lode – parrebbe – del suo «secondo amore», la Filosofia, che ha sostituito il primo amore, la Beatrice “cortese”: «la donna di cui io innamorai appresso lo primo amore fu la bellissima e onestissima figlia de lo imperadore de lo universo, a la quale Pittagora pose nome Filosofia» (*Conv.* II xv 12). Così con questo componimento, ma ancor più con l'interruzione della sua esecuzione da parte di Catone, Dante sembra qui dichiarare anche il superamento di un'ulteriore tappa del proprio itinerario, quella che lo ha visto sedotto dalla Filosofia. E chissà se è a questa seconda passione di Dante, *consolatoria* della perdita della prima, che Beatrice fa riferimento nel suo rimprovero di *Purg.* XXX 130-132, dove usa le parole della *Consolatio Philosophiae* (III VIII 1, 12 e III IX 9, 30) per indicare l'illusorietà di una ricerca della felicità finale, che può essere ottenuta solo grazie alla Fede nel vero «primo amore» (Benvenuto da Imola a *Par.* XXXII 142-144: «e drizzere-mo gli occhi al primo amore, idest, contemplationem ad divinitatem quae est ultima felicitas»)<sup>(6)</sup>.

Dopo Francesca, Casella pare esprimere ancora una fase, successiva, dell'itinerario biografico-letterario di Dante: dalla giovane, *lettrice* di Lancillotto, al musico, diretto *esecutore* di Dante, ora più che simpatetico, direi fortemente affettivo: Casella si fa avanti «per abbracciarmi con sì grande affetto» (*Purg.* II 77); dice «Così com'io t'amai / nel mortal corpo, così t'amo sciolta» (vv. 88-89); e «Casella mio» lo apostrofa Dante (v. 93).

In sintesi, potremmo dire che il pellegrinaggio poetico di Dante mostra un ulteriore basilare momento nell'episodio di Casella. Analogamente alla funzione di Francesca (prima anima dannata con cui dialoga Dante nell'*Inferno*), volta alla dichiarazione del superamento

<sup>(6)</sup> I commenti antichi o di cui non si dà indicazione bibliografica sono tratti dal Dartmouth Dante Project.

della dimensione biografico-poetica cortese, parrebbe situarsi, a un livello superiore, la funzione di Casella (prima anima penitente con cui dialoga Dante nel *Purgatorio*) col suo canto – ulteriore manifesto del passato biografico-poetico di Dante – ora interrotto. L'abbandono del primo e del secondo amore, così delle soluzioni letterarie che li enunciano, è in favore del vero «primo amore» e della nuova forma poetica, unica che lo può esprimere, formalmente riconosciuta nel XXV del *Paradiso*.

Ci si può ricollegare forse anche all'idea di un itinerario intellettuale di Dante specchiato nella Beatrice Donna gentile, Sofia dei filosofi, Sapienza mistica.

Veniamo ora all'altra funzione di Casella, quella biografico-storica, partendo dalle lezioni alternative di *Purg.* II 93.

*Purg.* II 91-102:

«Casella mio, per tornar altra volta  
là dov' io son, fo io questo viaggio»,  
diss' io; «ma a te com' è tanta ora tolta?». 93

Ed elli a me: «Nessun m'è fatto oltraggio,  
se quei che leva quando e cui li piace,  
più volte m'ha negato esto passaggio; 96

ché di giusto voler lo suo si face:  
veramente da tre mesi elli ha tolto  
chi ha voluto intrar, con tutta pace. 99

Ond' io, ch'era ora a la marina vòlto  
Dove l'acqua di Tevero s'insala,  
benignamente fu' da lui ricolto. 102

Il verso 93, come è noto, è uno dei quattrocento *loci* Barbi, utile a Mario Casella nella definizione del subarchetipo  $\beta^{(17)}$ , dove, omissa *diss'io*, per lo più, le varianti *era* e *terra* si sostituiscono a *è* e *ora*: «ma te comera tanta terra tolta» (ad es. Parm) contro «dissio ma te

(17) M. CASSELLA, *Studi sul testo della «Divina Commedia»*, in «Studi danteschi», VIII (1924), pp. 5-85.

come tanta ora tolta» (ad es. Triv). E la consistenza di questa numerosissima famiglia è calcolata da Sanguineti in poco meno di seicento testimoni non frammentari, di cui lo studioso elenca le varie risultanze del v. 93: «Per la prima volta negli studi danteschi, è stato possibile conoscere il comportamento dell'intera tradizione in un determinato luogo del Poema». La variante, quindi, scompare dall'edizione di Sanguineti, poiché «la suddetta "tradizione β" – nulla di genuino offrendo che non sia già in *b* (Ash Ham) *y* (LauSC) Rb [che conservano *diss'io*, è ed *ora*] – è inutilizzabile ai fini della *restitutio textus*»<sup>(18)</sup>. Anche il ripescaggio di Inglese della fonte *c*<sup>(19)</sup>, dove sono Parm (ricordo «ma te comera tanta terra tolta»), La (dove su rasura è riscritto «dissio ta(n)ta hor<sup>a</sup>tolta»), Vat &c e Cento, non basta a risollevere le sorti della variante, poiché ha contro il resto della tradizione selezionata, compreso l'Egerton 943, in cui «mate comera tanta terra tolta» è in seconda scrittura. Pertanto, è necessario tornare a Petrocchi per avere una valutazione "paritaria" e, quindi, anche "interpretativa" della variante *tanta terra*, il quale nell'introduzione alla sua edizione dell'antica vulgata dice:

sembra erronea la lez. *tanta terra tolta*, in quanto alle anime come Casella non era tolta la 'terra' dell'isola del Purgatorio, cui pur sempre conservavano diritto, ma il tempo, l' 'ora', di dar principio alla purgazione. Il Castelvetro intendeva 'togliere terra' per 'vietare di prender terra' di 'imbarcarsi', come 'pigliare terra' vuol dire 'sbarcare'; allora perché *tanta terra*?, forse una *terra* 'così importante'?)

E a giustificazione della scelta effettuata a testo (*diss'io*; «ma a te com' è tanta ora tolta?») non rinviene motivo per discostarsi da «una lezione tanto persuasiva

<sup>(18)</sup> F. SANGUINETI, *Testo e esegesi della Comedia*, in *Dante, poète et narrateur*, «Arzanà», 7 (2001), 17-33, p. 18 e p. 24; DANTIS ALAGHERII, *Comedia*, ed. critica per c. di F. SANGUINETI, Edizioni del Galluzzo, Firenze 2001, p. LXII.

<sup>(19)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a c. di G. INGLESE, 3 voll., I: *Introduzione. Inferno*, p. CXVI.

quanto al suo significato e così ben attestata». Tuttavia, segnala che entrambi gli esiti erano noti ai commentatori antichi (rinviando all'Anonimo fiorentino) e che non «è possibile collegare o graduare le due varianti in rapporto col misterioso ritardo di Casella»<sup>(20)</sup>.

Già Scartazzini, a quale qui rimando per una sintesi ancora valida, rilevava che entrambe le lezioni sono assai antiche, poiché

i primi commentatori, *Lan.* ed *Ott.* sembrano averle conosciute; chiosando a questo verso: «Come è ciò ch'elli è *cotanto tempo* che tu se' morto, e pur ora vieni a fare questo tragetto?» essi presuppongono la lezione *tant'ora*; ma al v. seg. ambedue chiosano: «Casella dice: sappi che a me non è stato *tolta terra*, nè fattomi oltraggio», la qual chiosa sta colla lezione *tanta terra*. *L'An. Fior.* poi scrive chiaro e netto: «*Ma a te, diss'io, come tant'ora è tolta?* Et chi dice: *tanta terra*. Se dice *tanta ora*, si dee intendere: Chi t'ha tolto tanto tempo quanto hai penato a venire qui? ch'erono passati più mesi ch'egli era morto, et pure allora giugnea. Se dice *tanta terra*, ciò è sì gran terra et maravigliosa quanta è questa di Purgatorio.» Ambedue le lezioni hanno pure il sostegno di molti codici; anche le edizioni sono divise. Sarà bene interrogare i commentatori antichi. *Petr. Dant.* scrive: *Petendo a dicto Casella quomodo erat, quod jam tantum tempus transierat quod decessit, et tamen tunc veniebat ad dictum locum*; sembra dunque che egli leggesse *ora*. Lo stesso è a dirsi del *Postill. Cass.*, il quale ripete quasi il detto da Pietro: *Quomodo est quod jam est tantum tempus quod tu decessisti, et nunc venis ad purgandum*; e *tant'ora* ha infatti anche il *cod. Cass.* Così lessero eziandio *Benv. Ramb.* («Dante dimanda a Casella: e perchè tardasti tanto a venir qui?), *Buti, Land.* («perchè tanta hora, cioè, tanto tempo»), *Vellut.* e il *Dan.*, il quale scrive: «*Ma a te com'era tant'ora tolta?* così è scritto negli antichi testi; et non: *Ma a te com'era tanta terra tolta?*».

Arrivando alla conclusione non diversa, almeno negli esiti, da quella accolta oggi, che la lezione «*ora* avendo dunque per sè ottimi codd. e la maggioranza de' com-

<sup>(20)</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata* cit., I, p. 142 e III, pp. 30-31.



mentatori antichi, ci pare doverla preferire all'altra», in fin dei conti entrambe le lezioni «vengono a significare la stessa cosa» e cioè la meraviglia di Dante nel vedere Casella, morto da tempo, solo ora iniziare il suo percorso di purgazione.

Nessuno però, fra i commentatori antichi e moderni (almeno a mia conoscenza), forse troppo concentrati sulle isolate varianti *ora* e *terra*, parrebbe aver riconosciuto che il sintagma *togliere terra* è quasi un tecnicismo, perché soprattutto utilizzato in ambito bellico, e vuol dire “far arretrare / rimandare indietro”. Quindi, la terra eventualmente tolta a Casella non è quella a venire del Purgatorio, ma quella a retrocedere dal vascello, sul quale l'angelo gli ha vietato l'accesso impedendogli l'avanzare: rimandandolo indietro. Insomma, Casella sarebbe stato “tante volte o così tanto [= tanta] rimandato indietro dall'angelo”. Un tecnicismo forse non troppo noto, poiché non identificato, ma che a Dante non doveva esser invece sconosciuto. Infatti, lo troviamo anche nel *Libro de' Vizi e delle Virtudi* di Bono Giamboni, dove «la gente della parte della Fede Cristiana» e «la gente dell'oste della Fede Pagana» si affrontano: «E così pensando, ciascuna parte stava dura e ferma contra 'l suo nimico, e non si lasciava tòrre terra» (I 1 50)<sup>(21)</sup>.

È fuor di dubbio che, così interpretata, la variante «tanta terra tolta» divenga ora più *persuasiva* (anche se il risultato nel concetto generale di fatto non cambia, esso si fa più chiaro) di «tanta ora tolta», se non altro perché anticipa con buon senso le parole di Casella «Nessun m'è fatto oltraggio, / se quei che leva quando e cui li piace, / più volte m'ha negato esto passaggio». Ma che *status* dare a questa lezione con questo nuovo significato rispetto alla sempre *così ben attestata* «tanta ora tolta»,

---

(21) BONO GIAMBONI, *Il Libro de' Vizi e delle Virtudi e il Trattato di Virtùe Vizi*, a c. di C. SEGRE, Giulio Einaudi Editore, Torino 1968, p. 68. Ma anche T.L. X 263 «*tolir terre zurücktreiben*».

vincitrice nei più recenti *stemmata*? Una *facilior* “dedotta” proprio dai versi appena riportati? Una glossa allo stesso modo derivata e introdotta a testo? Rimane comunque lecito il dubbio che  $\beta$  conservi la lezione corretta.

Per Petrocchi un ulteriore elemento a favore della lezione *ora* «risiederebbe nell’alternanza tra *è* ed *era*, risolvibile – indipendentemente da ogni altro motivo – a vantaggio del tempo presente come subito nella risposta di Casella: *Nessun m’è*»<sup>(22)</sup>. Con questo “nuovo” significato individuato in *terra tolta*, anche il «vantaggio» riscontrato da Petrocchi parrebbe venir ridotto, anzi, l’imperfetto troverebbe un suo idoneo ruolo all’interno del v. 93 «m’a te com’era tanta terra tolta», dove Dante si riferisce a qualcosa che si è ripetuto nel passato e ora non è più. Casella, dopo tanti rifiuti angelici, è potuto finalmente salire sul vascello perché ora fornito di lasciapassare giubilare.

È però comunque interessante considerare la lezione di alcuni testimoni della famiglia  $\beta$  che presentano sia *ora* sia *terra*. Percorrendo le varianti elencate da Sanguineti troviamo ad esempio Trento, dell’ultimo quarto del XIV sec., «matte comaor tanta terra tolta» che combacia con Co (ora sceso al XIV<sup>4/4</sup>); ma anche BNCF, Fondo nazionale, II.I.30, con la sua alta datazione al secondo quarto del XIV sec., ha «ma te come <sup>e</sup> or tanta terra tolta» (con <sup>e</sup> aggiunta di altra mano). E così probabilmente aveva in prima scrittura il compagno Fondo nazionale, II.I.32<sup>(23)</sup>, dello stesso copista, dove una seconda mano converte *terra* in «hora» e cerca di inserire, malamente, *dissio*[?]. Si tratta di soluzioni contaminate?

Ma veniamo al luogo che maggiormente ha stimolato l’esegesi dantesca alla ricerca di una spiegazione del

<sup>(22)</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Commedia secondo l’antica vulgata* cit., III, p. 31.

<sup>(23)</sup> Le schede dei due BNCF in S. BERTELLI, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo. I: I codici trecenteschi (entro l’antica vulgata) conservati a Firenze*, Olschki Editore, Firenze 2011, pp. 362-366.

ritardo di Casella, il suo *indugio*. Il commento scartazziniano rifatto da Vandelli a *Purg.* II 93 così spiega:

perché mai arrivi solo ora nel Purg., tanto tempo dopo la tua morte? Come mai t'è stato tolto tanto tempo dopo la tua morte? (...) Le parole de' vv. 94-96 paiono intese a dichiarar misteriose, impenetrabili tali ragioni, pur essendo esse di certo giuste, avendo radice nella volontà di Dio. Se non che Casella non pure ha tardato perché respinto dall'Angelo nocchiero, ministro della giustizia divina, ma altri tre mesi (vv. 28 sgg.), ne' quali ormai l'Angelo ha raccolto nel *vasello* chiunque ci voleva entrare. Come mai? Certo ci furono per Dante due spinte efficaci: la suggestione dell'Eneide [*dov'è l'episodio di Palinuro non tragittato da Caronte, perché il suo corpo è rimasto insepolto*, III, 201 sgg., V, 835 sgg.; e cfr. anche VI, 316 e 229, *dove si parla delle anime che Caronte respinge e devono restare più o men lungamente di qua dall'Acheronte*] e l'utilità di essa a render possibile l'episodio di Casella, morto da più tempo<sup>(24)</sup>.

Alla memoria di Palinuro, molte altre motivazioni sono state negli anni aggiunte, fra le più accolte quella di Poletto, sollecitata da *Purg.* XXI 64 e sgg., di un ritardo propedeutico voluto da Dio<sup>(25)</sup>.

Nel commento assai più recente di Giorgio Inglese, fra gli ultimi che trattano la questione, leggiamo:

I *tre mesi* decorrono certamente dall'inizio del grande giubileo (Natale del 1299, ossia primo giorno dell'anno 1300 secondo il computo a *Nativitate Domini*; (...) pare chiaro che Casella, *più volte* respinto dal nocchiero, si sia allontanato (altrettante volte?) dalla *marina* laziale per tornarvi finalmente poco prima del 27 marzo (10 aprile) 1300 (è infatti impensabile che imbarco e viaggio siano durati tre mesi, cfr. vv. 17-18 e 51). Perché Casella non profitto subito della grazia giubilare? La questione relativa, molto dibattuta, viene definita «oziosa» (Sapegno), «vana» (Marti, *Studi*, p. 91), «insolubile» (Parodi, ripreso da Tartaro, *Cielo*, p. 54) ecc.: siamo di fronte a un

<sup>(24)</sup> DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, testo critico della SDI, riveduto, col commento scartazziniano rifatto da G. Vandelli, 1937<sup>90</sup>, p. 314.

<sup>(25)</sup> Un riepilogo alla voce *Casella* dell'*ED*, a c. di L. PEIRONE.

nodo mal posto e mal dipanato dall'Autore. – Nel vagare di Casella può esservi l'eco di un'antica opinione per cui le anime sottoposte alle pene purgatorie risiedevano nel mondo degli uomini, là dove avevano peccato (...) <sup>(26)</sup>.

Si potrebbe però tentare di stimolare una diversa lettura interpretativa dei vv. 98-99: «veramente da tre mesi egli ha tolto / chi ha voluto intrar, con tutta pace» Infatti, è forse possibile attribuire al *da* che precede *tre mesi* valore inessivo. Sembrerebbero suggerire tal senso il *citra* della glossa di Benvenuto da Imola «da tre mesi, idest a tribus mensibus citra, quod est dicere a natali citra» e ancor più (perché non presenta «a») quello dell'Anonimo lombardo, almeno nella redazione ancora del Fondo nazionale II.I.32: «dicit casalla quod iste angelus recipit citra tres menses animas quas cumque uolentes trasire[?] pacifice.», che conserva di nuovo «citra» nell'interlinea, subito dopo «da tre mesi». E poco cambia la lezione dell'Egerton 943: «Adhuc dicit casella. quod iste angelus recipit circa tres menses quoscumque uolentes transire pacifice.», che ha *circa* (probabile errore di lettura). D'altro canto nel Vocabolario della Crusca (4<sup>a</sup> ed., vol. 2, p. 2, ed edd. precedenti) si legge: «DA. Per intorno; o per quello, che si dice Poco più, o meno, In circa. Lat. Fere, ferme, ad, quasi, usque ad, circiter, plus minus. (...) Dant. Purg. 2. Veramente da tre mesi gli ha tolto Chi ha voluto entrar con tutta pace».

L'accezione inessiva di *da* permette di intendere *da tre mesi* come complemento di stato in luogo con senso temporale <sup>(27)</sup> e di leggere: “in questi giorni, ossia ora (e Casella «era ora alla marina volto»), l'angelo nocchiero ha imbarcato chi è morto *da* tre mesi *in qua*; cioè fra il Natale 1299, inizio del retroattivo Giubileo di Bonifacio (bolla del 22 feb. 1300), e il passaggio di Casella sul va-

<sup>(26)</sup> DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, revisione del testo e commento di G. Inglese, 3 voll., II: *Purgatorio*, Carocci Editore, Roma 2016, *ad locum*.

