



# AlmaDante

## Seminario dantesco 2013

a cura di  
GIUSEPPE LEDDA  
FILIPPO ZANINI



CENSIMENTO  
DEI COMMENTI  
DANTESCHI



200 COMMENTI DI  
TRADIZIONE A STAMPA  
E ALTRI DI TRADIZIONE  
MANOSCRITTA POSTERIORI

Edizioni Aspasia

## **Petali 7**

Collana ideata e diretta da  
Federica Rossi

**Alma Mater Studiorum - Università di Bologna**  
Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica

**ALMADANTE**  
**SEMINARIO DANTESCO 2013**

a cura di  
GIUSEPPE LEDDA, FILIPPOZANINI

Edizioni Aspasia

Questo volume raccoglie gli atti di *AlmaDante. Seminario dantesco*, 28-29 maggio 2013.

**Grafica e impaginazione**

Federica Rossi

**Realizzazione editoriale**

Biblioteca del Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica  
Via Zamboni, 32, 40126 Bologna - Tel. 051-2098558 - Fax 051-2098589  
E-mail: [ficlit.biblioteca@unibo.it](mailto:ficlit.biblioteca@unibo.it)

**Proprietà letteraria riservata**

© 2014 degli autori. Tutti i diritti sono riservati.

Senza regolare autorizzazione è vietata la riproduzione, anche parziale o a uso interno didattico, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia.

Prima edizione 2015.

Edizioni Aspasia

Via della Salute, 20 - Bologna - Tel. 051 227879 - 051 402111

fax 051 220418

E-mail: [tipolito.fd@telcanet.it](mailto:tipolito.fd@telcanet.it) - [www.tipolitografiafd.it](http://www.tipolitografiafd.it)

ISBN 978-88-89592-42-7

e s'io al vero son timido amico,  
temo di perder viver tra coloro  
che questo tempo chiameranno antico.

(*Par.* XVII, 118-120)

## Sommario

### *Premessa*

GIUSEPPE LEDDA .....	p. 9
<i>Le stelle di Beatrice. Riferimenti astronomico-astrologici nella Vita nova</i>	
ELISA MARALDI .....	p. 19
<i>Due donne in cima della mente mia: precedenti e sviluppi di una struttura</i>	
MARIA RITA TRAINA.....	p. 33
<i>Gli occhi e l'immaginazione: memorie dantesche in Cino da Pistoia</i>	
SILVIA TRANEAGLIA.....	p. 53
<i>Eros e dottrina nel sonetto dantesco Io sono stato con amore insieme</i>	
LEYLA M.G. LIVRAGHI.....	p. 67
<i>Fenomenologie attributive. Per l'edizione delle rime spurie di Dante</i>	
ANDREA MANZI .....	p. 87
<i>L'edizione elettronica della Commedia di Prue Shaw</i>	
VERA RIBAUDO .....	p. 103
<i>Femmine dannate, meretrici e puttane della Commedia dantesca</i>	
GIULIANA ORTU .....	p. 119
<i>Il diavolo tra le visiones medievali e la Commedia</i>	
ELENA GURIOLI .....	p. 133
<i>La Luna nella poesia della Commedia, fra scienza, mito e teologia. Il lato oscuro della Luna infernale: «Caino e le spine» (Inf. XX, 124-129)</i>	
ANNA GABRIELLA CHISENA.....	p. 149

<i>Il sistema metaforico «virga»-«Virgo» in Dante</i>	
ANNARITA PLACELLA .....	p. 167
<i>Dante e la «serena»: lettura sbagliata, “performance” fallita</i>	
DAVID BOWE .....	p. 185
<i>“Io ritornai da la santissima onda / rifatto sì come piante novelle” (Purg. XXXIII, 142-143): il tema della morte e della rinascita nel Purgatorio</i>	
BEATRICE PRIEST .....	p. 199
<i>La magnanimità dell'imperatore Giustiniano</i>	
LUIGI MARTELLI .....	p. 215
<i>Gli angeli neutrali da Dante a Matteo Palmieri</i>	
FABRIZIO CRASTA.....	p. 229
<i>Osservazioni sulla fortuna di Dante nel Rinascimento italiano: il caso di Giovanni Nesi</i>	
FILIPPO ZANINI .....	p. 249
<i>Indice dei nomi</i> .....	p. 261

## **Premessa**

Per la straordinaria complessità della sua opera e per l'inesauribile molteplicità dei rapporti storici, culturali e intertestuali che coinvolge, lo studio di Dante si presenta come un campo di ricerca di estrema ricchezza e varietà: lo testimoniano gli innumerevoli lavori che gli sono dedicati ogni anno con i più diversi approcci metodologici. Anche per i giovani studiosi quello degli studi danteschi è un campo affascinante quanto difficile e complesso.

Proprio per valorizzare il lavoro degli studiosi più giovani, il Dipartimento di Filologia classica e Italianistica dell'Università di Bologna ha organizzato AlmaDante - Seminario dantesco, la cui prima edizione si è svolta nei giorni 28 e 29 maggio 2013: un vero e proprio convegno internazionale, i cui relatori erano studenti di dottorato impegnati in progetti di ricerca di argomento dantesco. L'idea degli organizzatori nasceva dal desiderio di dare ai giovani studiosi un'occasione per presentare alcuni risultati originali e innovativi delle loro ricerche; discuterli con altri dottorandi e con studiosi più esperti; giungere poi alla pubblicazione della loro relazione negli atti del convegno. Questo volume offre appunto al pubblico più vasto dei lettori, degli studiosi e degli appassionati gli interventi allora presentati, nello stesso ordine in cui si sono succeduti nel corso del seminario bolognese, ora rivisti dagli autori e corredati dei necessari riferimenti bibliografici.

I relatori provengono da molte università italiane e straniere, a ulteriore conferma della grande diffusione, vitalità e varietà degli studi danteschi in questo momento: le università di Bologna e Firenze hanno il numero maggiore di presenze, ma non mancano i rappresentanti di altri atenei italiani, alcuni dei quali possono vantare grandi tradizioni e presentano anche attualmente grandi "scuole" di studi danteschi: Milano, Napoli, Parma, Pisa, Roma Sapienza, Roma Tre, Sassari, Venezia. Le presenze da università straniere sono limitate ma prestigiose: Cambridge e Oxford. E anche i temi proposti mostrano la molteplicità e la ricchezza di prospettive e approcci attivi negli studi danteschi.

La *Vita nova* e le *Rime* sono al centro di un rinnovato interesse negli ultimi decenni, con nuove edizioni critiche e commentate, con un fiorire di studi in molteplici direzioni, su singoli testi e su gruppi, su ipotesi di raggruppamenti e di strategie editoriali, su aspetti tematici, sui rapporti con la tradizione lirica e con altre tradizioni medievali, sulla rete di relazioni personali e poetiche in cui i testi si collocano. È perciò rilevante che alcune delle relazioni presentate esplorino diversi aspetti della lirica dantesca e del prosimetro giovanile, sia nei rapporti con la tradizione duecentesca, sia nella vitale presenza dialogica nella poesia successiva.

Il volume si apre con un saggio dedicato alla *Vita nova*, esplorata dall'inedito punto di vista della tematica astrologica, così decisiva nella cultura medievale e nell'opera di Dante: Elisa Maraldi indaga le indicazioni presenti nel libello, talvolta ambigue e non perfettamente coincidenti fra loro, intorno ad alcune date cruciali, quali quelle della nascita del poeta e del suo primo incontro con Beatrice, della nascita della «gentilissima» e della sua morte, e arriva a formulare l'ipotesi che tutti questi avvenimenti cruciali si svolgano sotto l'influsso benevolo e decisivo della costellazione dei Gemelli.

Maria Rita Traina offre un'accurata analisi interna ed esterna del sonetto dantesco *Due donne in cima della mente mia*, esaminandone anche i rapporti con i testi che possono essere considerati i "precedenti" più diretti nella lirica duecentesca (pur riconoscendo l'influenza anche di modelli mediolatini), cioè *Due cavalier valenti* di Bondie Dietaiuti e *Saper vorria da voi, nobile e saggio* attribuito a Dante da Maiano, e indica infine gli «sviluppi» nella lirica trecentesca della struttura realizzata nel sonetto dantesco.

A un aspetto particolare della ricezione della *Vita nova* dedica la sua attenzione Silvia Tranfaglia, che esamina in particolare la ripresa dell'episodio della donna gentile in un consistente gruppo di liriche di Cino da Pistoia, esplorando la complessa triangolazione fra le rime dantesche, la prosa del libello e le rime di Cino. Se nell'economia complessiva dell'opera

dantesca l'episodio appariva infine risolto e superato, Cino lo assorbe nella propria vicenda e ne recupera in modi nuovi le inesauribili potenzialità.

A segnalare un interesse sempre crescente negli studi recenti, ancora i rapporti con Cino sono al centro dell'intervento di Leyla Livraghi, che studia il sonetto dantesco *Io sono stato con amore insieme*, responsivo a quello ciniano *Dante, quando per caso s'abbandona*, anche in relazione all'epistola *Exulanti Pistoriensi*, indirizzata a Cino e considerata una lettera di accompagnamento del sonetto. L'analisi tiene presente anche la reazione al sonetto dantesco da parte di Cecco d'Ascoli e i rapporti con il *Convivio*, ma si ricollega pure ai rinnovati studi sulla biografia dantesca, collocando i testi nella complessa situazione dei primi anni dell'esilio e sottolineando la necessità per Dante di rimodellare in base alle mutate circostanze politiche ed esistenziali la propria immagine di autore.

Il lavoro filologico sulle opere di Dante richiama da sempre, per la complessità dei problemi e per il prestigio dell'autore, i più validi specialisti. Anche nel seminario bolognese non sono mancati interventi dedicati a problematiche strettamente filologiche. Il primo concerne le rime spurie di Dante, di cui Andrea Manzi sta allestendo l'edizione critica. Nel suo contributo, Manzi, studiando due casi esemplari, oltre a fornire il testo critico dei componimenti, ricostruisce le modalità con cui questi testi sono entrati nel canone dantesco e vi sono rimasti a lungo. In questa occasione lo studioso esamina due tipologie di indebita attribuzione, l'una risalente a epoca ancora antica (XVI secolo), le due canzoni *Amor mi mena tal fiata all'onbra* e *Gran nobiltà mi par vedere all'onbra*, entrambe *contrafacta* della canzone dantesca *Al poco cerchio e al gran cerchio d'ombra*; l'altra relativa a testi la cui attribuzione risale ai primi filologi danteschi nell'Ottocento: il sonetto *Dal viso bel che fa men chiaro il sole*, entrato nel canone delle rime dantesche grazie alle disinvolute pratiche attributive e critico-eccdotiche di Karl Witte.

Negli ultimi anni anche la filologia dantesca è stata interessata dalle nuove possibilità aperte dall'informatica e in particolare sono state

realizzate le edizioni elettroniche della *Monarchia* e della *Commedia* da parte da Prue Shaw in collaborazione con Peter Robinson. Vera Ribaudò passa qui in rassegna l'edizione elettronica della *Commedia*, fondata sull'uso di procedure adottate in biologia per disegnare alberi evolutivisti. La disamina di Vera Ribaudò mostra come indagini di questo tipo debbano essere sempre supportate da quelle della filologia tradizionale, ai cui risultati, in cambio, forniscono qualche conferma in merito alla consistenza delle famiglie.

All'analisi di singoli aspetti o di singole parti della *Commedia* sono dedicati un numero rilevante di contributi, che indagano il poema dantesco da diversi punti di vista e con una notevole pluralità di approcci metodologici, ma sempre in relazione con aspetti pertinenti della cultura medievale. Fra i temi fondanti oggetto di percorsi di lettura della *Commedia*, Giuliana Ortu indaga la presenza delle donne, esplorata secondo una prospettiva attenta anche ai *gender studies*, ma soprattutto agli strumenti lessicografici utili a indagare l'uso di singoli lemmi (quali *donna*, *femmina*, *puttana*, *meretrice*), con una scrupolosa attenzione al contesto e con una equilibrata consapevolezza storica, per giungere infine a mettere in luce l'originalità dell'atteggiamento dantesco rispetto a quello di altri autori medievali, quali Andrea Cappellano e Francesco da Barberino.

Sempre più si avverte la necessità di studiare la *Commedia*, tanto negli aspetti macrostrutturali quanto in quelli più minuti, tenendo sempre presente la cultura medievale, che offre i codici per comprendere i significati e i valori che Dante si aspettava potessero essere attivati nella mente del suo lettore. La conoscenza delle tradizioni culturali medievali risulta necessaria per cogliere le operazioni compiute da Dante, il suo adeguarsi o innovare rispetto ai dati e alle modalità tradizionali. Questo approccio, già presente nel saggio di Giuliana Ortu, è particolarmente necessario e fruttuoso quando la tradizione indagata è quella delle *Visiones* e delle descrizioni medievali dell'aldilà, che costituiscono nel loro complesso un antecedente non eludibile del poema dantesco. Elena Gurioli studia

con questa impostazione la rappresentazione dei diavoli. Dante recupera elementi tradizionali e al contempo innova e sviluppa le modalità di rappresentazione infernale del diabolico, perseguendo sistematicamente, come mostra Gurioli, un intento di caratterizzazione parodica del diabolico rispetto alla originaria natura angelica.

Se la conoscenza della cultura astrologica medievale si rivela importante per l'interpretazione della *Vita nova*, essa è ancora più decisiva per la lettura della *Commedia*. Il pregiudizio positivista e novecentesco verso l'astrologia ha limitato gli studi in questo settore, che solo in anni recenti hanno ripreso a svilupparsi. In questa linea di necessario confronto con le fonti astrologiche medievali si pone il saggio di Anna Gabriella Chisena, che indaga la presenza delle allusioni alla Luna nella prima cantica e in particolare in chiusura del canto XX dell'*Inferno*, mostrando il complesso intreccio dei riferimenti astrologici, teologici e mitologici attivi nel passo.

Anche gli studi sul profetismo nella *Commedia* si rinnovano tenendo presenti i diversi aspetti del profetismo medievale e la necessità di verificare le modalità con le quali Dante costruisce il carattere profetico del proprio poema assumendo i modelli biblici e virgiliani, filtrati anche dall'esegesi medievale. Ciò emerge anche nell'analisi offerta da Annarita Placella delle implicazioni intertestuali e metaforiche dei termini «virga» e «Virgo». Lo studio coinvolge una molteplicità di luoghi biblici, come la profezia di *Isaia* 11, 1, e virgiliani, come la IV *Egloga* e l'episodio di Camilla, tiene presente la ricezione di tali luoghi nell'esegesi medievale, per poi cogliere il loro riecheggiare in numerosi passi danteschi, nel IV trattato del *Convivio* e lungo il poema, dove sono attivi nel primo e nell'ultimo canto, passando per l'incontro con Stazio e i canti del Paradiso terrestre, in cui le allusioni si intrecciano potentemente anche con la metaforologia vegetale.

L'applicazione di nuove tecniche di analisi del linguaggio maturate nella riflessione teorica moderna porta spesso a interpretazioni nuove dei passi danteschi, anche perché talvolta le teorizzazioni moderne danno nomi nuovi a fenomeni che erano comunque percepiti, tematizzati e

perfino descritti da autori antichi e medievali. È il caso della teoria degli atti linguistici e in particolare della nozione di “atto performativo”, proposta da Austin e foriera di grandi risultati nella filosofia del linguaggio e nella linguistica pragmatica nell’ultimo cinquantennio. Essa si è inoltre rivelata una potente chiave di lettura anche per testi letterari e per fenomeni culturali lontani nel tempo. David Bowe mostra che essa aveva dei precisi antecedenti già nella cultura medievale, per esempio in Roberto Grossatesta, ma soprattutto ne offre una interessante applicazione a un significativo episodio del poema dantesco, il sogno della femmina balba in *Purgatorio* XIX, di cui propone una innovativa lettura in chiave performativa, in relazione anche con l’episodio del canto di Casella, in *Purgatorio* II, che chiama in causa pure il *Convivio* e l’amore, li celebrato, per la filosofia.

Se il saggio di Bowe si connette a ricerche e discussioni attive in questi anni soprattutto a Oxford, con il contributo di Beatrice Priest ci spostiamo a Cambridge, altro centro di primaria importanza negli studi danteschi internazionali. La studiosa ripercorre le più significative occorrenze del grande tema della rinascita, che attraversa tutto il *Purgatorio*, fin dal primo canto, muovendo dalla seminale *lectura* di *Purgatorio* I offerta quasi mezzo secolo fa da Ezio Raimondi, a ulteriore conferma della straordinaria fecondità dei lavori danteschi dello studioso bolognese. Lo spunto di Raimondi è ora sviluppato attraverso un’analisi puntuale soprattutto dei canti del Paradiso terrestre, analisi che intreccia le allusioni ai miti classici della vegetazione con i preponderanti e decisivi riferimenti biblici e con le riprese dei testi dello stesso Dante. Emerge così che il tema della rinascita agisce su molti piani, investe simbolicamente la resurrezione di Cristo e dell’umanità, ma anche la rigenerazione spirituale del protagonista e il rinnovamento della sua poesia attraverso il ripensamento delle esperienze poetiche precedenti.

La serie delle analisi di aspetti rilevanti del poema si chiude con l’intervento di Luigi Martelli che affronta un altro dei nodi tematici del

poema, quello della magnanimità, muovendo dall’originale punto di osservazione del canto VI del *Paradiso*, dove gli aspetti morali si collegano a quelli politici e la riflessione sulla magnanimità si riannoda a quella sull’Impero e sui suoi fondamenti provvidenziali. A questa chiave di lettura Martelli aggiunge lo studio delle modalità attraverso cui Dante costruisce la propria identità complessa e molteplice attraverso l’assunzione di modelli autorevoli e prestigiosi. Anche Giustiniano, secondo la proposta di Martelli, è uno di questi modelli, sia per il tema della magnanimità sia per l’investitura a compiere un’opera divinamente ispirata. La stessa struttura del canto, in cui la voce del poeta si identifica con quella dell’imperatore, ne sarebbe una conferma metaletteraria.

Se il saggio di Elena Gurioli indagava la rappresentazione dantesca dei diavoli sottolineando il rovesciamento della loro originaria natura angelica, una particolare categoria degli angeli caduti, quelli neutrali, viene studiata da Fabrizio Crasta, sia nel trattamento dantesco e nelle sue probabili fonti, sia nei problemi che pone ai teologi e agli scrittori successivi, con particolare attenzione al poeta quattrocentesco Matteo Palmieri. Palmieri è l’autore di un lungo poema in terzine dantesche, strutturato in tre cantiche e in cento canti, a imitazione della *Commedia*, da cui prende anche l’argomento oltremontano: un importante esempio della fortuna quattrocentesca di Dante, ancora più interessante perché accompagnato da un commento latino opera di Leonardo Dati. Come mostra Crasta, Palmieri, assecondato anche dall’autorevole commentatore, pone al centro del suo poema il tema degli angeli neutrali e, consapevole del pericolo di eterodossia insito nel sostenere la loro esistenza, rafforza l’esposizione di tale tesi non solo attraverso lo strumento dell’investitura profetica, tipico in questo genere letterario, ma anche attraverso un’inedita prova “matematica”.

All’inesauribile lavoro di interpretazione dell’opera di Dante, nei suoi significati e nelle relazioni con tradizioni culturali e testi precedenti e coevi, si aggiunge quindi, con risultati sempre interessanti e sorprendenti, il vastissimo campo di indagine della ricezione delle opere di Dante nelle

epoche successive, che si incrocia con le esigenze e le motivazioni nuove degli autori e dei momenti storici in cui essi si trovano a vivere e a operare. Un secondo contributo dedicato alla fortuna di Dante nel Rinascimento è offerto da Filippo Zanini, il quale esplora un caso interessantissimo e poco noto, il poema inedito di argomento escatologico del fiorentino Giovanni Nesi. Intitolata appunto *Poema*, l'opera di Nesi si inserisce nell'atmosfera di rinnovata attenzione per Dante a Firenze nella seconda metà del Quattrocento, periodo in cui la ricezione dantesca si affianca alla riscoperta di Platone da parte del circolo mediceo-ficiniano. Zanini analizza il testo di Nesi confrontandolo anche con una serie di opere appartenenti alla stessa temperie, mostra come sul piano letterario il modello dantesco si unisca a quello petrarchesco, e mette in luce la complessa operazione culturale e politica compiuta da Nesi attraverso la scrittura del suo *Poema*.

Le relazioni presentate al primo seminario dantesco per dottorandi AlmaDante 2013 e ora raccolte in questo volume offrono dunque una pluralità di temi e di prospettive di ricerca e consentono anche di gettare, attraverso le ricerche di questi giovani studiosi, uno sguardo curioso e fiducioso sul futuro degli studi danteschi.

Giuseppe Ledda

## Le stelle di Beatrice. Riferimenti astronomico-astrologici nella *Vita nova*

1. Con uno sguardo al cielo, al rotare lento e pedissequo delle stelle e dei pianeti, si apre la *Vita nova*. Dopo il breve esordio, in cui Dante dichiara le ragioni della sua scrittura-trascrittura – l’aver trovato cioè in una parte precisa del «libro de la sua memoria» un capitolo («rubrica») pieno di ricordi nitidi, degni a suo avviso di essere raccontati sotto forma di «libello» (1, 1) –, l’attacco narrativo è demarcato da un’estesa indicazione temporale, dettata da precise conoscenze astronomico-astrologiche.<sup>1</sup> Con due ampie perifrasi astronomiche, portatrici di risvolti astrologici significativi per il sistema di date anniversarie del libro, Dante puntualizza la cronologia del primo episodio del racconto.

La prima perifrasi è inaugurata da un numero, il «nove»:

Nove fiate già appresso lo mio nascimento era tornato lo cielo de la luce quasi a uno medesimo punto quanto a la sua propria girazione quando a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna de la mia mente.  
(1, 2)<sup>2</sup>

Il secondo paragrafo del primo capitolo informa che sono trascorsi nove anni dal giorno e dall’ora esatti della nascita del poeta: il tempo è maturo perché Dante si appresti a conoscere Beatrice, per lui futura fonte di salvezza e beatitudine. Prendendo come punto di riferimento quello che nel sistema tolemaico è il movimento di rivoluzione del Sole attorno

---

<sup>1</sup> Sul significato e l’utilizzo dell’astrologia e dell’astronomia in Dante rimando ai contributi relativi dell’*Enciclopedia Dantesca* curati da IDEALE CAPASSO, GIORGIO TABARRONI e alla bibliografia ivi segnalata: cfr. la voce *Astrologia* e la voce *Astronomia* in *Enciclopedia Dantesca*, I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970, rispettivamente pp. 427-431 e 431-435.

<sup>2</sup> Per le citazioni seguo l’ediz. della *Vita nova* a cura di STEFANO CARRAI, Milano, BUR, 2009.

alla Terra, qui detto «girazione», Dante afferma che è «già» la nona volta dalla sua nascita che il cielo del Sole è tornato «quasi» (1, 2) nello stesso punto: si è dunque vicini al suo nono compleanno ed è in quest'epoca che egli ha occasione di vedere per la prima volta Beatrice. La data precisa dell'incontro non è mai esplicitata, ma deducibile a partire da quella di nascita, il maggio-giugno 1265: è ora la primavera del 1274. In prossimità del nono anniversario della nascita di Dante e dunque sul momento del primo apparire di Beatrice al poeta, la situazione astrologica influente si presenta, se non identica, il che è impossibile per il costante cambiamento del cielo – mai uguale a se stesso –, almeno simile a quella verificatasi nove anni prima, tra il maggio e il giugno del 1265: il Sole transita in Gemelli. L'astrologia comunemente associa le virtù influenti del segno corrispondente alle nascite (astrologia natale o genetliaca) e agli eventi (astrologia oraria) che accadono in un preciso arco di tempo;<sup>3</sup> come i Gemelli hanno determinato il venire alla luce di Dante, e dunque, il suo futuro temperamento e attitudini, così ora i Gemelli accompagnano la sua prima esperienza amorosa.<sup>4</sup> L'esito felice del primo incontro tra Dante

3 Per essenziali nozioni di astrologia medievale mi limito qui a segnalare alcuni dei principali studi sull'argomento: BRUNO NARDI, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia, 1967; GIAN CARLO GARFAGNINI, *Cosmologie medievali*, Torino, Loescher, 1978; EUGENIO GARIN, *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 1982; RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY, FRITZ SAXL, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale*, trad. it., Torino, Einaudi, 1983; TULLIO GREGORY, *Mundana sapientia. Forme di conoscenza nella cultura medievale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1992; GRAZIELLA FEDERICI VESCOVINI, *Medioevo magico. La magia tra religione e scienza nei secoli XIII e XIV*, Torino, UTET, 2008.

4 In assenza di documenti precisi che attestino la data natale di Dante, ci si appella, per una conoscenza approssimativa del suo giorno e segno di nascita, a quei versi del *Paradiso* che informano che egli nacque sotto il segno dei Gemelli, cioè nell'arco di tempo astrologicamente associato all'entrata e allo stazionamento del Sole in Gemelli, il periodo dell'anno compreso tra 21 maggio e 21 giugno (si apprende così del segno zodiacale di Dante da fonte esterna e successiva alla *Vita nova*): in *Par.* XXII Dante informa che il segno zodiacale sorto con il Sole al momento della sua nascita è quello dei Gemelli; qui il pellegrino è appena approdato in compagnia di Beatrice nella zona di cielo Stellato occupato dalla costellazione dei Gemelli quando prorompe in una lode-invocazione alle sue stelle

e Beatrice risulta in questo modo garantito da una situazione celeste doppiamente propizia (come, del resto, è l'evento stesso verificatosi in quel nono anniversario ad essere doppiamente significativo per il poeta: è quasi il giorno del suo compleanno e pressappoco in quello stesso periodo Dante incontra per la prima volta la donna amata): è primavera, periodo dell'anno tradizionalmente favorevole all'innamoramento; al momento dell'evento il Sole transita nella zona dello Zodiaco occupata dai Gemelli, il segno zodiacale di Dante. Collocando così l'apparizione di Beatrice in un tempo ormai prossimo al suo nono compleanno, e per di più calcolato avendo come punto di riferimento la sua nascita, Dante non fa altro che riavvalorare le proprietà astrologiche del suo segno natale (le credenze astrologiche medievali attribuivano ai nati in Gemelli arguzia, propensione allo studio, industriosità, curiosità intellettuale, spiccate doti comunicative e, soprattutto, «ingegno», quello che Dante più volte si aggiudica nella *Commedia* e che invoca come compendio indispensabile alle altre sue virtù per la buona riuscita del viaggio oltremondano),<sup>5</sup> segno chiamato ora a ben influenzare l'incontro con la sua donna. Il transito del

natali, perché lo dotino dell'«ingegno» indispensabile per la prossima visione dei beati e di Dio: «O gloriose stelle, o lume pregno / di gran virtù, dal quale io riconosco / tutto, qual che si sia, il mio ingegno, // con voi nasceva e s'ascondeva vosco / quelli ch'è padre d'ogne mortal vita, / quand'io senti' di prima l'aere toscio; // e poi, quando mi fu grazia largita / d'entrar ne l'alta rota che vi gira, / la vostra region mi fu sortita. // A voi dovotamente ora sospira / l'anima mia, per acquistar virtute / al passo forte che a sé la tira», vv. 112-123. In altri punti del poema Dante sottolinea poi la sua eccezionalità ricordando le virtù infusegli dalle sue stelle natali: cfr. *Inf.* XV, 55-60 e XXVI, 19-24; *Purg.* XXX, 109-117.

5 Si vedano, ad esempio, le nozioni che i commentatori danteschi appuntano sui Gemelli: PIETRO ALIGHIERI, riferendosi ad Albumasar, riporta che il segno dei Gemelli è «aereum et diurnum, et domus Mercurii; in quo, si Mercurius est firmatus, disponit hominem ad litteraturam et scientiam»; similmente per l'OTTIMO il segno è «significatore [...] di scrittura e di scienza e di conoscibilitad» (*Par.* XXII, 112-116); BUTI accenna così alle proprietà tradizionalmente attribuite ai Gemelli: «e prima dobbiamo sapere che Gemini àe significazione di forte voto e d'ingegno, [...] di sterilità e temperamento nell'onestà e nella religione, [...]; e larghezza d'animo e bontà e latitudine di spese» (*Par.* XXII, 112-123). Segnalo che i commenti danteschi sono tratti dal sito del *Dartmouth Dante Project* (<http://dante.dartmouth.edu/>, ultima consultazione 13 novembre 2013).

Sole in Gemelli è infatti l'unico dato astrologico plausibile ricavabile da quanto Dante qui indica a proposito del tempo della visione e del primo innamoramento, deducibile dal fatto che egli colloca l'evento «quasi» nell'anniversario della sua nascita, cioè grossomodo in un arco di tempo compreso tra il 21 maggio e il 21 giugno.<sup>6</sup> Il «quasi» di *Vita nova* 1, 2 viene così ad essere inteso come indicatore temporale approssimante un periodo molto vicino al nono compleanno di Dante, tale da poter credere che l'evento dell'incontro accada con il Sole in Gemelli; se qui Dante dice «quasi», altrove, nel sonetto a Cino *Io sono stato con Amore insieme*, afferma senza alcuna approssimazione che egli incontrò per la prima volta Amore al completarsi della «circolazione del sol sua nona» (v. 2).<sup>7</sup>

2. Una seconda questione astrologica riguarda il segno zodiacale di Beatrice. All'annuncio della data in cui Dante e Beatrice per la prima volta si videro, segue una seconda perifrasi astronomica che completa l'indicazione temporale introdotta dalla prima con il suggerimento dell'età di Beatrice e di Dante:

<sup>6</sup> RICHARD KAY, riferendosi all'*Almanach Dantis Aligherii sive Profhacii Judaei Montispessulani Almanach perpetuum ad annum 1300 inchoatum, nunc primum editum ad fidem Codicis Laurentiani*, Pl. XVIII sin. N. 1, a cura di GIUSEPPE BOFFITO e CAMILLO MELZI D'ERIL, Firenze, Olschki, 1908, secondo molti documenti che sta alla base di gran parte delle nozioni astronomiche utilizzate dal poeta, afferma che «il segno astrologico dei Gemelli [...] al tempo di Dante correva dal 15 maggio al 14 giugno» (cfr. *Il giorno della nascita di Dante e la dipartita di Beatrice*, in *Studi americani su Dante*, a cura di GIAN CARLO ALESSIO e ROBERT HOLLANDER, Milano, Angeli, 1989, pp. 243-265, a p. 246): egli sfrutta cioè l'arretramento equinoziale calcolato dal calendario giuliano riportato nell'*Almanach* di Profacio, per stabilire la data dell'Equinozio di primavera del 1265 al giorno 14 marzo e, conseguentemente per anticipare (rispetto al tempo intercorso tra il 21 maggio e il 21 giugno, mese astrologico tradizionalmente associato ai Gemelli) il periodo di nascita di Dante all'arco di tempo compreso tra 15 maggio e 14 giugno. In realtà questo ragionamento cade, se si considera la nozione universalmente nota per cui un individuo nato sotto il segno dei Gemelli lo si ritiene nato nell'arco di tempo convenzionalmente e dall'antichità, associato al segno; ancora oggi l'astrologia considera nati in Gemelli gli individui venuti alla luce tra il 21 maggio e il 21 giugno.

<sup>7</sup> Il rimando a *Rime CXI I-2* è già in DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di GUGLIELMO GORNI, Torino, Einaudi, 1996, p. 5.

Ell'era in questa vita già stata tanto che, nel suo tempo, lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente delle dodici parti l'una d'un grado; sì che quasi dal principio del suo anno nono apparve a me ed io la vidi quasi da la fine del mio nono. (1, 3)

Lo spostamento qui descritto del cielo delle Stelle fisse di un dodicesimo di grado verso oriente dal giorno della nascita di Beatrice rivela la conoscenza da parte di Dante del moto di precessione degli equinozi, fenomeno che determina lo slittamento (precessione) graduale e lentissimo verso occidente del punto equinoziale di primavera (punto in cui l'Eclittica interseca il cerchio dell'Equatore celeste) rispetto alla sfera stellata.<sup>8</sup> Che il valore della precessione fosse valutato da Dante di un grado per secolo è in seguito reso noto nel *Convivio* (II, iv, 16 e xiv, 11), dove il poeta mostra di accogliere i calcoli di Tolomeo, poi seguiti da Alfragano nel suo «libro de l'Aggregazion[i] de le stelle» (*Conv.* II, v, 16), compendio dell'*Almagesto* tolemaico e manuale astronomico di Dante (l'opera, tradotta in latino da Giovanni di Siviglia e Gherardo da Cremona, risulta ben diffusa nel Medioevo; Dante la cita in due luoghi del *Convivio*: II, iv, 16 e xiii, 11).<sup>9</sup> Dante utilizza la conoscenza del fenomeno di precessione per calcolare l'età di Beatrice: constatando che dal momento della nascita della donna il cielo delle Stelle fisse ha subito lo spostamento di un dodicesimo di grado, giunge ad affermare che all'epoca della sua prima apparizione ella ha otto anni e quattro mesi, si trova dunque poco dopo l'inizio del suo nono anno di età. Dante invece, di un anno più grande, sta per compiere il suo nono compleanno, ed iniziare di conseguenza il decimo anno di vita.

<sup>8</sup> Dante parla del moto precessionale dell'ottavo cielo in *Conv.* II, v, 16 e xiv, 1 e 11; in *Conv.* II, xiv, 16 descrive le conseguenze che deriverebbero dall'assenza nel cosmo di tale moto.

<sup>9</sup> Per i riferimenti ad Alfragano in Dante cfr. PETER TOYNBEE, *Luoghi della «Vita Nuova» e del «Convivio» derivati da Alfragano*, in ID., *Ricerche e note dantesche*, Bologna, Zanichelli, 1899, pp. 47-68.

Il problema che vorrei segnalare è relativo al modo con cui Dante comunica qui le età dei protagonisti del libro. L'uso dell'avverbio «quasi», simmetricamente posto ad introdurre le due proposizioni temporali indicanti appunto le età, rispettivamente di Beatrice e di Dante («quasi dal principio del suo anno nono [...] quasi da la fine del mio nono», 1, 3), collide con la precisione astronomica che sembra attribuibile alla proposizione precedente, chiamante in causa il moto di precessione equinoziale («lo cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente delle dodici parti l'una d'un grado», 1, 3); essa è unanimemente accolta come veritiera e non discutibile: del resto è l'unica delle proposizioni astronomiche del primo capitolo ad essere priva dell'avverbio in questione, spoglia dunque della sfumatura vagamente indefinita che esso generalmente associa ai contesti che vi fanno ricorso. Ma l'informazione temporale relativa all'età di Beatrice, ricavata dalla perifrasi astronomica che descrive lo spostamento del punto equinoziale di primavera rispetto alla sfera delle Stelle fisse, secondo cui la donna all'epoca del primo incontro con Dante avrebbe compiuto otto anni e quattro mesi, non coincide con la precisazione avanzata subito dopo da Dante, con la quale il poeta afferma che Beatrice gli apparve «quasi» al compiersi del suo ottavo compleanno. Così si legge, se il primo «quasi» utilizzato è inteso come indicatore temporale posto a segnalare l'imminente compiersi di un evento, di un punto, in accordo con il senso delle altre espressioni temporali del «libello» in cui esso occorre (si considerino ad esempio quelle contenute in questo primo capitolo: il «quasi» del secondo paragrafo indica «lieve scarto [...] da un'identità di posizione celeste nuovamente e perfettamente raggiunta»;<sup>10</sup> il «quasi» al v. 5 del sonetto *A ciascun'alma* sottolinea il prossimo concludersi del primo terzo delle dodici ore notturne e l'appressarsi della quarta ora della notte).<sup>11</sup> Diversamente interpretato, in accordo con la maggior parte dei

10 Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura di G. GORNI, cit., p. 5.

11 Uno studio condotto sul *TLIO* (<<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>, ultima consultazione

commentatori, questo «quasi» dovrebbe significare “circa, press'a poco” in riferimento all'inizio del nono anno di Beatrice (dunque già compiuto da lei l'ottavo): solo così questa seconda indicazione relativa all'età concorda con il dato astronomico precedente, per il quale Beatrice, all'epoca dell'incontro con Dante, avrebbe otto anni e quattro mesi circa. A quale delle due letture dare credito, a quella per cui Beatrice avrebbe terminato il suo ottavo anno di vita da qualche mese, oppure a quella secondo la quale ella sarebbe prossima a compierlo, nel periodo dell'anno in cui anche Dante si apprestava a concludere il suo nono? Seguendo la prima, Beatrice, nata all'incirca tra il 21 gennaio e il 21 febbraio, avrebbe come segno zodiacale l'Acquario; la seconda la vorrebbe invece, come Dante, dei Gemelli, rendendo così i compleanni di Dante e Beatrice suggestivamente anniversari e i loro segni zodiacali preziosamente coincidenti. Ma si è detto che questa seconda interpretazione urta con il dato astronomico, che sembra quanto mai preciso.

Su questo punto controverso mi fermo: senza pretendere di far corrispondere versioni diverse, basti dire per ora che una diversa interpretazione del «quasi» comporta esiti astrologici differenti e che, in assenza di elementi utili che permettano di scegliere tra l'opportunità dell'una o dell'altra lettura è lecito parlare su questo punto di ambiguità del testo. Riassumendo, è invece possibile affermare, se si crede che sia Dante stesso a sottintenderlo, che una favorevole congiuntura astrale governi il tempo del suo primo incontro con Beatrice, quasi a voler omaggiare, richiamandola alla mente, l'altrettanto benevola disposizione celeste

13 novembre 2013), che ha preso in considerazione le occorrenze dell'avverbio «quasi» come indicatore temporale in testi appartenenti ai secoli XII e XIV, non ha proposto luoghi in cui il termine possa essere letto con il senso che in genere si attribuisce al «quasi» dantesco in questione, unanimemente interpretato con il valore di “circa”, “pressappoco” in riferimento all'ottavo anno di Beatrice da lei appena compiuto. Le ricorrenze offerte dal *TLIO* propongono l'avverbio, nel suo uso temporale, con la stessa sfumatura che attribuirei al primo «quasi» di Dante in *Vn* 1, 3, cioè con valore approssimante un evento ancora da compiersi e prossimo al suo verificarsi.

che aveva supportato la nascita del poeta: momenti oltremodo mirabili, astrologicamente caratterizzati dal Sole in Gemelli.

3. La formula astrologica che accompagna la prima indicazione temporale del libro e che per via indiretta rimanda alla data natale dei protagonisti, serve ad anticipare un'altra segnalazione cronologica, quella che nel capitolo 19 annuncia la morte di Beatrice. È in questa sede che Dante illustra il significato profondo del suo frequente ricorso al nove, numero denso di sollecitazioni e di rimandi simbolici e astrologici, già oltremodo presente nel capitolo 1 (se ne contano solo in quella sede, tra sostantivo e numerale, sei occorrenze). Il vero sovrabbondare di segnalazioni numeriche includenti il nove si conta nel capitolo 19, dove il «nove» compare ben nove volte e due volte il numerale «nono». Il capitolo è noto per le svelate ragioni che Dante associa alla scelta del nove come numero simbolo di Beatrice, esposte accanto ai tre motivi scelti dall'autore a giustificare il silenzio sulla morte della donna. Tra questi ultimi, posti ad apertura di capitolo dopo l'incipit solenne dalle *Lamentationes* dello pseudo-Geremia, e le sopradette ragioni del nove, il paragrafo 4 contiene, ancora apparentemente celata come all'inizio della *Vita nova*, una data, forse l'unica del «libello» così minuziosamente determinata. Essa designa la morte di Beatrice mediante una triplice cronologia calendariale, che per tre volte si riconduce al nove. Sfruttando il calendario musulmano, secondo il quale il calcolo delle ore del giorno comincia dal tramonto del giorno precedente, Dante stabilisce l'ora della morte della donna, avvenuta nella prima ora della notte dell'ottavo giorno del mese. Con l'ausilio del calendario siriano definisce invece il mese di morte, il nono secondo quest'uso: poiché il modo di computare il tempo vigente in Siria prevede come primo mese dell'anno il mese chiamato Tisirin primo che, come Dante spiega, corrisponde al nostro ottobre, Beatrice muore nove mesi dopo, nel mese di giugno. Infine Dante torna alla norma del calendario cristiano per l'indicazione dell'anno di morte: è il 1290, ovvero è compiuto il nono decennio del tredicesimo

secolo. Così Beatrice muore circa un'ora dopo il tramonto dell'8 giugno 1290. Astrologicamente parlando, l'8 giugno cade nel segno zodiacale dei Gemelli:<sup>12</sup> Beatrice muore allora sotto lo stesso segno nel quale Dante era nato; sempre sotto lo stesso segno ella era apparsa per la prima volta a Dante e, nove anni dopo, nella data anniversaria del primo incontro, quindi ancora sotto l'auspicio dei Gemelli, i due si erano scambiati il primo saluto. Nel giorno della morte di Beatrice Dante celebra così la sua rinascita al cielo (ora davvero Beatrice, ascisa al Paradiso, rappresenta il suo «miracolo» di salvezza, la donna-guida del fedele a Dio) e ancora una volta i Gemelli lo accompagnano: è il periodo del suo venticinquesimo compleanno (rispetto all'8 giugno Dante può aver da poco compiuto od essere prossimo a compiere la maggiore età) e l'occasione coincidente della dipartita di Beatrice rende il poeta, ormai razionalmente maturo, in grado di comprendere «che la sua massima beatitudine poteva raggiungersi solo nella vita eterna»:<sup>13</sup> da qui, dopo le lacrime, l'accettazione della nuova, celeste collocazione della donna.

È grazie alle sue conoscenze astronomico-astrologiche che Dante

12 L'osservazione è già di R. KAY, *Il giorno della nascita di Dante e la dipartita di Beatrice*, cit., p. 246. A proposito lo studioso nota che «i dati cronologici forniti da Vn XXIX sono quelli che un uomo della cultura di Dante avrebbe fornito sulla sua nascita, poiché includono tutti i dettagli, sino all'ora della nascita, che un astrologo richiede per costruire un oroscopo natale» (p. 247). Con questa affermazione Kay intende avanzare l'ipotesi «che la data della morte di Beatrice sia in realtà la stessa del venticinquesimo compleanno di Dante» (*ibidem*), ipotesi suffragata dal fatto che, con il raggiungimento della maggiore età (appunto, i venticinque anni: «ciò che inizia a venticinque anni è la vita della virtù», p. 250), Dante si rendesse conto quale fosse la sua massima felicità: un tempo ammirata nella Beatrice terrena è ora quella riposta nella vita eterna, in quella superiore beatitudine cui la morte di Beatrice giunge a lui a schiudere le porte. Sul «rito del venticinquesimo anno» insiste anche BORTOLO MARTINELLI, *L'ora di Beatrice. Genesi del simbolismo numerico nella «Vita Nuova»*, in «Critica Letteraria», LXXXVI-LXXXVII (1995), 1-2, pp. 29-67, part. pp. 48-49; rileva ancora la relazione astrologica sussistente tra la data di morte di Beatrice e quella dei natali di Dante BRUNO PORCELLI in «*Vita nova*» 18, 19, 20: *il motivo della privazione e un passo controverso*, in «Studi e Problemi di Critica Testuale», LVIII (1999), pp. 83-87.

13 Cfr. R. KAY, *Il giorno della nascita di Dante e la dipartita di Beatrice*, cit., p. 247.

riesce a modulare attorno al numero nove l'ora, il mese e l'anno di morte di Beatrice. Il modo arabo di contare le ore e il computo dei mesi siriano è appreso dal *Liber de aggregatione stellarum* di Alfragano. In questo luogo della *Vita nova* Dante lega il nove di Beatrice innanzi tutto alla cosmologia e nel farlo espone la prima causa del perché quel numero sia rappresentativo della donna: recupera prima il pensiero astronomico di Tolomeo per affermare che nove sono i cieli che si muovono (a Tolomeo si deve l'invenzione del nono cielo planetario); all'autorità tolemaica accosta la «cristiana veritate» (19, 5), che aveva adottato, specie per quanto concerne il numero dei cieli, il sistema aristotelico-tolemaico, integrato del cielo Empireo. L'«opinione astrologica» (19, 5), cioè degli astrologi, che Dante cita accanto a quella tolemaica e religiosa a giustificare l'«amicizia» tra il nove e Beatrice, nel compendiare la posizione tolemaico-cristiana, mostra l'interesse di Dante per l'astrologia e la sua credenza nel fatto che le stelle potessero influenzare la vita degli uomini: Dante qui esalta esplicitamente le aggregazioni e le correlazioni astrali e identifica per la nascita di Beatrice una situazione astrologica ottimale, nella quale «tutti e nove li mobili cieli perfettissimamente s'aveano insieme» (19, 5). Dante non indica nello specifico quale possa essere il perfetto allineamento di pianeti verificatosi alla nascita della donna, ma posiziona nel primo capitolo la data di nascita di Beatrice un anno dopo rispetto a quella di Dante, grossomodo nello stesso periodo dell'anno (se del punto controverso sopra esposto si accoglie la lettura che vuole Beatrice, come Dante, del segno dei Gemelli), allora il transito del Sole in Gemelli può corrispondere per l'autore a questa situazione astrale ideale.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Di converso, «come in una rovesciata dinamica astrale [...], quasi per una sorta di meccanismo di riflessione *per speculum*» (cfr. PAOLA RIGO, *Consorte degli dei*, in EAD. *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 109-133, a p. 109), Beatrice, con la sua morte, che è anche salita al Paradiso, infonde tutta la sua virtù al sistema delle sfere planetarie, rendendolo nuovamente perfetto dopo la sua nascita. Così sottolinea Dante in più luoghi della *Commedia* (cfr. ad esempio *Par.* V, 94-99, dove

Boccaccio, nella sua *Vita*, informa che

era quasi nel fine del suo vigesimoquarto anno la bellissima Beatrice, quando, sì come piacque a Colui che tutto puote, essa, lasciando di questo mondo l'angosce, n'andò a quella gloria che li suoi meriti l'avevano apparecchiata.<sup>15</sup>

Se l'8 giugno 1290, come anche Boccaccio crede apprendendolo dalla *Vita nova*, è la data di morte di Beatrice, per il biografo certaldese il segno astrologico di Beatrice è quello dei Gemelli: prossima a compiere i suoi ventiquattro anni poco dopo l'8 giugno, l'arco mensile includente i suoi natali è quello influenzato dai Gemelli, come anche qui il «quasi» sembra suggerire (avverbio che, come in Dante, rimanda cronologicamente ad un evento imminente, prossimo a compiersi). Con l'affermazione relativa all'età, Boccaccio introduce peraltro un termine *post quem*, dopo il quale collocare la nascita di Beatrice, appunto l'8 giugno. Rispetto all'8 giugno 1290, retrocedendo alla primavera di sedici anni prima, appurato con Boccaccio che il tempo del primo incontro tra Dante e Beatrice al Calendimaggio 1274 (facendo dell'occasione dell'incontro la festa a casa di Folco),<sup>16</sup> si apprende ora che in quella data Beatrice non aveva ancora

l'accrescersi in bellezza del volto di Beatrice di cielo in cielo incrementa la luminosità già sovrabbondante dei cieli dei pianeti); così mette in luce Cino da Pistoia nella canzone consolatoria rivolta a Dante per la morte di Beatrice: il v. 25 di *Avegna ched el m'aggia più per tempo* parla di «cielo perfetto», dovuto all'ascesa al Paradiso di Beatrice («Lo cielo, che non à altro difetto / che d'aver lei», aveva del resto detto Dante in *Donne ch'avete intelletto d'amore*, vv. 19-20). Su Cino vedi *Poeti del dolce stil novo*, a cura di MARIO MARTI, Firenze, Le Monnier, 1969 e cfr. anche DOMENICO DE ROBERTIS, *Cino e le "imitazioni" dalle rime di Dante*, in «Studi danteschi», xxix (1950), pp. 103-177.

<sup>15</sup> Cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, 40, in Id., *Opere in versi. Corbaccio, Trattatello in laude di Dante, prose latine, epistole*, a cura di PIER GIORGIO RICCI, Milano, Ricciardi, 1965, p. 579.

<sup>16</sup> Ivi, p. 577. A proposito della data precisa dell'incontro identificata da Boccaccio, sarà da notare come il primo giorno di maggio non soddisfi la ricorrenza dell'influenza del segno dei Gemelli per quella circostanza (il primo giorno di maggio non appartiene infatti

ultimato i suoi otto anni – come invece sembrava suggerire l’indicazione astronomica dantesca in *Vita nova* 1, 3 –, ma che era vicina a concluderli, per Boccaccio dunque anch’ella nata, come Dante, sotto il segno dei Gemelli. Era «forse d’otto anni»,<sup>17</sup> scrive Boccaccio relativamente all’età di Beatrice nel momento del suo primo incontro con Dante. Un «forse» da potersi leggere come il «quasi» dantesco, approssimante cioè la data precisa del compleanno di Beatrice, e tale da poter suggerire al contempo l’ambiguità del testo di Dante, dove il dato astronomico, si è visto, urta con quello narrativo.

4. Riassumendo, considerando le perifrasi astronomico-astrologiche presenti nella *Vita nova*, è possibile datare in via approssimativa gli eventi raccontati nel «libello» e fornire una presunta cronologia della storia. L’assidua presenza del nove e il persistente implicito rimando al segno zodiacale dei Gemelli, entrambi elementi astrologici ricorrenti, legano in maniera particolare e indissolubile il primo al diciannovesimo capitolo. Se l’uno, il primo, dopo il breve proemio che celebra la memoria come fonte narrativa del libro, contiene il vero e proprio attacco della narrazione, l’altro introduce ad una «nova materia» (19, 8), che assume a protagonista la Beatrice celeste e angelicata, anticipatrice dell’omonimo personaggio della *Commedia*. In entrambi i casi il nove rimanda sempre ad una o più date che, se astrologicamente interpretate, contengono implicita l’allusione alla congiuntura Sole-Gemelli. Ciò avviene in maniera più o meno diretta; se nel primo capitolo l’omaggio ai Gemelli si nasconde dietro al ricordo della nascita di Dante, più immediato è il ricorso al substrato astrologico

---

all’arco di tempo tradizionalmente attribuito al segno), come invece sembra suggerire la *Vita nova*. Diversamente da Boccaccio Dante non circoscrive l’evento ad una data precisa, lasciando perciò suggestivamente credere che anche il momento del primo incontro con Beatrice possa essere avvenuto sotto l’auspicio dei Gemelli, molto vicini cioè al giorno del suo nono compleanno.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

nel capitolo 19, dove Dante a chiare lettere si appella a Tolomeo e all’«opinione astrologa» (19, 5) per circoscrivere le ragioni del nove come numero di Beatrice.

Numerologia e astrologia insieme, ovvero il nove e il segno astrologico dei Gemelli, definiscono la cronologia di un amore, prima terreno e poi celeste, facendo ogni volta leva su nascite, anniversari, ricorrenze e compleanni. Prendendo come punto fermo il momento della nascita di Dante – riferimento temporale da cui scaturiscono, mediante il periodico ritorno del nove, tutte le altre date celate nel libro –, e da quello risalendo all’altro imprescindibile evento che è il primo apparirgli della donna amata, il poeta conferisce senso profondo alle indicazioni cronologiche della *Vita nova*, rendendole significative per la costruzione della sua autobiografia, ideale s’intende. Ogni episodio diventa significativo a partire dall’incontro con Beatrice, come se esso rappresentasse la vera nascita di Dante: rinato a nuova vita «quasi» nel giorno del suo nono compleanno, sotto lo stesso segno sotto il quale era venuto alla luce. E tutto poi si rinnova nel giorno della morte di Beatrice, morte che è simbolo della rinascita al cielo dei due amanti, nel periodo che celebra il venticinquesimo compleanno di Dante, ancora sotto lo stesso segno zodiacale.



**Maria Rita Traina**  
(UNIVERSITÀ DI ROMA LA SAPIENZA)

## *Due donne in cima della mente mia:* precedenti e sviluppi di una struttura

Una volta accettata come pertinente l'identificazione, nel panorama letterario in lingua di sì, di una serie di corrispondenze etichettabili in diversa misura come tenzoni- "joc"<sup>1</sup> e appurato che i caratteri formali – si direbbe persino formulari – accomunanti soprattutto i missivi di questo tipo di corrispondenze si ritrovino in parte già nei modelli d'oltralpe, s'indaga qui la fortuna di una risorsa retorica specifica del contesto italiano inizialmente legata a quei caratteri formali e in seguito, sempre conservando intatto il suo legame con la forma metrica del sonetto, declinata anche in contesti non dialogici, nei quali sono in qualche misura ravvisabili i debiti col genere di riferimento abbandonato.

### **1. Precedenti**

Gli antefatti strutturali che precedono il dantesco *Due donne in cima della mente mia* si ritrovano nel tipo di sonetti accostabili a *Due cavalier valenti d'un paraggio*, missivo inviato a Bondie Dietaiuti da un Rustico Filippi<sup>2</sup> interessato a sciogliere una questione già oggetto di discussione presso i rimatori d'oltralpe:<sup>3</sup>

---

1 Così classificate nell'analisi di CLAUDIO GIUNTA, *Versi a un destinatario*, Bologna, Il Mulino, 2002, part. pp. 231-254 (*Sui rapporti con la tradizione trobadorica: tenzoni-“joc”*).

2 Al di là di singoli spunti interpretativi interessanti non sembrano decisive le 'prove interne' addotte da Maffia Scariati per l'attribuzione del testo a Pallamidesse Bellindote, la cui paternità è data da Mg (Fi, BNC, Magliabechiano VII 1040): cfr. IRENE MAFFIA SCARIATI, *Per l'assegnazione di «Due cavalier valenti» a Pallamidesse Bellindote*, in EAD., *Dal «Tresor» al «Tesoretto». Saggi su Brunetto Latini e i suoi fiancheggiatori*, Roma, Aracne, 2010, pp. 193-215.

3 Debito segnalato da tutti gli editori: vedi RUSTICO FILIPPI, *Sonetti*, a cura di PIER VINCENZO MENGALDO, Torino, Einaudi, 1971, p. 136 (da ora *Rustico* ed. MENGALDO); GIUSEPPE MARRANI, *I sonetti di Rustico Filippi*, «Studi di Filologia Italiana», 57 (1999), pp. 33-199, part. p. 70 (da ora *Rustico* ed. MARRANI); Rustico FILIPPI, *Sonetti amorosi e tenzone*,

*Due cavalier* valenti d'un parag[g]io  
aman di core una donna valente;  
*ciascuno* l'ama tutto in suo corag[g]io,  
che d'avanzar d'amar saria neiente.

*L'un* è cortese ed insegnato e sag[g]io,  
largo in donare ed in tutto avenente;  
*l'altro* è prode e di grande vassallag[g]io,  
fiero ed ardito e dottato da gente.

Qual d'esti due è più degno d'avere  
da la sua donna ciò ch'e' ne disia,  
tra quel c'ha 'n sé cortesia e savere

e l'altro d'arme molta valentia?  
Or me ne conta tutto il tuo volere:  
s'io fosse donna, ben so qual vor[r]ia.<sup>4</sup>

Esempio analogo è costituito dal missivo che avvia una delle due tenzoni attribuite dalla sparuta tradizione testuale a un non meglio specificato Dante –<sup>5</sup> ma che la maggior parte dei critici concorda nell'identificare in Dante da Maiano – il quale così si rivolge al rimatore Puccio Bellundi:

Saper voria da voi, nobile e saggio,  
ciò che per me non son ben cognoscente.

a cura di SILVIA BUZZETTI GALLARATI, Roma, Carocci, 2009, pp. 209-210 (da ora *Rustico* ed. BUZZETTI GALLARATI).

<sup>4</sup> Il testo è tratto da *Rustico* ed. MARRANI, p. 70.

<sup>5</sup> Sulla tradizione della corrispondenza di cui il testo fa parte (e della corrispondenza affine con Chiaro Davanzati) si veda DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di DOMENICO DE ROBERTIS, Edizione Nazionale delle Opere di Dante, Firenze, Le Lettere, 2002, t. 3, pp. 524-526 (da ora *Rime* ed. DE ROBERTIS 2002).

In *due voler* travagliami il *coraggio*  
e combattuto son da lor sovente:

*l'un* vòl *ch'io* ami donna di paraggio,  
cortese, saggia, bella e avenente;  
*l'altr'ha* di me ver' lui par signoraggio:  
*vuol* che di lei non sia benvo[g]iente.

Ond' *io non scaccio*, d'ogni virtù sire,  
*a qual* m'apprenda e deggia dar lo core:  
così m'hanno levato lo sentire.

A ciò richiero voi, di gran valore,  
che non v'aggrevi di mandarmi a dire  
in qual m'affermi, per simil tenore.<sup>6</sup>

Questi sonetti si caratterizzano perché costituiscono una parte – la medesima, essendo tutti missivi – di quelle corrispondenze in lingua di sì ragionevolmente riconducibili alle tenzoni-“*joc*” che dal genere provenzale ereditano tanto le tematiche quanto parte del loro formulario.<sup>7</sup> Di questa formulazione e dell'adattamento che subisce una volta trasferita nella forma del sonetto (che, ferma restando l'equivalenza tra *cobla* di un *joc* e il sonetto di una tenzone, si rivela forma privilegiata degli scambi) si tratterà in questa sede, indipendentemente dall'interpretazione dei singoli testi.

*Due cavalier* è un testo estremamente caratterizzato nella sua impostazione retorica, soprattutto nelle quartine: il primo distico inscena

<sup>6</sup> Ivi, p. 531.

<sup>7</sup> C. GIUNTA, *Versi*, cit., pp. 239-243, 247-251. Per un quadro sinottico delle tematiche affrontate dai *partimen* provenzali che ci sono pervenuti risulta utile la consultazione delle tavole introduttive in RUTH HARVEY, LINDA PATERSON, *The troubadour «tensos» and «partimens»*. *A critical edition*, Cambridge, Boydell & Brewer, 2010, in part. vol. 1, pp. xxii-xxxix.

l'opposizione delle due *entità* con enfasi diretta, anche per via del numerale a inizio assoluto (v. 1); le qualità dei *due cavalier*, per rendere più ardua la scelta, sono ridotte *ad unum*: essi sono infatti «*valenti d'un paraggio*» (v. 1) e parimenti innamorati della stessa donna (*ciascuno l'ama tutto [...] / che [...] vv. 3-4*). Nella seconda quartina i due personaggi sono descritti più precisamente attraverso il parallelismo di una «struttura disticamente ritmata»,<sup>8</sup> caratterizzata dalla presenza delle congiunzioni coordinanti *l'uno [...] / l'altro [...]* (qui vv. 5, 7) a introdurre distici isocolici e perfettamente speculari a livello ritmico-sintattico. L'isocolia dei due distici, uno per cavaliere, è raggiunta grazie all'elencazione polisindetica dei predicati nominali, cinque per cavaliere; questi servono a palesarne il diverso *status*: uno di *clericus*, l'altro di *miles*. L'ottetto, nella sua simmetria, si rivela autonomo. Le terzine, in linea con una prassi piuttosto diffusa nella lirica italiana, concludono quindi con la *petitio* al destinatario, anch'essa in parte modellata sui precedenti provenzali.<sup>9</sup>

Anche in *Saper voria da voi* si possono isolare i tratti della struttura disticamente ritmata. Nella prima quartina, dopo la *salutatio* al destinatario nei primi due versi, si declina la presentazione dei *due voler* che travagliano il *coraggio* del poeta (v. 3): solito scheletro, ma con una novità carica di significato, perché adesso è l'io il teatro di uno scontro intimo riportato metaforicamente nella finzione poetica.<sup>10</sup> La descrizione analitica dei due

8 Così G. MARRANI, *I sonetti*, cit., pp. 42-43, che mette in evidenza l'analogia strutturale tra *Due cavalier* e *Due donzei nuovi ha og[gi] in questa terra*. Tuttavia le tangenze tra *Due cavalier* e il testo di Bartolomeo da Lucca che si vedrà oltre sembrano più stringenti di quelle tra i due sonetti dello stesso Barbutto.

9 Forte è la tangenza tra il v. 14 e la «formula che concludeva la stanza d'esordio di Sordello», *Betrans, lo joy de dompnas e d'amia* e «quella di Simon», *N'Albert, chaucez*, come notato da C. GIUNTA, *Versi*, cit., pp. 241-242.

10 Ivi, p. 242. Il passaggio dal tema teorico oggettivamente affrontato a caso personale che assilla il soggetto si riscontra anche in *Tre pensier' aggio*. I due testi presentano affinità stilistiche talmente strette da far ragionevolmente supporre che il «proponente [sia] il medesimo, sia che si tratti del Maianese o del maggior Dante» (DANTE DA MALIANO, *Rime*,

desideri è poi circoscritta alla seconda quartina, espressa in distici legati dalla solita ed inaugurale correlazione a inizio verso (*l'un vòl [...] / l'altr'ha [...] vv. 5, 7*) che solo nel primo distico è seguita dall'accumulazione asindetica già vista in *Due cavalier*: ciò basta per non avere una perfetta isocolia tra le due coppie di versi (come nel caso del sonetto di Rustico, però, è significativo che i due distici sintatticamente rilevati si specchino anche nella rima alternata ABAB). Anche qui le terzine si staccano e racchiudono la *petitio* (vv. 12-14), previa dichiarazione di smarrimento del proponente e breve lode al destinatario (vv. 9-11).

Nonostante alcune tangenze formali (limitatamente ai due testi in questione)<sup>11</sup> potrebbero far pensare altrimenti, basterebbe l'affinità di genere condivisa dai sonetti a giustificare, da sola, lo stretto apparentamento delle due tessiture testuali. Tessiture testuali forse precocemente diffuse, se si considera che la simmetria e il rigore di *Due cavalier* si riscontrano pressoché invariati in un missivo coevo, anche questo massimamente aderente alla struttura disticamente ritmata: *Vostro saver provato m'è mistieri*, «questione» – così la rubrica di P (Fi, BNC, Banco Rari 217), unico ms. che lo trasmette – esposta da Bartolomeo Notaro da Lucca al conterraneo Bonodico (o Bonodito, secondo alcuni).<sup>12</sup> Anche in questo

a cura di ROSANNA BETTARINI, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 213).

11 Al sonetto di Rustico *Saper voria* deve aver guardato come a un precedente: parlare di poligenesi relativamente a questi due testi è forse poco economico dal momento che il sonetto a Puccio ripropone le rime -A e -B di *Due cavalier* in identica sede, riprendendo l'intera serie dei rimanti in -aggio – ad eccezione di *vassallaggio* del v. 7, qui sostituito da *signoraggio* sempre al v. 7 – e condividendone il provenzalismo *avenente* in posizione enfatica.

12 Missivo di tenzone da considerare, come quella tra Rustico e Bondie, un *joc partit* «mancato» (C. GIUNTA, *Versi*, cit., pp. 241-243). Per Buzzetti Gallarati è il precedente da porre tra i modelli provenzali e *Due cavalier* – in effetti le tangenze, soprattutto con il *partimen* di Raimbaut de Vaqueiras-Conon de Béthune, *Seigneur Coine, Jois e pretz*, sono d'identità tematica oltre che di affinità formale (Rustico ed. BUZZETTI GALLARATI, pp. 209-210) – ma non si può del tutto escludere che la struttura binaria s'affermasse precocemente presso gli scrittori di missivi di tal fatta (che non sappiamo quanti fossero). Il testo è strutturato sulla divisione disticamente ritmata fin dal dilemma della prima quartina: «Vostro saver provato

caso è però impossibile escludere del tutto la poligenesi, perché i modelli segnalati per le due corrispondenze coincidono.<sup>13</sup>

Inoltre, l'alto numero di testi poetici che nella letteratura europea del medioevo condividono «attacchi di- o tri-lemmatici»<sup>14</sup> o che reiterano un'impalcatura retorica limitatamente flessibile – è il caso di questi missivi – si può semplicemente giustificare come pratico riflesso di un costume, «di una comune *forma mentis*»,<sup>15</sup> accostumata a organizzare rigidamente il pensiero intorno alle cose e a riportarlo artisticamente con altrettanto rigore schematizzante. Questa spiegazione è in certa misura esplicativa delle ricorrenti tangenze formali riscontrabili tra opere geograficamente o linguisticamente distanti – di certo evita di ricorrere all'intertestualità – ma non basta quando s'intenda spiegare l'evoluzione di una prassi compositiva in un campo più ristretto, come il nostro. Se, ad esempio, la struttura disticamente ritmata (o struttura binaria) è da intendersi come peculiare tratto formale di testi riconoscibili come appartenenti ad un genere determinato – e quindi da spiegarsi in tal senso – vale comunque la pena di chiedersi se e quanto la struttura ritmico-sintattica dilemmatica fosse legata a un genere o automaticamente associata a uno specifico contesto

---

m'è mistieri, / poi mi-so' in tucta dubitança: / di dui amanti molto piacentieri, / kaman di fin core un'alta amança» (vv. 1-4), seguito, nella seconda quartina, dalla descrizione analitica per distici separati e paralleli, introdotti dalla correlativa (sebbene, a differenza del Barbutto, Bartolomeo sostituisca l'elencazione asindetica con la sequenza frase principale + coordinata di primo grado + subordinata alla coordinata: «l'un à baldeça e mostra volentieri / ciò ke gl'avèn per lei con arditança; / l'altro è doctoso e biasma li parlieri, / k'a la sua donna contan lor pesança», raggiungendo l'equilibrio grazie alla perfetta similarità ritmica dei versi 6 e 8, accordi ritmicamente con accenti di 4<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup>).

13 Oltre al *partimen* tra Raimbaut de Vaqueiras e Conon de Béthune citato nella nota precedente, il *partimen* tra Guionet e Raimbaut – forse de Vaqueiras – *En Raimbaut, pro donna d'aut paratge*.