<sup>(27)</sup> Per tale condizione, vd. in *ED* la voce *Da*, a c. di T. De Mauro.

scello". Nell'Egerton 943, al passo sopra riportato segue: «Nota. quod hoc fuit tempore magne indulgentie que fuit rome sub .m<sup>o</sup>ccc<sup>o</sup>. de mense marcij et ideo dicit da tre mesi quia tunc recipiebantur quicumque confessi et contriti ibant romam pro indulgentia».

Tale soluzione, oltre a risolvere l'annosa questione dell'indugio di Casella, probabilmente mai espresso da Dante, mostrerebbe la volontà del Poeta di far riferimento a un fatto epocale, alla retroattività dell'indulgenza giubilare anche per coloro morti durante il pellegrinaggio verso Roma.

Riguardo a questa *gratia non bullata*, in realtà del Natale del 1300 (poi comunemente ricondotta alla bolla di indizione del Giubileo), riportata dallo Stefaneschi alla fine del suo *Liber*:

Item placet ipsi Domino Nostro Summo Pontifici et vult quod omnes illi qui venerunt ad indulgentiam concessam per eum et mortui sunt in via vel urbe, numero dierum taxato in ipsa indulgentia nondum decurso, plenam indulgentiam consequatur. Item vult idem Dominus Noster Summus Pontifex quod omnes illi arripuerunt iter ad istam indulgentiam animo complendi eam et iusto impedimento impediti, vel non pervenerunt, vel non pervenientes compleverunt, eamdem plenam indulgentiam consequatur<sup>(28)</sup>,

Frugoni sottolinea che non preoccupa

l'estensione del beneficio dell'indulgenza a quei pellegrini che non avessero potuto per giusto impedimento adempiere le condizioni prescritte – era cosa questa, è noto, già avvenuta nel caso ad esempio di indulgenze per i Crociati –, ma quel dichiarare beneficiari i pellegrini morti. Che le indulgenze fossero applicabili ai morti era già stato dimostrato da san Bonaventura e da san Tommaso; ma sempre *per modum suffragi*, cioè indirettamente, per intercessione di viventi che lucrano essi l'indulgenza con le loro opere e la applicano ai defunti. Qui ci troviamo di fronte a qualcosa di nuovo.

<sup>(28)</sup> La citazione è tratta da A. FRUGONI, *Incontri nel Medioevo*, il Mulino, Bologna 1979, p. 105.

Infatti, l'indulgenza per i defunti, poiché non può «come pei viventi, aversi *per modum absolutionis*», era valida sull'*Ecclesia militans*, cioè sui Crociati morti mentre andavano in Terra Santa, perché

rivolta, ai vivi, che avrebbe operato anche se non avessero compiuto interamente l'impresa della crociata, nel punto della loro morte, legittimamente *per modum absolutionis*. Ma nel nostro caso, è troppo evidente che l'indulgenza *per modum absolutionis* è rivolta all'*Ecclesia patiens*: una pretesa questa per ogni teologo di allora e di oggi assai imbarazzante<sup>(29)</sup>.

Così, anche su questo fronte, la funzione di Casella verrebbe più ampiamente individuata. All'inizio del *Purgatorio*, il musico amico di Dante diventa rappresentante, nella sua espressione più stupefacente per l'epoca, del Giubileo di Bonifacio VIII: l'indulgenza per i pellegrini morti in cammino verso Roma. Che poi Casella sia effettivamente morto durante il viaggio verso Roma poco importa. Il musico, quasi stupito di questo inaspettato beneficio retroattivo, ha la funzione di esempio "reale" di quel pellegrinaggio giubilare artefatto per indole del Pontefice. Dante riconosce comunque la validità dell'indulgenza voluta dal Papa (come potrebbe diversamente?), e allo stesso tempo oppone all'esteriore pellegrinaggio giubilare il proprio «*viaggio penitenziale tutto spirituale e individuale*»<sup>(30)</sup>.

SABINA MARINETTI

Università di Roma Tor Vergata

<sup>(29)</sup> *Ibidem*, pp. 105-106.

<sup>(30)</sup> ANTONELLI, *Dante poeta-giudice* cit., p. 119.



«SANZA UDIRE E DIR PENSOSO ANDAI /  
LUNGA FÌATA RIMIRANDO LUI»: ELEMENTI  
BIOGRAFICI ED EMOTIVI IN *PURG.* XXVI

*Abstract*

*«Sanza udire e dir pensoso andai / lunga fiata rimirando lui»: Biographic and Emotional Elements in Purg. XXVI*

This article reconsiders Dante's literary retrospective in the 24<sup>th</sup> and 26<sup>th</sup> Cantos of Purgatory. It thereby focuses on the idea that Dante's emotions and psychological traits are rationalised in his masterpiece, but at the same time their underlying reasons are concealed, especially in its polemical passages. Furthermore, it is emphasised how the literary experience relating to the exaltation of his masters, the sanctioning of his adversaries and his troubadour knowledge can never be separated from the biography and personal myths of the Florentine poet.

*Keywords:* Stilnovo, Troubadour Poetry, Dante's Psychology



1. Questo intervento intende indugiare sull'aspetto che trova compimento nel XXVI canto del Purgatorio: il rapporto di Dante con la tradizione a lui precedente, la sua ricostruzione storiografica della poesia romanza, in una prospettiva che si concentra soprattutto sulla vena biografica e affettiva presente nel canto<sup>(1)</sup>.

---

(1) L'intervento origina da un ciclo di «Dialoghi danteschi», a metà strada tra la lettura e l'approfondimento, organizzato presso l'Accademia di Studi Italo-tedeschi di Merano. L'incontro sul canto XXVI del Purgatorio si è svolto il 24 aprile 2021. A dialogare con chi scrive c'era John Butcher, che ringrazio per l'invito; John si occupò dell'architettura dei canti XXI-XXVI e del canone classico. Le opere di Dante sono citate dalle

2. Nella cantica del Purgatorio Dante dispiega la propria umanità e i propri affetti terreni, soprattutto i propri ricordi giovanili, come diverrà manifesto nell'incontro con Beatrice, nel XXX canto, quando Dante metterà in bocca alla donna un tempo amata e ora beatificata la rievocazione della propria esperienza di giovane scrittore e il titolo del primo libello («questi fu tal ne la sua vita nova», *Purg.* XXX 115).

L'essenza stessa del luogo oltremondano è propizia a questa dimensione: le anime sono, sì, già salve, pertanto non sono esecrabili come quelle dell'Inferno, ma devono ancora espiare i propri peccati e raffinarsi. In ciò esse non sono molto dissimili dal poeta che va ancora vivo nell'aldilà e conservano un legame ancora attivo con la vita precedente, fosse anche solo per desiderio di suffragi continuamente ribadito nella cantica<sup>(2)</sup>.

---

seguenti edizioni: DANTE ALIGHIERI, *Le opere di Dante Alighieri: edizione nazionale. 7: La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. PETROCCHI, 3 voll., Le Lettere, Firenze 1994; ID., *Le opere di Dante Alighieri: edizione nazionale. 3: Convivio*, a c. di F. BRAMBILLA AGENO, 2 voll., Le Lettere, Firenze 1995; ID., *Le opere. T. 1: Vita nuova; le Rime della Vita nuova e altre rime del tempo della Vita nuova*, a c. di D. PIROVANO e M. GRIMALDI, Salerno, Roma 2015; ID., *De vulgari eloquentia*, a c. di M. TAVONI, Mondadori, Milano 2017. Per Guittone L. LEONARDI, *Guittone d'Arezzo. Canzoniere: i sonetti d'amore del codice laurenziano*, Einaudi, Torino 1994. Le sigle trobadoriche provengono da A. PILLET, H. CARSTENS, *Bibliographie der Troubadours*, Niemeyer, Halle 1933. Oltre a quanto indicato in nota, alcuni punti di riflessione sono stati stimolati da L. PERTILE, *Purgatorio XXVI*, in *Lectura Dantis Virginiana*, a c. di T. WLASSICS, University of Virginia, Charlottesville 1993, vol. II. *Dante's Purgatorio: Introductory readings*, pp. 380-397 (Supplement to *Lectura Dantis* 12); F. TORRACA, *Il canto XXVI del Purgatorio* (1900). Ora in *Lecture dantesche*, a c. di G. GETTO, Sansoni, Firenze 1962, pp. 1185-1203. Con vena biografica e affettiva intendo dire che l'aspetto emotivo non viene soppresso dalla padronanza tecnico-formale, ma è generativo e preordinato a ogni razionalizzazione. Una prospettiva in parte differente, ma complementare, è in L. BLASUCCI, *Autobiografia letteraria e costruzione narrativa nel XXVI del Purgatorio*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. III, 18 (1988), 3, pp. 1035-1065 (in part. p. 1048).

(<sup>2</sup>) Tutti e due i temi si presentano anche nel canto XXVI. Il vivo nel regno dei morti, che col suo corpo produce un'ombra per la meraviglia delle "vere" ombre dei morti, è motivo ricorrente nel Purgatorio e qui lo si ritrova in avvio: «e io facea con l'ombra più rovente / parer la fiamma;



Così, in chiave emotiva e affettiva, razionalizzata a posteriori, Dante recupera negli incontri purgatoriali numerosi elementi biografici, in particolare rievoca uomini legati alla propria attività poetica. Le due cose coincidono, perché Dante da giovane era stato principalmente poeta. Il filo si dipana fin dal principio del percorso, dall'incontro nel II canto con Casella (*Purg.* II 76-117), dove si rievoca, con una gamma lessicale fondamentale, come in vita l'«amoroso canto» dell'amico «solea quietar tutte mie doglie» (vv. 107-108) e come persino nell'aldilà egli canti «sì dolcemente, / che la dolcezza ancor dentro mi suona» (vv. 113-114)<sup>(3)</sup>. Tutto ciò arriva a conclusione proprio nel canto XXVI con le figure di Guinizzelli e Arnaut Daniel, che ispirarono al giovane poeta il «dolce stile» e l'ulteriore evoluzione verso il poetare difficile e aspro.

I protagonisti del discorso dantesco, tuttavia, sono più numerosi di quelli che vengono rappresentati nel canto XXVI, in cui a Guinizzelli ed Arnaut sul polo positivo vanno aggiunti Guittone e Giraut de Bornelh sul polo negativo<sup>(4)</sup>; ogni discorso sarebbe parziale se non tenesse conto del fatto che Dante ha diviso la materia trattata in più canti che hanno sicuramente avuto una concezione comune. Benché siamo all'oscuro del metodo

---

e pur a tanto indizio / vidi molt'ombre, andando, poner mente» (*Purg.* XXVI 7-8). Quello dei suffragi è espresso tanto da Guinizzelli quanto da Arnaut Daniel: «Or se tu hai sì ampio privilegio, / che licito ti sia l'andare al chostro / nel quale è Cristo abate del collegio, / falli per me un dir d'un paternostro, / quanto bisogna a noi di questo mondo, / dove poter peccar non è più nostro» (*Purg.* XXVI 127-132); «Ara vos prec, per aquella valor / que vos guida al som de l'escalina, / sovenha vos a temps de ma dolor!» (*Purg.* XXVI 145-147).

(3) Au. RONCAGLIA, *Il canto XXVI del Purgatorio*, Signorelli, Roma 1951, pp. 3-4.

(4) Che «quel di Lemosì» (*Purg.* XXVI, 120) sia Giraut de Bornelh è interpretazione quasi concorde della critica; a formulare una proposta alternativa è M. DE RIQUER, *Arnaut Daniel. Poésias, Quaderns* Crema, Barcelona 1994, p. 45, che pensa a Bernart de Ventadorn. Sulle ragioni di questa tesi cfr. P. GRESTI, *Dante e i trovatori: qualche riflessione*, in «Testo», n. s., 61-62 (2011), pp. 175-190.

compositivo di Dante, ma siamo anche certi che il dominio di Dante sui fatti diegetici gli sconsigliasse di ammassare in un unico luogo testuale la riflessione su un tema unitario come quello del canone poetico, non c'è dubbio che allo stesso momento ideativo del canto XXVI risalgano anche i canti XXI-XXII e XXIII-XXIV<sup>(6)</sup>; in essi troviamo prima la figura di Stazio (dunque la tradizione poetica classica), poi l'incontro con Forese Donati e con Bonagiunta da Lucca (dunque con la tradizione poetica in volgare di sì, rispettivamente nel registro comico-realistico e in quello amoroso; per quanto Forese venga raffigurato più come persona che come poeta, la scelta di collocarlo nella sezione dei poeti non sarà stata immotivata)<sup>(6)</sup>. Aver separato episodi concepiti globalmente non ha inficiato l'unitarietà del discorso, ma ha pregiudicato la compattezza dei canti (mancanza di compattezza è stata additata anche per il canto XXVI da Stefanelli)<sup>(7)</sup>. In questa parte della cantica, ad ogni modo, il *leitmotiv* è costituito dal nuovo canone letterario globale che Dante vuole delineare, dall'equiparazione tra poesia classica e poesia volgare, già teorizzata nel *De vulgari eloquentia*, e dal ricordo autobiografico delle conquiste stilistiche e delle battaglie poetiche, anch'esse

(6) Un'unitarietà ancora più profonda è sostenuta da R. ANTONELLI, *Canto xxvi. Il destino del personaggio-poeta*, in *Cento canti per cento anni. Lectura Dantis Romana*, 3 voll., a c. di E. MALATO e A. MAZZUCCHI, Salerno, Roma 2014, vol. II (*Purgatorio*), t. 2 (*Canti XVIII-XXXIII*), pp. 735-760 (in part. pp. 735-737), che vi include strettamente anche il canto XXV e risale indietro fino al XVII. L'idea è ripresa in R. ANTONELLI, *Dante poeta-giudice del mondo terreno*, Viella, Roma 2021, capp. 8-9: a fondare l'unità dei canti è la discussione a 360° sul tema dell'amore.

(6) M. PERUGI, *Arnaut Daniel e Dante*, in «Studi Danteschi», 51 (1978), pp. 59-152 (in part. pp. 142-144). ANTONELLI, *Dante poeta-giudice* cit., dedica il cap. 8 alla tradizione poetica classica e moderna e alla novità stilnovistica. Vi si insiste a ragione sul fatto che Forese, benché col viaggiatore ultraterreno discorra di altri temi, è rappresentato perché fu poeta (faremo un discorso simile anche per Nino Visconti). Al canone classico di *Inf.* IV e alla posizione di Stazio Antonelli dedica il cap. 4.

(7) R. STEFANELLI, *Il canto XXVI del Purgatorio (12 aprile 1997)*, in «Lettere Classensi», 27 (1998), pp. 69-89 (in part. p. 71).

già pertinenti al trattato, di cui si era sostanziata la sua giovinezza e prima età adulta.

Il nesso con i miti giovanili che Dante autoproduce alla propria coscienza, la dimensione psicologica che porta ad approvazioni e condanne senza appello giocano qui un ruolo importante, evidentissimo nella scelta di affidare un punto cruciale della riflessione sulla poesia italiana al dialogo con Bonagiunta Orbicciani. Se è superfluo ricordare che la scelta dell'interlocutore è dovuta alla tenzone che questi aveva scambiato con Guido Guinizzelli per sanzionare, forse in modo giocoso, la deviazione del bolognese dalla tradizione della lirica d'amore di ascendenza siciliana<sup>(8)</sup>, è invece opportuno sottolineare che la presenza dell'Orbicciani, poeta additato come municipale nel *De vulgari eloquentia* (DVE I XIII 1), è indotta dalla rappresentazione di Guinizzelli due canti più tardi, all'interno di una necessaria unità di ideazione. Tuttavia, come ha messo in rilievo Giunta, il giudizio di Dante sulla tenzone, pur richiamandosi a un'impostazione della tradizione manoscritta, prescinde dal contesto reale in cui avvenne lo scambio di sonetti (circa vent'anni prima che Dante ne avesse contezza)<sup>(9)</sup> e dal resto della produzione poetica dei due tenzonanti, che a Dante doveva essere ragionevolmente nota, ed è distorto dall'autobiografia poetica del fiorentino, nella

---

(8) Voi, *ch'avete mutata la mainera* di Bonagiunta e *Omo ch'è saggio non corre leggero* di Guinizzelli: sonetti 20-20<sup>a</sup> dell'edizione di A. MENICCHETTI, *Bonagiunta Orbicciani da Lucca. Rime*, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2012, pp. 269, 277, che insiste sul tono giocoso del sonetto di Bonagiunta. Sonetti 14<sup>a</sup>-14 dell'edizione di L. ROSSI, *Guido Guinizzelli. Rime*, Einaudi, Torino 2002, pp. 75, 78 e relativi commenti. Sulla risposta di Guido, cfr. P. BORSA, *Foll'è chi crede sol veder lo vero: la tenzone tra Bonagiunta Orbicciani e Guido Guinizzelli*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento* (Atti del Convegno di Padova-Monselice, 10-12 maggio 2002), a c. di F. BRUGNOLO e F. PERON, Il Poligrafo, Padova 2004, pp. 171-188.