14 DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di CLAUDIO GIUNTA, in ID., *Opere*, ed. diretta da MARCO SANTAGATA, vol. I., Milano, Mondadori (Meridiani), 2011, pp. 5-744, part. p. 718 (da ora in poi *Rime* ed. GIUNTA).

15 *Ibidem*.

(nella fattispecie quello evinto da o assimilabile alle tenzoni-“*joc*”), pur nella consapevolezza dei limiti imposti dalla tradizione materiale.

La medesima struttura dell'ottetto, a incorniciare un'enunciazione dilemmatica, in effetti, si trova anche in *Fiore* CLVI<sup>16</sup> che non è né un testo di corrispondenza, né una lirica monologica come *Due donne in cima della mente mia*. L'esempio non può forse essere istruttivo in assoluto, poiché mancano certezze definitive sul volgarizzamento – tra cui, in qualche modo, anche quelle cronologiche – ma certo lo è relativamente al caso italiano. Per quanto, infatti, la parafrasi del luogo del *Fiore* proceda direttamente dalla *Rose*, la scelta di strutturare le quartine del sonetto sul parallelismo dei distici concettualmente antitetici è di fatto una tecnica puramente italica e rivela una consapevolezza poetica di non poco conto nel parafraste. Insomma, per quanto la struttura dipenda da un genere determinato, che è quello delle tenzoni-“*joc*” (e la sua diffusione potrebbe far pensare a una sua precoce e 'istituzionalizzata' assunzione), questa a un certo punto sembra svincolarsene, per una sorta di propagazione orizzontale di cui il caso *Fiore* CLVI 1-8 può considerarsi paradigmatico. È quindi possibile leggere l'operazione poetica di *Due donne in cima della mente mia* tenendo in conto questa evoluzione strutturale.

---

16 Per l'editrice, interessata a dimostrare in più sedi l'affinità tra il poetare di Rustico e lo stile del poemetto, si tratterebbe di una peculiarità stilistica condivisa (*Rustico* ed. BUZZETTI GALLARATI, p. 257), ma l'estendibilità della struttura ad altri contesti e il fatto che in Rustico l'impalcatura disticamente ritmata dipenda piuttosto da un marchio di genere, allentano la forza del legame. Conta, piuttosto, che la medesima costruzione sia estrinsecata, come nei casi visti sopra, ancora nella seconda quartina e in uno dei continui ammonimenti didattici della Vecchia a Bellaccoglienza, dal carattere anch'esso dilemmatico: «Figliuola mia, chi vuol gioir d'Amore, / convien ch'e' sap[p]ia i suo' comandamenti. / Ver è ched e' ve n'è due dispiacenti: / chi se ne 'mbriga, si fa gran follore. // L'un dice che 'n un sol luogo il tu' cuore / tu metta, senza farne partimenti; / L'altro vuol che ssie largo in far presenti: / chi di ciò 'l crede, falleria ancora». La parentela tra il sonetto del *Fiore* e parte dei testi qui analizzati è accennata in nota anche da GIANFRANCO CONTINI, *Il «Fiore» e il «Detto d'Amore», attribuibili a Dante Alighieri*, Milano, Mondadori, 1984, p. 315, nota *ad loc*.

## 2. *Due donne in cima della mente mia*

*Due donne in cima della mente mia  
venute sono a ragionar d'amore:  
l'una ha in sé cortesia e valore,  
prudenzia e onestà in compagnia;*

*l'altra ha bellezza e vaga leggiadria,  
adorna gentilezza le fa onore:  
e io, merzé del dolce mio signore,  
mi sto ai piè della lor signoria.*

*Parlan Bellezza e Virtù all'intelletto  
e fan quistion come un cor puote stare  
intra due donne con amor perfetto.*

*Risponde il fonte del gentil parlare  
ch'amar si può bellezza per diletto  
e puossi amar virtù per operare.*

Dante, incline anche in altri luoghi delle sue rime e della *Vita nova* alla rappresentazione allegorica dei propri conflitti interiori,<sup>17</sup> ci offre qui l'istantanea di un dissidio tutto intimo di cui è nello stesso momento spettatore e teatro della rappresentazione. Il sonetto, sebbene nell'articolarsi della sua struttura racchiuda sinteticamente un procedimento narrativo e l'impianto allegorico che sarà poi estesamente declinato in *Tre donne intorno al cor*,<sup>18</sup> può annettersi alla trafilata di testi cui fa idealmente capo

17 Più volte nel suo commento Giunta utilizza l'espressione "allegoria debole" per definire la rappresentazione per ipostasi riscontrabile in certi testi danteschi – tra le altre segnala l'affinità immaginativa tra la battaglia di pensieri di *Tre pensier' aggio* e quella di *Vn 6, 1* (*Rime* ed. GIUNTA, in part. p. 717) – e sfruttata appieno anche in *Due donne in cima*.

18 Si veda a questo proposito ancora il 'cappello' in *Rime* ed. GIUNTA, p. 364, che estende ed argomenta le sintetiche note stilistiche già continiane, allontanandosi però dall'idea che il sonetto rappresenti «l'ideale supremo che Dante si propose verso i trent'anni, la fusione

*Due cavalier*,<sup>19</sup> non solo per il tipo di *incipit* adottato ma anche per lo sfruttamento consapevole della struttura disticamente ritmata. E questo nonostante si tratti di una lirica monologica.

In *Due donne* si rappresenta uno scambio dialettico (il *ragionar* del v. 2, la *quistione* del v. 10) tra due entità precise, due donne-ipostasi, che rivestono nella messinscena lo stesso ruolo svolto, nella realtà extraletteraria, dai due tenzonanti di una corrispondenza (o, anche, dalle due parti coinvolte in una *disputatio*), con la differenza che qui, in un unico componimento, «domanda e risposta [vengono] atteggiare nelle figure di una piccola 'conversazione' profana».<sup>20</sup> L'Alighieri, infatti, pur optando per un'impostazione teatrale particolarmente fortunata già nel *conflictus* mediolatino,<sup>21</sup> sembra rifarsi, nella scansione dello spazio metrico, alla tradizione letteraria a lui più prossima quasi a voler riecheggiare, nella conversazione tra enti, le dinamiche di uno scambio poetico in cui dilemmi analoghi venivano veicolati nella realtà. La trasposizione della *disputatio* sul piano allegorico della scena interiore, più raffigurata che narrata, ne palesa la sua natura fortemente «metaforica».<sup>22</sup> E sebbene Giunta, nel suo ultimo commento, insista sulla necessità di interpretare il testo confrontandolo «piuttosto che con la lirica romanza (per esempio con i dilemmi fittizi del

dell'eleganza mondana e della *rectitudo*, delle qualità laiche e chiericali insieme» (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Torino, Einaudi, 1980<sup>4</sup>, p. 111, da ora *Rime* ed. CONTINI).

19 Dell'impostazione del dilemma in modi vicini a Rustico fa riferimento DE ROBERTIS, in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura DOMENICO DE ROBERTIS, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2005, p. 332 (da ora *Rime* ed. DE ROBERTIS 2005).

20 *Ibidem*.

21 Per un breve *excursus* sul *conflictus* mediolatino si veda PETER STOTZ, «*Conflictus*». *Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale*, in *Il genere "rime" nelle letterature romanze delle origini*, a. c. di MATTEO PEDRONI e ANTONIO STÄUBLE, Ravenna, Longo, 1999, pp. 165-87. I debiti di *Due donne* nei confronti del genere latino sono esplicitati in *Rime* ed. GIUNTA, pp. 363-64.

22 *Rime* ed. CONTINI, p. 111.

*joc partit*)»<sup>23</sup> con gli esempi di *conflictus* mediolatino con cui *Due donne* ha molto in comune (a partire dalla scelta di narrare lo stato d'animo attraverso una psicomachia), non si può sottovalutare l'ingombrante presenza dei modelli italiani che Dante dovrà pur aver tenuto presenti nel momento in cui, confezionando questo sonetto, si preparava ad attuare la vera e propria «reinterpretazione del genere». <sup>24</sup> Sono modelli che una rapida analisi del testo permette di cogliere.

I primi due versi, dopo la solita presentazione delle due entità, le *Due donne* appunto, introducono quella che diventerà una costante per i sonetti successivi modellati sull'esempio dantesco: da un lato la contestualizzazione e la sommaria definizione del *locus* dell'evento, dall'altro l'entrata in scena dei protagonisti con lo sfruttamento di un verbo di movimento (sebbene qui abbastanza debole, in quanto il verbo *venire* è di certo subordinato all'azione principe della rappresentazione, che è il *ragionare*). Teatro dello scambio è la *cima della mente* del poeta da intendersi come «locuzione tecnica che traduce il latino *apex mentis*, cioè la parte alta, nobile dell'intelletto umano [...], e insomma la coscienza»: <sup>25</sup> lì le due donne *ragionano d'amore*. L'espressione si può intendere in due modi: o come semplice ragionare di argomenti amorosi (con *d'amore* complemento d'argomento) oppure come “porre una questione d'amore”, <sup>26</sup> con significato già tecnico, nel qual caso la chiave di lettura del testo ne verrebbe orientata. Come che sia, conta fondamentalmente che il dibattito, articolato sui moduli delle corrispondenze, sia un dibattito rappresentato.

La costruzione parallelistica che connota la struttura disticamente ritmata qui non occupa lo spazio della seconda quartina, ma s'inarca tra questa e la prima quartina, peraltro conservando la sua essenziale

<sup>23</sup> *Rime* ed. GIUNTA, p. 364.

<sup>24</sup> *Rime* ed. DE ROBERTIS 2005, p. 332.

<sup>25</sup> *Rime*, ed. GIUNTA, p. 365 *ad loc.*

<sup>26</sup> *Rime*, ed. DE ROBERTIS 2005, p. 333 *ad loc.*

simmetria grazie alla solita correlazione incipitaria tra i due distici (*l'una ha [...] / l'altra ha [...]*, vv. 3, 5) e dall'isocolo delle due coppie di versi più propriamente descrittive (ma la correlazione rievoca le donne in ordine inverso rispetto alla prima enunciazione). Una simmetria che ricorda, tra tutti, proprio quella del sonetto di Rustico, soprattutto in virtù dell'elencazione, stavolta sindetica, delle caratteristiche connotanti le due donne, anche se in *Due donne in cima* l'equilibrio assoluto degli elementi coordinati non risulta perfetto come nei distici di *Due cavalieri* (qui siamo a 4 caratteristiche *vs.* 3). C'è di più: mentre nei sonetti precedenti i distici erano adibiti alla descrizione dei due enti attraverso l'accostamento di diversi predicati, Dante fa un passo ulteriore nel senso della visionarietà perché da un lato immagina il “corteggio” di Bellezza (*in compagnia*, v. 4)<sup>27</sup> e dall'altro figura l'omaggio formale all'Onore (*le fa onore*, v. 6), tanto che «non sarebbe fuori luogo intendere Bellezza, Leggiadria, Gentilezza, come ipostasi che non solo sono possedute dalla donna ma, per così dire, lavorano per lei». <sup>28</sup> Al v. 7 irrompe un nuovo elemento che aumenta il numero dei personaggi in scena: l'*io*, che *sta ai piedi* delle due donne, quasi come un ascoltatore esterno che ricorda in qualche modo il pubblico, quanto ampio non importa, dei lettori delle corrispondenze in versi che veicolano dilemmi bipartiti in maniera non lontana da quella riproposta da Dante. Certo, l'irruzione dell'*io* nella rappresentazione allegorica acquisisce un senso pieno – com'è stato ripetutamente segnalato – solo se equiparata all'analogo inserimento dell'*io* nella raffigurazione di *Tre donne*, al v. 73 «*E io* che ascolto nel parlar divino», dove il soggetto poetante esperisce il medesimo privilegio dell'ascolto e s'inserisce nella visione descritta a mo' di raffigurazione pittorica nelle quattro precedenti stanze, facendo di quest'inserzione «la cerniera tra la rappresentazione oggettivata

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Rime* ed. GIUNTA, p. 365 *ad loc.*

del conflitto interiore e la presenza esplicita nell'enunciato del soggetto».<sup>29</sup> Chiudendosi sul fermo immagine le quartine confermano in ogni caso che l'ottetto, come in testi di analogo tenore che adottano la struttura – e, si badi bene, con la particolarità che qui abbiamo una lirica monologica – sono indipendenti e destinate prevalentemente alla descrizione dei soggetti coinvolti nel rapporto agonistico.

Nelle terzine i personaggi iniziano a muoversi, ma il loro movimento – e viene ancora da pensare alla figurazione quasi da bassorilievo di *Tre donne* – è un condensamento dell'atto in cui vengono fotografate. Atto che assume il massimo della pregnanza con la posizione dei due verbi principali dell'azione a inizio delle due terzine: *Parlan*, che inaugura il sestetto (v. 9), e *Risponde*, al v. 12. Ormai scopertamente rivela nelle donne descritte nelle quartine, *Bellezza* e *Virtù parlano* all'intelletto del poeta – inevitabilmente, data la natura intima del dilemma – e soprattutto «pongono e discutono la questione (la *quaestio* delle dispute filosofiche e scientifiche) come un solo cuore può amare di perfetto amore due diverse donne» (*fan quistione*, per l'appunto).<sup>30</sup> Il fatto che le donne non dibattano solo tra di loro, ma domandino all'intelletto<sup>31</sup> (il *fonte del gentil parlare*) – il quale «draw[s] the conclusion like the magiser in a *questio*»<sup>32</sup> – di sciogliere la questione attenua l'impressione che Dante, nell'adottare

29 ROSARIO SCRIMIERI, *Lirica, allegoria e storia nella canzone «Tre donne intorno al cor mi son venute»*, in *Tre donne intorno al cor mi son venute*, a cura di JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Madrid, Departamento de Filología Italiana de la Universidad Complutense de Madrid - Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 73-89, part. p. 79.

30 La nota in DANTE ALIGHIERI, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di MICHELE BARBI e VINCENZO PERNICONE, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 470 *ad loc.*

31 Molto più persuasiva la lettura di Giunta che vede nel *fonte del gentil parlare* proprio la mente «entro la quale si svolge la diatriba» (*Rime* ed. GIUNTA, p. 366 *ad loc.*) e non Amore, se non altro perché si evita il paradosso di Amore che risponde a una questione che direttamente lo coinvolge come oggetto di disputa.

32 *Dante's Lyric Poetry*, edited by KENELM FOSTER and PATRICK BOYDE, Oxford, Clarendon Press, 1967, vol. II, p. 242.

la struttura ritmica propria di quelle corrispondenze che inauguravano lo scambio avvalendosi quasi meccanicamente, volesse in qualche misura proporre nella sua fabulosa rappresentazione una dinamica dialogica viva nella pratica reale. Maggiore è, in effetti, il richiamo al modello delle dispute scolastiche, come indica soprattutto l'inserzione di una terza voce, ed esterna, chiamata a dare il giudizio finale (ma, si ricordi, Dante è pur sempre *anche* il pubblico della sua rappresentazione). Tuttavia l'Alighieri assume una struttura delle quartine pre-esistente e, svincolandola dal suo legame di 'genere' – quanto questo legame fosse solido ed esclusivo o quanto catacresizzata iniziasse a essere la struttura per tutti i sonetti a carattere dilemmatico, di corrispondenza o meno, non è dato sapere – la piega alle esigenze della drammatizzazione allegorica del sonetto, che inscena esso stesso un dibattito dilemmaticamente orientato. Lo svincolo tra struttura binaria e 'genere' di riferimento, inoltre, non scompare del tutto e le terzine, da spazio della *petitio*, diventano il luogo della teatralizzazione della *petitio* e della *responsio*: della domanda perché si confermano sede privilegiata della richiesta (vv. 9-11) e – in assenza di interlocutori esterni – anche della relativa risposta, pacificatoria e conclusiva, dacché, si conclude, tanto la Bellezza quanto la Virtù meritano amore, la prima per il semplice e sensibile piacere che dà, l'altra perché permette all'uomo di compiere azioni belle, distinguendolo dalle bestie (vv. 13-14).<sup>33</sup>

Ancora una volta si può credere che il modello del *conflictus*, comune tanto a *Due donne in cima* quanto ai missivi di corrispondenze eredi del *joc partit*, basti a giustificare i legami formali tra i testi. Tuttavia non pare insensata l'inserzione del sonetto dantesco nella trafilata che si sta delineando

33 Un'altra variazione dantesca del *conflictus* nello spazio di un sonetto è quella di *Voi, donne, che pietoso atto mostrate*, dialogo fittizio tra la voce poetante e le donne che tornano presumibilmente dal luogo in cui giace avvinta madonna: nell'ottetto Dante chiede conferma alla donna se colei che è resa ormai irricognoscibile per il dolore trasfigurante è proprio «quella che fa parer l'altre beate» (v. 8) perché lui ne dubita; nelle due terzine, invece, le donne rispondono.

– senza che da ciò si deducano ascendenze dirette tra un sonetto e l'altro, dal momento che, per quanto ne sappiamo noi, la struttura binaria poteva essere anche più diffusa di quanto ci dicano i non molti reperti pervenutici – almeno per due ragioni: quella meramente tecnica, che considera la reiterazione di una struttura rigida da alcuni tipi di missivo ai sonetti monologici e quella attenta all'operazione poetica del singolo autore, per il quale l'adozione di una forma tendenzialmente legata a un genere diventa tutt'uno con la rappresentazione allegorica di una dinamica di scambio avvicicabile a quella del genere stesso e rinchiusa nello spazio di quattordici versi.

### 3. Sviluppi

Tre sonetti almeno vanno considerati in appendice a questo discorso, sebbene in questa sede risulti possibile approfondire adeguatamente la discussione solo su uno di essi.<sup>34</sup> Sul primo, *Due belle donne nella mente Amore*,<sup>35</sup> ci si limiterà a ricordare che il sonetto avvia, a Trecento inoltrato, una corrispondenza tra Giovanni Boccaccio ed Antonio Pucci ancora ascrivibile al tipo delle tenzoni-“*joc*”,<sup>36</sup> in cui il certaldese chiede al sodale se sia meglio amare una fanciulla o una vedova.<sup>37</sup> Il missivo boccaccesco,

34 Sugli altri due, di cui farò cenno subito dopo, mi riservo di ritornare in altra sede più distesamente.

35 Si può leggere in GIOVANNI BOCCACCIO, *Rime*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, V/1, a cura di VITTORE BRANCA, Milano, Mondadori, 1992, p. 76.

36 C. GIUNTA, *Versi*, cit., pp. 249-251, arriva a parlare di «scuola del Boccaccio» a proposito della ripresa e diffusione, a partire dall'esempio del *Filocolo* e di questa stessa corrispondenza, di «questioni d'amore» analoghe per struttura e tema a quelle del *joc partit*, sia in prosa che in verso. Per l'eco che questa corrispondenza ebbe nella prassi poetica di Pucci si vedano, in aggiunta, le osservazioni di ANNA BETTARINI BRUNI, *Un quesito d'amore tra Pucci e Boccaccio*, «Studi di Filologia Italiana», 38 (1980), pp. 33-54, part. pp. 42 ss.

37 Sulle fonti del sonetto e delle questioni del romanzo è ancora validissima la disamina di PIO RAJNA, *L'episodio delle questioni d'amore nel «Filocolo» del Boccaccio*, «Romania», 31 (1902), pp. 28-81, part. pp. 52-54.

fortemente influenzato da *Due donne in cima*, di fatto non adotta la struttura disticamente ritmata con la sua decisa impalcatura parallelistica: la *variatio* di Boccaccio sotto questo aspetto è sensibile e forse dovuta alla maggior predilezione per la ricostruzione di un quadro scenico dinamico come quello raffigurato in *Due donne in cima*, piuttosto che alla scansione retoricamente impostata del dilemma.<sup>38</sup> L'altro sonetto (una lirica monologica) da porre idealmente in coda alla trafia delineata è il petrarchesco *Due gran nemiche insieme erano aggiunte* (*Canzoniere* CCXCVII), prelevato da una microsequenza in cui si reitera il tema dell'irriducibile dicotomia – avviata dalla morte di Laura – tra il cielo, in cui si trova l'anima dell'amata e la terra, dove sono raccolti i suoi resti.<sup>39</sup> Anche in virtù della maggior complessità che deriva dall'affrontare l'argomento petrarchesco, qui ci si limiterà a una nota approssimativa. Petrarca è autore raffinato, alla ricerca di un'equilibrata sintesi interna ai suoi componimenti che, soprattutto nel sonetto, si appoggia anche a «una frequenza assolutamente elevata di figure

38 Basti il fatto che già l'ottetto descrittivo non è assimilabile completamente agli esempi già visti: «*Due belle donne nella mente Amore / mi reca spesso, l'una delle quali / è di bellezze e di virtute eguali / e l'altra*, un poco di tempo maggiore. // *Ma del vestir di ciascuna 'l colore / in abito la mostra diseguali, / per che mi dice parole cotali, / qual udirai appresso, 'l mio signore*», vv. 1-8; questo risulta più strettamente legato alle terzine a cui rimanda per il discorso diretto di Amore, che, con un atto elocutorio di secondo grado – Boccaccio pone direttamente al Pucci la domanda che nella rappresentazione metaforica di *Due belle donne* Amore sta ponendo a lui – contengono la *petitio* parzialmente metaforica (perché detta dentro la rappresentazione *ficta*) e definitivamente esplicativa (le vesti delle due donne sono diverse perché diverso è il loro *status* civile): «*Questa leggiadra e gaia giovinetta / pulzella è veramente; e l'altra poi, / di brun vestita, vedova dimora. // Ma perché amar non possonsi a un'ora, / l'una convien ti sia donna per noi: / tosto di quale amar più ti diletta*» (vv. 9-14; il testo si chiude col distico in rima baciata peculiare di molti sonetti di corrispondenza già trecenteschi).

39 Si vedano i “cappelli” di FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di ROSANNA BETTARINI, Torino, Einaudi, 2005, pp. 1312-1313; ID., *Canzoniere*, a cura di MARCO SANTAGATA, Milano, Mondadori (Meridiani), 1996, pp. 1158-1159; ID., *Canzoniere*, ed. a cura di PAOLA VECCHI GALLI, Milano, BUR, 2012, pp. 987-1010.

di ripetizione»,<sup>40</sup> la quale sfrutta fondamentalmente, a livello sintattico, la coordinazione, e, a livello concettuale, l'antitesi. Quello che ne consegue è la costruzione di «schemi binari»<sup>41</sup> ben più complessi di quelli riconoscibili nell'elementare e quasi inflessibile impalcatura della struttura disticamente ritmata per come l'abbiamo vista, in cui i parallelismi, addirittura sfacciati,<sup>42</sup> mal si conciliano con la tecnica compositiva petrarchesca, contrassegnata da un'attenta *dispositio* degli elementi retorici, attraversati da una tensione ritmica<sup>43</sup> che talvolta funge da sottofondo contrappuntistico. Anche Petrarca, quindi, non adotta la struttura disticamente ritmata, quantunque in *Due gran nemiche* sia possibile intravederne una sorta di reperto o, piuttosto, un'ombra diafana limitata ai versi centrali della seconda quartina e all'*incipit*, forse per suggestione della dialettica inscenata.

Per concludere basti almeno un esempio di possibile sviluppo della struttura. Si tratta, nella fattispecie, di una lirica monologica di Nicolò de' Rossi costruita con abile tecnica contaminatoria, la quale ingloba, nella struttura ereditata chiaramente da *Due donne in cima*, di cui «asseconda le partizioni»,<sup>44</sup> immagini e metafore prelevate da due sonetti che la tradizione editoriale dell'ultimo secolo<sup>45</sup> ha considerato missivi di Cino da Pistoia a

40 NATASCIA TONELLI, *Varietà sintattica e costanti retoriche nei sonetti dei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki, 1999, p. 50.

41 *Ibidem*.

42 Sulla "discrezione" dei parallelismi petrarcheschi vedi ALDO MENICETTI, *Implicazioni retoriche nell'invenzione del sonetto*, «Strumenti critici», 26 (1975), pp. 1-30, part. p. 29.

43 Per una recente ricognizione sull'argomento si veda ANDREA AFRIBO, *Petrarca e petrarchismo. Capitoli di lingua, stile e metrica*, Roma, Carocci, 2009.

44 GIUSEPPE MARRANI, *Con Dante dopo Dante. Sulla prima fortuna del Dante lirico*, Firenze, Le Lettere, 2004, p. 55.

45 Per una diversa lettura dei testi, orientata da un lato a considerare i sonetti di Guelfo come due "responsivi" allegati ai testi ciniani senza alcuna sollecitazione diretta e dall'altro i due sonetti del Sighibuldi come costituenti un indipendente mini-ciclo a sé stante sull'ennesimo episodio amoroso, mi permetto di rimandare a MARIA RITA TRAINA, *Per una rilettura attraverso la tradizione: il caso Cino da Pistoia-Guelfo Taviani all'ombra del*

Guelfo Taviani: *Al meo parer non è chi in Pisa porti*<sup>46</sup> e *A la battaglia, ove madonna abbatte*. Un dittico, questo, che sviluppa narrativamente – in termini che richiamano dappresso il sonetto alla Lisetta<sup>47</sup> – la vicenda della donna-cavaliere e del suo tentativo (fallito, come c'era da aspettarsi) di spodestare dal cuore del poeta la donna che vi era installata:

*Dui cavalier son çiunti a la bataglia,  
pari d'ensegna, en meço la campagna,  
e vengono a ferir tra la compagna,  
dov 'el sospir si trova, quanto vaglia.*

*La spada de l'un çò che çunçe taglia,  
perch'ella fu arotata en Alamagna,  
e l'altro dusse uno stocco di Romagna,  
che destramente tutte l'arme smaglia.*

*Çascuno abbatte l'alma d'amor tinta:  
cusì portano l'onor del torniero;  
ma non saprei ben dir qual à la vinta,*

*se non che l'elmo dal crespo cimiero  
cum senno e força fa dolce ferute,  
come donna cui serve onni vertute.*<sup>48</sup>

Anche se l'*incipit* potrebbe ricordare il sonetto del Barbutto, l'elemento *cavaliere* proviene dai primi versi del secondo sonetto del dittico ciniano («A la battaglia, ove madonna abbatte / di mia vertù quanta ne trova

*Casanatense 433*, «Per Leggere», 24 (2013), pp. 107-170.

46 Trascritto anche in B<sup>1</sup> (CV, BAV, Barberiniano Latino 3953): non vi compare l'altro sonetto del dittico ciniano, *A la battaglia ove madonna abbatte*, né i "responsivi" del Taviani.

47 Ivi, pp. 158-160.

48 Il testo è tratto da FURIO BRUGNOLO, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, Padova, Antenore, 1974-77, vol. 1, p. 196.

intorno, *l'appare un cavalier...* », vv. 1-3) sebbene sdoppiato a causa della «solita mania amplificatoria»<sup>49</sup> di Nicolò, che da quelli preleva pure l'ambientazione bellica. I tasselli immaginifici ciniani<sup>50</sup> sono quindi esposti nella solita struttura disticamente ritmata, secondo una sequenza già ravvisabile in *Due donne in cima*, riecheggiato soprattutto nei primi due versi, dove incontriamo la presentazione degli enti (i *due cavalier*) + il verbo di movimento (*son giunti*, che per Brugnolo è eco dell'*appare* di *A la battaglia*, visto sopra) + la determinazione del locus (*a la battaglia*); a questi si aggiunga la *reductio ad unum* dei due enti contrapposti, che sono, come in Rustico, ma con una compiaciuta concessione all'elemento pittorico che si protrae per tutto il testo, *pari d'ensegna* (v. 2). La seconda quartina descrittiva è chiaramente modellata sull'esempio di *Due donne in cima*, sebbene Nicolò esprima il suo estro da un lato continuando con le metafore guerresche desunte dai sonetti ciniani, alla base del «travestimento cavalleresco»<sup>51</sup> attuato qui dal trevigiano, dall'altro scegliendo di opporre i cavalieri non direttamente, ma attraverso una metonimia, e ciò descrivendo le armi che portano (una per cavaliere), di cui almeno la *spada* è ancora un'eco ciniana (segnatamente *Al mio parer* 4). E sebbene la struttura disticamente ritmata della seconda quartina descrittiva sia affidata a una serie di elementi già noti, come la correlazione, la parisi non è totale, ma estendibile solo, con salto, al primo verso dei due rispettivi distici, il v. 5 e il v. 7, complicati dal chiasmo (*la spada [...] de l'un [...] / l'altro [...] dusse uno stocco*) e dall'enfasi dei rimanti, geograficamente in contrasto, della rima baciata *Alamagna : Romagna* (vv. 6:7; lo schema ABBA delle quartine è già dantesco). Le terzine, infine, non contengono una *petitio* vera e propria: nei vv. 9-11 lo smarrimento è del soggetto che *non sa quale*

49 Ivi, vol. 2, p. 78.

50 Per i riscontri puntuali si veda ancora ivi, pp. 78-79.

51 G. MARRANI, *Con Dante, dopo Dante*, cit., p. 55.

*ha la vinta*<sup>52</sup> e, ai vv. 12-14 è lo stesso poeta a preconizzare debolmente la vittoria di quella dal *crespo cimiero*, di fatto proponendo una soluzione del dilemma. Si può dire che, pur sostenendo una rappresentazione sempre meno problematicamente dilemmatica, anche qui le terzine restano in qualche modo relegate, pur se in maniera più debole, al momento della richiesta e, come in Dante, alla sua risoluzione.

52 Qui il calco è ancora ciniano, provenendo dalla chiusa di *Al meo parer*. «Io non so dir quel che veder mi parve / del cavaliere de la bionda treccia / se non ch'io porto ne la mente Teccia», per cui cfr. ancora F. BRUGNOLO, *Il canzoniere*, cit., vol. 1, p. 78.



## Gli occhi e l'immaginazione: memorie dantesche in Cino da Pistoia

Il problema della memoria letteraria di un autore è cosa che si complica non poco nella prospettiva medievale di una continuità tra *memoria rerum* e *memoria verborum*, come appare nella *Vita nova*, sottilmente costruita sull'«aspetto sublimemente equivoco di una memoria che si genera dalla scrittura più che da un recupero temporale».<sup>1</sup>

La 'molteplicità'<sup>2</sup> della funzione di memoria, legata alla sfera sensitiva e al contempo momento imprescindibile del processo cognitivo, non può che leggersi nell'intima connessione con i meccanismi che regolano la *vis imaginativa* nel definire – nelle parole di Maria Corti – «lo spazio mentale dell'immaginazione poetica».<sup>3</sup>

Si tratta allora di ricercare le possibilità di interazione tra due termini chiave della lirica due-trecentesca, sempre in gioco nella definizione della gnoseologia d'Amore e della sua esprimibilità: occhi e immaginazione. Il primo, un *pass-partout* che attraversa gran parte della produzione lirica a cui si fa riferimento, l'altro, nodo fondamentale dell'ermeneutica medievale.

Lo spazio letterario in cui si tenterà di misurare le potenzialità di queste precise funzioni è quello disegnato dalla memoria ciniana di Dante, laddove la specificazione è da intendersi come oggettiva, se con memoria ciniana si fa cenno a un'accezione non neutra del sintagma, ma a una formula che richiama una prospettiva critica determinata, quale è quella

---

1 MARIA CORTI, *Percorsi dell'invenzione. Il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi, 1993, p. 42.

2 Sempre Maria Corti si sofferma su quanto S. Agostino sia affascinato e allo stesso tempo spaventato dal funzionamento della memoria: «magna vis est memoria, nescio quid horrendum, deus meus, profunda et infinita multiplicitas» (*Confessiones*, XVII, 26). Cfr. M. CORTI, *Percorsi dell'invenzione*, cit., p. 31.

3 Ivi, p. 27.

indicata da De Robertis, già dai primi anni '50, delle emergenze ciniane di un contatto con la poesia dantesca.

La memoria è, nelle parole di De Robertis, condizione stessa della poesia di Cino da Pistoia, «la sua facoltà più spiccata»,<sup>4</sup> e lo è, prima di tutto, in quanto memoria letteraria.

Ad apertura del suo contributo su *Cino e le 'imitazioni' dalle Rime di Dante*, De Robertis annota come Dante sia punto di riferimento essenziale nella formazione del linguaggio ciniano: «Dante sta per un'intera tradizione, è l'immagine viva e autorevole della poesia». <sup>5</sup> Il tributo al sommo poeta attraverso i suoi «detti» è allora segno di un profondo riconoscimento accordato dal giurista a un mondo poetico di cui Dante rappresenta l'alto compendio.

D'altra parte, però, già nel titolo di quel primo studio derobertisiano sui rapporti intrecciati tra Dante e Cino emerge un richiamo sottile all'annosa polemica di un Cino «vil ladro», dove la scelta della preposizione in *Le imitazioni dalle Rime di Dante* strizza l'occhio a un'immagine del pistoiese che oltrepassa i limiti della fedeltà alla lettera.

In uno scritto di qualche anno più tardo, De Robertis parla di un Cino che tolse, *sic*, a Dante «con larghezza senza precedenti, oltre il margine di tolleranza di una *koinè* letteraria che, in fatto di originalità, largheggiava assai più di quanto siamo disposti ad ammettere noi, passati attraverso l'educazione umanistica e romantica». <sup>6</sup>

Ma tralasciando per un momento la qualità e il valore delle memorie dantesche in Cino, su cui il grande filologo spende parole di non poca durezza, è lo stesso De Robertis a riconoscere un'altra dimensione alla

<sup>4</sup> DOMENICO DE ROBERTIS, *Cino e le 'imitazioni' delle rime di Dante*, «Studi danteschi», 29 (1950), pp. 103-177, a p. 174.

<sup>5</sup> Ivi, p. 103.

<sup>6</sup> DOMENICO DE ROBERTIS, *Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico*, «Convivium», 1952, 1, pp. 1-35, a p. 5.

memoria ciniana: «un prolungare e trattenere infinitamente l'occasione, una fedeltà che ha in sé il suo premio». <sup>7</sup>

Idea anch'essa che matura nel secondo contributo derobertisiano dedicato a *Cino da Pistoia e la crisi del linguaggio poetico*, dove l'attenzione è spostata sul momento compositivo, vissuto da Cino come «un continuo accumulare senza mai tirar le somme» che dà ragione a «un'unica infinita esperienza sempre *in fieri*». <sup>8</sup>

Suona davvero lontana l'attitudine dantesca, così come Contini l'aveva formalizzata, del vivere ogni prova come se fosse definitiva.

Un'idea di unità e di totalità è quella che è alla base della stessa *Vita nova*, opera che ha forse maggiormente segnato il rapporto di Cino con Dante, nell'atto di un confronto quanto mai vivo e aperto a soluzioni diverse.

Su questo sfondo si dovranno allora misurare le distanze, ora per accorciarle ora per segnarle più marcate, tra *Cynus Pistoriensis et amicus eius*. <sup>9</sup>

Innanzitutto le modalità e i termini in cui si determina la memoria ciniana, così come la si è andata definendo finora, devono essere riportati a un confronto cogente con un'opera che si propone *summa* e bilancio definitivo di una peculiare esperienza poetico-esistenziale: una compiutezza ideologica che la *Vita nova* rivendica in nome di una filiazione diretta dal libro (onnnicomprensivo) della memoria.

Sarà allora il caso di soffermarsi ancora un momento sulla soglia del libro della memoria, che Dante derubrica nella prosa del suo libello, vero e proprio apparato critico ai testi selezionati, ma anche e prima di tutto espressione formale di un'unità tematico-strutturale in cui è svolta l'intenzione poetica dell'autore.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> Ivi, p. 8.

<sup>9</sup> Per ben sei volte la formula *amicus eius* ricorre nel *De Vulgari Eloquentia* a legare in un binomio inscindibile il nome di Cino a quello dello stesso Alighieri.

È qui la straordinaria novità del libello dantesco, in quell'emancipare la ragione prosastica dal suo *status* di glossa al testo in versi e conferirgli una necessità artistica. La prosa della *Vita nova* trova la sua giustificazione, come ha notato Grayson,<sup>10</sup> nella tradizione della poesia volgare, su cui ricalca precisi elementi ritmici, e che però si propone di trascendere in nome di quell'accesso al libro della memoria, che accredita il principio di un'ermeneutica teleologica, garantendo cioè l'autorità della ritrattazione vitanovesca.

Il dato che, però, qui interessa maggiormente è che quella prosa Cino ebbe presente, come ebbe presente la sistemazione finale del libello.

Certo ciò non esclude un incontro puntuale, anche precedente alla stesura del libello, con alcuni dei testi poetici in esso raccolti, ma anzi ci pone il problema dei diversi tempi di questo incontro sullo sfondo della complessa elaborazione della *Vita nova*.

Diversi tempi che sollecitano a indagare di volta in volta, caso per caso, la 'qualità' della memoria ciniana del Dante della *Vita nova*, cercando di rispondere alla domanda centrale della ricezione ciniana dell'intenzionalità poetica vitanovesca.

Un esempio per tutti della difficoltà di sciogliere i rapporti intertestuali tra Cino e Dante negli anni che attraversano la realizzazione del libello è costituito dalla canzone consolatoria per la morte di Beatrice.

Numerosi e precisi sono, secondo De Robertis, i riscontri con *Oltre la spera* di *Avegna ch'el m'aggia più per tempo*, che seguirebbe la datazione del sonetto conclusivo del libello, da considerarsi del tempo dell'operetta in prosa.<sup>11</sup>

10 Cfr. CECIL GRAYSON, *Dante e la prosa volgare*, «Il Verri», 7 (1963), 9, pp. 6-26.

11 Cfr. D. DE ROBERTIS, *Cino da Pistoia e le 'imitazioni'*, cit., p. 167 (nota 1). «Il sonetto *Oltre la spera*, che Cino ebbe presente, è», secondo De Robertis, «da ritenersi del tempo dell'operetta in prosa, composto per concluderla nello spirito e nell'aria del suo seriore concepimento». Di qui un problema di datazione che investe la stessa canzone ciniana *Avegna ch'el m'aggia*. «Problema per nulla esterno, inerente bensì ai dati del lavoro

Prospettiva che viene del tutto ribaltata in uno studio relativamente recente di Michelangelo Picone, secondo il quale Cino scrive la sua canzone consolatoria, avendo davanti soltanto le due canzoni di Dante sulla morte di Beatrice.

Si capisce bene che, al di là della conclusione inedita prospettata da Picone che vuole *Avegna ch'el m'aggia più per tempo* «soluzione ciniana al problema esistenziale di Dante»,<sup>12</sup> in gioco è proprio la possibilità reale o ideale di Cino di entrare nella parabola vitanovesca.

Un episodio quanto mai indicativo a riguardo è allora quello dei capitoli dedicati all'apparizione della donna gentile, che certo doveva richiamare l'attenzione del «volgibile cor» di Cino.

Si chiarisca da subito che la definizione di gentilezza data da Dante nel IV trattato del *Convivio*, «gentilezza o ver nobiltade che una cosa intendo», non è sovrapponibile al campo semantico delle occorrenze nel libello. «Gentile» e «nobile» vivono in Dante di una sinonimia imperfetta: come avverte Peirone<sup>13</sup>, se a «donna» si addice sempre «gentile», non accade mai che «nobile» si riferisca ad una creatura femminile (con l'eccezione di «questa donna nobilissima» di *Convivio* IV, xxx, 5, dove tale si intende però la filosofia). D'altra parte, come è stato messo in luce da Petrocchi e Simonelli<sup>14</sup>, la «donna gentile» della *Vita nova*, lontana dall'allegorizzazione del *Convivio*, è donna pietosa, possibile conforto allo «sbigottimento» che

da cui essa nacque; ché la chiara presenza di rime scritte anche assai dopo la morte di Beatrice attesta, rispetto all'occasione, un notevole ritardo di composizione e, in ultima analisi, le ragioni essenzialmente letterarie che la determinarono e la guidarono».

12 MICHELANGELO PICONE, *Dante e Cino: una lunga amicizia. Prima parte: i tempi della «Vita Nova»*, «Dante», 1 (2004), pp. 39-53, part. p. 48.

13 Cfr. LUIGI PEIRONE, *Gentile e nobile in Dante*, «Esperienze Letterarie», 2005, 2, pp. 3-23.

14 Cfr. GIORGIO PETROCCHI, *La donna gentile*, in Id., *L'ultima dea*, Roma, Bonacci, 1977, pp. 97-104; MARIA SIMONELLI, *Donna pietosa e donna gentile fra «Vita Nova» e «Convivio»*, in *Atti del convegno di studi su aspetti e problemi della critica dantesca*, Pisa e Castello di Poppi, 7-10 ottobre 1965 [articolo 1967], pp. 145-159.

coglie Dante dopo la morte di Beatrice.

L'episodio è uno squarcio nella *Vita nova*, è una diversa via o nuovo inizio, come è stato detto, che segue forse non a caso la duplicità su cui si chiude il cap. XXIII («Amore» nella revisione del primo cominciamento è accostato a «altissimo signore», ma non cancellato).

È un momento quanto mai cruciale per la definizione dell'opera: Dante pone dialogicamente il problema della riscrittura presentando i due cominciamenti del medesimo sonetto quasi in una *mise en abyme* dell'intera struttura della *Vita nova*.

L'episodio della donna gentile si apre insomma sull'urgenza della revisione imminente di tutti i principi dell'esperienza d'amore, incrementa, come ha notato Ciccuto, «l'esigenza dantesca di saldare il debito con le potenze terrene di Amore». <sup>15</sup>

Cino, fedele lettore di Dante, mostra un estremo interesse per questo tema dantesco, e mostra un'accurata attenzione a come esso viene svolto nel discorso prosastico.

L'edizione Marti dei *Poeti del Dolce Stil Nuovo* ci restituisce, accorpate nell'ordinamento, un nucleo consistente di sonetti del poeta pistoiese, direttamente riferibili all'episodio vitanovesco. <sup>16</sup>

15 MARCELLO CICCUTO, «Era venuta ne la mente mia». *Visione nella «Vita Nuova» e immagine nel pensiero di Dante*, in ID., *Icone della parola. Immagine e scrittura nella letteratura delle origini*, Modena, Mucchi, 1995, pp. 95-111, part. p. 107.

16 Si tratta dei sonetti: *Li vostri occhi gentil e pien d'amore, In disnor e 'n vergogna solamente, Occhi miei fuggite ogni persona, Donna, io vi miro e non è chi vi guidi, Bella e gentile e amica di pietate, Di quella cosa che nasce e dimora, Donna, i' vi potrei dicer parole* (XCII a XCVII, e XCIX nell'edizione Marti: *Poeti del Dolce Stil Nuovo, Rime*, a cura di MARIO MARTI, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 640-651 e 653). In merito al sonetto XCV andrà notato con Marti che «la situazione è affine a quella dei sonetti precedenti, ma lontana, in sostanza dall'episodio della donna gentile, e atteggiata piuttosto secondo un tema e un gusto tradizionali» (ivi, p. 646). Aggiungerei che il gusto tradizionale è declinato in questo sonetto secondo moduli di ascendenza petrosa, sia per le scelte sintattiche, laddove il forte ricorso all'*enjambement* denota una situazione poco frequente in Cino, sia per alcuni indizi lessicali quali per esempio, l'"atere" (francesismo da *aitare*) del primo verso della terzina di chiusura (*Non si po' atare in nessuna maniera*) che richiama da vicino il verso dantesco «si

Il capitolo 24 del libello si apre su un doppio straniamento: la figura femminile che ci viene presentata appare a una finestra, <sup>17</sup> in atto di mirare il poeta-amante.

Di questa situazione, in una suggestione quasi da vita cittadina, quanto mai lontana dalla realtà assoluta della *Vita nova*, Cino, come è stato già notato da De Robertis, coglie principalmente l'occasione esterna, e in *Bella e gentil e amica di pietate* ricalca gli atteggiamenti della *figura* introdotta nel citato capitolo dantesco.

Che Cino stia guardando alla ragione della prosa più che al momento lirico ce lo conferma un indizio in particolare: il componimento ciniano, nonostante denunci nella struttura metrico-ritmica (essenzialmente delle quartine) una palese ripresa del dantesco *Vider gli occhi mei quanta pietate*, non ne segue l'impostazione logica, fissa a una focalizzazione interna alla voce poetica, ma dilata il momento dell'apparizione della donna, che è centro focale del racconto in prosa.

Allor vidi una gentil donna, giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente quanto alla vista, che tutta la pietà pareva in lei ricolta. (*Vn* 24, 2)

*Bella e gentil e amica di pietate* sembra allora quasi un sigillo dantesco posto da Cino in *incipit* al suo componimento, un richiamare alla mente di un pubblico verosimilmente comune un dato preciso della *Vita nova*.

ch'io non so da lei né posso atarme» (*Così nel mio parlar voglio esser aspro*, v. 13)

17 Rilevante il rinvio, già presente in M. CICCUTO, «Era venuta ne la mente mia», cit., p. 107 (nota 3) allo studio di ALBERTO BORGHINI, *Riflessioni antropologiche sopra un mito di proibizione: la ragazza alla finestra* (Ovidio, *Met.* 14, 795-861 e Antonio Liberale, *Met.* 39), «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici», 1979, 2, pp. 137-161. Nel suo intervento, Borghini cerca di spiegare in che modo la figura della fanciulla alla finestra, presente nel mito ovidiano di Anaxarete, sia entrata in rapporto con il campo semantico dell'amore, in che modo cioè si sia passati dalla connotazione del mito, a segno iconico, nella ricezione del mito stesso (simbolo della potenza d'amore).

E che *Bella e gentil* muova non da un'occasione puntuale, ma dalla rilettura ciniana dell'intero episodio della "donna gentile" lo testimonia anche la chiusa del sonetto, dove la formula ritmica cambia rispetto al modello dantesco (rime invertite in Cino, retrograte in Dante).

Uno scarto improvviso investe il componimento, e la coordinazione avversativa è tanto più forte se pausa metrica e pausa sintattica appaiono scalzate, effetto raramente ricercato del procedere ragionativo della scrittura ciniana.

I' parlo sì di voi ch'Amor m'ascolta  
Ma poi e' se ne cruccia e grida guerra  
Sovra l'anima mia che li par tolta  
Ed appare una donna che la 'nserra  
In un loco che i sospir' talvolta  
La feggion sì ched'io ne caggio in terra.

Compare una battaglia con Amore che non sarebbe facilmente spiegabile se non si leggesse avanti nel libello dantesco, seguendo i tempi della narrazione.

Nulla, infatti, richiama la tonalità dei sonetti danteschi dedicati alla donna pietosa: l'incalzante cadenza delle rime in *-erra*, che portano in esponente termini come "guerra", "terra", ma soprattutto "nserra", *hapax* ciniano e – nel suo aspetto ingressivo – quasi compendio semantico della chiusa del sonetto, è estranea ai ritmi piani di quei versi.

Di battaglia si parla invece nella prosa del capitolo 26, che introduce il sonetto *L'amaro lagrimar che voi faceste*, in cui Dante si propone di «comprendere l'orribile condizione» in cui si trova.

Non c'è qui, però, la guerra dichiarata da Amore in nome di una donna che serra l'anima del poeta, e la cui apparizione ha effetti non meno devastanti della «fera nemica di pietate» di *Donna, io vi miro e non è chi vi guidi*, così da allontanare, in fin dei conti, questi testi ciniani dalle esigenze tematiche della "pietosa": la battaglia che l'autore della *Vita nova* racconta

di affrontare è di tutt'altro genere.

Se i termini di questo scontro verranno palesati apertamente soltanto più avanti (*Vn* 27, 5), è in questo capitolo che il cruccio di Dante trova il suo primo indizio nella «vanitade degli occhi», che sono accresciuti nella loro «volontate» (come si è detto nel sonetto *Color d'amore e di pietà sembianti*) e hanno smesso di lagrimare la morte di Beatrice.

La vostra vanità mi fa pensare  
e spaventami sì, ch'io temo forte  
del viso di una donna che vi mira

Se questi sono i versi della prima terzina de *L'amaro lagrimar*, la condanna nell'introduzione prosastica è molto più ferma e drammaticamente veemente:

Ma quanto potete, fate: ché io la vi pur rimembrerò molto spesso,  
maledetti occhi, che mai, se non dopo la morte, non dovrebbero le  
vostre lagrime aver restate! (*Vn* 26, 2)

La forza del messaggio è catturata dai versi ciniani di *Occhi miei, fuggite ogni persona*, vera e propria riscrittura di frammenti, ora di prosa, ora di versi danteschi, di cui si segnalerà soltanto la ripresa del modulo «occhi vani», che viene a chiudere circolarmente l'apostrofe lanciata dal poeta ai suoi propri occhi perché emendino con il pianto il «gran fallire».

La "fallanza" e la "colpa" degli occhi torna come motivo ossessivo di un altro sonetto di Cino sicuramente orientato dal ciclo della "pietosa", *In disnor e 'n vergogna solamente*. C'è però qui un elemento che già ci proietta alla conclusione dell'episodio: la vergogna del vaneggiamento che ne anticipa la soluzione.

C'è allora da fare un passo indietro e tornare a quella battaglia che tiene campo nell'anima del poeta che costruisce la parabola vitanovesca, perché a questo punto della *fictio* narrativa l'esito non è affatto scontato.

Il capitolo 27 riprende la descrizione della donna «gentile, bella, giovane e savia» in una prospettiva dicotomica che ha punti di fortissima tensione:

[...] e dissi questo sonetto, lo quale incomincia *Gentil pensiero*; e dico gentile in quanto ragionava di gentil donna, ché per altro era vilissimo. (*Vn* 27, 4)

Ma la divisione attraversa lo stesso poeta:

In questo sonetto fo due parti di me, secondo che li miei pensieri erano divisi. L'una parte chiamo core, cioè l'appetito; l'altra chiamo anima, cioè la Ragione. (*Vn* 27, 5)

La volontà, l'appetito ha accresciuto a dismisura il desiderio degli occhi, la Ragione richiama all'equilibrio dell'anima.

Siamo a uno snodo cruciale, perché vengono chiamate in causa le tre prerogative fondamentali dell'anima razionale: volontà, intelletto e implicitamente memoria («memoria intelligentia et voluntas sunt una mens» dice Agostino in *Trin.* XIV, vii, 13).

La difficoltà da affrontare è proprio nell'esercizio della duplice valenza, sensitiva e razionale della memoria, nell'esercizio di quella *vis imaginativa*, che accoglie le forme o immagini sensibili astratte tramite i sensi ed è anche in grado di rappresentarle all'intelletto in assenza delle cose da essa raffigurate.

Assente del tutto dai capitoli della donna pietosa è l'immaginazione su cui si regge la costruzione memoriale della *Vita nova*. Perché la narrazione possa proseguire è necessario che quella «virtù naturale» riprenda ad operare.

Si leggano allora distesamente i primi paragrafi del capitolo 28:

Contra questo avversario della Ragione, si levò un dia, quasi nell'ora della nona, una forte immaginazione in me, che mi parve vedere questa gloriosa Beatrice con quelle vestimenta sanguigne colle quali apparve prima agli occhi miei, e pareami giovane in simile etade in quale prima la vidi. Allora cominciai a pensare di lei, e ricordandomi di lei secondo l'ordine del tempo passato, lo mio cuore cominciò dolorosamente a pentere dello desiderio a cui si vilmente s'avea lasciato possedere alquanti die contra la costanzia della Ragione. (*Vn* 28, 1-3)

Di questa rischiosa frattura nella riscrittura della nuova vita di Dante non poteva passare a Cino il senso profondo dell'intima connessione con le leggi analogiche della memoria, laddove la poesia del «tutto delicato e veramente amoroso messer Cino»<sup>18</sup> intende la memoria già modernamente come «membranza».

Se a Cino si deve allora l'aver riconosciuto la forza della peculiarissima formula poetica della *Vita nova*, e aver difeso in tenzone con Onesto l'altezza della prosa dantesca («e quei che sogna scrive come Marco<sup>19</sup> / e van sì alto ch'ogn'om riman basso»), la sua poesia non si svincola dai mezzi più consueti della tradizione.

Lo «non potere» del sonetto *Donna, i vi potrei* può bastare a spiegare l'*impasse* in cui si trova l'amante di fronte al tema diffuso del duplice amore,

18 Secondo la definizione del Poliziano nell'*Epistola dedicatoria* della *Raccolta Aragonesa*, dove Cino appare anteposto allo stesso Dante, che non sarebbe riuscito a liberarsi completamente dall'*antico rozzore*. Il riferimento è già in ARMANDO BALDUINO, *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Firenze, Olschki, 1984, p. 181.

19 «Marco Tullio Cicerone, il grande oratore latino, considerato anche nell'ultimo Medioevo il retore per eccellenza». È questa la convincente interpretazione sostenuta da Marti nell'esegesi del v. 3 del sonetto *Bernardo, quel gentil che porta l'arco*: *Poeti del Dolce Stil Nuovo, Rime*, cit., p. 888 (nota 1). Il sonetto costituirebbe la risposta a *Bernardo, quel dell'arco di Damasco* di Onesto da Bologna, dove con ogni probabilità si consuma una corrispondenza per interposta persona, in cui «avrebbe fatto da "arbitro" Bernardo da Bologna» (*Le rime di Onesto da Bologna*, edizione critica a cura di SANDRO ORLANDO [Quaderni degli «studi di filologia italiana» pubblicati dall'Accademia della Crusca – Quaderno 1], Firenze, Sansoni, 1975, p. 48).

che pure tocca un momento di forte tensione nel sonetto *Di quella cosa che nasce e dimora*, che evidentemente si richiama all'episodio della «gentile».

I due sonetti – *unica* nel frammento Marciano IT. IX. 529, di cui Marrani ha dimostrato l'importanza nella tradizione ciniana e «una sua speciale prossimità all'autore»<sup>20</sup> – appaiono intimamente legati a un'idea di avvicinarsi delle esperienze amorose, che in Cino assume un colore inedito rispetto alla tradizione.

L'idea di mutare il sentimento d'amore, o meglio l'oggetto del proprio innamoramento, è tema ampiamente sfruttato nella lirica siciliana e cortese, ma svolto sempre in negativo, come categorico *impossibile* rispetto a cui far risaltare la fermezza di una priorità a cui non si può derogare.

Cino, in *Di quella cosa che nasce e dimora*, lascia aperta una possibilità che è una frattura nelle leggi di Amore («non per amor», v.11), e che non a caso si richiama a una *convenientia* cortese («Ma io da parte sol di cortesia / ricevo ciò ch'a voi servir mi tene», vv. 9-10) che è quanto più lontano da immaginare rispetto al principio di elezione dell'amore stilnovistico e alla sublimazione d'amore che intorno a quel principio è costruita. Nel sonetto ciniano, la «Pietà» è disgiunta da Amore e si allea a una «cortesia» che riscrive secondo una legge di natura i rapporti di contraccambialità d'Amore: «ma per natura, come si convene, / donna, secondo la mia possanza / vi servirò [...]», vv. 12- 14.

Non è cosa da poco: Cino sembra qui sorvolare frettolosamente su un tema centrale della *quaestio amoris*, quello della mercede, che come lo stesso Cavalcanti ribadisce in *Donna me prega* non può discendere se non da Amore: «che sol di costui nasce mercede» (*Donna me prega*, v. 70).

D'altra parte, questi versi sembrano richiamare da vicino, come ha

20 GIUSEPPE MARRANI, *Identità del frammento marciano dello «stilnovo»* (it. IX. 529), in *Il canzoniere Escorialense e il frammento Marciano dello Stilnovo. Real Biblioteca de El Escorial, e. III.23- Biblioteca Nazionale Marciana, it. IX.529*, a cura di STEFANO CARRAI, GIUSEPPE MARRANI, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2009 [Edizione Nazionale *I canzonieri della lirica italiani delle Origini*, 6], p. 171.

notato per primo De Robertis, proponendo una datazione più alta e matura del sonetto, un passo preciso del *Convivio*:

E sì come è ragionato per me ne lo allegato libello, più da sua gentilezza che da mia elezione venne ch'io ad essere suo consentisse; ché passionata di tanta misericordia si dimostrava sopra la mia vedovata vita, che li spiriti de li occhi miei a lei si fero massimamente amici. E così fatti, dentro [me] lei poi fero tale, che lo mio beneplacito fu contento a disposarsi a quella imagine. (*Conv.* II, ii, 2)

Dante ricorda l'episodio vitanovesco della «gentile» e lo fa con termini quasi identici a quelli utilizzati da Cino in *Di quella cosa* («più da sua gentilezza che da mia elezione venne ch'io ad esser suo consentisse»), ma nel libello non è lo spazio lirico ad esser toccato dalla frattura di un amore duplice, che è svolta invece diffusamente nell'apparato prosastico.

È il «romanzo» della nuova vita di Dante che giustifica e dà senso anche a un momento di «vana tentazione» (*Vn* 28, 6), che segue la «tanta tribolazione» (*Vn* 27, 3), dovuta alla scomparsa della «gentilissima» Beatrice.

Cino reinterpreta quella vicenda, assolutamente risolta nell'economia della finzione vitanovesca, trasferendola direttamente nel suo canto d'Amore, che mette in scena una insistita e ricercata tensione tra il mutare del sentimento amoroso («o forse perch'io cangi mia innamor», v. 7)<sup>21</sup> e la «possanza» del poeta.

E se in questa operazione si conferma quella tendenza, messa in luce da Marrani, di un'urgenza, comune a molti tra i «sodali» dello stilnovo, di «dilatare narrativamente gli eventi del *libello* o, più comunemente, di

21 Da notare la peculiarità del sintagma «cangi mia innamor», che è significativamente assente dalla tradizione siciliana e stilnovista, e che invece registra una sola altra occorrenza al v. 3 di *Donna, i' vi potrei*, dove però introdotto dalla negazione («ma non ch'io cangiassi innamoranza») fa il pari a un «non potere» che ricomponne l'ortodossia delle dinamiche amorose.

riprodurne dei simili»,<sup>22</sup> resta il fatto che Cino, sfuggendo alla profonda astrazione dantesca, di fatto introduce nel discorso lirico una possibilità nuova e aliena al codice stilnovistico, salvo poi riprendere la via corrente in *Donna, i' vi potrei*, dove i termini del discorso sembrano ormai risolversi in un definitivo rifiuto di un amore “cortese”.<sup>23</sup>

---

22 GIUSEPPE MARRANI, *Ai margini della «Vita nova»: ancora per Cino “imitatore” di Dante*, in *La lirica romanza nel Medioevo. Storia, Tradizioni, Interpretazioni*, a cura di FURIO BRUGNOLO e FRANCESCA GAMBINO, Padova, Unipress, 2009, pp. 757-776, a p. 768.

23 Cfr. *Poeti del Dolce Stil Nuovo, Rime*, cit., p. 653 (nota 1).

## Eros e dottrina nel sonetto dantesco

### *Io sono stato con amore insieme*

La questione dell'amore, come si origini e quando invece possa venir meno, è parte centrale della riflessione lirica duecentesca. Dante torna a trattare questa problematica, dopo averla toccata in gioventù,<sup>1</sup> perché sollecitato dalla proposta ciniana *Dante, quando per caso s'abbandona*, a cui replicò con il sonetto *Io sono stato con amore insieme* corredandolo dell'epistola latina *Exulanti Pistoriensi*, che ai versi fornisce un ulteriore supporto argomentativo, e contestualizza lo scambio in un momento molto particolare della vita dei due interlocutori, caratterizzato per entrambi dall'esilio.

Contrariamente a quanto avviene per altre parti della corrispondenza Dante-Cino, ben attestate nella tradizione manoscritta, la coppia *Dante, quando per caso - Io sono stato* è trasmessa interamente soltanto dal cod. Magliab. VI. 143 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, a cui si devono aggiungere, ma per il solo sonetto ciniano, altre due testimonianze recensori.<sup>2</sup> Anche la lettera ci è stata tramandata in tradizione unica,

---

1 Nello scambio con Dante da Maiano *Amor mi fa sì fedelmente amare - Savere e cortesia, ingegno e arte*. Anche al Maianese, come farà più tardi con Cino, Dante ricorda che è inutile tentare di contrastare l'amore.

2 Si legga come viene presentato lo stato della tradizione nell'edizione critica di De Robertis: «per la coppia a senso inverso *Dante, quando per caso - Io sono stato con Amore insieme*, il primo sonetto può contare su 3 testimoni, AD<sup>4</sup> [= Laur. Acquisti e Doni 759] Am<sup>1</sup> [= Ambr. C. 35 sup.] Mg<sup>13</sup> [= Magl. VI. 143], ridotti a quest'ultimo per il secondo» (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di DOMENICO DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002, 2. *Introduzione*, p. 867). E ancora cfr. *ivi*, 3. *Testi*, p. 480: «Il secondo quesito d'amore di Cino a Dante conta, come il primo, essenzialmente su un testimone, stavolta Mg<sup>13</sup>, che reca entrambi i sonetti [...], e al quale si aggiunge solo per la proposta la coppia Am<sup>1</sup> AD<sup>4</sup> [...]. La testimonianza dei recensori non è tuttavia di grande uso, per l'ampio rimaneggiamento del testo a partire dal v. 6, giustificato in parte dalla stessa difficoltà».

trascritta da Boccaccio nel cod. Laur. Medic. XXIX, 8 (L);<sup>3</sup> se si esclude Boccaccio, soltanto Sennuccio del Bene potrebbe aver conosciuto, oltre ai testi poetici che accompagnavano, almeno una tra le epistole III e IV, dal momento che, forse proprio sul modello di uno dei due dittici danteschi, avrebbe composto la canzone *Amor, tu-ssai ch'ì son col capo cano* e il sonetto, facente funzione di biglietto di accompagnamento e premessa generale della canzone, *Punsemi il fianco Amor con novi sproni*.<sup>4</sup> Malgrado la tradizione diretta ristrettissima, *Io sono stato* sembra invece aver avuto una certa diffusione presso gli autori trecenteschi, che più probabilmente leggevano il componimento già scorporato dall'epistola di accompagnamento e quindi senza quelle informazioni di contesto, contenute nella prosa, che permettono di collocarlo in una fase ben precisa della vita e dell'opera di Dante. Petrarca, su tutti, sembra aver ripreso dal sonetto dantesco la modalità stessa secondo cui la condizione di amante vi è rappresentata,

3 Da L ci sono tramandate, tutte in tradizione unica, le epistole III, XI e XII, nonché, al posto dell'*Epistula IV*, un esercizio retorico boccacciano su di essa esemplato (cfr. GIUSEPPE BILLANOVICH, *Restauri boccacceschi*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1945, pp. 47 sgg.). Sull'*Epistula III*, si consultino il commento di Frugoni e Brugnoli (in DANTE ALIGHIERI, *Opere latine*, Milano, Rizzoli, 1965, pp. 532-535) e quello di Francesco Mazzoni (in Id., *Epistole I-V*, saggio di edizione critica a cura di FRANCESCO MAZZONI, Milano, Mondadori, 1967, pp. 45-63), che si è utilizzato anche come edizione di riferimento per il testo dell'epistola.

4 Per una messa a fuoco della questione, si leggano le considerazioni preliminari di DANIELE PICCINI, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Roma-Padova, Antenore, 2004, pp. LIII sgg., e la nota di commento al v. 1 di *Punsemi il fianco Amor con novi sproni* (ivi, p. 47). Come ho già sostenuto, la conoscenza da parte di Sennuccio di almeno uno dei due dittici sembrerebbe comprovata dalla sua scelta di organizzare la materia in una coppia di testi, in cui il sonetto è adibito a introdurre il tema, mentre la canzone lo svolge: cfr. LEYLA M. G. LIVRAGHI, *Attardati, epigoni, "liquidatori": passaggi di testi fra Cino da Pistoia, Dino Frescobaldi e Sennuccio del Bene*, «Italianistica», 42 (2013), 1, pp. 69-89, part. p. 87. A parte Cino, quindi, Sennuccio è forse l'unico che avrebbe potuto passare a Boccaccio le epistole dantesche III e IV, come ipotizzava già GIUSEPPE BILLANOVICH (*L'altro stil nuovo. Da Dante teologo a Petrarca filologo*, «Studi petrarcheschi», n.s., 11 [1994], pp. 1-98, part. p. 48), seguito recentemente da GIUSEPPE INDIZIO (*L'epistola di Ilaro. Un contributo sistematico*, «Studi Danteschi», 71 [2006], pp. 191-263), che attribuisce a Sennuccio anche la composizione dell'epistola di frate Ilaro (cfr. in part. le pp. 212-213 e 260-262).

la quale, se ripercorre fedelmente i *topoi* più classici della poesia d'amore (l'innamorato che passa tra stati alterni di sofferenza e gioia, morte e vita), si organizza in coppie oppositive che appunto preludono a una costruzione del dettato lirico tipicamente petrarchesco.<sup>5</sup>

Di tutt'altro segno sono le riprese attuate da Cecco d'Ascoli nell'*Acerba*, dove l'*incipit* del sonetto dantesco è citato per esteso nell'ambito di una più generale trattazione circa l'origine e le proprietà del sentimento amoroso (III, i, vv. 64-72):

Ma Dante, rescrivendo a messer Cino,  
amor non vidde in questa pura forma,  
chè tosto aria cambiato il suo latino.  
«I' son con amor stato insieme»:  
qui punse Dante con nuovi sproni  
sentir pò 'l fianco colla nuova speme.  
Contra tal ditto i' dico quel ch'ì sento,  
formando filosofia che ragioni;  
se Dante poi la solve, son contento.<sup>6</sup>

5 Il confronto con l'uso sintattico petrarchesco è già in Contini: cfr. *infra*, nota 10. In *Amor mi sprona in un tempo et affrena* (RVF, CLXXVIII), è attuata forse la ripresa che più eloquentemente mostra il modo in cui Petrarca si rapportava a *Io sono stato*; l'*incipit* è modellato sul v. 3 del sonetto dantesco, ma il *pattern* oppositivo binario, già presente nella fonte, viene subito assimilato e sottoposto a un processo espansivo che finisce per travalicare i confini della prima quartina: «Amor mi sprona in un tempo et affrena, / assecura et spaventa, arde et agghiaccia, / gradisce et sdegna, a sé mi chiama et scaccia, / or mi tene in speranza et or in pena, // or alto or basso il meo cor lasso mena» (vv. 1-5). Per le altre riprese petrarchesche del sonetto dantesco, si può consultare il commento di Santagata: FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di MARCO SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2004.

6 Il testo dell'*Acerba* è citato secondo la lezione del codice Eugubino: CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba. Secondo la lezione del Codice Eugubino dell'anno 1376*, testo a cura di BASILIO CENSORI ed EDMONDO VITTORI, Ascoli Piceno-Verona, Stamperia Valdovena, 1971. Contro una più chiara determinazione del rapporto tra Cecco d'Ascoli e Dante, pesa la quasi totale assenza di testimonianze, che sostanzialmente si riducono alle dichiarazioni dello stesso Cecco nell'*Acerba*. Per quanto riguarda nello specifico il riferimento a *Io sono stato*, la polemica mirava apertamente a stimolare una risposta di Dante («se Dante poi la solve, son contento»), che quindi, quando Cecco scriveva questo passaggio dell'*Acerba*,

La critica che Cecco muove contro Dante è duplice; esplicitamente, gli contesta la pretesa di ridurre l'amore a un fatto meramente sensitivo, di cui è ignorata l'origine celeste, astrologica, che è invece garante della costanza amorosa, come *L'Acerba* si sofferma a dimostrare nei versi immediatamente precedenti a quelli considerati; in un modo qui più sottilmente allusivo,

doveva essere ancora in vita e disponibile a dibattere con lui. Sempre a detta dell'*Acerba*, almeno in un altro caso un dibattito di questo tipo ci sarebbe effettivamente stato; Dante avrebbe scritto a Cecco proponendogli un dilemma: se l'influsso celeste determina il temperamento delle persone, perché i gemelli hanno inclinazioni anche opposte? Egli avrebbe inoltre specificato di trovarsi a Ravenna, dove quindi avrebbe potuto ricevere la risposta di Cecco, da questi, parrebbe, puntualmente fattagli recapitare (cfr. *L'Acerba*, II, xii, vv. 31 sgg.). Insomma, dando credito a Cecco, i due si sarebbero scritti per discutere di una questione inerente al potere esercitato sull'uomo dagli astri e che perciò interessava da vicino l'Ascolano. Comunque, circa la relazione eventualmente intercorsa tra i due, che qui si è potuta soltanto accennare, si veda la voce di EGIDIO GUIDUBALDI nell'*Enciclopedia Dantesca* e la bibliografia ivi elencata. Tra i contributi più recenti, invece, si legga: GABRIELE FRASCA, «*I voglio qui che 'l quare covi il quia*». Cecco d'Ascoli «*aversario*» di Dante, in *Dante e la scienza*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Ravenna 28-30 maggio 1993, a cura di PATRICK BOYDE, VITTORIO RUSSO, Ravenna, Longo, 1995, pp. 243-263; GUIDO DI PINO, *L'antidantismo nell'età di Dante: l'uno e l'altro Cecco*, «*Italianistica*», 2 (1973), 2, pp. 235-248. Un altro punto che sarebbe interessante approfondire, se le informazioni in proposito non fossero così scarse e incerte, riguarda le interazioni che Cecco poté avere con Cino da Pistoia. Presumibilmente durante l'esilio, cioè all'incirca nello stesso periodo in cui scrisse *Dante, quando per caso s'abbandona*, Cino interpellava Cecco per un consulto astrologico, inviandogli il sonetto *Cecco i' ti prego per virtù di quella*, a cui Cecco rispose con *Di ciascheduna mi mostra la guida* (cfr. *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di MARIO MARTI, Firenze, Le Monnier, 1969, pp. 800-803); un secondo sonetto di Cecco a Cino, *La 'nvidia a me à dato sì de morso*, è tradito dal Magl. 991. CL. VII (cfr. *L'Acerba*, con prefazione, note e bibliografia di PASQUALE ROSARIO e, in appendice, i sonetti attribuiti allo Stabili, Lanciano, Carabba, 1926, p. 154). È da dati come questi che s'intuisce il coinvolgimento di Cino in vaste e multiformi relazioni poetiche; su questo importante aspetto dell'attività di Cino come poeta, MARCELLO CICCUTO incentrerà il suo intervento al Convegno Internazionale "Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana" (Barcellona, 2-3 ottobre 2014); limitatamente alla sua corrispondenza con Dante, della quale si è tentato però di dare finalmente una valutazione complessiva, cfr. il mio: LEYLA M. G. LIVRAGHI, *Dante (e Cino) 1302-1306*, «*Tenzone*», 13 (2012), pp. 55-98. Sui sonetti di Cecco si è invece soffermato ROBERTO ANTONELLI, *Cecco, il suo contesto poetico e le sue modalità di scrittura: i sonetti*, in *Cecco d'Ascoli: cultura scienza e politica nell'Italia del Trecento*, Atti del convegno, Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 2-3 dicembre 2005, a cura di ANTONIO RIGON, Roma, Istituto storico italiano per il Medio Evo, 2007, pp. 13-25.

ma che si esplicita in altri luoghi del poema, Dante è poi biasimato per aver applicato allo svolgimento di una problematica filosofica le figure della poesia d'amore. Ai versi 68-69, Cecco parafrasa il contenuto del sonetto dantesco, ripetendone testualmente certe espressioni peculiari (cfr. v. 12: «Ben può co· *nuovi spron' punger lo fianco*»), che vengono così stigmatizzate come esempi di quel linguaggio lirico e metaforico sconveniente a una trattazione filosofica, sia pure in versi. Poco dopo l'inizio del poema, il linguaggio di *Io sono stato* era già stato parodiato per dare un giudizio dissacrante sull'*iter* salvifico della *Commedia*, che, interpretato alla luce del sonetto, svela cosa Dante celasse realmente sotto la finzione del suo viaggio ultramondano: il desiderio tutto umano e carnale per Beatrice, il quale l'avrebbe condotto alla dannazione eterna e non certo, in un'estasi salvifica, fino alla contemplazione di Dio.<sup>7</sup> L'altezza poetica di Dante, il linguaggio immaginifico che padroneggiava, sono d'intralcio, secondo Cecco, alla precisione espressiva necessaria alla speculazione filosofica e l'indagine naturalistica. *L'Acerba*, non a caso, si propone di ribattere a *Io sono stato* «formando filosofia che ragioni» (III, i, v. 71), attraverso un ragionamento filosofico argomentato e immune da concessioni al genere lirico.<sup>8</sup>

7 È questo un luogo particolarmente incerto della tradizione, che nell'Eugubino, soggetto a lacune, manca del tutto; qui si cita dal testo dell'edizione Crespi (*L'Acerba*, ridotta a miglior lezione e per la prima volta interpretata col sussidio di tutte le opere dell'autore e delle loro fonti dal prof. dott. ACHILLE CRESPI, Ascoli Piceno, Giuseppe Cesari, 1927), dipendente a sua volta dalla lezione del codice Mediceo Laurenziano 52: «Ma il corpo umano non fu mai divino, / né 'l può, sì come il perso essere bianco, / ché si rinnova sì come fenice / in quel disio che gli punge il fianco. / Negli altri regni dove andò col doca / fondando li suoi piedi in basso centro, / là lo condusse la sua fede poca: / e so che a noi non fece mai ritorno, / ché il suo disio sempre lui tenne dentro» (I, ii, vv. 69-77).

8 È evidente che Cecco formulava questo giudizio su Dante in base a una conoscenza assai parziale della sua opera, probabilmente limitata ad alcune liriche e a parte dell'*Inferno*. In momenti diversi, si è anche cercato di attribuire a Cecco la conoscenza di altre parti dell'opera dantesca, dal *Paradiso* (cfr. R. ANTONELLI, *Cecco, il suo contesto*, cit., part. p. 19), financo al *Convivio* (cfr. DOMENICO GUERRI, *La disputa di Dante Alighieri con Cecco d'Ascoli sulla nobiltà*, «*Giornale Storico della Letteratura Italiana*», 66 [1915], pp. 128-139, part. p. 128), ma senza che si potesse produrre, almeno a mio parere, una prova davvero convincente. Un problema ancora diverso è costituito dal fatto che *L'Acerba*, pur insistendo

Come intuì Cecco, riducendo l'amore alla pura fisica delle passioni, *Io sono stato* mostra di aderire a una posizione filosofica radicale, che però il sonetto afferma ma non argomenta, affidando all'epistola lo svolgimento propriamente dialettico della questione. D'altronde, nell'epistola che lo introduce, il sonetto allegato è definito «sermo Calliopeus», un discorso che parla la lingua delle Muse, che si esprime secondo le convenzioni poetiche, ovverosia «more poetico», svolgendo la materia «sententialiter», per singole approssimazioni emblematiche, scevre di argomentazione, e «transumptive», figurativamente.<sup>9</sup>

Il componimento si apre con la rivendicazione da parte di Dante di un'esperienza pluriennale come seguace di Amore, della quale intende evidentemente avvalersi per risolvere l'interrogativo postogli da Cino.

Io sono stato con Amore insieme  
dalla circolazion del sol mia nona  
e so com'egli afrena e come sprona  
e come sotto lui si ride e geme. (vv. 1-4)

I vv. 3-4, dove «anche grammaticalmente, si prepara il tono di Petrarca»,<sup>10</sup> introducono la caratterizzazione canonica dell'innamorato, facile preda di sentimenti alterni, un momento felice e quello dopo triste,

---

sulla propria indipendenza dalla poesia amorosa, all'occorrenza ne assuma il carattere e ne riproponga gli stilemi; a tal proposito, si legga: ANNA ROSA PANACCIONE, *Cecco d'Ascoli e il linguaggio d'amore*, «Il Cristallo», 3 (1994), pp. 53-68.

9 Cfr. *Epistula III*, par. 4. Il concetto di «transumptio», qui reso nella sua accezione più generale, è in realtà ben più complesso e assume sfaccettature polivalenti nei manuali di retorica medievali. Per un quadro completo sulla questione, che tocca anche l'*Epistula III*, bisogna consultare: FIORENZO FORTI, *La «transumptio» nei dettatori bolognesi e in Dante*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Atti del Convegno di studi tenuto a Bologna nel 1966, a cura della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967, pp. 127-149.

10 L'espressione è di Contini: cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, con un saggio di MAURIZIO PERUGI, Torino, Einaudi, 1998, p. 195, nota ai vv. 3-4.

ora impegnato con fiducia a perseguire il proprio amore, ora scoraggiato da un sentimento che non riesce a trovare soddisfazione. Amore possiede un dominio talmente saldo sull'amante da poterlo tenere a freno o spronare a suo piacimento, esattamente come farebbe un cavaliere per condurre la propria cavalcatura. Questa metafora «equestre» ricompare nel finale del sonetto descrivendo una struttura di tipo circolare: l'amante è nuovamente paragonato a un cavallo a cui Amore-*equus* dà di sproni e che il desiderio conduce per il morso:

Ben può co· nuovi spron' punger lo fianco;  
e qual che sia 'l piacer ch'ora n'adestra,  
seguitar si convien, se l'altro è stanco. (vv. 12-14)

Nel resto del componimento, su un impianto che è sostanzialmente lirico, quanto a immaginario e linguaggio usati, si innestano elementi riconducibili a un sapere più tecnicamente filosofico, di cui Dante in quegli anni – i medesimi del *Convivio* – poteva dirsi ormai esperto. Nella seconda quartina, l'insensata pretesa di opporsi ad Amore è paragonata alla superstizione secondo cui, suonando le campane durante una tempesta, questa infine si plachi:

Chi ragione o virtù contra gli sprieme  
fa come que' che [n] la tempesta suona,  
credendo far colà dove si tuona  
esser le guerre de' vapori sceme. (vv. 5-8)

Filosoficamente impegnativa sarebbe già la distinzione tra ragione e virtù, se la si vuole far discendere, con Giunta, dalla questione dell'arbitrio libero ma non franco sollevata dal v. 10;<sup>11</sup> tuttavia, il binomio è presente altrove (es. cfr. Cino: «che da ragione e da virtù diviso / seguio solo il

---

11 Cfr. DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di CLAUDIO GIUNTA, in ID., *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, I, Milano, Mondadori, 2011, pp. 588-589.

disio come mio duce», *Io son sì vago de la bella luce*, vv. 7-8) e quindi potrebbe non avere qui un significato particolarmente rilevato, limitandosi a distinguere, come di consueto, le due funzioni dell'anima superiore, la razionale e la volitiva. Che il riferimento a una specifica controversia filosofica fosse voluto oppure no, personalmente trovo significativo soprattutto che, dopo aver rappresentato il dominio dell'amore sull'amante per mezzo di metafore liriche tradizionali, l'insensatezza di opporsi a esso venga ora confrontata con un termine di paragone non più desunto dal repertorio lirico, ma da una fonte trattatistica quali sono i *Meteorologica* di Aristotele.<sup>12</sup> L'influenza della scienza filosofica e naturalistica, che allora Dante frequentava per il *Convivio*, interferisce con la trattazione di un tema canonico della poesia d'amore, se e quando sia possibile convertirsi a una nuova passione, arricchendolo con elementi che della lirica non sono propri e che contemporaneamente tradiscono il sempre maggior disagio dantesco a esaurire la trattazione di un argomento negli stretti confini delle forme metriche consolidate dalla tradizione lirica volgare.

Il linguaggio tecnico della filosofia è sembrato esplicitamente operante nella prima terzina, laddove è nominato il libero arbitrio che, in quanto

facoltà connaturata all'essere umano, non può essergli tolta neppure dal sopraggiungere della passione, da cui viene però legato e reso incapace di ribellarsi:

Però nel cerchio della sua palestra  
 liber albitrio già mai non fu franco,  
 sì che consiglio invan vi si balestra. (vv. 9-11)

Secondo Calenda, in questo passaggio l'uso di una «terminologia specialistica» sarebbe «inequivocabile».<sup>13</sup> Tutta la terzina, per aver posto il problema del rapporto tra irrinunciabilità della passione e libertà individuale, è stata messa in relazione con altri momenti della riflessione dantesca su questo tema, con la montanina e l'*Epistula IV* innanzitutto, ma pure con il canto V dell'*Inferno*.<sup>14</sup> Tuttavia, benché vi compaia questo riferimento a un concetto filosofico come il libero arbitrio, nel passaggio tra la fronte e la sirma si assiste al contempo a una concentrazione metaforica dell'immaginario lirico in una singola parola o un'espressione

12 La fonte è individuata e discussa da GIORGIO STABILE, *Dante e la filosofia della natura. Percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 70-73, 343-344. Il taglio scientifico e non lirico di questo *exemplum* non sfuggì a un attento lettore di *Io sono stato* come Cecco, che, dopo aver criticato il sonetto nel suo complesso, nel libro IV si sofferma a respingere specificatamente l'opinione espressa da Dante sulla pratica di suonare le campane durante le tempeste: «Perché di state, per le gran tempeste, / la gente suona di stormo le campane? / Ché 'l suono rompe l'aire e tol peste; / anco ti dico che gli angeli maligni, / invidiosi delle genti umane, / fanno tempestar per certi sdegni» (IV, v, vv. 91-96). È curioso che Cecco, a cui del sonetto dantesco spiaceva innanzitutto la commistione di linguaggio lirico e dottrina filosofica, ne riprenda il passaggio che si avvicina di più a un tipo di poesia didascalica e "scientifica", per poi contrapporgli una spiegazione tutt'altro che fondata su basi fisico-naturalistiche; secondo Cecco, infatti, quella di suonare le campane per propiziare la fine del temporale non è affatto una superstizione, ché «le divine tube», proprio in quanto tali, scaccerebbero i demoni (!) responsabili del cattivo tempo: «Sicché, sonando le divine tube, / fugge lor setta come gente rotta. / Questo secreto Dante non conobbe, / sicché invano, dico, non si sona / one campana, tempestando, allotta, / secondo che 'l mio detto ti resona» (ivi, vv. 79-84).

13 Cfr. CORRADO CALENDÀ, «*Potentia concupiscibilis, sedes amoris*: il dibattito Dante-Cino», in ID., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittone*, Napoli, Bibliopolis, 1995, pp. 111-124, part. p. 121.

14 Natascia Tonelli sostiene che *Io sono stato* e il dittico montanino, scritti a poco tempo di distanza l'uno dall'altro, portino avanti una riflessione congiunta sul rapporto tra libero arbitrio e passione, tema di per sé cruciale, che infatti Dante avrebbe ripreso di lì a poco anche nel canto V dell'*Inferno*: NATASCIA TONELLI, «*Tre donne*», il «*Convivio*» e la serie delle canzoni, in GRUPO TENZONE, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, edición de JUAN VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 51-71, part. p. 68 ed EAD., *La canzone montanina di Dante Alighieri (Rime, 15): nodi problematici di un commento*, «Per Leggere», 19 (2010), pp. 7-36, part. pp. 13-14. Lo stesso Pasquini aveva notato i punti di contatto con *Inf. V* e, ritenendo che Dante mettesse momentaneamente da parte la *Commedia*, su cui era da poco al lavoro, per scrivere la montanina, immaginava che la canzone e il canto V venissero composti all'incirca nello stesso torno d'anni: EMILIO PASQUINI, *Un crocevia dell'esilio: la canzone «montanina» e l'epistola a Moroello*, in *Studi dedicati a Gennaro Barbarisi*, a cura di CLAUDIA BERRA e MICHELE MARI, Milano, CUEM, 2007, pp. 13-29, part. pp. 22-23.

molto condensata.<sup>15</sup> In particolare, al v. 9, «il cerchio de la sua [= di Amore] palestra», pur riferendosi evidentemente alla giurisdizione entro cui l'amore si esercita,<sup>16</sup> non è perfettamente intellegibile proprio a livello della *littera*, di cui sono state proposte almeno due interpretazioni, l'una inerente all'ambito bellico e l'altra a quello giuridico-dialettico.<sup>17</sup> L'espressione trae invece origine dal contesto cavalleresco dei romanzi francesi, dove i cavalieri più valorosi erano soliti cimentarsi nel “gioco della palestra”, o *jeu de la palestre*, per testare la loro prodezza; nella poesia lirica italiana, la tenzone diviene metaforica, impegnando l'amante alle prese con il suo *servitium Amoris*, come, con calco letterale dalla fonte francese, in Giovanni Quirini: «Io sum colui che vesto le verde arme / d'Amor al gioco de la sua palestra» (vv. 1-2).<sup>18</sup> Al contrario di Giovanni, Dante non ricalca alla lettera l'espressione cristallizzata, ma sostituisce “gioco” con “cerchio”, affrancando così la formula topica dalla sua genesi romanzesca per darle una connotazione vagamente più generica e astratta.

La visione dell'amore come affezione spontanea e perciò invincibile – concezione che nel sonetto assume i tratti dell'auto-evidenza suggerita al poeta

15 Lo notava sempre F. FORTI, *La «transumptio»*, cit., pp. 136-137.

16 Così tutti i commenti; cfr., ad esempio, la parafrasi di Barbi-Pernicone: «nell'ambito del potere di Amore» (in DANTE ALIGHIERI, *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di MICHELE BARBI e VINCENZO PERNICONE, in *Opere di Dante*, III, Firenze, Le Monnier, 1969, p. 633, nota ai vv. 9-14), oppure quella di Contini: «nell'ambito in cui (Amore) può esercitarsi, entro i limiti della sua giurisdizione» (in Id., *Rime*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, cit., p. 195, nota al v. 9), citato alla lettera da De Robertis (in Id., *Rime*, edizione commentata a cura di DOMENICO DE ROBERTIS, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005, p. 500, nota al v. 9).

17 «Palestra» nel senso di «arengo, campo di battaglia» è in Claudio Giunta: D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, cit., p. 590, nota ai vv. 9-10. ELISABETTA GRAZIOSI, invece, attribuiva all'espressione il significato di “esercitazione dialettica”: *Dante a Cino: sul cuore di un giurista*, «Letture classensi», 26 (1997) [*Esercizi di lettura sopra il Dante minore*, ciclo curato da EMILIO PASQUINI], pp. 55-91, part. pp. 77-78.

18 Cfr. GIOVANNI QUIRINI, *Rime*, edizione critica con commento a cura di ELENA MARIA DUSO, Padova, Antenore, 2002, p. 153, cappello e p. 154, nota al v. 2.

dalla sua lunga esperienza come amante – nell'epistola è ribadita e rafforzata con gli argomenti dell'autorità. Nel paragrafo quarto, è citato il parere del *magister amoris* per eccellenza, Ovidio, ma già nel paragrafo precedente si era fatto appello alla massima autorità in materia filosofica, Aristotele.

Et fides huius, quanquam sit ab experientia persuasum, ratione potest et auctoritate muniri. Omnis namque potentia que post corruptionem unius actus non deperit, naturaliter reservatur in alium: ergo potentie sensitive, manente organo, per corruptionem unius actus non deperunt, et naturaliter reservantur in alium. Cum igitur potentia concupiscibilis, que sedes amoris est, sit potentia sensitiva, manifestum est quod post corruptionem unius passionis qua in actum reducitur, in alium reservatur.

Quando perde il proprio oggetto, la potenza sensitiva tende naturalmente a eleggersene un altro, poiché la persistenza della sua funzione non è subordinata a esso. Un'idea dell'amore siffatta, sia essa veicolata dall'immaginario lirico, come accade nel sonetto, oppure suffragata da argomenti filosofici, come quelli spesi nell'epistola, non si combina perfettamente con l'immagine che Dante stesso volle dare di sé e del suo percorso biografico e creativo. Nella *Commedia*, riconsiderando a posteriori la sua duplice esperienza come poeta e come amante, Dante la riconduce interamente sotto l'insegna di Beatrice, collegando con un filo diretto *Vita nova* e poema. Questa direzione non era tuttavia l'unica che avesse mai potuto seguire l'opera dantesca, né tantomeno era quella che si prospettava avrebbe preso nella prima fase dell'esilio, a cui ci riporta l'intestazione di *Exulanti Pistoriensi*: «Exulanti Pistoriensi Florentinus exul inmeritus». L'invio “da esule a esule” dell'epistola circoscrive la composizione della stessa in un intervallo di tempo compreso tra l'inizio dell'esilio ciniano, fatto cominciare tradizionalmente nel 1303, e la sua conclusione, avvenuta dopo la resa di Pistoia dell'11 aprile 1306.<sup>19</sup> Fu quello pressappoco il

19 La datazione dell'esilio di Cino dipende dall'identificazione della parte politica a cui

periodo in cui Dante, pur non sconfessando l'antico amore per Beatrice, nel *Convivio* di fatto le anteponeva una versione allegorizzata della donna che nella *Vita nova* era stata la sua rivale più caparbia. In contemporanea probabilmente con questa celebrazione dell'allegorizzata donna gentile, o forse a *Commedia* già intrapresa, Dante ritornò poi temporaneamente su accenti cavalcantiani, scrivendo la cosiddetta canzone montanina, *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, dove è data una rappresentazione della fisiopatologia amorosa che ha dei tratti in comune addirittura con alcuni componimenti giovanili esclusi dalla *Vita nova*.<sup>20</sup>

La montanina presenta effettivamente dei punti di contatto anche con *Io sono stato con Amore insieme*: come nel sonetto, l'amore vi è rappresentato nella sua forma più violenta e dispotica, ma soprattutto anch'essa venne inviata al proprio destinatario, il marchese Moroello Malaspina di Giovagallo, insieme a un'epistola di accompagnamento, *Eructuavit incendium*, quarta nell'attuale ordinamento dell'epistolario dantesco.<sup>21</sup>

apparteneva, che Barbi ha dimostrato essere quella nera: MICHELE BARBI, *Cino fu di parte «bianca»?», in ID., Problemi di critica dantesca. Seconda serie (1920-1937)*, Firenze, Sansoni, 1941, pp. 421-434. Cfr. anche GUIDO ZACCAGNINI, *Cino da Pistoia. Studio biografico*, Pistoia, Pagnini, 1918, pp. 105-119. Contro la datazione vulgata, Sabrina Ferrara ha promesso che avrebbe comunicato presto delle novità.

20 Di «secondo stilnovismo» parlava già Contini (in D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di G. CONTINI, cit., p. 205). La Tonelli ha molto insistito sul «cavalcantismo» della canzone, considerata parte, insieme a *Io sono stato* e *Inf. V*, di un'ampia riflessione sul tema della *fol amor*: cfr. *supra*, nota 14 e soprattutto NATASCIA TONELLI, *Rileggendo le Rime di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle canzoni*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», 73 (2006), pp. 9-59, part. pp. 20-26. Tra i componimenti giovanili, la montanina è stata particolarmente accostata a *E' m'incresce di me sì duramente*, poiché in entrambe le canzoni gli effetti dell'amore che l'io-lirico sperimenta sono simili nel tipo e nella modalità della loro rappresentazione; a questo proposito, cfr. già GUGLIELMO GORNI (*La canzone «montanina» «Amor, dacché convien pur ch'io mi doglia» [cxvi]*, «Lecture classensi», 24 (1995) [*Le «Rime» di Dante*, ciclo curato da MICHELANGELO PICONE], pp. 129-150, part. p. 138), e recentemente Giunta (in D. ALIGHIERI, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, cit., pp. 234-237) e MARCO SANTAGATA (*Dante. Il romanzo della sua vita*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 31-32).

21 Cfr. N. TONELLI, *La canzone montanina*, cit., pp. 13-14. Questo dato di somiglianza, che è palese, raramente è stato analizzato nel contesto della corrispondenza Dante-Cino,

Sonetto e canzone sono accomunati da una declinazione del tema amoroso in chiave disforica e cavalcantiana, anche se la montanina inscena, cavalcantianamente, i diversi stati attraverso cui passa l'amante preso dalla passione, mentre *Io sono stato* si limita ad affermare il potere assoluto dell'amore sull'innamorato, servendosi di immagini liriche memorabili e di grande incisività. È soprattutto l'altro dato, la riproposizione della medesima struttura a dittico, che più fortemente richiede di tenere legati questi testi e che però contemporaneamente induce a credere che tale legame non sia subordinato alla stretta contiguità cronologica, ma che debba essere riconosciuto come parte di una riflessione sull'amore più articolata e all'interno di una più complessa rete di rapporti. Tra l'*Epistula III* indirizzata a Cino e l'*Epistula IV* indirizzata a Moroello, fanno da punto di raccordo il sonetto ciniano inviato a Moroello, *Cercando di trovar minera*

benché sia essa a documentare come nel dialogo tra Dante e Cino s'inserisse a un certo punto Moroello, in vece del quale Dante risponde a un sonetto ciniano oltre a indirizzargli *Ne lateant dominum*. Anche Pasquini, pur collocando *Io sono stato* «in giorni o mesi di poco anteriori alla montanina», si accorge poi della contraddizione che la suddetta datazione comporta: «Non si direbbe che appartenga alla stessa epoca di questo dittico [Dante, *quando per caso e Io sono stato*] il carteggio che vede coinvolto Cino, per il sonetto *Cercando di trovar minera in oro*, con destinatario Moroello, e Dante che risponde in persona o in nome di Moroello stesso nel sonetto *Degno fa voi trovare ogni tesoro*. [...] A così breve distanza, egli non poteva così radicalmente disdirsi o contraddirsi» (EMILIO PASQUINI, *Appunti sul carteggio Dante-Cino*, in *Le Rime di Dante. Gargnano del Garda [25-27 settembre 2008]*, a cura di CLAUDIA BERRA e PAOLO BORSA, Milano, Cisalpino - Istituto Editoriale Universitario, 2010, pp. 1-15, part. pp. 4 e 9). Un tentativo di coinvolgere nell'analisi non soltanto *Io sono stato*, la montanina e l'*Epistula IV*, ma anche tutta un'altra serie di testi che testimoniano l'esistenza di un rapporto a tre Dante-Cino-Moroello, è stato fatto da JOHN C. BARNES, *Moroello «vapor»: metafora meteorica e visione dantesca del marchese di Giovagallo*, «Dante Studies», 124 (2006), pp. 35-56, part. pp. 40-45, e soprattutto da ENRICO FENZI, *Ancora sulla «Epistola» a Moroello e sulla «montanina» di Dante («Rime», 15)*, «Tenzone», 4 (2003), pp. 43-84, part. pp. 70-75. Nel suo commento alle epistole dantesche, di prossima pubblicazione nella collana dei «Meridiani», CLAUDIA VILLA mette in dubbio che *Eructuavit incendium* fosse stata inviata insieme alla canzone montanina; in attesa che le sue conclusioni siano rese note, la posizione di Villa spinge comunque a ragionare sul legame esistente tra i due dittici e magari a reconsiderarlo, se lo si vuole salvaguardare, concependolo in una prospettiva più ampia, al di là, quindi, del parallelismo strutturale che finora è sempre stato dato per scontato.

*in oro*, e la risposta dantesca, a nome di Moroello, *Degno fa voi trovare ogni tesoro*; in *Degno fa voi* e nel correlato *Io mi credea del tutto esser partito*, sempre a Cino, Dante, in netta opposizione con *Io sono stato*, disapprova la pluralità dell'amore. Nei primi anni dell'esilio, lungo tutto quel periodo che è compreso, poeticamente, tra la composizione del *Convivio* e l'inizio della *Commedia*, Dante ripensò più volte all'interpretazione da dare al tema principe dell'amore, prima riscattando la donna gentile contro Beatrice, poi tornando al primo amore, con in mezzo forse un'ulteriore innamoramento per la donna "montanina". *Io sono stato con amore* ed *Exulanti Pistoriensi* devono essere valutati anche in quanto prodotti di questa particolare fase; la disponibilità di Dante a trattare un certo argomento in un certo modo, il fatto stesso che Cino glielo proponesse, sono tutti elementi che possono aiutare a ricostruire il contesto, artistico e biografico, in cui questo dittico dantesco è stato concepito e in cui doveva trovare la sua giustificazione.

Nella *captatio* iniziale dell'epistola, Dante ringrazia Cino per avergli dato l'opportunità di affrontare una questione dibattuta, la cui risoluzione avrebbe potuto estendere la fama del suo nome: «me illius auctorem facere voluisti, ut in declaratione rei nimium dubitate titulum mei nominis ampliaret» (par. 2).<sup>22</sup> Presa così, l'affermazione può sembrare generica, persino estemporanea, però generica non era la particolare condizione, biografica e artistica, in cui Dante si trovava quando scriveva l'epistola e il sonetto che l'accompagna. Nella prima fase dell'esilio, a cui la composizione del dittico appartiene, il "nome" che rispondendo a Cino avrebbe ricevuto lustro era conosciuto principalmente come quello di un poeta lirico talentuoso, l'autore della *Vita nova*, ma anche come quello dell'uomo politico fiorentino divenuto ribelle estrinseco. A un certo punto, Dante sentirà quindi la pressante esigenza di intervenire a difendere la sua immagine pubblica, proponendosi in una veste rinnovata anche come

autore. Con il *Convivio* e il *De vulgari eloquentia*, le due grandi opere progettate durante questa fase e poi lasciate incompiute, Dante coltivava appunto l'ambizione di presentarsi come un uomo di scienza, un filosofo e un trattatista, come un dotto che poteva vantare una grande familiarità con l'opera aristotelica, di cui si propone di diventare estensore presso un pubblico più vasto. Questa volontà è espressa all'inizio del *Convivio*: «Movemi timore d'infamia, e movemi desiderio di dottrina dare» (I, ii, 15). Durante i primi, difficili anni d'esilio, Dante, dopo essersi dissociato dalla *compagnia malvagia e scempia*, decise di prendere le distanze dalla sua produzione letteraria precedente, di argomento rigorosamente amoroso, per costruirsi una nuova fama di letterato organico, di intellettuale per quanto possibile, rispetto ai suoi trascorsi in politica, *super partes*.

Introducendo la materia del *Convivio*, una delle prime preoccupazioni di Dante è di prevenire le critiche di chi, leggendo le sue dichiarazioni d'amore per una donna che non fosse Beatrice, l'avrebbe potuto considerare incline all'incostanza caratteriale e ancora rivolto a un'attività futile come la composizione di rime amorose; nel primo trattato, infatti, si afferma: «Temo la infamia di tanta passione avere seguita, quanta concepe chi legge le sopra nominate canzoni in me avere signoreggiata» (I, ii, 16); e, di nuovo, nell'introduzione al terzo trattato, si ritorna sugli stessi concetti: «Dico che pensai che da molti, di retro da me, forse sarei stato ripreso di levezza d'animo, udendo me essere dal primo amore mutato» (III, i, 11). Ora non è il caso di soffermarvisi – me ne sono occupata altrove –,<sup>23</sup> ma questa critica dell'incostanza amorosa non è di per sé incompatibile con il riconoscimento della possibilità di passare da un amore a un altro, quando il primo venga meno, che è contenuta nell'epistola a Cino. Anzi, Dante era sicuramente più propenso a giustificare filosoficamente la *translatio* amorosa, quando gli si poneva il problema di dover spiegare il suo apparente

<sup>22</sup> Circa l'auto-affermazione di Dante come *auctoritas* nell'epistola, cfr. ALBERT RUSSELL ASCOLI, *Dante and the Making of a Modern Author*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, pp. 122-127.

<sup>23</sup> In un contributo in cui riesamino l'intera corrispondenza Dante-Cino: cfr. L. M. G. LIVRAGHI, *Dante (e Cino)*, cit., pp. 78-80.

tradimento nei confronti di Beatrice in favore della donna gentile, ossia proprio in concomitanza con la stesura del *Convivio*. Viceversa, a una data più prossima a quella di composizione della montanina, verosimilmente il 1306 del soggiorno lunense, Dante è categorico nel censurare la *nonchalance* con cui Cino cambia ripetutamente l'oggetto della sua passione: «Però, se legger cor così vi volve, / prego che con virtù il correggiate, / sì che s'accordi i fatti a' dolci detti» (*Io mi credea del tutto esser partito*, vv. 12-14).

Invece nel *Convivio*, malgrado l'ansia di difendersi dalle accuse di incostanza amorosa che qualcuno gli avrebbe potuto muovere, Dante giustifica, esattamente come in *Exulanti Pistoriensi*, la possibilità di passare da un amore a un altro. Il *Convivio*, tuttavia, approfondisce la spiegazione che nell'epistola è soltanto abbozzata; al capitolo VIII del trattato secondo, immaginando le obiezioni di un ipotetico detrattore, viene precisato che una conversione amorosa è possibile solo a patto che la persona oggetto della passione primaria sia morta, in quanto le intelligenze angeliche del terzo cielo, ispiratori del sentimento d'amore negli uomini, esercitano la loro influenza soltanto sui vivi (parr. 4-5):<sup>24</sup>

Veramente qui nasce un dubbio, lo quale non è da trapassare senza dichiarare. Potrebbe dire alcuno (con ciò sia cosa che amore sia effetto di queste intelligenze a cu' io parlo, e quello di prima fosse amore così come questo di poi): «Perché la loro virtù corrompe l'uno e l'altro genera?» (con ciò sia cosa che innanzi dovrebbe quello salvare, per la ragione che ciascuna cagione ama lo suo effetto); «e amando quello, salva quell'altro?».

<sup>24</sup> A questo passo del *Convivio*, RAFFAELE PINTO (*La poetica dell'esilio e la tenzone con Cino*, «Tenzione», 10 (2009), pp. 41-73, part. p. 56) ha ipotizzato si riferisse criticamente il v. 13 di *Dante, quando per caso s'abbandona*, che di *Io sono stato* è il sonetto di proposta: «Dante, † in quine † stato dentro ed extra». Anche se non ritengo a mia volta che Cino utilizzasse la corrispondenza con Dante per riprovarne la conversione poetica incarnata dal *Convivio*, è interessante vedere come sia io che Pinto, pur traendovi conclusioni diverse, siamo però giunti a inquadrare lo scambio *Dante, quando per caso-Io sono stato/Exulanti Pistoriensi* in un medesimo sostrato ideologico.

A questa questione si può leggermente rispondere che lo effetto di costoro è amore, come detto è; [e] però che salvare nol possono se non in quelli subietti che sono sottoposti alla loro circolazione, esso transmutano di quella parte che è fuori di loro podestade in quella che v'è dentro, cioè de l'anima partita d'esta vita in quella che è in essa: sì come la natura umana transmuta, nella forma umana, la sua conservazione di padre in figlio, perché non può in esso padre perpetualmente co[ta]l suo effetto conservare. Dico «effetto», in quanto l'anima col corpo, congiunti, sono effetto di quella; ché [l'anima, poi che] è partita, perpetualmente dura in natura più che umana. E così è soluta la questione.

Questo passaggio del *Convivio*, attinente per contenuto all'epistola *Exulanti Pistoriensi*, rispetto a essa, indaga la causa primaria della *translatio* amorosa, invece di metterne a fuoco soltanto la causa naturale, fisiologica, che però nell'epistola può essere legittimamente invocata, senza che vi sia contraddizione, per giustificare il passaggio da un amore all'altro a un livello di pura fisica delle passioni. Per inciso, se Cecco avesse potuto accedere, oltre che al sunto lirico del sonetto, anche ai concetti esposti diffusamente nel *Convivio*, forse non avrebbe criticato Dante con la stessa intransigenza, poiché nel trattato, come si è visto, è ben messa in evidenza l'origine astrale dell'amore, verso cui l'Ascolano, contro l'approccio "naturalistico" di *Io sono stato*, richiamava l'attenzione subito prima di censurare la tesi dantesca: «consimil stella move le persone / e d'un volere forma la vaghezza. / Non si diparte altro che per morte / quando la luce trina li conforma / insieme l'alme dal piacer raccolte» (III, i, 59-63).

Ciò premesso, si capisce come certe istanze dantesche, nell'epistola appena accennate, vi venissero poste anche per ricevere legittimazione dall'autorità del destinatario. In quanto insigne giurista, Cino poteva avvalorare la pretesa dantesca di definire la sua condizione di "esiliato" secondo una categoria tolta al diritto romano;<sup>25</sup> più in generale, Cino

<sup>25</sup> Questo punto è messo bene in luce da SABRINA FERRARA, in uno studio complessivo

possedeva quel riconoscimento da parte della cultura “ufficiale”, accademica, che a Dante ancora mancava. Un’ipotesi credibile, per cui si sono recentemente espressi importanti sostenitori, è che il *De vulgari eloquentia* e gran parte del *Convivio* siano stati composti a Bologna, dove Dante avrebbe potuto trovare i testi che concretamente gli serviva consultare, e dove avrebbe potuto interagire con un pubblico di esperti, di cui i trattati miravano a stimolare l’interesse, i quali sarebbero stati capaci di apprezzare l’ambiziosa profusione di dottrina pur in quelle che per molti versi erano delle opere decisamente inconsulte per il canone accademico.<sup>26</sup> La volontà, presente sia nel *Convivio* che in *Exulanti Pistoriensi*, di

---

sull’evoluzione del concetto di esilio nelle epistole dantesche: *Tra pena giuridica e diritto morale: l’esilio di Dante nelle «Epistole»*, «L’Alighieri», LIII (2012), n.s., 40, pp. 45-65, part. pp. 52-57. L’importanza di Cino come interlocutore proveniente dalla professione forense era già stata riconosciuta da E. GRAZIOSI (*Dante a Cino*, cit., pp. 80-82 e 86), la quale ipotizzava che Dante rielaborasse, oltre alla nozione giuridica latina di esilio, anche quella che durante il Medioevo era usata in riferimento allo statuto dei membri di un’università. Fondamentale anche lo studio complessivo di ELISA BRILLI, *L’arte di dire l’esilio*, «Bollettino di Italianistica», n.s., 8 (2011), 2 [numero speciale dal titolo *La letteratura italiana e l’esilio*], pp. 17-41.

<sup>26</sup> GIANFRANCO FIORAVANTI, curatore del commento al *Convivio* d’imminente pubblicazione nei «Meridiani», che ho potuto leggere in anteprima per gentile concessione dell’autore, sostiene a buon diritto che i libri di filosofia necessari a Dante per portare avanti la stesura dell’opera non fossero reperibili ovunque, di certo non nelle corti malaspiniane presso cui si trasferì a partire dal 1306, e probabilmente neanche a Verona, dove pure si recò in questo periodo, che si era specializzata sul versante degli autori classici. Fioravanti ipotizza, quindi, che il *Convivio* sia stato steso per la maggior parte tra il 1304 e il 1306, quando Dante, salvo qualche breve spostamento, risiedeva abbastanza stabilmente a Bologna, un centro che poteva provvedere alle sue esigenze librarie, grazie alla ben fornita biblioteca dello Studio. A conclusioni simili era già giunto Mirko Tavoni riguardo il *De vulgari eloquentia*, che si ritiene idealmente scritto per un pubblico costituito dall’accademia bolognese: cfr. DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di MIRKO TAVONI, in ID., *Opere*, edizione diretta da Marco Santagata, cit., pp. 1113-1116 e 1309 sgg. (nota a DVE I, xv, 2 e ss.). Confrontando gli autori rappresentati nei *Memoriali bolognesi* e il canone tracciato da Dante nel *De vulgari eloquentia*, anche JUSTIN STEINBERG (*Accounting for Dante. Urban readers and writers in late Medieval Italy*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2007, p. 102), ha avuto il sospetto che il *De vulgari* fosse pensato per incontrare il peculiare gusto bolognese in materia di poesia lirica. L’ipotesi è ora inclusa da Marco Santagata nella sua biografia dantesca, dov’è avvalorata anche in base ai riscontri offerti da *Exulanti Pistoriensi*: cfr. M. SANTAGATA, *Dante. Il romanzo*, cit., pp. 180-182.

compensare l’esilio con la fama derivante dal magistero filosofico e letterario, la stessa legittimazione, in entrambe le opere, della trasmutazione dell’amore, rendono assai verosimile che anche l’epistola, così come il *Convivio*, risalga al periodo bolognese, piuttosto che al successivo soggiorno malaspiniano, quando Dante tornava gradualmente verso una prospettiva monoerotica e beatriciana, confluita di lì a poco nel poema. A Bologna, dove la sua produzione lirica era conosciuta e apprezzata, Dante avrebbe potuto presentare lo scambio con Cino, nei tre pezzi che lo compongono (proposta ciniana, risposta dantesca sdoppiata in prosa e versi), come una prova dei suoi rinnovati interessi filosofici e un’anticipazione dei suoi futuri traguardi letterari. In particolare, l’accoppiata *Io sono stato con Amore insieme - Exulanti Pistoriensi* riproduce vagamente, mettendo insieme un testo lirico e il suo commento in prosa, il progetto che Dante portava avanti con il *Convivio*. Ulteriormente accreditato dall’invio a Cino, verso cui l’epistola si rivolge in tono formale seppur amichevole, il dittico avrebbe introdotto Dante nell’ambiente intellettuale bolognese, rendendo nota, in attesa della pubblicazione del *Convivio*, la sua avvenuta conversione dalla rimeria amorosa alla filosofia.



**Andrea Manzi**

(UNIVERSITÀ DI NAPOLI «Federico II»)

## Fenomenologie attributive. Per l'edizione delle rime spurie di Dante

Nell'edizione Barbi delle *Rime* di Dante del 1921, dopo le note alle rime di dubbia attribuzione, «la massima parte» delle quali «è probabilissimo non appartenga all'Alighieri», è possibile leggere l'elenco, lungo una pagina appena, delle poesie «che hanno ancora avuto luogo nelle più comuni edizioni di Dante, o che hanno trovato autorevoli sostenitori fra i critici recenti, e che si possono escludere con maggiore sicurezza»<sup>1</sup> dal canone dantesco rispetto alle rime dubbie. Le rime spurie elencate da Barbi sono trentatré, e precisamente sette canzoni, due sestine, cinque ballate e diciannove sonetti; e rappresentano le trentatré liriche che, fra i 256 componimenti illegittimamente attribuiti a Dante da almeno un testimone manoscritto, hanno avuto la maggiore importanza nella storia della ricezione di Dante dal Trecento ai primi del Novecento. Per alcuni di questi componimenti Barbi si limitava a rimandare alla bibliografia esistente, mentre su altri ritornò in seguito per illustrare le ragioni della loro acclarata apocrifia; ma su altri ancora non spese neppure una parola. In ogni caso, una volta escluse dal canone dantesco, di queste liriche si sono perdute le tracce, o risulta comunque estremamente complesso reperirne i testi per chi volesse ricostruire alcuni degli snodi della ricezione di Dante presso i lettori dei secoli antecedenti il ventesimo. Otto sonetti (*Ora che 'l mondo se adorna e se veste, Tolete via le vostre porte omai, Per vilania di vilana persona, Se il bello aspetto non mi fosse tolto, Se 'l primo huomo se fosse diffesso, Quandonque lezio i amorosi diri, Con plu sospiri avanti costei*

---

1 *Le Opere di Dante*, testo critico della Società Dantesca Italiana, a cura di MICHELE BARBI [*Vita Nuova*, pp. 1-53; *Rime*, pp. 55-144], ERNESTO GIACOMO PARODI e FLAMINIO PELLEGRINI [*Convivio*, pp. 145-315], PIO RAJNA [*De Vulgari Eloquentia*, pp. 317-352], ENRICO ROSTAGNO [*Monarchia*, pp. 353-412], ERMENEGILDO PISTELLI [*Epistole*, pp. 413-451; *Egloghe*, pp. 453-463; *Questio de Aqua et Terra*, pp. 465-480], GIUSEPPE VANDELLI [*La Divina Commedia*, pp. 481-836], Firenze, Società Dantesca Italiana, 1960<sup>2</sup>, p. 143.

*vegno, Lo re che merta i soi servi a ristoro*) sono stati di recente pubblicati nell'edizione critica del canzoniere di Giovanni Quirini;<sup>2</sup> *Fresca rosa novella* è attribuita a Dante ancora dall'edizione Moore del 1894;<sup>3</sup> su quattro delle cinque canzoni del cosiddetto «Amico di Dante» del Vaticano Latino 3793, che compaiono nell'elenco di Barbi (*Amor, per Deo, più non posso soffrire, La gioven donna cui appello Amore, A voi gentile Amore, Poi ch'ad Amore piace*),<sup>4</sup> nel corso del Novecento si è dibattuto per ragioni che nulla hanno a che fare con la paternità dantesca. Insomma, tredici delle rime spurie di Dante sono oggi nella disponibilità immediata dello studioso, ma altrettanto non si può dire delle restanti venti. Solo della canzone *Patria degna di triumfal fama* esiste un intervento del 1978, di Giancarlo Breschi, che ricostruisce appunto le tappe della sua fortuna e successiva «sfortuna» dantesca; tuttavia di questa canzone, che rappresenta un episodio niente affatto trascurabile nella storia, ancora in gran parte da disegnare, della lirica trecentesca, lo studioso ha fornito solo un testo critico, privo di nota al testo e apparato ecdotico.<sup>5</sup>

Nulla di simile è accaduto, dal 1921 a oggi, per i restanti diciannove componimenti di acclarata apocrifia: delle due sestine spurie si dirà a breve; i sonetti *Io son sì vago della bella luce, Io maladico il dì ch'io vidi imprima, E' non è legno di sì forti nocchi* e *Ben dico certo che non è riparo* sono fra le rime di Cino da Pistoia (gli ultimi tre fra le dubbie) nei *Poeti del Dolce stil nuovo*,<sup>6</sup> ed attribuite a Cino sono anche le ballate *Poi che*

2 GIOVANNI QUIRINI, *Rime*, edizione critica con commento a cura di ELENA MARIA DUSO, Roma-Padova, Antenore, 2002.

3 *Tutte le opere di DANTE ALIGHIERI*, nuovamente rivedute nel testo dal Dr. EDWARD MOORE, Oxford, nella Stamperia dell'Università, 1894, p. 177.

4 Edizione critica di riferimento: *La corona di casistica amorosa e le canzoni del cosiddetto «Amico di Dante»*, a cura di IRENE MAFFIA SCARIATI, Roma-Padova, Antenore, 2002.

5 GIANCARLO BRESCHI, «*La canzone d'un guelfo bianco*», in *Testi e interpretazioni*, Studi del Seminario di Filologia romanza dell'Università di Firenze, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 257-288.

6 *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di MARIO MARTI, Firenze, Le Monnier, 1969,

*saziar non posso gli occhi miei*,<sup>7</sup> *Quanto più fiso miro* e *Li più belli occhi che lucesser mai*,<sup>8</sup> la canzone di Iacopo Cecchi *Morte per ch'io non truovo a cui mi doglia* e la ballata anonima *Era tutta soletta* sono nei *Rimatori del Trecento*;<sup>9</sup> il sonetto di Rosello Roselli *Deh sappi pazientemente amare* è nei *Lirici toscani del Quattrocento*;<sup>10</sup> il sonetto *Non nacque mai disio dolce e soave* è fra le disperse petrarchesche dell'edizione Solerti del 1909;<sup>11</sup> non sono mai stati ristampati nel corso del Novecento i sonetti anonimi *Dal viso bel che fa men chiaro il sole* (di cui si parlerà più avanti) e *Se 'l dio d'amor venisse fra la gente*, portati alla luce e attribuiti a Dante da Karl Witte, rispettivamente nel 1842 e nel 1869,<sup>12</sup> il sonetto *Da quella luce che 'l suo corso gira*, presente nell'edizione Moore del 1894,<sup>13</sup> né la canzone *Virtù che 'l ciel movesti a sì bel punto*, pubblicata come di Dante nel 1853;<sup>14</sup> è nell'edizione Ciampi del 1813 delle rime di Cino da Pistoia il sonetto *Madonne mie, vedeste voi l'altr'ieri*,<sup>15</sup> il cui responsivo, *Chi sè tu, che pietosamente cheri*, è inedito.

Pubblicare nuovamente questi testi, allestire l'edizione critica dei venti

rispettivamente pp. 853-854, 903-904, 905-906, 907-908.

7 *Poeti del Duecento*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. II, p. 671.

8 GUIDO ZACCAGNINI, *Le rime di Cino da Pistoia*, Genève, Olschki, 1925, rispettivamente pp. 69-70 e 221-222.

9 *Rimatori del Trecento*, a cura di GIUSEPPE CORSI, Torino, UTET, 1969, rispettivamente pp. 435-438 e 974-976.

10 *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di ANTONIO LANZA, Roma, Bulzoni, 1973-1975, vol. II, p. 417.

11 *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite. Per la prima volta raccolte*, a cura di ANGELO SOLERTI, Firenze, Sansoni, 1909, p. 236.

12 *Dante-Forschungen. Altes und Neues*, von KARL WITTE, Halle, G. Emil Barthel, 1869, p. 451.

13 *Tutte le opere di Dante*, cit., p. 172.

14 *Canzone di Dante Allighieri*, pubblicata da SANTE PIERALISI, bibliotecario della Barberiniana, Roma, tipografia Salviucci, 1853.

15 *Vita e poesie di Messer Cino da Pistoia*, novella edizione rivista ed accresciuta dall'autore, abate SEBASTIANO CIAMPI, Pisa, Niccolò Capurro, 1813, p. 23.

componimenti che ancora non ne possiedono una, ricostruire i momenti in cui ciascuna di queste liriche è entrata nel canone delle estravaganti dantesche, e i momenti in cui ne è legittimamente uscita: tutto ciò non costituisce una mera operazione di archeologia critico-ecdotica. L'edizione delle rime spurie di Dante può infatti costituire, a quasi un secolo di distanza dall'edizione Barbi delle *Rime* dell'Alighieri e a poco più di dieci dall'impresa filologica di Domenico De Robertis,<sup>16</sup> l'adeguato compendio ai ben più meritori lavori appena ricordati, l'appendice che ad oggi manca alle maggiori edizioni del Dante lirico; un'appendice che potrà consentire di ripercorrere alcune delle tappe plurisecolari della ricezione e della fortuna di Dante, una fortuna per lungo tempo legata anche alla lettura di testi la cui apocrifia è stata dimostrata soltanto sei secoli dopo la morte del poeta; un'appendice, inoltre, che consentirà allo stesso tempo il recupero di pochi, ma comunque significativi, tasselli poetici tuttora mancanti, che potranno concorrere a rendere sempre più unitario e intellegibile il mosaico storiografico del Trecento lirico italiano.

La questione probabilmente più interessante, non solo nell'economia dell'edizione delle apocrife dantesche, ma anche su un piano metodologico più generale, riguarda le fenomenologie attributive. Da questo punto di vista, si possono individuare due categorie fondamentali, pur essendo le trentatré rime spurie di Dante assai eterogenee, da tutti i punti di vista: è infatti possibile distinguere fra rime di antica attribuzione, ascritte cioè a Dante fin dai secoli XVI, XVII e XVIII, perché pubblicate come dell'Alighieri in edizioni individuali o in antologie di rime antiche (e qui la fa da padrone la Giuntina del 1527),<sup>17</sup> ovvero perché attribuite a Dante in studi delle più diverse specie, non necessariamente riguardanti il poeta fiorentino; e rime attribuite a Dante nell'Ottocento, agli albori della filologia italiana e della critica dantesca moderna.

16 DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di DOMENICO DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002 [3 voll. in 5 tomi: I. *I documenti* (2 tomi); II. *Introduzione* (2 tomi); III. *Testi* (1 tomo)].

17 *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Firenze, eredi di Filippo di Giunta, 1527 [d'ora in avanti GIUNTA].

Per quanto riguarda le attribuzioni antiche, esemplare è la vicenda delle due canzoni *Amor mi mena tal fiata all'onbra* e *Gran nobiltà mi par vedere all'onbra*. Esse sono tradite dal ms. Mediceo Palatino 119 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, cartaceo, miscellaneo, quattrocentesco;<sup>18</sup> e si trovano nella sezione della mano ζ, rispettivamente alle cc. 163r<sup>a-b</sup> e 180r<sup>a-b</sup>, adespote. Questi due componimenti sono *contrafacta* della canzone dantesca *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra* (*Rime*, 7),<sup>19</sup> e ne riprendono dunque schema metrico e parole-rima.<sup>20</sup> Alcune spie linguistiche autorizzano a sostenere che le due sestine<sup>21</sup> siano state composte nel Trecento,<sup>22</sup> e in Toscana.<sup>23</sup>

Questo il testo critico dei due componimenti:<sup>24</sup>

18 Descritto e siglato L119 in DANTE, *Rime*, cit., vol. I (tomo 1), pp. 174-176 (d'ora in avanti L119).

19 Come proponeva già GABRIELE FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, p. 159.

20 I congedi, entrambi di schema AEC, non corrispondono al modello dantesco: sono qui assenti, in rima interna, le parole-rima mancanti, ovvero B, D ed F – lo schema del congedo di *Al poco giorno* è (b)A(d)F(e)C. Ed inoltre nelle nostre due sestine si contravviene alla regola fondamentale della sestina dantesca: sono infatti presenti alcune rime equivoche vere e proprie, ovvero *Amor mi mena*, v. 10 *colli* (voce del verbo “collare”); *Gran nobiltà*, v. 2 *colli* (plurale del sostantivo “collo”), v. 29 *donna* (variante grafica per “dona”, voce del verbo “donare”), v. 30 *colli* (voce del verbo “collare”), v. 31 *colli* (voce del verbo “collare”) – in proposito cfr. anche G. FRASCA, *La furia della sintassi*, cit., pp. 165-170.

21 Se, come noto, è a rigore improprio chiamare “sestina” la petrosa dantesca, improprio sarà anche chiamare “sestine” i suoi due *contrafacta*; il termine è qui adoperato per mere esigenze di comodità.

22 Per quanto riguarda *Amor mi mena*, sono tratti peculiarmente trecenteschi le forme *chente* (v. 14; tale forma è invero attestata a partire dal 1260, e fino alla fine del secolo XIV), *sprendor* (v. 8) e *quantunche* (v. 31); per quanto riguarda *Gran nobiltà*, è tipicamente trecentesco l'utilizzo dell'aggettivo *corale* nell'accezione di ‘sincero, profondo, proveniente dal cuore’ (v. 7; si tratta di un provenzalismo ben attestato, in altre accezioni, fin dalla poesia delle Origini).

23 Le forme di *Amor mi mena* ricordate nella nota precedente sono tipicamente toscane; così come tipicamente toscano è il costruito con *sanza* più infinito, col soggetto della relativa diverso da quello della principale, del v. 27 di *Gran nobiltà*.

24 Per nota al testo e apparato ecdotico delle sestine, nonché del sonetto *Dal viso bel*

I.

Amor mi mena tal fiata all'onbra  
di donne ch'anno bellissimi colli,  
e bianchi più che fior di verun'erba;  
ed aven'una ch'è vestita a verde,  
che mmi sta 'n cor come virtute in preta,  
e 'ntra ll'altre mi par più bella donna.

Quando riguardo questa gentil donna,  
lo cui spendor fa sparire ogn'onbra,  
sua luce mi fer sì, che 'l cor m'inpetra;  
e sento doglia che par ch'huom mi colli,  
fine ch'io rinvengo e sson d'amor più verde  
che non nel tenpo, né fu mai null'erba.

Non credo fosse mai vertù inn erba  
di tal salute, chente è in questa donna,  
ché, togliendomi il cor, rimango verde.  
Quando 'l mi rende, ed io son com'un'onbra,  
non più ò vita, se non com' e' colli,  
che son più alti e di più seca petra.

Io avea il cor duro com'una pietra,  
quando vidi costei druda com'erba  
nel tenpo dolce che fiorisce i colli;  
e or'è molto umil verso ogni donna,  
sol per amor di lei che mmi fa onbra  
più nobil, che non fe' mai foglia verde.

Con tenpo fredo, caldo, seco e verde  
mi tien giulivo; tal grazia m'inpetra  
il gran diletto che ò starli all'onbra.

---

riportato *infra*, si rimanda a ANDREA MANZI, *Le rime spurie di Dante. Studio ed edizione*, Tesi di Dottorato in Filologia Moderna, XXVI ciclo (2011-2014), tutore prof. Corrado Calenda, cotutore prof. Andrea Mazzucchi, Università degli Studi di Napoli Federico II, Facoltà di Lettere e Filosofia.

De! quanto bel fu vederla sull'erba  
gire alla danza vie me' ch'altra donna,  
danzando un giorno per piani e per colli.

Quantunche io sia intra montagne e colli,  
no-mm'abandona amor, ma tie-mmi verde,  
come tenesse mai neün per donna.  
Ché non si vide mai intaglio in petra,  
né alcuna figura, o color d'erba,  
che bel foss'a veder come sua onbra.

Così m'apaga amor, ch'io vivo all'onbra  
d'aver gioia e piacer di questa donna,  
che 'n testa messa m'à ghirlanda d'erba.

II.

Gran nobiltà mi par vedere all'onbra  
di belle donne con puliti colli;  
e ll'una a l'altra va gittando l'erba,  
esendovi colei per cui i' son verde,  
e fermo nel suo amor come in mur petra,  
o più che mai non fu null'altro in donna.

S'io porto amor corale alla mia donna  
neün si maravigli né facci' onbra,  
ché llo cor mio per lei suo bene inpetra;  
che 'n altra guisa basserebe i colli,  
e così cangerebe, come 'l verde  
color cangia, segata, la bel'erba.

I' posso dir ch'ella adorna l'erba,  
la qual, per adornarsi, ogn'altra donna  
si pon con fiori e con foglietta verde;  
perché risponde sì la sua dolci'onbra,  
che sse ne allegran valli, piani e colli,  
e ne donna virtù, son certo, in petra.

I' so che i' sare' più vil che petra  
 s'ella non fosse, che mmi val com'erba  
 valuta ggìa in dirizzar monti e colli;  
 ché neun'altra poriam'essere donna  
 fuor ch'ella sola, cu'i' amo all'onbra,  
 com'augelletto sotto foglia verde.

E ssed io fossi così umil e verde,  
 ovrar potre' la virtù d'ogni petra,  
 senza neüna 'scondersi sott'onbr[a],  
 però ch'io son suo fior, suo frutto ed erba,  
 e non può far così com'ella donna  
 delle sue cose, ch'ella scenda o colli.

Tutte le volte mi pare huom mi colli,  
 ch'i' da lle' parto e mi sento di verde,  
 tanto m'agrada vederla per donna;  
 e quando †nollegiere chomun† petra  
 mi sto, e miro fedel come l'erba  
 quell'anima cui più mi piace l'onbra.

Più non disio, che senpre stare all'onbra  
 di quella ch'è delle nobili donna,  
 'nanzi che d'altri fiori, o foglie, od erba.

Esistono prove ecdotiche incontrovertibili, di carattere sia interno che esterno, che dimostrano come proprio da L119 trassero le due sestine gli editori di GIUNT.<sup>25</sup> Nell'antologia fiorentina le due sestine costituiscono l'appendice al Libro X, contenente le «CANZONI ANTICHE DI AUTORI INCERTI» (cc. 115v-129v), e sono introdotte dall'epigrafe «SESTINE RITROVATE IN UNO ANTICHISSIMO TESTO INSIEME CON LA SESTINA

25 Per le prime cfr. SANTORRE DEBENEDETTI, *Nuovi studi sulla Giuntina di rime antiche*, Città di Castello, Lapi, 1912, pp. 50-59; per le seconde cfr. DOMENICO DE ROBERTIS, *Le rime della volgar lingua*, in *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, Firenze, Le Lettere, 1977 [ristampa anastatica di GIUNT], vol. I, pp. 84-85.

DI DANTE» (c. 131r);<sup>26</sup> i Giunti intervennero sul testo trådito da L119 adattandolo al tipo linguistico familiare e tentarono di sanare i numerosi errori, facilmente riconoscibili e talvolta anzi marchiani, del copista di L119.<sup>27</sup> Adespote, dunque, nel manoscritto laurenziano, la loro unica fonte manoscritta in nostro possesso; adespote anche nell'*editio princeps* che dal manoscritto certamente le trasse, e in cui rappresentano uno dei preziosi recuperi archeologici peculiari della stampa fiorentina, caratterizzata da uno spiccato gusto antiquario (si pensi al libro interamente dedicato a Dante da Maiano); le due sestine compaiono anche nella ristampa veneziana del 1532 di GIUNT,<sup>28</sup> non come appendice del Libro X, ma in apertura del Libro XI, anche qui precedute dalla medesima epigrafe della *princeps*.<sup>29</sup>

Nel 1572 Castelvetro scrive che Dante compose una sestina «atterzata [evidentemente *Amor, tu vedi ben che questa donna* (*Rime*, 8), menzionata da Bembo nel passo discusso], poiche [da intendere come temporale, “dopo che”] senza cambiare le parole prese, ne fece tre vaghissime»: <sup>30</sup> evidentemente *Al poco giorno, Amor mi mena* e *Gran nobiltà*. Castelvetro “forza” l'esergo di GIUNT e GIUNT<sup>2</sup>, capisce che le sestine sono di Dante, mette fra parentesi la cautela della stampa fiorentina? Oppure si deve postulare un passaggio intermedio, da collocare cronologicamente fra il 1532 e il 1572, a causa del quale le due sestine furono assegnate a Dante? Come che sia, sta di fatto che nel 1572 di *Amor mi mena* e *Gran nobiltà* Castelvetro parla come

26 «a]Mor mi mena tal fiata à l'ombra» è alla c. 131r-v, «Gran nobiltà mi par uedere à l'ombra» è alle cc. 131v-132r.

27 Anch'essi già segnalati da S. DEBENEDETTI, *Nuovi studi*, cit. e D. DE ROBERTIS, *Le rime*, cit.

28 *Rime di diversi antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, Venezia, Io. Antonio e Fratelli da Sabio, 1532 (d'ora in avanti GIUNT<sup>2</sup>).

29 C. 132r: «SESTINE RITROVATE IN UNO ANTICHISSIMO TESTO INSIEME CON LA SESTINA DI DANTE. LIBRO UNDECIMO».

30 *Correttione d'alcune cose del «Dialogo delle lingue» di Benedetto Varchi, et una giunta al primo libro delle «Prose» di M. Pietro Bembo doue si ragiona della vulgar lingua*, fatte per LODOVICO CASTELVETRO, Basilea, Pietro Perna, 1572, p. 176.

di rime certamente dantesche. Anche nei primissimi anni del Seicento le due sestine circolavano sotto il nome dell'Alighieri, chissà attraverso quali e quante fonti: prova ne è il manoscritto Ottoboniano lat. 2321 della Biblioteca Apostolica Vaticana,<sup>31</sup> copia esplicita di GIUNT<sup>2</sup>, sulla prima carta del quale il copista appose la data del 1603. Nel manoscritto, infatti, sul margine superiore della carta in cui è copiata *Amor mi mena (Gran nobiltà viene subito dietro la prima sestina)*, il copista appunta «Sestine credute di Dante» (c. 47v).

La paternità dantesca delle due sestine sarebbe diventata quindi un dato solidamente acquisito; e come di testi certamente danteschi ne parla anche Crescimbeni, il quale, nel 1702, menziona la pagina appena ricordata di Castelvetro, e la sua definizione di “sestina atterzata”, scrivendo quindi: «Dante ne fece una, la quale incomincia *Amor mi mena tal fiata all'ombra*, che il Castelvetro chiama atterzata, perciocchè è composta di diciotto stanze, la quale però [...] a noi pare, che non una, ma tre sestine sieno, fabbricate colle stesse voci, ordinate, e disposte in ciascuna nella stessa maniera».<sup>32</sup> In sostanza, Crescimbeni fraintende Castelvetro: la sestina “atterzata” di cui parlava Castelvetro non sarebbe *Amor, tu vedi ben*, ma una sestina in cui lo schema metrico, il meccanismo della *retrogradatio cruciata*, si ripete per tre volte, e che inizia col verso *Amor mi mena tal fiata all'ombra*; ma fornisce comunque una testimonianza assai utile per la nostra ricostruzione, poiché anche per lui i due *contrafacta* sono componimenti genuinamente danteschi.