(9) C. GIUNTA, *La poesia italiana nell'età di Dante. La linea Bonagiunta-Guinizzelli*, Il Mulino, Bologna 1998, capp. I e III. In nota 8 si è ricordato come Menichetti scorgesse un tono giocoso nel sonetto del lucchese.

quale Guinizzelli era da sempre modello e padre del «dolce stil novo» (*Purg.* XXIV 57). A ragione Giunta sostiene che a causa di Dante la tenzone non ha più avuto la possibilità di essere intesa come un dibattito tra due poeti, entrambi fortemente legati ai modelli della poesia siciliana, intorno a un solo testo (*Al cor gentil rempaira sempre amore*) e alla sua fedeltà alla tradizione precedente, in rapporto col passato, bensì che è stata fissata come il primo fondativo episodio (quindi in rapporto col futuro) di uno scontro tra scuole poetiche di là da venire. Anzi, nella loro produzione la distanza stilistica tra i due è ridotta (con l'eccezione di *Al cor gentil*, su cui si appuntano i rimproveri o i lazzi di *Voi ch'avete*, e pochi altri sonetti guinizzelliani), ma Dante innalza il bolognese a capostipite del nuovo stile, relega invece il lucchese, solo in ragione della tenzone, nel campo degli «antichi» (*Purg.* XXVI 124), insieme al Notaro e Guittone d'Arezzo. I motivi di questo giudizio, al quale Dante si terrà sempre fedele (dalla *Vita nova* al *De vulgari eloquentia* alla *Commedia*), vanno cercati nella biografia di Dante, e nella sua psicologia. Per il giovane Dante Guinizzelli aveva rappresentato il momento di presa di coscienza della strada su cui avrebbe portato la propria produzione poetica, un rinnovamento della tradizione aulica dei siciliani, lontano dalla corrente guittoniana allora dominante; del resto, Guinizzelli stesso si era mosso effettivamente su questa strada<sup>(10)</sup>. Cadute nel tempo altre forti opzioni fondative, come il sodalizio fraterno con Cavalcanti ancora esibito all'epoca della *Vita nova*, Guinizzelli era rimasto come unica figura ideale a sorreggere la personale retrospettiva dantesca. Il testo che per primo era sbocciato da questa presa di coscienza era stato *Donne ch'avete intelletto d'amore*, come ribadisce sia

<sup>(10)</sup> Cfr. P. BORSA, *La nuova poesia di Guido Guinizzelli*, Cadmo, Fiesole 2007; R. REA, *Guinizzelli praised and explained (da [O] caro padre meo al XXVI del Purgatorio)*, in «The Italianist», 30 (2010), 1, pp. 1-17; ANTONELLI, *Dante poeta-giudice* cit., capp. 8-9.

l'episodio del Purgatorio sia il *De vulgari eloquentia* (DVE II VIII 8, II XII 3). La convinzione dell'effetto plasmante di Guinizzelli dovette mettere radici profonde in Dante, che, pur di non rinnegarla, evidentemente perché la sentiva come parte fondamentale della propria biografia poetica, avrebbe eluso tutti gli aspetti meno coerenti dell'opera di Guinizzelli, dai sicilianismi evidenti ai testi morali, isolando solo il sonetto inviato a Guittone (*Caro padre mèo*)<sup>(1)</sup>, di cui avrebbe proposto nel canto XXVI una ripresa rafforzativa. Degli aspetti dei testi di Bonagiunta incoerenti rispetto alla condanna che gli infligge Dante si sarebbe curato ancora meno e, anzi, avrebbe dato conferma implicita del giudizio screditante collocando il poeta lucchese una cornice più in basso di Guinizzelli, tra i golosi, senza nessuna ragione apparente se non quella di una subalternità gerarchica al bolognese inserito nella cornice superiore. Razionalizzando poi a posteriori la propria intima convinzione Dante arriverà a proporre come vera per sé (e per il proprio pubblico) un'equiparazione tra nuova maniera di Guinizzelli e «dolce stil novo»: la maniera del Guinizzelli di *Al cor gentil* è l'antefatto della lirica dantesca.

La convinzione racchiude anche elementi per noi poco chiari: quello che a Dante interessa del primo Guido sono *Al cor gentil*, i sonetti di saluto e lode *Vedut'ho la lucente stella diana*, *Io voglio del ver la mia donna laudare*, *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo* e la tenzone suddetta, che ne sanciva ai suoi occhi la novità poetica. Se gli studiosi moderni non hanno certezze sulla cronologia di questi testi, che peraltro rielaborano temi già affrontati dai siciliani, rispetto a quelli più tradizionali, è probabile che Dante li vedesse come un distacco o un'evoluzione successiva rispetto alla maniera dei siciliani che Guido aveva praticato, secondo lui, in una fase precedente, additando così la strada alla nuova generazione. Il tutto

(1) Sonetto 13 dell'edizione di Rossi, *Guido Guinizzelli* cit., p. 68, con sonetto 13<sup>a</sup>, replica di Guittone *Figlio mio diletto*, a p. 73.

però non avrebbe il peso che ha senza l'attaccamento emotivo di Dante al suo padre poetico, maturato durante la giovinezza. Inoltre, Dante non nasconde che il ruolo fondativo di Guinizelli era il lato positivo della stessa medaglia il cui lato negativo era Guittone; in altri termini, l'apprezzamento per certa poesia del primo non è disgiunto dal rifiuto di quella del secondo, e per questo si imponeva la necessità di riprendere il filo della tenzone in cui Guido si era rivolto a Guittone.

3. Nel canto XXVI la scena dell'incontro con Guido Guinizelli e Arnaut Daniel si pone sotto l'insegna della massima umiltà, com'è costumanza nello spirito del Purgatorio. Il tratto è chiaro fin dalla prima allocuzione di Guinizelli: «O tu che vai, non per esser più tardo, / ma forse reverente, a li altri dopo» (vv. 16-17). Il messaggio è palese: Dante si pone ultimo nella comitiva dopo Virgilio e Stazio per reverenza nei confronti dei due modelli classici (allo stesso modo per cui Bonagiunta si indicava per ultimo dopo il Notaro e Guittone)<sup>(12)</sup>. Ed è altrettanto chiaro che per lo stesso principio dell'umiltà Dante farà esporre al primo Guido idee sue personali sulla poesia volgare. Così, dopo aver assistito all'incontro tra due schiere di purganti che marciano in direzioni opposte (vv. 23-51) e aver dato conferma della propria corporeità all'interlocutore (vv. 52-72), il poeta si intrattiene con coloro il cui «peccato fu ermafrodito» (v. 82) e, quando viene a sapere il nome di Guido Guinizelli (v. 92), si fa da parte, lasciando primeggiare il padre poetico dello *stil novo* (*Purg.* XXVI 97-105):

Quand'io odo nomar sé stesso il padre  
 mio e de li altri miei miglior che mai  
 rime d'amor usar dolci e leggiadre;  
 e senza udire e dir pensoso andai  
 lunga fiata rimirando lui,  
 né, per lo foco, in là più m'appressai.

<sup>(12)</sup> Cfr. GIUNTA, *La poesia italiana* cit., pp. 146-148.

Poi che di riguardar pasciuto fui,  
tutto m'offersi pronto al suo servizio  
con l'affermar che fa credere altrui.

Dopo che Dante ha svelato il motivo per cui lo ha caro, cioè il suo alto valore poetico («Li dolci detti vostri, / che, quanto durerà l'uso moderno, / faranno cari ancora i loro incostri», *Purg.* XXVI 112-114), anche Guinizzelli si fa da parte, si rivolge a Dante con un purgatoriale «frate», come già Bonagiunta, e indica l'ombra di Arnaut Daniel: «“O frate”, disse, “questi ch'io ti cerno / col dito” e additò un spirto innanzi, / “fu miglior fabbro del parlar materno”» (*Purg.* XXVI 115-117).

C'è in queste espressioni un profluvio di comparativi, una sistematica relativizzazione di ogni valore, sulla linea di pensiero già espressa nel canto XI del Purgatorio da Oderisi da Gubbio. Parlando de «li altri miei miglior», Dante sembra affermare che erano esistiti poeti d'amore migliori di lui, i quali

non possono che essere Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani, Cino da Pistoia e forse anche Dino Frescobaldi, quegli stessi cioè cui allude Bonagiunta quando dice “le vostre penne” in contrapposizione alle “nostre”, cioè di Jacopo da Lentini, di Guittone e sua<sup>(13)</sup>.

Sull'espressione di Dante non c'è però accordo assoluto: dato che questo sarebbe l'unico caso – ed è in effetti molto strano – in cui Dante riconosce di non essere il migliore (nei fatti, ciò non avveniva neanche nel canto di Oderisi), Antonelli ritiene che «il padre / mio e de li altri miei miglior» sia un iperbato e «miglior» vada riferito a «padre», non a «miei», come generalmente si ammette<sup>(14)</sup>. L'allusione potrebbe additare Cavalcanti, la

<sup>(13)</sup> STEFANELLI, *Il canto XXVI* cit., p. 80, con riferimento a *Purg.* XXIV 58-60.

<sup>(14)</sup> ANTONELLI, *Canto xxvi* cit., pp. 751-752; con maggior perizia probatoria ANTONELLI, *Dante poeta-giudice* cit., pp. 167-168. Si avrebbe un ordine franto dei sintagmi, del tipo xyxy («il padre (x) | mio e de li altri miei

cui presenza/assenza è palpabile in tutto il canto (Guinizelli sarebbe il “padre migliore” dato che ce n’era stato anche un altro)<sup>(5)</sup>. Anche l’espressione usata da Guinizelli per introdurre Arnaut Daniel è un comparativo, non, come spesso si parafrasa, un superlativo<sup>(6)</sup>: umile anche lui, Guinizelli, riconosciuto come padre da Dante, riconosce a sua volta in Arnaut un poeta migliore di sé, non il migliore in assoluto; eventualmente, a interpretare i vv. 118-119 («Versi d’amore e prose di romanzi / soverchiò tutti»), fu il migliore in assoluto, ma limitatamente al periodo premoderno dei trovatori (dove il passato remoto perfettivo, mentre del lascito artistico di Guinizelli Dante parla al futuro ai vv. 112-114).

Qui sicuramente pesano il contesto purgatoriale e il fatto che anche Dante vi sia rappresentato come uomo che purga i propri peccati. Da ciò scaturisce la necessità di continue manifestazioni di modestia a correggere la superbia di cui già si sentiva colpevole («Troppa è più la paura ond’è sospesa / l’anima mia del tormento di sotto [cioè la cornice dei superbi], / che già lo ’ncarco di là giù mi pesa», *Purg.* XIII 136-138). Siamo però nel campo della modestia retorica: Dante non nasconde affatto di

---

(y) | miglior (x) | che mai [...] usar (y)»). A fronte di questo andamento frantumato, gli studiosi non si trovano d’accordo perché, se è vero che, sul piano della *parole*, questo è l’unico caso in cui Dante utilizza un comparativo dove il secondo termine di paragone è espresso con un possessivo, tale possibilità esisteva però a livello di *langue*, pertanto all’occorrenza Dante vi poteva far ricorso.

<sup>(5)</sup> Su questa assenza o esclusione, che aleggia in tutto il canto XXVI, è esaustivo ANTONELLI, *Dante poeta-giudice* cit., cap. 9, dedicato appunto a Cavalcanti: consapevole dei debiti poetici sempre fecondi contratti con il vecchio amico, da cui lo divise, più che la diversa concezione d’amore, una diversa idea dell’etica e della vita, Dante cerca costantemente di «esorcizzarlo e/o egemonizzarlo» (p. 153).

<sup>(6)</sup> P. G. BELTRAMI, *Arnaut Daniel e la “bella scola” dei trovatori di Dante*, in *Le culture di Dante. Studi in onore di Robert Hollander*. Atti del quarto Seminario dantesco internazionale (University of Notre Dame, Ind., 25-27 settembre 2003), a c. di M. PICONE, T. J. CACHEY JR. e M. MESIRCA, Cesati, Firenze 2004, pp. 29-59 (da cui cito; cfr. qui in part. pp. 35-36, nota 15); ristampa in *Amori cortesi. Scritti sui trovatori*, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2020, pp. 503-531.



sentirsi erede, continuatore e superatore delle esperienze poetiche rappresentate. Lo si vede già nel canto XXIV quando Dante «risponde con "Io mi son un...", uno fra molti, che Bonagiunta intende subito nel suo valore so-praindividuale»<sup>(17)</sup>, anche se la definizione dello stilnovo si adatta poi al solo viaggiatore ultraterreno. Lo lasciava ancor prima intendere, rispetto allo stesso Guinizzelli e poi a Cavalcanti, anche nell'episodio di Oderisi («Così ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua; e forse è nato / chi l'uno e l'altro caccerà del nido», *Purg.* XI 97-99, immodestia appena stemperata dal «forse»), e già in *Inf.* IV 88-102 poneva se stesso come sesto allo stesso livello dei poeti antichi Virgilio, Omero, Orazio, Ovidio, Lucano, per la composizione della *Commedia* che per lui equivaleva a una nuova *Eneide*<sup>(18)</sup>, per tacere poi del fatto che il viaggio nelle prime due cantiche avviene insieme a (cioè allo stesso livello di) Virgilio. L'affermazione del proprio primato è una costante dell'autorappresentazione poetica di Dante: anche nel *De vulgari eloquentia* (*DVE* II II 8) si pone come miglior poeta morale moderno dopo aver gerarchizzato la poesia morale al di sopra di quella guerresca e amorosa. Ma qui il superamento ha ulteriori conseguenze: se Guinizzelli è «padre», perché è ideale fondatore dello stile nuovo (stile cioè più moderno rispetto a quello antiquato dei predecessori, gli «antichi» del v. 124), Arnaut Daniel è il modello di Dante, a cominciare dalle rime petrose. Entrambi gli esercizi di stile, quello dolce e vaporoso dello stilnovo e quello concreto e aspro delle petrose, erano stati necessari prerequisiti per affrontare la prova della *Commedia* alla cui riuscita entrambi erano funzionali: solo in essa si coniugano «arte» (padronanza della

<sup>(17)</sup> G. FOLENA, *Il canto di Guido Guinizzelli*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 154 (1977), pp. 481-508. Ora in *Textus testis: lingua e cultura poetica delle origini*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 241-265 (da cui cito a p. 257).

<sup>(18)</sup> BELTRAMI, *Arnaut Daniel* cit., pp. 35-36. ANTONELLI, *Dante poeta-giudice* cit., cap. 4.

tecnica in tutti gli stili), «ragion» e «ver»» (*Purg.* XXVI 123 e 126)<sup>(19)</sup>. Il superamento è, per giunta, intrinseco alla pena a cui soggiacciono Guinizzelli e Arnaut che sono dei purganti solo perché in vita sono stati i poeti di un amore terreno, senza distinzione tra quello più spirituale del bolognese e quello più sensuale del perigordino: l'amore terreno, che ama la creatura e non il creatore, è sempre peccaminoso e superato dall'amore-virtù del giovane Dante, ma soprattutto dall'amore di e per Dio, dalla poesia sacra della *Commedia*<sup>(20)</sup>. Così in modo contraddittorio Dante condanna i poeti d'amore, ma non la poesia d'amore, purché rivolta a Dio<sup>(21)</sup>.

4. Nel suo additare Guinizzelli come padre va riconosciuta la convinzione che questo poeta lo avesse portato alla maturazione di un nuovo stile. Qui si delinea un riferimento autobiografico giovanile, in quanto Dante aveva fatto di Guinizzelli l'emblema di una scuola e una battaglia letteraria, e quindi in fondo un ricordo mitizzato della giovinezza stessa, probabilmente nato e filtrato attraverso il magistero di Cavalcanti<sup>(22)</sup>. Trascogliendo fra i testi del bolognese ciò che gli interessava, in gioventù Dante vi aveva trovato i modi poetici e ideologici che permettevano di allontanarsi da quelli guittoniani e riavvicinarsi alla poesia curiale federiciana: innanzitutto lo stile dolce, musicale e fluido, non artificioso come quello di Guittone; poi la poesia della lode, rimproverata da Guittone a Guinizzelli; ancora la propensione per uno sguardo filosofico, cioè per la dottrina, per cui a Gui-

<sup>(19)</sup> Sul tema cfr. STEFANELLI, *Il canto XXVI* cit., pp. 82-83; BLASUCCI, *Autobiografia letteraria* cit., pp. 1049-1050; ANTONELLI, *Canto xxvi* cit., pp. 752-753; ANTONELLI, *Dante poeta-giudice* cit., pp. 170-172.

<sup>(20)</sup> Cfr. in generale RONCAGLIA, *Il canto XXVI* cit.; FOLENA, *Il canto di Guido Guinizzelli* cit., pp. 255-256; PERUGI, *Arnaut Daniel* cit., pp. 139-144; BLASUCCI, *Autobiografia letteraria* cit., p. 1053; BELTRAMI, *Arnaut Daniel* cit., p. 33; ANTONELLI, *Dante poeta-giudice* cit., pp. 138-140, 163.

<sup>(21)</sup> GIUNTA, *La poesia italiana* cit., pp. 56-57.

<sup>(22)</sup> Su Cavalcanti cfr. nota 15.

nizzelli era venuta la rampogna di Bonagiunta, e infine una tendenza all'introspezione, che per quanto venisse poi trascesa dal piano individuale a quello generale, non era più assimilabile alla poesia d'amore ritualizzata e atemporale tipica dei tardi provenzali, dei siciliani e dei siculo-toscani, né a quella empirica e concreta di Guittone<sup>(23)</sup>. Beninteso, quasi tutti questi tratti erano già in Guinizzelli, come ha mostrato Rea<sup>(24)</sup>, ma Dante si esprime sempre come se essi fossero stati per lui una folgorazione. Su questa base Dante costruisce la propria poesia tendente a nuovi contenuti etici e religiosi, che approderà alla *Commedia*, fatte salve le ulteriori esperienze stilistiche petrose sulle quali Dante nel XXIV canto (ma non nel XXVI) è elusivo, dato che non si confanno alla definizione che va fornendo delle esperienze giovanili. Del resto, non si può nascondere che quella definizione dello *stil novo* fornita nel canto XXIV, di amore quale "dettatore" intimo, mira all'introspezione, alla soggettività a voce sola, a stretto contatto con tendenze misticheggianti, ma si adatta meno alla poesia del maestro Guinizzelli, che era in questo convenzionale tanto quanto i suoi contemporanei. Lo scarto è dovuto, oltre che alla soppressione interessata degli elementi meno coerenti di cui si è già detto, anche al fatto che nel canto XXIV Dante vuole descrivere le proprie conquiste poetiche e il proprio modo di fare lirica d'amore, mentre nel XXVI ne ricorda l'origine e l'evoluzione. Del resto, neanche nel *De vulgari eloquentia* Dante pone Guinizzelli tra i poeti del nuovo stile, pur riservandogli un posto di massimo

(23) S. PELLEGRINI, *Dante e la tradizione poetica volgare dai provenzali ai guittoniani*, in «Cultura e scuola», 13-14 (1965), pp. 27-35. Ora in *Varietà romanze*, a c. di G. E. SANSONE, Adriatica, Bari 1977, pp. 379-393 (da cui cito, pp. 388-389). ANTONELLI, *Dante poeta-giudice* cit., pp. 144-147, 167-170.

(24) REA, *Guinizzelli praised and explained* cit. Sulla linea letteraria che porta a Dante, cfr. anche R. ANTONELLI, *Dal Notaro a Guinizzelli*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del Convegno di Padova-Monselice (10-12 maggio 2002), a c. di F. BRUGNOLO e F. PERON, Il Poligrafo, Padova 2004, pp. 107-146.

rilievo nella tradizione precedente. Nella maturazione continua delle proprie idee sulla poesia, queste incoerenze mostrano che il momento fondativo rappresentato da Guinizzelli resta radicato in Dante in un modo più emotivo che riflessivo, com'è evidente nell'episodio della *Commedia*. Guinizzelli è un mito della sua giovinezza. Il sintomo della dimensione emotiva si legge ai vv. 100-101: Dante, che non aveva mai potuto conoscere il Guinizzelli storico (morto circa nel 1276), al momento dell'incontro se ne sta «lunga fiata» a guardarlo fino a esserne «pasciuto», come chi finalmente adegua una figura ideale a lungo immaginata a quella reale<sup>(25)</sup>.

Sul versante formale (ma lingua, stile, retorica ed eloquenza sono tutt'uno per Dante) troviamo le «rime d'amor (...) dolci e leggiadre». Guinizzelli è rappresentato come poeta dello stile dolce, armonico, fluido, e del volgare illustre, fatto che gli viene riconosciuto nel *De vulgari eloquentia* (*DVE* I xv 6). Opposto a lui c'è Guittone d'Arezzo con i suoi sodali, che mai si sollevarono al di sopra del loro volgare municipale (*DVE* I XIII 1) e per tutta la loro carriera continuarono a «plebescere» (*DVE* II VI 8). Questo offre il destro a Dante per menzionare un altro modello poetico, Arnaut Daniel, di fatto anticipato anch'esso nella poesia di Guinizzelli<sup>(26)</sup>, e per far piazza pulita di quegli errori che non si sposavano con le sue idee poetiche, qui incarnati da Giraut de Bornelh e Guittone.

Nel canto XXVI l'incontro con Guinizzelli e Arnaut Daniel ha quindi il senso scoperto di indicare insieme le tradizioni a cui Dante voleva richiamarsi e che avevano rivestito un ruolo nella sua viva e vissuta esperienza poetica. Il giudizio interessato rispecchiava in ogni caso la ricostruzione storica e i gusti di Dante. L'indirizzo personale è evidente nella doppia rettifica con cui

<sup>(25)</sup> Cfr. BLASUCCI, *Autobiografia letteraria* cit., p. 1048.

<sup>(26)</sup> Cfr. ancora REA, *Guinizzelli praised and explained* cit.

Dante, per bocca di Guinizzelli, ribalta i giudizi su Guittone d'Arezzo, il grande nemico letterario di sempre, e su Giraut de Bornelh.

5. La medesima dimensione biografica vista fin qui ritorna quando ci si avvicina ad Arnaut Daniel, alle conoscenze trobadoriche di Dante e al ruolo che egli assegna a questa tradizione letteraria all'interno della propria attività di poeta, critico e storico della letteratura. Le frequentazioni trobadoriche di Dante vanno immaginate più estese di quanto non dica<sup>(27)</sup> e gli otto versi alloglotti bastano a testimoniare l'interesse e il riguardo per questa poesia che ai suoi tempi si era ormai esaurita.

Dietro al desiderio di consegnare alla memoria dei posteri uno dei propri maggiori modelli poetici, si legge in filigrana un percorso storico-letterario che inizia con i provenzali, viene trapiantato in Italia dai siciliani, di qui passa in Toscana (e a Bologna), poi viene rinnovato dal sodalizio fiorentino dello *stil novo*, e infine si chiude proprio nella *Commedia*, dove Dante si atteggia a ultimo trovatore, che recupera alla radice quell'esperienza e la supera. È la stessa prospettiva del *De vulgari eloquentia*, che punta a mostrare che nella poesia di Dante si raccolgono le più valide esperienze poetiche precedenti. La ricostruzione di questa civiltà letteraria romanza, di cui probabilmente il Duecento italiano aveva maggiore consapevolezza di quanto non sembri oggi, è tanto ben pensata che tutt'oggi è in uso (non senza qualche correzione di rotta sugli esclusi danteschi, *in primis* Guittone).

La propensione per i trovatori ha inizio nella giovinezza di Dante e si spiega nel contesto toscano. Non tanto nella mediazione del provenzaleggiante Guittone,

---

(27) Si vedano BELTRAMI, *Arnaut Daniel* cit., pp. 39-47, che sottolinea come lo stesso valga per la poesia italiana, e anche G. FOLENA, *Dante e i trovatori* (1961). Ora in *Textus testis: lingua e cultura poetica delle origini*, Bollati Boringhieri, Torino 2002, pp. 229-240.

incline al *trobar clus*, quanto nelle amicizie prima e dopo l'esilio. Nel corso degli incontri del Purgatorio Dante mostra, infatti, di essere venuto in contatto con tutti gli snodi della penetrazione della poesia trobadorica in Toscana. Si potrebbe quasi sospettare che Dante abbia scientemente compiuto a ritroso, nella sua vita, il percorso toscano del trobadorismo, in particolare di quello manieristico della prima metà del Duecento<sup>(28)</sup>. Questo percorso è composto storicamente da tre tappe: la prima è la Lunigiana dei Malaspina al confine tra genovesi e toscani (per Dante limite occidentale del mondo trobadorico, bagnato dal fiume «Macra, che per cammin corto / parte lo Genovese dal Toscano», *Par.* IX 89-90), di qui la poesia trobadorica si irradia nell'area pisano-lucchese, fino al punto d'arrivo che è Firenze. Una volta toccata Firenze verso la metà del XIII secolo, la poesia trobadorica sopravvive per qualche decennio, ma è ormai attardata e incongrua dal punto di vista socioeconomico, troppo diverso dalle corti della Francia del Sud, subisce la concorrenza di modelli letterari più attuali (la poesia siciliana, ma soprattutto l'adattamento guittoniano e gli stimoli tosc-emiliani) e si estingue<sup>(29)</sup>.

A Firenze, tuttavia, erano presenti e venivano copiati materiali manoscritti che contenevano le liriche dei trovatori, le *vidas* e le *razos*. Oggi restano due codici di lirica provenzale che mostrano tracce di un transito per la Lunigiana e per Firenze. Il ms. U (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 41.43) è un codice che secondo lo studio più recente e preciso è stato trascritto nella Toscana occidentale, se non proprio a Firenze, tra

<sup>(28)</sup> PELLEGRINI, *Dante e la tradizione poetica volgare* cit., pp. 391-392.

<sup>(29)</sup> Oltre a quanto si dirà in questo paragrafo, insiste sulla cultura trobadorica toscana e sull'accesso a madrelingua provenzali da parte di Dante, C. J. WELLS, «*Pensemur qualiter viri preonorati a propria diverterunt*» (*DVE*, I, XIV, 5): *els textos occitans d'un cercle de poetes toscans*, in «*Mot so razo*», 18 (2018), pp. 23-40. Cfr. anche W. MELIGA, *Una nota per escalina* (*Purg.*, XXVI 146), in «*Rivista di studi danteschi*», 18 (2018), 2, pp. 364-379.

la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo<sup>(30)</sup>. Esso contiene liriche provenzali riconducibili, a torto o a ragione, all'ambiente malaspiniiano, comunque filtrate in Toscana dalla Lunigiana<sup>(31)</sup>.

Ancora più evidente è il caso del ms. P (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 41.42), copiato a Gubbio da diversi copisti, tra cui tale *Petrus Berzoli de Eugubio* che vi appone la data del 28 marzo 1310. Tre dei copisti di P (tra loro *Petrus*) hanno lavorato anche alla trascrizione del più antico manoscritto della *Vita nova* (M, Biblioteca Medicea Laurenziana, Martelli 12)<sup>(32)</sup>. Il ms. P contiene le liriche e le *vidas* dei poeti provenzali, ma anche trattati di grammatica e poetica occitana e un glossario. Inoltre, trasmette, spesso in testimonianza unica, testi politici di parte guelfa dedicati a Nino Visconti e a vari Malaspina della seconda metà del XIII secolo (si veda poco oltre), andando in controtendenza rispetto all'orientamento politico del trobadorismo italiano, di solito espressione del ghibellinismo magnatizio. Firenze e dintorni offrivano quindi al giovane Dante prodotti complessi su cui studiare senza intermediari la lirica trobadorica<sup>(33)</sup>.

<sup>(30)</sup> S. RESCONI, *Il canzoniere trobadorico U. Fonti, canone, stratigrafia linguistica*, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, Firenze 2014.

<sup>(31)</sup> *Ibidem*. Cfr. anche G. BARACHINI, *Di Moroello e Berlanda*, in «Cultura Neolatina», 79 (2019), 3-4, pp. 267-310.

<sup>(32)</sup> S. BERTELLI, *Nota sul canzoniere provenzale P e sul Martelli 12*, in «Medioevo e Rinascimento», n.s., 16 (2004), pp. 369-375.

<sup>(33)</sup> Per una riflessione sui canzonieri di Dante cfr. PERUGI, *Arnaut Daniel* cit., pp. 110-116. Ormai da maneggiare con cautela invece S. SANTANGELO, *Dante e i trovatori provenzali*, Università di Catania – Facoltà di Lettere e filosofia, Catania 1959<sup>2</sup>. Si aggiunga che sono noti frammenti di manoscritto copiato in area pisana, siglati m (Milano, Biblioteca della Facoltà di Giurisprudenza, disperso), m<sup>2</sup> (L'Aia, Koninklijke Bibliotheek, 135 F 28), P<sup>2</sup> (Biblioteca del Seminario vescovile di Pavia, dorso delle *Impressiones* di G. P. Balzarano, 1596; G. MASCHERPA, F. SAVIOTTI, «*E membre vos co-us trobei a Pavia*». *Affioramenti trobadorici nella biblioteca del Seminario vescovile*, in «Critica del testo», 20 (2017), 2, pp. 9-70). Inoltre, a Firenze (Biblioteca Riccardiana, 294) si conserva r, lacerto di un codice provenzale legato ai Malaspina, di probabile pertinenza toscana.

Il secondo snodo, l'area pisano-lucchese, porta *recta via* a Nino Visconti. A lui sono dedicate alla fine del XIII secolo alcune strofe anonime, tra i prodotti più tardi della letteratura provenzale: *Seigner Iuge, ben aug dir a la gen* (BdT 461.217), *Va, cobla, al Iuge de Galur* (BdT 461.246) e, nello stesso contesto, *Ges al meu grat non sui ioglar* (BdT 461.126), *Per zo no'm voil desconortar* (BdT 461.193), tutte cobbole trasmesse solo dal citato ms. P<sup>(34)</sup>. Si tratta sicuramente di lacerti di una produzione più ampia, come mostra *Va, cobla*, che è la tornata-invio di una cobbola che abbiamo perduto. I testi si concentrano sul tema della valentia di Nino e su quello della liberalità. Attorno al visconte, giudice (cioè re) di Gallura tra il 1275 e il 1296, si era riunita a Pisa e forse saltuariamente in Sardegna una cerchia attardata di cultori del trobadorismo, il cui esito più noto è un trattatello poetico-grammaticale, la *Doctrina d'acort*, scritto da Terramagnino da Pisa (Terramagnino era il soprannome che i sardi davano alle genti continentali). Dante ricorda affettuosamente l'amicizia di Nino nella valletta dei principi (*Purg.* VIII 46-84), dov'è accompagnato dal trovatore Sordello. Come nel caso di Forese, possiamo sospettare che nei loro incontri i due amici conversassero, non della moglie del giudice come accade in Purgatorio, ma di comuni interessi letterari, il che spiegherebbe il ricordo positivo di Dante, a controbilanciare la discussa attività politica di Nino per la quale anche il fiorentino si sorprende di non averlo trovato all'Inferno («giudice Nin gentil, quanto mi piacque / quando ti vidi non esser tra ' rei! / Nullo bel salutar tra noi si tacque», *Purg.* VIII 52-54).

Quanto al punto di partenza della penetrazione della lirica d'oc in Toscana, quel territorio lunigianese che

---

(34) G. NOTO, *Anonimo*, *Ges al meu grat non sui ioglar* (BdT 461.126) *con Anonimi*, *Per zo no'm voil desconortar* (BdT 461.193), *Va, cobla: al Iuge de Galur* (BdT 461.246), *Seigner Iuge, ben aug dir a la gen* (BdT 461.217), *Ges per li diz non er bons prez sabuz* (BdT 461.133), in «Lecturae tropatorum», 5 (2012), pp. 1-23.



si insinuava tra i domini della Repubblica di Genova e le genti toscane, Dante lo raggiunge per ultimo, ma coscientemente, nei primi anni dell'esilio, quando è ospite dei Malaspina (Franceschino e i cugini Moroello di Giovagallo e Corradino), nonché loro procuratore il 6 ottobre 1306 nella pace con il vescovo di Luni. Il poeta (in *Purg.* VIII 109-132) mostra di sapere chiaramente che fin dall'epoca di Corrado l'Antico (fine XII-prima metà del XIII secolo) questa stirpe aveva sostenuto la poesia provenzale, stipendiando vari trovatori, il più prestigioso dei quali fu Aimeric de Pegulhan, citato non per caso da Dante nel *De vulgari eloquentia* (DVE II VI 6). In quel periodo le figure da ricordare sono Moroello I, suo figlio Guglielmo con la sorella Maria d'Oramala, e le figlie di Corrado l'Antico (che era cugino di Guglielmo), Beatrice e Selvaggia<sup>(35)</sup>: a costoro è dedicata una mole cospicua di testi. La scelta di dar voce a Corrado il Giovane, morto intorno al 1294<sup>(36)</sup>, indica che Dante conosceva anche che il ramo dello Spino Secco – uno dei due rami in cui si era divisa la casata nel 1221, precisamente quello che discendeva da Corrado l'Antico<sup>(37)</sup> – aveva coltivato e favorito la poesia per tutto il secolo. I figli di Corrado l'Antico ricordati dai trovatori di metà e fine Duecento sono Federico di Villafranca († 1266), padre di Corrado il Giovane (*Nuls hom non deu d'amic ni de signor*, BdT 461.180, trasmesso solo dal ms. P)<sup>(38)</sup>, e Moroello "l'Antico" di Mulazzo († 1284), padre del Franceschino che ospitò Dante (*Honratz es hom per despendre*, BdT 242.38, sul tema della liberalità, anch'esso solo in P; [B]e-m me-

(35) Per una raccolta di testi cfr. G. CAITI-RUSSO, *Les troubadours et la cour des Malaspina*, Univ. Paul-Valéry - Montpellier III, Montpellier 2005.

(36) I tre Malaspina con cui Dante venne direttamente in contatto nel 1306 facevano parte dello Spino Secco, ma per ovvie ragioni cronologiche non potevano rientrare nella finzione del poema.

(37) La linea del cugino Guglielmo, tramite il figlio Opizzino, dà origine invece al ramo dello Spino Fiorito.

(38) G. BARACHINI, *La lotta delle partes in un sirventese anonimo del Duecento* (BdT 461.180), in *L'Italia dei trovatori*, a c. di P. DI LUCA e M. GRIMALDI, Viella, Roma 2017, pp. 75-110.

*ravilh del marques Moru[el]*, BdT 282.1d nel frammento 1; e forse anche il compianto per Berlenda, moglie di Moroello, *Eu non chant ges per talan de chantar*, BdT 282.7)<sup>(39)</sup>. I due erano zii dell'altro Moroello "il giovane" (figlio di Manfredi di Giovagallo), a cui Dante, che fu anche suo procuratore, indirizzò l'epistola IV, piena di gratitudine per l'ospitalità ricevuta e che viene alluso nella profezia di Vanni Fucci in *Inf.* XXIV 145-148. Lo Spino Secco era d'orientamento guelfo e fu coinvolto attivamente nella politica toscana, partecipando anche alla battaglia di Montaperti, dove i fratelli Federico, Moroello "l'Antico" e Manfredi combatterono insieme ai guelfi lucchesi e furono fatti prigionieri. Questo coinvolgimento non poteva dispiacere a Dante. In questa prospettiva il «pregio de la borsa e de la spada» (*Purg.* VIII 129) coltivato dai Malaspina ha una radice biografico-letteraria. Del resto, per i Malaspina la poesia era strumento di propaganda dinastica e politica ed è in questa prospettiva che vanno collocate l'ospitalità concessa a Dante e la sua decisione di indirizzarsi a loro nei primi anni dell'esilio<sup>(40)</sup>.

Quando il poeta fiorentino tratta di poesia provenzale, parla dunque di qualcosa che per lui ha una dimensione biografica, investe esperienze giovanili e nuovi incontri dell'età matura, procede su un percorso di assimilazione e rielaborazione continua, uguale a quella

<sup>(39)</sup> BARACHINI, *Di Moroello e Berlenda* cit.

<sup>(40)</sup> Esiste un *serventes* che racchiude in sé il percorso che abbiamo delineato: *Amics Gauselm, si annatz en Toscana* (BdT 410.1). Scritto negli anni Cinquanta del Duecento, il testo è emblematico del fatto che la penetrazione e la geografia trobadorica in Toscana fossero fatto noto anche oltralpe. L'autore, Raimon de Tors de Marselha, invita un collega giullare (il *Gauselm* dell'*incipit*) a recarsi in Toscana, in particolare a Firenze descritta come luogo di cortesia, valore e liberalità. Gli indica di fermarsi presso *en Barnabo*, ossia Barnabò Malaspina dello Spino Fiorito († 1265, nipote del summenzionato Guglielmo e spesso partecipe della politica del procugino Federico) e poi nomina un *Tedals*, mai identificato, ma nel quale forse si potrebbe riconoscere un esponente della famiglia fiorentina dei Tedaldi. Su Dante, i Malaspina e Lucca, cfr. P. PELLEGRINI, *Dante Alighieri. Una vita*, Einaudi, Torino 2021, pp. 327-335.

che lo vede impegnato per la poesia siciliana e siculotoscana, nei cui confronti la partecipazione biografica e militante è ben più evidente: ma, nella tradizione italiana precedente, l'assillo di risalire alle fonti dirette della lirica volgare, pur innegabile, non è mai così esplicito come in Dante.

6. I versi provenzali di Arnaut Daniel sono il punto d'arrivo e di superamento di quell'esperienza biografica e letteraria<sup>(41)</sup>. Il dibattito sulla predilezione dantesca per il trovatore perigordino, nonché sull'eccellenza a lui tributata nella *Commedia* e sul rapporto con il *De vulgari eloquentia* è ampio e ben noto. Sicuramente nella cantica purgatoriale concorre la necessità diegetica «di attribuire il più e il meglio della poesia trobadorica ad una sola persona con la quale confrontarsi»<sup>(42)</sup>, ma a questo fine non sarebbe stato necessario declassare Giraut de Bornelh con parole tanto veementi, né proseguire la requisitoria rinnovando una volta ancora la polemica contro Guittone. Certamente serviva qui un solo modello da additare; certamente era altrettanto urgente, intimo, emotivo lo stimolo polemico.

La risposta più semplice al caso di Arnaut Daniel, che nei codici provenzali è un autore messo in rilievo per la sua poesia costruita, il *trobar car*, è che il perigordino fosse l'autore che meglio corrispondeva alle idee tecniche di Dante sulla poesia e ai loro sviluppi poststilnovistici, nonché, come si è già detto, la necessaria premessa a certe pagine della *Commedia*<sup>(43)</sup>, senza

---

(41) Per le caratteristiche di quei versi rimando a PERUGI, *Arnaut Daniel* cit., pp. 119-139 e BELTRAMI, *Arnaut Daniel* cit., pp. 51-54. In l'ambito dell'inserito provenzale Dante mette in bocca ad Arnaut l'incipit di Folchetto di Marsiglia (*Tan m'abellis l'amoros pessamens*, *BdT* 155,22), trovatore passato dal sacro al profano, che conferma le ragioni per cui il perigordino e Guido si trovano in Purgatorio.