Le due sestine saranno infine pubblicate come di Dante, ovvero come

31 Descritto e siglato Ott<sup>3</sup> in DANTE, *Rime*, cit., vol. I (tomo 2), p. 767.

32 *L'istoria della volgar poesia*, Scritta da GIO. MARIO CRESCIMBENI, [...] nella seconda impressione, fatta l'anno 1714 [...], corretta, riformata, e notabilmente ampliata e in questa terza pubblicata unitamente co *I Comentarj* intorno alla medesima, riordinata, ed accresciuta, Venezia, Lorenzo Basegio, 1731, p. 143 (si tratta del primo volume dei *Comentarj intorno all'istoria della volgar poesia*, che, come ricordato, è datato 1702).

dubbe di Dante, in tutte le principali edizioni ottocentesche:<sup>33</sup> la Fraticelli del 1834,<sup>34</sup> la Fraticelli del 1856,<sup>35</sup> la Giuliani del 1868,<sup>36</sup> la Moore del 1894.<sup>37</sup> Per venire ai tempi recenti, Debenedetti fornisce una trascrizione diplomatico-interpretativa di L119;<sup>38</sup> Frasca stampa una sorta di edizione critica, tuttavia inaffidabile;<sup>39</sup> nell'edizione critica delle *Rime* di Bardo Segni, la curatrice ha riprodotto in appendice il testo delle sestine trådito da GIUNT,<sup>40</sup> tenendo comunque presente anche L119.<sup>41</sup>

33 In *Rime di diversi antichi autori toscani in dodici libri raccolte*, Venezia, Cristoforo Zane, 1731, pp. 335-337, che riproduce GIUNT, esse sono ancora adespote e precedute dall'esergo della *princeps*. Per quanto riguarda le “voci di dissenso” circa la loro paternità dantesca, si rimanda a S. DEBENEDETTI, *Nuovi studi*, cit., pp. 64-65.

34 *Opere minori di DANTE ALIGHIERI*, Firenze, Leopoldo Allogrini e Gio. Mazzoni, 1834-1840, vol. I. *Poesie di Dante Alighieri precedute da un discorso sulla loro legittimità* (1834, 2 tomi: tomo 1 *Sulle poesie liriche che si hanno a stampa col nome di Dante Alighieri*, ragionamento filologico-critico di PIETRO FRATICELLI; tomo 2 *Poesie liriche di Dante Alighieri, Rime sacre colle illustrazioni del Quadrio ed Egloghe latine colla versione italiana*), tomo 2, pp. 321-322.

35 *Opere minori di DANTE ALIGHIERI*, Firenze, Barbèra e Bianchi, 1856-1857, vol. I *Il Canzoniere di Dante Alighieri*, annotato e illustrato da PIETRO FRATICELLI, aggiuntovi le rime sacre e le poesie latine dello stesso autore (1856), pp. 169-170.

36 *La Vita Nuova e il Canzoniere di DANTE ALIGHIERI*, ridotti a miglior lezione e commentati da GIOVANNI BATTISTA GIULIANI, Firenze, Successori Le Monnier, 1862, pp. 362-365 (tra le «Rime di dubbia autenticità»).

37 *Tutte le opere di Dante*, cit., pp. 161-162.

38 S. DEBENEDETTI, *Nuovi studi*, cit., pp. 50-52.

39 Secondo Frasca «non è da escludere a priori l'ipotesi non già d'una filiazione diretta della Giuntina dal Laurenziano ma di un loro riferirsi ad un [...] archetipo comune», e la sua edizione «si basa essenzialmente sulla Giuntina (ma espungendo tutte le varianti “di gusto” apportate dai Giunti [...])» (cfr. G. FRASCA, *La furia della sintassi*, cit., pp. 160-164). Ma si tratta di un'edizione fondata su presupposti sbagliati, poiché, come detto, GIUNT è un testimone *descriptus* di L119.

40 BARDO SEGNI, *Rime*, a cura di ROSANNA CASTAGNOLA, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, pp. 113-117.

41 Ivi, pp. 39-40n: «Questi due testi, al pari di quello dantesco [*Al poco giorno*], furono ampiamente saccheggiate dal Segni, tanto che tutto lascerebbe supporre che siano stati scritti da quest'ultimo. Ma l'ipotesi di attribuzione cade perché le due sestine compaiono in

La vicenda delle due sestine apocrife, insomma, è la vicenda di due liriche anonime trecentesche, composte in Toscana, dalla qualità poetica quantomeno mediocre, che pur non essendo attribuite a Dante dal loro unico testimone manoscritto, che tra l'altro le tramanda assai malconce, e che pur non essendo attribuite a Dante neppure dalla loro *princeps* e dalle edizioni da essa dipendenti, fra il 1532 e il 1572 entrarono, per vie a noi sconosciute, nel *corpus* delle *Rime* dell'Alighieri; e che vi restarono abusivamente fino alla "scrematura" operata da Barbi nel 1921, venendo nel frattempo lette e interpretate insieme alle ben più significative "petrose" di Dante. Come chiosa icasticamente Debenedetti, questi due componimenti «sopravvissero e godettero di qualche fama, solo in grazia di pregiudizi e d'errori». <sup>42</sup>

Come caso di attribuzione ottocentesca, interessante è il caso del sonetto *Dal viso bel che fa men chiaro il sole*, trådito dal solo ms. 1081 della Biblioteca Palatina di Parma (già noto come «codice Vitali»), cartaceo, di inizio Quattrocento, di mano di Gaspare Totti (forse pisano), una miscellanea di liriche del Due-Trecento. <sup>43</sup> A c. 45v leggiamo il testo del sonetto sotto la rubrica: «Int(er)rogatus semel Dantes de sui langoris origi(n)e / sic i(n) (con)spectu sue beatricis alloq(ui)t(ur)». Nulla di strano che un manoscritto, ovvero la sua fonte, assegni illegittimamente a un poeta come Dante un sonetto d'argomento amoroso di altro autore; tanto più se in questo sonetto compare la parola "beatrice". <sup>44</sup> È significativo che

un codice laurenziano [...] trascritte da una mano del sec. XV. Il codice [...] appartenne ai Segni Guidi. Da quel codice di famiglia il nostro Segni trasse quindi i due testi da inserire in appendice alla sua antologia [ovvero GIUNT].»

<sup>42</sup> S. DEBENEDETTI, *Nuovi studi*, cit., p. 69.

<sup>43</sup> Descritto e siglato Pr<sup>1</sup> in DANTE, *Rime*, cit., vol. I (tomo 2), pp. 578-581 (d'ora in avanti indicato con la medesima sigla).

<sup>44</sup> Che, al v. 2, si stampa qui con la minuscola, intendendo non come nome proprio, bensì come "donna che garantisce la beatitudine celeste", tenendo presente il contesto della lirica.

questo sonetto fu ritrovato, e dunque pubblicato come di Dante, da Karl Witte, uno dei pionieri della filologia dantesca dell'Ottocento; e paiono assai interessanti le modalità critico-eccdotiche di cui Witte si serviva per pubblicare i testi inediti, che andava ritrovando sotto il nome dell'Alighieri nelle sue sistematiche ricerche sui manoscritti conservati nelle biblioteche italiane.

Di seguito la trascrizione diplomatica di Pr<sup>1</sup>, l'edizione Witte del 1871 e il testo critico del sonetto: <sup>45</sup>

Dal uiso bel che fa <men> men chiaro ilsole  
 Diquesta deicuoer degnj alta beatrice  
 Ch<e> adorna iluiuer n(ost)ro efal felice  
 Assai piu che nel mo(n)do esser no(n) sole  
 Dagliocchj stelle euerame(n)te esole  
 In chuj fermarsi a occhio terren no(n) lice  
 Degna dimiei sospir prima radice  
 Da belle honeste humil dolcj parole.  
 Daquei sembiantj dinmortal figura  
 Da maj simil no(n) vista leggiadria  
 Chincende laier damorosa face  
 Dal don del ciel suppremo edinatura  
 Chon sue vaghezze i(n) cu(r)abil pria  
 Lafia(m)ma vscio ch(e) mj nutrisce esface.

Dal viso bel che fa men chiaro il sole,  
 Di questa, dei cor degni, alta Beatrice,  
 Ch'adorna il viver nostro e 'l fa felice  
 Assai più che nel mondo esser non suole,  
 Dagli occhj, stelle veramente e sole,  
 In cui fermarsi occhio terren non lice,  
 Degna dei miei sospir prima radice,

<sup>45</sup> Il testo di Pr<sup>1</sup>, come si vede, è particolarmente corretto, ma non si tratta di un autografo (col che spetterebbe al copista l'iniziativa di attribuire il sonetto a Dante attraverso la rubrica, di sua stessa mano): la lezione errata del v. 5, infatti, è un errore di copia.

Da belle, oneste, umil, dolci parole,  
 Da quei sembianti d'immortal figura,  
 Da mai simil non vista leggiadria,  
 Ch'accende l'aer d'amorosa face,  
 Dal don del Ciel supremo, e di natura  
 Con sue vaghezze invariabil pria  
 La fiamma vien che mi nutrisce e sface.

Dal viso bel che fa men chiaro il sole,  
 di questa dei cuor degni alta beatrice  
 ch'adorna il viver nostro e fa 'l felice,  
 assai più che nel mondo esser non sòle;  
 dagli occhi, stelle veramente, e sole  
 in cui fermarsi a occhio terren non lice,  
 degna di miei sospir prima radice;  
 da belle, oneste, umil, dolci parole;  
 da quei sembianti d'immortal figura;  
 da mai simil non vista leggiadria,  
 ch'incende l'aier d'amorosa face;  
 dal don del ciel supremo e di natura,  
 con sue vaghezze incurabil', pria  
 la fiamma uscìo che mi nutrisce e sface.

*Dal viso bel* compare per la prima volta nell'edizione di Lipsia delle liriche dantesche, datata 1842 e comprendente i testi nella sola traduzione in tedesco;<sup>46</sup> Witte ne presentò quindi il testo italiano in un articolo dello «Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft» del 1871.<sup>47</sup>

46 *Dante Alighieri's lyrische Gedichte*, Übersetzt und erklärt von KARL LUDWIG KANNEGESSER und KARL WITTE, Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1842, vol. I, p. 189 (*incipit* in tedesco: «Vom Antlick, dem das Sonnenlicht erleicht»).

47 *Rime in testi antichi attribuite a Dante, ora per la prima volta pubblicate da Carlo Witte*, «Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft», 1871, 3, pp. 257-302; il sonetto è a p. 293, ed è introdotto così da Witte: «mi rivolgo ai sonetti cher [sic] per quel ch'io sappia tuttora rimangono inediti, e comincio per quei sette che [...] tradotti nella lingua del mio paese

Nell'articolo sullo «Jahrbuch» il sonetto è uno di quei componimenti a proposito dei quali Witte dichiara: «Si noti che non asserisco nulla, e che non fo che riferire quanto nei testi a penna trovai sotto il nome dell'Alighieri, convenendo pienamente che questo nome possa provenire benissimo sia da un falsario, ossia da un ignorante».<sup>48</sup> Ma è certo che il sonetto sia per lo studioso tedesco genuinamente di Dante, poiché esso è compreso nell'edizione tedesca del 1842 delle rime legittime dell'Alighieri.

Witte, dunque, ritiene di Dante *Dal viso bel*; e nella sua edizione italiana possiamo notare tutti gli ingredienti tipici della sua prassi editoriale. Si tratta di piccoli interventi sul colorito linguistico, tutti tesi a rendere più familiarmente fiorentino il testo: v. 2 «cor» per «cuor», v. 7 «dei miei» per «dimiei», v. 11 «Ch'accende l'aer» per «Chincende laier»; marchiani errori di lettura: v. 13 «invariabil» per «i(n) cu(r)abil»; modifiche arbitrarie ma tutto sommato trascurabili: v. 3 «e 'l fa» per «efal»; vere e proprie violenze alla lezione del manoscritto, modifiche arbitrarie e ai nostri occhi ancor meno giustificabili delle precedenti: v. 14 «vien» in luogo di «vscio», *uscìo*.<sup>49</sup>

Dunque, è anche attraverso vicende simili a quelle delle due sestine spurie e di *Dal viso bel* che si è venuta delineando nel corso dei secoli la figura del Dante lirico; e a noi è oggi possibile delineare nei dettagli la fisionomia del Dante lirico letto e studiato dai nostri predecessori anche attraverso una ricostruzione delle vicende della fortuna e della ricezione dantesca come quelle appena ripercorse.

furono dati alla luce nel 1842. Il primo è quello stesso, che dal *Vitali*, al di cui codice si deve, fu giudicato «bellissimo». Il testo n'è corretto, e 'l senso di nessuna difficoltà». L'articolo confluisce poi nel secondo volume delle *Dante-Forschungen*, nella ristampa del 1879 (*Dante-Forschungen. Altes und Neues*, von KARL WITTE, Heilbronn, Gebr. Henninger, 1879, vol. II, pp. 524-573).

48 *Rime in testi antichi*, cit., p. 258.

49 Lezione sulla cui bontà non si può davvero dubitare.



**Vera Ribaudò**

(UNIVERSITÀ DI VENEZIA – CA' FOSCARI)

## L'edizione elettronica della *Commedia* di Prue Shaw

Nel 2010 è uscita per la *Scholarly Digital Edition* l'edizione elettronica della *Commedia* realizzata da Prue Shaw in collaborazione con Peter Robinson.<sup>1</sup>

L'ipertesto, disponibile in DVD-rom, è il risultato della solida base filologica di Shaw e del consolidato retroterra nel campo della filologia informatica di Robinson, competenze peraltro già messe a frutto dagli editori nell'edizione elettronica della *Monarchia* di quattro anni prima.<sup>2</sup>

Entrambe le edizioni sono basate sui principi della "cladistica", un metodo di classificazione degli organismi viventi in cui l'appartenenza a un gruppo tassonomico viene determinata dalla presenza di caratteri condivisi, le "omologie", presumendo che essi stiano ad indicare un antenato comune.<sup>3</sup> L'applicazione della cladistica in ambito filologico implica che le parentele tra i testimoni vengano stabilite attraverso *shared innovations*, "innovazioni

---

1 *Dante Alighieri. Commedia. A Digital Edition*, edited by PRUE SHAW (Research Assistant: Jennifer Marshall; Edition Realization: Peter Robinson), Birmingham, Scholarly Digital Edition – Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2010 (DVD), d'ora in poi SHAW (2010). Cfr. PIETRO BELTRAMI, «Medioevo Romano», 36 (2012), 1, pp. 216-19; MASSIMO SERIACOPI, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 2011, 2, p. 436.

2 DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*, edited by PRUE SHAW, Birmingham [Firenze]; Scholarly Digital Editions-Società Dantesca Italiana, 2006, d'ora in poi SHAW (2006). Cfr. PAOLO CHIESA, *L'edizione critica elettronica della «Monarchia»: la filologia informatica alla prova dei fatti*, «Rivista di studi danteschi», 7 (2007), 2, pp. 325-354. A dichiarato complemento dell'edizione digitale, Shaw pubblicherà tre anni dopo quella cartacea: cfr. DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di PRUE SHAW, Firenze, Le Lettere, 2009, d'ora in poi SHAW (2009).

3 Sulla compatibilità tra cladistica e filologia si vedano le riserve di MICHAEL REEVE, *Shared Innovation, Dichotomies, and Evolution*, in *Filologia classica e filologia romana: esperienze ecdotiche a confronto*, a cura di ANNA FERRARO, Spoleto, Centro italiano di studi sull'Alto Medioevo, 1998, pp. 445-505.

condivise”, ossia anche attraverso lezioni esatte. Si tratta in sostanza delle “varianti” di Dom Henri Quentin, sottratte a un giudizio di valore che invece è presupposto nella determinazione delle lezioni erranee.<sup>4</sup>

Le relazioni tra i testimoni sono rappresentate dal “filogramma”. Il filogramma è un grafico generato da PAUP (Phylogenetic Analysis Using Parsimony), un programma impiegato dai biologi evolutivisti per lo studio delle sequenze di DNA, che sulla base delle affinità e delle differenze fra tutti i testimoni della tradizione determina, attraverso il calcolo statistico, l'ipotesi più economica tra le loro possibili relazioni. Il filogramma è un albero *unrooted*, “non radicato”, che non presuppone alcuna filiazione di tipo genetico. La lunghezza delle linee indica il grado di varianza dei singoli testimoni. Il software processa i dati creando quelli che i biologi cladisti chiamano *sister groups*, ossia i “gruppi fratelli”.

Sia consentito rinviare, per comodità del lettore, a un mio precedente studio sulle edizioni elettroniche della *Monarchia* e della *Commedia* e riepilogare i risultati ivi ottenuti:<sup>5</sup>

a) in un'indagine di tipo filogenetico si presuppone che la trasmissione di una variante in due testimoni sia avvenuta attraverso un unico passaggio, individuato nel filogramma dallo snodo, piuttosto che attraverso l'introduzione della stessa indipendentemente in ogni manoscritto:<sup>6</sup> un fenomeno come la poligenesi non viene pertanto registrato. La procedura informatizzata infatti «avoids giving undue significance to this type of unsystematic error» in quanto il cambiamento poligenetico «tends to be distributed randomly throughout the manuscripts and gives no statistically significant bias to the results»;<sup>7</sup>

4 HENRI QUENTIN, *Essais de critique textuelle (Ecdotique)*, Paris, Picard, 1926.

5 VERA RIBAUDO, *Nuovi orizzonti dell'ecdotica? L'edizione elettronica della «Monarchia» e della «Commedia» di Prue Shaw*, *L'Alighieri*, LIV (2013), n.s., 42, pp. 97-129.

6 SHAW (2006), § V, *Methodology*; EAD. (2010), § VI, *Phylogenetic Analysis*.

7 HEATHER F. WINDRAM, PRUE SHAW, PETER ROBINSON, CRISTOPHER J. HOWE, *Dante's «Monarchia» as a Test Case for the Use of Phylogenetic Methods in Stemmatic Analysis*, «Literary

b) la contaminazione si può invece desumere in caso di significatività statistica:<sup>8</sup> testimoni contaminati da indagine tradizionale, possono non risultare tali da procedura informatizzata.<sup>9</sup> Nei grafici il fenomeno si comprende dalla migrazione di un testimone da un gruppo all'altro. Esso può essere colto solo attraverso il confronto di più filogrammi: un singolo grafico registra affinità parziali, mentre più grafici riescono a fornire un quadro più articolato, ma non necessariamente completo, dello stato della tradizione;<sup>10</sup>

c) anche l'appartenenza di un testimone a un gruppo viene registrata in caso di affinità giudicate significative dal software: testimoni debolmente connessi a una famiglia da indagine tradizionale, vengono esclusi dai gruppi individuati dall'indagine informatizzata.<sup>11</sup>

L'uso dei filogrammi deve dunque essere complementare, non sostitutivo dell'indagine tradizionale.<sup>12</sup>

Vediamo ora come è strutturato il DVD della *Commedia* e a quali risultati ha portato la *phylogenetic analysis* applicata all'opera di Dante.

and Linguistic Computing», 23 (2008), 4, pp. 443-463, part. pp. 446-47.

8 V. RIBAUDO, *Nuovi orizzonti dell'ecdotica?*, cit., pp. 115-117.

9 Nella *Monarchia* A, il testimone con doppia trasmissione testuale (A<sup>1</sup>+A<sup>2</sup>), si spostava da un gruppo all'altro nei filogrammi delle due metà del trattato, e così anche U, manoscritto connesso a β1 nel grafico della prima metà e a “non β” in quello della seconda. Diverso invece il comportamento del testimone D: esso, posto tra due diversi rami della tradizione β, ossia β3 e β4, restava in tutti i filogrammi saldamente legato a β3, cfr. SHAW (2006), § V, *Methodology*; SHAW (2009), p. 259.

10 V. RIBAUDO, *Nuovi orizzonti dell'ecdotica?*, cit., p. 117.

11 Ivi, pp. 111-12.

12 SHAW (2006), *Home > Variant Maps > About Variant Maps*.

*La Commedia*

L'edizione elettronica della *Commedia* parte dall'ipotesi di Federico Sanguineti<sup>13</sup> e utilizza i sette testimoni impiegati dallo studioso:

Ash: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnhamiano 828, detto l'*Antichissimo*. L'attendibilità della data «d'ogosto MCCCXXXV» – secondo calendario pisano, quindi 1334 – è stata recentemente difesa da Gabriella Pomaro.<sup>14</sup>

Ham: Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 203, trascritto nel 1347.

LauSC: Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 26 sin. 1. Noto come «il codice di Santa Croce», fu trascritto da Filippo Villani verso la fine del XIV secolo.

Mart: Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Aldina AP XVI 25. Si tratta di un'aldina del 1515 postillata intorno alla metà del Cinquecento da Luca Martini. Le postille sono le varianti derivate da collazione con un manoscritto perduto, redatto secondo Giorgio Petrocchi da Forese Donati e datato 1330-1331. Il manoscritto di Forese è dunque il più antico testimone che si conosca.

Rb: Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 e Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XII 2, trascritto da Maestro Galvano da Bologna. Secondo Petrocchi la trascrizione è avvenuta poco prima del 1340. Un utile *terminus ante quem* è il 28 Marzo 1347 (data del testamento di Maestro Galvano); *terminus post quem* invece è il 1328, quando si ritiene ultimato il commento di Iacomo della Lana. Ma c'è anche chi opta per una datazione leggermente più tarda (1345-1355?).<sup>15</sup>

13 DANTIS ALAGHERII *Comedia*, edizione critica per cura di FEDERICO SANGUINETI, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001.

14 GABRIELLA POMARO, *Appunti su Ash*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»*. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco, a cura di PAOLO TROVATO, Firenze, Cesati, 2007, pp. 318-328.

15 SHAW (2010), § II, *Witness Descriptions* > Rb; FABIO ROMANINI, *Manoscritti e postillati*

Triv: Milano, Biblioteca Trivulziana, 1080, trascritto da Francesco di ser Nardo nel 1337.

Urb: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate latino 366, copiato nel 1352.

Obiettivo è verificare la tenuta dell'edizione Sanguineti attraverso l'analisi filogenetica.<sup>16</sup> Gli editori hanno poi instaurato un confronto con l'ipotesi stemmatica di Giorgio Petrocchi.

*Struttura dell'ipertesto*

L'ipertesto contiene:

a) la riproduzione fotografica di tutti i testimoni,<sup>17</sup> corredata di schede che ne descrivono accuratamente le caratteristiche materiali e linguistiche (*Witness Descriptions*). All'utente è offerta documentazione sia del testo recuperato sotto le rasure e le riscritture, sia delle correzioni operate dai singoli copisti (*Ms. Transcription Notes*);

b) testo critico Sanguineti (sigla FS) e Petrocchi (sigla PET);

c) un apparato sintetico, con le forme normalizzate, e uno analitico con la trascrizione diplomatica delle stesse. La collazione completa, realizzata con PET come unico testo base, «è visualizzabile con le sole lezioni alternative sostanziali o con tutte. La distinzione serve giustamente a escludere le *spelling forms* dagli apparati e dal sistema di elaborazione che produce i diagrammi filogenetici».<sup>18</sup> Cliccando su *Vmap* si accede al filogramma;

d) una sezione, *Phylogenetic Analysis*, che spiega dettagliatamente il concetto di parsimonia su cui si basa l'analisi filogenetica;

dell'*antica vulgata*, in *Nuove prospettive*, cit., pp. 49-60, part. pp. 57-58.

16 Come nell'edizione elettronica della *Monarchia*, non si vuole approdare a un testo critico.

17 Eccetto Urb, per mancata concessione da parte della Biblioteca Apostolica Vaticana. Gli editori ne promettono l'inserimento nella seconda edizione del DVD.

18 P. BELTRAMI, *Dante Alighieri. Commedia*, cit. p. 218.

e) un motore di ricerca delle varianti, *VBase*. L'interrogazione restituisce singole porzioni di testo dalle quali, cliccando su *Variant Map*, si può accedere al filogramma. Sotto il *form* di ricerca sono posti i gruppi individuati dagli editori: Ash/Ham, Mart/Triv, Alpha, Urb/Rb, Martini's collation, Editions, PET FS disagree, FS/Urb not PET. Cliccando su *Make Outline Variant Group Profiles* si è indirizzati a una tabella con indicazione del numero delle varianti condivise da ogni manoscritto per singoli gruppi; selezionando invece *Make Full Variant Group Profiles*, si ha la distribuzione dettagliata per singole cantiche e gruppi di canti. I valori sono espressi sotto forma di frazione. Il quadro è molto articolato in quanto, oltre alle edizioni PET e FS, sono stati considerati i livelli di scrittura individuati nei singoli testimoni, forme originarie comprese. Le unità totali dunque non sono più 7, bensì 31.

Il motore di ricerca consente di verificare le affinità e le differenze tra le edizioni Petrocchi e Sanguineti: basta cliccare su *Editions* e *PET FS disagree*.<sup>19</sup> Si tratta di un'opportunità certamente intrinseca all'edizione che però rappresenta un notevole potenziamento dell'ipertesto: nella *Monarchia* mancava infatti un'analoga possibilità di confronto immediato tra testo Shaw e testo Ricci e, più in generale, con i precedenti editori.

Shaw e Robinson si sono occupati approfonditamente di LauSC analizzandone, si passi l'espressione, la stratigrafia testuale con il supporto di *VBase*. Per questo testimone gli editori hanno delineato le personalità dei copisti c1 e c2: quest'ultimo modificherebbe il testo in modo significativo, il primo no.<sup>20</sup> Ma i risultati, frutto di un'indagine quantitativa con tanto di studio sulle percentuali degli interventi, devono essere supportati dal giudizio del filologo sulle singole varianti. Che la cautela sia d'obbligo

19 PAOLO TROVATO, *La doppia «Monarchia» di Prue Shaw (con una postilla sulla «Commedia»)*, «Ecdotica», 7 (2010), pp. 193-207, part. pp. 205-206.

20 SHAW (2010), § VI, *The L1 corrections*.

è peraltro riconosciuto dagli stessi Robinson e Shaw a proposito degli interventi di c1 e c2 in LauSC: qui il dato matematico deve essere valutato in rapporto alle condizioni del testimone, dove non è sempre facile distinguere gli interventi dei due copisti.<sup>21</sup> D'altra parte, perfino gli stessi valori numerici su cui si basa l'indagine filogenetica sono in qualche caso la risultante di scelte qualitative: ad esempio l'individuazione della *scriptio prior* nei manoscritti implica inevitabilmente un giudizio di valore a monte orientando un procedimento che, in quanto automatizzato, vuole porsi come oggettivo.<sup>22</sup>

La navigazione nell'ipertesto non è sempre agevole: il sistema spesso si blocca, restituendo messaggio d'errore.

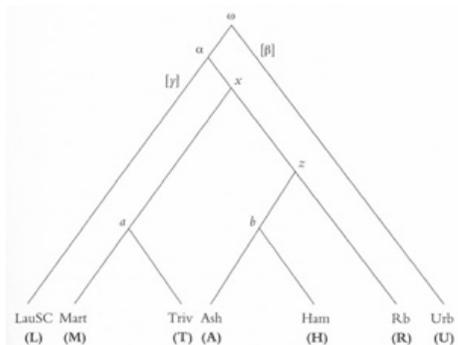
#### *L'indagine filogenetica e l'edizione Sanguineti*

Allo studio dell'edizione Sanguineti è dedicata un'ampia sezione introduttiva. Dell'edizione sono evidenziati con lucidità i limiti, in un'analisi che ripercorre e condivide le critiche già mosse da Rudy Abardo e Cesare Segre:<sup>23</sup> riserve sulla scelta del metodo dei *loci selecti* e sul criterio con cui sono stati drasticamente eliminati i testimoni, difficoltà nel ricostruire le scelte e i passaggi – non motivati – dell'editore, perplessità di fronte all'elevazione a rango di *bon manuscript* di un testimone (Urb) che da solo rappresenta un intero ramo, vista l'impossibilità di distinguere le innovazioni del manoscritto dalle lezioni del suo subarchetipo. Di seguito lo stemma cui era pervenuto lo studioso (*fig. 1*):

21 *Ibid.*; § IV, *Ms. Transcriptions Notes: LauSC*.

22 P. BELTRAMI, *Dante Alighieri. Commedia*, cit. p. 218.

23 RUDY ABARDO, Rec. a *Dantis Alagherii «Comedia»*, Edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001, pp. LXXXVIII-582, «Rivista di Studi Danteschi», 1 (2001), pp. 153-162; CESARE SEGRE, *Postilla sull'edizione Sanguineti della «Commedia» di Dante*, «Strumenti Critici», 2002, n.s., 99, pp. 312-314. Cfr. anche VINCENZO MENGALDO, *Una nuova edizione della «Commedia»*, «La Parola del testo», V (2001), 2, pp. 279-289.



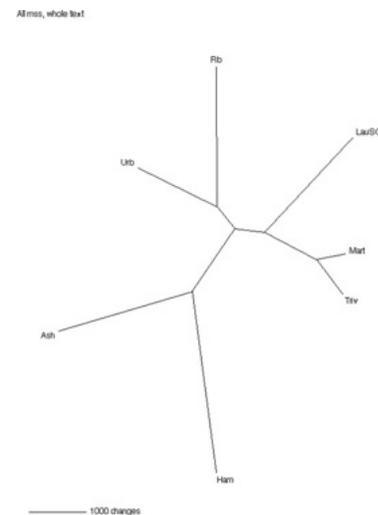
Stemma Sanguineti (fig. 1)

Shaw critica inoltre l'esiguità delle letture selezionate da Sanguineti e segnala che, in un caso, l'eliminazione dei testimoni è stata effettuata su lezione di natura poligenetica. Sanguineti inoltre non fa alcun cenno a contaminazione e poligenesi, problemi con cui deve fare i conti qualunque editore della *Commedia*.

L'indagine filogenetica si avvicina alla ricostruzione di Sanguineti solo per la posizione di Ham, collaterale di Ash e non suo discendente come invece voleva Petrocchi; non ne conferma invece i risultati per la posizione di LauSC – non più ramo separato da  $\alpha$  ma collaterale di Mart e Triv<sup>24</sup> – e soprattutto per quella di Rb che appartiene al ramo  $\beta$ , a riconferma dello stemma Petrocchi<sup>25</sup> (fig. 2).

24 SHAW (2010), § I, *Results of Computer Analysis*. LauSC si trova cioè nel filogramma nella stessa posizione in cui lo aveva collocato MARIO CASELLA, *Studi sul testo della «Divina Commedia»*, «Studi Danteschi», 8 (1924), pp. 5-85. LauSC ritornerà collaterale di Mart/Triv in FEDERICO SANGUINETI, *Dantis Alagherii, Comedia, Appendice bibliografica 1988-2000*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, p. xiv; ID., *Sui manoscritti Estense It. 474, Florio, Urbinati Lat. 365 e 366*, in *Nuove prospettive*, cit., pp. 651-667, part. p. 652.

25 Più articolata, ma non diversa da quella di Sanguineti, è la proposta di Paolo Trovato: Mad e Rb risalgono a un ascendente x1 che è collaterale di  $\alpha$ ; x1 e  $\beta$  discendono dal subarchetipo  $\gamma$ . L'Urbinate è l'unico testimone di  $\beta$ . Lo studioso prende le distanze da Sanguineti a proposito di LauSC declassandolo, come già aveva fatto Petrocchi, tra i codici

Filogramma dell'intera *Commedia* (fig. 2)<sup>26</sup>

Il controllo tramite *Make Full Variant Group Profile* consente di farsi un'idea: LauSC non è un testimone  $\beta$  – condivide con il gruppo appena 11 varianti su 308 – ma è allineato con  $\alpha$ , cui è legato da 162 varianti su 327. All'interno della famiglia  $\alpha$ , la connessione di LauSC è più marcata con Mart/Triv che con Ash/Ham: 16% (142/874) di lezioni condivise nel primo caso, 6% abbondante (51/770) nel secondo. Ma si tratta di percentuali che non garantiscono l'appartenenza esclusiva a uno dei

contaminati e derivati dalla vulgata di Boccaccio. Cfr. PAOLO TROVATO, *Intorno agli stemmi della «Commedia»*, in *Nuove prospettive*, cit., pp. 611-649.

26 SHAW (2010), § I, *Introduction > The Computer Analysis*. Per le altre immagini (figg. 3-4) cfr. ivi, § VI, *Phylogenetic Analysis > Questions About The Traditions*. Original transcript created by the *Commedia Project 1998-2010*, with funding from The British Academy, The Arts and Humanities Research Council, The Modern Humanities Research Association and the Rockefeller Foundation, by Prue Shaw (Editor), Jennifer Marshall (Research Assistant) and Peter Robinson (Edition Realization; Project Management), © Prue Shaw. This transcript is licensed under the Creative Commons 'Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0' licence. La precisazione così formulata è richiesta dagli editori.

gruppi:<sup>27</sup> nel filogramma non a caso il testimone è in posizione intermedia alle due coppie di manoscritti. Quanto a Rb, il testimone appartiene a  $\beta$  vista la sua totale affinità con il *Variant Group* Urb/Rb (308/308 le lezioni condivise). Ma Shaw rileva che il manoscritto condivide con  $\alpha$  un numero di lezioni sospetto, ossia 96 su 327: si tratta di un valore, poco più di un quarto del totale, che rientra nel *range* suggerito da Robinson per stabilire la contaminazione di un testimone.<sup>28</sup> La tabella con la distribuzione delle varianti accessibile da *Make Full Variant Group Profile* consente di rilevare un picco di contaminazione con Ash/Ham in *Inf.* I-VII (25%) e *Par.* XXI-XXXIII (quasi 54%) che trova conferma nella diversa configurazione dei filogrammi di questi gruppi di canti (fig. 4). Viene dunque riconfermato Petrocchi, con Rb contaminato da  $\alpha$ .

Nel complesso sembra che gli editori tendano a riporre una fiducia eccessiva nelle risorse dell'automazione. Così la stabilità di Rb che non si sposta dalla famiglia  $\beta$  di Petrocchi nei filogrammi di *Inferno* e *Purgatorio* per staccarsi da Urb solo nel *Paradiso* (fig. 3) – senza tuttavia allontanarsi troppo – porta alla conclusione che «it would be possible to argue that the problem of contamination is less grave than hitherto thought».<sup>29</sup> L'affermazione, difficile da accettare per una tradizione come quella della *Commedia*, è tipica di chi – ragionando ormai in termini filogenetici – valorizza una contaminazione circoscritta a settori e non endemica, proprio come accade nell'indagine filogenetica.

27 Secondo Robinson, è probabile che un testimone appartenga a un gruppo se condivide con esso più del 50% di varianti comuni, cfr. PETER ROBINSON, *The Collation and Textual Criticism of Icelandic Manuscripts*. (3): *Textual Criticism*, «Literary and Linguistic Computing», 1 (1989), 4, pp. 174-81, part. p. 179. Lo studioso fornisce anche dei *ranges* che potrebbero suggerire la contaminazione (valore superiore al 7%) e la poligenesi (valore al di sotto o poco al di sopra del 7%). Resta tuttavia da definire oltre quale variazione dei limiti, sia per eccesso che per difetto, il dato diventi sensibile, cfr. RIBAUDO, *Nuovi orizzonti dell'ecdotica?*, cit., p. 116.

28 P. ROBINSON, *The Collation*, cit., p. 179.

29 SHAW (2010), § I, *The Computer Analysis > Contamination*.

Quanto a Rb, Giorgio Inglese rileva che le deduzioni stemmatiche in merito «devono rispondere di indizi diversi e contrastanti».<sup>30</sup> Infatti, se è vero che Rb «contamina le due tradizioni principali, e il suo accordo con Urb vale, se non altro, a qualificarne la testimonianza per  $\beta$ »,<sup>31</sup> è altrettanto vero che il «dato numerico delle coincidenze in errore (sul solito *corpus* di circa 200 luoghi) fornisce, per la posizione stemmatica di Rb, un'indicazione generica di pertinenza alla zona centrale di  $\alpha$ ».<sup>32</sup>

#### *I gruppi in calce allo schedario delle varianti VBase*

I criteri sottesi alla formazione di un gruppo individuati dagli editori sono – e d'altra parte era prevedibile – estranei alla tradizionale prassi filologica; ad avere peso è infatti la distribuzione delle lezioni, erronée e non, nella tradizione: «If a reading appears in five or more witnesses, it is likely that the reading was not introduced by the immediate ancestor of these two manuscripts but by an ancestor above it in the tradition, and is therefore not characteristic of this particular family grouping».<sup>33</sup> Se dunque una variante è diffusa in 5 testimoni, o più di 5, essa non è giudicata rilevante per la costituzione di un gruppo. Tale parametro è alla base delle stringhe, con relativi operatori logici, richieste da *VBase*: così per trovare le varianti comuni ed esclusive di Ash/Ham, bisognerà innanzitutto escludere le  $\alpha$  varianti di Mart, Mart-c2 (collazione di Martini) e Triv, e poi digitare «<5» e «\all». In questo modo si ordina al motore di ricerca di isolare all'interno di tutto il testimoniale i due manoscritti prescelti, ossia

30 GIORGIO INGLESE, *Una discussione sul testo della «Commedia» dantesca*, «L'Alighieri», LIII (2012), n.s., 39, pp. 123-131, part. p. 130. Non a caso nello stemma Inglese Rb (insieme a Mad) è intermedio a z, un subarchetipo di  $\alpha$ , e a  $\beta$  e presenta un testo più vicino a z, con Mad più vicino di Rb a z. Cfr. ID., *Inferno*, Roma, Carocci, 2007, p. 386.

31 ID., *Per il testo della «Commedia» di Dante*, «La cultura», XL (2002), 3, pp. 483-505, part. p. 494.

32 ID., *Una discussione*, cit., p. 130.

33 SHAW (2010), § IX, *Using this edition > VBase: Finding Variants*.

l'Ashburnhamiano e l'Hamiltoniano.<sup>34</sup> La procedura, non immediata, richiede una certa familiarità con la logica quantitativa e diventa un po' gravosa in caso di ricerche più complesse: in questi casi non sono infatti fornite all'utente esplicite indicazioni sui *ranges* di distribuzione delle varianti, che cambiano in base al numero di testimoni presi in esame.<sup>35</sup>

Dai gruppi Ash/Ham, Mart/Triv, Alpha, Urb/Rb, Martini's collation, Editions, PET FS disagree, FS/Urb not PET, manca LauSC a rispecchiare probabilmente la configurazione del filogramma dove il Laurenziano di Santa Croce, in posizione isolata rispetto agli altri testimoni, è collaterale di Mart/Triv (fig. 2). Lo si deduce per via indiretta dalla definizione di *Variant Group* fornita dagli editori:

A 'Variant Group' is a set of variants characteristic of a particular group of witnesses. Usually, they will be the variants introduced by a particular ancestor within the tradition, and then copied from that ancestor into a family of witnesses descended from that ancestor. Eight such sets of characteristic variants have been defined for this tradition: Ash/Ham, Mart/Triv, Alpha (containing Ash/Ham/Triv and either Mart or Mart-c2), Urb/Rb, Martini's collation, Editions (where Petrocchi and Sanguineti agree), PET FS disagree (where Petrocchi and Sanguineti do not agree), FS/Urb not PET (where Sanguineti accepts a reading from Urb where Petrocchi does not).<sup>36</sup>

L'assenza in LauSC di un *ancestor* comune ad altri testimoni isola il manoscritto dal resto della tradizione e lo esclude di fatto dagli otto gruppi

34 *Ibid.*

35 Sono d'aiuto le stringhe che si generano in automatico cliccando sui gruppi precostituiti: ad esempio per trovare le varianti esclusive di Mart/Triv, bisognerà non solo escludere Ash/Ham, ma anche restringere il campo d'indagine a un numero di testimoni maggiore di 0 e minore di 5. Di seguito la stringa che compare a videata: «in Triv, in >0 of Mart Mart-c2, not in Ash Ham, in <5 of \all». La necessità di indicare il numero di minimo di manoscritti con «>0» si spiega per l'aumento delle unità testimoniali: al gruppo Mart/Triv appartiene infatti anche Mart-c2, la collazione Martini.

36 SHAW (2010), § IX, *Using this edition > VBase: Finding Variants*.

individuati dagli editori. Questo spiega la sua mancata inclusione tra i gruppi in calce al *form* di *VBase*.<sup>37</sup>

Nell'edizione della *Monarchia* le esclusioni dai gruppi in calce a *VBase* erano state due: si trattava dei contaminati A e U che si spostavano nelle due metà del trattato. Inoltre l'Uppsalsense, nel filogramma dell'intera opera, risultava un po' isolato.<sup>38</sup> Qui ora manca LauSC. I manoscritti privi di connessione netta con i gruppi più definiti, e quindi non rispondenti all'ipotesi più economica, non rientrano in un *Variant Group*.

#### *L'indagine filogenetica e la diffusione della Commedia*

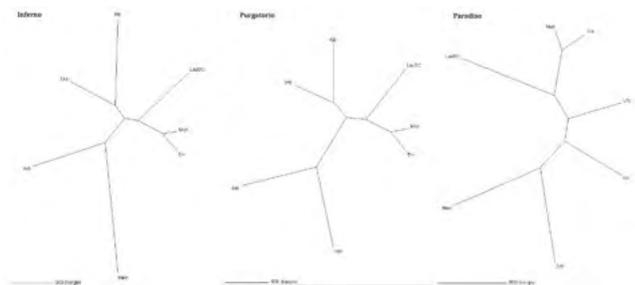
Gli editori si propongono di verificare tramite il software l'ipotesi di una diffusione della *Commedia* per gruppi di canti, già sostenuta da Giorgio Padoan e poi riproposta da Marco Veglia.<sup>39</sup> Lo studio dei filogrammi delle tre cantiche (fig. 3) e di singoli gruppi di canti evidenzia come le relazioni tra i manoscritti restino abbastanza stabili tra le cantiche. Sebbene si registrino alcune differenze per il *Paradiso*, non vi sono elementi sufficienti per stabilire una diffusione a cantiche separate, come prova del resto anche l'affinità dei primi sette canti dell'*Inferno* e degli ultimi tredici del *Paradiso* accomunati, rispetto a tutti gli altri, dalla posizione di Rb in solido con

37 Una conferma in questo senso si ha anche dalla stringa che isola le varianti del gruppo  $\alpha$  – «in Ash Ham Triv, in >0 of Mart Mart-c2, in <7 of \all» – dove non a caso LauSC manca.

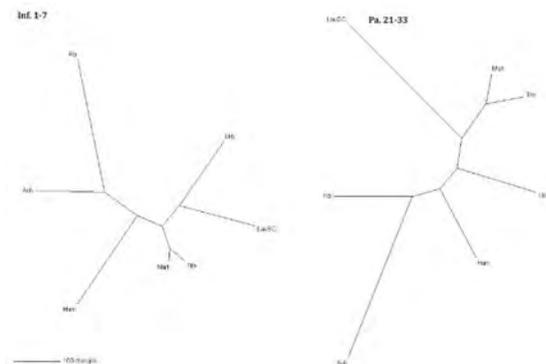
38 Da indagine tradizionale U era prudenzialmente inserito in  $\beta_4$  mentre A apparteneva a «non  $\beta$ » per la prima metà del trattato e a  $\beta_3$  per la seconda, cfr. SHAW (2006), § V, *Methodology*; EAD. (2009), p. 294 e p. 257. Ma i testimoni non figuravano nei *Variant Groups* e nemmeno nelle stringhe richieste da *VBase*. Cfr. V. RIBAUDO, *Nuovi orizzonti dell'ecdotica?*, cit., pp. 108-113.

39 GIORGIO PADOAN, *Il lungo cammino del poema sacro. Studi danteschi*, Firenze, Olschki, 1993; MARCO VEGLIA, *Sul testo della «Commedia» (da Casella a Sanguineti)*, «Studi e Problemi di Critica Testuale», 66 (2003), pp. 65-119. Cfr. anche RICCARDO VIEL, *Sulla tradizione manoscritta della «Commedia»: metodo e prassi in centocinquanta'anni di ricerca*, «Critica del testo», XIV (2011), 1, pp. 459-518, alle pp. 510-12; CLAUDIO CIOCIOLA, *Dante*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. X, *La tradizione dei testi*, Roma, Salerno Editrice, 2001, pp. 174-197; ENRICO MALATO, *Dante Alighieri*, in *Storia della letteratura*, cit., vol. I, *Dalle origini a Dante*, pp. 924-944.

Ash (fig. 4).<sup>40</sup>



Filogrammi *Inferno*, *Purgatorio*, *Paradiso* (fig. 3)



Filogrammi *Inf.* I – VII; *Par.* XXI – XXXIII (fig. 4)

Se dunque le cantiche, nello specifico il *Paradiso*, fossero state pubblicate

<sup>40</sup> Nei filogrammi di *Inferno* e *Purgatorio* infatti Rb è connesso a Urb (fig. 3) e tale si mantiene anche nei grafici dei singoli gruppi di canti del *Purgatorio* e di *Inferno* VIII-XVI; XVII-XXXIV. Quanto al *Paradiso*, nel filogramma dell'intera cantica (fig. 3) e dei singoli gruppi di canti pubblicati nel DVD (eccetto gli ultimi tredici), Rb è in posizione intermedia a Urb e Ash «away from descent from the same node as Urb». Cfr. SHAW (2010), § VI, *Questions About The Traditions*.

separatamente, non si sarebbero dovute avere le medesime relazioni tra i manoscritti. In un caso analogo, quello dei *Canterbury Tales*, in cui la pubblicazione per parti, secondo quanto risulta da indagini tradizionali, è altamente probabile, l'indagine filogenetica, seppure *less unequivocally* che per *Inferno* e *Purgatorio*, ha fallito. Gli editori concludono dunque che «one could not assert that part-publication of either of these *cantiche* of the *Commedia* [*Inferno* e *Purgatorio*] or of any section of the *Tales* did not happen at all. Simply, the phylogenetic analysis suggests no evidence for it».<sup>41</sup> Un giudizio equilibrato a fronte dello stato della ricerca.

#### *Bilancio conclusivo*

Questo tipo di indagine deve essere sempre supportata da quella tradizionale, ai risultati della quale, in cambio, fornisce qualche conferma in merito alla consistenza delle famiglie. Resta in ogni caso da capire a che cosa corrisponda l'area centrale del filogramma: nel grafico dell'intera *Commedia* (fig. 2) dovrebbe essere il testo comune a tutta la tradizione.

L'applicabilità dell'indagine filogenetica alla filologia desta qualche interrogativo. Viene di fatto cancellato il fattore tempo, che lo stemma tradizionale in quanto gerarchico mantiene, e annullato lo spessore delle singole varianti, che possono essere giustificate da condizioni intrinseche al singolo testimone. In natura infatti ogni mutamento, avvenuto casualmente e senza alcun fine, è poi sottoposto alla pressione ambientale che lo mantiene se favorevole alla specie, consentendone la riproduzione e la sopravvivenza, e lo elimina in caso contrario: gli individui che hanno subito una mutazione sfavorevole infatti difficilmente riusciranno a riprodursi e a trasmettere la mutazione ai discendenti. Inoltre in natura l'errore viene replicato, non corretto. In una tradizione manoscritta invece il mutamento non è sempre casuale; spesso è intenzionale come provano i numerosi interventi censori ed emendativi. Se pure, come nota Shaw,

<sup>41</sup> SHAW (2010), § VI, *Questions About The Traditions*.

all'occhio di un genetista esperto una stringa di DNA ha un significato, nel senso che può essere correlata a una determinata proteina, ossia alla sua diretta espressione genica,<sup>42</sup> è pur vero che nel momento della replicazione, l'equivalente dell'atto di copia del manoscritto, il tutto avviene in modo automatico, non ragionato, e soprattutto senza che in quell'istante possa essere immaginato il livello di complessità superiore che ne può derivare. Chi allestisce un manoscritto invece sa quale sarà il suo prodotto finale e può, teoricamente, anche cercare di strumentalizzarne la realizzazione. L'intervento dell'automazione va dunque seriamente calibrato, onde evitare che l'analisi informatica travalichi il suo ruolo di supporto all'indagine filologica. La prudenza invocata nei riguardi dei risultati finali e l'ampia elasticità interpretativa degli stessi, non ripagano la notevole complessità spesa in fase elaborativa.

Il lavoro di Shaw e Robinson resta indiscutibilmente prezioso per la completezza del materiale fornito che può offrire interessanti sviluppi per la ricerca futura.

---

42 Ivi, § I, *Introduction* > *The Computer Analysis*.

## Femmine dannate, meretrici e puttane della *Commedia* dantesca

Come è noto i lemmi latini *fēmina* o *mulier* esprimono l'appartenenza al genere femminile, mentre nei termini *domina* e *domna* sono insiti i significati di “padrona” e di “signora”; così nell'italiano antico *fēmmīna* sta a indicare la figura femminile, mentre *donna* porta con sé un valore nobilitante. A tal proposito uno studio di Giulio Bonfante – certo datato e parziale, ma ancora valido nelle sue linee essenziali<sup>1</sup> – osserva che «mentre l'uso di *fēmmīna* per donna è già quasi scomparso nella *Divina Commedia* e poi del tutto [...] in Petrarca, esso è ancora assai vivo nel Boccaccio». <sup>2</sup> Pertanto in Toscana, ai primi del Trecento, si impone lentamente l'uso di “donna” con il conseguente abbassamento di valore di “femmina”, processo derivante anche dall'influenza esercitata dal Dolce Stil Novo e dalla diffusione del culto di Maria (Madonna, Nostra Donna).<sup>3</sup>

Nelle opere dantesche e nello specifico nella *Commedia* si potrebbe pensare che vi sia un discrimine più netto tra i due lemmi antagonisti, poiché nessuna “femmina” si trova in *Paradiso*, a fronte delle dieci occorrenze complessive riscontrabili in *Inferno* (quattro) e in *Purgatorio* (sei).<sup>4</sup> E se pertanto nel *Convivio* Maria Vergine è chiamata «femmina

---

1 GIULIANO BONFANTE, *Fēmmīna e donna*, in *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, a cura di ANNA GRANVILLE HATCHER e KARL-LUDWIG SELIG, Berne, Francke, 1958, pp. 77-109, part. p. 81.

2 G. BONFANTE, *Fēmmīna e donna*, cit., p. 107.

3 *Ibidem*, nota 35.

4 BRUNO BASILE, *Femmina (femina)*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-78 (d'ora in poi *ED*), vol. II, pp. 835-836. Per ciò che concerne le occorrenze di “donna” se ne registrano novantaquattro di numero (dieci nell'*Inferno*, trentasette nel *Purgatorio*, quarantasette nel *Paradiso*): CARLO DELCORNO, *Donna*, in *ED*, vol. II, pp. 571-574. Lo studioso inoltre individua dieci differenti categorie, che talvolta si trovano sovrapposte: femmina della specie umana, signora, donna maritata, moglie, donna

veramente» e «femmina ottima di tutte le altre» (*Conv.* II, v, 2; IV, v, 5), così come nella *Vita nova* il pubblico è identificato in «coloro che sono gentili e che non sono pure [ossia “solamente”] femine» (*Vn* 10, 12 [XIX, 1]) – in riferimento ai destinatari della canzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, da cui il verso: «solo con donne o con omo cortese», *Vn* 10, 25 [XIX, 14] 67 –, ad ogni buon conto si potrebbe congetturare che il lemma “femmina” sia stato considerato inadatto a figurare nel terzo regno in forza della acquisita velatura semantica.

Tra le femmine dannate dell'*Inferno* si noti come tra le schiere dei lussuriosi (i «peccator carnali, / che la ragion sommettono al talento», *Inf.* V, 39) non vengano annoverate femmine, bensì «donne antiche» (71), mentre il lemma “femmine” è riferito agli spiriti del Limbo, dal calco virgiliano<sup>5</sup> («d'infanti e di femmine e di viri», *Inf.* IV, 30). Nella prima bolgia si narra delle «ardite femmine spietate» (*Inf.* XVIII, 89) dell'isola di Lenno, le quali uccisero per vendetta gli appartenenti al genere maschile – tutti tranne Toante, risparmiato dalla figlia Isifile, a sua volta ingannata da Giasone, il quale viene qui condannato come seduttore. Nella quarta bolgia si incontra l'indovino tebano Tiresia, il quale «mutò semblante / quando di maschio femmina divenne» (*Inf.* XX, 40-41), con riferimento alla metamorfosi ovidiana.<sup>6</sup> Egli è il padre di Manto, la quale compare nello stesso canto nell'icona della strega indovina e scapigliata («E quella che ricuopre le mammelle, / che tu non vedi, con le trecce sciolte, / e ha di là ogni pilosa pelle, // Manto fu [...]), *Inf.* XX, 52-55). La «vergine cruda» (82) – dall'epiteto “crudele”, assegnato tradizionalmente alle maghe – è inserita tra coloro che, sul finire del canto, sono indicate come «le triste» (121). Queste lasciarono l'occupazione della filatura per divenire indovine e compiere malefici con erbe magiche e con figure («le triste che lasciaron

l'ago, / la spuola e 'l fuso, e fecersi 'ndivine / fecer malie con erbe e con imago», *Inf.* XX, 121-123), diversamente dalle «fortunate» dedite al «fuso» e al «pennecchio» (*Par.* XV, 117-118).

Alcuni personaggi femminili sono indicati o celati dai lemmi: la «femminetta / samaritana» (*Purg.* XXI, 2-3) è l'umile donna di Samaria, mentre «Femmina è nata, e non porta ancor benda» (*Purg.* XXIV, 43) si riferisce a Gentucca ancora fanciulla. Nel paradiso terrestre, «l'ardimento d'Eva» (24) – non già lei direttamente – viene biasimato dal giusto sdegno di Dante: ella, pur essendo connotata dai tradizionali dati di debolezza («femmina, sola e pur testé formata», 26), non tollererò alcun limite, quindi «non sofferse di star sotto alcun velo» (27), vuoi della conoscenza, vuoi dell'obbedienza (*Purg.* XXIX, 23-27). Non è nominata, ma solo indicata con “quella”, nei versi di rimpianto per il perduto Eden, reso tristemente solitario per «colpa di quella ch'al serpente crese» (*Purg.* XXXII, 31), e che precedono il sommesso mormorare del nome «Adamo» (37), colui al quale la tradizione cristiana attribuiva la responsabilità di aver tramandato il peccato originale. Eva la si incontrerà in *Paradiso*, bellissima e ai piedi di Maria, come in un magnifico affresco che raffiguri le due madri, nella carne e nello spirito, dell'umanità («La piaga che Maria richiuse e unse, / quella ch'è tanto bella da' suoi piedi / è colei che l'aperse e che la punse», *Par.* XXXII, 4-6).<sup>7</sup>

Una scena così descritta sarebbe stata con ogni probabilità considerata inaccettabile dall'autore del trattato *De Amore*. Nel terzo libro – il *De reprobatione amoris* che per stile e argomento fa da contrappunto alle precedenti parti<sup>8</sup> – Andrea Cappellano individua l'origine di alcuni vizi

7 A tal proposito si veda GIUSEPPE ALONZO, «Quella ch'è tanto bella». *Eva, tra i cenni danteschi e la tradizione culturale medievale*, in *Novella Fronda. Studi danteschi*, a cura di FRANCESCO SPERA, Napoli, M. D'Auria, 2008, pp. 215-236.

8 «Prima della sua *Riprovaione dell'amore*, non troviamo un'opera che contempi con tanta dovizia di argomentazioni e con tanta sistematica precisione questo contenuto pessimistico, tetto e rinunziatario»: SALVATORE BATTAGLIA, *Introduzione*, in ANDREA CAPELLANO, *Trattato d'amore, andreae capellani regii francorum «De Amore» libri tres. Testo latino del sec. XII con*

amata, padrona, gentildonna o dama, Maria Vergine, santa o beata, maestra o guida.

5 «Omnis turba [...] matres atque viri [...] pueri innuptaeque puellae», *Aen.* VI, 305-307.

6 *Met.* III, 324-331.

muliebri (dalla gola alla disobbedienza fino alla peculiare vanagloria) nel peccato della «prima femina Eva», la quale non si astenne dal mangiare il frutto proibito, contravvenendo così al comando divino per bramosia di conoscenza. Pertanto, con sottile sillogismo, Andrea giunge alla conclusione che se ella peccò, nonostante fosse direttamente forgiata da Dio, le altre donne non potranno certamente essere migliori, in quanto generate dal peccato e assidue in esso.<sup>9</sup> La distanza dal testo dantesco è evidente.

Nel proseguire con l'illustrazione delle occorrenze di «femmina», le parole di Nino Visconti riferite a Beatrice d'Este («Per lei assai di lieve si comprende / quanto in femmina foco d'amor dura, / se l'occhio o 'l tatto spesso non l'accende», *Purg.* VIII, 76-79) non permettono facili interpretazioni. La critica si divide sul significato preciso della terzina, né tantomeno vi è accordo nell'attribuire un valore neutro o spregiativo al lemma.<sup>10</sup> Si segnala solo la peculiare proposta di Victoria Kirkham, la quale colloca il verso «quanto in femmina foco d'amor dura» (quinta ricorrenza su nove di «femmina» del poema) nella ipotizzata «escatologia gineceale» di Dante.<sup>11</sup> Più oltre nella seconda cantica, le «sfacciate donne fiorentine» (*Purg.* XXIII, 101) sono paragonate da Forese Donati alle «femmine»

della «Barbagia di Sardigna» (94-95), con una nominazione che risulta funzionale, e più a detrimento delle prime che delle seconde.

L'*hapax* «feminine»<sup>12</sup> è riferito alle Furie infernali del primo regno «che membra feminine avieno e atto» (*Inf.* IX, 39) e per contrasto ricorda il lemma «donescamente» riferito a Matelda, atteggiamento da intendersi più come autorevole che come aggraziato,<sup>13</sup> con evidente richiamo etimologico.

La «femmina balba» (*Purg.* XIX, 7) rappresenta una mirabile allegoria e nel contesto onirico ha il potere di ammaliare Dante personaggio, nonostante le qualità umane siano stravolte: tanto balbuziente nel parlare e guercia nel guardare, quanto menomata degli arti e pallida di incarnato (*Purg.* XIX, 7-33). La creatura che si presenta nel sogno come «dolce serena» (19) verrà poi chiamata da Virgilio «quell'antica strega» (57), nella spiegazione di come la ragione illuminata dalla grazia divina – rappresentata da «una donna [...] santa e presta» (26) –, possa liberare l'umanità dalla seduzione dei beni terreni, così perniciosi giacché conducono ai peccati di avarizia, gola e lussuria.<sup>14</sup>

Il sintagma «femmine da conio» compare nella prima bolgia dove vengono puniti i ruffiani e i seduttori e ha creato non poco scompiglio nella tradizione antica e moderna («Via, / ruffian! qui non son femmine da conio», *Inf.* XVIII, 65-66). Brambilla Ageno ha ripercorso la travagliata storia del termine «conio», ribadendo che già Isidoro del Lungo nel 1875 aveva individuato in 'frode' e in 'inganno fraudolento' i significati

due traduzioni toscane inedite del sec. XIV, a cura di SALVATORE BATTAGLIA, Roma, Perrella, 1947, p. XXXII.

<sup>9</sup> Ivi, p. 401.

<sup>10</sup> Per l'interpretazione del canto si vedano in particolare: ENRICO MALATO, *La nostalgia che «volge il disio». Lettura del canto VIII del «Purgatorio»*, «Rivista di studi danteschi», 1 (2001), 1, pp. 91-119; GUGLIELMO GORNI, *Il canto VIII del «Purgatorio»*, «L'Alighieri», XLIII (2002), n.s., 19, pp. 53-67; GEORGES GÜNTERT, *Canto VIII*, in *Lectura Dantis Turicensis. «Purgatorio»*, a cura di GEORGES GÜNTERT e MICHELANGELO PICONE, Firenze, Cesati, 2001, pp. 109-120. Oltre ai commenti citati e discussi da Malato (E. MALATO, *La nostalgia che «volge il disio»*, cit., p. 111), è da notare come altri critici mettano l'accento sul fatto che sia giustificabile l'atteggiamento della vedova Beatrice e al contempo sia comprensibile «lo sfogo del marito deluso»: NINO BORSSELLINO, *Una poetica del tempo. Lettura di «Purgatorio» VIII*, in ID., *Sipario dantesco*, Roma, Salerno, 1991, pp. 46-53, part. p. 52.

<sup>11</sup> VICTORIA KIRKHAM, *Quanto in femmina foco d'amor dura!*, «Lecture classensi», vol. 18 (1989), pp. 235-252, part. 249.

<sup>12</sup> BRUNO BASILE, *Feminino*, in *ED*, vol. II, p. 835.

<sup>13</sup> In accordo con il secolare commento CHIAVACCI LEONARDI (*Commedia* a cura di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 2006, vol. I, *ad locum*) e G. BONFANTE («In *donesco*, *donescamente* permane chiaro il senso nobile inerente in origine alla parola *donna*»: G. BONFANTE, *Femmina e donna*, cit., p. 81 nota 12), contrariamente a CARLO DELCORNO, *Donescamente*, in *ED*, vol. II, p. 583.

<sup>14</sup> Tra i recenti contributi si veda: GUGLIELMO BARUCCI, *Erotico e demoniaco nell'incubo della femmina balba*, in *Novella Fronda. Studi danteschi*, cit., pp. 97-120.

più pertinenti.<sup>15</sup> Tuttavia, i due filoni ermeneutici, che hanno come esito ‘femmine da moneta’ (ossia ‘da prostituire per guadagno’) oppure ‘femmine da ingannare’, hanno entrambi solide attestazioni. La tradizione critica tende comunque a prediligere il significato di ‘moneta’, per analogia con gli altri luoghi dove compare il termine<sup>16</sup> e per la presenza nella scena infernale del bolognese Venedico Caccianemico, il quale si era macchiato del peccato di lenocinio facendo prostituire la sorella Ghisolabella al marchese d’Este (*Inf.* XVIII, 55-7). Pertanto le «femmine da conio» avrebbero una stretta relazione semantica con coloro che più propriamente sono chiamate “meretrici”, dalla radice verbale, erede di quella latina *merēre*, indicante il guadagno e il merito.<sup>17</sup>

Eppure di meretrici vere e proprie nella *Commedia* non se ne incontrano, fatta eccezione per il riferimento celato nella similitudine tra il «fiumicello» (77) che sgorga nella selva e il «ruscello» (79), originato dalla sorgente sulfurea di acqua bollente del viterbese: «Quale del Bulicame esce ruscello / che parton poi tra lor le peccatrici, / tal per la rena giù sen giva quello» (*Inf.* XIV, 79-81). Nella terzina la lezione “peccatrici” è saldamente attestata nella tradizione manoscritta e a loro, dedite al meretricio pubblico e abitanti nella zona, si riferiscono i commentatori del secolare commento: alcuni ribadendo il termine del dettato dantesco (Bambaglioli, Lana, Ottimo, e Anonimo Fiorentino), altri usando il più esplicito “meretrici” (Guido da Pisa «meretrices», Maramauro, Boccaccio «femine publiche», Benvenuto «domos meretricum» e Buti).<sup>18</sup> Sempre secondo i primi

15 FRANCA BRAMBILLA AGENO, «Conio» ‘Inganno’ (*Inf.* XVIII 66), «Studi danteschi», (43) 1966, pp. 72-74 [poi in EAD., *Studi danteschi*, Padova, Antenore, 1990, pp. 9-12, da cui si cita].

16 *Inf.* XXX, 115; *Par.* XIX, 141; XXIV, 87; XXIX, 126.

17 MANLIO CORTELLAZZO, PAOLO ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1979-1988 [d’ora in poi *DELI*, nuova ed.: MANLIO CORTELLAZZO, MICHELE A. CORTELLAZZO, Bologna, Zanichelli, 1999, da cui si cita], *Meretrice*, p. 965 e LUCIA ONDER, *Meretrice*, in *ED*, vol. III, p. 911.

18 Per i commenti si rimanda alla banca dati del Dartmouth Dante Project (DDP),

commentatori l’acqua era utilizzata per le stufe e per i bagni nelle case (Lana, Benvenuto, Buti) o per lavare i panni (Boccaccio, Anonimo Fiorentino). L’assenza documentaria rispetto a tali notizie ha suggerito suggestive congetture, di cui Guido Mazzoni è stato il più appassionato interprete e a lui si deve la lezione “pectatrici”: “pettinatrici di canapa”, manodopera femminile adibita al lavoro di macerazione della canapa e del lino.<sup>19</sup> Il risolutivo riferimento individuato da Lucia Lazzarini nell’atto notorio settecentesco, attestante il passaggio di proprietà, dai privati alla città di Viterbo avvenuto nel 1294, del «Bagno detto delle femmine vicino al Bulicame», chiarisce la nomenclatura e restituisce la lezione “peccatrici” ai versi danteschi.<sup>20</sup>

Seppur appassionante, la secolare diatriba ha tuttavia oscurato il valore intrinseco del termine, poiché la precisa scelta lessicale, che ha portato a chiamare “peccatrici” proprio coloro che erano dedite alla prostituzione, è stata del tutto ignorata dall’intera tradizione critica. Nelle opere dantesche il termine “peccatrici” non ha altre attestazioni e si accompagna all’uso assai parco di “peccatore”, con le occorrenze relegate nella prima cantica. Pertanto il lemma potrebbe avere in sé una specifica valenza e condurre a un passo del vangelo di Luca, in cui Gesù, accettato l’invito a pranzo in casa di un fariseo, vi incontra una meretrice, sebbene questa non venga così nominata ma presentata come: «mulier, quae erat in civitate, peccatrix [...]» (*Lc.* 7, 36-50: part. 37). L’esegesi biblica dell’intero passo è complessa sia per le implicazioni simboliche dei gesti della donna – la quale dapprima bagna con le lacrime i piedi di Gesù, dopo li asciuga con i capelli, li bacia e infine li unge di olio profumato –, sia per la sua identità: infatti, è spesso confusa con Maria di Betània, sorella di Marta, e con Maria di Magdala. Da notare che, nella prima parte del versetto, alla peccatrice «sono perdonati i

<<http://dante.dartmouth.edu/>>.