(42) BELTRAMI, *Arnaut Daniel* cit., p. 39.

(43) Si vedano ancora PERUGI, *Arnaut Daniel* cit., pp. 104-109 con i riscontri delle pagine precedenti e BLASUCCI, *Autobiografia letteraria* cit., pp. 1055-1065. Cfr. anche M. BOWRA, *Dante and Arnaut Daniel*, in «Specu-

contare che Arnaut era già stato punto di riferimento di Guinizzelli e che Dante qui lo addita a ragion veduta<sup>(44)</sup>. Nel panorama trobadorico Arnaut Daniel aveva accentuato, senza esagerare, la componente di rappresentazione psicologica, di solito alquanto piatta, e aveva dispiegato abilità stilistiche, tecniche e formali con cui Dante sicuramente si identificava. Raffinare una lingua per renderla retoricamente e stilisticamente idonea alla poesia era il vero lavoro del poeta; produrre testi formalmente elaborati e "convenienti" alla materia, in un certo senso geometrici, era uno dei compiti del rimatore: il caso-limite è la sestina che Dante per primo riprende da Arnaut, ma vale anche l'esempio della struttura geometrica della *Commedia*. Il geometrismo è un tratto molto medievale. L'inconciliabilità tra la poesia lavorata e difficile e le «rime (...) dolci e leggiadre» di Guinizzelli è spiegabile da un lato con i richiami arnaldiani già presenti nel poeta bolognese, dall'altro sul piano dell'evoluzione della poetica dantesca: Guinizzelli come inizio, Arnaut come avanzamento, e Dante stesso, nella *Commedia*, come esito<sup>(45)</sup>.

Tuttavia, se si fosse trattato solo di dichiarare modelli poetici espliciti e impliciti, la polemica non sarebbe stata necessaria. La bocciatura delicata di Giraut de Bornelh, indicato con perifrasi, e quella impetuosa di Guittone, sbattuto senza pietà in faccia al lettore, indica che c'è dell'altro, che non si tratta solo di una questione tecnico-formale. A non essere tollerata qui è quella forma che nasconde così tanto la propria materia da non renderla comprensibile. Giraut de Bornelh, «quel di Lemosi» (v. 120), che in un famoso dibattito con Raimbaut d'Aurenca sulla migliore forma di poesia parteggiava per il

lum», 27 (1952), 3, pp. 459-474; E. MELLI, *Dante e Arnaut Daniel*, in «Filologia romanza», 6 (1959), pp. 423-448.

(44) REA, *Guinizzelli* praised and explained cit.

(45) Cfr. per l'insieme di questo paragrafo ANTONELLI, *Dante poeta-giudice* cit., pp. 138-140, 164, 171-176 e in gen. cap. 10.

*trobar leu*, lasciando al collega il compito di difendere il *trobar clus*, mostrava in realtà di aver praticato egli stesso una poesia oscura e difficile<sup>(46)</sup>. Se lingua stile retorica sono tutt'uno e devono essere adeguati al tema, nessuna perizia o ricercatezza formale può arrivare al punto di rendere incomprensibile il messaggio (Dante lo enuncia già nella *Vita nova* xxv). Dante, in effetti, arriva evidentemente a disprezzare il *trobar clus* di un Marcabru (che non cita mai) o di Giraut e predilige il *trobar car* di Arnaut che, pur nella sapientissima costruzione formale, non rende opaco il senso. Da questa prospettiva Dante stimava che Arnaut avesse lavorato più assiduamente e con risultati più alti sulla lingua e fosse stato quindi il miglior poeta della tradizione in lingua d'oc, mentre Giraut de Bornelh era usurpatore di fama immeritata, una fama che però era unanime e onnipresente nella tradizione trobadorica, ma che semplicemente non corrispondeva alle idee poetiche del critico-poeta. Il discorso non è dissimile per Guittone, la cui ricercatezza formale copriva per Dante, come prima di lui per Cavalcanti, ogni possibilità di comprendere il messaggio ed era intesa a selezionare il pubblico (il che è tratto fondamentale di ogni *trobar clus*), qualora, addirittura, non divenisse puro e semplice esercizio di stile, come spesso accade nei guittoniani. Inoltre, nel giudizio di Dante traspare anche il disconoscimento della poesia morale, quale materia suprema della poesia: Giraut ne era stato il grande propugnatore in Provenza (come si riconosce anche in *DVE* II II 8), Guittone l'iniziatore in Italia.

---

(46) Bernart Amoros, noto compilatore di una ricchissima silloge di poesia occitana a noi pervenuta in una copia cinquecentesca, ammetteva nella premessa alla raccolta di non aver voluto emendare il testo di Giraut perché «truep volgra esser prims e sutils hom' q' o pogues tot entendre, specialmen de las chanzos d'en Giraut de Borneill lo maestre» («vorrebbe essere troppo abile e sottile colui che potesse intendere tutto ciò [la corretta forma e il senso dei testi], specialmente delle canzoni di messer Giraut de Bornelh il maestro». *Maestre* ha qui, come anche nella *vida* di Giraut, un senso tecnico, cioè “mastro, fabbro, istruttore”).

Tutta l'esperienza lirica, amorosa o morale, abbandonata da Dante per la *Commedia*, era stata trascesa dalla poesia sacra, unica vera poesia suprema<sup>(47)</sup>.

Di qui discende, razionalmente, la sanzione dei seguaci della fama di Giraut e Guittone, definiti «stolti» (consustanziale con gli «ignorantie sectatores» guitoniani del *DVE* II VI 8, e i falsi rimatori in volgare illustre «propter amentiam» del *DVE* I XIII 1). La rettifica passa dai termini-chiave «arte o ragion» (v. 123): l'abilità tecnica e il messaggio del testo<sup>(48)</sup>, che gli ignoranti inesperti non sono in grado di valutare né capire, motivo per cui vanno dietro alla *publica opinio*, alle parole altrui, cioè la «voce» (v. 121) e il «grido» (v. 125; è la «plebeia (...) intentio» che «dementat» del *DVE* I XIII 1). Secondo l'interpretazione vulgata, la rettifica pronunciata da Guinizzelli nel Purgatorio è il modo in cui Dante intendeva emendare la deferenza che il «padre suo» avrebbe accordato all'aretino indirizzandogli il sonetto *Caro padre mèo*. Ma negli ultimi decenni si è affacciata più convincente la tesi secondo cui il sonetto di Guido, pieno di stilemi arnaldiani da *trobar car* e di frecciate «ideologiche», vada inteso come ironico e parodico rispetto al *trobar clus* di Guittone e che Dante qui rincari la dose in modo più esplicito<sup>(49)</sup>. Allo stesso modo, Dante ritratta la prefe-

<sup>(47)</sup> Su tutto GIUNTA, *La poesia italiana* cit., pp. 233-237, 321-327.

<sup>(48)</sup> Tra le varie esegesi di «ragion» mi pare più probabile qui quella che si rifà alle *razos* (sing. *razon*), i testi in prosa provenzale che si proponevano di spiegare il significato delle liriche, ma il termine ha lo stesso significato anche nella lingua del sì: cfr. GIUNTA, *La poesia italiana* cit., pp. 301-317.

<sup>(49)</sup> In questa direzione vanno l'edizione di ROSSI, *Guido Guinizzelli* cit., e ancora L. ROSSI, *Ripartiamo da Guinizzelli*, in *Da Guido Guinizzelli a Dante. Nuove prospettive sulla lirica del Duecento*. Atti del Convegno di Padova-Monselice (10-12 maggio 2002), a c. di F. BRUGNOLO e F. PERON, Il Poligrafo, Padova 2004, pp. 25-58; BORSA, *La nuova poesia* cit., cap. I; REA, *Guinizzelli praised and explained* cit.; ANTONELLI, *Canto xxvi* cit. Da tale prospettiva l'allocuzione «padre meo» si fonda, non su una paternità letteraria, bensì sulla condizione fratesca di Guittone (ROSSI, *Ripartiamo da Guinizzelli* cit., pp. 39-45, in part. p. 43). Dante, che sapeva che il sonetto di Guido era ironico, ma volutamente oscuro per parodiare lo stile di

renza accordata a Giraut nel *De vulgari eloquentia*, dove anche lui aveva ceduto alla «voce». Vi è sproporzione tra il «grido» dei seguaci di Guittone e la «voce» che sorreggeva la fama di Giraut, per definizione meno intensa del grido: come a dire che l'errore di giudizio sul trovatore (che è anche di Dante)<sup>(50)</sup> era comunque più piccolo di quello sul rimatore aretino. La palinodia di Dante (ammesso che si possa parlare di palinodia dato che il *De vulgari eloquentia* era opera incompiuta e ignota al pubblico) è quindi poca cosa a fronte della manifesta ignoranza di chi credette alla primazia di Guittone. Peraltro, tra il *De vulgari eloquentia* e la *Commedia* la contraddizione è più apparente che reale, perché anche nel trattato era già evidente la volontà di nobilitare e innalzare la poesia di Arnaut, ponendola come apice della poesia amorosa occitana<sup>(51)</sup>.

Resta ancora da dire che Dante non batte solo la corda di «arte o ragion», ma soprattutto del «ver», il «vero», ripetuto due volte (v. 121 e v. 126), così come lo ripeteva due volte Guinizelli nella risposta a Bonagiunta (vv. 4-5). La poesia che Dante afferma come vera è la propria, sia nella lirica, sia a maggior ragione nel poema sacro. Si inferisce, e forse a ragion veduta, un difetto di «vero» in Giraut e, soprattutto, in Guittone: c'entra forse l'amore disforico cantato dall'aretino, ma ancor più la sua indiscreta esuberanza etica e politica commi-

---

Guittone, intendeva prevenire una pur possibile lettura letterale del testo (cfr. BORSA, *La nuova poesia* cit., p. 45).

<sup>(50)</sup> Per quanto la scala di valori del *De vulgari eloquentia* fosse tematica, mentre qui si esprimono valori letterari (cfr. BLASUCCI, *Autobiografia letteraria* cit., pp. 1056-1057).

<sup>(51)</sup> Il giudizio è in parte mediato dalla tradizione, in particolare, come si è detto, dallo stesso Guinizelli (REA, *Guinizelli praised and explained* cit. e A. BAMPA, *La prima ricezione di Arnaut Daniel in Italia (con nuove prospettive sull'analisi della produzione lirica del Duecento)*, in «Medioevo letterario d'Italia», 12 (2015), pp. 9-53, in part. pp. 46-52), ma l'opzione per Arnaut, non giustificata sul piano teorico del *De vulgari eloquentia*, resta una scelta largamente personale di Dante.

sta alla condizione religiosa “gaudente”<sup>(52)</sup>, la volontà di aprire la lirica a destinatari extraletterari e di incidere sulla realtà sociale, nonché di scardinare le forme liriche tradizionali mediante corone di testi. Al di là dei risvolti letterari e tecnico-formali, si trattava di un atteggiamento non solo ideologico, come spesso si dice, ma umano, che all’austero Dante non poteva essere, e non fu mai, gradito. Si può «immaginare facilmente che le riserve sulla forma riflettano un dissidio culturale più profondo, che il nocciolo della questione stia altrove, in materia meno pedantesca e arida»<sup>(53)</sup>, forse in un’inconciliabilità più viscerale, che Dante tenta di giustificare razionalmente a più riprese, senza però esprimerla mai davvero in termini sinceri. L’ultimo attacco a Guittone in *Purg.* XXVI, come quelli che l’avevano preceduto, si manifesta come polemica letteraria, ma affonda in qualcos’altro che era sconveniente dichiarare. E con ciò torniamo al punto di partenza: a quelle sfuggenti ragioni psicologiche ed emotive, razionalizzabili solo a posteriori, ai miti giovanili coerentemente riproposti per tutta la vita, di cui Guinizzelli e Guittone sono due delle manifestazioni più chiare.

GIORGIO BARACHINI

Università Cattolica del Sacro Cuore

<sup>(52)</sup> Cfr. REA, *Guinizzelli* praised and explained cit., p. 15, n. 21.

<sup>(53)</sup> GIUNTA, *La poesia italiana* cit., p. 319. Cfr. ANTONELLI, *Canto xxvi* cit., p. 756.



## AI MARGINI DEL TESTO





PER L'EDIZIONE DELLE *CHIOSE LATINE*  
DEL CODICE DANTESCO DI CAGLIARI

*Abstract*

*Analysis of the Latin Glosses of the Dante Codex in Cagliari*

The article proposes an edition essay on the unpublished Latin commentary of the first twenty-six cantos of Dante's *Inferno* present in ms.76 housed in the University Library of Cagliari.

*Keywords:* Dante Alighieri, Divina Commedia, Commentaries on the Divina Commedia



1. Nell'ambito del rinnovato impulso alla pubblicazione dei commenti danteschi<sup>(1)</sup>, non pare fuor di luogo proporre uno studio preliminare all'edizione delle chiose latine alla *Commedia* presenti nel codice di Cagliari<sup>(2)</sup>,

---

(1) Su tutti l'edizione nazionale promossa dal Centro Studi Pio Rajna e dalla casa editrice Salerno con un numero notevole di volumi già pubblicati (<https://www.centropiorajna.it/attivita-culturali/censimento-ed-edizione-dei-commenti-danteschi/> e <https://www.salernoeditrice.it/catalogo-libri/?q=&qe=&qc=&qs=232&qd=> e il *Dartmouth Dante Project*, totalmente *open access* <https://dante.dartmouth.edu/>. Tutti i siti citati nel testo sono stati consultati entro l'ultima revisione di bozze.

(2) Si citerà seguendo i seguenti criteri: divisione delle parole della *scriptio continua*, scioglimento delle abbreviazioni con indicazione tra parentesi tonde delle sole inusuali; inserimento della maiuscole e delle minuscole secondo l'uso moderno, distinzione di *u* da *v*, inserimento dei segni diacritici e della punteggiatura secondo l'uso moderno. I passi della *Commedia* cui le glosse rinviano, verranno citati secondo la lezione del codice di Cagliari con l'introduzione di apostrofi, accenti e segni diacritici e dell'interpunzione secondo l'uso moderno. Non si procederà a regolare l'ampia oscillazione grafica e morfologica che caratterizza il testo

meno conosciute rispetto a quelle volgari<sup>1a</sup> (note come *Chiose cagliaritano*)<sup>(3)</sup>, limitate ai primi ventisei canti dell'*Inferno* e che, ovviamente, subiscono le lacune del manoscritto<sup>(4)</sup>.

latino (p. es. *ponuntur* vs *poniuntur*; *gerone* vs *giron* o *girono*; *comitunt* vs *comittunt* o *comittunt* ecc.). Tra {} le espunzioni, tra <> le integrazioni, tra [] le correzioni strettamente necessarie, tra + ...+ le *crucis*.

(<sup>3</sup>) E. CARRARA, *Le chiose cagliaritano*, Lapi, Città di Castello 1902. Si tratta di un'edizione parziale (mancano circa 200 glosse) e lacunosa (alcune chiose sono inspiegabilmente tagliate); la parzialissima selezione delle chiose latine occupa le pp. 167-171; tra le edizioni parziali va annoverata anche quella di G. SPANO, *Ortografia sarda-nazionale*, Reale Stamperia, Cagliari 1840, II, pp. 106-107, vizata da gravi errori di lettura della glossa latina a *Inf.* XXII 81 su Frate Gomita, ma migliore, seppure con letture errate, di quella gravemente lacunosa di Carrara (che pure accusa Spano di letture "fantastiche") della glossa volgare a *Purg.* XXIII 85 sulle donne di Barbagia.

(<sup>4</sup>) Si dispone ormai da tempo di una certa bibliografia sul codice dantesco della Biblioteca Universitaria di Cagliari (siglato CA), censito e parzialmente compulsato nell'edizione *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a c. di G. PETROCCHI, Società Dantesca Italiana, Mondadori, Milano 1966, 4 voll., I, p. 506 (da ora in poi solo PETROCCHI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*). Per un breve riepilogo degli studi cfr. P. MANINCHEDDA, *Il testo della «Commedia» secondo il codice di Cagliari*, Bulzoni, Roma 1990. La scheda elaborata per il censimento dei manoscritti dei commenti danteschi si trova in <https://www.centropiorajna.it/censimento/schemssitali.htm#12>. I lavori più significativi sono: SPANO, *Ortografia sarda-nazionale* cit., pp. 106-107; E. CONTINI, *Di un nuovo codice della Divina Commedia*, Tipografia Eredi Botta, Firenze 1865; CARRARA, *Le chiose* cit.; L. ROCCA, rec. a *Le Chiose Cagliaritano*, in «*Bullettino della Società Dantesca Italiana*», n.s., 9 (1902), pp. 246-252; E. CAVALLARI, *La fortuna di Dante nel Trecento*, Perrella, Firenze 1921, pp. 202-204; G. FATINI, *Dante in Arezzo*, Società Tipografica Aretina, Arezzo 1922, pp. 90-92; F. MAZZONI, *Chiose cagliaritano*, in *Enciclopedia dantesca*, a c. di U. BOSCO, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1970-1978, I, p. 973; A. VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, in *Storia letteraria d'Italia*, a c. di A. BALDUINO, Vallardi, Milano 1981, IV, t. 1, pp. 179-80; M. RODDEWIG, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie: Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Hiersemann, Stuttgart 1984, p. 27; P. PROCACCIOLI, *Dante: la fortuna critica*, in *Storia generale della letteratura italiana*, dir. da N. BORSellino e W. PEDULLA, Motta, Milano 1999, II, p. 235; C. VILLA, *Il «secolare commento» alla «Commedia»: problemi storici e di tradizione*, in «*Per correr miglior acque. Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*. Atti del Convegno internazionale (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999), Salerno, Roma 2001, I, pp. 558-559; S. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della «Commedia» da Iacopo Alighieri a Nidobea*, Olschki, Firenze 2004, pp. 214-215. Per un

Sotto il profilo tipologico, il breve commento latino è un piccolo compendio di tre forme ben note di glossa dell'opera dantesca: le rubriche incipitarie, le chiose al testo con richiamo, le banali annotazioni interlineari<sup>(5)</sup>. Tuttavia, esso complessivamente rivela l'ambizione, incompiuta, dei commenti sistematici, frammista a un'attività glossatoria di tipo puntuale.