19 GUIDO MAZZONI, *Le peccatrici del Bulicame e le pectatrici di Viterbo*, in ID., *Almae luces, malae cruces*, Bologna, Zanichelli, 1941, pp. 239-66.

20 LUCIA LAZZARINI, *Scheda viterbese per «Inf.» XIV 79-80* [1985], «Studi danteschi», 57 (1989), pp. 1-10.

suoi molti peccati poiché ha molto amato», da cui si desume che la ragione della salvezza della donna è l'amore, mentre nella seconda parte del versetto si sostiene che «[...] quello a cui si perdona poco, ama poco» (47), per cui l'amore non è più causa bensì conseguenza del perdono stesso.

L'antinomia derivata dalla struttura composita della pericope potrebbe essere forse superata considerando il perdono quale incontro tra creatura e creatore, animati rispettivamente da fede e da misericordia; d'altro canto rimane intatta la vivida suggestione della possibilità di conversione di un acceso amore terreno in un pari amore divino. Similmente nel cielo venusiano del terzo regno dantesco l'amore sensuale si volge nell'amore verso Dio e tra gli spiriti amanti rifulge Raab. La figura biblica, la quale contribuì alla conquista di Gerico da parte di Giosuè, viene ricordata dalla tradizione cristiana oltre che nel *Vecchio Testamento* anche nella genealogia del Messia (*Mt.* 1, 5), sebbene ella fosse stata una pubblica meretrice. Dante la onora a *Paradiso IX* (112-142) assegnandole un ruolo preminente tra tutti gli altri (tra cui Cunizza da Romano e Folchetto da Marsiglia), e per Raab, come ben osserva Chiavacci Leonardi, «la forza e intensità della capacità di amare avuta in sorte dalla natura si trasforma [...] in un cuore pentito, nel più alto e ardente amore di Dio». <sup>21</sup> Il cerchio si chiude se per spiegare la salvezza di Raab si ricorda l'atteggiamento evangelico nei confronti delle meretrici, citando come esempio il passo evangelico indagato in precedenza (*Lc.* 7, 36-50). <sup>22</sup> Il parallelismo tra le peccatrici infernali e la meretrice paradisiaca della *Commedia* è pertanto sostenuto da quanto è a loro riservato nei testi biblici, dove spesso non solo non sono condannate bensì sono accolte dall'amore divino.

La sottile e quasi impercettibile sostituzione del termine “meretrici” con quello di “peccatrici” potrebbe pertanto derivare da fondate motivazioni scritturali, ma per cogliere maggiormente la portata delle

scelte dantesche si ricordi che Andrea Cappellano, il quale già considerava insita nella natura stessa delle donne la loro dannazione, asserisce che le meretrici «esse vitandas», da intendersi come “sono da schifare”, secondo quanto tramanda uno dei volgarizzamenti toscani del libro di Gualtieri («si vero quaeratur, quid de meretricis sentiamus amore, dicimus omnes meretrices penitus esse vitandas [...]»); <sup>23</sup> «e se domandassi quello dello amore delle meretrici sentiamo, diciamo che al postutto le meretrici sono da schifare». <sup>24</sup> Un atteggiamento meno intransigente si potrebbe presumere in Francesco da Barberino, il quale condivide con Dante il medesimo orizzonte culturale. Il raffinato manuale dal titolo *Reggimento e costumi di donna*, che alterna poesia e prosa ornandole di numerose allegorie, tempera le tradizionali pungenti osservazioni a vituperio delle donne, velandole di inaspettata ironia. Eppure nel *Proemio* l'autore perentoriamente dichiara di non voler neppure menzionare, in quanto non degne di essere nominate, coloro che sono «rie di vita disoluta che vendon per moneta il loro onore», («Quintadecima, como si dee portare ogni generazione di femmina di comune stato e di più basso e povero: e tutte, fuor che le rie di vita disoluta che vendon per moneta il loro onore, le quali non intendo mettere in iscrittura, né far di loro menzione, ché non son degne d'essere nominate»). <sup>25</sup>

Appare chiaro che in Dante, diversamente da quanto si legge nei libri di Andrea Cappellano e di Francesco da Barberino, le meretrici non sono condannate in quanto tali, forse anche in considerazione del fatto che non può essere preclusa la salvezza per coloro che si pentono e si convertono. Di contro la condanna diviene perentoria se la meretrice per soprammercato incarna l'Invidia. Così, con ampia perifrasi, nella sofferta narrazione di Pier delle Vigne, l'Invidia viene descritta con gli occhi pieni di cupidigia sempre

23 A. CAPELLANO, *Trattato d'amore*, cit., p. 274.

24 Ivi, p. 275.

25 FRANCESCO DA BARBERINO, *Reggimento e costumi di donna*, edizione critica a cura di GIUSEPPE E. SANSONE, Torino, Loescher-Chiantore, 1957 [seconda edizione riveduta: Roma, Zauli, 1995, da cui si cita], p. 7.

21 CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione al canto IX*, in EAD., *Commedia*, cit., vol. III, p. 240.

22 ANGELO PENNA, *Raab*, in *ED*, vol. IV, p. 817.

rivolti ai palazzi del potere e come causa generale di morte per gli uomini, nonché come specifico vizio delle corti («La meretrice che mai da l'ospizio / di Cesare non torse li occhi putti, / morte comune e de le corti vizio» *Inf.* XIII, 64). L'occorrenza “meretrice” ricorre solo questa sola volta nella *Commedia* ed è usata nell'opera dantesca sempre in espressioni figurate. Di certo la «meretrice» dagli «occhi putti» è meno raccapricciante rispetto alla «femmina», della quale nel sogno Virgilio mostra a Dante il ventre fetido e che fu causa del suo risveglio per il «puzzo che n'uscita» (*Purg.* XIX, 33). In entrambi i luoghi sono presenti due termini appartenenti alla medesima famiglia semantica (“putti”, “puzzo”) e derivanti dal francese antico *putain*, dall'esito latino *pūtīdus* (“fetido”, “puzzolente”).<sup>26</sup> Per limitare l'analisi alle occorrenze che sono funzionali al discorso complessivo,<sup>27</sup> si osserva che quando lo sdegno di Dante si riverbera su Firenze questa da superba diviene «putta» («la rabbia fiorentina, che superba / fu a quel tempo sì com'ora è putta», *Purg.* XI, 113-114). Medesimo sdegno riservato alla «serva Italia» (*Purg.* VI, 76) che non è più «donna», quindi signora «delle provincie», bensì «bordello» (78), ossia prostituta, per spostamento semantico dal luogo a chi lo abita.

Non è assegnata al rango di meretrice la cortigiana ateniese Taide, la quale è appellata da Virgilio «puttana». Alla «sozza e scapigliata fante» (130) – con “fante” da intendersi come donna vile e di bassa condizione<sup>28</sup> – e al suo amante Trasone sono attribuite le due battute della terzina: «Taide è, la puttana che rispuose / al drudo suo quando disse “Ho io grazie / grandi apo

te?”: “Anzi maravigliose!”» (*Inf.* XVIII, 134-135). Di questi versi sono note le vicende legate alle fonti, giacché il dialogo della *Commedia* è riferito a Taide e a Trasone, benché le due battute nell'*Eunuchus* di Terenzio siano in realtà scambiate da Trasone e dal mezzano Gnatone, in riferimento a Taide stessa. La differenza induce a credere verosimilmente a una derivazione testuale dal *De amicitia* di Cicerone e a ipotizzare la mediazione di testi medioevali, ma ciò che qui importa rilevare è che nell'immaginario popolare della cultura coeva la figura di Taide è strettamente legata all'idea di adulazione e alla tipologia di cortigiana degradata.<sup>29</sup> Come osserva Pastore Stocchi «per Dante essa era un personaggio insieme storico e tipico, colto nel momento terenziano-ciceroniano ma capace di vivere autonomamente una sua vita tradizionale donde riverberava su quel momento un fosco colore»,<sup>30</sup> e perciò all'immagine letteraria di una figura femminile deformata dal peccato era più che lecito assegnare l'epiteto di “puttana”.

La passione politica giustifica l'uso del registro basso, usato da Dante nell'accusare i papi simoniaci a *Inferno* XIX, dove la Chiesa, «[...] colei che siede sopra l'acque / puttanecciar coi regi [...] fu vista» (107-108), viene appunto condannata per lo scellerato rapporto con il re di Francia Filippo il Bello. Il nefasto connubio è adombrato a *Purgatorio* XXXII, nella seconda parte della complessa rappresentazione allegorica, dove si trova nell'Eden la «puttana sciolta [“discinta”]» (149) insieme al «gigante» (152). Nel passo giovanneo, testo di riferimento del dettato dantesco, si legge: «Veni, ostendam tibi damnationem meretricis magna [...] vidi mulierem sedentem super bestiam coccineam [...]» (*Apoc.* 17, 1-5). La variazione lessicale di *meretrix* e di *mulier* è assente negli specifici luoghi purgatoriali, dove invece il termine «puttana» è reiterato, forse per indicare una netta distinzione rispetto agli altri lemmi.

29 MANLIO PASTORE STOCCHI, *Taide*, in *ED*, vol. V, pp. 509-510.

30 Ivi, p. 510.

26 Si veda *ad vocem* il *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini* (<<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>>), il *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da Salvatore Battaglia, Torino, UTET, vol. XIV (1998), pp. 1067-1068, il *DELI, Puttana*, p. 1290 e LUCIA ONDER, *Putto; Puttana; Puttaneggiare*, in *ED*, vol. IV, p. 756.

27 Sarebbe proficuo allargare l'indagine ad altri luoghi in cui i lemmi della stessa radice compaiono in contesti dalla forte connotazione morale, ad esempio nell'invettiva di san Pietro contro Bonifacio VIII («fat'ha del cimitero mio cloaca / del sangue e de la puzza; onde 'l perverso / che cadde di qua sù, là giù si placa», *Par.* XXVII, 25-7).

28 Voce *Fante*, in *ED*, vol. II, p. 794.

Il medesimo «m'apparve» introduce Beatrice («donna m'apparve, sotto verde manto» *Purg.* XXX, 32) e la puttana («[...] una puttana sciolta / m'apparve con le ciglia intorno pronte» *Purg.* XXXII, 149-150) e aveva preannunciato l'incontro con Matelda («e là m'apparve [...] una donna soletta che si già» *Purg.* XXVIII, 37-40). L'accostamento tra le tre donne è tanto stridente quanto opportuno, se si pensa alla complessa contrapposizione insita nel rapporto tra Beatrice e la puttana e alla relazione tra Matelda e Beatrice stessa. Come proficuamente indagato da Lino Pertile, le due donne beate sono modellate sulla scorta della tradizione biblica e ricalcano un «paradigma androgino di vita insieme attiva e contemplativa». <sup>31</sup> Di converso «la puttana», che sostituisce Beatrice sul carro tramutato in mostro, oltre ad essere simbolo della Chiesa corrotta è altresì comparsa di «una parodia perversa e sacrilega, l'antitesi figurale, se vogliamo, del sacro bacio della Bibbia, il bacio con cui, sacrificandosi sulla Croce, Cristo sposa la Chiesa e riscatta l'umanità perduta da Adamo». <sup>32</sup>

Da quanto si è avuto modo di indagare Dante seleziona accuratamente il repertorio di genere e si avvale di un lessico che orienta sottilmente sebbene inequivocabilmente. Il discrimine tra “donna” e “femmina” è segnato dalla esclusione di quest'ultimo lemma dal mondo paradisiaco, tuttavia esso esprime l'appartenenza al genere femminile con una sfumatura di certo meno intensa, ma non necessariamente spregiativa. I lemmi del *sermo humilis* non occorrono per vituperare le donne, piuttosto essi sono funzionali al contesto basso e violento per descrivere scene allegoriche o letterarie. Ecco che così la «puttana» Taide, la «puttana sciolta», la «meretrice» con gli «occhi putti» e la «femmina balba» dal ventre puzzolente sono figure dalla forte connotazione “comica”, esemplari, per

la loro estrema degradazione. La progenitrice dell'umanità viene salvata e come lei anche una acclarata prostituta come Raab. Le donne che falsificano se stesse (significato insito anche nell'espressione «femmine da conio») tradiscono il loro genere dedicandosi alle arti magiche o alla prostituzione e sono chiamate inaspettatamente le «triste» e le «peccatrici». Il pietoso velo semantico, che non condanna coloro che erano considerate ultime nella scala sociale, risignifica i lemmi distinguendoli da altri affini. Altresì le scelte lessicali hanno il potere di fare ordine e di ordinare le parole secondo una gerarchia morale a guisa di quella divina. Le terzine dantesche si dimostrano pertanto accoglienti per le donne, senza che in esse vi sia replicato il tradizionale stigma della dannazione femminile, nonostante i presupposti in Andrea Cappellano e i risultati in Francesco da Barberino, e per giunta con la disponibilità di un vasto Inferno entro cui far rientrare tutte le femmine dannate, meretrici e finanche puttane.

31 LINO PERTILE, *La puttana e il gigante. Dal cantico dei Cantici al Paradiso terrestre*, Ravenna, Longo, 1998, p. 83.

32 Ivi, p. 214.



*Elena Gurioli*  
(UNIVERSITÀ DI PARMA)

## Il diavolo tra le *visiones* medievali e la *Commedia*

L'enorme *corpus* dei testi visionari predanteschi è alla base di molti degli studi sui modelli e le fonti della *Commedia*. Tuttavia esso, eccezione fatta per alcuni casi, viene ingiustificatamente tralasciato nei commenti al poema. Soprattutto in relazione alla figura del demonio, gli studiosi si appellano spesso a una magmatica tradizione, senza però dare conto dei modelli e riportare puntuali esempi testuali. Cercherò in questo breve intervento di risalire alle fonti che si celano dietro alla rappresentazione del diavolo di Dante, senza avere alcuna pretesa di esaustività, nel tentativo tuttavia di scindere tradizione da originalità dantesca.

1. Il primo diavolo in cui Dante si imbatte nel suo viaggio attraverso il baratro infernale è quello psicopompo della quinta bolgia dei barattieri. Di fronte alle mura di Dite, infatti, la lontananza non aveva permesso di delineare in maniera dettagliata le diaboliche figure,<sup>1</sup> che invece cominciano a prendere forma nell'*incipit* del canto XXI. Dalla sommità del ponte che sovrasta la bolgia, infatti, Dante scorge un diavolo, corriere di anime, giungere di corsa con un peccatore sulle spalle:

e vidi dietro a noi un *diavol nero*  
correndo su per lo scoglio venire.  
Ahi quant'elli era ne l'aspetto *fero!*  
e quanto mi pareva ne l'atto *acerbo*  
con l'ali aperte e sovra i piè *leggero!*  
L'omero suo, ch'era aguto e *superbo*,  
carcava un peccator con ambo l'anche,  
e quei tenea de' piè ghermito 'l nerbo.

(*Inf.* XXI, 29-38; corsivi miei)

---

1 Cfr. *Inf.* VIII, 82-85: «Io vidi più di mille in su le porte / da ciel piovuti, che stizzosamente / dicean: "Chi è costui che senza morte // va per lo regno de la morta gente?"».

Nell'ipotiposi del demonio viene conferita funzione attributiva principale all'aggettivo «nero», da cui scaturiscono in rima tutte le altre caratteristiche del diavolo («fero : leggero»; «acerbo : superbo»). Il colore, in effetti, acquista una pregnanza particolare, dal momento che il poeta insiste su tale dettaglio per ben tre volte nella *Commedia*. Nel dialogo con frate Catalano, Virgilio rammenta la beffa subita dagli «angeli neri» (*Inf.* XXIII, 131), mentre è un «d'i neri cherubini» (*Inf.* XXVII, 113) ad avere la meglio nella psicomachia che ha per oggetto il destino eterno di Guido da Montefeltro.

La particolare notazione cromatica era già largamente diffusa nelle rappresentazioni iconografiche medievali, nonché nel ricchissimo *corpus* delle *visiones* dell'aldilà predantesche. Accanto ai più noti Giacomino da Verona<sup>2</sup> e Bonvesin da la Riva,<sup>3</sup> che accostano per superamento la nerezza del diavolo rispettivamente a quella del carbone e della caligine, si pongono testi meno noti che utilizzano il medesimo cromatismo. Nella *Visio Anselmi Scholastici* demòni «nigriores fuligine, teterrimi nigredine» fuggono all'arrivo di Cristo;<sup>4</sup> nella *Visio Gunthelmi* alcuni «nigerrimi spiritus»<sup>5</sup> scorticano un dannato e, ancora, nella *Visio Caroli Crassi*, «nigerrimi daemones advolantes»<sup>6</sup> sfidano un angelo con uncini di ferro. Questi sono

naturalmente solo alcuni degli esempi, a riprova della larga diffusione del *tópos* letterario del nero quale colore tipicamente diabolico.

Interessante in ottica dantesca è peraltro la descrizione che del diavolo viene data poco oltre il testo appena menzionato della *Visio Anselmi Scholastici*; come nel passo luciferino di *Inferno* XXXIV, 44-45 («la sinistra [faccia] a vedere era tal, quali / vegnon di là onde 'l Nilo s'avvalla»), il colore nero del demonio viene accostato a una particolare zona topografica:

Tu pro tua superbia  
atque cordis audacia,  
vanaque extolliantia,  
perdidisti coelestia,  
dum putans [putas] Deo similis  
per superbiam fieri;  
*et de claro archangelo*  
*factus es niger Aethiops.*<sup>7</sup>

Risulta dunque evidente, nel cromatismo del demonio, un rimando caricaturale alle prerogative della condizione angelica antecedente alla caduta, che funge da perno per una polarità invertita basata su caratteristiche divine deformate. Il rapporto antitetico coinvolge qualsiasi aspetto del diavolo, il cui colore nero è il risultato del processo di rovesciamento dell'antico candore. La nerezza dei demòni contrasta quindi, nelle *visiones*, con la splendida bianchezza degli angeli, di cui rappresenta la corruzione.

Dante, allineandosi alla tradizione, insiste però in maniera stringente su tale aspetto parodico. Il «diavol nero» psicopompo, primo degli angeli apostati incontrati durante il viaggio, può infatti essere messo in stretta relazione con il primo angelo che appare ai

2 «Li quali [*scil.* i demòni] è cento tanto plu nigri de carboni»: cfr. GIACOMINO DA VERONA, *De Babilonia civitate infernali*, in *Poeti del Duecento*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, vol. I, p. 642, [v. 99]. Diavoli individuati per mezzo del cromatismo del nero accostato per superamento al carbone si incontrano anche in Ugucione da Lodi: «Plui nigri è de carbone quili qe l'à portaa», cfr. UGUCCIONE DA LODI, *Il Libro*, in *Poeti del Duecento*, cit., vol. I, p. 617, [v. 475].

3 «Plu nigri ka caligine, la faza i han agudha»: cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *Libro delle tre scritture, De scriptura nigra*, in *Le opere volgari di Bonvesin da la Riva*, a cura di GIANFRANCO CONTINI, Roma, Società Filologica Romana, 1941, p. 116, [v. 442].

4 Cfr. *Visio Anselmi Scholastici*, PL 151, 646.

5 Cfr. *Visio Gunthelmi*, PL 212, 1062.

6 Cfr. *Visio Caroli Crassi*, PL 174, 1288.

7 Cfr. *Visio Anselmi Scholastici*, PL 151, 651; corsivi miei.

pellegrini sulla spiaggia dell'Antipurgatorio. In un caso, il cromatismo verte sul nero, nell'altro, invece, ancor prima che l'angelo nocchiero si manifesti solennemente, è il biancore indistinto a connotare l'episodio:<sup>8</sup>

Poi d'ogne lato ad esso m'appario  
 un non sapeva che *bianco*, e di sotto  
 a poco a poco un altro a lui uscìo.  
 Lo mio maestro ancor non faceva motto,  
 mentre che *i primi bianchi apparver ali*;  
 allor che ben conobbe il galeotto,  
 gridò...

(*Purg.* II, 22-28; corsivi miei)

2. Un'altra caratteristica dei diavoli danteschi che permette un confronto con gli Inferni delle *visiones* medievali è l'impiego di *transumptiones*, volte ad accostare l'irruenza dei demòni alla bestialità degli animali. La *compositio* impiegata da Dante per la costruzione

8 Gli episodi possono essere messi in relazione anche grazie alla analoga modalità di presentazione dei due personaggi. In entrambi i casi, nell'appello di Virgilio volto a richiamare l'attenzione del pellegrino verso quanto accade, il poeta ricorre al lessico del "vedere": «Guarda, guarda!» (*Inf.* XXI, 23); «Vedi che sdegnà li argomenti umani / [...] Vedi come l'ha dritte verso 'l cielo» (*Purg.* II, 31-34). In più, angelo e diavolo paiono accomunati dalla celerità del loro incedere. Dante evidenzia la velocità del primo quando ancora non è altro che una luce indistinta alla sua vista: «un lume per lo mar venir sì ratto, / che 'l muover suo nessun volar pareggia» (II, 17-18) e, di nuovo, quando, lasciate le anime sulla spiaggia con il segno di «santa croce», «el sen gî, come venne, veloce» (II, 51). Analogamente il diavolo, giunto «correndo» «sovra i piè leggero», uscirà di scena in modo altrettanto repentino, dipinto nel quadro di una nuova immagine comparativa che lo vede celere quanto «un mastino sciolto» che «con tanta fretta» (*Inf.* XXI, 44-45) segue il ladro. Un'analisi dell'episodio dell'angelo nocchiero posto in relazione questa volta a Lucifero stesso si trova in MONICA BISI, *Forme dell'espressione e dinamiche della conversione: il capovolgimento delle rime nel passaggio dall'«Inferno» al «Purgatorio»*, «L'Alighieri», XLI (2010), n.s., 35, pp. 153-170, part. pp. 166-170. Convince soprattutto l'impiego della medesima struttura delle rime. Naturalmente, nel caso di Lucifero, così come in quello del diavolo psicopompo, l'effetto della comparazione con l'episodio purgatorio non può ancora essere recepito pienamente.

di parte della onomastica diabolica dà esiti teriomorfi in nomi quali Cagnazzo, Draghignazzo e Ciriatto. Il drago, il cane e il porco sono bestie non infrequenti nei testi che raccontano viaggi nell'aldilà e spesso vengono affiancati a figure demoniache. Per il cane, nel *De Babilonia civitate infernali* di Giacomino da Verona, in riferimento a un diavolo si trova: «et urla como luvi e baia como can»,<sup>9</sup> e, poco oltre, «ki enançi ge pò esro, quigi è li plu biai, / corando como cani k'a la çaça è afaitai».<sup>10</sup>

La natura porcina del diavolo<sup>11</sup> è invece frutto di un richiamo intertestuale evangelico: essa si riferisce infatti agli episodi in cui Gesù pratica l'esorcismo agli ossessi, espellendo il diavolo e facendolo entrare nel corpo di alcuni maiali.<sup>12</sup> Non mancano poi riferimenti al carattere demoniaco del porco anche nelle *visiones* e nella tradizione letteraria medievale: in Bonvesin da la Riva i diavoli presentano «oreg a moho de porci, li dig com foss de verro»;<sup>13</sup> nei *Dialogi* di Gregorio Magno si trova invece l'episodio di un maiale che durante la celebrazione di una messa pare intrufolarsi tra i piedi dei fedeli per poi dirigersi fuori dall'edificio, a simboleggiare l'uscita

9 Cfr. GIACOMINO DA VERONA, *De Babilonia civitate infernali*, ed. cit., vol. I, p. 642, [v. 108].

10 Ivi, p. 645, [vv. 187-188]. Sul tema canino nella *Commedia* si veda SONIA GENTILI, «*Ut canes infernales*»: Cerbero e le Arpie in Dante, in *I «monstra» nell'Inferno dantesco: tradizione e simbologia*. Atti del XXXIII Convegno Storico Internazionale, Todi, 13-16 ottobre 1996, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1997, pp. 177-203.

11 Il porco è un animale che, del resto, ricomparirà nell'Inferno: cfr. *Inf.* XXX, 27.

12 Cfr. *Mt.* 8, 28-34: «At illi exeuntes abierunt in porcos» (ivi, 32); *Mc.* 5, 1-20: «Et exeuntes spiritus immundi introierunt in porcos» (ivi, 13); *Lc.* 8, 26-39: «Exierunt ergo daemonia ab homine et intraverunt in porcos» (ivi, 33). L'interpretazione demoniaca del porco potrebbe poi derivare da *Ps.* 79, 14: «Exterminavit eam, aper de silva, et singularis ferus depastus est eam».

13 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *De scriptura nigra*, ed. cit., p. 116, [v. 454]. Si noti, tra l'altro, che nel testo l'attenzione è posta sui denti, cioè le zanne. Lo stesso fa Dante nella descrizione di Ciriatto: «E Ciriatto, a cui di bocca uscìa / d'ogne parte una sanna come a porco, / li fé sentir come l'una sdruscìa» (*Inf.* XXII, 55-57).

dell'«inmundus habitator» dal luogo sacro.<sup>14</sup> La sublimazione della natura umana, tipicamente angelica, si converte dunque nei diavoli in un'accentuata bestialità.

Dante tuttavia non si limita a riutilizzare *tópoi* della tradizione; le similitudini animali sono difatti da interpretare ponendosi in linea con la modalità rappresentativa del diavolo dantesco. Ad aprire il motivo canino presente nei canti dei barattieri era stato, nell'*incipit* del XXI canto dell'*Inferno*, il «diavol nero» psicopompo, la cui rapidità nel dileguarsi era stata posta in relazione a quella di «un mastino sciolto / [...] a seguitar lo furo» (vv. 44-45). Ancora, poche terzine avanti, la truppa di diavoli dipinta nell'atto di avventarsi contro uno dei dannati, aveva dimostrato lo stesso «furore» e la stessa «tempesta» di un branco di «cani a dosso al poverello» (vv. 67-68). Benché inizialmente l'elemento canino paia avere connotazione positiva – i mastini sono infatti nobili cani da guardia, «fidelissimi»,<sup>15</sup> glossa Bartolomeo Anglico, nei confronti del padrone – nel prosieguo del canto la degradazione della mascherata immagine positiva si rivela per quello che è proprio nell'onomastica diabolica, che trasforma il cane in uno spregevole Cagnazzo. Dante opera così un'altra parodia del diavolo. Il mastino, descritto positivamente nei bestiari, in un quadro di assoluto rispetto e fiducia nei confronti del padrone,

14 Cfr. GREGORIO MAGNO, *Dialogi*, III, xxx, 3: «Cumque in ea iam missarum sollemnia celebrarentur et prae eiusdem loci angustia populi se turba comprimeret, quidem ex bis qui extra sacrarium stabant, porcum subito intra suos pedes huc illucque discurrere senserunt. Quem dum unusquisque sentiret et iuxta se stantibus indicaret, isdem porcus ecclesiae ianuas petiit et omnes per quos transiit in admirationem commouit, sed uideri nil potuit, quamuis sentiri potuisset. Quod idcirco diuina pietas ostendit, ut cunctis patesceret, quia de loco eodem inmundus habitator exiret». Si cita da *Dialoghi*, in *Opere di Gregorio Magno*, Roma, Città Nuova, 2000, vol. IV, p. 294.

15 «Dominos suos diligunt, [...] fidelissimi sunt [...] spectaculum fidi animalis»: cfr. BARTOLOMEO ANGLICO, *De rerum proprietatibus*, Frankfurt, Minerva, 1964 [rist. anast. dell'edizione di Francoforte 1601], pp. 1035-1036, [XVIII, 24].

diviene il veicolo per operare una parodia.<sup>16</sup> Non solo infatti l'ufficio diabolico di guardiani della bolgia si rivelerà inefficace in seguito all'inganno del navarrese, ma altresì la sfiducia dei diavoli verso il proprio padrone è stata da tempo palesata con la ribellione angelica e la conseguente caduta.

Rivela inoltre in parodia l'originaria natura angelica il nome di Farfarello, sul quale sono state avanzate molte ipotesi. Potrebbe, infatti, derivare dal francese *farfadet* e dal toscano *farfadicchio*, che valgono come «folletto», ovvero dal francese *forfaire* e dal tedesco *forfallen*, che equivalgono a «furfante». Quale che sia l'origine etimologica del nome, è però evidente anche in questo diavolo il riferimento animale, meglio esplicitato nell'epiteto attribuitogli dal «decurio» Barbariccia, che lo apostrofa come «malvagio uccello» (*Inf.* XXII, 96). Il binomio si pone in netto contrasto con l'analogia costruzione «uccel divino» (*Purg.* II, 38), perifrasi utilizzata da Dante per alludere all'angelo nocchiero sulla spiaggia del Purgatorio. Le ali di Farfarello, tuttavia, sono da intendersi differenti da quelle dell'angelo purgatoriale, e forse di farfalla, secondo l'osservazione di Giuseppe Crimi,<sup>17</sup> che rimanda a testimonianze iconografiche di demòni rappresentati con ali farfalline. Se così fosse, Dante avrebbe utilizzato per la sua rappresentazione del demonio un animale che non si trova nella tradizione delle *visiones*, da porre forse in relazione – naturalmente parodica – all'«angelica farfalla» di *Purgatorio* X, 125. Il rovesciamento viene peraltro avvalorato dall'eco fonica di alcuni

16 Anche nelle Scritture il cane è spesso caricato di senso negativo: cfr. *Pz.* 21, 17-21: «Quoniam circumdederunt me canes multi, concilium malignantium obsedit me, foderunt manus meas et pedes meos [...] erue a framea, Deus, animam meam, et de manu canis unicum meam»; *Ls.* 56, 11: «et canes impudentissimi nescierunt saturitatem, ipsi pastores ignoraverunt intelligentiam, omnes in viam suam declinaverunt, unusquisque ad avaritiam suam, a summo usque ad novissimum»; *Mt.* 7, 6: «Nolite dare sanctum canibus».

17 Cfr. GIUSEPPE CRIMI, *Baruffe tra demòni nella pece. Lettura del canto ventesimosecondo dell'«Inferno»*, «Scaffale aperto», 2 (2011), pp. 9-62, part. p. 28.

nomi angelici volgarizzati, come Gabriello, Raffaello, Micaello, in cui compare il suffisso *El*, perché teoforico.<sup>18</sup>

Metafore zoomorfe non mancano infine nella descrizione di Lucifero stesso, le cui antiche ali serafiche sono brutalmente tramutate in gigantesche ali di «vispistrello» (*Inf.* XXXIV, 49). Nell'immaginario medievale e nei bestiari, tale animale era associato all'oscurità e a un tipo di sonorità distorta.<sup>19</sup> Elementi, questi, che nuovamente si pongono in contrasto con l'unico animale che Dante sceglie di inserire in similitudine per descrivere gli angeli.<sup>20</sup> L'angelo della sollecitudine, in particolare, viene icasticamente rappresentato con «ali aperte, che parean di cigno» (*Purg.* XIX, 46). L'elemento che domina la scena e caratterizza l'angelo, oltre alla voce «soave e benigna», è ancora una volta il biancore, che segna lo scarto netto tra la nerezza diabolica e il candore angelico. Una significativa conferma rispetto alla valenza del bianco in opposizione al nero ci viene da Bartolomeo Anglico, che, caratterizzando il cigno, scrive: «totus albus sit in plumis suis, nulli enim inuenit cygnum nigrum».<sup>21</sup>

18 L'osservazione è di CONCETTO DEL POPOLO, *Lucibello e Mongibello*, «Lingua nostra», 7 (2006), 1-2, pp. 53-57, part. p. 57.

19 «Vespertilio a tempore nomen sumpsit, eo quod lucem fugiens cicumuolet in crepuscolo vespertino praecipiti motu attrito, et tenuissimis brachiorum membranibus suspensa. Et est animal simile muri, non tam resonans voce quam stridore»: cfr. BARTOLOMEO ANGLICO, *De rerum proprietatibus*, ed. cit., p. 551, [XII, 38]; corsivi miei. Per uno studio sul pipistrello dantesco cfr. ANTONIO GAGLIARDI, *L'aquila e il pipistrello*, in *Id.*, *Ulisse e Sigieri di Brabante. Ricerche su Dante*, Catanzaro, Pullano, 1992, pp. 81-100.

20 Non si considera la coppia sintagmatica «astor celestiali», utilizzata per indicare gli angeli della valletta dell'Antipurgatorio. In quell'episodio, gli animali servono al poeta per esprimere soprattutto la rapidità fulminea degli emissari divini, che devono scongiurare l'assalto del serpente. Cfr. *Purg.* VIII, 104.

21 Cfr. BARTOLOMEO ANGLICO, *De rerum proprietatibus*, ed. cit., p. 531, [XII, 11]. Cfr. anche: «Cygnus autem a canendo est dictus, eo quod carminis dulcedinem modulatis vocibus fingit» (*ibidem*), per il rapporto che intercorre tra questo animale e la sua voce melodiosa. Analogamente ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etymologiarum sive originum libri*, [XII, vii, *De avibus*, 18-19]: «Olor autem dictus quod sit totus plumis albus: nullus enim

Infine, testimonianze di ali da pipistrello si trovano altresì nella tradizione iconografica, in particolare nel *Giudizio Universale* di Coppo di Marcovaldo nel Battistero di San Giovanni in Firenze, databile 1260-1270. Accanto a un Lucifero tricipite, un diavolo con ali pipistrelline ghermisce i peccatori, posto alla sinistra del Cristo e in netta opposizione agli angeli dai candidi piumaggi situati invece alla sua destra.

3. Il trittico dei barattieri si è aperto delineando, con aggettivazione insistita e similitudini animali, alcune delle caratteristiche fisiche dei diavoli danteschi. Analogamente, esso si chiude con la massima proverbiale fatta risalire alle scuole bolognesi dal frate Catalano, volta a connotare caratterialmente il demonio e a svelarne la tendenza menzognera ai pellegrini. In merito all'inganno ordito da Malacoda circa il prosieguo del cammino, il frate ipocrita afferma con maligna ironia di aver sentito enumerare nell'università di Bologna i vizi del diavolo, tra cui la sua tendenza a essere «bugiardo e padre di menzogna» (*Inf.* XXIII, 144). In realtà la massima è di estrazione biblica; Dante parafrasa infatti il Vangelo di Giovanni in cui si trova, a proposito del demonio: «non est veritas in eo: cum loquitur mendacium, ex propriis loquitur, quia mendax est et pater

meminit cygnum nigrum. [...] Cygnus autem a canendo est appellatus, eo quod carminis dulcedinem modulatis vocibus fundit»; si cita da ISIDORO DI SIVIGLIA, *Etimologie o Origini*, a cura di ANGELO VALASTRO CANALE, Torino, Utet, 2004, vol. II, pp. 82-84. Confermano la simbologia antitetica veicolata da questi due animali anche le glosse che in alcuni manoscritti del *De rerum proprietatibus* accompagnano il testo, indicando il senso allegorico e morale delle realtà descritte. Per il pipistrello si trova, tra le altre: «nota de ypocritis»; «nota de malis clericis et religiosis». Diversamente, per il cigno: «nota contra ypocritas»; «nota de religiosis et heremitis». Si riportano le glosse pubblicate da BAUDOIN VAN DEN ABELE, *Simbolismo sui margini. Le moralizzazioni del «De proprietatibus rerum» di Bartolomeo Anglico*, in *Simbolismo animale e letteratura*, a cura di DORA FARACI, Manziana, Vecchiarelli, 2003, pp. 159-183, part. pp. 176, 181.

eius». <sup>22</sup> Che la menzogna sia prerogativa diabolica, si evince tuttavia anche dai testi della letteratura visionaria. Nell'epistola posta a proemio della *Visio Alberici*, la contrapposizione esistente tra verità e bugia si traduce infatti nell'antinomia Cristo-diavolo:

quia licet multa sint mendaciorum genera, omnia tamen servus Christi respuere debet. Nullum est enim mendacium, quod non sit contrarium veritati. Quia sicut veritas a Christo, ita mendacium procedit a diabolo. <sup>23</sup>

Suggestivo in ottica dantesca è peraltro il fatto che in taluni testi visionari si trovino diavoli pronti a ingannare le anime transistanti nell'aldilà, fornendo indicazioni errate sul cammino da percorrere. Nel *Purgatorio di san Patrizio* alcuni diavoli rimproverano il pellegrino di aver dato ascolto alle parole dei loro compagni, avvezzi per natura alla menzogna:

Cumque se ab ore putei subtrahens stetisset, ignorans quo se uerteret, egressi sunt alii demones de puteo, ab eo ut ita dixerim ignoti, qui dixerunt ei «Quid ibi stas? *Quod hic esset infernus, tibi dixerunt socii nostri; mentiti sunt, consuetudinis nostre semper est mentiri, ut quos non possumus per uerum, fallamus per mendacium: non est hic infernus, sed nunc ad infernum ducemus te!*», <sup>24</sup>

<sup>22</sup> Cfr. *Io*, 8, 44.

<sup>23</sup> Cfr. *La Visione di Alberico ristampata, tradotta e comparata con la Divina Commedia*, a cura di CATELLO DE VIVO, Ariano, Stabilimento Tipografico Appulo-Irpino, 1899, p. 4.

<sup>24</sup> Cfr. *Tractatus de Purgatorio sancti Patricij*, [vv. 129-139]; corsivi miei. Il testo si intende citato da *Appendice*, in MARIA DI FRANCIA, *Il Purgatorio di San Patrizio*, a cura di GIOSUÈ LACHIN, Roma, Carocci, 2003, pp. 279-351, part. p. 308. Interessante, inoltre, notare che poco oltre i demòni, che avevano condotto il soldato fino alla prova del ponte, si trovano impossibilitati nel prosieguo del viaggio, come nel testo dantesco (cfr. *Inf.* XXIII, 54-57): «Porro demones, qui militem illuc usque perduxerant, ulterius progredi non ualentes, ad pedem pontis steterunt, quasi lapsum militis prestolantes» (ivi, p. 310, v. 340).

C'è dunque una corrispondenza singolare tra il testo dantesco e la fonte medievale: anche nella *Commedia*, infatti, la menzogna del diavolo viene sostanziata nel contesto viatorio, rispetto al quale il demonio rappresenta un possibile intralcio alla discesa provvidenziale dei pellegrini. Il teologhema biblico prende corpo all'interno della cornice narrativa, attraverso la caratterizzazione comica dei diavoli della quinta bolgia.

4. Anche l'ufficio affidato ai diavoli danteschi è il medesimo dei diavoli delle *visiones*: essi sono posti a guardia del baratro infernale e spesso hanno il compito di colpire, ferire o dilaniare i peccatori. Sul ruolo di guardiani Dante si sofferma alle porte della città di Dite, quando pone sulle mura serrate a difesa i diavoli della tradizione cristiana, le Furie e Medusa. <sup>25</sup> Che l'Inferno si presentasse agli occhi di chi lo visitava con le fattezze tipiche di una città era un particolare già variamente declinato nella letteratura medievale. Lo stesso vale per la presenza di diavoli sulle porte, protagonisti indiscussi degli Inferni della tradizione così come di quello dantesco. Valga come esempio il veronese Giacomino nel *De Babilonia civitate infernali*, che già dal titolo rivela la struttura urbana del regno ultraterreno, in contrapposizione per radicale negazione alla Gerusalemme dei cieli. Si legge: «La città è granda et alta e longa e spessa, / plena d'ogna mal e d'ognunca grameça». <sup>26</sup> Pochi versi avanti compaiono inoltre i terribili abitatori infernali: «Sovra sì è una porta cun quatro guardian, / Trifon e Macometo, Barachin e Sathàn». <sup>27</sup>

Tuttavia Dante non si limita a recuperare la tradizione: i diavoli sulle porte di Dite vengono difatti indicati mediante l'utilizzo di

<sup>25</sup> Cfr. *Inf.* VIII, 82-85; IX, 45-57.

<sup>26</sup> Cfr. GIACOMINO DA VERONA, *De Babilonia civitate infernali*, ed. cit., p. 639, [vv. 29-30].

<sup>27</sup> Ivi, p. 639, [vv. 45-46].

perifrasi, volte ad evidenziare la natura ribelle e traditrice del demonio, con reminiscenza del momento della caduta. Essi sono detti perifrasticamente «da ciel piovuti» (*Inf.* VIII, 83) e la loro apparizione fulminea e precipitante cela significati diversi dalla semplice descrizione del movimento compiuto. Anticipa infatti l'analogo «cacciati del ciel» (XI, 91), che nelle parole del Messo celeste – non a caso «da ciel messo» (XI, 85) e con tutta probabilità un angelo – smaschererà la loro natura di angeli ribelli, destinati a vedere fallito il tentativo di ostacolare un cammino, quello dantesco, la cui liceità è più volte ribadita nella *Commedia*.

Uno scontro ben diverso è inscenato dal poeta nell'amena valletta dei principi di *Purgatorio* VIII. Nell'episodio purgatoriale l'arrivo dell'essere diabolico nelle sembianze del serpente del *Genesi*, è preceduto dalla discesa di due angeli, che, guardiani della valle, vanificano il tentativo del demonio di penetrare tra le anime di fatto già salve:

Tra l'erba e ' fior venia la *mala striscia*,  
volgendo ad or ad or la testa, e 'l dosso  
leccando come bestia che si liscia.

Io non vidi, e però dicer non posso,  
come mosser li astor celestiali;  
ma vidi bene e l'uno e l'altro mosso.

*Sentendo fender l'aere a le verdi ali*,  
fuggì 'l serpente, e li angeli dier volta,  
susò a le poste rivolando iguali.

(*Purg.* VIII, 100-108; corsivi miei)

Un emissario celeste veglia sugli spiriti purganti, proteggendoli dalle incursioni del maligno, anche nella *Visio Thurkilli*, dove si trova l'angelo Uriel, «custos ignis purgatorii», intento a vegliare sui luoghi santi, per proteggerli «ab incursione malignorum spirituum»<sup>28</sup>. Anche

28 Cfr. *Visio Thurkilli*, ed. a cura di PAUL GERHARD SCHMIDT, Leipzig, Teubner, 1978, p. 33.

in questo caso Dante recupera la tradizione, inserendola tuttavia nella ritualità tipica del secondo regno, e perciò all'interno della liturgia di Compieta. Questa era stata inaugurata dall'intonazione del canto, preliminare alla scena allegorica, *Te lucis ante terminum*, invocazione di presidio a Dio contro le insidie del demonio durante la notte.<sup>29</sup> Rispetto a quanto avvenuto sulle porte di Dite, la figura di guardiano – qui affidata agli angeli – è cambiata di segno: il serpente è reso inoffensivo dall'intervento degli emissari divini, esempi dunque di retto adempimento al proprio ufficio di custodi.

5. Il contrappasso degli angeli apostati prende infine forma attraverso il compito loro assegnato da Dante di punitori e torturatori delle anime dannate. I diavoli devono difatti sottostare alla volontà di quel Dio che avevano tradito, divenuti per l'eternità veicolo della punizione che egli infligge ai peccatori. Le armi di cui Dante munisce i suoi demòni sono perlopiù dedotte dalla tradizione popolare, dal vasto repertorio visionario, nonché dall'iconografia medievale. Nella bolgia dei barattieri, gli uncini che impugnano i diavoli servono per lacerare le carni dei peccatori che tentino momentaneamente di sottrarsi al bagno di pece bollente.<sup>30</sup> L'uncino è forse l'arma che ricorre con maggior frequenza nei testi visionari: nella versione in lingua d'oïl del *Purgatorio di san Patrizio* di Maria di Francia, esso è lo strumento più utilizzato dai diavoli e, inoltre, viene talvolta impiegato per ricollocare i dannati entro il fiume gelato dal quale tentano di uscire.<sup>31</sup> «Uncis igneis»<sup>32</sup> compaiono altresì nella *Visio Thurkilli*, e,

29 Cfr. *Purg.* VIII, 13-18.

30 Cfr. *Inf.* XXI, 48-57.

31 Cfr. MARIA DI FRANCIA, *Il Purgatorio di San Patrizio*, ed. cit., pp. 162; 182; 188-190, [vv. 887-892; 1256-1258; 1395-1397].

32 Cfr. *Visio Thurkilli*, ed. cit., pp. 21-22.

ancora, nella *Visio Anselmi Scholastici* («uncinis candentibus»)<sup>33</sup> e nella *Visio Caroli Crassi* («uncinis ferreis»)<sup>34</sup>. Altra caratteristica dei diavoli che popolano la quinta bolgia sono poi le unghie, utilizzate per graffiare e scorticare i peccatori. La stessa onomastica diabolica, nei nomi di Scarmiglione e Graffiacane, suggerisce tale fisionomia. D'altra parte non mancano diavoli unghiate nemmeno nelle *visiones* predantesche: basti l'esempio di Bonvesin da la Riva che descrive uno dei propri diavoli dotato di «ong d'azal ponzente».<sup>35</sup>

All'entrata di Malebolge, tuttavia, ad accogliere i pellegrini tra i traditori dell'ottavo cerchio erano stati «demon cornuti con gran ferze» (*Inf.* XVIII, 35). La frusta è un'arma che non compare nella tradizione con la stessa frequenza degli uncini, nonostante non sia raro trovare, accanto a diavoli che scorticano e graffiano, diavoli che percuotono e battono i dannati. Talvolta, tuttavia, i demòni sfoggiano vere e proprie fruste, come nel caso del contesto agiografico della *Vita sancti Guthlaci*, in cui i diavoli si avventano sul santo con «flagellis velut ferreis».<sup>36</sup>

L'originalità dantesca compare, però, nel caso del diavolo che «accisma» i seminatori di scandalo «al taglio della spada» (*Inf.* XXVIII, 37-38). Nelle visioni analizzate, infatti, la spada non viene mai annoverata tra le armi del demonio, mentre nelle Scritture viene spesso brandita dagli angeli: si ricordi il «flammeum gladium»<sup>37</sup> del

33 Cfr. *Visio Anselmi Scholastici*, PL 151, 647.

34 Cfr. *Visio Caroli Crassi*, PL 174, 1288.

35 Cfr. BONVESIN DA LA RIVA, *Libro delle tre scritture, De scriptura nigra*, ed. cit., vol. I, p. 116, [v. 455].

36 Il testo è citato da *Visioni dell'aldilà in Occidente. Fonti Modelli Testi*, a cura di MARIA PIA CICCARESE, Firenze, Nardini Editore, 1987, p. 382.

37 Cfr. *Gen.* 3, 24. La spada è peraltro annoverata da Paolo tra le metaforiche armi spirituali da impugnare nella lotta quotidiana di ciascun uomo contro il maligno: cfr. *Eph.* 6, 16-17.

cherubino del *Genesi*, posto a guardia del giardino dopo il peccato originale. Lo stesso Dante, nella valletta dei principi, pone a presidio del luogo i due angeli verdi muniti di spade «tronche e private de le punte sue» (*Purg.* VIII, 27). Analogamente, l'angelo confessore di *Purgatorio* IX impugna la spada con cui imprimerà sulla fronte del pellegrino le sette P.<sup>38</sup>

Quest'ultimo episodio fa da controcanto a quello infernale della bolgia dei seminatori di scandalo: una serie di evidenti richiami lessicali, oltre alla già menzionata presenza della medesima arma, avvalorano l'ipotesi che ogniqualvolta Dante descrive un diavolo, egli operi una parodia della sua primigenia natura angelica. Il diavolo della nona bolgia, difatti, viene descritto mediante l'effetto della sua azione punitiva, nel dittico icastico «sanguie» e «piaghe» (*Inf.* XXVIII, 2). L'angelo confessore, similmente, dopo avere impresso le sette P, ammonisce Dante utilizzando un'analogia espressione: «Fa che lavi, / quando se' dentro, queste piaghe» (*Purg.* IX, 113-114). Al di là del significato letterale del termine, va evidenziato come nella *Commedia*, la «piaga» venga più volte inserita dal poeta nel sistema transuntivo delle ferite che indicano il peccato.<sup>39</sup> Questo, dunque, il significato allegorico da attribuire alle lacerazioni inferte dal diavolo dei seminatori di scandalo. Mentre tuttavia le «piaghe» dei dannati non potranno mai essere cancellate e si perpetueranno eternamente, quelle impresse dall'angelo confessore verranno «lavate». La spada dell'angelo, antitetivamente a quella del diavolo, è dunque inoffensiva, incapace di produrre il male, così come Dante aveva già metaforicamente alluso nell'endiadi attributiva delle spade degli angeli verdi della valletta, «tronche e private» delle punte.

All'interno della metafora bellica si distinguono perciò due

38 Cfr. *Purg.* IX, 80-82; 112-114.

39 Cfr. *Par.* XXXII, 4: «la piaga che Maria richiuse e unse».

schieramenti equipaggiati in modo talvolta analogo, benché con intenti ed esiti assai diversi. Anche la presenza delle armi diaboliche conferma dunque l'affinità *per oppositionem* di angeli ribelli e angeli fedeli. La tradizione magmatica che Dante poteva recuperare dalle visioni medievali viene risemantizzata in funzione di questo parallelismo, che contribuisce a definire i diavoli nei termini di una parodia dei loro omologhi purgatoriali e paradisiaci.

*Anna Gabriella Chisena*

(UNIVERSITÀ DI FIRENZE)

La Luna nella poesia della *Commedia*,  
fra scienza mito e teologia.

Il lato oscuro della Luna infernale:  
«Caino e le spine» (*Inf.* XX, 124-129)

Il Sole e La Luna, i due «occhi del cielo», principali ed evidenti simboli dell'ordine divino, rivestono un ruolo significativo all'interno della *Commedia*. Nel poema, la loro essenza astronomica si carica di rilevanti significati simbolici, poiché ad essa si legano elementi diversi desunti dalla filosofia, dalla religione e dal mito. Il presente studio costituisce un piccolo estratto di una ricerca più ampia che mira a illuminare l'enigmatica presenza che la Luna assume nel racconto. L'indagine è focalizzata non solo sulla comprensione degli aspetti astronomici del satellite ma vuole anche fornire un'analisi della peculiare sintesi attuata nella poesia dantesca, territorio in cui si intrecciano le teorie astronomiche, le dottrine astrologiche, la filosofia classica e cristiana.

Un'attenta analisi della presenza lunare all'interno delle tre cantiche ha come primo risultato la constatazione che, a differenza del Sole, l'astro notturno assume un aspetto ambiguo e complesso<sup>1</sup> che muta rispetto alla cantica e rispetto alla situazione in cui è coinvolto. Sono da sempre note le valenze simboliche ed allegoriche assunte dai due luminari ma non è stata mai tentata un'analisi complessiva della presenza del satellite<sup>2</sup> all'interno

---

1 Cfr. FRANCO FERRUCCI, *Plenilunio sulla selva: il «Convivio», le petrose, la «Commedia», «Dantes Studies»*, CXIX (2001), pp. 67-102, a p. 75; Id., *Dante. Lo stupore e l'ordine*, Napoli, Liguori, 2007, pp. 125-149.

2 Per Dante la Luna è il primo pianeta del cielo aristotelico-tolomaico ed è considerato come un astro o una «stella» (*Par.* II, 30) che, come le altre, riceve luce dal Sole (*Conv.* II, xiii, 9; *Mon.* III, iv, 3) In *Mon.* III, iv, 18 è però detto che «quantum est ad esse, nullo modo luna dependet a sole, nec etiam quantum ad virtutem, nec quantum ad operationem simpliciter; quia motus eius est a motore proprio, influentia sua est a propriis eius radiis: habet enim aliquam lucem ex se, ut in eius eclipsi manifestum est». Sulla ambiguità del passo cfr. JEANNINE QUILLET, «Soleil» et «Lune» chez Dante, in *Le Soleil, la lune et les étoiles*

del poema. Quello lunare è pertanto un territorio che resta ancora da esplorare a fondo. L'obiettivo che mi propongo in questa sede è l'analisi di una delle molteplici facce che la Luna assume nella *Commedia*: quella ctonia, ambigua e potenzialmente nociva identificata con Proserpina o Ecate e sintetizzata nelle parole di Farinata con la perifrasi «la donna che qui regge» (*Inf.* X, 80).

Si è già accennato al fatto che nella *Commedia* il Sole ha univocamente un valore positivo e rassicurante. Esso è simbolo di Dio e della grazia divina, secondo una ben consolidata tradizione che fonde il dato biblico/cristiano con quello classico e platonico.<sup>3</sup> Nel *Somnium Scipionis* l'astro è definito «dux et princeps», «mens mundi et temperatio»<sup>4</sup> e nel commento Macrobio riporta la notizia che Platone, dovendo parlare del Sommo Bene (τῶγαθόν) «dicere quid sit non ausus est, hoc solum de eo sciens, quod sciri quale sit ab homine non possit, solum uero ei simillimum de uisibilibus solem repperit».<sup>5</sup> Nella *Commedia* il Sole, fonte originaria di luce e di vita, è identificato con Dio, sorgente primaria di quell'amore e quella virtù che proprio sotto forma di luce si irradiano nell'universo, come sintetizzato nell'apertura della terza cantica:

au *Moyen Age*, Aix-en-Provence, CUERMA, Université de Provence, Marseille, Laffitte, 1983, pp. 329-337.

3 Cfr. ANTONIETTA BUFANO, GIORGIO STABILE, EMMANUEL POULLE, MARCELLO AURIGEMMA, voce *Sole*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, vol. V, pp. 296-304; GIORGIO STABILE, *Temi di simbologia in Dante*, in Id., *Dante e la filosofia della natura: percezioni, linguaggi, cosmologie*, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo, 2007, pp. 329-341. Per l'importanza simbolica riconosciuta al Sole nelle opere precedenti la *Commedia* cfr. EMILIA CHIRILLI, *Valore concettuale dei lemmi "sole" e "stella" dai Siciliani agli Stilnovisti e a Dante*, in *Filologia e critica dantesca: studi offerti a Aldo Vallone*, Firenze, Olschki, 1989, pp. 461-504.

4 M. T. CICERO, *De re publica*, VI, 17, 2-5.

5 A. T. MACROBIUS, *Commentariorum in Somnium Scipionis*, I, 2, 15.

La gloria di colui che tutto move  
per l'universo penetra, e riplende  
in una parte più e meno altrove.

(*Par.* I, 1-3)

Già in *Conv.* III, xiii, 7, del resto, Dante dichiarava che «nullo sensibile in tutto lo mondo è più degno di farsi essempro di Dio che 'l sole».

A differenza della valenza positiva del Sole, la Luna muta il suo aspetto nel corso del poema e, così come simboleggiato dalle sue fasi di crescita e decrescita, può presentare valori molteplici e contrari. Il satellite può assumere il volto dell'infernale Proserpina (*Inf.* IX, 99; X, 80) ma può anche all'opposto vestire i panni della splendente Trivia (*Par.* XXIII, 25-27). La doppia valenza *in bono* o *in malo*,<sup>6</sup> definita da Rahner *mysterium lunae*,<sup>7</sup> è stata spesso rilevata dai critici che però solo in pochi casi hanno riservato uno studio approfondito al carattere arcano del satellite. Già i commenti medievali comunque si soffermano sull'assimilazione fra il corpo celeste e le personificazioni mitiche utilizzate da Dante per riferirvisi. Il poeta, infatti, utilizza alternativamente alcuni dei nomi attribuiti alla dea pagana per indicare il satellite, o attraverso la citazione del nome stesso o mediante l'uso di perifrasi.<sup>8</sup> Nelle chiose medievali, inoltre, troviamo l'indicazione delle *auctoritates* che autorizzavano l'assimilazione dantesca. Due sono le fonti più segnalate: il verso di *Aen.* IV, 511 «tergeminamque Hecaten, tria virginis ora Dianae», e Orazio, *Carmina*, III, 22 «ter vocata

6 MARIO AVERSANO, *Cultura e immagine: intertestualità dantesco-virgiliana*, «L'Alighieri», XXVII (1986), 2, pp. 3-22.

7 Cfr. HUGO RAHNER, *Miti greci nell'interpretazione cristiana*, Bologna, Il Mulino, 1957, pp. 107-197.

8 La polionimia è attributo fondamentale della divinità lunare. Dante pertanto può riferirsi alla Luna adoperando il nome «Delia» (*Purg.* XXIX, 78) oppure «Trivia» (*Par.* XXIII, 26). Per un'indagine esaustiva delle caratteristiche del satellite: JULES CASHFORD, *The moon: myth and image*, London, Cassell Illustrated, 2003. Per la Luna dantesca cfr. MARCELLO AURIGEMMA, voce *Luna*, in *Enciclopedia Dantesca*, vol. III, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, pp. 732-734.

audis [...] diva triformis». Significativa è a riguardo la posizione di Iacomo della Lana che rileva come i tre volti della dea siano da ricollegarsi alle fasi e al movimento lunare.<sup>9</sup> La faccia minacciosa della Luna dantesca è senza dubbio presente nel fondo del regno infernale, luogo dove il «sol tace» (la metafora, riferita all'oscurità della selva, può a ragione estendersi a tutto il «doloroso regno»). La Luna, identificata con la ctonia Proserpina, è veramente la «donna» che regna, che domina incontrastata nell'Inferno dantesco. Ad essa, intesa come corpo celeste, Virgilio si riferisce per fornire le indicazioni cronologiche nella prima cantica.<sup>10</sup> Il Sole, infatti, che «mena dritto altrui per ogne calle» e che infonde speranza al pellegrino, si eclissa durante la discesa infernale. Solo dopo aver compiuto il tragitto nel regno oltremondano, Virgilio riprenderà a riferirsi alla posizione del Sole per indicare lo scorrere del tempo. Che la scomparsa della stella sia da interpretarsi simbolicamente come la perdita della grazia e della luce divina è dato ampiamente riconosciuto.<sup>11</sup> Il tempo infernale è dunque scandito dall'astro notturno che misura non solamente il tragitto del pellegrino Dante ma anche il tempo nelle narrazioni di Farinata, di Ulisse e di Ugolino.<sup>12</sup>

9 JACOPO DELLA LANA, *Comedia di Dante degli Allaghieri col Commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di LUCIANO SCARABELLI, Bologna, Tipografia Regia, 1866-67: «E questa Proserpina è la luna che mezzo lo suo tempo, cioè da ch'ell'ha sette die infine alli XXII, luce sovra terra, lo soperchio luce sotto terra». Per l'assimilazione della Luna con Proserpina cfr. SOPHIE LUNAIS, *Recherches sur la lune*, Leiden, E. J. Brill, 1979, pp. 28 e ss.

10 Sono utilizzati anche altri riferimenti astrali. Cfr. *Inf.* XI, 112-115.

11 Cfr. EDWARD MOORE, *Gli accenni al tempo nella «Divina Commedia» e la loro relazione con la presunta data e durata della visione*, Roma-Salerno, Biblioteca Storica Dantesca, 2007, [ristampa della trad. di CINO CHIARINI, Firenze, Sansoni, 1900]; PATRICK BOYDE, *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*, Bologna, Il Mulino, 1984, pp. 269-272.

12 *Inf.* X, 79-81; *Inf.* XXVI, 127-132; *Inf.* XXXIII, 22-27. È comunque da ricordare che in *Inf.* VI, 69-67 Ciaccio predice a Dante la caduta dei Bianchi in «tre soli» a partire dalla data della visione come indicazione degli anni. L'utilizzo del Sole e della Luna come diversi orologi cosmici per indicare rispettivamente il giorno, l'anno e il mese è dato testimoniato sia dalla tradizione pagana che da quella classica. Cfr. *Gen.* 1, 14-19; *Eccl.* 43, 6-8; *Ps.* 104, 19; *Ps.* 136, 7-9; ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiae*, III, lvi, 1; V, xxxiii; PLATO LATINUS, *Timaeus*, 39 B-C; CALCIDIUS, *Timaeus*, CXXX.

Oltre ad assumere un evidente significato simbolico, la presenza della Luna come strumento privilegiato per la scansione del tempo nell'Inferno trova rispondenza nella vicinanza del satellite alla dimensione terrena. Le sue fasi di crescita e scomparsa, infatti, mostrano in maniera evidente i cicli di nascita e morte che travolgono ogni essere, le leggi universali del divenire. Il tempo «umano», concreto e i ritmi della vita ricevono significazione, secondo Eliade, dal ciclo di scomparsa e ricomparsa del luminare in cielo.<sup>13</sup> Alla luce di queste considerazioni, e considerando l'effettiva prossimità della Luna alla Terra nel cosmo tolemaico, è facile comprendere il perché sia la Luna a scandire il tempo nell'Inferno dantesco. Il regno dei dannati è infatti quello più legato alla dimensione terrena, tanto da essere situato materialmente all'interno della Terra. Per chiarire meglio, si potrà dire che nel regno più vicino alla vita dei mortali, laddove gli astri non sono materialmente visibili, la vicinanza alla sfera umana è ricordata anche dal pianeta che più di tutti incarna le leggi del divenire.<sup>14</sup>

Il passo più rilevante in cui compare il volto oscuro della Luna è quello che chiude il canto XX, il canto «magico» per eccellenza nella *Commedia*. Dopo la descrizione degli indovini e dei maghi puniti nella bolgia, Virgilio annuncia al suo pupillo che è ora di riprendere il cammino poiché la notte volge al termine e il tempo impiegato per l'attraversamento del regno sta trascorrendo:

«Ma vienne omai, ché già tiene 'l confine  
d'amendue li emisperi e tocca l'onda  
sotto Sobilia Caino e le spine;  
e già iernotte fu la luna tonda:  
ben ten de' ricordar, ché non ti nocque  
alcuna volta per la selva fonda».

(*Inf.* XX, 124-129)

13 MIRCEA ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 1957, pp. 138-168.

14 La Luna segna il tempo del cammino di Dante ancora in *Purg.* X, 13-16; *Purg.* XVIII, 76-81.

Tramite questo intricato riferimento temporale e, sottintendendo il ritardo giornaliero di circa 48 minuti che la Luna accumula nei confronti dell'astro maggiore, Virgilio ci informa che devono essere circa le sei e cinquanta del mattino. L'indicazione cronologica non sarebbe di per sé differente dalle altre incontrate nel racconto se non fosse che qui, per la prima volta, con un ingegnoso colpo di scena, il lettore apprende che il percorso verso la salvezza di Dante è iniziato sotto la guida della Luna piena. Una certa luce, pertanto, rischiarava quella «selva fonda» che era stata definita «oscura». Non solo, il poeta latino rileva che, benché tonda per il plenilunio, la Luna non ha ostacolato il viaggio del pellegrino. Le parole di Virgilio, dunque, lungi dal costituire una descrizione accessoria di una realtà astronomica, necessitano di una decodificazione precisa. Ritengo che Dante abbia scelto intenzionalmente di rivelare proprio in questa bolgia che la presenza lunare rischiarava l'inizio del suo viaggio. Proprio qui, infatti, sono puniti quegli indovini e astrologi che, come i naviganti, i medici e i contadini,<sup>15</sup> dirigono le loro attività osservando il movimento delle stelle e quello lunare, scrutando le fasi di crescita o decrescita dell'astro. La menzione della Luna, quindi, richiama analogicamente le attività illecite svolte dai peccatori di questa bolgia.

Ritengo tuttavia che anche a questa indicazione lunare che chiude il racconto sia stato riservato lo stesso trattamento a lungo ricevuto dall'intero canto. In altre parole, anche questo passo non è stato considerato in maniera esaustiva a causa del disprezzo moderno e positivisticò che ha colpito la dottrina astrologica. Fortunatamente le lacune di certa critica sono state colmate da una serie di studi ormai fondamentali che hanno messo in

luce la complessità del canto,<sup>16</sup> ma è mia convinzione che l'indicazione virgiliana possa svelare ancora delle sorprese.

Il satellite lunare svolge, come già detto, un ruolo centrale nelle pratiche divinatorie e magiche per via della grande influenza che esercita sul pianeta Terra. I potenti influssi della Luna derivano dalla prossimità e dalla vicinanza al nostro pianeta. Era nozione comune al tempo di Dante che la Luna, più di ogni altro pianeta, dominasse le attività terrene e umane, e il dato è confermato da una serie sconfinata di fonti, provenienti non solo dal settore astrologico. Per Tolomeo è all'unisono con la Luna che hanno luogo i cambiamenti sulla Terra.<sup>17</sup> Albumasar la definisce «significatrix» sul divenire degli elementi terreni per via del fatto che più di tutti gli altri corpi celesti essa subisce mutazioni e variazioni nei suoi movimenti.<sup>18</sup> Essa è ancora «testis» et «significatrix» secondo Bartolomeo da Parma e «habet consimilitudinem vitae hominis» a cause delle fasi di crescita e decrescita.<sup>19</sup> Macrobio definisce la Luna «terra eterea», «auctor et conditrix», autrice e cooperatrice degli esseri mortali ed essa occupa lo spazio di confine tra

16 Fra le letture più attente alla complessità strutturale e simbolica del canto cfr. SILVIO PASQUAZI, *Il canto XX dell'Inferno*, in *Nuove Letture Dantesche*, Firenze, Le Monnier, 1970, pp. 183-204; MARINO BARCHIESI, *Catarsi classica e «medicina dantesca» (dal canto XX dell'Inferno)*, «Lecture classensi», 4 (1973), pp. 9-124; IGNAZIO BALDELLI, *Il canto XX dell'Inferno*, in *Inferno*, Roma, Casa di Dante, 1977, pp. 477-493; ETTORE PARATORE, *Il canto XX dell'Inferno*, «Studi Danteschi», LII (1979-80), pp. 149-169; RICHARD KAY, *The spare ribs of Dante's Michael Scot*, «Dante Studies», CIII (1985), pp. 1-14; STEFANO CARRAI, *Virgilio, Manto e il corteo degli indovini*, in ID., *Dante e l'antico*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2012, pp. 89-98.

17 C. PTOLEMAEUS, *Tetrabiblos*, I, 2, 3. Cfr. *Quadripartitum*: «Luna uti terrae proxima multa in terrena influit, quae cum illa afficiuntur, et animata simul, atque inanimata illius variationibus respondet. Flumina etenim illius lumine augmentur, et minuuntur, aestus maris eius ortu, atque occasu regitur, quinimo et plantae, et animantia, vel tota, vel eorum partes Luna crescente implentur, decrescente evanescent».

18 Cfr. ALBUMASAR, *Liber Introductorii*, I, diff. 2, 267-274; III, diff. 1, 57-60.

19 BARTOLOMEO DA PARMA, *Tractatus sphaerae: i primi due libri*, pubblicati da EMANUELE NARDUCCI, Roma, Tipografia delle scienze matematiche e fisiche, 1885, p. 139.

15 C. PTOLEMAEUS, *Tetrabiblos*, I, 2, 7-8. Faccio riferimento alla versione latina del *Quadripartitum*, cfr. *Procli Diadochi Paraphrasis in Ptolemaei libros IV. De siderum effectationibus, a Leone Allatio è graeco in latinum conversa*, Lugd. Batavorum: ex officina Elzeviriana, 1635, pp. 6-7. Cfr. anche ALBUMASAR, III, diff. 9, 1665-1679 in ID., *Liber introductorii maioris ad scientiam iudiciorum astrorum*, ed. RICHARD LEMAY, Vol. V, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1995, p. 132.

la vita e la morte.<sup>20</sup> Le fonti di epoca classica e medievale concordano nel classificare il satellite come pianeta freddo e umido, notturno e femminile. Ad esso spetta il dominio sulle acque, sui mari e in generale su ogni elemento liquido della Terra. Michele Scoto nel *Liber Introductorius* dedica grande attenzione alla descrizione della stella che ha la «potestas noctis». <sup>21</sup> Lo stesso Ambrogio, discutendo della caducità delle sorti umane definisce la Luna un grande «mysterium» voluto dal Signore e riconosce alle fasi lunari un ruolo fondamentale per la creazione dell'umidità, per la formazione della rugiada e per l'aumento e abbassamento delle maree.<sup>22</sup> Le stesse caratteristiche sono ricordate da Brunetto, Restoro, Cecco d'Ascoli<sup>23</sup> e sono riportate anche dai commenti medievali al poema. Così ad esempio chiosa Benvenuto:

nam maxime regit ista inferiora terrena; primo, ratione suae vicinitatis, quia est inferior caeteris planetis, et dicitur *fex planetarum*, sicut terra elementorum, et est *mater humoris*, sicut sol fons caloris: secundo, ratione suae velocitatis, quia in triginta diebus et minus

20 MACROBIUS, *Commentariorum in Somnium*, cit., I, 11, 6-7.

21 Ho consultato l'opera di Scoto attraverso il ms. 266 della Bodleian Library e avvalendomi dell'edizione approntata da Hans Meier presso il Warburg Institute. L'edizione, mai portata a termine a causa del decesso dello studioso, è custodita presso l'Istituto che mi ha concesso di visionarla. Le indicazioni da me riportate si riferiscono pertanto al numero delle pagine della versione di Meier. MICHAEL SCOTUS, *Liber Introductorius*, ed. HANS MEIER, London, Warburg Institute, pp. 492-498. Per una sintesi del rapporto tra Dante e Scoto cfr. PIERO MORPURGO, *Michele Scoto e Dante: una continuità di modelli culturali?*, in *Filosofia, scienza e astrologia nel Trecento europeo*, a cura di GRAZIELLA FEDERICI VESCOVINI E FRANCESCO BAROCELLI, Padova, Il Poligrafo, 1992, pp. 79-94; MARCELLO CICCUTO, *Michele Scoto e la «naturalis philosophia» di Dante*, «Tenzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantología», IV (2003), pp. 31-41.

22 AMBROSIUS, SANCTUS, *Exameron*, IV, 7-8,

23 BRUNETTO LATINI, *Tresor*, a cura di PIETRO G. BELTRAMI, Torino, Einaudi, 2007, I, 117, 2; RESTORO D'AREZZO, *La composizione del mondo colle sue cascioni*, a cura di ALBERTO MORINO, Firenze, Accademia della Crusca, 1976, I, 18, 9; II, i, 6; CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, a cura di ACHILLE CRESPI, Ascoli Piceno, Giuseppe Cesari, 1927, I, i, 52-54; I, v, 403; I, vii, 511-542; IV, ii, 3471-3505; IV, v, 3813-3818.

percurrit totum zodiacum, unde faciliter mutat aerem, et facit ventos et pluvias, et mutat et movet aquam [...]: tertio, quia est *significatrix* omnium planetarum superiorum; [...] quia scilicet recepit de supra influentiam aliorum planetarum et transfundit super nos; ideo fere in omnibus sequimur motum lunae, sicut in navigando, in dando medicinas, et ita de aliis.<sup>24</sup>

Anche il *Picatrix*, testo magico tradotto dall'arabo in epoca medievale, riporta la convinzione del ruolo mediatore della Luna tra la Terra e i pianeti superiori:

La Luna possiede influssi e poteri più evidenti di tutti gli altri (pianeti) su questo mondo: ad essa appartiene il potere di generare e corrompere e agisce come tramite in queste operazioni; infatti riceve gli influssi e i caratteri delle stelle e dei pianeti e li trasmette alle cose inferiori di questo mondo.<sup>25</sup>

Ho citato non a caso il trattato, non perché costituisca una possibile fonte dantesca ma poiché più di altri sembra condividere le stesse convinzioni e gli stessi atteggiamenti dei peccatori presenti nella bolgia. Secondo il testo islamico, infatti, tramite l'osservazione celeste il saggio/mago può arrivare a conoscere il futuro e ad alterarlo, utilizzando incantesimi e talismani. Allo stesso modo, nella quarta bolgia, è punita la contemplazione degli astri impiegata con l'empio fine di forzare e alterare il destino, annientando il libero arbitrio e la bontà della grazia divina. Gli indovini antichi, gli astrologi moderni e le donne comuni che utilizzano le pratiche magiche sono tutti accomunati da questo stesso peccato e condannati pertanto a subire la tremenda deformazione dei loro corpi. Dante crede, anche se

24 BENVENUTO RAMBALDI DA IMOLA, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam: nunc primum integre in lucem editum*, curante JACOBO PH. LACAITA, Florentiae, G. Barbèra, 1887. Il corsivo è mio.

25 *Picatrix, Ghāyat Al-hakim, «Il fine del saggio»*, PSEUDO MASLAMA AL-MAGRITI, a cura di PAOLO ALDO ROSSI, Milano, Mimesis, 2008, p. 67 e ss.

con qualche riserva, nella «oggettiva validità scientifica delle previsioni astrologiche» e, in linea con altri scrittori cristiani, non ritiene di per sé fonte di peccato la *speculatio*, ossia l'osservazione delle stelle.<sup>26</sup> L'infinita bontà di Dio, infatti, concede agli uomini di conoscere una parte della sua volontà attraverso l'analisi dei segni celesti (ad esempio con l'osservazione dei luminari si possono prevedere gli eventi atmosferici). Il peccato di frode qui punito consiste piuttosto nella negazione del libero arbitrio e nella presunzione di poter alterare il giudizio divino.

La liceità della contemplazione celeste e della divinazione aveva suscitato accesi dibattiti sia in ambiente pagano che nei circoli cristiani. Già Tolomeo, discutendo dell'effettiva utilità dell'astrologia, condannava non la dottrina in sé ma l'uso distorto di questa da parte di ciarlatani senza scrupoli.<sup>27</sup> La tradizione cristiana aveva poi ampiamente speculato, per lo più condannandole, sulle teorie magiche e oroscopiche di origine pagana e l'eco di questi dibattiti è chiaramente avvertibile nelle pagine della *Commedia*. Già l'esegesi antica al canto, pertanto, metteva in chiaro la posizione da assumersi riguardo al peccato dei maghi e degli indovini mentre studi critici più recenti hanno eviscerato quanto Dante abbia ereditato dalle riflessioni di Agostino, di Isidoro e Tommaso.<sup>28</sup> Proprio quest'ultimo aveva evidenziato che «chi affattura» (*Inf.* XI, 58) lo fa avvalendosi dell'aiuto dei demoni che, in quanto sostanze intellettuali, per poter operare hanno bisogno di legarsi ai corpi materiali. Tali demoni,

26 Cfr. S. PASQUAZI, *Il canto XX dell'«Inferno»*, cit., pp. 192 e sgg.; I. BALDELLI, *Il canto XX dell'«Inferno»*, cit., pp. 477-493. Per una ricognizione delle posizioni del poeta riguardo l'astrologia cfr. RICHARD KAY, *Dante's Christian Astrology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1994.

27 C. PTOLEMAEUS, *Tetrabiblos*, I, 2, 13-14.

28 Cfr. come esempio il commento di Iacomo della Lana al canto. Tra gli studi recenti cfr. SIMON A. GILSON, *Medieval magical Lore and Dante's «Commedia»: divination and demonic agency*, «Dante Studies», CXIX (2001), pp. 27-66. Per una sintesi della posizione di Tommaso cfr. H. DARREL RUTKIN, *Astrologia e divinazione in Tommaso d'Aquino*, in *Il linguaggio dei cieli. Astri e simboli nel Rinascimento*, a cura di GERMANA ERNST e GUIDO GIGLIONI, Roma, Carocci, 2012, pp. 23-37.

pertanto, rispondono volentieri alle invocazioni dei maghi soprattutto se condotte sfruttando determinate posizioni astrali propizie. Nei trattati magici e astrologici, che riflettono su tali disposizioni celesti, il plenilunio è considerato come il momento più favorevole per le pratiche esoteriche. Durante questa particolare fase, infatti, Sole e Luna sono tra loro in opposizione e il luminare notturno, manifestandosi in tutta la sua luce, dispiega al massimo il suo influsso sulla Terra. Il riferirsi di Virgilio alla specifica fase del plenilunio, pertanto, assume un'ulteriore significazione anche se nessuna delle letture critiche sembra essersi soffermata a fondo né si è interrogata sul senso specifico della litote che precisa che, benché tonda, la Luna non «nocque» al poeta. Perché dunque il plenilunio poteva essere pericoloso per Dante? Secondo alcuni commentatori il significato della sentenza «non ti nocque» sarebbe da interpretarsi in senso contrario al verbo «nuocere». Attraverso la riflessione dei raggi solari (la grazia divina), in altre parole, la Luna avrebbe giovato e alleviato il cammino di Dante smarrito nella selva oscura del peccato. Ritengo però che questa interpretazione non esaurisca del tutto il discorso e che la visione negativa dell'influsso lunare possa chiarirsi mediante il riferimento ad alcuni modelli che Dante avrebbe potuto tenere in considerazione. Primo fra tutti, nella memoria del poeta potrebbe aver agito il virgiliano: «Quale per incertam Lunam sub luce maligna / est iter in silvis» (*Aen.* VI, 270-271), dove l'aggettivo «malignus» può ricevere la doppia significazione di 'malevolo', 'ostile' ma anche di 'stretto' e 'angusto'. Anche la tradizione biblico-cristiana offre esempi di un influsso negativo del satellite. Nella Bibbia, infatti, sebbene siano poche le attestazioni di una simbologia lunare, possiamo rintracciarne la prima testimonianza nel salmo 121, in cui la possibile influenza malefica del luminare porterebbe alla «lunacy», cioè ad una forma di follia.<sup>29</sup> In

29 Ps. 121, 6: «Per diem sol non percutiet te, / neque luna per noctem». Per il problema della simbologia lunare nella tradizione biblica cfr. *Dictionary of The Bible*, ed. by JAMES HASTINGS, Edinburgh, T. & T. Clark, 1934-1942, vol. III, pp. 433-435; JEAN LONGÈRE, *Un sermon inédit d'Alain de Lille: «Fecit Deus duo magna luminaria»*, in *Mater Fidei et*

generale il monoteismo delle sacre scritture, ostile al culto lunare, non tramanda una visione positiva della Luna così come attestato in Matteo 4, 24, dove in un unico elenco sono citati coloro «qui daemonia habebant, et lunaticos et paralyticos». Il termine *lunaticos* qui impiegato traduce il greco «σεληνιαζόμενους» e significa propriamente coloro che sono tormentati dalla Luna, cioè gli epilettici.<sup>30</sup> La credenza della nocività dei raggi lunari era diffusa anche a livello popolare ed è attestata in altre fonti. In generale, però, la tradizione patristica interpreta per lo più positivamente il satellite identificandolo o con Maria o con la Chiesa, poiché entrambe riflettono la luce vivificante del *Sol Iustitiae* Cristo. Un'eco dell'interpretazione negativa è invece rintracciabile in Bernardo il quale, opponendosi all'identificazione ormai canonica Maria-Luna, afferma che il Sole è simbolo più consono alla Vergine perché la Luna simboleggia la corruzione, la follia e la mutevolezza delle cose.<sup>31</sup>

La maggioranza delle fonti, comunque, parla di un generico potenziale nefasto dell'astro notturno ma non si sofferma sulla precisa fase di luna piena. Il plenilunio anzi è considerato dai più come un momento benefico, positivo del ciclo lunare.<sup>32</sup> Soprattutto desta meraviglia che nessuna delle letture critiche analizzate sembri aver tenuto conto del dato essenziale che solo se considerato da un punto di vista astrologico o magico un astro può assumere o meno connotati negativi. La Luna piena è, come già detto, il momento più propizio per le pratiche magiche poiché massima è la potenza dell'influsso selenico. Non solo, era credenza condivisa che le streghe si

*fideliium. Collected essays to honor Théodore Koehler*, Dayton, University of Dayton, voll. 17-23, 1985-1991, pp. 264-276.

30 *Eccli.* 27, 12: «stultus autem sicut luna mutatur»; *Mt.* 17, 16.

31 *Sermo Infra Octavam Assumptionis*, 3-5, in SANCTI BERNARDI *Opera, Sermones II*, ed. JEAN LECLERCQ e HENRI ROCHAIS, Roma, vol. V, pp. 263-266.

32 Cfr. CLAIRE PRÉAUX, *La lune dans la pensée grecque*, Bruxelles, Palais des académies, 1973, p. 121.

radunassero proprio in questa delicata fase.<sup>33</sup> Le «triste che lasciaron l'ago, la spuola e 'l fuso» hanno per amico l'astro notturno; le «erbe» per produrre gli incantesimi risultano più efficaci se raccolte con l'aiuto della sua luce.<sup>34</sup> In un passo in cui si elencano le pratiche di *divinatio*, Cecco ricorda che i piromanti, i geomanti, i negromanti e gli idromanti «nella piena Luna, / gli spiriti chiamando con lor muse, / sanno il futuro per caso e fortuna».<sup>35</sup> I trattati di astrologia, inoltre, possono contribuire a chiarire perché la Luna nella selva poteva essere nefasta. Come detto all'inizio del racconto, infatti, Dante comincia il suo viaggio al momento dell'equinozio di primavera, quando il Sole è in Ariete (*Inf.* I, 37-43) e la Luna si trova in opposizione nel segno della Bilancia. Il *Liber Introductorius* fornisce alcune indicazioni utili per la comprensione di questa disposizione astrale: il lunare notturno, infatti, «non agit ad hedifficationem corporis set ad destructionem tocus operis solis» mentre il Sole «mortificat totam operationem lunae quae est ei contraria in omni opere tamquam mala uxor viro bono».<sup>36</sup> In un'altra sezione del testo è riportato che il segno di Libra fu creato da Dio in opposizione all'Ariete così come la Luna fu creata in opposizione al Sole.<sup>37</sup> Bartolomeo da Parma paragona l'aspetto astrale dell'opposizione a due uomini che si combattono per uccidersi, considerandolo «malus» o

33 Cfr. MARGUERITE JOHNSON, voce *Moon*, in *Encyclopedia of Witchcraft. The Western tradition*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2006, pp. 781-783.

34 Per una visione dell'atteggiamento adottato in ambiente cristiano cfr. il *Canon Episcopi*, il testo che forniva ai vescovi le direttive sul trattamento da riservare alle donne che facevano parte del «corteo di Diana». Nel documento peraltro tali donne sono definite «sceleratae», termine semanticamente molto vicino alla definizione dantesca delle «ndivine» come «triste» (vv. 121-123). Non solo, il termine «sceleratae» del testo potrebbe fornire una chiave di interpretazione per la complicata esegesi dello «scellerato» adoperato da Virgilio al v. 29. Per il *Canon* cfr. MARTINE OSTORERO, *Le diable au sabbat: littérature démonologique et sorcellerie*, Firenze, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2011, pp. 571-577.

35 CECCO D'ASCOLI, *L'Acerba*, IV, iii, 3509-3526.

36 MICHAEL SCOTUS, *Liber Introductorius*, cit., p. 498; p. 503.

37 Ivi, p. 758.

«pessimus» a seconda dei pianeti che vi sono coinvolti.<sup>38</sup> La posizione della Luna in Libra, inoltre, non è considerata favorevole secondo le trattazioni astrologiche poiché in questo segno avviene la caduta o il *discessus* dei due luminari.

Solo se esaminato da un punto di vista astrologico, pertanto, il satellite può rivelare il suo influsso maligno. Gli elementi qui messi in risalto, comunque, contribuiscono a riaprire la dibattuta questione del presunto distacco di Virgilio nei confronti degli indovini puniti nella bolgia. La critica moderna, infatti, è concorde nel ritenere che nel canto Dante metta in atto una precisa strategia per riscattare il maestro dalla fama di mago e *Vates*<sup>39</sup> diffusa tra i contemporanei. Il disprezzo di Virgilio nei confronti di coloro che vollero «veder troppo davante» e il rimprovero che egli fa a Dante (vv. 27-30) costituirebbero le tappe di tale strategia. A partire dagli studi di D'Ovidio<sup>40</sup> i critici hanno accolto una simile lettura che può essere sintetizzata dalle parole di Barolini. La studiosa osserva che «non solo Dante reintegra il testo virgiliano ma – consentendo a Virgilio di condannare solennemente, e quindi staccarsi dagli indovini che qui incontra – lo riscatta da ogni colpa per associazione».<sup>41</sup> Paratore, accogliendo la tesi dell'interpretazione della litote «non ti noque» come «ti ha giovato» ha ulteriormente ampliato il campo di applicazione di tale

38 BARTOLOMEO DA PARMA, *Tractatus sphaerae*, cit., pp. 85-86.

39 Lo stesso termine di *Vates*, che nel *Monarchia* (II, iii, 12) è riferito a Virgilio, nella *Commedia* non è presente, proprio perché collegato alla dimensione ispirata, profetica e magica, da cui il latino doveva distaccarsi. Così intende TEODOLINDA BAROLINI, *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della «Commedia»* (1983), trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1993, pp. 153-204. Per la figura del poeta latino nel Medioevo cfr. DOMENICO COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, nuova ed. a cura di GIORGIO PASQUALI, Firenze, La Nuova Italia, 1981.

40 FRANCESCO D'OVIDIO, *Dante e la magia e Ancora Dante e la magia*, in ID., *Studi sulla «Divina Commedia»*, Milano-Palermo, Sandron, 1901, pp. 76-149.

41 T. BAROLINI, *Il miglior fabbro*, cit., pp. 153-204; ALISON CORNISH, *The Harvest of Reading: «Inferno» 20, 24, 26*, in EAD., *Reading Dante's Stars*, New Haven, Yale University Press, 2000, pp. 43-61; S. CARRAI, *Virgilio, Manto e il corteo degli indovini*, cit., pp. 89-98.

lettura arrivando ad affermare che attraverso le parole di Virgilio Dante «può ormai guardare e considerare l'astro senza superstizione»,<sup>42</sup> libero dalla fascinazione degli indovini. Alla luce degli elementi da me analizzati tuttavia è chiaro che una simile interpretazione è una forzatura attuata dalla critica moderna, generalmente poco incline a riconoscere che in questa sede Virgilio si esprime esattamente come un astrologo, riferendosi alla posizione degli astri al fine di riconoscerne la possibile dannosità. Lungi dal distinguersi dai peccatori di questa bolgia, pertanto, il poeta latino si esprime allo stesso modo, riconoscendo le possibili implicazioni di una ben precisa disposizione celeste. E, se è vero che la Luna non ha avuto un influsso negativo sull'andare del pellegrino, questo non significa che, attraverso questa indicazione, Dante si sia distaccato dalle malie e dalla fascinazione degli indovini. La luce maligna del luminare, infatti, poteva nuocere lì, nel fondo della selva, all'inizio del cammino, non ora che ritorna a rischiarare seppure virtualmente il fondo della bolgia. Virgilio, pertanto, riveste anche in questa occasione un ruolo ambiguo: è colui che rimprovera Dante per la pietà mostrata verso i peccatori ma, come la tradizione medievale tramandava, non esita a fare uso di una «lecita» osservazione delle stelle per significare le tappe del percorso del pellegrino. Le stesse parole da lui usate, del resto, assumono toni favolosi, ambigui. Egli infatti si riferisce al satellite attraverso la perifrasi «Caino e le spine». La Luna piena, pertanto, è ricordata facendo ricorso alla sua caratteristica più rilevante: le macchie lunari che compaiono sulla sua superficie, segno di un'apparente imperfezione del pianeta. Secondo la leggenda popolare, diffusa tra i «pueri» e le «femminelle»,<sup>43</sup> tali macchie sarebbero dovute alla presenza sul pianeta di Caino, confinato lì con un fascio di spine o per la cattive offerte fatte al Signore o a causa dell'uccisione del fratello Abele. La

42 E. PARATORE, *Il canto XX dell'«Inferno»*, cit., p. 158; I. BALDELLI, *Il canto XX dell'«Inferno»*, cit., p. 491.

43 Cfr. i commenti al verso di PIETRO ALIGHIERI e GUGLIELMO MARAMAURO.

Luna, ricordata attraverso l'immagine del maledetto Caino, si pone come un chiaro simulacro del demoniaco, rivelando ancora una volta il suo volto infernale. La figura dell'omicida, infatti, aveva finito per essere considerata nelle fonti cristiane come l'archetipo stesso del male. Secondo alcuni racconti di ambiente giudaico Caino è addirittura generato dall'unione di Eva col serpente mentre nel Vangelo di Giovanni egli è definito «figlio del demonio». <sup>44</sup> Il racconto dell'uomo imprigionato nella Luna fa parte di quello stesso sostrato popolare che crede alle superstizioni e alle fandonie di maghi e indovini. Dante, attraverso il ricordo di questa favola, si ricollega ad una consolidata tradizione di studi riguardanti l'enigma delle macchie lunari. <sup>45</sup> Già Restoro, infatti, si occupa della questione facendo riferimento tra le altre versioni alla vicenda di Caino e Abele. <sup>46</sup> Ma è Alessandro Neckam, che sembra essere il primo a riportare la leggenda del «man in the moon», a ricollegare le macchie lunari ad un preciso significato morale. Egli afferma che Dio in persona ha dotato di macchie la Luna perché, essendo il luogo celeste più vicino alla terra, questa deve ricordare all'uomo la colpa contratta dal genere umano in seguito al peccato del primo parente. L'impurità lunare è stata perciò creata ad «instructionem nostri» come perenne testimonianza del peccato originale. <sup>47</sup> È interessante ricordare che proprio Michele Scoto, condannato in questa bolgia, dedica molta attenzione alla questione dell'ombra lunare. Egli discute alcune delle versioni diffuse dal volgo sul problema, liquidandole tutte come

favolose. <sup>48</sup> Significativamente anche il pellegrino Dante, giunto nella luce del Paradiso, utilizza il verbo «favoleggiare» (*Par.* II, 51) per riferirsi alla leggenda di Caino poco prima del discorso di Beatrice che sgombrerà il campo sia dalla credulità popolare sia dalle false dottrine filosofiche. La verità della «questione lunare» e la comprensione di tutto l'ordine cosmico sono però rivelazioni riservate all'altezza del cielo paradisiaco. <sup>49</sup> Solo nel regno dei beati, infatti, la Verità della sapienza, rappresentata dal Sole e incarnata in Beatrice (*Par.* III, 1), potrà rivelare la vera origine di quelle macchie che, secondo la limitata visione umana, sono i segni di un'impurità o imperfezione del satellite. Nella bolgia infernale, al contrario, la limitata scienza astrale dei maghi e degli indovini resta ancorata alle superstizioni e alla credulità del volgo, rappresentate dalla leggenda dell'empio Caino. La vera origine delle macchie lunari sarà chiarita solo nella perfezione luminosa del cielo, dove verranno superate sia la superstizione popolare sia la dottrina fisica di ascendenza averroistica, già accettata da Dante nel *Convivio*.

Il carattere ambiguo di questa Luna dantesca, pertanto, lungi dal risolversi in questa bolgia degli indovini, si prolunga durante tutto il cammino del pellegrino. Solo nel *Paradiso* il plenilunio potrà diffondere i suoi raggi benigni, incarnandosi nella figura splendente di Trivia-Luna attorniata dal corteo delle sue ninfe-stelle (*Par.* XXIII, 25-27). E solo dall'alto del Cielo Stellato, Dante potrà contemplare il pianeta lunare nella sua perfezione, privo di quel marchio infamante che ne caratterizza la visione dalla Terra. (*Par.* XXII, 139-141).

<sup>44</sup> *Io.* 3, 11-12. Per la figura di Caino cfr. CÉCILE HUSSHERR, *L'ange et la bête: Caïn et Abel dans la littérature*, Paris, Cerf, 2005, pp. 11-52.

<sup>45</sup> Per la leggenda del «man in the moon» cfr. ANTONIO ZERNITH, *La luna nelle credenze popolari e nella poesia*, Estratto da «Pro Patria» e «Pro patria nostra», Trieste, Tipografia Morterra, 1889; SABINE BARING-GOULD, *Curious myths of the middle ages*, London-New York, Longmans Green, 1901, pp. 190-208.

<sup>46</sup> RESTORO D'AREZZO, *La Composizione*, cit., II, 2, 8.

<sup>47</sup> ALESSANDRO NECKAM, *De Naturis Rerum*, cap. XIV: «De macula Lunae».

<sup>48</sup> MICHAEL SCOTUS, *Liber Introductorius*, cit., pp. 542-545.

<sup>49</sup> Cfr. GIORGIO STABILE, *Il canto II del «Paradiso». Navigazione celeste e simbolismo lunare*, in ID., *Dante e la filosofia della natura*, cit., pp. 85-136.



## Il sistema metaforico «virga»-«Virgo» in Dante

### *Introduzione*

Questa relazione si propone un'indagine sul riuso nella *Comedia* delle profezie di *Isaia* 11, 1, della profezia di Giove del I libro dell'*Eneide* e di quella della IV *Egloga* di Virgilio e sull'utilizzo del sistema metaforico della «Virga»-«Virgo» desunto da queste profezie in direzione funzionale al sistema ideologico della *Comedia*, soprattutto per quel che riguarda la provvidenzialità dell'Impero romano.

Utilizzo il termine “riuso” nel senso che Dante opera una *contaminatio* tra le tre profezie citate, facendole confluire in diverse profezie della *Comedia* e del macrotesto dantesco: si tratterebbe dunque di un caso di «risemantizzazione»<sup>1</sup> delle fonti (procedimento tipico di Dante, soprattutto rispetto alle fonti classiche), che vengono riprese in direzione funzionale al sistema della *Comedia*. Pertanto, studieremo il riuso in Dante dei testi di Isaia e di Virgilio dal punto di vista «intratestuale all'interno della *Comedia*, contestuale all'interno del macrotesto dantesco e intertestuale nel rapporto con i testi autorevoli della tradizione».<sup>2</sup> Dante, secondo il sistema tipico dell'apprendimento medievale, interiorizza il testo di un *auctor*, come la Bibbia e Virgilio, in uno con il commento degli esegeti e degli scolasti, che vengono quindi

---

1 ROBERTO MERCURI, *Comedia di Dante Alighieri*, in *Letteratura italiana. Le Opere*, I. *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1992, p. 423.

2 Ivi, p. 422. Cfr., oltre ai volumi di Mercuri (in particolare il lavoro appena citato e ID., *Semantica di Gerione. Il motivo del viaggio nella «Commedia» di Dante*, Roma, Bulzoni, 1984), alla cui metodologia mi ispiro, anche PETER S. HAWKINS, *Dante's Testaments. Essays in Scriptural Imagination*, Stanford, Stanford University Press, 1999. Questi mostra che Dante intende lasciare un suo “Testamento” in continuità con quello delle Sacre Scritture e spiega che per il titolo si è ispirato a *Par.* XXIV, 91-93, dal momento che nel suo volume intende mostrare, nella «complex adventure of Dante and his sources [...], a new account of everything old» (ivi, p. 15). A partire dal riuso delle fonti bibliche, patristiche e classiche, Dante rielabora infatti un suo personale Testamento.

a costituirsi come parte integrante del testo stesso, per cui, nell'analisi di una fonte, bisognerà studiare la «sedimentazione culturale che l'esegesi ha operato nei secoli sulla fonte stessa».<sup>3</sup> In questo discorso rientra l'adesione di Dante a un secolare equivoco dell'esegesi di Isaia giunta sino a lui, che vede nella «Virga» di *Isaia* 11, 1 la “Vergine Maria” da cui discende il «flos»-Messia. Come vedremo, tale esegesi è da Dante collegata all'interpretazione in senso cristiano, anch'essa diffusa ai suoi tempi, della IV *Egloga* di Virgilio, e in particolare alla traduzione della «Virgo» di Virgilio con “Vergine Astrea”, da Dante intesa come giustizia instaurata dall'Impero romano come condizione storica necessaria per la Redenzione operata da Cristo. Tramite l'esegesi della «Virga» di Isaia e della «Virgo» di Virgilio Dante dimostra la Provvidenzialità dell'Impero romano.

#### 1. La metafora della “virga” di Isaia in Par. XXXIII e in Conv. IV

Dante fa riferimento alla “virga” in *Conv.* IV, v, 5, dove traduce il celebre versetto di *Isaia* 11, 1 nel seguente modo: «nascerà virga de la radice di Iesse, e fiore de la sua radice salirà». Dante evidentemente traduce dalla *Vulgata*: «Et egredietur virga de radice Iesse et flos de radice eius ascendet». Nella *Vulgata*, come già nelle traduzioni latine della *Vetus*, e quindi in Dante, si è persa l'unità semantica (che era invece conservata nella traduzione greca dei Settanta) del testo originale ebraico di *Isaia* 11, 1, che era interamente riferito al Messia che doveva venire. Infatti, l'esegesi cristiana ben presto, erroneamente, divide<sup>4</sup> il versetto in due parti: nella prima vide un riferimento alla Vergine Maria, nella seconda al Messia, facendo discendere quest'ultimo, il “flos”, dalla “virga”. La moderna esegesi biblica riconosce invece nella prima frase del versetto il ramo-Puer-Messia e nella seconda una ripetizione tautologica, una *variatio* della

prima, come tipico della metrica ebraica. L'unità semantica (nel senso di riferimento esclusivo al Messia venturo) è dunque resa nelle traduzioni moderne condotte sull'originale ebraico. Ecco quella della CEI 2008: «Un germoglio spunterà dal tronco di Iesse, un virgulto germoglierà dalle sue radici».

A partire da Tertulliano,<sup>5</sup> e poi per tutto il Medioevo, in ambito cristiano il versetto viene invece “spezzato”: la prima parte è riferita a Maria Vergine, la seconda a suo figlio, il Messia. La *Vulgata* nasce già “compromessa” nell'utilizzare il termine “virga” della *Vetus* latina secondo l'interpretazione “cristiana” già presente in Tertulliano. L'interpretazione “cristiana” viene esplicitamente difesa, sulla scia di Tertulliano e anche delle traduzioni della *Vetus*, dal nuovo traduttore della *Vulgata*, Girolamo, nel suo *Commentario a Isaia*, contro l'interpretazione “unitaria”, cioè riferita al solo Messia, dei Giudei.<sup>6</sup>

Per ragioni di spazio non posso qui soffermarmi sulla tradizione esegetica alla quale Dante si ispira dell'interpretazione della «virga» di *Isaia* 11, 1 in quanto “Virgo Maria”, per cui rimando al secondo capitolo della mia Tesi di Dottorato. Qui basti dire che l'interpretazione della «virga» di Isaia in senso mariano si era definitivamente affermata ai tempi di Dante, nei quali ancora la figura di san Giuseppe era molto oscurata: per secoli, infatti, non è stato considerato che, secondo la genealogia di Gesù dell'*incipit* del Vangelo di Matteo, Cristo fosse discendente di Iesse per tramite di Giuseppe e non di Maria: non si coglieva il paradosso teologico

5 Il quale, probabilmente, si serve dell'*Afra*, una delle traduzioni che si trovano riunite nella *Vetus*.

6 HIERONYMUS, *Commentaria in Isaiam Prophetam*, IV, 11, in *PL* XXIV, 144A-B. San Girolamo per il “fiore” richiama il *Cantico dei Cantici*, proprio come farà san Bernardo nel brano che citeremo in questo stesso paragrafo. È appena uscita una nuova edizione, con traduzione in italiano, del *Commento a Isaia*: GIROLAMO, *Commento a Isaia*, a cura di RICCARDO MAISANO, in *Opera Omnia di San Girolamo*, a cura di CLAUDIO MORESCHINI, vol IV/2, Roma, Città nuova editrice, 2013. Cfr. anche *Bibliorum Sacrorum cum Glossa Ordinaria...*, Tomus Quartus, Venetiis, 1652, coll. 138-139.

3 R. MERCURI, *Comedia di Dante Alighieri*, cit., p. 423.

4 Per le ragioni che per motivi di spazio non posso qui esporre, per cui rimando al secondo capitolo della mia Tesi di Dottorato, discussa in data 16-6-2014.

del Vangelo di Matteo secondo cui Dio prescinde dai legami di sangue e di dinastia, legami tanto importanti nel Medio Evo e anche in Dante (si pensi anche alla rilevanza che egli stesso dà alla sua stirpe e a Cacciaguida, che non a caso in *Par.* XV, 28 esordisce con l'espressione virgiliana «o sanguis meus»). Nell'ambito di questo secolare equivoco, alcuni esegeti (tra i quali Dante nel *Convivio*, come vedremo), per colmare la contraddizione con la genealogia di Matteo, immaginano che anche Maria (come Giuseppe, peraltro non citato) sia una discendente della stirpe di Jesse. Quest'ultimo aspetto era stato riscontrato da Émile Mâle nell'iconografia medievale dell'albero<sup>7</sup> genealogico di Jesse, caratterizzata dalla completa assenza del personaggio di san Giuseppe, sostituito da quello di Maria.

Così anche nell'interpretazione di Dante (in *Conv.* IV) del brano da lui stesso tradotto di *Isaia* 11, 1 la derivazione è la seguente: dalla radice di Jesse deriva la «virga», cioè la “Virgo” Maria, e da quest'ultima il «flos»-Cristo.

Il sistema metaforico “Virga”-“Maria” e “Fiore”-“Cristo”, che Dante ritrova anche nel san Bernardo storico,<sup>8</sup> viene non a caso utilizzato anche dal san Bernardo personaggio<sup>9</sup> dantesco per la celebre analogia tra il fiore-Cristo e la Candida Rosa in *Par.* XXXIII, 9: «così è germinato questo

7 ÉMILE MÂLE, in *L'Art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France*, Paris, Colin, 1948 (I ediz. 1898), p. 317. Sul simbolo dell'Albero nella Bibbia e nella tradizione cattolica e in Dante cfr.: GERHART B. LADNER, *Vegetation Symbolism and the Concept of Renaissance*, in ID., *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History and Arts*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983, pp. 727-763; CHIARA FRUGONI, *Alberi (in paradiso voluptatis)*, in *L'ambiente vegetale nell'Alto Medioevo*, Atti della XXXVII Settimana di studio del CISAM, Spoleto, CISAM, 1990, vol. II, pp. 725-762; JEAN DELUMEAU, *Storia del Paradiso. Il giardino delle delizie*, Bologna, Il Mulino, 1994; STEFANO PRANDI, *Il diletto legno. Aridità e fioritura mistica nella «Commedia»*, Firenze, Olschki, 1994.

8 BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *De Consideratione*, PL CLXXXII, 801D-802A; ID., *De adventu Domini*, PL CLXXXIII, 42C-43A.

9 Per la scelta del personaggio di san Bernardo come terza guida del viaggio dantesco e per la presenza del *De diligendo Deo* nella *Comedia* cfr. STEVEN BOTTERILL, *Dante and the Mystical Tradition. Bernard of Clairvaux in the «Commedia»*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

fiore»,<sup>10</sup> dove è presente la stessa accezione di derivazione propria del sistema metaforico “virga”-“fiore”. Nelle prime tre terzine della preghiera alla Vergine (*Par.* XXXIII, 1-9) il richiamo al sistema metaforico “virga”-“fiore” è messo ben in evidenza da Dante, visto che la “virga”, che nell'interpretazione dantesca di Isaia è la “Vergine”, apre il primo verso e il “fiore” chiude il nono.

A questo punto occorre citare, ai fini dell'interpretazione che Dante ha dato a *Isaia* 11, 1, il luogo in cui Isidoro distingue i termini latini «virga» e «virgultum»,<sup>11</sup> elemento che (insieme al filone da Tertulliano in poi che traduce «virga» di *Isaia* 11, 1 non con “virgulto” ma attribuendo al termine il significato di “Vergine Maria”) può aver indotto ulteriormente Dante a credere che la «virga» di Isaia non fosse traducibile con “virgulto”, essendo quest'ultimo per Isidoro un derivato della “virga”. Se infatti si legge la prima parte del versetto di *Isaia* 11, 1 nella traduzione latina in base alla distinzione terminologica di Isidoro, che esplicitamente indica la derivazione di «virgultum» da «virga», la «virga» di Isaia appare ciò da cui deriva il «flos» inteso come virgulto. D'altra parte lo stesso Isidoro aderisce esplicitamente all'esegesi che vede nella «virga» di *Isaia* 11, 1 la profezia della “Vergine”.<sup>12</sup>

Dante, forse pensando anche ai due luoghi appena citati di Isidoro, attribuisce alla metafora arborea presente in Isaia una consapevolezza profetica di derivazione del fiore-virgulto-Cristo dalla “Virga” che in realtà

10 È un'ormai consolidata acquisizione della critica che il «fiore» del verso 9 sia la “candida rosa”, che a sua volta in Dante è in analogia con “Cristo”: si tratta del legame strettissimo tra Cristo e il suo Corpo Mistico. Si veda il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI (DANTE, *Paradiso*, in ID., *Commedia*, a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI, Milano, Mondadori, 1991-1997, vol. III, *Paradiso* XXXIII, 7-9), la quale ricorda alcune identificazioni floreali di Maria e Cristo fino a concludere: «Ma la novità di Dante è in quel fiore celeste che si identifica col fiore-Cristo, quella rosa formata dagli uomini nel cielo di Dio, che è forse la sua più grande invenzione».

11 ISIDORUS HISPALENSIS, *Etymologiarum libri viginti*, XVII. *De rebus rusticis*, vi. *De arboribus*, PL LXXXII, 607D-608B.

12 ISIDORUS HISPALENSIS, *Quaestiones in Veterum Testamentum*, PL LXXXIII, 348B-D.

non c'era, in quanto in Isaia «Virga» e «flos» si riferiscono, nell'originale ebraico e nella traduzione dei Settanta, entrambi al Messia.

## 2. L'allegoria della «Virgo» di Virgilio in Dante

L'attribuzione alla Vergine Maria della prima parte della profezia di *Is.* 11, 1 s'incontra nel Medio Evo con un analogo processo interpretativo: l'esegesi dell'*Egloga* IV di Virgilio in senso cristiano, come profezia inconsapevole<sup>13</sup> della nascita del Messia, il cui autentico senso profetico sarebbe stato invece colto da Stazio (*Purg.* XXII, in particolare 64-93).

L'interpretazione in senso mariano della «virga» di *Isaia* 11, 1 e l'interpretazione cristiana dell'*Egloga* IV, entrambe diffuse ai suoi tempi, sono inserite da Dante nella grande tematica che gli sta particolarmente a

13 Il commento di Servio promuove il mito della sapienza virgiliana, ripreso e confermato da Macrobio. Su Dante e Servio si veda ora SEBASTIANO ITALIA, *Dante e Servio. «Sotto l'velame de li versi strani»*, in *L'opera di Dante fra Antichità, Medioevo ed epoca moderna*, a cura di SERGIO CRISTALDI e CARMELO TRAMONTANA, Catania, CUECM, 2008, pp. 329-417. Cfr. anche DOMENICO CONSOLI, *Significato del Virgilio dantesco*, Firenze, Le Monnier 1967 e DOMENICO CONSOLI-ALESSANDRO RONCONI, voce *Virgilio* nell'*Enciclopedia dantesca*, cit., vol. V, 1970, pp. 1030b-1044a. A quanto riferisce Eusebio (in *Vita Constantini*, IV, 32), Costantino (nell'orazione pasquale dopo il Concilio di Nicea) leggeva in chiave messianica la quarta *Egloga*, dando l'avvio all'interpretazione profetica di questo componimento in chiave cristiana, condivisa, tra gli altri, da Lattanzio (*Divinae institutiones*, VII, 24), da Agostino (*De civitate dei*, X, 27; *Epist.* 258, 5), Abelardo e Innocenzo III, ma respinta da Girolamo. Anche Dante, per bocca di Stazio-personaggio, come vedremo più avanti in questo stesso paragrafo, aderisce all'interpretazione cristianizzante della IV *Egloga*. Nel sec. V, Fabio Fulgenzio Planciade (*De virgiliana continentia*) vedeva nell'*Eneide* un'allegoria della vita umana, basata sull'esatta corrispondenza fra le quattro età canoniche dell'uomo e altrettante parti del poema, tesi seguita più tardi da Bernardo Silvestre e Giovanni di Salisbury (sec. XII). Accanto ai commenti, anche le biografie, in genere influenzate da Donato, insistevano sulla sapienza di Virgilio. Secondo DOMENICO COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, nuova ed. a cura di GIORGIO PAQUALI, Firenze, La Nuova Italia, 1937-1943, Dante è influenzato da «quanto sparsamente risultava dalle idee medievali», accogliendo alcuni suggerimenti di Bernardo Silvestre e Giovanni di Salisbury e attribuendo a Virgilio virtù profetiche (ma inconsapevoli) e saggezza di poeta teologo. Opportune sintesi riguardanti illustri studiosi sulla questione dell'interpretazione dantesca in senso cristiano dell'*Egloga* IV sono offerte da NICOLA FOSCA nel suo *Commento* (2003-2006) *on line* alla *Divina Commedia*, nell'ambito del Dante Dartmouth Project, all'altezza dei versi *Purg.* XXI, 91-93, al quale rimando per motivi di spazio.

cuore, quella dell'Impero romano che ha instaurato la Giustizia divina sulla terra, che fu la condizione storica necessaria alla nascita di Cristo, come vedremo anche nel passo di *Convivio* IV in cui la metafora della «virga» di Isaia è collegata appunto alla «Giustizia divina» instaurata dall'Impero. «Giustizia divina» in quanto «Vergine Astrea»<sup>14</sup> è proprio il significato che Dante attribuisce alla «Virgo» dei versi 5-7 della IV *Egloga*: Dante, infatti, interpreta e in un caso traduce il verso della «Virgo» di *Egloga* IV, 6 nello stesso modo in tre diversi contesti: *Mon.* I, xi, 1; *Purg.* XXII, 70-2; *Ep.* VII, 6. Nel primo dei tre luoghi l'identificazione di «Virgo» con «Astrea» è esplicita:

Preterea, mundus optime dispositus est cum iustitia in eo  
potissima est. Unde Virgilius commendare volens illud seculum quod  
suo tempore surgere videbatur, in suis Buccolicis cantabat:

Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna.

«Virgo» nanque vocabatur iustitia, quam etiam «Astrea»  
vocabant; «Saturnia regna» dicebant optima tempora, que etiam «aurea»  
nuncupabant. (*Mon.* I, xi, 1)

L'esegesi di «Virgo» in quanto «Astrea» è chiaramente presente anche in *Purg.* XXII, 70-72, dove i versi 5-7 dell'*Egloga* sono «tradotti» dal personaggio di Stazio:

quando dicesti: «Secol si rinnova;  
torna giustizia e primo tempo umano,  
e progenie scende da ciel nova».

14 Si noti che Virgilio non fa il nome di Astrea: Dante lo trova in OVIDIO, *Met.* I, 149-150; Dante, dunque, a proposito di Giustizia, opera una «contaminatio» tra due suoi *Auctores*, evidentemente rifacendosi a Servio.

Si noti che «Virgo» è tradotta con “giustizia”. Il collegamento, cui prima accennavo, operato da Dante tra la Redenzione operata da Cristo e le condizioni storiche favorevoli alla sua nascita costituite dalla restaurazione della Giustizia a opera dell’Impero è sottolineato da Dante, oltre che nei tre passi sulla “Virgo” (*Mon.* I, xi, 1; *Purg.* XXII, 70-2; *Ep.* VII, 6), anche nel passo in cui traduce il versetto della «Virga» di Isaia in *Conv.* IV, v, 5:

E però che anche l'albergo dove 'l celestiale rege intrare dovea, convenia essere mondissimo e purissimo, ordinata fu una progenie santissima, della quale dopo molti meriti nascesse una femmina ottima di tutte l'altre, la quale fosse camera del Figliuolo di Dio: e questa progenie fu quella di David, del qual discese la baldezza e l'onore dell'umana generazione, cioè Maria. E però è scritto in Isaia: «Nascerà virga della radice di Iesse, e fiore della sua radice salirà»; e Iesse fu padre del sopra detto David.

Dunque Maria è in tal modo inserita nella discendenza davidica, al posto di Giuseppe. Il discorso di Dante è inoltre inserito in quello della predestinazione dell’Impero romano: Davide è contemporaneo di Enea, il capostipite dell’Impero. Le due maggiori istituzioni del mondo, l’Impero e la Chiesa, vengono preparate dalla Provvidenza contemporaneamente.

Il discorso legato all’Impero si ripresenta, ma a partire questa volta non dalla «virga» di *Isaia* 11, 1, ma dalla «Virgo» dell’*Egloga* IV, in *Epistola* VII, 6:<sup>15</sup> «Tunc plerique vota sua prevenientes in iubilo tam Saturnia regna quam Virginem redeunt cum Marone cantabant». In tale contesto la «Virgo» di Virgilio ha lo stesso significato di “Vergine Astrea”, cioè di Giustizia, che Dante le dà in *Purg.* XXII, 71 e in *Mon.* I, xi, 1; tuttavia, mentre in questi due luoghi si riferiva alla giustizia instaurata dall’Impero

15 Del profetismo dell’*Epistola* VII e delle altre *Epistole* politiche di Dante si è occupato GIUSEPPE LEDDA, *Modelli biblici e identità profetica nelle «Epistole» di Dante*, «Lettere italiane», 60 (2008), 1, pp. 18-42. Rimando al primo capitolo della mia Tesi di Dottorato per altri riferimenti bibliografici relativi al profetismo e al modello paolino in Dante.

romano come condizione necessaria per la nascita e missione redentrice di Cristo, in *Ep.* VII, 6 la «Virgo» rappresenta la giustizia che Dante si augura verrà presto restaurata da un nuovo Imperatore, Arrigo VII. Questi rappresenta, almeno nell’*Epistola* VII e, secondo alcuni critici, anche nella profezia del veltro,<sup>16</sup> il nuovo inviato divino che, dopo la prima venuta di Cristo, tornerà a restaurare il regno di giustizia che fu instaurato per la prima volta dall’Impero romano ai tempi della nascita di Cristo.

Come per Arrigo VII Dante utilizza esplicitamente la profezia virgiliana dell’*Egloga* IV sulla “Virgo”-giustizia, così anche il veltro si pone in continuità con una «Virgo» virgiliana, la «vergine Cammilla» (*Inf.* I, 107). La «vergine Cammilla» richiama Virgilio sia per il nome proprio, che è quello del personaggio dell’*Eneide*, che per l’appellativo che lo precede, «vergine», che (per quanto sia presente anche in *Eneide* XI, 582-584 a proposito sempre dello stesso personaggio) nella profezia del veltro richiama anche la “Virgo” della IV *Egloga*, come tenterò di dimostrare nelle prossime pagine attraverso una serie di riscontri.

16 Per la bibliografia sul veltro rimando, oltre che alle opere appena citate e alla voce *veltro* dell’*Enciclopedia dantesca* a cura di CHARLES TILL DAVIS (vol. V, Roma, Treccani, 1976, pp. 908-912), alla *Bibliografia* fornita da Sergio Cristaldi (su cui ci soffermeremo subito) e da altri tre dei principali più recenti studiosi del veltro: ENRICO MALATO, *Il «veltro» restauratore della giustizia. Chiosa a «Inf.» I 106: «Di quella umile Italia fia salute [...]»*, in *Id.*, *Studi su Dante*, Cittadella (PD), Bertinello Artigrafiche, 2005, pp. 377-410, che pone l’accento sul fatto che Dante ha volutamente lasciato nell’indeterminato l’inviato divino; MAURIZIO PALMA DI CESNOLA, *Semiotica dantesca. Profetismo e diacronia*, Ravenna, Longo 1995, che molto opportunamente dimostra la necessità di inserire i tentativi di “identificazione” del veltro in una dimensione diacronica (dal momento che Dante stesso, essendo la redazione della *Comedia* durata molti anni, deve aver pensato, nel tempo, a diversi personaggi che potessero corrispondere alle caratteristiche dell’inviato divino profetizzato in diversi luoghi del poema a partire da *Inf.* I: da Arrigo VII, forse nel periodo della redazione dei versi della profezia del veltro, a Cangrande Della Scala, forse nel periodo della redazione di *Par.* XVII); BORTOLO MARTINELLI (*Genesi della «Commedia»: la selva e il veltro*, «Studi danteschi», LXXIV [2009], pp. 79-126 e *Id.*, «Non ciberà terra né peltro» [*Inf.* I 103-104]. *Cristo-veltro e lupa-Anticristo sul proscenio della «Commedia»*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di ERALDO BELLINI, MARIA TERESA GIRARDI, UBERTO MOTTA, Milano, Vita e Pensiero, 2010, pp. 17-44) il quale è tra i più documentati e recenti sostenitori della tesi del veltro-Cristo.

Innanzitutto, assieme agli altri tre personaggi (*Inf.* I, 108) della profezia del veltro tratti dall'*Eneide*, questa «Vergine» rappresenta la “Vergine Astrea”, cioè il regno di Giustizia instaurato dall’Impero romano, e quindi il presupposto della missione del veltro. Il veltro, infatti, come indicato nella profezia stessa (*Inf.* I, 106-108), si pone in continuità con questi quattro eroi, che ne sono dunque i *predecessori*, per usare un’espressione molto felice di Sergio Cristaldi che è tra i maggiori e più convincenti commentatori che vedono nel veltro alluso un imperatore.<sup>17</sup> Questi, infatti, afferma che l’antecedente del veltro è «in un’opera pagana, l’*Eneide* di Virgilio: il Veltro ha certamente un *predecessore*, e questi è Enea»<sup>18</sup> (corsivo mio).

Nella profezia del veltro, grazie anche al personaggio della «vergine Cammilla», vi sono quindi quantomeno *suggestioni* di *Isaia* 11, 1 e dell’*Egloga* IV di Virgilio, suggestioni che si allargano alle analogie tra il veltro e il *Puer* di *Isaia* e di Virgilio, che Dante fa appunto confluire nella sua nuova “sintesi profetica” di un inviato divino che si pone in continuità con la missione di Cristo che egli vede annunciata dai suoi due grandi modelli. Tale lettura sinottica di *Isaia* e Virgilio nella profezia del veltro è a mio avviso preceduta da *Conv.* IV, iv, 11 e *Conv.* IV, v, 6, dove, come vedremo subito, dichiara esplicitamente di leggere la profezia di *Isaia* 11 in sinossi con la profezia di Giove del I libro dell’*Eneide*. Non potendo, per motivi di spazio, soffermarmi sulle analogie del veltro con il *Puer* di *Isaia* e di Virgilio (rimando per questo alla mia Tesi), qui sottolineo che,

17 Tra questi JEAN HEIN (*Enigmaticité et messianisme dans la «Divine Comédie»*, Firenze, Olschki, 1992) che, nell’additare nel veltro un imperatore, concludeva che fosse il figlio di Arrigo VII.

18 SERGIO CRISTALDI, *La profezia imperfetta. Il vetro e l’escatologia medievale*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 2011, p. 320. Per Cristaldi il veltro-imperatore ha la missione di salvare il mondo riportando la pace e nello stesso tempo di ricondurre la Chiesa alla sua missione spirituale, limitando la sua invadenza nel potere temporale (ivi, p. 261). Questo volume rappresenta la *summa* degli studi precedenti di Cristaldi, tra i quali segnalo *Inchiesta sul Veltro*, in *L’opera di Dante fra Antichità, Medioevo ed epoca moderna*, cit., pp. 125-233, dove già Cristaldi era giunto a tali conclusioni sull’“identità” e la missione del veltro.

secondo la lettura offerta in *Conv.* IV, v-vi, la nascita di Cristo annunciata da *Isaia* e Virgilio ha i suoi presupposti nella Giustizia-“Virgo Astrea”, instaurata dall’Impero: non è un caso che anche il veltro affondi le sue radici nell’operato di una «Vergine» che ha contribuito a creare le basi per la fondazione dell’Impero romano.

La possibilità che la «vergine Cammilla» richiami la “Virgo” di Virgilio è rafforzata dal fatto che anche *Inf.* I, 105 «e sua nazione sarà tra feltro e feltro» sembra costituire un richiamo al v. 7 della IV *Egloga*: «iam nova progenies caelo demittitur alto». Questo verso dantesco, se si tiene presente la ormai accreditata interpretazione di tipo astrologico «tra cielo e cielo, cioè portato dal rivolgimento dei cieli»,<sup>19</sup> per la quale andrebbe interpretato come “nascerà in cielo”, concorda esattamente con quanto Virgilio al v. 7 dice sulla nascita del *Puer*, su questa “nuova progenie che discende dall’alto del cielo”. Lo stesso Dante traduce, per bocca di Stazio, il verso virgiliano: «progenie scende da ciel nova» (*Purg.* XXII, 72).

Il veltro ha in comune col *Puer* di *Isaia* e quello di Virgilio il ruolo salvifico rispetto a uno stato precedente di sciagura: anche il veltro porterà «salute» dopo aver sconfitto la lupa che ha portato nel mondo distruzione e sciagura; «salute», inoltre, è significativamente in rima con «ferute». Tale rima è importante non soltanto per quanto si è appena detto, ma anche perché essa richiama, a mio parere, un concetto che Dante esprime in *Mon.* II, ix, 12-21, dove le «ferute», cioè le guerre vinte dai Romani contro gli altri popoli, legittimano l’Impero romano come voluto dalla Provvidenza divina. In particolare colpisce che in *Mon.* II, ix, 12-14 Dante faccia riferimento proprio al duello tra Enea e Turno, il quale fa non a caso parte dei personaggi vittime di “ferute” del verso 108 della profezia del veltro.

L’importanza dunque che in *Inf.* I, 106-108 Dante dà al fatto che Turno

19 ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, commento a DANTE, *Inferno*, in ID., *Commedia*, cit., *Inf.* I, v. 105, p. 30 (cfr. anche ivi, p. 39).

e Camilla (come i due eroi troiani citati a chiasmo con loro) morirono di “ferute” sta nel fatto che proprio la loro morte violenta in guerra legittima l’Impero romano come voluto da Dio. Roma è lo strumento con cui Dio realizza il Suo ordine in terra, e tale ordine si impone con la guerra. Dante, in *Mon.* II, x, 4-10, trova un’altra prova della legittimità dell’Impero, e cioè la nascita di Cristo nel contesto del censimento voluto dall’Imperatore. Si legga in particolare il seguente passaggio, dove è anche presente il riferimento alla «Virgine Matre» che ricorda *Par.* XXXIII, 1: «Sed Cristus, ut scriba eius Lucas testatur, sub edicto romane auctoritatis nasci voluit de Virgine Matre, ut in illa singulari generis humani descriptione filius Dei, homo factus, homo conscriberetur: quod fuit illud prosequi» (*Mon.* II, x, 6).<sup>20</sup>

Queste due prove (fornite rispettivamente in *Mon.* II, ix, 12-14 e II, x, 6), come del resto l’intero pensiero politico di Dante, evidenziano il particolare filo conduttore che c’è tra Enea in quanto precursore dell’Impero romano e Cristo, e dunque tra la «Vergine Cammilla» e la «Virgine Matre». È da questa ideologia politica che acquista particolare fondamento, a mio avviso, la scelta di inserire il termine “Vergine” a fianco del nome di “Cammilla” nella profezia del veltro. Infatti la scelta del termine “Vergine”, oltre ad essere un richiamo alla “Giustizia divina” (la “Virgo Astrea” in cui Dante identifica la “Virgo” della IV *Egloga*) che legittima l’Impero romano, è anche un richiamo alla «Vergine Maria».

D’altra parte, nella profezia sul veltro è utile ricordare che ogni parola (come sempre in Dante, e a maggior ragione in una profezia densa come questa) è centellinata: dunque lo spazio dato al v. 107 (un intero emistichio solo per lei, accorgimento cui si associa il fatto che l’espressione «la vergine

<sup>20</sup> Anche in *Ep.* VII, 14 Dante dice che il fatto che Gesù nasce sotto il censimento di Augusto è la prova che Dio legittima l’imperatore, dal momento che non avrebbe voluto sancire una cosa ingiusta colui che doveva «dar compimento ad ogni giustizia». L’episodio evangelico è visto come inveramento, come prova, della verità della profezia appena citata dell’*Eneide*; il riferimento è a *Mt.* 3, 15: «Sic enim decet nos implere omnem iustitiam».

Cammilla» è resa importante anche dalla sua posizione a fine verso) al personaggio di Camilla rispetto a quello dato al v. 108 agli altri tre personaggi dell’*Eneide*, elencati uno di seguito all’altro (in un emistichio per tutti e tre insieme) e senza aggettivazione, non può essere casuale. Se dunque Dante ha voluto aggiungere al personaggio di Camilla un’apposizione, cosa che non ha fatto con gli altri tre personaggi virgiliani, è forse perché questo termine ha un ruolo ben preciso: forse un richiamo alla “Virgo” della IV *Egloga*. Si noti, inoltre, che, secondo l’esegesi dantesca, come il *Puer* in Isaia è il «flos» che deriva dalla «virga», metafora che si ripete nell’*Egloga* IV con il *Puer*-germoglio, definito infatti «incrementum» al v. 49 (anche nell’*Egloga* IV, dunque, Dante poteva trovare una metafora arborea), così il veltro affonda le sue radici storico-culturali e morali in quello che la «vergine Cammilla» rappresenta, perseguendone la stessa missione.

Come ho anticipato, le suggestioni di una lettura sinottica tra la profezia della “Virga” di Isaia e quella della “Virgo” di Virgilio, che confluiscono nella profezia del veltro, sono precedute da una esplicita lettura sinottica tra Isaia e Virgilio in *Conv.* IV, iv, 11 e *Conv.* IV, v, 6. Infatti in *Conv.* IV, iv, 11 fa convergere in maniera esplicita una profezia di Virgilio e una di Isaia (quella appunto di *Conv.* IV, v, 5) per verificare la veridicità della profezia di Virgilio alla luce delle analogie che secondo lui essa presenta con quella di Isaia. Perciò, come in *Conv.* IV, v, 5 traduce un passo della profezia di Isaia, così in *Conv.* IV, iv, 11 traduce un passo della profezia di Giove (che per Dante rappresenta il Dio cristiano) del primo libro dell’*Eneide*:

E in ciò s’accorda Virgilio nel primo de lo Eneida, quando dice, in persona di Dio parlando: «A costoro - cioè a li Romani - né termine di cose né di tempo pongo; a loro ho dato imperio senza fine».<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Cfr. a questo proposito D. CONSOLI-A. RONCONI, voce *Virgilio*, nell’*Enciclopedia dantesca*, cit.: «La novità complessiva dell’interpretazione dantesca risulta più chiara al confronto (suggerito dal Nardi) con quanto osservava s. Agostino intorno ai versi dell’*Eneide*

Dante accosta, in lettura sinottica, due sue traduzioni dal primo libro dell'*Eneide* e da *Isaia* 11 per mostrare che esse esprimono la stessa profezia sulla provvidenzialità dell'Impero romano, tra l'altro elaborata da Dante stesso, che collega il tema di Roma a quello della radice di Iesse: infatti, subito dopo la sua traduzione della profezia di Isaia, sottolinea che Iesse è padre di David e che questi è contemporaneo di Enea. Si tratta di un caso di «risemantizzazione»<sup>22</sup> delle fonti, che vengono riprese da Dante in direzione funzionale al sistema della *Comedia*.

Dunque in *Conv.* IV, iv, 11 Dante, sulla testimonianza di Virgilio, nella quale egli in *Conv.* IV, v, 5-6 fa convergere la profezia di Isaia, esprime la sacralità e provvidenzialità dell'Impero romano che è alla base della *Monarchia* e pervade la *Comedia* sin dalla profezia del veltro. Dante fa convergere la profezia di Virgilio e quella di Isaia citandole una di seguito all'altra e mostrando così di individuare nell'autore dell'*Eneide* una sapienza miracolosa. Se nel *Convivio* Dante esprime esplicitamente il suo pensiero sul Virgilio dell'*Eneide* profeta divino, è su questa linea che in *Purg.* XXII esprime per bocca di Stazio il suo pensiero sul Virgilio profeta dell'*Egloga* IV. Non stupisce dunque che Dante abbia fatto pronunciare a Virgilio personaggio la profezia messianica con la quale si apre il suo poema.

### 3. La "virga"-«Virgo» in quanto «giustizia di Dio»

Abbiamo visto che Dante collega l'allegoria della "Virgo"-Vergine Astrea-Giustizia divina instaurata dall'Impero romano alla metafora arborea tratta da *Isaia* 11, 1 della «virga» che dà alla luce il «fiore» proprio quando

citati in *Conv.* IV, iv, 11: che ai Romani competesse un Impero senza fine è affermazione non rispondente a verità, fatta a scopo adulatorio, messa in bocca a Giove, falso dio e profeta bugiardo (cfr. *Sermones* CV, c. 7, n. 10 in Migne, *Patrol. Lat.* XXXVIII 622-623). Più o meno la stessa cosa che dirà Boccaccio: "non si cura Virgilio di far mentire costui, il quale egli avea per idio falso e bugiardo" (*Commento*, ediz. Padoan, p. 620).

22 Cfr. R. MERCURI, *Comedia di Dante Alighieri*, cit., p. 422.

l'Impero realizza la Giustizia divina. In questo paragrafo noteremo che vi è anche un'altra metafora arborea legata alla "giustizia divina": la "virga" in quanto "albero" dell'Eden di *Purg.* XXXII-XXXIII che, come è esplicitato da Beatrice in *Purg.* XXXIII, 71, rappresenta proprio la "giustizia di Dio".

Si noti come Dante dia la stessa interpretazione della "Virgo" della IV *Egloga* e della "virga"-«albero» dell'Eden allo stesso verso, il 71, in due canti: in *Purg.* XXII, 71 traduce «Virgo» dell'*Egloga* IV con «giustizia» per bocca di Stazio e in *Purg.* XXXIII, 71 definisce «giustizia di Dio» la "virga"-albero tramite Beatrice. Dunque ancora una volta, in Dante, la metafora arborea della "virga" si *contamina* con la «Virgo»-«giustizia di Dio» della IV *Egloga*. Queste due occorrenze (*Purg.* XXII, 71 e *Purg.* XXXIII, 71), come tutte quelle di «Virgo» e «virga» finora riportate, rientrano nel sistema metaforico «Virgo»-«virga» che in Dante si riferisce alla "giustizia" divina sulla terra.

Dalla "virga" dell'Eden scaturisce anche l'albero del legno della Croce, secondo la leggenda alla quale Dante allude in *Purg.* XXXII, 51. Infatti, secondo l'esegesi dantesca moderna più autorevole e a partire dal commento del Buti,<sup>23</sup> il timone del carro-Chiesa che il Grifone-Cristo lega all'albero della scienza del bene e del male è la Croce, la quale, secondo la leggenda dell'albero della Croce,<sup>24</sup> avrebbe appunto origine dall'albero dell'Eden. Ciò ci riporta all'interpretazione di Agostino e Rabano Mauro,<sup>25</sup> per i quali la «virga» è, oltre la «Virgo» Maria, anche la Croce, e di Bernardo di Chiaravalle, per il quale la «virga»-«Virgo» è "legno di vita" da cui

23 *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri*, leggibile on line nell'ambito del *Dartmouth Dante Project*.

24 Rimando alla mia Tesi di Dottorato per le diverse e successive versioni della leggenda dell'albero della Croce. Il primo critico moderno a occuparsene fu ADOLFO MUSSAFIA, *Sulla leggenda del legno della Croce: Sulla visione di Tunaldo. Zur Katharinenlegende*, Oxford, Oxford University, 1869. Nicola Fosca, nel suo commento (cit.) a *Purg.* XXXII, 49-51 compie un'originale sintesi di tale filone critico risalente al Buti.