Il testo non è datato, ma gli aspetti paleografici, in particolare il sistema abbreviativo, la tendenza alla distinzione non costante ma neanche episodica di *u* da *v*, l'utilizzo minimo di barrette oblique per un'elementare punteggiatura, consentono di collocarne la compilazione nel XV secolo.

Conforta questa collocazione in pieno Quattrocento la glossa che segue:

*Inf.* XIII 151 io fei giobetto a me delle mie case  
 «Guido de Florentia vel Guido de Medicis qui suspendit se ipsum. Aliqui tenent quod fuit Lottus de Lallis qui propter quandam falsam sententiam quam Florentia iudicio protulerat disperando se suspendit se ipsum cum quadam corrigia sua argentea in quadam trabe domorum suarum».

L'identificazione *de plano* di uno sconosciuto *Guido de Florentia* con un medico non sembra poter avvenire prima della metà del XV secolo, cioè prima del consolidamento dell'egemonia della celebre famiglia sulla città<sup>(6)</sup>.

---

orientamento complessivo su tutti i testi presenti nel codice cfr. P. MANINCHEDDA, *I testi del codice di Cagliari della Divina Commedia*, in «Archivio Storico Sardo», 62 (2022), in corso di pubblicazione. Il codice è acefalo. Il testo inizia con *Inf.* II 22; mancano *Inf.* II 102-142; III 1-116; IV 58-X 48; XVI 46-XVIII 77; Par. XXVI 82-XXX 107.

(5) BELLOMO, *Dizionario dei commentari danteschi* cit., pp. 24-25.

(6) Sui Medici nel Trecento e sulla loro crisi politica verso la fine del secolo che non facilitava certo una loro celebrità diffusa cfr. G. A. BRUCKER, *The Medici in the Fourteenth Century*, in «Speculum», 32 (1957), pp. 1-26, in particolare pp. 14-18. Sui presupposti e gli esiti dell'ascesa politica e finanziaria della famiglia nel XV secolo cfr. J. HEERS, *Le clan des Médicis. Comment Florence perdit ses libertés*, Perrin, Paris 2008. Resta ancora un'utile lettura P. LITTA, *Famiglie celebri italiane. Medici di Firenze*, Milano 1829, tavv. 1 e 3, oggi anche in rete (<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/>)

Ef시오 Contini aveva ritenuto che le glosse in interlinea fossero di altra mano rispetto a quelle poste nei *marginalia*<sup>(7)</sup>. A una verifica puntuale tale differenza appare infondata: la scrittura è la stessa minuscola gotica corsiva. Lo stesso chiosatore ha utilizzato i *marginalia* per le chiose più distese e l'interlinea o i fine verso per la mera traduzione di un termine dall'italiano in latino, preceduto dall'abbreviazione *al.* per *alias*, *.i.* per *idem* o *.s.* per *scilicet*. Per esempio:

*Inf.* XXV 89 ançi coi piedi  
«al. pedibus».

Non mancano glosse sinonimiche. Si veda il seguente caso:

*Inf.* X 116 più avaccio  
tradotto prima con «anterioriter» e subito di lato con «festinancius».

Il chiosatore non conosceva bene il toscano. Bastino a confermarlo questi esempi:

*Inf.* XIV 3 e rende le a cholui ch'era già fiocho  
«Fiocho» viene glossato con «raucus pro eo quod multum non favellaverat»

*Inf.* XXIV 121 tale era el peccator levato poscia  
«Poscia» viene glossato lateralmente con «percutit».

Alcune abitudini della sua *scripta* rivelano poi interferenze fonetiche e lessicali volgari<sup>(8)</sup> che sembrano profi-

---

btv1b8452282m/fz.item.r=.zoom). La glossa non offre alcuna possibilità di eco, nella figura del suicida, dell'arcivescovo di Chieti Guido de' Medici († 1537).

(7) CONTINI, *Di un nuovo codice della Divina Commedia* cit., p. 9.

(8) Per metodo e bibliografia sull'argomento del contatto tra latino e idiomi romanzi nei documenti medievali si veda in ultimo P. LARSON, *La componente volgare nel latino medievale d'Italia. Interferenze tra latino e volgare nella Toscana medievale*, in *Influencias léxicas de otras lenguas en el latín medieval*, coordinadores M. PÉREZ GONZÁLEZ, E. PÉREZ RODRÍGUEZ, Universidad de Valladolid, Valladolid 2011, pp. 79-93.

larlo come appartenente a un'area settentrionale italiana, con una possibilità remota che si tratti di un oriundo iberico che agiva in un contesto italiano, come sembrano confermare le forme «justo» e «judicio» (c. 6r). Pare interessante in tal senso anche la glossa interlineare a *Inf.* XXII 149, laddove sopra *impaniati* (ricordo che si è nella palude di pece dei barattieri) il chiosatore latino scrive «pegati». *Pegar* (= *cospargere di pece*) è termine con attestazioni esclusive di area settentrionale italiana<sup>(9)</sup>, ma molto comune sia in catalano che in castigliano. A ciò si aggiungano la ricorrente forma di «fillius» per *filius* e un isolato «salvagos» che sembrano orientare nella stessa direzione<sup>(10)</sup>.

Altri labili indizi di una possibile e generica origine da area settentrionale, se non anche iberica, vengono dalle oscillazioni grafiche (peraltro tutt'altro che infrequenti nei testi latini dell'epoca) nella resa delle sibilanti palatali. Egli scrive: *c* per *sc*: *Inf.* X 98 «preciatis» per *presciatis*; *Inf.* X 99 «precire» per *prescire*; *Inf.* XVI *Incipit* «decendendo» per *descendendo* (ma subito dopo «descensus»); *Inf.* XXIII 25 «cognocerem» per *cognoscerem*; *Inf.* XXIV 106 «nacitur» per *nascitur*; *sc* per *c*: *Inf.* XX 31 «discentibus» per *dicentibus* e «dehiscens» per *deiciens*; *s* per *sc*: *Inf.* XX 46 «Tusie» per *Tusce*, *Inf.* XI *Incipit* «Anastagii» per *Anastasii*<sup>(11)</sup> e non vanno taciuti anche i frequenti scempiamenti del tipo «recesit» per *recessit*.

Un'altra mano è invece certamente identificabile negli spazi lasciati liberi dai commenti volgare e latino.

(9) <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/> ad *vocem* «pegar».

(10) Nella glossa a *Inf.* XVII 85 viene raccontata la vicenda del vello d'oro e delle imprese necessarie a Giasone per conquistarlo, tra cui la cattura di due tori, i «duos tauros salvagos» della glossa. Il barbarismo è tanto più significativo perché, subito dopo, il drago, i cui denti Giasone avrebbe dovuto seminare in un campo, è detto «draco venenosus et ferus».

(11) A. CASTELLANI, *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza* (1946-1976), Salerno, Roma 1980, II, pp. 310-311.

Essa interviene con note talvolta riferite, al testo con segni di evidenza (*maniculae* e dita puntate verso il passo individuato). Si mostra interessata a rilevare prevalentemente, ma non esclusivamente, i nomi illustri e gli argomenti a suo parere notevoli. Eccone alcuni esempi:

XII 110 e Acçolino e quel'altro  
«Atzolinus de Romanis de Padua primus et magnus tyrannus».

XXIV 43 La lena del polmon mera sì munta  
«Nota de homine fesso».

XXIV 32 che noi apena ei lieve et io sospinto  
«Nota de pericoloso itinere».

Si può affermare con certezza che egli non era sardo. Si consideri, infatti, il testo di *Inf.* XXII 88-90 secondo la lezione del codice di Cagliari:

Usa con esso donno Michel Çanche,  
di Lenghador e al dar di Sardegna  
le lingue loro non si sentono stanche.

Vi si rilevano diversi errori: «Lenghador» per *Logudoro*, «dar» per *dir*, «loro» per *lor*.

Il chiosatore delle *maniculae* recupera la memoria storica della connessione tra Michele Zanche e l'entourage di re Enzo, figlio di Federico II<sup>(12)</sup>, ma fraintende completamente i riferimenti geografici alla Sardegna: «quod iste Micael fuit procurator matris Cesaris propterea dicit "diligo doro" quasi dicens "de loco aureo", "de aure<o> copioso"». Chiunque vivesse o avesse dimestichezza con l'isola, avrebbe saputo che con Logudoro si indica la parte nord-occidentale dell'isola, priva di qualsivoglia giacimento aureo. A questa mano è ascrivibile anche la glossa a *Purg.* XIII 128: «vicissim iuvamur precibus eorum qui in purgatorio».

---

<sup>(12)</sup> L'ultimo aggiornamento storico sulla figura di Michele Zanche, ad opera di A. Soddù, è la voce a lui dedicata nel *Dizionario Biografico degli italiani* della Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-zanche\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/michele-zanche_%28Dizionario-Biografico%29/).



La connessione tra la storia esterna del codice e i profili ricostruibili dai coloriti linguistici dei suoi testi è viziato dall'estrema difficoltà della ricostruzione del percorso che ha condotto il manoscritto in Sardegna.

Il punto fermo è l'*ex libris Monserrati Rossellò* presente nel manoscritto, che però può indurre a qualche fraintendimento, come è stato già chiarito<sup>(13)</sup>, giacché il libro non appartenne mai al bibliofilo Rossellò, il quale, alla sua morte (1613), aveva lasciato la sua biblioteca al Collegio gesuitico di S. Michele di Cagliari, unitamente a una rendita per implementarla. La disposizione testamentaria prevedeva che sui libri acquistati con queste risorse venisse apposto l'*ex libris* del bibliofilo filantropo. Posto che nell'inventario della libreria e dei manoscritti posseduti dal Rossellò eseguiti dal notaio Ordà immediatamente dopo la sua morte non vi è traccia del manoscritto dantesco, né si trova un inventario dei libri manoscritti a differenza di quello, ordinatissimo e preciso, dei libri a stampa, si deve concludere che esso fu acquistato successivamente alla morte di Rossellò<sup>(14)</sup>.

L'ambiente gesuitico sardo post-tridentino è stato illuminato da una serie di studi del compianto Raimondo Turtas<sup>(15)</sup>. In particolare risultano oggi evidenti i rapporti tra la Compagnia e i vescovi sardi della Controriforma, le cui biblioteche – ne possediamo ancora gli inventari

---

<sup>(13)</sup> P. MANINCHEDDA, *Note su alcune biblioteche sarde del XVI secolo*, in «Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», n.s., 44 (1986), pp. 1-15.

<sup>(14)</sup> Nell'inventario dei beni, il notaio elenca i fascicoli presenti nell'abitazione di Rossellò al momento del suo decesso; tra questi non solo quelli legati alla professione di Rossellò, ma anche opere letterarie, se fra essi vi era la raccolta dei sonetti di Francesco Bellit di cui si ha questa unica e isolata notizia, e, soprattutto, la bozza del libro di Rossellò sui santi di Sardegna, cfr. S. LIPPI, *La libreria di Monserrat Rossellò*, in *Miscellanea di studi storici in onore di A. Manno*, Off. Poligrafica Editrice Subalpina, Torino 1912, II, pp. 319-332; MANINCHEDDA, *Note su alcune biblioteche sarde del XVI secolo cit.*, p. 13.

<sup>(15)</sup> R. TURTAS, *Studiare, istruire, governare. La formazione dei letrados nella Sardegna spagnola*, Edes, Sassari 2001.

– sono, anche se solo parzialmente, confluite in quella Rossellò<sup>(16)</sup>. L'unica *Divina Commedia* manoscritta presente in questi cataloghi è la *Comedia sive cantica itala lingua manuscripta in carta pergamena* censita nella biblioteca di Giovanni Francesco Fara (1542-1591) arciprete di Sassari e vescovo di Bosa (28 aprile-15 novembre 1591). Fara studiò a Pisa e a Bologna dal 1561 al 1567. Si laureò *in utroque* a Pisa. Dati gli intensi rapporti tra lui e i gesuiti e tra questi e Rossellò, nella cui biblioteca confluirono anche alcuni autografi del Fara, è altamente verosimile che sia proprio nel soggiorno pisano del futuro vescovo di Bosa e negli ambienti accademici che egli frequentò che deve collocarsi l'acquisto del codice. Un dato è certo: nessuna delle scritture del codice risulta anche solo accostabile a quella del Fara, che ci è nota. Poiché il commento latino non sembra essere stato scritto né da un sardo né in Sardegna, come si è già detto, vi è da presumere che esso fosse già stato eseguito al momento dell'acquisto del manoscritto.

Viceversa, le prove calligrafiche che si possono leggere nelle carte di guardia, eseguite su testi eucologici, rivelano il transito del manoscritto in ambienti scolastico-religiosi, compatibili con quelli dei collegi gesuitici sardi.

In ultima analisi, molti indizi conducono all'ambiente pisano come luogo di acquisto del codice nel XVI secolo; l'ultimo utilizzo attivo del manoscritto è da collocarsi nel XV secolo con la redazione delle glosse latine, prima che il Fara ne divenisse il proprietario e, ovviamente, dopo la copiatura del testo della *Commedia* e la redazione del commento volgare in area aretino-cortonese, tra la fine del XIV e i principi del XV secolo. Dir di più appare azzardato.

---

<sup>(16)</sup> B. R. MOTZO, *Su le opere e i manoscritti di G. Fr. Fara*, in «Studi Sardi», I (1934), pp. 5-36; R. TURTAS, *Giovanni Francesco fara. Note biografiche*, in *Studiare, istruire, governare* cit., pp. 311-332; E. CADONI-M. T. LANERI, *Umanisti e cultura classica nella Sardegna del '500. L'inventario dei beni e dei libri di Monserrat Rossellò*, I-II; *Il 'Libre de spoli' di Nicolò Canyelles*, III, Gallizzi, Sassari 1994.

2. Le glosse puntuali, riferite a una singola parola o a un verso o a una sua parte, in genere in interlinea o subito ai lati dello specchio di scrittura (prevalentemente a destra), sono frequentemente introdotte, come si è detto, dall'abbreviazione «i.» (per *idem*) o da «s.» (per *scilicet*), quando non dal «quod» usato come congiunzione. Per lo più si tratta di traduzioni dall'italiano in latino (*Inf.* X 85 «el grande scempio», glossato con «strages») o facili esplicitazioni (*Inf.* IV 55 «primo parente» glossato in «Adam»), che comunque rivelano la qualità di un latino giuridico di scuola o professionale, non adeguatamente grammaticale, interferito dal volgare perché pressato più dall'intelligibilità corrente che da ambizioni di stile e di purezza lessicale (si pensi a *Inf.* III 117 «Per cenni chome augel» e alla glossa interlineare «ucel»). D'altra parte, come non convenire con chi ha ricordato che il commento nel Medioevo «non possedeva la dignità del testo letterario, ma era sentito quasi *res nullius* e come tale trattato»<sup>(17)</sup> al punto da ritenere che non dovesse godere di particolari cure di lingua e di stile?

Le chiose più lunghe (in un latino spesso confuso e sciatto) sono o incipitarie (e volte a riassumere il contenuto del canto) o dedicate a commentare i versi su argomenti mitologici (prevalentemente esplicitati con Ovidio, come si vedrà).

Il riferimento al testo di queste glosse avviene attraverso la ripetizione parziale del verso di inizio del brano commentato, distinto, come accade anche per le citazioni interne di altri versi, con una sottolineatura.

Il glossatore non cita i versi della *Commedia* seguendo sempre la lezione del codice di Cagliari, quindi o aveva dinanzi un altro manoscritto o citava a memoria da altro testo precedentemente appreso. Basti un esempio:

---

<sup>(17)</sup> G. BAMBAGLIOLI, *Commento all'«Inferno» di Dante*, a c. di L. C. ROSSI, Scuola Normale Superiore, Pisa 1998, p. VII.

il glossatore cita *Inf.* XXIII 142 nella forma «io udi già dir a Bologna del diavoli asay»; il codice di Cagliari ha invece la seguente lezione: «io udi già a Bologna del diavol viçi trai quali io udi».

Vi è una certa frequenza di locuzioni comuni nella prosa giuridico-notarile (*sub titulo* + genitivo; *ratio potest hoc esse*; *hoc est ratio quod*; *circa quod sciendum est*) che unita al consueto gusto tassonomico dei commentatori per l'organizzazione concettuale e espositiva dei contenuti in classi e sottoclassi, con annesso corredo di avverbi (*dupliciter*; *tripliciter* ecc.), sembra confermare una formazione retorico-grammaticale non accurata e conclusa forse con i corsi universitari *in utroque*. Tuttavia, si tratta di un'aura stilistica, peraltro molto diffusa, e niente più.

Per fornire qui un'esemplificazione omogenea dell'opera del glossatore, riportiamo in *Appendice* tutti gli *Incipit*, e utilizziamo alcune glosse significative per illuminare, nei limiti di spazio consentiti, il suo profilo culturale e le sue fonti principali, pur sapendo che nell'interpretazione di Dante tutti i glossatori si utilizzano reciprocamente, per cui, per il momento, ci si limiterà ai fatti macroscopici.

Il Nostro conosceva e utilizzava il commento di Benvenuto da Imola<sup>(18)</sup>. Ne riporta quasi integralmente gli *incipit* dei canti IV, XXI, XXII, XXIII, XXIV. Questa la tabella dei raffronti:

(18) BENEVENUTI DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Aldigherii Comoediam*, a c. di G. F. LACAITA, 5 voll., Barbera, Firenze 1887. Oggi disponibile anche in <https://benvenutodaimola.it/biblioteca/>. La parentela è nota nella storia degli studi, sebbene più affermata che documentata, cfr. CARRARA, *Le chiose*, cit., p. 9; F. ALZIATOR, *Le perioche del codice cagliaritano M 76 e quelle di Benvenuto da Imola*, in «Bollettino bibliografico sardo», 1 (1955), pp. 7-8.

Canto	Chiose latine cagliaritane	Benvenuto da Imola
IV	Incipit 4 <sup>us</sup> cantus in quo tractat de spiritibus existentibus in limbo in quo vidit turbas multorum aliorum quorum multos nominat ut declarat Virgilius auctori qualiter Christus extraxit de isto limbo multos spiritus bonorum et in fine nominat multos sapientes philosophos et hic est primus circulus Inferni	CANTUS QUARTUS, in quo tractatur de spiritibus entibus in Lymbo, et vidit turbas multorum, quorum nominat multos; et declarat Virgilius Danti quaestionem, sicut Christus extraxit de isto loco multos spiritus, et in fine Capituli nominat multos sapientes; et hic est primus Circulus Inferni.
XXI	<u>Cosi di ponte in ponte</u> Incipit XXI <sup>us</sup> cantus in quo tractat de 5 bolgia ubi in pegola bolliuntur baraterii sub titulo aliquorum lucencium et aliorum ac etiam {de} decem demonibus cum quibus transierunt per certum locum, quos demones a<u>ctor nominat separatim	CANTUS VIGESIMUS PRIMUS, in quo tractat de eadem bulgia, ubi sunt baraterii in pegola sub titulo aliquorum lucensium et aliorum; ac etiam de decem daemonibus cum quibus iverunt per totum locum, quos nominat separatim.
XXII	Incipit 22 <sup>us</sup> cantus in quo tractat de eadem quinta bolgia et ibi puniuntur baraterii in eadem pegola et sicut extractus fuit quidam Navarensis de pice ab uno ex illis demonibus qui satis tormentaverunt eum cum quo postmodum Virgilius et auctor multa recitaverunt de pena eorum et multis aliis.	CANTUS VIGESIMUS SECUNDUS in quo tractat de eisdem; et sicut extractus fuit quidam navarrensis de pice ab uno de illis daemonibus, cum quo multa receptaverunt; et de rixa facta pro dicto navarrensi inter eos, et sicut fugit de manibus eorum.
XXIII	Incipit XXIII cantus in quo tractat sicut predicti demones persecuti sunt eos et sicut Virgilius portavit auctorem supra pectus suum in sextam bolgiam et ibi invenerunt ypocritas indutos gravi habitu sub titulo fratrum Catalani et Loderinyi et etiam Anne et Cayphe et de modo pene eorum et certis aliis	CANTUS VIGESIMUS TERTIUS, in quo tractat sicut praedicti daemones persecuti sunt eos, et sicut Virgilius portavit Dantem in quintam bulgiam, ubi invenerunt hypocritas indutos habitu monachorum sub titulo fratris Catalani et Loderinghi, ac etiam Annae et Cayfae judaeorum, et aliorum.

Tuttavia, non ne dipende integralmente. Infatti se ne distanzia nell'*incipit* dell'XI (dove attribuisce erroneamente al VII girone l'articolazione del basso inferno), laddove l'imolense chiama *avari* i *fraudolenti*<sup>(19)</sup>. *La convergenza evitata ritorna, però, nell'incipit* del canto XXVI dove il Nostro iscrive Ulisse ai ladri del terzo tipo e al peccato di avarizia:

Incipit XXVI<sup>us</sup> cantus in quo in 8 bolgia sunt in flammis igneis fures 3<sup>e</sup> qualitatis, scilicet qui delectantur vicio furti; quod vicium quasi adheret termini avaritiae sub titulo avaricie Ulixis et sociorum qui se perdidierunt in mari et de modo perdicionis eorum.

I «fures tertiae qualitatis» sono indicati, nell'*incipit* del XXIV canto come coloro i quali «delectantur tali vicio». Si avrà modo in altra sede, dati i limiti di spazio cui questo articolo deve attenersi, di approfondire l'estensione della tipologia delle pene dei ladri all'ottava bolgia.

Quanto alle glosse più estese, se ne forniscono due esempi, uno relativo alla struttura fisica e morale dell'*Inferno* e l'altra di argomento mitologico.

Come è noto, nell'XI canto, Dante affida a Virgilio, con la simulazione dell'uso proficuo del tempo di una pausa durante la discesa verso il basso inferno, l'illustrazione della struttura morale che soggiace a quella fisica della voragine infernale.

Il testo chiosato è *Inf.* XI 22 «Donni malitia ch'odio in cielo aquista»

Dicit convene (sic!) quod omne peccatum, quod auctor hic iniuriam vocat, quod comititur aut cum violentia aut fraudulentia; quae iniuria aut communicatur violentia sive cum frau-

---

<sup>(19)</sup> Sulla probabile origine di questa lettura di Benvenuto cfr. M. TROVATO, *Il contrappasso dell'ottava bolgia*, in «Dante's studies», 94 (1976), pp. 51-52.

dulentia comittitur tribus modis, sive contra unam ex tribus personis, scilicet aut contra Deum aut contra semetipsum aut contra Christum. Et in quibuslibet istorum modorum potest comicti dupliciter: aut in persona aut in rebus. Fit enim proximo iniuria in persona, quando occiditur aut vulneratur; in rebus autem quando damnificatur in bonis suis; facit enim iniuriam sibi ipsi homo qui occidit se ipsum et alter qui destruit seu consumit bona sua; fit iniuria Deo in persona qui spernit naturam et facit contra eam et hii sunt sodomite et usurarij, quos auctor vocat cahorsinos. Et sciendum est quod talis iniuria tripliciter comittitur, scilicet proximo, sibi ipsi, a<c> Deo; idcirco tres sunt circuli seu gradus seu gironi punitionum. Primus enim circulus est maior, secundus minor et tertius minimus, et maior terribilior et magis tremebundus et ratio est quod propinquior est centro inferni. In primo enim circulo seu girono [sic!] puniuntur omnes illi qui ofendunt proximum in persona vel bonis suis et demonstratur ubi ponuntur «Ruyne etc; orridi omicide etc; gastatori et predoni etc.» In 2° vero circulo seu girono ofensores violenti proprie vite et destructores seu comsumptores bonorum priorum, et ratio potest hoc esse scilicet quod hii gravius puniuntur quam alii de primo circulo quia magis peccarunt eo maxime quod de natura caritatis est quod homo magis debeat diligere se ipsum et bona sua quam proximum et bona proximi. Sequitur enim quod omicida proprie vite et destructor priorum bonorum sicut magis peccat, sic se magis dividit seu separat a caritate et ideo gravius tormentatur et hoc notatur ubi ponitur «pote homo avere in se etc qualunca etc». In 3° et orribiliori circulo seu girono puniuntur blasfematores seu ofensores divine et eterne {ma} magestatis et destructores nature et qui contra naturam operantur, sicut sunt sodomite et usurarii, spernentes naturam contra eam operantur et sunt hii merito orribiliori pena puniendi, eo maxime quod Deus omnipotens et creator omnium sit excellencior omnibus et perfectior et sit ultimus finis ad quem omnia sunt ordinata; considerata igitur qualitate illius contra quem peccatur, qui est Deus, et qui Deum ofendit magis se separat a caritate et ordine †...† igitur recte in hoc minimo et acerbiori circulo seu girono justo Dei iudicio acrius idest acerbius puniuntur et hanc sententiam continent illa verba «Puosi far força Et pero lo minor giron etc».

Come si può notare, si è in presenza di un'illustrazione condotta con la meccanicità delle formule e della sintassi del latino giuridico di scuola, per l'appunto non

scevro da interferenze e incertezze volgari (si noti, per esempio, il singolare «girono»/«gerono», ma anche i già segnalati «justo» e «iudicio»). Tuttavia, non mancano debolezze logiche – non infrequenti e per questo motivo qui esemplificate – quale quella che spiega la grandezza del primo dei tre gironi dei violenti con la motivazione falsa e illogica di essere il più prossimo al centro dell'inferno. Altrettanto esemplare è la citazione interna di *Inf.* XI 37. Mentre il testo del manoscritto cagliaritano riporta «onde omicidii», il glossatore latino cita nella forma erronea «orridi omicide», mostrando così di essere immerso in un grado di contaminazione e di alterazione del testo della *Commedia* più avanzato di quello attestato dal manoscritto<sup>(20)</sup>.

Glosse di questa ampiezza e di questa natura sono frequenti e rivelano l'ambizione di un commento sistematico superiore alla competenza posseduta, spesso più sbrigativa che esplicativa, come accade nel caso del Veglio di Creta (*Inf.* XIV), qualificato nell'*incipit* come un simbolo «qui signat omnes status inmundos».

Se le glosse degli aspetti di struttura appaiono generalmente neutre rispetto alla tradizione dei contenuti degli altri commenti dedicati a questi argomenti, ma spesso anche confuse e erranee, non sempre si può dire lo stesso per quelli di argomento mitologico. L'autore di riferimento è ovviamente l'*Ovidius maior*, così citato nella glossa a *Inf.* XVIII 85 a proposito di Giasone, ma nella realtà in alcuni casi il glossatore segue tradizioni medievali e non classiche della tradizione ovidiana, non facili da identificare, come nel seguente caso.

Si è in *Inf.* XII 16, laddove Virgilio si rivolge al Minotauro. La glossa è agganciata all'esordio della terzina (indicata con la ripresa dei versi sottolineati e illustra il mito del Minotauro:

<sup>(20)</sup> Sulla corruzione in *Inf.* XI 37 cfr. PETROCCHI, *La Commedia secondo l'antica vulgata* cit., I, p. 139.



«Lo savio mio» Prefatus vero rex cretensis Pasife peper<er>at Minotaurum et Minotaurus volebat comedere homines. Rex Crete fecit confederacionem cum Atheniensibus et cum rege eorum et ipsi Athenienses et eorum rex promiserunt dare pro tributo in certis terminis nonnullos ex hominibus eorum pro devoracione Minotauri. Et deinde rex Crete cum Minotauro et Pasife receserunt de obsidione et in procesu temporis rex Crete cum esset in regno suo fecit instrui quamdam turrinam et vocabat eam labarintum et ibi fecit includi seu incarcerari Minotaurum et cum Athenienses mitebant homines sic Minotaurus comedebat et devorabat; in tantum quod, oportuit quod rex Athenarum miteret proprium filium seu ducem Athenarum qui vocabatur Theseus et dum esset prope labarintum invenit ibi Fedram, sororem Minotauri. Et Fedra vere innamorata Teseo, qui pulcherrimus erat, devenit ad conventionem cum eo quod, ubi ipsa Fedra daret consilium eidem Teseo, quod ipse occideret Minotaurum, quod ipse Theseus portaret eam secum apud Athenas et desponsare eam et ducere eam in uxorem; quo promisso per Theseum, ducem Athenarum, Fedra dedit sibi unam pilam picis navalis dicens sibi quod cum Minotaurus aperiret os suum causa devorandi eum, Theseus, proiecta pice in ore eius cum isto cultello occidas eum. Sic factum fuit; mortuo Minotauro per istum modum, Theseus reportavit Fedram in Athenis et desponsavit eam. Et ista sunt verba quae auctor ponit in illis versibus «lo savio mio» etc. «partiti bestia» etc.

Ciò che è rilevante è la sostituzione di Arianna con Fedra, contenuto che si ritrova, tra i commenti latini, in Graziolo Bambaglioli<sup>(21)</sup> e nell'*Anonimo latino*<sup>(22)</sup>, che è come dire in uno dei nodi più complessi della tradi-

(21) BAMBAGLIOLI, *Commento all'«Inferno» di Dante* cit., pp. 94-96.

(22) V. CIOFFARI, *Anonimous Latin Commentary on Dante's Commedia. Reconstructed Text*, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, Spoleto 1989, *Inf.* Canto XII short form, p. 64. Sull'opportunità di continuare a considerare l'*Anonimo latino* come un problema aperto cfr. BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi* cit., pp. 102-III; sui rapporti tra l'*Anonimo Latino*, Bambaglioli e Iacopo Alighieri si rinvia a BAMBAGLIOLI, *Commento all'«Inferno» di Dante* cit., pp. XIII-XX; R. ABARDO, *I commenti danteschi: i commenti letterari*, in *Intorno al testo: tipologie del corredo esegetico e soluzioni editoriali*. Atti del Convegno di Urbino (1-3 ottobre 2001), Salerno, Roma 2003, pp. 321-331; D. PARISI, *Le chiose dell'Anonimo Lombardo al Purgatorio. Prime indagini ecdotiche*, in «Rivista di studi danteschi», 12 (2013), pp. 78-150.

zione antica dei commenti danteschi. Niente impedisce, peraltro, che la fonte possa anche essere il complesso mondo ovidiano del Lancia<sup>(23)</sup>, il quale riporta una narrazione molto simile, fuorché per la mancata citazione del coltello come arma decisiva nella morte del Minotauro. L'argomento è uno dei tanti che sollecitano ulteriori indagini sulle fonti della complessa stratificazione dei primi commenti danteschi. Una prima verifica sull'origine del tema nella mitografia medievale più nota ha dato esito negativo<sup>(24)</sup>. Ciò spiega perché il saggio di Ussani<sup>(25)</sup>, cui si fa spesso riferimento per l'individuazione della fonte medievale primaria del mito di Fedra aiutante di Teseo nel labirinto, indichi tautologicamente, per i dantisti se non per gli altri, proprio Bambaglioli come

(23) A. LANCIA, *Chiose alla 'Commedia'*, a c. di L. AZZETTA, Salerno, Roma 2012, I, chiosa a *Inf.* XII 1-21, pp. 251-253. Sul Lancia 'volgarizzatore' di Ovidio cfr. I. CECCHERINI, *Andrea Lancia tra i copisti dell'Ovidio volgare. Il ms. Paris, Bibliothèque Nationale de France, italien 591*, in «Italia medievale e umanistica», 52 (2001), pp. 78-150.

(24) Si sono consultati: PETRUS BERCHORIUS, *Reductorium morale, Liber XV, cap. ii-xv. "Ovidius moralizatus" naar de Parijse druk van 1509: Metamorphosis Ovidiana Moraliter a Magistro Thoma Walleye Anglico de professione praedicatorum sub sanctissimo patre Dominico: explanata, Venundatur in aedibus Ascensianis et sub pelicano in vico sancti Iacobi Parisiis*, éd. J. ENGELS, Instituut voor Laat Latijn der Rijksuniversiteit (Werkmateriaal, II), Utrecht 1962; è ancora utile F. GHISALBERTI, *L'«Ovidius Moralizatus» di Pierre Bersuire*, Cuggiani, Roma 1933; GIOVANNI DI GARLANDIA, *Integumenta Ovidii. Poemetto inedito del secolo XIII*, a c. di F. GHISALBERTI, Principato, Messina-Milano 1933; F. GHISALBERTI, *Arnolfo d'Orleans: un cultore di Ovidio nel secolo XII*, in «Memorie dell'Istituto lombardo di scienze e lettere. Classe di Scienze morali e storiche», 24 (1932), pp. 157-234; *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*, edidit ac scholiis illustravit G. H. BODE, Cellis 1834, 2 voll.; N. ZORZETTI, *Ricerche sulla tradizione manoscritta e sulle fonti del Secondo Mitografo Vaticano*, Editoriale Libreria, Trieste 1993; *Le Premier Mythographe du Vatican*, texte établi par N. ZORZETTI et traduit par J. BERLIOZ, Les Belles Lettres, Paris 1995; *Mitografi vaticani. Cento favulae*, a c. di B. BASILE, Carocci, Roma 2013; *Mythographus vaticanus tertius. Un esempio di mitografia e letteratura del XII secolo*, ediz. critica a c. di G. C. GARFAGNINI, Fondazione CISAM, Spoleto 2018. Tutti riportano la forma del mito con Arianna guida di Teseo nel labirinto e poi sua sposa.

(25) V. USSANI JR., *Appunti sulla fortuna di Ovidio nel Medioevo*, in Atti del Convegno internazionale ovidiano (Sulmona maggio 1958), Istituto di Studi Romani, Roma 1959, II, pp. 159-180, in particolare p. 161.

prima attestazione: in buona sostanza non è stata ancora identificata la fonte che ha generato la glossa, per cui si cita la glossa come fonte.

Sin d'ora, però, si può affermare che le chiose latine di Cagliari hanno utilizzato commenti o centoni di commenti danteschi con tracce non banali dei più antichi.

Le glosse latine del codice di Cagliari appaiono dunque, nella loro intenzione sistematica piuttosto che nell'esercizio esplicatorio *ad verbum*, meritevoli dell'attenzione della comunità scientifica e comunque tali da sollecitare una edizione critica completa, che si intende realizzare a breve per i tipi di questa rivista.

PAOLO MANINCHEDDA

Università di Cagliari

## APPENDICE

*Inf.* IV

Incipit 4<sup>us</sup> cantus in quo tractat de spiritibus existentibus in Limbo, in quo vidit tumbas multorum aliorum, quorum multos nominat ut declarat Vergilius auctori qualiter Christus extraxit de isto Limbo multos spiritus bonorum et in fine nominat multos sapientes philosophos et hic est primus circulus Inferni.

*Inf.* XI

Incipit XI<sup>us</sup> cantus ubi in principio adiungit seu ponit quamdam aliam heresim pape Anastagii et infra antequam descendat ad VII{I} gradum; et subdividit ipsum in 3 circulos, in quorum primo ponuntur violenti et quoad Christum et quoad se et quoad Deum. In 2 fraudulentum qui comitunt fraudem illis qui de se non confidunt et habent X bolgias. In 3 ponit fraudulentos qui comittunt fraudem contra illos qui in se confidunt et dividitur in III<sup>or</sup> gradus seu circulos et concludit in fine istius cantus quod circa erat prope diem.

*Inf.* XII

Incipit XII<sup>us</sup> cantus, 7 gradus in quo ponitur primus circulus, in quo tractat qualiter in de<s>ce<n>sione rupis invenerunt Hominotauros super ruyna et postea de flumine sanguinis in quo flumine ponu<n>tur ofendentes proximum in personis et rebus et specialiter tyranni et de modo pene eorum et sicut per unum centaurum fuerunt asociati et tucti [sic!] ultra flumen expositi.

*Inf.* XIII

Incipit XIII<sup>us</sup> cantus in quo tractat sicut ingressi sunt silvam in quam invenerunt spiritus qui ofenderunt se ipsos, scilicet interficiendo se et privando se bonis, etiam stantes in branchis cum fructibus seu spinis, sub titulo messeri Petri de Vineis cum quo multa recitavit de pena eorum futura et in fine certos alios nominat et sunt in predicto VII<sup>o</sup> gradus.

*Inf.* XIV

Incipit XIII<sup>us</sup> cantus dicti 7 gradus in quo puniuntur ofendentes Deum ipsum, corde spernendo et verbis blasfemando, qui puniuntur in arena combusta sub titulo quorundam magnatum

superborum. Et infra ponitur statua de qua egrediuntur fluvii infernales et in fine de quadam figura quae vocatur Vellus qui signat omnes status inmundos.

*Inf.* XV

Incipit XV<sup>us</sup> cantus dicti septimi gradus in quo puniuntur ofendentes Deum sodomite et contra Dei naturam sub titulo multorum literatorum et precipue Bruneti Latini de Florencia qui recitavit multa de sua vita futura et de modo sue pene et aliorum sodomitarum sociorum suorum.

*Inf.* XVI

Incipit XVI<sup>us</sup> cantus predicti 7 gradus ubi puniuntur et nominantur certi alii so{g}domite cum quibus certa recitavit, infra quem, de<s>cedendo de prefato 7<sup>o</sup> gradu in 8<sup>m</sup> adducit persimili<s> descensus fluvii; postea etiam, infra cum ibi «Io avea» licet restet demonstrare quomodo usurarii ofenderent Deum in sua natura, dedit corrigiam suam Virgilio notificando fraudolenciam ipsorum usurariorum et in fi{e}ne de invencione Gerionis.