25 Per i riferimenti a questi e altri autori devo rimandare, per ragioni di spazio, alla mia Tesi di Dottorato.

germoglia il “fiore”.<sup>26</sup> Il fatto che anche la “virga”-«arbor» (*Purg.* XXXIII, 72) di *Purg.* XXXII-XXXIII<sup>27</sup> (come le altre occorrenze dantesche citate del sistema metaforico “virga”-“Virgo”) rimanda contemporaneamente sia alla Croce (*Purg.* XXXII, 51) che alla «giustizia di Dio» (*Purg.* XXXIII, 71) si spiega considerando che la Croce di Cristo è per Dante lo strumento divino per riportare la Giustizia sulla terra.

L’«arbor» di *Purg.* XXXII-XXXIII ha forti legami con la «virga»-Maria secondo Moore, che evidenzia il motivo della identità, che c’è nell’albero della Giustizia divina, che è anche l’albero del peccato originale, fra il suo essere strumento della morte, col peccato di Adamo ed Eva, e strumento della Redenzione, essendo da esso scaturito l’albero del legno della Croce, secondo la leggenda accolta da Dante. Lo studioso per questi due aspetti fa riferimento rispettivamente a Eva e Maria (in quanto madre del Redentore), rinviando a «the curious comment of Pietro di Dante in *Par.* XXXII, 4, where Mary is described as having healed the wound which Eve inflicted. Hence, says Pietro, she is greeted with ‘Ave’, which is ‘Eva’ reversed».<sup>28</sup>

Dante trova, oltre che nella secolare esegesi sopra menzionata di *Isaia* 11, 1,<sup>29</sup> anche in altri due profeti biblici l’appoggio per la sua grande metafora della “virga”-albero di *Purg.* XXXII-XXXIII in quanto Impero-“giustizia” divina (come hanno sottolineato molti critici e in particolare

26 Cfr. i già citati luoghi di BERNARDO del *De Consideratione* e del *De adventu Domini*.

27 Per gli alberi del Purgatorio cfr. ANNA PEGORETTI, *Dal «lito deserto» al giardino. La costruzione del paesaggio nel «Purgatorio» di Dante*, Bologna, Bononia University Press, 2007. In particolare cfr. p. 106, dove l’autrice, citando Lino Pertile, fa notare che la pianta non è solo la giustizia divina, ma va considerata anche in senso «figurale/dinamico», dal momento che nella successiva «Sacra Rappresentazione», a cui il pellegrino assiste, la pianta è al centro di una serie di accadimenti che implicano il dispiegarsi del disegno provvidenziale legato all’albero» (citazione da LINO PERTILE, *La puttana e il gigante. Dal «Cantico dei Cantici» al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998, p. 164).

28 EDWARD MOORE, *Studies in Dante*, Oxford, Clarendon, 1903, vol. III, pp. 219-220.

29 Dante ricava l’idea di Virga come “giustizia divina” anche dallo stesso *Is.* 11, 4-5, dove al Messia appena profetizzato in *Is.* 11, 1 è attribuito il ruolo di realizzare la giustizia divina sulla terra.

Fosca):<sup>30</sup> nelle visioni di *Daniele* 4, 7-8 e 17 e nella profezia di *Geremia* 23, 5. Qui Dante trova la metafora arborea del germoglio di Davide associata alla giustizia divina: il germoglio, dice Geremia, si chiamerà proprio «Signore-nostra-giustizia».<sup>31</sup>

La lettura sinottica di *Purg.* XXXII e XXXIII con *Ep.* VII, 6, *Mon.* I, xi e *Conv.* IV, iv-v ci conferma che la giustizia divina per Dante si realizza nell’Impero, visto che esso crea, secondo la visione della pianta e secondo l’*Ep.* VII e *Conv.* IV, iv-v, le condizioni storiche per il dispiegarsi della giustizia divina per ben due volte nella storia: quando avvenne la Redenzione di Cristo per mezzo della Sua Crocifissione e quando arriverà il secondo inviato divino.

Il riferimento alla «giustizia di Dio» con cui è definita da Beatrice in *Purg.* XXXIII, 71 l’allegoria della “virga”-albero sembra chiudere il cerchio della presenza della Giustizia divina nella prima parte della *Comedia*, che inizia con l’inserimento del personaggio della «Vergine Cammilla» in *Inf.* I. E infatti sia nella profezia del veltro che in quella del «cinquecento diece e cinque» è sottolineata la provvidenzialità dell’Impero romano instauratore della giustizia divina, in *Inf.* I alluso nei personaggi della «vergine Cammilla» e degli altri tre eroi dell’*Eneide* ai quali si collega l’operato del veltro, in *Purg.* XXXIII alluso nel fatto che il «cinquecento diece e cinque», nell’uccidere la «fuia» e il «gigante», restaurerà in tal modo il regno di giustizia che può esserci solo con l’Impero.

Dunque anche la Profezia sull’inviato divino che chiude il *Purgatorio* si collega, come quella del veltro, al grande tema della Giustizia divina che viene espressa ora con la metafora arborea della “virga” (come l’albero che viene definito «giustizia di Dio» in *Purg.* XXXIII, 71), ora con la metafora della «Virgo» (tradotta «giustizia» in *Mon.* I, xi, 1; *Purg.* XXII, 70-72; *Ep.* VII, 6; tale metafora è a mio parere presente nella profezia del veltro con il

30 N. FOSCA, nel suo commento, cit., a *Purg.* XXXII, 49-51.

31 Cfr. anche *Ier.* 23, 15-16 e *Zach.* 3, 8-9.

riferimento alla «Vergine Cammilla»), ora con entrambe le metafore (come succede per Maria, anch'essa, come la «Vergine Cammilla», inserita sempre, come abbiamo visto in *Conv.* IV, iv-v, *Mon.* XI, 1, *Ep.* VII, nei contesti in cui Dante parla della “Vergine” Astrea-Giustizia instaurata dall'Impero romano), ma che in ciascuno dei tre casi, comunque, può essere realizzata sulla terra solamente con l'Impero. Alla luce di quanto detto, non è allora un caso che il poema si apra con la «Vergine Cammilla» e si chiuda con la «Vergine Madre».

*David Bowe*

(UNIVERSITY OF OXFORD)

## Dante e la «serena»: lettura sbagliata, “performance” fallita<sup>1</sup>

Lo scopo di questo intervento è di identificare e interpretare un momento intertestuale, nel XIX canto del *Purgatorio* di Dante, in cui il poeta effettua una rivalutazione della propria storia letteraria attraverso l'esperienza del Dante personaggio a guisa di spettatore e lettore. Già è ben stabilito che vi sono tanti momenti di questo tipo, ma quello di cui tratta questo discorso – cioè un confronto tra l'episodio della femmina balba e il testo del *Convivio* – rimane ignoto. Proporrò, quindi, che durante la visione della femmina balba Dante poeta mette in scena una riscrittura performativa (in un doppio senso) della prosa del *Convivio* per rfigurare la *donna gentile* della filosofia come una femmina balba, personificazione di un peccato sia intellettuale che erotico, una risignificazione che si effettua attraverso il lessico del trattato stesso. In questa seconda visione onirica della seconda cantica, viene la femmina, «ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta, / con le man monche, e di colore scialba» (*Par.* XIX, 8-9), che si trasforma per mezzo del suo dolce canto in una dolce sirena, prima che il suo cantare sia interrotto dalla «donna santa e presta», il che rivela di nuovo la vera bruttezza e il puzzo della cantante.

Questo sogno è caratterizzato, come già indicato, da una performatività in due sensi: nel senso semplice del canto della sirena sentito da Dante-spettatore, e nel senso austiniiano della lingua performativa.<sup>2</sup> Secondo questo concetto formulato dal filosofo del linguaggio John L. Austin nel

---

1 Questo intervento sviluppa un'aspetto della mia ricerca di dottorando; si veda il quarto capitolo della mia tesi «*E io a lui*»: *Dialogic models of conversion and self-representation in medieval Italian poetry*.

2 Per una descrizione generale dei sogni della *Commedia*, si veda DINO S. CERVIGNI, *Dante's Poetry of Dreams*, Firenze, Olschki, 1986.

suo libro *Come fare cose con le parole*,<sup>3</sup> che tratta del concetto di enunciato performativo, cioè un enunciato che fa qualcosa, effettua un cambio nel mondo (o legale, o delle azioni di qualcuno). Austin usa come esempio la frase «I name this ship the Queen Elizabeth».<sup>4</sup> I germi di questo concetto si trovano, infatti, già nel discorso intellettuale del Duecento, negli scritti per esempio di un vescovo inglese, Roberto Grossetesta.<sup>5</sup> I partecipanti in tale discorso trattano soprattutto della lingua di Dio e come e quando effettua quello che dice, per esempio nel «fiat» di Genesis.

E qui bisogna tornare al testo dantesco:

mi venne in sogno una femmina balba,  
ne li occhi guercia, e sovra i piè distorta,  
con le man monche, e di colore scialba.

Io la mirava; e come 'l sol conforta  
le fredde membra che la notte aggrava,  
così lo sguardo mio le facea scorta  
la lingua, e poscia tutta la drizzava  
in poco d'ora, e lo smarrito volto,  
com'amor vuol, così le colorava.

Poi ch'ell'avea 'l parlar così disciolto,  
cominciava a cantar sì, che con pena  
da lei avrei mio intento rivolto.

«Io son», cantava, «io son dolce serena,  
che ' marinari in mezzo mar dismago;  
tanto son di piacere a sentir piena!

3 JOHN L. AUSTIN, *Come fare cose con le parole*, a cura di CARLO PENCO e MARINA SBISÀ, trad. it. CARLA VILLATA, Genova, Marietti, 1987.

4 Ivi, p. 3.

5 «Ad hec considerandum quod verbum Dei aliqua dicit ex intelligencia volente et amante, id est verbo beneplaciti et istud dicere Dei es eius facere. Quia enim sic dicit dicendo facit. Alia vero dicit ex sola cognitione utpote mala que faciunt homines eternaliter novit et eternaliter loquitur, sed tamen hac locutione non efficit ea que loquitur verbum beneplaciti, verbum vero non efficiens quod loquitur verbum nude cognitionis» (ROBERTO GROSSETESTA, *De cessatione legalium*, a cura di RICHARD C. DALES e EDWARD B. KING, London, British Academy, 1986, IV, viii, 4).

Io volsi Ulisse del suo cammin vago  
al canto mio; e qual meco s'ausa,  
rado sen parte; sì tutto l'appago!».

(*Purg.* XIX, 7-27)

Il primo senso di «performativo» è abbastanza ovvio, la femmina/sirena canta e Dante-personaggio ascolta, mentre il secondo senso si trova nella metamorfosi della femmina balba in sirena, grazie all'uso performativo della lingua in senso austiniano. La femmina balba è brutta sì, ma «balba» rimane il primo aggettivo che la caratterizza. Vediamo con Dante personaggio la scomparsa di questa balbuzie quando canta: «io son, [...] io son dolce serena», dove la ripetizione di «io son» mostra questo parlare prima che il canto diventi veramente dolce e liscio. Questi versi rappresentano una vera *performance* d'identità, la metamorfosi tramite il cantare.

Ma, nella realtà onirica della visione, non è soltanto la femmina, ma anche il pellegrino colpevole di questa trasformazione (una cosa poco sottolineata nelle letture di questo episodio): anche prima che l'evidenza della vera identità della femmina sia eradicata il poeta la descrive così:

Io la mirava; e come 'l sol conforta  
le fredde membra che la notte aggrava,  
così lo sguardo mio le facea scorta  
la lingua, e poscia tutta la drizzava  
in poco d'ora, e lo smarrito volto,  
com'amor vuol, così le colorava.

(*Purg.* XIX, 10-15)

Lo sguardo medievale, va ricordato, poteva essere o estraproiettivo o intromissivo: i raggi potevano emanare dallo sguardo per toccare la cosa vista e riportare l'immagine dell'oggetto agli occhi originanti, o potevano proiettarsi dall'oggetto stesso e entrare negli occhi lasciando l'impressione dell'immagine nello spettatore. Dante usa tutte e due queste teorie in vari

contesti per diversi motivi e nel nostro episodio l'uso dell'estramissione è evidente;<sup>6</sup> lo sguardo è attivo, trasformativo e anche performativo in un modo non particolarmente raro per un poeta dello stilnovo.<sup>7</sup> Infatti, la descrizione delle facoltà visive del pellegrino, nell'immagine dei «raggi del sole», viene esplicitamente inserita in una teoria tradizionale dello sguardo collegata alle origini dello stilnovismo: nella canzone *Al cor gentil* di Guido Guinizzelli si vede la forza, la storia e il significato erotico dell'immagine lirica del sole trasformativo:

Foco d'amore in gentil cor s'aprende  
 come vertute in pietra preziosa,  
 che da la stella valor no i discende  
 anti che 'l sol la faccia gentil cosa;  
 poi che n'ha tratto fòre  
 per sua forza lo sol ciò che li è vile,  
 stella li dà valore:  
 così lo cor ch'è fatto da natura  
 asletto, pur, gentile,  
 donna a guisa di stella lo 'nnamora.

(*Al cor gentil*, 11-20)

6 Robert S. Sturges offre una storia breve della teoria dello sguardo estramissivo, dalle sue radici nella filosofia platonica, alla trasmissione nel periodo medievale attraverso i testi di Tommaso d'Aquino. Nel modello estramissivo, il senso di visione viene descritto in termini molto simili a quelli usati per descrivere il senso del tatto: «to see something is to touch it with the rays emitted from the observer's eyes» («vedere qualcosa è toccarla con i raggi emessi dagli occhi dell'osservatore»), tutte le citazioni dalla critica anglofona sono tradotte dall'autore). Cfr. ROBERT S. STURGES, *Desire and Devotion, Vision and Touch in the Vita Nuova*, in *Desire in Dante and the Middle Ages*, ed. by MANUELE GRAGNOLATI, TRISTAN KAY, ELENA LOMBARDI, FRANCESCA SOUTHERDERN, London, Legenda, 2012, pp. 101-113, a p. 102. Per l'esempio di un passo in cui Dante propone l'intromissione, si legga il *Convivio*, che ricorre al *De sensu et sensato* di Aristotele per contestare il concetto di estramissione: «e questa opinione è riprovata per falsa dal Filosofo in quello del Senso e Sensato» (*Conv.* III, ix, 10). È importante notare, però, come sostiene Sturges, che «Dante may believe in the scientific truth of intromission and yet still make use of the psychological implications of extramission» (ivi, pp. 103-104).

7 Per un discorso più ampio su questo sguardo e la sua presenza nella tradizione stilnovistica, si veda HEATHER WEBB, *The Medieval Heart*, New Haven & London, Yale University Press, 2010, pp. 61-72.

Dante prende quest'immagine guinizzelliana del sole che trasforma quello che tocca con i suoi raggi e la converte in una similitudine in cui lo sguardo del pellegrino assume il ruolo di amore/sole e poi, falsamente «[trae] fòre, per sua forza [...] che li è vile» dalla femmina balba; un atto che permette alla lussuria, indossando la maschera d'amore, di rappresentare il vile come gentile, e la brutta come bella («lo smarrito volto, / com' amor vuol, così le colorava»). Si può leggere una variazione su questa strategia comparativa nel secondo canto dell'*Inferno*:

Quali fioretti dal notturno gelo  
 chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca,  
 si drizzan tutti aperti in loro stelo,  
 tal mi fec' io di mia virtude stanca [...].

(*Inf.* II, 127-130)

Questa similitudine descrive la nuova speranza e risoluzione di fare il viaggio infernale dopo aver scoperto la catena di donne celesti, Beatrice inclusa, che ha mandato Virgilio ad assistere il misero pellegrino (*Inf.* II, 49-138). Il freddo della notte, l'immagine del raddrizzamento (e proprio l'uso della parola «drizzare») e il ruolo trasformativo dei raggi del sole indicano un collegamento forte tra questi due momenti testuali. Questo legame serve a ricordare al lettore il cominciamento del pellegrinaggio e a fargli notare quello che è in gioco nel sogno della sirena. Il richiamo testuale del passo infernale rafforza il carattere attivo dello sguardo di Dante durante la metamorfosi della femmina balba. La partecipazione attiva del pellegrino nel sogno purgatoriale inverte la passività dello stesso personaggio che ha ricevuto il caldo solare dell'amore di Beatrice all'inizio del «sacrato poema». Infatti il nostro protagonista non è «momentarily incapable of repelling the loathsome woman and unwilling to do so» come sostiene Dino Cervigni;<sup>8</sup> e non è neanche il caso che «in consequence of his weakened physical and moral condition, the loathsome woman becomes briefly transformed

8 D. CERVIGNI, *Dante's Poetry of Dreams*, cit., pp. 135-136.

into a seductress».<sup>9</sup> Ammesso che la condizione morale di Dante sia messa in dubbio in questo episodio – giustamente, considerando che egli non ha ancora compiuto la salita del monte di purgatorio –, non c'è però nessuna ragione per caratterizzare il ruolo del pellegrino come passivo; egli non si limita semplicemente a guardare la metamorfosi della femmina in sirena, ma invece la fa svolgere, e questo è un aspetto dell'episodio che va enfatizzato perché finora non è stato molto discusso nelle letture di questo passo.<sup>10</sup>

Una breve nota sulla definizione di “successo” nel contesto della lingua performativa: perché la *performance* riesca, l'enunciato performativo deve essere “felice”, bisogna cioè che le parole siano enunciate dalla persona giusta in circostanze opportune.<sup>11</sup> Per esempio, se un prete dice, durante un battesimo «Giancarlo, io ti battezzo nel nome del padre, ecc.», l'enunciato è felice, l'atto performativo riesce e il ragazzo è battezzato, si chiama, allora, Giancarlo. Se, vent'anni dopo, io incontro Giancarlo per strada e dico «Topolino, io ti battezzo... ecc.», non succede nulla, in quanto le condizioni di felicità non sono soddisfatte e la *performance* fallisce.

9 Ivi, p. 136.

10 Olivia Holmes offre l'unico resoconto più ampio dell'aspetto attivo dello sguardo nella trasformazione, in particolare per quanto riguarda un rapporto intertestuale con il *De consolatione* di Boezio: cfr. OLIVIA HOLMES, *Dante's Two Beloveds. Ethics and Erotics in the «Divine Comedy»*, New Haven & London, Yale University Press, 2008, pp. 69 e ss. La presente analisi non va contro quella di Holmes, ma tenta di estrarre e sottolineare altri aspetti di questo importante aspetto dello sguardo dantesco. Per altre letture rappresentative, che notano, ma non analizzano lo sguardo attivo, si veda: GIUSEPPE MAZZOTTA, *Dante's Vision and the Circle of Knowledge*, Princeton, Princeton University Press, 1993, pp. 140-141; PATRICK BOYDE, *Human Vices and Human Worth*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 163; MARIA CRISTINA FUMAGALLI, *The Flight of the Vernacular. Seamus Heaney, Derek Walcott and the Impress of Dante*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2001, p. 29; e la più recente osservazione di Elena Lombardi secondo cui «[the Siren's] deceptive nature is a making of the dreamer/ beholder/lover/poet» (ELENA LOMBARDI, *The Wings of The Doves*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2012, p. 242).

11 Si veda MICHAEL GREEN, *Speech Acts*, in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, a cura di EDWARD. N. ZALTA, (<<http://plato.stanford.edu/archives/spr2009/entries/speech-acts>, ultima consultazione: 30 ottobre 2013).

Dante, nella narrazione di questo sogno, rappresenta il rischio che la *performance* possa effettivamente riuscire: «cominciava a cantar sì, che con pena / da lei avrei mio intento rivolto». Una *performance* felice in questo momento renderebbe la femmina balba una sirena per sempre, e porterebbe Dante-pellegrino alla condanna, impedendo anche la composizione della *Commedia*.

Il pellegrino si trova in così grave pericolo di provvedere le condizioni di felicità a questo canto performativo che l'interruzione della donna santa, di Beatrice, diviene assolutamente necessaria. E quindi arriva questa donna:

«O Virgilio, Virgilio, chi è questa?»,  
fieramente dicea; ed el venìa  
con li occhi fitti pur in quella onesta.  
L'altra prendea, e dinanzi l'apria  
fendendo i drappi, e mostravami 'l ventre;  
quel mi svegliò col puzzo che n'uscita.

(*Purg.* XIX, 28-33)

Non esito a identificare questa donna con Beatrice e non dobbiamo essere sorpresi se Dante non la riconosce o nomina a questo punto; infatti, Beatrice se la prende con il pellegrino per tale incapacità di riconoscerla nel mondo onirico («e in sogno e altrimenti / lo rivocai: sì poco a lui ne calse!», *Purg.* XXX, 134-135).

A questo punto la *nostra* attenzione va «rivocata» dal peccato incarnato nella balba/sirena. A un certo livello non c'è niente da dire; Virgilio identifica la sirena/femmina balba come «quella antica strega, che sola sovra noi omai si piagne», quindi rappresenta al livello più semplice, i peccati di *cupiditas* – avarizia, golosità, e lussuria (e quest'ultima è un vizio particolare del pellegrino). Ma questa sirena falsa fornisce un'immagine dell'errore erotico come lettura sbagliata, e lo sguardo offre il mezzo di

questa lettura.<sup>12</sup> Infatti, questo legame è già ben stabilito nel secondo canto del *Purgatorio* quando Casella canta:

«*Amor che ne la mente mi ragiona*»  
cominciò elli allor sì dolcemente,  
che la dolcezza ancor dentro mi suona.

(*Purg.* II, 112-114)

Non dico una novità quando descrivo questa poesia cantata da Casella come un canto di sirena, tale da suscitare il rimprovero di Catone. Uno studio recente di Francesco Ciabattoni conferma questa correlazione tra il canto di Casella e quello della sirena quando classifica tutte e due come «deceptive songs», canzoni fallaci, una delle tre categorie di musica che lo studioso identifica nel *Purgatorio*.<sup>13</sup>

A differenza della sirena la canzone di Casella non è maligna, ma egli canta ignorando la «nuova legge» di questo regno, ignoranza condivisa con il pellegrino:

E io: «Se nuova legge non ti toglie  
memoria o uso a l'amoroso canto  
che mi solea quietar tutte mie doglie,  
di ciò ti piaccia consolare alquanto  
l'anima mia, che, con la sua persona  
venendo qui, è affannata tanto!».

(*Purg.* II, 106-111)

12 Leggere, nel contesto dell'etica della lettura medievale, si poteva anche fare attraverso l'udito, come è notato in E. LOMBARDI, *The Wings of The Doves*, cit., p. 213. Questo tipo di lettura, teorizzato da scrittori come Abelardo e Ugo di S. Vittore, fa parte di un concetto di lettura tripartito, che viene descritto da Ugo come: un maestro che legge a uno studente («lego librum illi»); uno studente che «legge» ascoltando il maestro («lego librum ab illo»); e un individuo che legge per se stesso («lego librum»), si veda anche DAVID H. GREEN, *Women Readers in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 6.

13 FRANCESCO CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony*, Toronto, Buffalo & London, University of Toronto Press, 2011, p. 98.

Mentre nessuna legge impedisce a Casella di cantare (in realtà, cantare i salmi è fondamentale al processo di purgazione in questo regno),<sup>14</sup> le nuove leggi del *Purgatorio* proibiscono l'atto di cantare una canzone conviviale come *Amor che nella mente mi ragiona*, un fatto che Catone insegna a quegli «spiriti lenti» appena arrivati sul «lito deserto».

Il legame fra Casella e la sirena è stato stabilito negli anni settanta nelle analisi contemporanee di Freccero e Hollander,<sup>15</sup> i quali osservano che entrambi i personaggi cantano in modo da distrarre Dante (e le altre anime, o i marinai) dal viaggio, ma vorrei ora proporre che anche la canzone particolare di Casella sia collegata all'episodio della sirena. E qui arriviamo alla lettura sbagliata di Dante, una lettura proprio performativa che stabilisce di nuovo gli errori del *Convivio* prima della correzione di questi errori da parte della donna santa. Attraverso la scelta di *Amor, che nella mente mi ragiona* per essere cantata da Casella e censurata da Catone in *Purgatorio* Dante mette in scena una auto-critica del «folle volo» del trattato filosofico, e rappresenta il fallimento del modello di filosofia senza Dio, senza Beatrice.

Le parole che il pellegrino usa per richiedere la canzone mettono il discorso del *Convivio* (di cui questo episodio rappresenta una sineddoche) in un contesto amoroso; la canzone viene descritta come amorosa e comincia con la parola «Amor». Gli aspetti da considerare a questo punto sono due per quanto riguarda la natura amorosa della follia filosofica di Dante (e anche l'aspetto intellettuale del suo errore erotico).

Prima dobbiamo considerare il concetto di peccato come Virgilio lo espone nei canti che precedono il sogno della sirena, XVII e XVIII, basato

14 Ivi, p. 96; si veda anche il primo capitolo di JENNIFER RUSHWORTH, *Discourses of Mourning in Dante, Petrarch and Proust*, tesi di dottorato, University of Oxford, 2013.

15 ROBERT HOLLANDER, «*Purgatorio* II: Cato's Rebuke and Dante's scoglio», *Italice*, 52 (1975), 3, pp. 348-363, JOHN FRECCERO, *Casella's Song*, *Dante Studies*, XCI (1973), pp. 73-80, saggio ristampato in ID., *Dante: The Poetics of Conversion*, ed. by RACHEL JACOFF, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1986, pp. 186-194.

sul principio che tutti i peccati purgati in questo regno fioriscono da un errore nel modo di amare: amare il male, amare poco il primo bene, amare troppo i beni secondi. Quando riguardiamo qualsiasi tipo di peccato, allora, è necessario prima considerare come si manifesta un amore sbagliato. Sicuramente bisogna definire il peccato di Dante nell'incontro con Casella come troppo amore dato alla filosofia profana; infatti il *De consolatione philosophiae* di Boezio è richiamato nella richiesta di Dante di una canzone per «consolare alquanto / l'anima mia». Questa citazione dichiara che (per dirla con Ciabattoni) «philosophy itself (destitute of divine guidance) is the object of the recantation» in questo episodio.<sup>16</sup>

In secondo luogo, l'amore sbagliato del *Convivio*, l'amore per filosofia, è rappresentato allegoricamente come l'amore per una donna, la donna Filosofia, riportando in mente la rappresentazione della stessa donna in quel trattato di Boezio a cui Dante allude in questo incontro.<sup>17</sup> Il peccato di Dante, perciò, è caratterizzato da una lingua erotica e insieme filosofica. Un peccato dell'intelletto può essere amoroso, e viceversa; è questa la lezione del canto di Casella, una lezione che poi deve influenzare la nostra comprensione della sirena. C'è un aspetto intellettuale nell'apparente lussuria di Dante: proprio come errava nella lettura della filosofia mondana come guida sufficiente per gli uomini (e quindi sbagliava nell'amore per la donna gentile del *Convivio*), nello stesso modo egli legge scorrettamente la «femmina balba» e le sue parole come belle. Questo errore di lettura trasforma la femmina balba in sirena fino a quando essa non viene correttamente reinterpretata, e dunque rimpiazzata dalla «donna santa», che rappresenta l'opposizione alla filosofia profana.

Questa reinterpretazione è, a sua volta, basata su un rapporto intertestuale con la prosa del *Convivio*:

16 F. CIABATTONI, *Dante's Journey to Polyphony*, cit., p. 101.

17 J. FRECCERO, *Casella's song*, in ID., *Dante: The Poetics of Conversion*, cit., p. 189.

[...] la gran bontade del volgare di sì [si vedrà]; però che si vedrà la sua virtù, sì com'è per esso altissimi e novissimi concetti convenevolmente, sufficientemente e aconciamente, quasi come per esso latino, manifestare; [la quale non si potea bene manifestare] nelle cose rimate per le accidentali adornezze che quivi sono connesse, cioè la rima e lo tempo e lo numero regolato: sì come non si può bene manifestare la bellezza d'una donna, quando li adornamenti dell'azzimare e delle vestimenta la fanno più ammirare che essa medesima.

(*Conv.* I, x, 12)

Nel teorizzare il ruolo della poesia come mezzo espressivo, Dante usa l'immagine della donna (come significato o «concetti») adornata con i bei vestiti della forma poetica, «cioè la rima e lo tempo e lo numero regolato» – si veda anche il secondo libro del *De vulgari eloquentia* per un'immagine simile, ma non così ben sviluppata.<sup>18</sup> Però, in quest'immagine, la donna viene coperta dallo schermo degli adornamenti (come la poesia offre uno schermo per il significato nel discorso del *Convivio*) e questa copertura richiede il tipo di spiegazione in prosa che viene intrapresa nel trattato. Nel testo che segue il passaggio già citato Dante continua a insistere sulla semantica del corpo linguistico:

Onde chi vuole bene giudicare d'una donna, guardi quella quando solo sua naturale bellezza si sta con lei, da tutto accidentale adornamento discompagnata: sì come sarà questo comento, nel quale si vedrà l'agevolezza delle sue sillabe, le proprietadi delle sue costruzioni e le soavi orazioni che di lui si fanno; le quali chi bene aguarnerà, vedrà essere piene di dolcissima e d'amabilissima bellezza.

(*Conv.* I, x, 13)

18 «Unde, cum sententia versificantium semper verbis discrete mixta remaneat, si non fuerit optima, optimo sociata vulgari, non melior, sed deterior apparebit, quemadmodum turpis mulier si auro vel serico vestiatur», *DVE*, II, i, 10.

Questa concentrazione sulla figura femminile adornata come poesia che deve essere svestita dalla prosa esegetica è sicuramente richiamata nella sirena, il corpo della quale viene coperto da qualcosa di simile all'allegoresi del poeta, che la veste nei panni della *dolce serena*. E questa figura diventa tanto piacevole agli occhi di Dante quanto è la *donna gentile* diventata filosofia. Infatti, la transizione dal significato aperto (anche se sgradevole) alla poesia adornata (anche se ingannevole) è comunicata nella trasformazione del «*parlar così disciolto*» della femmina balba nel dolce «*cantare*» della sirena.

Il ruolo della prosa conviviale nella giustificazione e spiegazione delle canzoni nel trattato, cioè «sì come sarà questo commento, nel quale si vedrà l'agevolezza delle sue sillabe», è richiamato nella bellezza del parlare trasformato della sirena. La *donna santa* – Beatrice come messaggera di Dio – interviene per smascherare il corpo orribile della *femmina balba*, così rivelando l'errore di Dante che adorna una donna falsa alla quale si rivolge in poesia ingannevole.

In questo momento Dante mette in scena un confronto con e una cirtica del *Convivio* usando le parole e le immagini del trattato in una “*performance*”, un'incarnazione, di un processo interpretativo. È giusto che il pellegrino qui debba «bene giudicare d'una donna»: Dante, in un ottimo esempio di intertestualità correttiva, adotta la terminologia del suo *Convivio* per ripudiare l'ideologia errata e mondana del trattato.

Il potere di questo ripudio viene amplificato quando ci rendiamo conto che la sirena funziona come una anti-Beatrice:

«Io son», cantava, «io son dolce serena,  
che ' marinari in mezzo mar dismago;  
tanto son di piacere a sentir piena!»

(*Purg.* XIX,19-21)

Questi versi adombrano e possono essere messi in contrasto con la rivelazione di Beatrice nel paradiso terrestre:

«Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.  
Come degnasti d'accedere al monte?  
Non sapei tu che qui è l'uom felice?»

(*Purg.* XXX, 73-75)

Le similarità tra queste strutture introduttive con la ripetizione «son... son» mostrano l'opposizione polare tra queste donne, e le parole «guardaci ben», ci riportano al contesto interpretativo del *Convivio* e la donna ben giudicata.

Per concludere, l'episodio della sirena manifesta la metamorfosi della femmina balba in bella cantante di un canto seduttivo. Nel senso più semplice la femmina/sirena canta il canto. Questa canzone però è anche performativa nel senso austiniiano, in quanto la trasformazione si svolge attraverso il cantare. Oltre a questo, Dante-pellegrino, per mezzo del suo sguardo trasformativo intraprende una lettura errata e performativa, mentre Dante-poeta, attraverso la sua trasformazione poetica e anche meta-letteraria della cantante e del canto, contribuisce alla “*performance*” della sirena. Infine, questa “*performance*” è interrotta grazie al pronto intervento di Beatrice in guisa della *donna santa*, che previene il successo, la felicità dell'enunciato performativo. La femmina balba è smascherata e Dante è rimesso sulla diritta via.



**Beatrice Priest**  
(UNIVERSITY OF CAMBRIDGE)

«Io ritornai da la santissima onda / rifatto sì come  
piante novelle» (*Purg.* XXXIII, 142-143):  
il tema della morte e della rinascita nel *Purgatorio*

La dialettica della morte e della rinascita è fondamentale nel cristianesimo, così come nella *Commedia*, in cui Dante rappresenta la storia dell'entrata nella vita eterna di tutta l'umanità.<sup>1</sup> Il *Purgatorio* assume una particolare importanza per quanto riguarda questa dialettica, essendo spesso riconosciuto come la cantica della "rinascita". Ezio Raimondi, nella sua *lectura* del primo canto del *Purgatorio*, afferma l'importanza di questo tema nella seconda cantica:

Allorquando col verso 13 ha inizio il racconto vero e proprio e l'io-personaggio prende finalmente il posto dell'io-poeta, noi conosciamo già, per una sottile via indiretta, l'atmosfera del *Purgatorio* nella sua dimensione spirituale, nella dialettica di morte e rinascita, di sterilità e fioritura, che ne regola i tempi col ritmo disteso di un evento cosmico.<sup>2</sup>

Nonostante la sua rilevanza, il tema della rinascita non è stato analizzato in modo approfondito dalla critica dantesca, che si focalizza in maniera dettagliata solo su momenti individuali di rigenerazione naturale, resurrezione o salita, senza proporre una visione globale nell'intera cantica.<sup>3</sup> Il presente saggio, che fa parte di una ricerca più ampia, analizzerà

---

1 Vorrei ringraziare la mia cara amica, Paola Stefanello, per la sua ispirazione linguistica in questo saggio.

2 EZIO RAIMONDI, *Rito e storia nel I canto del «Purgatorio»*, in ID., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 65-94, p. 69.

3 Cfr. SERGIO CRISTALDI, *Paesaggi tra realismo e allegorismo*, in *La poesia della natura nella «Divina Commedia»: atti del Convegno internazionale di studi, Ravenna, 10 novembre 2007*, a cura di GIUSEPPE LEDDA, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali, 2009, pp. 35-91; GIUSEPPE LEDDA, *Canti VII-VIII-IX. Esilio, penitenza, resurrezione*, in *Esperimenti danteschi. «Purgatorio» 2009*, a cura di BENEDETTA QUADRIO, Genova, Marietti,

la dialettica di morte e rinascita, di sterilità e fioritura, nell'ultima parte del *Purgatorio*.<sup>4</sup> Nell'Eden, i temi della rinascita raggiungono un punto culminante con la rappresentazione simbolica della storia della redenzione dell'umanità, che a seguito di ciò entrerà nella vita eterna; e con il compimento del percorso penitenziale del pellegrino, prima che egli entri nella «nuova vita» del Paradiso.

Presenterò quattro forme di rinascita: il risveglio della natura; la resurrezione di Cristo e dell'umanità; la rigenerazione spirituale del pellegrino; il rinnovamento della poesia. Lo farò considerando le suddivisioni più importanti dell'Eden stesso: l'entrata nel Paradiso terrestre; l'episodio dell'albero della vita spoglio; l'avvento di Beatrice; il giudizio, la confessione e la purificazione del pellegrino. Dante intreccia spesso queste quattro forme di rinascita negli episodi appena menzionati, al fine di rispecchiare un sistema coerente, ordinato da Dio. Egli riflette poeticamente sull'omogeneità della creazione divina rimaneggiando le sue precedenti opere così come i testi antichi, dando loro nuova forma nella sua poesia. La loro ripetizione e il loro intreccio danno vita a una forza nuova che culmina, alla fine della cantica, con la descrizione della rinascita spirituale e personale del peregrino.

#### L'ENTRATA DEL PELLEGRINO NELL'EDEN

La morte caratterizza il passaggio dal Purgatorio all'Eden, quando il pellegrino e i suoi compagni attraversano il muro di fuoco. Dante suggerisce l'aspetto terrificante dell'ardente soglia per mezzo di simboli della morte: il tramonto (*Purg.* XXVII, 5), il sangue di Cristo (v. 2), il gelso che diventa rosso (v. 39) e i suicidi di Piramo e Tisbe (vv. 37-38). Davanti alle fiamme, il pellegrino teme la morte, si immagina sepolto vivo (vv. 14-15) e riflette a

2010, pp. 71-103; ANNA PEGORETTI, *Dal «lito deserto» al «giardino». La costruzione del paesaggio nel «Purgatorio» di Dante*, Bologna, Bononia University Press, 2007.

<sup>4</sup> Cfr. BEATRICE PRIEST, *Fecundity and Sterility in Dante*, tesi di dottorato inedita, University of Cambridge, 2014.

ritroso sul viaggio compiuto nell'Inferno: egli ricorda le pene infernali e gli «umani corpi già veduti accessi» (v. 18). Virgilio rassicura Dante che «qui può esser tormento, ma non morte» (v. 21) e gli ricorda come, grazie alla sua protezione, è sopravvissuto al viaggio sulla groppa di Gerione, quando la paura di Dante era tale da fargli sembrare vicina la morte (vv. 22-24).<sup>5</sup> Tuttavia, Dante riesce a oltrepassare le fiamme solo con la speranza di raggiungere il suo amore giovanile, Beatrice, evocata da Virgilio (vv. 53-54). La meditazione sui temi della morte e lo sguardo a ritroso danno enfasi al contrasto fra i due luoghi separati dal muro di fuoco, barriera fisica e psicologica che divide il mondo che Dante conosce da quello nuovo in cui, con l'aiuto di Beatrice, avverrà la sua rinascita.

L'Eden, al contrario, è un luogo di vita e di nuovi inizi. Dante vi entra con il «novo giorno», sente gli «augelletti» che cantano nelle «ore prime» (*Purg.* XXVIII, 3; 14; 16). È una terra rigogliosa con un dolce vento, dolci ruscelli, foglie verdi, piante in fioritura, in contrasto con l'arido terreno roccioso del Purgatorio. L'Eden è un mondo di fecondità vegetale, che stimola i sensi del pellegrino con visioni, suoni, odori e percezioni tattili: la vegetazione mitiga agli occhi la luce del giorno (vv. 2-3) e un'aria dolce lambisce la fronte di Dante (vv. 7-8). Questo risveglio sensoriale ha un effetto ristorativo sulla condizione psicologica del pellegrino: adesso il *viator* è pieno di fervore e desideroso di esplorare il nuovo paesaggio (vv. 1-3). Stimolato sensorialmente e psicologicamente dal paesaggio, il pellegrino associa in modo equivoco Matelda, una bellissima donna che appare ridendo, cantando e raccogliendo i fiori, a sentimenti d'amore sensuale e piaceri carnali. Saranno le semplici parole di Matelda, «voi siete nuovi» (v. 76), indirizzate al pellegrino e ai suoi compagni, a far riconoscere l'errore di aver confuso la fecondità naturale con il giardino dell'amore. Le parole della donna si riferiscono, infatti, sia al nuovo arrivo dei viaggiatori,

<sup>5</sup> Cfr. ZYGMUNT G. BARAŃSKI, *Funzioni strutturali della retrospezione nella «Commedia»: l'esempio del canto XXVII del «Purgatorio»*, in ID., «Sole nuovo, luce nuova». *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*, Torino, Edizioni Scriptorium, 1996, pp. 221-53, p. 224.

sia al processo di rinnovamento sensoriale, emozionale e spirituale che già sta cominciando nel *viator*.

Il linguaggio e la trama narrativa dell'entrata del pellegrino nel Paradiso terrestre non sono una novità: anch'essi sono frutto di una "rinascita". Dante presenta il contrasto tra le descrizioni della selva oscura, tratte dal primo canto dell'*Inferno*, e la raffigurazione della foresta edenica. Nell'*Inferno* il *viator* entra in una «selva selvaggia e aspra e forte» (*Inf.* I, 5), mentre qui entra in una «divina foresta spessa e viva» (*Purg.* XXVIII, 2). Troviamo questo paragone tra *Inferno* e *Purgatorio* anche quando lo stesso pellegrino si domanda in che modo fosse giunto in entrambi i luoghi (*Inf.* I, 10; *Purg.* XXVIII, 24). La «selva oscura» viene dunque fatta risorgere nelle sembianze di una «foresta divina». <sup>6</sup> Inoltre, il poeta si riferisce a testi precedenti, rivedendo le descrizioni del *locus amoenus* presentate nei romanzi allegorici in volgare, e le narrazioni dell'Età dell'oro nella poesia classica. <sup>7</sup> Poeticamente Dante ci offre così una definizione essenziale della rinascita. Quest'ultima non è qualcosa di interamente nuovo, ma una riformulazione del vecchio sotto nuove spoglie; di passati testi a cui viene data nuova vita. Si tratta di una rinascita poetica, di processi di ripetizione e riformulazione che sfociano nella rinascita morale e spirituale dei pentiti nel Purgatorio.

L'Eden è il luogo dove tutta la vita naturale nacque, come spiega Matelda. Godendo di una primavera perpetua, il Paradiso terrestre è primordiale, perfetto e senza macchia. Creata da Dio, questa «campagna

santa» è l'acme della fecondità terrena al confine col soprannaturale (*Purg.* XXVIII, 118). Nell'Eden «la terra sol da sé produce» e i fiori crescono «senza seme» (*Purg.* XXVII, 135; XXVIII, 69), la terra produce frutti sconosciuti nel mondo terrestre, e le piante sono piene di vitalità. Matelda ci porge una spiegazione razionale di quanto avviene e spiega che tutte le piante sulla terra hanno la loro origine nell'Eden, perché i suoi semi vi vengono sparsi dal vento celestiale:

e la percossa pianta tanto puote,  
che de la sua virtute l'aura impregna  
e quella poi, girando, intorno scuote;  
e l'altra terra, secondo ch'è degna  
per sé e per suo ciel, concepe e figlia  
di diverse virtù diverse legna.

Non parrebbe di là poi meraviglia,  
udito questo, quando alcuna pianta  
senza seme palese vi s'appiglia.

E saper dei che la campagna santa  
dove tu se', d'ogne semenza è piena,  
e frutto ha in sé che di là non si schianta.

(*Purg.* XXVIII, 109-120)

I versi dell'innocente Matelda sono caratterizzati dal medesimo linguaggio usato per descrivere la riproduzione umana: «impregnare», «concepire» e «figliare», che suggeriscono che le piante sono sostenute sulla terra per mezzo di una rigenerazione naturale. E mentre l'Eden gode di una eterna primavera, la terra è sottoposta ai ritmi delle stagioni; ai suoi cicli di decomposizione e rinascita. Tuttavia, grazie all'origine edenica delle piante terrestri, non ci dovrebbe meravigliare quando una pianta sconosciuta cresce sulla terra.

<sup>6</sup> Cfr. FRANCESCO SANTI, *La natura dal punto di vista di Matelda («Purg.» XXVIII)*, in *La poesia della natura nella «Divina Commedia»*, cit., pp. 137-155, p. 137.

<sup>7</sup> Il percorso del *viator* che passeggia felicemente attraverso un paesaggio rigoglioso e incontra una bellissima donna vicino a un ruscello è tipico della trama narrativa nel romanzo cortese; una trama che viene ripetuta, per esempio, due volte nell'inizio della *Roman de la rose* (vv. 45-138; 1345-425), cfr. GUILLAUME DE LORRIS e JEAN DE MEUN, *Le Roman de la rose*, a cura di FÉLIX LECOY, Paris, Champion, 1965-1970. Inoltre, Matelda richiama il momento, durante l'Età dell'oro, in cui Proserpina coglieva fiori nei pressi del lago Pergusa prima che Plutone la rapisse (OVIDIO, *Met.* V, 391-401; *Purg.* XXVIII, 49-51).

## L'ALBERO SPOGLIO

L'albero brullo è l'unico elemento di sterilità nel paesaggio rigoglioso dell'Eden. Il cadere delle foglie senza vita ci riporta al peccato originale attraverso due vie: la prima, per assonanza, quando Dante ci presenta la rima «Adamo» con «ramo»; la seconda, visivamente, con l'immagine delle foglie cadute, a rappresentazione della Caduta dell'uomo, della fine del rapporto vitale tra Dio e l'umanità (*Gen.* 3, 3; *Eph.* 2, 1-10). Nella prospettiva della possibilità di salvezza, ecco avverarsi il miracolo della rifioritura della pianta spogliata:

Come le nostre piante, quando casca  
giù la gran luce mischiata con quella  
che raggia dietro a la celeste lasca,  
turgide fansi, e poi si rinovella  
di suo color ciascuna, pria che 'l sole  
giunga li suoi corsier sotto altra stella;  
men che di rose e più che di viole  
colore aprendo, s'innovò la pianta,  
che prima avea le ramora sì sole.

(*Purg.* XXXII, 52-60)

Il riavvicinamento dell'umanità a Dio viene simboleggiato dall'atto compiuto dal grifone che lega il timone del carro divino alla «vedova frasca» (v. 50). Come conseguenza, l'albero diventa rigoglioso e si riappropria dei suoi colori, «come le nostre piante» in primavera (v. 52). Tale rifioritura è, però, frutto di un miracolo, in contrapposizione a ciò che avviene sulla terra. L'albero si adorna di fiori di un colore viola-rossastro, che rappresentano il sangue sacrificato da Cristo. Quest'atto fecondo consentì all'umanità di entrare in una vita spirituale «in Christo Iesu» (*Rom.* 6, 11), e assicurò la possibilità della nostra salvezza; cioè della nostra rinascita nel Paradiso (*1 Cor.* 15, 21-22). La singolarità dell'evento è sottolineata dall'uso unico che si fa nella *Commedia* del verbo “innovare” (v. 59), come alternativa

al consueto uso del verbo “rinovellare”, nell'Eden.<sup>8</sup> L'albero dell'Eden è simultaneamente un albero del peccato e della grazia; della perdizione e della salvezza; della morte e della vita.<sup>9</sup>

La rifioritura dell'albero rivede e sintetizza poeticamente, in un unico simbolo, le immagini di rinascita della natura trovate fino a questo punto della *Commedia*, così come rispecchia almeno una triade di immagini di rinascita nella tradizione cristiana. Per quanto concerne la *Commedia*, Dante rimaneggia la metafora dei «fioretti» che si drizzano nel secondo canto dell'*Inferno* (vv. 127-129), il rinnovarsi dell'«umile pianta» del primo canto del *Purgatorio* (vv. 135-136), e infine i due rami fertili dell'albero della vita, sulla sesta cornice dei golosi (*Purg.* XXII, 131-141; XXIV, 103-117). Per quanto concerne la tradizione cristiana, il rinnovarsi delle foglie, grazie al sacrificio di Cristo, richiama la correlazione, comune nel medioevo, fra l'albero della conoscenza e il legno della croce. Nel vangelo apocrifto di Nicodemo, il legno usato per la croce deriva dall'albero della conoscenza; lo stesso da cui proviene il frutto del peccato originale.<sup>10</sup> Nel martirio di Gesù, l'albero della vita e della morte è ora croce, ed Egli è il nuovo frutto, che redimerà i peccati dell'umanità intera. Riferendoci alla Bibbia, vediamo che la rifioritura dell'albero brullo riflette i grandi percorsi di morte e rinascita nel Vecchio Testamento, in cui la restituzione alla fecondità di una terra arida simboleggia il rinnovamento della beatitudine di Dio.<sup>11</sup> Nel Nuovo Testamento, la rifioritura dell'albero sintetizza in un simbolo molteplici parabole di Gesù, per esempio, l'appassire del fico

8 Il verbo “rinovare” si trova ai versi: *Inf.* I, 6; XXIV, 144; XXXIII, 4; *Purg.* VI, 147; XX, 36; XX, 89; XXII, 70; XXXII, 55; XXXIII, 144; *Par.* XIV, 113; XXVI, 128.

9 Cfr. LINO PERTILE, *La pianta*, in ID., *La puttana e il gigante. Dal «Cantico dei cantici» al paradiso terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 163-196.

10 *The Gospel of Nicodemus: Gesta Salvatoris, edited from the Codex Einsidlensis, Einsiedeln Stiftsbibliothek, MS 326*, a cura di H.C. KIM, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, 1973.

11 Per esempio, *Deut.* 28,1-4; 15-18; *Ps.* 107; *Is.* 34-35.

e il crescere rigoglioso del granello di senape (*Mt.* 21, 19; 13, 31-32). Le parabole rappresentano rispettivamente stati di sterilità e fecondità spirituale. La genialità di Dante ci propone un albero con molteplici radici, che hanno origine nella Bibbia ma che si diramano raccogliendo terzine della *Commedia* stessa.

#### L'AVVENTO DI BEATRICE

L'avvento di Beatrice intreccia i quattro tipi di rinascita: naturale, teologica, spirituale e poetica. In primo luogo, la comparsa di Beatrice viene descritta con il linguaggio del risveglio della natura. La donna ci appare come il sorgere del sole «al cominciar del giorno», quando la parte orientale è «tutta rosata» (*Purg.* XXX, 22-23). Gli angeli cantano il verso 4, 8 del *Cantico dei Cantici*, «*Veni, sponsa, de Libano*», canzone pastorale conosciuta per il ricco linguaggio (*Purg.* XXX, 11).<sup>12</sup> Il tono floreale associato alla celebrazione delle nozze viene ancor più esaltato dagli angeli che intonano il verso 883 del sesto libro dell'*Eneide*, «*Manibus, oh, date lilia plenis!*», spargendo fiori «di sopra e dintorno» a Beatrice (vv. 20-21).<sup>13</sup> Di Beatrice ci viene presentato in modo minuzioso anche l'abbigliamento, con i tre colori che simboleggiano le virtù teologali: bianco per la fede, rosso per la carità e verde per la speranza. Quest'ultimo, il verde, predomina nel suo aspetto: Beatrice porta un «verde manto» e sulla testa le «fronde di Minerva» (vv. 32; 68). Come una dea della primavera, coronata di foglie e velata da una «nuvola di fiori», Beatrice appare vestita con gli elementi naturali che pervadono il Paradiso terrestre dantesco (v. 28).

La comparsa di Beatrice è caratterizzata, peraltro, da un simbolismo

cristologico associato alla morte e alla Seconda venuta del Salvatore, al momento della resurrezione dei morti. Quando ella scende nel Paradiso terrestre, gli angeli cantano «*Benedictus qui venis*», il salmo che ritroviamo nelle descrizioni bibliche dell'entrata di Cristo in Gerusalemme, preludio della dolorosa via verso la passione, ma anche verso la rinascita spirituale dell'umanità (*Ps.* 118, 26; *Mc.* 11, 9-10). Così come Beatrice, Cristo verrà in *parusia* come il sorgere del sole, il volto brillerà come una stella, e apparirà circondato da una nuvola (*Mt.* 24, 30). La gloriosa venuta di Beatrice è anche associata alla resurrezione della carne nel giudizio finale; gli angeli sorgono dal santo carro come i beati, allo squillo della tromba che annuncia la resurrezione, si leveranno dai loro sepolcri verso la vita eterna (*1 Cor.* 15, 52-53). Altra allusione alla resurrezione è nelle parole «la revestita voce» (*Purg.* XXX, 15), la metafora usata dall'apostolo Paolo (*2 Cor.* 5, 3). Rivestimento è resurrezione, riappropriazione del corpo, riunione tra anima e corpo. La comparsa cristologica di Beatrice per mezzo di immagini che richiamano la resurrezione dei morti preannuncia il suo ruolo fondamentale nella rinascita spirituale del pellegrino verso il Paradiso.

La «resurrezione» di Beatrice nell'Eden è una riscrittura poetica della visione apocalittica della sua morte nella *Vita nova* (14, 5-10 [XXIII, 5-10]). Nel *libello*, il protagonista ha una visione della morte di Beatrice che è caratterizzata dal simbolismo cristologico ed escatologico. Donne a lei care ne piangono la morte, il sole e le stelle vengono eclissati, e si sentono terremoti tremendi, che ci riportano al ricordo della Crocifissione (*Mt.* 24, 29; 28, 2). La caduta degli uccelli colpiti dalla morte (*Vn* 14, 5 [XXIII, 5]) ci riporta alla caduta delle stelle prima della Seconda venuta di Cristo, descrittaci dall'apostolo Matteo nel suo vangelo (*Mt.* 24, 29); così come ci rimanda alla furia distruttiva di Dio verso Giuda e Gerusalemme descrittaci dal profeta Geremia nel Vecchio Testamento (*Ier.* 4, 25). Il desolato protagonista immagina una moltitudine di angeli che, preceduti da una nuvola bianca, accedono gloriosamente al cielo cantando «*Osanna in excelsis*» (*Vn* 23, 7). La visione richiama tre degli eventi più significativi

<sup>12</sup> L'evocazione del linguaggio del *Cantico* preannuncia l'unione fra Cristo e il pellegrino, che avverrà con Beatrice nella guisa del Cristo.

<sup>13</sup> Dante dà al verso virgiliano un nuovo significato cristiano: nell'*Eneide* i gigli sono associati al rito funebre della morte di Marcello, mentre qui i fiori celebrano la resurrezione dopo la morte. Cfr. ROBERT M. DURLING e RONALD L. MARTINEZ, *Purgatorio*, Oxford, Oxford University Press, 2003, nota al verso XXX, 20, pp. 520-521.

nella vita di Cristo: la sua nascita, con l'accorrere degli angeli (*Lc.* 2, 13-14); la sua crocifissione, accompagnata da una lode che viene cantata nel momento dell'entrata in Gerusalemme (*Mc.* 11, 10); e il suo ritorno glorioso su una nuvola, alla fine dei tempi (*Mt.* 24, 30). Nonostante la celebrazione della riunione dell'anima di Beatrice con Dio, la fantasia della sua morte conduce Dante personaggio al disperato contemplare della propria morte (*Vn* 14, 9 [XXIII, 9]).<sup>14</sup> Nel *Purgatorio*, tuttavia, Dante riscrive la visione apocalittica del *libello*, focalizzandosi sulle immagini della rinascita dei fiori e sui simboli della resurrezione.

#### GIUDIZIO, CONFESSIONE E BATTESIMO DEL PELLEGRINO

Il giudizio di Beatrice sul pellegrino conclude il percorso di rifiuto del peccato e di rinnovamento spirituale nel *Purgatorio*. Durante il giudizio del peregrino, la donna confronta dialetticamente gli avvenimenti della vita del poeta: la sua giovinezza e la maturità; le virtù e i peccati; i cambiamenti avvenuti in Dante, prima e dopo la morte prematura di Beatrice stessa. Durante la «vita nova», che indica la fase della giovinezza, Dante pareva fiorire di buone intenzioni, frutto della saggia guida di Beatrice che conduceva il protagonista con gli «occhi giovanetti» alla «dritta parte» (*Purg.* XXX, 123). Prima che Beatrice raggiungesse la «seconda edade» della maturità, ella «mutò vita» lasciando la vita terrena per la vita paradisiaca (v. 125). Proprio nel momento in cui Beatrice rinasceva in Paradiso e crescevano le sue virtù e la sua bellezza, a Dante appariva meno cara e meno gradita, tanto da indurlo a seguire ingannevoli immagini del bene, a cedere alle tentazioni di altre donne, sino a spingerlo fra le «perdute genti» (v. 138). L'abbandonarsi al peccato, e quindi alla morte, viene riassunto da Beatrice con la metafora naturale, e quasi biblica, del vigoroso terreno in cui il mal seme cresce più maligno e selvaggio, soprattutto senza la

coltivazione umana (vv. 118-120). A Beatrice, Dante confesserà i propri peccati, inaugurando un importante e consapevole cammino verso la sua nuova vita spirituale.

L'episodio del giudizio di Beatrice sul pellegrino rappresenta un momento importante nella valutazione di Dante del complesso della sua opera poetica. Nell'Eden Dante riscrive gli eventi della sua biografia, narrati anteriormente nella *Vita nova*. Nel *libello*, intraprendendo un nuovo stile poetico, egli aveva raccolto e interpretato i poemi della sua giovinezza trattando l'amore per Beatrice e tracciando un progressivo passaggio verso l'amore per Dio. Così il titolo dell'opera si riferiva alla nuova vita giovanile, amorosa, spirituale e poetica.<sup>15</sup> Tuttavia nell'Eden, il personaggio di Beatrice rifiuta questa prospettiva, accusando il giovane Dante di aver seguito altre donne e di esser caduto nel peccato, proprio nel periodo della stesura della *Vita nova*. La «donna gentile», che ci appare nei paragrafi 24-27 [XXXV-XXXVIII], viene infatti paragonata da Beatrice a «fossi» e «catene», ostacoli verso la retta via che conduce a Dio (*Purg.* XXXI, 25). Sulla spinta emotiva, Dante, per bocca di Beatrice, rinnegherà il fine ultimo del *libello*, quale strumento di avvicinamento a Dio. A seguito di ciò, promuoverà la *Commedia*, quale suo *magnum opus*, che indica la vera via verso la salvezza, in quanto realmente ispirata da Dio.<sup>16</sup> Una attenta lettura della *Commedia* fa riflettere sul rinnovamento dello stile di Dante, che supera la frammentarietà e la disomogeneità presenti nel *libello* attraverso un'opera in cui gli elementi lirici sono perfettamente intrecciati con gli elementi religiosi.

Il percorso di rinascita nell'Eden si conclude con il compimento dei rituali sacri del battesimo, cammino atto a solennizzare il processo di

<sup>15</sup> Cfr. MARIO PAZZAGLIA, *Vita nova* in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-79, vol. V, pp. 1086-96, pp. 1087-88. Per il «novum hominem» si veda (*Eph.* 4, 21-24).

<sup>16</sup> Cfr. ZYGMUNT G. BARAŃSKI, *The «New life» of «Comedy»: The «Commedia» and the «Vita Nuova»*, «Dante Studies», CXIII (1995), pp. 1-29.

<sup>14</sup> Cfr. CHARLES SINGLETON, *Journey to Beatrice. Dante Studies 2*, Cambridge, Harvard University Press, 1958, p. 73; CORRADO BOLOGNA, *Il ritorno di Beatrice: simmetrie dantesche fra «Vita nova», «Petrose», e «Commedia»*, Roma, Salerno, 1998.

pentimento e purificazione del pellegrino. Il primo passo è il battesimo delle lacrime: il pellegrino deve avere un «pentimento che lagrime spanda» quando si confessa (*Purg.* XXX, 145).<sup>17</sup> In questa fase, dirompente è la forza emozionale richiesta al pellegrino così come importanti sono gli undici riferimenti al pianto nei due canti (*Purg.* XXX-XXXI).<sup>18</sup> Dante non descrive solo il versar lacrime, ma la profonda tribolazione che coinvolge il corpo intero, sia interiormente sia esteriormente: lo sciogliersi del «gel [...] intorno al cor ristretto», gelo che esce sotto forma di lacrime e sospiri (*Purg.* XXX, 97). Avvalendosi di una metafora, Dante paragona la forza delle sue lacrime alla neve che si disgela sulle «vive travi» lungo il «dosso d'Italia», gli Appennini (vv. 85, 88). Il pianto è descritto come lo sciogliersi dei ghiacci in natura, primo passo della rinascita primaverile: corpo e paesaggio si compenetrano formando una visione di rinnovamento universale.

L'immergersi interamente nelle acque del Lete e dell'Eunoè costituisce la seconda fase della rinascita spirituale del pellegrino. Dante investe di sacralità cristiana tale atto e simula la rigenerazione teologica del sacramento del battesimo: le acque del Lete tolgono la memoria del peccato e quelle dell'Eunoè restituiscono la memoria delle virtù (*Purg.* XXVIII, 127-129). Per i cristiani, le acque delle sacre fonti battesimali liberano l'uomo dal peccato originale e riconsegnano lo stesso alla grazia di Dio; ripercorrono la redenzione dell'umanità a seguito del sacrificio della morte e della resurrezione del Cristo. Teologicamente, il battesimo consiste nell'immergersi nella morte di Cristo e nella successiva rigenerazione come nuove creature. Per le acque edeniche, il *viator* si unisce, dunque, alla morte e alla resurrezione del Salvatore, si libera dei

peccati personali, e può entrare nel regno di Dio purificato, «renatus fuerit ex aqua et Spiritu» (*Io.* 3, 5).

Benché l'acqua sia un simbolo universale della purificazione offerta dalla natura, con il Lete e l'Eunoè Dante ripropone in poesia i fiumi dell'Eden biblico, ispirandosi ai versi pagani della Grecia antica. Nella Bibbia, l'Eden contiene quattro fiumi: il Fison, il Gehon, il Tigri e l'Eufrate (*Gen.* 2, 10-14). Ispirandosi alle caratteristiche attribuite al Lete, quale fiume degli inferi pagani che toglie la memoria, e alla sua radice greca λητή, 'oblio', Dante crea ingegnosamente, l'Eunoè.<sup>19</sup> Quest'ultimo richiama l'Eufrate biblico, ed è forgiato su una radice greca, εὖ - νόυς, 'buona mente', nel senso di 'memoria del bene', rintracciata da Dante sui lessici medievali.<sup>20</sup> Modificando il paesaggio naturale dell'Eden biblico, Dante riscrive con audacia i due libri che venivano a Dio attribuiti – il libro della Bibbia e il libro della Natura – affinché i suoi fiumi edenici riflettessero più fedelmente la verità cristiana della morte e della resurrezione di Cristo, e la conseguente possibilità della salvezza nella vita eterna.

#### L'ULTIMA IMMAGINE

I quattro tipi di rinascita naturale, religiosa, spirituale e poetica sviluppati nell'Eden raggiungono l'acme nell'ultima immagine del pellegrino rinato come piante rinnovate:

Io ritornai da la santissima onda  
rifatto sì come piante novelle  
rinovellate di novella fronda,  
puro e disposto a salire a le stelle.

(*Purg.* XXXIII, 142-145)

<sup>17</sup> Per il battesimo delle lacrime, si veda, EVERET FERGUSON, *Baptism in the Early Church: History, Theology, and Liturgy in the First Five Centuries*, Grand Rapids, William B. Eerdmans Publishing, 2009, p. 597.

<sup>18</sup> Cfr. *Purg.* XXX: «lagrime» (vv. 91, 145), «lagrimando» (v. 54), «piangere» (vv. 56, 56, 57, 107, 141); e *Purg.* XXXI: «lagrime» (v. 21), «piangendo» (v. 34), «il seme del piangere» (v. 46).

<sup>19</sup> Indicazioni sul Lete in VIRGILIO, *Aen.* VI, 705-749.

<sup>20</sup> Cfr. VITTORIO RUSSO, *Eunoè*, in *Enciclopedia Dantesca*, cit., vol. II, pp. 765-766, a p. 765. Analogamente in *Conv.* II, iii, 11 troviamo «Protonoè» nel senso di 'prima mente'.

Attraverso gli effetti retorici presenti in questi versi, Dante trasmette poeticamente il divenire della rinascita. Avvalendosi della forma tripartita della terzina, ribadisce il processo ripetitivo della rinascita con la ricorrenza, tre volte all'inizio di ogni verso, del prefisso «ri»: «ritornai» (v. 142), «rifatto» (v. 143) e «rinovellate» (v. 144). Il poeta evoca la centralità della parola «nuovo» con la triplice consonanza del vocabolo «novelle», che appare alla fine, all'inizio e in mezzo ai seguenti versi: «sì come piante novelle / rinovellate di novella fronda» (vv. 143-144). Egli ottiene un'analoga ricchezza poetica con la ripetizione delle doppie consonanti, come a seguire: «santissima» (v. 142), «rifatto» (v. 143), «novelle» (v. 142), «rinovellate» (v. 143), «novella» (v. 143) e «stelle» (v. 145); e con l'assonanza della vocale «o», presente tre volte in ogni verso: «Io ritornai [...] onda» (v. 142); «rifatto [...] come [...] novelle» (v. 143); «rinovellate [...] novella fronda» (v. 144); «puro e disposto» (v. 145). Con la circolarità sonora di questa terzina, Dante compenetra la forma dei versi con il loro contenuto. La vera forza poetica si realizza, però, quando Dante aggiunge un altro verso alla terzina, trasformandola in una quartina, così come fa alla fine di ogni canto. L'ultimo verso, in cui i suoni testé trattati non vengono ripetuti, crea un distacco con i versi precedenti. Lo stesso esce dal ciclo della ripetizione poetica, in una nuova forma, così come il pellegrino, nuovamente puro, sale alle stelle. Queste ultime appaiono alla fine di ogni cantica come a rinnovare l'idea dell'ordine cosmico presente nel poema.

Il fulcro della cantica consiste nel rivedere, intellettualmente e personalmente, il genuino significato di “rinascita”. Cioè nascita come “rivisitazione”, “rinnovamento” e non come qualcosa di interamente nuovo. Intellettualmente, si tratta di un processo che si realizza attraverso l'armoniosa integrazione dei quattro tipi di rinascita presente nell'Eden: il risveglio della natura, la resurrezione di Cristo e dell'umanità, la rigenerazione spirituale del pellegrino e il rinnovarsi della poesia. Dante riscrive l'Eden del Vecchio Testamento impregnandolo del simbolismo della morte e resurrezione di Cristo, affinché rifletta la verità cristiana

contenuta nel Nuovo Testamento. Nell'ambito personale, Dante rivisita gli eventi della sua biografia e delle sue emozioni di fronte alla tragica morte di Beatrice, trattati precedentemente nel *libello*. Giunto alla sua maturità intellettuale e spirituale, Dante comprende che il cammino intrapreso con il *libello* non lo ha condotto alla salvezza, bensì al punto di partenza della *Commedia*, alla «selva oscura», anticamera dell'Inferno. Superando i limiti della *Vita nova*, Dante propone il suo *magnum opus* quale unica fonte poetica scritta in volgare attraverso la quale è possibile rivelare Dio. Con il percorso del rinnovamento spirituale del pellegrino nell'Eden, quale microcosmo poetico armoniosamente ordinato dal poeta, Dante ha l'ambizioso progetto di rispecchiare e rendere comprensibile al lettore il percorso di nascita a nuova vita dell'individuo all'interno di un macrocosmo perfettamente disegnato da Dio.