*Inf.* XIX

Incipit XVIII<sup>us</sup> cantus in quo ponit 3 bolgia ubi puniuntur symoniaci extantes in lapidula propaginati sub titulo pape Nycolai de Ursinis de Roma cum quo auctor multa recitavit, qui dixit sibi modum pene eorum et certa alia.

*Inf.* XX

Incipit XX<sup>us</sup> cantus in quo tractat de quarta bolgia indovini et deceptoris pro magna causa †...† sub titulo illius qui construivit Mantuam et certorum aliorum et circa finem istius cantus ostendit tempus et horam idest quod luna erat quasi plena in occidente et ideo erat prope diem.

*Inf.* XXI 1 Così di ponte in ponte altro parlando

«Così di ponte in ponte» Incipit XXI<sup>us</sup> cantus in quo tractat de 5 bolgia ubi in pegola bolliuntur baraterii sub titulo aliquorum lucencium et aliorum ac etiam <de> decem demonibus cum quibus transierunt [sic!] per certum locum, quos demones a<u>ctor nominat separatim.

*Inf.* XXII

Incipit 22<sup>us</sup> cantus in quo tractat de eadem quinta bolgia et ibi puniuntur barateri in eadem pegola et sicut extractus fuit quidam navarensis de pice ab uno ex illis demonibus qui satis

tormentaverunt eum cum quo postmodum Virgilius et a<u>ctor multa recitarunt de pena eorum et multis aliis.

*Inf.* XXIII

Incipit XXIII<sup>us</sup> cantus in quo tractat sicut predicti demones persecuti sunt eos et sicut Virgilius portavit auctorem supra pectus suum in sextam bolgiam et ibi invenerunt ypocritas indutos gravi habitu sub titulo fratrum Catalani et Loderinyi et etiam Anne et Cayphe et de modo pene eorum et certis aliis.

*Inf.* XXIV

«In quella parte» Incipit XXIII<sup>us</sup> cantus in quo tractat sicut cum labore ascenderunt in septimam bolgiam ubi invenerunt fures cinctos serpentibus sub titulo multorum et specialiter Vannis Fucci de Piscondo [sic!] cum quo multa tractaverunt de pluribus et specialiter de futuris rebus. Et est sciendum quod sunt latrones triplicis manerie inveniuntur primo illi qui non sunt habituati tali vicio; 2<sup>o</sup> sunt qui continue committunt; 3<sup>o</sup> qui delectantur tali vicio et illi primi puniuntur in presenti cantu per combustionem.

*Inf.* XXV 1 Al fine de le sue parole il ladro

«Al fine de sue parole» Incipit XXV<sup>us</sup> cantus ubi in eadem bolgia septima puniuntur fures secunde qualitatis scilicet illi qui sunt habituati cum vicio, qui aprehenduntur a serpentibus per umbilicum, per quod recipit nutrimentum fetum in ventre matris, sub titulo Cachi qui ponitur hic sub feram centauri et propterea non fuit supra positum cum aliis centauris quod tanquam fur furtive et solitarie vitam suam duxit.

*Inf.* XXVI

Incipit XXVI<sup>us</sup> cantus in quo in 8 bolgia sunt in flammis igneis fures 3<sup>e</sup> qualitatis, scilicet qui delectantur vicio furti; quod vicium quasi adheret termini avaritie sub titulo avaricie Ulixis et sociorum qui se perdiderunt in mari et de modo perdicionis eorum.



Studj romanzi XVII 2021 Società Filologica Romana  
TUTTI I DIRITTI RISERVATI

## BIOGRAFIE - BIOGRAPHIES

ROBERTO ANTONELLI è professore emerito di Filologia romanza dell'Università di Roma "La Sapienza", Presidente dell'Accademia dei Lincei (e Presidente per la Classe di scienze morali), Socio straniero dell'Académie des Inscriptions et Belles Lettres dell'Institut de France, Direttore della rivista «Studj romanzi», ed è stato Presidente della Société de Linguistique romane (2016-2019). È Presidente della Società filologica romana. Ha studiato le origini e lo sviluppo delle letterature romanze fino al XIV secolo, con particolare riguardo alla metrica, alla lirica della Scuola poetica siciliana, anticoitaliana e provenzale e al romanzo anglonormanno. Ha pubblicato la prima edizione critica con commento (1979 e 2008) del primo grande poeta italiano, Giacomo da Lentini. Ha studiato il rapporto tra intellettuali e tradizione dal Medio Evo a oggi e lo sviluppo dell'idea di "Europa" dall'Antichità all'età contemporanea, promuovendo e coordinando ricerche e pubblicazioni sul canone letterario europeo e sul lessico europeo dell'affettività e delle emozioni; ha progettato e curato le mostre "I libri che hanno fatto l'Europa" (Accademia Nazionale di Lincei, 2016) e "Leonardo a Roma. Influences and heredity" (2019).

Ha proposto una diversa prospettiva teorica e pragmatica per le edizioni critiche (la cosiddetta «Filologia del Lettore»), promuovendo, dal 1992, la cosiddetta "Filologia materiale". Ha pubblicato, fra libri e saggi, oltre di 200 lavori, comprese, in collaborazione con Maria Serena Sapegno, due storie della letteratura italiana (L'europa degli scrittori, 2008, in 7 voll. e Il senso e le forme, 2011, in 5 voll.).

ROBERTO ANTONELLI is Professor Emeritus of the Faculty of Humanities at the Università di Roma "La Sapienza". He has studied the origins and development of Romance literature from the Middle Ages to the contemporary age, with particular regard to metrics, ancient Italian and Provençal poetry and the Anglo-Norman romance. He has analysed the relationship between tradition and innovation and the role of intellectuals in medieval and modern society. He has published about two

hundred works, including the first full commentary on Giacomo da Lentini (2008) and, with Maria Serena Sapegno, a new history and anthology of Italian literature (L'Europa degli scrittori). He has also studied the development of the idea of "Europe" from Antiquity to the contemporary age, promoting and coordinating research and publications on the European literary canon and the European lexicon of affectivity and emotions. He curated the exhibitions "I libri che hanno fatto l'Europa" (2016) and "Leonardo a Roma. Influences and heredity" (2019). He founded the review «Critica del Testo» and is director of «Studj romanzi». He was Department Director, Dean and President of the University. He is President of the Accademia Nazionale dei Lincei and President of the Class of Moral, Historical and Philological Sciences, Foreign member of the Académie des Inscriptions et Belles Lettres of the Institut de France and was President (2016-2019) of the Société de Linguistique Romane. He is President of the Società filologica romana.

\* \* \*

GIORGIO BARACHINI è nato a Ivrea (TO). Dottore di ricerca nel 2012 in Filologia e letterature romanze alla "Sapienza" Università di Roma, ha svolto attività di ricerca in progetti nazionali e internazionali e ha insegnato all'Università della Calabria. Si occupa di ecdotica trobadorica, di studi ermeneutici e archivistici sui trovatori, di lessicografia provenzale, nonché di poesia epica francese, in particolare delle canzoni di gesta dei vassalli ribelli.

GIORGIO BARACHINI was born in Ivrea (Turin). After a Ph.D. in Romance Philology and Literatures at the University of Rome "La Sapienza", he has participated in several national and international research projects and taught at the University of Calabria. He deals with troubadour textual criticism, hermeneutic and archival works on the troubadours, Provençal lexicography, as well as French epic poetry, especially the *chansons de geste* of the rebel cycle.

\* \* \*

SERGIO CASALI insegna Lingua e letteratura latina all'Università di Roma "Tor Vergata". Si è occupato soprattutto di Ovidio, dell'Eneide di Virgilio, della tradizione epica latina e della storia dell'esegesi virgiliana. Ha pubblicato un commento a Ovidio, *Heroides* 9 (Le Monnier, Firenze 1995) e uno a Virgilio, *Eneide*



2 (Edizioni della Normale, Pisa 2017). Ha in uscita una Guida all'Eneide per Carocci e in preparazione un commento a Eneide 4 per Cambridge University Press.

SERGIO CASALI teaches Latin language and literature at the University of Rome "Tor Vergata". He has mainly dealt with Ovid, Virgil's Aeneid, the Latin epic tradition, and the history of Virgilian exegesis. He has published a commentary on Ovid, *Heroides* 9 (Le Monnier, Florence 1995) and one on Virgil, Aeneid 2 (Edizioni della Normale, Pisa 2017). He has in preparation a Guide to the Aeneid for Carocci and a commentary on Aeneid 4 for Cambridge University Press.

\* \* \*

PAOLO MANINCHEDDA è professore ordinario di Filologia romanza presso la Facoltà di Studi Umanistici dell'Università di Cagliari, Dipartimento di Lettere, Lingue e Beni culturali. È stato membro del Direttivo Nazionale dell'Associazione italiana di Studi Catalani e Direttore del Centro di Studi Filologici Sardi. È membro della Società Italiana di Filologia Romanza e della Società Filologica Romana. È componente del comitato scientifico delle riviste *Critica del Testo* e *Studi romanzi*. È condirettore della rivista *Bollettino di Studi Sardi* e presidente del *Centro di Studi Filologici Sardi*. Ha curato la realizzazione di convegni nazionali e internazionali e la pubblicazione dei relativi atti. Le sue ricerche e le sue pubblicazioni riguardano la poesia provenzale, la letteratura catalana, la filologia dantesca, la filologia sarda, la critica del testo e lo statuto metodologico della filologia. Dal 2004 al 2014 è stato consigliere regionale della Regione Sardegna. Dal 2014 al 2017 è stato assessore della Giunta regionale della Regione Sarda.

PAOLO MANINCHEDDA is full professor of Romance Philology at the Faculty of Humanities of the University of Cagliari, Department of Literature, Languages and Cultural Heritage. He was a member of the National Board of the Italian Association of Catalan Studies and Director of the Center for Sardinian Philological Studies. He is a member of the Italian Society of Romance Philology and of the Roman Philological Society. He is member of the scientific committee of the reviews *Critica del Testo* and *Studi romanzi*. He is co-director of the review *Bollettino di Studi Sardi* and president of the *Center for Sardinian Philological Studies*. He oversaw the organization of national and international conferences and the publication of the relative proceedings.

His researches and publications concern Provençal poetry, Catalan literature, Dante philology, Sardinian philology, text criticism and the methodological status of philology. From 2004 to 2014 he was regional councilor of the Sardinia Region. From 2014 to 2017 he was member of the Regional Council of the Sardinian Region.

\* \* \*

SABINA MARINETTI insegna Filologia romanza presso l'Università di Roma "Tor Vergata". La sua ricerca tocca principalmente la narrativa religiosa antico-francese e il genere letterario del salut d'amor provenzale. Si occupa, inoltre, di esegesi dantesca e della tradizione manoscritta trobadorica. È Segretario della Società filologica romana e Coordinatrice del Comitato editoriale della rivista «Studj romanzi».

SABINA MARINETTI teaches Romance Philology at the University of Rome "Tor Vergata". Her research deals mainly with ancient French religious narrative and the literary genre of provençal salut d'amor. She also works on Dante studies and on the tradition of troubadour manuscripts. She is Secretary of the Società filologica romana and the Editorial Coordinator of the review «Studj romanzi».

\* \* \*

ARIANNA PUNZI insegna Filologia romanza presso la Facoltà di Lettere e Filosofia della Sapienza, Università di Roma. Si è occupata principalmente di romanzi tristaniani in antico francese, e della loro ricezione anche in altre aree linguistiche, con particolare attenzione ai volgarizzamenti di area italiana. Parallelamente ha dedicato indagini recenti al *Lancelot en prose*, ha studiato la trasmissione di letteratura classica nel Medioevo latino e romanzo, concentrandosi soprattutto sulla materia tebana e su quella troiana. Ha dedicato alcuni lavori alla *Commedia* di Dante Alighieri, con particolare riguardo all'aspetto metrico. È Vicepresidente della Società filologica romana. È Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia della "Sapienza", Università di Roma.

ARIANNA PUNZI teaches Romance Philology at the Faculty of Letters and Philosophy at the Sapienza, University of Rome. She has dealt mainly with Tristanian novels in ancient French, and their reception in other linguistic areas, with particular attention to the vulgarizations of the Italian area. She has also devoted

recent investigations to the *Lancelot en prose*, and has studied the transmission of classical literature in the Latin and Romance Middle Ages, focusing above all on the Theban and Trojan subjects. She has dedicated several works to Dante Alighieri's *Commedia*, with a focus on the metrical aspect. She is Vice-President of the Società filologica romana. She is Dean of the Faculty of Letters and Philosophy at the 'Sapienza', University of Rome.

\* \* \*

RICCARDO VIEL è professore associato all'Università di Bari "Aldo Moro", dove insegna Filologia e linguistica romanza. I suoi principali interessi di ricerca vertono su studi linguistici e testuali di ambito occitanico e italiano, con particolare attenzione all'edizione critica della lirica provenzale, dei canzonieri trobadorici e dell'opera dantesca. Le sue più recenti pubblicazioni annoverano contributi nell'area galloromanza (alcune edizioni critiche di trovatori) e nell'area italo-romanza, con lo studio del lessico raro della *Commedia* di Dante.

RICCARDO VIEL is associate professor at the University of Bari "Aldo Moro", where he teaches Romance Philology and Linguistics. His main research interests are the textual and linguistic study of Occitan and Italian poetry, the latter with a focus on the scholarly editing of Provençal chansonniers and on philological issues in Dante's work respectively. His recent publications include important contributions in French (many critical editions of the troubadour lyrical corpus), and in Italian, on the lexical innovations of Dante's *Commedia*.



## DOVERI DEL DIRETTORE E DEI REDATTORI

### *Decisioni sulla pubblicazione*

I Direttori sono responsabili dell'approvazione di ciascun articolo proposto per la pubblicazione. I direttori, prima dell'approvazione, devono consultarsi con i referees (con il metodo double blind) per assumere tale decisione.

### *Correttezza*

I Direttori e i Redattori valutano gli articoli proposti per la pubblicazione in base al loro contenuto senza discriminazioni di razza, genere, orientamento sessuale, religione, origine etnica, cittadinanza, orientamento politico degli autori.

### *Riservatezza*

I Direttori, i Redattori e gli altri componenti della Rivista si impegnano a non rivelare informazioni sugli articoli proposti ad altre persone oltre all'autore, ai referees e all'editore.

### *Conflitto di interessi e divulgazione*

I Direttori, i Redattori e tutte le persone che a vario titolo conoscono il contenuto degli articoli proposti si impegnano a non usarlo in proprie ricerche senza il consenso scritto dell'autore.

## DOVERI DEI REFEREES

### *Contributo alla decisione editoriale*

Il double blind peer-review è la procedura che agevola i redattori e il direttore nell'assumere decisioni sugli articoli proposti. Inoltre pone l'autore nella condizione ideale per migliorare il proprio lavoro.

### *Rispetto dei tempi*

Il referee che non si senta adeguato al compito proposto o che sappia di non poter svolgere la lettura nei tempi richiesti è tenuto a comunicarlo tempestivamente ai coordinatori.

*Riservatezza*

Ogni testo assegnato in lettura è riservato e non deve essere discusso con altre persone al di fuori della redazione e dei referees incaricati.

*Imparzialità*

Il peer review deve essere condotto in modo imparziale. Ogni giudizio personale sull'autore è inopportuno. I referees sono tenuti a motivare adeguatamente i propri giudizi.

*Indicazioni*

I referees si impegnano a indicare con precisione gli estremi bibliografici di opere fondamentali eventualmente trascurate dall'autore. I referees devono motivare i giudizi siano essi positivi o negativi. I referees devono inoltre segnalare ai redattori eventuali somiglianze o sovrapposizioni del testo ricevuto in lettura con altre opere a lui note.

*Conflitto di interessi e divulgazione*

Informazioni riservate o indicazioni ottenute durante il processo di peer-review devono essere considerate confidenziali e non possono essere usate per finalità personali. I referee sono tenuti a non accettare in lettura articoli per i quali sussista un conflitto di interessi o articoli dei quali abbia intuito la paternità.

## DOVERI DEGLI AUTORI

*Accesso e conservazione dei dati*

Se i redattori lo ritenessero opportuno, gli autori degli articoli dovrebbero rendere disponibili le fonti o i dati su cui si basa la ricerca, affinché possano essere conservati per un ragionevole periodo di tempo dopo la pubblicazione ed essere eventualmente resi accessibili.

*Originalità e plagio*

Gli autori sono tenuti a dichiarare di avere composto un lavoro originale in ogni sua parte e di avere citato tutti i testi utilizzati.

*Pubblicazioni multiple, ripetitive e/o concorrenti*

L'autore non dovrebbe pubblicare articoli che descrivono la stessa ricerca in più di una rivista. Proporre contemporaneamente lo

stesso testo a più di una rivista costituisce un comportamento non corretto e inaccettabile.

#### *Indicazione delle fonti*

L'autore deve sempre fornire la corretta indicazione delle fonti e dei contributi menzionati nell'articolo.

#### *Paternità dell'opera*

Va correttamente attribuita la paternità dell'opera e vanno indicati come coautori tutti coloro che abbiano dato un contributo significativo all'ideazione, all'organizzazione, alla realizzazione e alla rielaborazione della ricerca che è alla base dell'articolo. Se altre persone hanno partecipato in modo significativo ad alcune fasi della ricerca il loro contributo deve essere esplicitamente riconosciuto. Nel caso di contributi scritti a più mani, l'autore che invia il testo alla rivista è tenuto a dichiarare di avere correttamente indicato i nomi di tutti gli altri coautori, di avere ottenuto la loro approvazione della versione finale dell'articolo e il loro consenso alla pubblicazione.

#### *Conflitto di interessi e divulgazione*

Tutti gli autori sono tenuti a dichiarare esplicitamente che non sussistono conflitti di interessi che potrebbero aver condizionato i risultati conseguiti o le interpretazioni proposte. Gli autori devono inoltre indicare gli eventuali enti finanziatori della ricerca e/o del progetto dal quale scaturisce l'articolo.

#### *Errori negli articoli pubblicati*

Quando un autore individua in un suo articolo un errore o un'inesattezza rilevante, è tenuto a informare tempestivamente i redattori della rivista e a fornire loro tutte le informazioni necessarie per segnalare in calce all'articolo le doverose correzioni.



Finito di stampare dicembre 2021  
dallo Stabilimento Tipografico «Pliniana»  
Viale F. Nardi, 12 – 06016 Selci-Lama (PG)  
[www.pliniana.it](http://www.pliniana.it)