## La magnanimità dell'imperatore Giustiniano

Nel percorso di ascesa dell'ultima cantica, l'incontro con l'imperatore Giustiniano, fra i beati del cielo di Mercurio, rappresenta un episodio fondamentale in merito alla trattazione della questione dell'Impero nella *Commedia*. Viene qui affermata la provvidenzialità della dominazione imperiale romana e la stretta connessione tra questa e la volontà di Dio, che trova il suo culmine nella vicenda di Cristo.

Quello su cui vogliamo soffermarci, anche alla luce della narrazione di carattere storico e politico compiuta dall'imperatore, autore del riordinamento legislativo del *Corpus Iuris Civilis*, è la caratterizzazione di questo sovrano in quanto spirito magnanimo, che ha agito quindi per ottenere fama e onori,<sup>1</sup> alla luce della descrizione dello stesso beato in merito al grado degli spiriti di Mercurio:

«Questa picciola stella si correda  
de' buoni spirti che son stati attivi  
perché onore e fama li succeda:  
quando li disiri poggian quivi,  
sì disviando, pur convien che i raggi  
del vero amore in sú poggin men vivi».

(Par. VI, 112-117)

Raffronti comparativi con altri personaggi politici delle cantiche precedenti ci aiutano a mettere in luce come la figura del sovrano bizantino, in quanto spirito magnanimo, sia stata tratteggiata secondo un profilo ideale anche in contrasto e differenziazione con figure antecedenti del pellegrinaggio dantesco.

---

<sup>1</sup> *Conv.* IV, xvii, 5: la «Magnanimitade» è definita come la virtù «acquistatrice e moderatrice de' grandi onori e fama».

Stando alle parole di Giustiniano, abbiamo a che fare con un sovrano che ha agito per ottenere «onore» e «fama». Pensiamo che le argomentazioni di san Tommaso a favore di coloro che perseguono la gloria terrena ci possano essere d'aiuto per comprendere come la cultura cristiana del tardo Medioevo e, soprattutto, un uomo politicamente attivo come Dante, potessero concepire l'attivismo militante, le opere virtuose, e anche l'aspirazione agli onori a essi connessa. Nell'esposizione dell'Aquinate, la gloria può essere effettivamente vana a meno che non sia funzionale a uno scopo determinato: «Potest autem gloria dici vana [...] ex parte ipsius qui gloriam appetit, qui videlicet appetitum gloriae suae non refert in debitum finem, puta ad honorem Dei, vel proximi salutem».<sup>2</sup> La gloria personale è conciliabile con l'etica cristiana solo a patto che vada a vantaggio del prossimo:

Homo laudabiliter potest ad aliorum utilitatem gloriam suam appetere: secundum illud Matth. 5, 16: «Videant opera vestra bona, et glorificent Patrem vestrum qui in caelis est». [...] Potest tamen appeti in quantum est utile [...] vel ad hoc quod nomine proficiant ex bono quod in alio cognoscunt.<sup>3</sup>

Solo a queste condizioni va riconosciuto un valore alla gloria terrena: «Et secundum hoc laudabile est quod curam habeat aliquis de bono nomine, et quod provideat bona coram hominibus, non tamen quod in hominum laude inaniter delectetur».<sup>4</sup>

2 *Summa Theol.*, II, II, q. 132, 1. «La gloria può dirsi vana [...] per parte di colui che la desidera, se egli non la ordina al debito fine, cioè all'onore di Dio e al bene del prossimo»: SAN TOMMASO D'AQUINO, *La Somma teologica: testo latino dell'edizione leonina*, Bologna, ESD, 1984.

3 *Summa Theol.*, II, II, q. 132, 1. «L'uomo può lodevolmente desiderare la propria gloria a vantaggio degli altri, secondo le parole evangeliche: "Vedendo le vostre opere buone, diano gloria al Padre vostro, che è nei cieli". [...] essa si può desiderare in quanto serve a uno scopo [...] affinché gli uomini ricevano un giovamento dal bene che vedono in altri».

4 *Summa Theol.*, II, II, q. 132, 1. «E in tal senso che è cosa lodevole "aver cura del proprio

Nel cielo di Mercurio, con il personaggio dell'imperatore Giustiniano, abbiamo a che fare con uno spirito attivo che, seppur collocato, per questo suo desiderio di gloria mondana, nel penultimo cerchio dei beati, riflette positivamente, agli occhi di Dante, un atteggiamento politicamente attivo e coerente con le condizioni poste nell'esposizione filosofica dell'Aquinate. Se vogliamo dunque pensare alle argomentazioni di San Tommaso come manifestazioni di una cultura tardo-medioevale in cui si pone anche l'esule fiorentino, l'opera buona dell'imperatore, consistente nella sua vasta compilazione legislativa, sembra soddisfare perfettamente i requisiti di quell'operare virtuoso stabiliti nella *Summa*: il riordinamento del Diritto romano, strumento di quella giustizia imperiale che è manifestazione terrena della giustizia divina, va incontro sia all'«onore» di Dio che al bene collettivo. L'imperatore ha quindi i requisiti per essere considerato a tutti gli effetti un sovrano che si è dedicato a grandi imprese («l'alto lavoro»<sup>5</sup> del *Corpus*) aspirando a quelle lodi che attestano la straordinarietà della sua opera.

Individuiamo il primo termine di paragone con la magnanimità di Giustiniano nelle anime del castello, nel Limbo anti-infernale:

Di lungi n'eravamo ancora un poco,  
ma non si ch'io non discernessi in parte  
ch'orrevol gente possedeo quel loco.

(*Inf.* IV, 70-72)

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

(*Inf.* IV, 76-78)

buon nome», e «fare le opere buone dinanzi agli uomini»; e non già farle per il gusto meschino della lode umana».

5 *Par.* VI, 24.

La caratteristica di queste anime, come tutti gli spiriti del Limbo incolpevolmente prive di fede, è, infatti, di essere degli «spiriti magni»,<sup>6</sup> «orrevol gente»,<sup>7</sup> anch'essi magnanimi nel loro desiderio di gloria, ripagati, per la loro «onrata nominanza»<sup>8</sup> mondana, dalla grazia di Dio che li colloca in una posizione privilegiata. Soprattutto, è da notare che nella schiera dei personaggi storici ricordati dal poeta pellegrino, tutti – a eccezione del Saladino – ripresi dall'epopea troiano-romana, troviamo Enea, Cesare, Bruto, e Lucrezia, rievocati da Giustiniano come protagonisti della storia romana. L'imperatore legislatore che ha agito per fede cristiana cita nella sua narrazione celebrativa della provvidenzialità divina di Roma degli spiriti non cristiani collocati nel Limbo quasi a suggerire l'idea di un superamento. La magnanimità di questi spiriti virtuosi, autori di grandi imprese, ma pur sempre pagani, è completata da un ideale personaggio storico come l'autore del *Corpus*, capace di cogliere l'ispirazione cristiana che sta dietro la vicenda dell'Impero, ma soprattutto in grado di realizzare, nella sua stessa vicenda biografica di grande legislatore, una sintesi perfetta fra la magnanimità – tipicamente pagana – di chi aspira alle grandi imprese e la fede cristiana di chi agisce consapevolmente in accordo con la volontà di Dio, oltre che con il suo rappresentante sulla terra, papa Agapito:

«Tosto che con la Chiesa mossi i piedi,  
a Dio per grazia piacque di spirarmi  
l'alto lavoro, e tutto 'n lui mi diedi».

(Par. VI, 22-24)

È una sintesi di valori che segue un secolo di vivaci discussioni, nel mondo intellettuale del '200, a partire dalla diffusione degli studi su Aristotele e sul concetto di *megalopsychia*, nel cui ambito le argomentazioni

6 *Inf.* IV, 119.

7 *Inf.* IV, 72.

8 *Inf.* IV, 76.

sopra citate di San Tommaso segnano un'ideale conciliazione tra magnanimità e umiltà cristiana.<sup>9</sup> Nell'opera virtuosa di Giustiniano, la consapevolezza della propria ardua opera legislativa va di pari passo con la coscienza di agire come «umile e prontissimo esecutore dei voleri di Dio».<sup>10</sup>

Dopo l'incontro con gli spiriti del Limbo, una seconda relazione di contrasto è quella che si potrebbe ipotizzare con il fraudolento Ulisse, campione dell'ardimento e della violazione dei limiti imposti da Dio. Al glorioso volo dell'aquila imperiale (il «sacrosanto segno»),<sup>11</sup> circoscritto ai limiti del mondo abitato nel suo destino di elargire la civiltà del Diritto romano ai popoli sottomessi, si contrappone il folle volo del re di Itaca: dimentico della propria funzione di sovrano, si avventura al di fuori del consorzio umano e civile – unica dimensione in cui l'uomo si può pienamente realizzare<sup>12</sup> – in un viaggio che simboleggia lo sconfinamento della magnanimità nella sfida superba nei confronti delle leggi di Dio. A questo dannato infernale si contrappone lo spirito magnanimo del capostipite della stirpe romana Enea, il cui viaggio rappresenta invece, proprio nel resoconto dell'imperatore Giustiniano, la prima palese manifestazione della consonanza tra il volo dell'aquila e il «corso del ciel»<sup>13</sup> («[...] ch'ella seguio / dietro all'antico che Lavina tolse»)<sup>14</sup>. È una contrapposizione rafforzata dalle nette differenze tra i due personaggi ravvisate dallo studio di Scott:<sup>15</sup> da una parte troviamo uno spirito che si

9 Si veda il capitolo *Il limbo e i megalopsicoi della Nicomachea* in FIORENZO FORTI, *Magnanimitade. Studi su un tema dantesco*, Bologna, Patron, 1977, pp. 9-48.

10 GUIDO MAZZONI, *Almae luces malae cruces: studii danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1941, p. 330.

11 *Par.* VI, 32.

12 JOHN A. SCOTT, *Dante magnanimo*, Firenze, Olschki, 1977, p. 312.

13 *Par.* VI, 2.

14 *Par.* VI, 2-3. La provvidenzialità del viaggio virgiliano è riconosciuta in tutto il Medioevo, a partire dalla lettura di Fulgenzio (V-VI secolo).

15 J. A. SCOTT, *Dante magnanimo*, cit., pp. 141-146.

avventura al di là dei limiti posti da Dio per puro desiderio di conoscenza, dall'altra l'eroe virgiliano, mosso da una sincera adesione ai propri sacri doveri di condottiero della stirpe troiana in funzione del suo destino imperiale, che possiamo a nostra volta considerare come archetipo ideale di quella *pietas* – intesa come devozione nei confronti della patria – che si ripete del resto in tutti i protagonisti dell'epopea del canto VI, strumenti al servizio della Provvidenza, fino a realizzarsi pienamente nella vicenda di Giustiniano, legislatore cristiano che agisce esplicitamente per ispirazione di Dio.

Il contrasto tra il greco Ulisse e la virtuosa magnanimità dei Romani è reso anche nel suo simbolico affondamento nei pressi del Purgatorio, custodito da Catone. Come sottolinea sempre Scott,<sup>16</sup> l'immagine del suicida repubblicano che passa attraverso gli autori della classicità ci aiuta infatti a capire quale poteva essere la percezione di questo personaggio agli occhi di Dante: un uomo virtuoso, anch'egli magnanimo, rispettoso dei limiti divini posti alla conoscenza umana.<sup>17</sup> Si tratta quindi di un esempio per lo stesso Dante, dal momento che, in un contesto decadente e corrotto come quello della Roma tardo-repubblicana, fa parte per stesso nella difesa di antiche virtù, come ricordato da Seneca: «cum alii ad Caesarem inclinarent, alii ad Pompeium, solus Cato fecit aliquas et rei publicae partes».<sup>18</sup> Nonostante l'appartenenza allo schieramento repubblicano, sono le parole dell'esule fiorentino a darci idea del legame tra questo personaggio e la provvidenzialità di Roma: nel *Convivio* il suicida pagano, appellato come «glorioso Catone»,<sup>19</sup> è menzionato in quella lista di personaggi esemplari

16 Ivi, pp. 310-314.

17 Si vedano, nella *Pharsalia* di Lucano, le parole pronunciate in rifiuto, di fronte alle suppliche dei suoi soldati, di chiedere un messaggio all'oracolo (*Phars.* IX, v. 574): «Nil facimus non sponte dei» («non facciamo nulla se essi [i numi] non vogliono»). LUCANO, *La guerra civile*, a cura di RENATO BADALI, Torino, Utet, 1988.

18 *Epist.* CIV, xxix. «mentre alcuni seguivano il partito di Cesare, altri quello di Pompeo, il solo Catone, isolato contro tutti, sostenne le parti della repubblica». SENECA, *Lettere a Lucilio*, Milano, Rizzoli, 1966.

19 *Conv.* IV, vi, 10.

«colli quali procedette la divina provvidenza nello romano imperio»;<sup>20</sup> ancora più indicativa la presenza in uno scritto filo-imperiale come il *Monarchia*, dove si cita il «sacrifitium severissimi vere libertatis tutoris Marci Catonis»<sup>21</sup> proprio in quei passi in cui si vuole dimostrare la predisposizione del popolo romano verso il bene pubblico, fine del Diritto, che troverà il definitivo ordinamento proprio nel *Corpus* giustiniano.

L'episodio di Giustiniano può essere considerato, del resto, come un ideale punto di arrivo di un cammino spirituale e politico che parte dal degrado infernale della prima cantica fino alle vette celestiali del *Paradiso*, in cui l'imperatore cristiano simboleggia l'ideale dell'universalismo cristiano-romano. Il personaggio di Farinata può essere considerato emblematico di questo contrasto tra la realtà del comune di origine e l'ideale dell'Impero. Apprezzato dall'esule fiorentino tanto per il suo attivismo che per certe sue coraggiose prese di posizione, è pur sempre punito e dannato per la propria eresia religiosa. Si consideri il contegno del personaggio: «ed el s'ergera col petto e con la fronte / com'avesse l'inferno in gran dispetto».<sup>22</sup> Anche Farinata va considerato come «magnanimo».<sup>23</sup> Prendendo in considerazione alcuni particolari di rilievo della vicenda di questo importante personaggio della Firenze ghibellina si possono rilevare, anche qui, elementi di contrasto netto tra un certo tipo di magnanimo incompleto e il magnanimo cristiano rappresentato da Giustiniano. L'eresia religiosa del personaggio infernale ha un forte connotato sociale agli occhi di un uomo del Medioevo come Dante, se vogliamo considerare come valido indizio della mentalità dei suoi tempi un collegamento fatto dal cronista Villani tra eresia religiosa e disgregazione sociale e politica della città: «[...] la città era malamente corrotta di resia, intra l'altre della setta degli epicurei [...] e era sì gran

20 *Conv.* IV, v, 18.

21 *Mon.* II, v, 15.

22 *Inf.* X, 35-36.

23 *Inf.* X, 75.

parte, che intra' cittadini si combatteva per la fede con armata mano in più parti di Firenze [...]».<sup>24</sup> Lo stesso dialogo con Dante, incapace anch'egli di andare oltre la prospettiva meschina delle lotte di parte del Comune – siamo infatti all'inizio del pellegrinaggio, nel marzo del 1300, e nel pieno dell'attivismo politico di Dante fiorentino – è un botta e risposta sul triste destino delle rispettive famiglie, che rispecchia pienamente il mondo delle fazioni comunali del mondo tardo-medioevale. Da una parte, nell'ambito dell'episodio infernale, abbiamo quindi lo scenario di Dite, sede ideale di quei cittadini eretici, che ripropone la convivenza tra schiere opposte – accanto al ghibellino Farinata c'è il guelfo Cavalcante – e in cui si ripropongono le meschine rivalità tra fazioni urbane. Dall'altra parte, nel contesto del cielo di Mercurio, abbiamo invece in Giustiniano il rappresentante storico della restaurazione del Diritto, strumento cardinale dell'unità politica universale, al di là dei comuni e delle nazioni, cui è predestinata Roma, solennemente rappresentata nel volo dell'aquila.

Il ghibellino Farinata, emblema nella sua figura storica di un periodo in cui viene meno l'armoniosa coesistenza tra Chiesa e Impero, non è in grado di comprendere in profondità, alla luce della sua miscredenza, il valore della causa imperiale da lui stesso abbracciata: una sovranità universale che per vocazione divina deve preparare gli uomini alla beatitudine eterna. In contrapposizione a ciò, si pone l'imperatore Giustiniano, convertito alla retta fede per intervento del Papa, cosciente della natura non solo terrena, ma anche divina, dell'istituto da lui retto. La presenza, anche sullo sfondo dell'episodio di Farinata, delle due massime istituzioni è del resto ravvisabile nella citazione, fra gli eretici di Dite, di Federico II, anch'egli imperatore, ma miscredente, non a caso contemporaneo di Farinata, e del cardinale Ubaldino, la cui incredulità esemplifica appieno la sconfitta del cristianesimo dall'interno.

La narrazione di Giustiniano, nella celebrazione della gloria dell'aquila romana, è un riflesso del carattere dello stesso beato di Mercurio, che di

<sup>24</sup> GIOVANNI VILLANI, *Nuova cronica*, IV, 30.

quella magnanimità è stato degno rappresentante nella sua stessa vicenda biografica. Il chiasmo del verso 10, «Cesare fui e son Iustiniano»,<sup>25</sup> più che evidenziare la vanagloria dei titoli terreni, pare piuttosto, nel suo collocare il nome della carica gloriosa a inizio di verso, in linea con il tono celebrativo del canto, in cui l'aquila imperiale assurge a simbolo dell'unione ideale tra ispirazione cristiana e gloria terrena.

Già in passato è stato rilevato come tra il personaggio dell'imperatore e quello del poeta fiorentino si possa rintracciare un rapporto di complementarità<sup>26</sup> come di identificazione.<sup>27</sup> Del rapporto di complementarità è prova, come già accennato, la riabilitazione di Romeo, inteso come *alter ego* dantesco, fatta dall'imperatore in chiusura del canto; indi per cui potremmo considerare il canto VI come «reciproca consacrazione di due istituti, sorti ambedue dalla preveggenza divina».<sup>28</sup> Bellomo<sup>29</sup> rileva le affinità che legano fortemente i due caratteri, ravvisando nel sovrano bizantino una controfigura di Dante alla luce della comune aspirazione alla gloria dell'intelletto, il fine morale che accomuna il *Corpus* e la *Commedia*, l'accostamento tra la gloria dell'imperatore e quella poetica all'inizio della cantica, entrambe simboleggiate nell'ottenimento dell'alloro:

Sì rade volte, padre, se ne coglie  
per triunfare o cesare o poeta,  
colpa e vergogna de l'umane voglie.

(Par. I, 28-30)

<sup>25</sup> Par. VI, 10.

<sup>26</sup> PASQUALE SABBATINO, *La felicità di raccontare. Lettura del canto VI del «Paradiso»*, in *Miscellanea di studi danteschi: in memoria di Silvio Pasquazi*, a cura di ALFONSO PAOLELLA, VINCENZO PLACELLA e GIOVANNI DEL TURCO, Napoli, Federico & Ardia, 1993, p. 800. FRANCESCO FURLAN, *Il canto VI del «Paradiso»*, «Studi Danteschi», 73 (2008), p. 93.

<sup>27</sup> SAVERIO BELLOMO, *Contributo all'esegesi di «Par.» VI*, «Italianistica», XIX (1990), 1, p. 21.

<sup>28</sup> F. FURLAN, *Il canto VI del «Paradiso»*, cit., p. 93.

<sup>29</sup> S. BELLOMO, *Contributo all'esegesi di «Par.» VI*, cit., p. 21.

Ma soprattutto il critico rileva l'espressione metaletteraria che conclude il canto precedente, a introduzione del discorso del sovrano bizantino: «e così chiusa chiusa mi rispuose / nel modo che 'l seguente canto canta».<sup>30</sup>

Alla luce di queste osservazioni possiamo approfondire ulteriormente il discorso mettendo in evidenza altri punti di affinità che ci porteranno a concludere come l'identificazione tra l'imperatore e il poeta avvenga nel nome di un forte legame tra magnanima aspirazione alla gloria e fine morale del proprio lavoro, comune alle opere compiute rispettivamente in ambito legislativo e poetico.

Oltre all'indicazione metaletteraria che introduce le parole dell'imperatore, dobbiamo ricordare la particolarità di questo episodio politico della *Commedia*, il suo essere l'unico caso in cui il discorso diretto di un personaggio e l'estensione del canto coincidono. È forse questo un ulteriore indizio che corrobora, tramite la coincidenza tra canto dantesco e discorso dell'imperatore, l'idea di un'identificazione, di una coincidenza, tra la voce del poeta e quella del sovrano legislatore:

[...] per l'intero viaggio nell'aldilà il pellegrino Dante ha sempre svolto il ruolo di narratore della sua esperienza e nel suo racconto i personaggi svolgono il ruolo di dialoganti. Solo nel caso del c. VI egli ha investito del ruolo di narratore Giustiniano e lo ha fatto dandogli la parola per l'intero canto. Ma nel passare la parola a Giustiniano, prima, e riprendendo, poi il filo del viaggio, Dante narratore ristabilisce l'equilibrio delle parti, per cui la narrazione di Giustiniano appare come riportata e citata dall'unico e vero narratore, il pellegrino Dante.<sup>31</sup>

All'inizio del poema, si rileva come il viaggio nell'aldilà, presupposto alla realizzazione del poema che dovrà redimere l'umanità, sarà un'impresa

30 *Par. V*, 138-139.

31 P. SABBATINO, *La felicità di raccontare. Lettura del canto VI del «Paradiso»*, cit., p. 800.

impraticabile se Dante non si arma della forza del magnanimo.<sup>32</sup> Di fronte all'insicurezza del poeta pellegrino («Io non Enëa, io non Paulo sono»),<sup>33</sup> sono le parole di Virgilio a sottolineare la viltà di Dante:

«S'ì ho ben la parola tua intesa,  
rispuose del magnanimo quell'ombra,  
«l'anima tua è da viltade offesa;  
la qual molte fiata l'omo ingombra  
sì che d'onrata impresa lo rivilve,  
come falso veder bestia quand'ombra».

(*Inf. II*, 43-47)

L'onore destinato all'autore della *Commedia* verrà del resto evidenziato dall'avo Cacciaguida:

«Questo tuo grido farà come vento,  
che le più alte cime più percuote;  
e ciò non farà d'onor poco argomento».

(*Par. XVII*, 133-135, corsivo mio)

Sia nel caso dell'opera legislativa dell'imperatore, che in quello del capolavoro dantesco, gli autori sono stati salvati per volontà divina dalla perdizione – l'eresia monofisita per Giustiniano,<sup>34</sup> il traviamiento spirituale per il poeta – per essere posti nelle condizioni di compiere opere che riportino l'ordine nel mondo, e in cui la gloria intellettuale va di pari passo con l'ispirazione divina del proprio lavoro. Nel caso di Giustiniano valgono le espressioni «per voler del primo amor ch'ì sento, / d'entro le leggi trassi il

32 UMBERTO BOSCO, *Il tema della magnanimità nella «Commedia»*, «L'Alighieri», XV (1974), 2, p. 5. J. A. SCOTT, *Dante magnanimo*, cit., pp. 271-275.

33 *Inf. II*, 32.

34 *Par. VI*, 14-15: «una natura in Cristo esser, non piùte, / credea, e di tal fede era contento».

troppo e 'l vano»<sup>35</sup> e «a Dio per grazia piacque di spirarmi / l'alto lavoro, e tutto 'n lui mi diedi»,<sup>36</sup> che riprende il decreto *de confirmatione digestorum*, a introduzione dei *Digesta Iustiniani*:<sup>37</sup> «[...] summo numine invocato deum auctorem et totius operis praesulem fieri optavimus». <sup>38</sup>

Per quanto riguarda Dante, invece, all'inizio del *Paradiso* ritroviamo il concetto di ispirazione dall'alto – che può essere inteso come ispirazione dello Spirito Santo – nell'invocazione ad Apollo<sup>39</sup> e nel riferimento all'ispirazione della sapienza divina.<sup>40</sup> Sia il *Corpus* che la *Commedia*, poema dell'allegoria dei teologi e non dei poeti, possono essere associati alle Sacre Scritture nella loro funzione di opere divinamente ispirate, e in questo viene a stabilirsi un legame ideale tra Giustiniano e Dante, tra imperatore e poeta, sancito nella coincidenza tra il discorso del sovrano e il canto dell'autore fiorentino. Come sottolineato da un saggio recente,<sup>41</sup> la narrazione dell'imperatore bizantino, che espone il carattere divino del destino imperiale di Roma, è oltretutto polemica nei confronti di quei giuristi “presumptuosi”<sup>42</sup> che Dante addita, nei capitoli della *Monarchia* sulla storia delle conquiste romane,<sup>43</sup> come incapaci di cogliere il volere di Dio dietro l'esito delle guerre vinte dai Romani; questo, secondo Dante, come conseguenza della deplorable arte di aprire, tramite l'applicazione

35 *Par.* VI, 11-12.

36 *Par.* VI, 23-24.

37 SILVIA CONTE, *Giustiniano e l'ispirazione divina dei «Digesta»*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», XLVII (2006), n.s., 27, pp. 25-40, p. 28.

38 *Const. Tanta*. «[...] invocata l'autorità di Dio abbiamo scelto di seguire Dio fondatore e autore dell'opera» [trad. mia].

39 *Par.* I, 19: «Entra nel petto mio, e spira tue».

40 *Par.* II, 8: «Minerva spira».

41 LORENZO VALTERZA, *Dante's Justinian, Cino's «Corpus». The Hermeneutics of Poetry and Law*, «Medievalia et Humanistica», XXXVII (2011), pp. 89-110, p. 105.

42 *Mon.*, II, ix, 20.

43 *Mon.*, II, ix, 20.

della dialettica aristotelica alle norme stabilite dal Diritto diffusa a partire dal 1270 circa, a nuove interpretazioni legali che portano inevitabilmente all'allontanamento dal senso autentico e oggettivo del *Corpus* giustiniano.<sup>44</sup> Del resto non va escluso che la polemica dantesca si indirizzi contro una scuola particolare di giuristi, quella alla corte angioina di Napoli, i cui principali rappresentanti sono Bartolomeo da Capua e Marino da Caramanico. Se si dà per valida l'ipotesi che Dante abbia composto questo canto VI nel periodo della battaglia di Montecatini – la terzina ai versi 109-111<sup>45</sup> sembra una profezia relativa alla disfatta guelfo-angioina – il modello di legislatore rappresentato dall'imperatore si pone idealmente in contrasto con quei giuristi filo-angioini che interpretano l'Impero romano come autorità fondata sulla conquista e la sopraffazione e non sul Diritto di origine divina. L'attività dei giuristi è del resto classificata, nel *Convivio*, tra tutte quelle professioni disprezzabili che «non per sapere studiano ma per acquistare moneta o dignitate». <sup>46</sup>

È di fronte a queste basse manifestazioni di cupidigia e di ostilità alla causa imperiale che Dante riscopre nel suo poema l'adesione a una determinata visione della storia. Sia nel caso dell'esule fiorentino, che in quello dell'imperatore Giustiniano, abbiamo a che fare con due spiriti operanti in funzione di un universo di principi spirituali e politici in cui il concetto di Impero, di Diritto, e di nobiltà occupano un ruolo centrale.

44 L. VALTERZA, *Dante's Justinian, Cino's «Corpus». The Hermeneutics of Poetry and Law*, cit., pp. 95-96.

45 «Molte fiate già pianser li figli / per la colpa del padre» sembra annunciare minacciosamente l'uccisione, in occasione della disfatta guelfo-angioina, di due capi appartenenti alla dinastia angioina: Carlo I principe d'Acaia e Pietro Tempesta, rispettivamente nipote e figlio di Carlo II.

46 *Conv.* III, xi, 10.



## Gli angeli neutrali da Dante a Matteo Palmieri

La questione degli angeli neutrali rappresenta com'è noto una delle *cruces* più intricate e appassionanti della critica dantesca. Il poeta dedica a questa specialissima qualità di creature solo pochi versi, in apertura del terzo canto infernale, mentre sta definendo la composizione dello spazio riservato alle anime degli ignavi, le quali:

«Mischiate sono a quel cattivo coro  
de li angeli che non furon ribelli  
né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro.  
Caccianli i cieli per non esser men belli,  
né lo profondo inferno li riceve,  
ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli».

*(Inf. III, 37-42)*

Il passo ha sempre suscitato una certa perplessità, quando non inquietudine, in lettori di tutte le generazioni e si presta ancora a molte possibili interpretazioni, senza che ne ve ne sia una accertata e univoca, come mostrano anche i recenti commenti di Inglese e Bellomo.<sup>1</sup>

Il principale motivo di questo spaesamento, che ha riguardato anche gli interpreti più colti ed esperti della *Commedia*, consiste nel fatto che, come opportunamente rilevava Francesco Mazzoni all'inizio della sua lunga nota su questo luogo, che riassumeva con chiarezza lo *status quaestionis*

---

<sup>1</sup> Inglese, ricordando che la notizia di una terza schiera d'angeli non è «teologicamente consolidata», rimanda come possibili fonti ad *Apoc.* 3, 14-16, alla *Visio Pauli* e alla *Navigatio Sancti Brendani*. Bellomo conferma che «non vi è traccia esplicita di tale categoria nella teologia», ricordando tuttavia la presenza di opinioni tali da non escluderne l'esistenza in Duns Scoto e Pietro di Giovanni Olivi (come sostenuto da Nardi). Ricorda poi anch'egli il passo giovanneo e la *Navigatio*, e cita inoltre un passo di Ugo da San Vittore. Di alcune di queste possibili fonti discuterò più avanti.

sino al 1967,<sup>2</sup> la tradizione biblica non conosce questa schiera di angeli, la cui esistenza pare invece contraddire le recise parole di Cristo riportate da Matteo: «Qui non est mecum, contra me est» (Mt. 12, 39).

Per risolvere questo imbarazzo, i primi commentatori della *Commedia* ricorrono spesso all'argomento della licenza poetica. Il primo ad utilizzarlo convintamente è Guido da Pisa, che difende il poeta da possibili accuse di eterodossia affermando che egli si esprime sugli angeli neutrali in quanto poeta, e non in quanto teologo:

Ideo sequitur: «*miser cordia et iustitia li sdegnat*». Et quamvis hoc sit contra fidem catholicam, quia Christus in Evangelio ait: «Qui non est mecum, contra me est», sustinendus est iste poeta et non damnandus, quia poetice et non theologice loquitur in hac parte.<sup>3</sup>

In questa medesima direzione si muovono anche Francesco da Buti<sup>4</sup> e Giovanni Boccaccio; questi, dopo aver precisato, a scanso di equivoci e con l'autorità di Pietro Lombardo, i termini teologici della questione, sembra ammettere il rischio di eterodossia corso da Dante e sostenere quindi l'idea dell'invenzione poetica:

Ed acciò che qui alcuno per men che bene intendere non errasse, è da sapere non essere state che due maniere di angeli, sì come il Maestro ne dimostra nel secondo delle *Sentenzie*, e di queste due l'una non peccò e però appresso a Dio si rimase in paradiso: l'altra, che peccò, tutta fu gittata fuori di paradiso e cadde e questo aere tenebroso propinquo alla terra riempie, e questo affermano i santi esserne pieno. [...] Ora pare

2 FRANCESCO MAZZONI, *Saggio di un nuovo commento alla «Divina Commedia». «Inferno», canti 1-3*, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 368-376.

3 Ove non diversamente indicato, i commenti alla *Commedia* si intendono citati dal Dartmouth Dante Project.

4 Interessante il fatto che FRANCESCO DA BUTI, al termine della sua chiosa, riprenda la citazione evangelica già riportata da Guido, ma rivolgendola in favore della scelta del poeta di dannare nella prima parte dell'inferno questo tipo di peccatori. Cfr. *ad locum*.

qui che all'autor piaccia questi malvagi angeli essere in due spezie divisi: delle quali vuole l'una aver men peccato che l'altra. [...] *Né il profondo inferno gli riceve*, cioè riceverà: e ponsi qui il presente per lo futuro: per ciò che, altrimenti leggendosi o intendendosi, parrebbero le spezie degli angeli esser tre, la qual cosa sarebbe contro alla catolica verità.

Semplice e tuttavia non banale, l'idea che gli angeli neutrali (ma sarebbe bene dire, alla lettera, «gli angeli per sé», come voleva Freccero, mentre Nardi ha tentato senza seguito di mutare il loro nome in «imbelli»)<sup>5</sup> siano niente più che un'invenzione del poeta è stata in seguito poco frequentata dalla critica ma ben presente sino ai giorni nostri: la confermava Scartazzini (e già prima Campi) all'inizio del secolo scorso,<sup>6</sup> e sulla stessa prospettiva si pone il commento di Umberto Bosco<sup>7</sup> così come un recente e dettagliato studio di Stephan Bemrose, che dopo aver vagliato alcune possibili soluzioni intertestuali afferma risolutamente: «To return to the non-combatant angels, I think it is safe to conclude, with the Bosco-Reggio commentary, that they are very much Dante's own invention».<sup>8</sup>

Molti altri lettori della *Commedia*, insoddisfatti della pur suggestiva idea dell'"invenzione" dantesca, si sono invece interrogati per individuare una tradizione o delle fonti plausibili. Come si accennava, l'operazione

5 A JOHN FRECCERO (*Gli angeli neutrali*, in ID., *Dante. La poetica della conversione*, Bologna, Il Mulino, 1989, pp. 163-174) e BRUNO NARDI (*Gli angeli che non furon ribelli né fur fedeli a Dio*, in ID. *Dal «Convivio» alla «Commedia»*, Roma, Istituto storico italiano per il Medioevo, 1992 [1960], pp. 331-350) si devono due tra i più importanti contributi specifici su questo tema. Darò conto della restante bibliografia nelle note successive.

6 GIOVANNI ANDREA SCARTAZZINI: «*Cattivo coro*: [...] La Bibbia non conosce una tal classe di angeli neutrali; essa è forse invenzione di Dante stesso». GIUSEPPE CAMPI: «Di questi Angeli codardi pare che parli Clemente Alessandrino nel settimo degli *Stromi*; ma la loro posizione in questo luogo coi poltroni è tutta invenzione del Poeta».

7 «Una categoria di angeli non contemplata dalla Scrittura; Dante seguì forse una labile ed esile tradizione letteraria; ma in sostanza, questa degli angeli neutrali è invenzione sua».

8 STEPHEN BEMROSE, *Dante's "Neutral" Angels*, in *Dante and his Literary Precursors*, edited by JOHN C. BARNES and JENNIFER PETRIE, Dublin, Four Courts Press, 2007, pp. 179-199, part. p. 199.

non è pacifica, e non è stata ancora individuata una fonte certa e condivisa per spiegare il passo.

Alcuni dei percorsi intrapresi dagli studiosi saranno oggetto di questo contributo, che intende tracciare un breve capitolo della storia dell'idea degli angeli neutrali nella nostra letteratura, passando da Dante, al quale sarà dedicata la prima parte, al meno noto Matteo Palmieri, che un secolo e mezzo dopo l'Alighieri compilerà un imponente poema in terzine, la *Città di vita*, in cui l'idea degli angeli neutrali ha grandissima parte. Vorrei da principio svolgere qualche osservazione sulle strade battute dai lettori della *Commedia* per risolvere la *vexata quaestio*; a tal proposito, è bene rimarcare subito come vi sia una biforcazione tra quanti hanno seguito una pista teologica e quanti hanno invece proposto fonti letterarie. Per quanto riguarda le prime, che più ci interessano in questa sede, sono state individuate delle possibili fonti nell'*Apocalisse* (Moore), in Ugo da S. Vittore (Pietro di Dante), in Clemente Alessandrino (Baldassarre Lombardi) e in alcuni teologi francescani (Nardi). Le principali fonti letterarie proposte sono invece la *Visio Pauli*, la *Navigatio Sancti Brendani* e il *Parzival*.

Tra le possibili fonti teologiche, mi pare opportuno partire dall'unica citazione biblica (dall'*Apocalisse*) che in qualche misura si attaglia ai versi danteschi. Si tratta del riferimento al vescovo della Chiesa laodicense, definito come un angelo «nec frigidus nec calidus» e per tale motivo da riprendere e respingere:

Et angelo Laodiciae ecclesiae scribe: «Haec dicit Amen, testis fidelis et verus, qui est principium creaturae Dei: scio opera tua, quia neque frigidus es neque calidus. Utinam frigidus esses aut calidus! Sed quia tepidus es et nec frigidus nec calidus, incipiam te evomere ex ore meo». (*Apoc.* 3, 14-16)

Il passo non ha alcuna rispondenza testuale con i versi danteschi, restando comune soltanto l'idea di un tipo di angelo «tiepido», né caldo né freddo, e quindi né buono né cattivo, e in quanto tale comunque da rigettare; in

questa sezione dell'*Apocalisse* gli angeli non sono però intesi in senso proprio, ma rappresentano simbolicamente i vescovi delle varie Chiese alle quali Dio si rivolge; ancora, l'angelo «tiepido» è soltanto uno, e non sembra in alcun modo riferirsi a una schiera o addirittura a una gerarchia di qualche sorta. E tuttavia, è verosimile che l'interpretazione letterale del passo giovanneo (l'idea ovvero di questi angeli «tiepidi») abbia contribuito ad alimentare le numerose fantasie popolari sugli angeli neutrali, che sono documentate in molte culture;<sup>9</sup> ad esempio, è plausibile che questi versetti abbiano costituito un ipotesto importante per l'anonimo autore della *Visio Pauli*,<sup>10</sup> che ha applicato modalità molto simili per caratterizzare alcuni dannati che si trovano, come gli ignavi danteschi, nella primissima parte del suo inferno, immersi a metà in un fiume bollente, poiché, in quanto «neque calidi neque frigidi», non si possono considerare né tra i dannati né tra i redenti:

Et uidi illuc fluvium ignis feruentem, et ingressus multitudo uirorum et mulierum dimersus usque ad ienua et alios uiros usque ad umbiculum, alios enim usque ad labia, alios autem usque ad capillos; et interrogauit angelum et dixi: «Domine, qui sunt isti in flumine igneo?». Et respondit angelus et dixit mihi: «Neque calidi neque frigidi sunt, quia neque in numero iustorum inuenti sunt neque in numero impiorum».<sup>11</sup>

9 E sulle quali non avremo modo di soffermarci. Ma si veda il recentissimo contributo di JOSÉ A. ÁLVAREZ, che adduce molti casi: *Un nuovo contributo allo studio del mito degli angeli neutrali nella «Commedia»*, «Revista de Literatura Medieval», XXI (2009), pp. 37-75.

10 La segnalazione di questo possibile rapporto si deve al primo editore del testo, THEODORE SILVERSTEIN, che è intervenuto più volte sul tema: *Visio Sancti Pauli. The History of the Apocalypse in Latin Together with Nine Texts*, London, Christophers, 1935; ID., *Dante and the «Visio Pauli»*, «Modern Language Notes», 47 (1932), 6, pp. 392-398; ID., *Did Dante Know the Vision of St. Paul?*, «Harvard Studies and Notes in Philology and Literature», XIX (1937), pp. 231-247.

11 Si cita da *Visio Sancti Pauli*, ed. MONTAGUE RHODES JAMES, in *Apocrypha anecdota: a Collection of Thirteen Apocryphal Books and Fragments*, Cambridge, University Press, 1893, vol. 2, pt. 3, pp. 11-42, part. p. 28.

Ci troviamo qui di fronte a un riuso del passo giovanneo in un'opera dello stesso genere letterario della *Commedia*, molto diffusa e probabilmente nota al nostro autore, ma dove però, si badi, l'applicazione dei parametri di "tiepidità" non è appannaggio di categorie angeliche di qualche tipo, ma di un non precisato ordine di dannati caratterizzati da una colpa media, non suscettibile di pene infernali vere e proprie.

La combinazione di queste due fonti può dunque avvicinare al nostro obiettivo, ma considerate individualmente esse non sono sufficienti a chiarire la genesi dell'invenzione dantesca: da un lato abbiamo un angelo "tiepido", ma in un contesto del tutto diverso e in chiave simbolica, dall'altro abbiamo una pena "tiepida" per dannati «medi», che riguarda però uomini e non angeli neutrali o caduti.

Vorrei fare ora un passo indietro e riandare ai primi commentatori della *Commedia*; tra di essi, accanto a coloro che, come abbiamo visto, sostenevano l'idea dell'invenzione dantesca, e a coloro che semplicemente spiegavano i versi di *Inf.* III alla lettera, senza preoccuparsi di evidenziarne il contenuto vagamente eterodosso (e casomai di prendere posizione in merito), pochi altri provarono ad individuare delle fonti plausibili che dessero maggior credito a questa bizzarra dottrina. E anzi, per quel che ho potuto verificare, ci fu soltanto un tentativo, ad opera di Pietro di Dante, che già nella seconda, e poi nella terza stesura del suo commento si riferisce a un passo di Ugo di San Vittore, il quale, sostiene Pietro, aveva affermato che questo tipo di angeli "neutrali" fosse stato destinato da Dio ad una zona intermedia, aerea e caliginosa, posta fuori dalla regione infernale:<sup>12</sup>

12 In seguito un altro commentatore, l'ANONIMO FIORENTINO, farà riferimento a questa idea («Iddio [...] gli scacciò dal cielo, et non andorono allo 'nferno con quelli di prima; ché non avevono tanto peccato; ma rimasono per questo aere ch'è tra noi et sopra noi»); ma già prima l'autore delle Chiose Selmiane aveva accennato vagamente ad angeli «sospesi nell'aria».

Et ex hoc dicit hic auctor in persona Virgilii quod anime dictorum captivorum unite sunt cum illis angelis qui non fuerunt boni nec mali tenendo cum Deo vel cum Lucifero, quos Ugo de Sancto Victore dicit puniri etiam extra Infernum in loco et aere caliginoso.

L'informazione pare da tenere in grandissimo conto (si pensi all'oscurità dell'antinferno dantesco) e anzi sarebbe in qualche modo risolutiva se solo non fosse inesatta, poiché Ugo di San Vittore non si riferisce in realtà alle anime degli angeli neutrali ma a quelle degli angeli caduti.

Questo passo del teologo vittorino si deve alla lettura di due segmenti tra loro simili del *Nuovo Testamento* (uno dalla *Seconda lettera di Pietro*, l'altro dalla *Lettera di Giuda*) ripresi più volte da Agostino<sup>13</sup> e quindi passati ad alcuni importanti testi medievali, tra cui appunto la *Summa sententiarum* attribuita a Ugo di San Vittore e l'analoga opera, ben più diffusa, di Pietro Lombardo. Ecco il testo così come compare nella *Summa sententiarum* dello Pseudo-Ugo di San Vittore (II, 4):

Non est eis concessum habitare in coelo, quae est clara patria; nec in terra, ne homines nimis infestarent; sed in aere caliginoso qui est carcer eis usque in diem iudicii.

Dal punto di vista intertestuale questo passo è il più vicino tra tutti quelli che sono stati portati all'attenzione come possibili fonti di Dante; la struttura della frase è molto simile, affiancando il riferimento ai due luoghi negati a questi angeli caduti con la motivazione del diniego; ma solo

13 La vicenda è stata ricostruita in alcuni saggi di MARCO CHIARIGLIONE: *Il perdono atteso e mai concesso agli angeli caduti nelle fonti del «cattivo coro»* («If.» III, 37-42), in *Novella fronda. Studi danteschi*, a cura di FRANCESCO SPERA, Napoli, D'Auria, 2008, pp. 43-80; *Per un'interpretazione degli angeli del «cattivo coro»: «Inf.» III, 37-42*, in *La letteratura italiana a Congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, a cura di RAFFAELE CAVALLUZZI, Lecce, Pensa Multimedia, 2008, vol. I, pp. 203-211; *Gli angeli del «Cattivo coro»: «If.» III, 37-42*, «Critica Letteraria», 32 (2004), 124, pp. 555-578. I passi neotestamentari sono *2 Petr.* 2, 4 e *Iud.* 6. In AGOSTINO, si veda soprattutto *Enarr. in Ps.* 148, 9; e *Gen. ad litt.* XI, 33.

nel primo caso anche il contenuto è coincidente («non est eis concessum habitare in coelo, quae est clara patria»; «caccianli i cieli per non esser men belli»), mentre nel secondo differisce del tutto («nec in terra, ne homines nimis infestarent»; «né lo profondo inferno li riceve, / ch'alcuna gloria i rei avrebber d'elli»). Inoltre, come detto, in tutte le fonti in cui è presente l'idea di questo spazio intermedio, essa è indubbiamente riferita alla presenza in esso di angeli caduti e non neutrali.

Pare insomma (e il quadro non muterebbe qualora volessimo attardarci a discutere anche le altre fonti proposte), che l'immaginazione del poeta sia stata alimentata da idee e testi di diversa provenienza, che sembrano poter funzionare solo se assemblati. Nel passo dell'*Apocalisse* Dante poteva trovare l'idea di un angelo "tiepido", nella *Visio Pauli* l'idea di dannati "tiepidi", di media reità, posizionati in uno spazio antistante l'inferno, nel passo di Ugo di San Vittore (o Pietro Lombardo) ispirato dalla *Seconda Lettera di Pietro* (citata almeno in due casi da Agostino) l'idea di un luogo intermedio, aereo, tra il cielo e l'inferno, dove fossero tormentati gli angeli caduti in attesa del giudizio universale; e ancora, e accenno soltanto qualche caso, nei testi della teologia francescana portati ad esempio da Nardi e in Clemente Alessandrino l'idea di diversi gradi di colpevolezza degli angeli caduti, non tutti responsabili allo stesso modo e quindi diversamente dannati, nella *Navigatio Sancti Brendani*, nel *Parzival* e in diverse tradizioni di carattere più popolare o folklorico esempi di angeli neutrali (tra cui i noti angeli-uccelli della *Navigatio*) che attendono il giudizio universale in un luogo separato da quello degli altri dannati, sperando nel perdono divino per la loro prima negligenza.

Le difficoltà dei critici, e torniamo al dato di partenza, sono dovute soprattutto al fatto che Dante sembra voler solo accennare a questo mito con pochi, sibillini versi, con l'intento di porre all'attenzione dei suoi lettori dei peccatori esemplari per questo spazio, degli ignavi per antonomasia: chi più degli angeli neutrali, incapaci di assumere partito in una circostanza in cui lo scarto qualitativo tra i contendenti (Dio e Satana, o Michele

e Lucifero) non avrebbe dovuto lasciare un dubbio ancorché minimo, era adatto per rappresentare questa particolare specie di peccatori? Essi in qualche modo «fanno bello», sul piano squisitamente poetico, questo antinferno dantesco, conferendogli un tocco di solennità. Se avesse voluto, il poeta avrebbe d'altronde avuto modo di sollevare con risolutezza la legittimità teologica degli angeli neutrali, che sembrano al contrario del tutto scomparsi dalla sua ottica quando, a *Par.* XXIX, 40-45, riferendosi alla caduta degli angeli ribelli, il poeta parla distintamente e senza equivoci di due e non di tre parti:

«Né giugneriesi, numerando, al venti  
sì tosto, come *de li angeli parte*  
turbò il soggetto d'i vostri alimenti.  
*L'altra* rimase, e cominciò quest'arte  
che tu discerni, con tanto diletto,  
che mai da circüir non si diparte».

(*Par.* XXIX, 49-54, corsivi miei)

Di solito i commentatori non mettono in relazione i due passi,<sup>14</sup> ma ritengo che si dovrebbero tenere in maggiore considerazione questi versi che sembrano rappresentare una correzione di rotta, una pur minima palinodia rispetto a quanto affermato in *Inf.* III, secondo una pratica che abbiamo imparato a considerare consueta nel nostro autore.

Di ben altro calibro erano le ambizioni di Matteo Palmieri.<sup>15</sup> La sua

14 Fa eccezione il commento di BOSCO-REGGIO. E anche FRECCERO, *Dante: la poetica della conversione*, cit., part. pp. 170-171.

15 Matteo Palmieri (1406-1475), umanista, uomo politico vicino a Lorenzo, è scrittore di una serie di opere storiografiche, di un poema teologico (la *Città di vita*) e di un trattato morale, la *Vita civile*, che spicca nel panorama della sua produzione per qualità e fortuna. Un recente volume di ALESSANDRA MITA FERRARO (*Matteo Palmieri. Una biografia intellettuale*, Genova, Name, 2005) costituisce il più aggiornato studio su questo autore;

*Città di vita*, composta indicativamente tra il 1455 e il 1466 e tramandata in otto codici, è un lungo poema di oltre 15000 versi che si può ben definire di ispirazione dantesca, come mostrano diversi tratti: racconta infatti una visione oltrmondana dell'autore, è composto in terzine di endecasillabi, è organizzato in cento canti (chiamati capitoli) e tre cantiche (libri). Nel codice più importante che la tramanda, il Laurenziano Pluteo XL 53,<sup>16</sup> l'opera è accompagnata da un commento latino, le *Expositiones in Civitatem vitae* di Leonardo Dati, umanista fiorentino della stessa generazione del Palmieri, poeta latino ed ecclesiastico.<sup>17</sup>

rimarchevole anche un lavoro precedente di CLAUDIO FINZI (*Matteo Palmieri dalla «Vita civile» alla «Città di vita»*, Milano, Giuffrè, 1984), mentre più datato ma ancora utile è quello di ANTONIO MESSERI (*Matteo Palmieri cittadino di Firenze del secolo XV*, Firenze, Cellini, 1894). Per una bibliografia più completa rimando al volume di Mita Ferraro, che ha anche curato le edizioni moderne di alcune delle opere di Palmieri (*La presa di Pisa*, Bologna, Il Mulino, 1995; *La Vita di Niccolò Acciaiuoli*, Bologna, Il Mulino, 2001). Anche la *Vita civile*, l'opera più nota dell'umanista, si legge in un'edizione moderna, curata da GINO BELLONI (Firenze, Sansoni, 1982).

16 Per una descrizione del manoscritto, interamente consultabile online nella teca digitale della biblioteca, si veda FRANCESCO GURRIERI (a cura di), *Disegni nei manoscritti laurenziani: sec. 10.-17.*, Firenze, Olschki, 1979, scheda n. 141; IDA GIOVANNA RAO, *Matteo Palmieri «Città di vita»*, in *I luoghi della memoria scritta. Manoscritti, incunaboli, libri a stampa di biblioteche statali italiane*, a cura di GUGLIELMO CAVALLO, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1994, p. 181. Si tratta del più autorevole dei codici che tramandano il poema, da riconoscere in quello che, secondo la testimonianza di Alamanno Rinuccini, fu posato sul corpo dell'autore nel corso delle sue esequie, avvenute il 15 aprile 1475 (cfr. ALAMANNO RINUCCINI, *In funere M. Palmieri oratio*, in ID., *Lettere e orazioni*, a cura di VITO R. GIUSTINIANI, Firenze, 1953, pp. 78-85). La *Città di vita* si legge in un'edizione semidiplomatica approntata da Margaret Rooke (*Libro del Poema chiamato Città di Vita composto da Matteo Palmieri*, transcribed from the Laurentian MS XL 53 and compared with Magliabechian II II 41, Northampton-Paris, Department of Modern Languages of Smith College, 1926-1927), che presenta molti errori di trascrizione e non facilita la comprensione del testo. Attualmente sto lavorando all'allestimento dell'edizione critica del poema e del commento, già oggetto della mia Tesi di dottorato in "Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento", discussa nel maggio 2014 presso l'Università di Firenze.

17 Leonardo Dati (1408-1472), anch'egli fiorentino, fu un personaggio di spicco della vita intellettuale del suo tempo, vicino a Palmieri come a Leon Battista Alberti (che gli dedicò il *De cifris* e lo coinvolse nel Certame coronario del 1441); umanista e poeta latino, intraprese la carriera ecclesiastica sino a ricoprire la carica di segretario particolare di Paolo

Rispetto a Dante, Matteo Palmieri pone l'idea degli angeli neutrali al centro della sua trama poetica, rendendola non accessoria ma anzi fondamentale per la giustificazione teologica del poema. Si potrebbe anzi dire che questa nuova concezione degli angeli neutrali sia l'argomento principale dell'opera, come ripete spesso Leonardo Dati nel suo commento.<sup>18</sup>

Nel poema, la teoria è espressa per la prima volta nel quinto capitolo del primo libro, dedicato, come recita il sommario, «alla creazione de l'anime». Queste, argomenta Palmieri, furono dotate da Dio di un libero arbitrio tanto solido che alcune osarono subito ribellarsi al creatore: il riferimento naturalmente è agli angeli ribelli.<sup>19</sup> Mentre altre anime gli rimasero fedeli,<sup>20</sup> una terza parte di queste anime create «stetton dubbie ad chi si fare amiche», senza poter scegliere tra i due contendenti. Ma non potendo Dio concedere che delle anime create potessero sottrarsi alla necessaria scelta tra il bene e il male, queste furono portate a incarnarsi per assumere, misurando la loro virtù nella lotta contro le passioni corporali, la decisione che non avevano preso nella prima occasione. Ecco i versi coi quali Palmieri introduce la sua singolare teoria:

II, che lo nominò vescovo di Massa nel 1467. Per un quadro biografico del Dati occorre ricorrere al datato studio di Francesco Flamini (*Leonardo di Piero Dati poeta latino del XV secolo*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1890, 14, pp. 1-107) oltreché alla nota compilata da Renzo Ristori per il *Dizionario Biografico degli Italiani (Dati, Leonardo)*, vol. XXXIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 44-52).

18 Cfr. *Exp.* I, 2, nota 119: «Hoc carmen intelligendum est iuxta argumentum presentis poematis, in quo auctor dicit quod animae hominum sunt de illis spiritibus qui non elegerunt esse cum Deo neque saequi Luciferum, sed medii steterunt; et ideo infunduntur corporibus ut in suo libero arbitrio, impellente humana cupiditate et frenante divina ratione, cogantur eligere Deum ne velint spicere an sequi Luciferum». E ancora, con termini molto simili, a *Exp.* I, 5, note 27 e 37; *Exp.* I, 7, nota 22; *Exp.* I, 14, nota 26; *Exp.* I, 26, nota 26.

19 *Città di vita* I, 5, 79-90.

20 *Città di vita* I, 5, 91-99.

La parte terça ad Dio non fur nemici,  
 né seguaci della divina voglia,  
 ma stetton dubii ad chi si fare amici:  
 merito alcun non hanno ancor, né doglia,  
 perché riman lor libero el volere  
 fin che loro election non ne gli spoglia.  
 [...]

El Padre, che non fu da questi udito  
 quando da tutti domandò risposta  
 nella lor purità, nel primo invito,  
 ad la seconda pruova vuol sia posta  
 lor libertà, ma sia con tal compagno  
 mostri la voglia c'hanno in lor riposta:  
 Per questo el Creatore excelso et magno  
 anime felle, acciò co' corpi unite  
 perdita eterna faccino o guadagno;  
 et per farle al giudicio prompte et cite  
 aggiunse insieme con la lor natura  
 zelo ad voler co' corpi esser udite.

(*Città di vita* I, 5, 100-105; 130-41)

Dunque Dio, affinché il destino di queste anime non rimanesse incompiuto, dispose di sottoporle a una “seconda prova” con la quale potessero operare quella scelta che per viltà non avevano compiuto nella prima occasione: gli uomini non sarebbero in definitiva che degli angeli neutrali incarnati, costretti dalla nuova condizione a cui sono sottoposti a lottare con le passioni per affermare la propria virtù e giungere alla salvezza eterna.

Il senso di questa nuova “invenzione” degli angeli neutrali è presto detto e risulta per certi versi sorprendente: Matteo Palmieri sostiene la dottrina già platonica ed origeniana della preesistenza delle anime al corpo. La soluzione degli angeli neutrali gli è quindi congeniale per ricollocare questa teoria nell'alveo di una presunta ortodossia cristiana; in qualche maniera, con un procedimento inverso a quello più comune, Palmieri sta provando a “cristianizzare” questo aspetto del platonismo.

Ma c'è di più. Palmieri non intende realizzare questa operazione per un fine meramente narrativo, ma coltiva l'ambizioso progetto di accreditare il mito degli angeli neutrali quale verità teologica. Questa finalità è perseguita dall'autore in due diverse maniere, affidata a due diversi momenti e anche a due diversi interpreti, giacché Palmieri si avvale ai suoi scopi della preziosa collaborazione di Leonardo Dati. Alla penna del futuro vescovo di Massa è infatti attribuita nel codice laurenziano la *praefatio* che apre il manoscritto e nella quale, prima ancora che nel poema, è enunciata la concezione degli angeli neutrali. Questa introduzione alla *Città di vita* è redatta secondo lo schema dell'*accessus ad auctorem* e la parte che ci interessa è posta nel capitolo dedicato alla *causa operis*. Dati afferma di riferire un racconto dello stesso Palmieri («scribendi causam operis auctor talem mihi fuisse narravit»), al quale, nel 1451, mentre si trovava a Pescia, sarebbe apparso in visione Cipriano Rucellai, già compagno di studi dei due amici e scomparso in giovane età, che gli avrebbe riferito alcune rivelazioni apprese dopo la morte, in particolare riguardo alla natura dell'anima umana. Ecco il passo più importante del racconto, che riporta la teoria a noi già nota sull'origine degli uomini:

Adverte igitur quod in creationis principio creavit Deus innumeros angelos, qui statim divisi sunt: in ea divisione, pars eorum Luciferum sedem in aquilone ponere volentem sequuti sunt, pars vero con Michaele adhererunt Deo, tertia pars vero per se steterunt medii, nec Deum nec Luciferum imitantes. Deo victore, Lucifer cum suis expulsi sunt in infernum, Michael cum suis in caelo remansere, deo ministrantes. Qui per se medii steterunt reservati sunt in Elyseis, donec ex his infunduntur animae humanis corporibus ad probandum iterum eas quid in sui arbitrii libertate eligant. (c. 7v)

Una teoria così nuova ed eccentrica (e sul piano teologico ben poco evidente, come abbiamo già verificato constatando l'imbarazzo dei commentatori danteschi) aveva tuttavia necessità di una solida legittimazione, e per questo Leonardo Dati si affida ad un vero e proprio

*tópos* per questo tipo di opere, ovvero l'investitura profetica. Nel seguito del racconto, infatti, Dati riferisce di una seconda visione, avvenuta quattro anni più tardi, nel 1455. Cipriano Rucellai appare di nuovo a Palmieri, invitandolo esplicitamente a riferire il contenuto della sua visione:

Anno deinde salutis MCCCCLV, cum ad Alfonsum regem orator Neapoli esset, et quae antea dicta sunt oblivioni pene tradidisset, accidit ut circa auroram paschatis spiritus sancti idem Cyprianus dormiente illo iterum per visum adesset, et pigritiam redarguens dixit: «Nihil secuti de his quae dixi tibi: scias quia nec a me veni nec a me venio, sed angeli Dei ut venirem monuerunt. Surge et spera te bene facturum: conatus bonos adiuvat ipse Deus».

(c. 8r)

È fondamentale rilevare come Cipriano Rucellai comunichi a Matteo che queste rivelazioni non provengono da lui ma da un angelo di Dio, e che Dio stesso potrà ispirare la sua opera se egli avrà il coraggio di intraprenderla. Egli inoltre lo invita più volte a riferire il contenuto della sua esperienza ultraterrena. La pretesa avanzata dall'autore che questa visione provenga direttamente dal verbo divino è dunque enunciata chiaramente, e il dato risulta tanto più impressionante se si consideri la non totale ortodossia del poema in merito alla questione della preesistenza delle anime e della loro incarnazione.<sup>21</sup>

Né basta. Nel poema infatti Palmieri segue un'altra strada, e il complicato compito di affermare questa teoria coprendola con un manto di ortodossia è attuato attraverso un arbitrario accostamento di autorità cristiane che portano infine l'autore a fornire una vera e propria prova matematica dell'esistenza degli angeli neutrali. Questa precisazione del

21 L'idea dell'ispirazione divina viene ribadita anche all'inizio del poema, nel secondo capitolo del I libro (vv. 1-3), quando Sibilla inizia uno dei suoi monologhi citando un passo del *Vangelo di Matteo* (16, 17) nel quale Gesù afferma di considerare Pietro beato perché non ha avuto la conoscenza di Cristo tramite i sensi umani, ma per rivelazione diretta di Dio.

poeta non è immediata, non viene subito dopo i versi analizzati sopra, ma occupa il decimo capitolo del primo libro, nel quale appunto, secondo il sommario, «Sybilla mostra che l'opinione già decta non è contraria ad la Chiesa christiana». Il ragionamento di Sibilla è imperniato sulle citazioni di tre autorità che vanno a formare quello che in matematica è noto come un sistema di equazioni lineari di primo grado. Vediamo prima i versi e poi il commento del Dati:

Ma perché non paian miei decti strani,  
ben sia di sopra questo ver narrato,  
s'intenda vo' non son decti profani.

El vangelista<sup>26</sup> ad chi fu rivelato  
da l'angel sancto el celestial secreto,  
in Pasma ad lui dal vero Idio mandato,  
vide<sup>27</sup> caduti per divin decreto,  
col pessimo dracon, la terça parte  
di quelle stelle ch'eran nel ciel lieto.

Truovasi scripto nelle sacre carte:  
«Huomini<sup>28</sup> tanti su nel ciel sarranno  
quanti angeli salvò lo primo marte».

Agostino<sup>29</sup>: «Tanti quei si salveranno  
essere - scrive - quanti son caduti»,  
et di più parla come que' no 'l sanno.

Se 'l terço<sup>30</sup> adunque in ciel non fur voluti,  
et quanti ne rimase hanno ad salire,  
et fiano quanti furono e perduti,  
fur tanti quegli elesson di perire  
quanti fur sancti, lucidi et perfecti:  
gloria hanno el terço, el terço hanno martire.

El terço terço non si mostror necti  
né brutti fur; sarebbono smarriti  
se terço loco non gli avesse electi.

(*Città di vita* I.10, 49-72)

Il commento, in questo come in altri casi, è fondamentale per aiutarci a reperire con esattezza le fonti alle quali fa riferimento l'autore. Vediamo quindi le glosse più importanti:<sup>22</sup>

26. Iohannem dicit, cui in Pasmò insula ab angelo Dei Apocalypsis revelata est.

27. In eadem Apocalypsi sic scribit Iohannes: «Ecce draco magnus et cauda eius trahebat tertiam partem stellarum caeli, et misit eas in terram» [Apoc. 12, 3-4].

28. «Tot homines credimus ascensuros in caelum quot ibi angelos remansere, iuxta illud “Statuit Deus terminos gentium secundum numerum angelorum Dei”». Gregorius in Omelia d. IIIae post Penthecostem [Greg. M. in euang. 34, 11], et sunt verba scripta in Deuteronomio II [Deut. 32, 8].

29. «Superna Yerusalem mater nostra civitas Dei nulla civium suorum numerositate fraudabitur»; verba sunt Augustini, ubi aperte dicit non minus de hominibus salvari quam corruerit de angelis, et de pluribus non asserit scire [Aug. Ench. 28-29; cfr. anche Petr. Lomb. Sent. II, d. 9, c. 7].

30. Facit nunc auctor ex antedictis collectionem suam, dicens quod si tertia pars angelorum cecidit cum dracone, ut scribit evangelista Iohannes, et tot homines credimus ascensuros in caelum quot ibi angelos remansere, ut dicit Gregorius, et qui ascenderint in caelum tot erunt quot angeli fuerunt qui corruerunt, ut Augustinus scribit, saequitur quod tot erunt qui ascendent in caelum quot fuerunt qui ceciderunt, et tot sunt qui remanserunt in caelo: tertia igitur pars in caelo remansit, tertia cecidit, et tertia in caelum ascendet; et haec sunt quibus auctor persuadere intendit suam opinionem non esse christianae religioni profanam.

Raccogliamo i dati prima di procedere all'equazione. La prima affermazione, dall'*Apocalisse*, vuole che Lucifero abbia trascinato con

<sup>22</sup> Il manoscritto presenta un'organizzazione “moderna” del testo: il rapporto tra glossa e nota è istituito tramite richiamo numerico, come qua riprodotto.

sé nella caduta un terzo delle stelle del cielo («El Vangelista [...] / vide caduti per divin decreto, / col pessimo dracon, la terça parte / di quelle stelle ch'eran nel ciel lieto»); la seconda (terza nell'ordine dei versi), è un'affermazione di Agostino secondo cui il numero degli uomini che si salveranno sarà pari al numero degli angeli caduti («Agostino: “Tanti quei si salveranno / essere – scrive – quanti son caduti”»); la terza, dal *Deuteronomio* attraverso Gregorio Magno, vuole invece che il numero degli uomini che si salveranno sarà pari al numero degli angeli che restarono fedeli a Dio («Truovasi scripto nelle sacre carte: / “Huomini tanti su nel ciel sarranno / quanti angeli salvò lo primo marte”»). Per cui, e sono qua costretto, seguendo il filo del ragionamento del nostro autore, a ricorrere a simboli matematici per chiarire l'equazione, dato l'insieme degli angeli creati  $x$ , se il numero di quelli caduti,  $c$ , è pari a un terzo di  $x$ , come vuole l'Apocalisse, e se  $c$  (angeli caduti) è uguale a  $d$ , ovvero al numero di coloro che si salveranno, come dice Agostino, e se  $d$  (numero degli uomini salvati) è uguale ad  $a$ , ovvero al numero degli angeli fedeli, come scrive Gregorio Magno, allora, sottraendo a  $x$ , il numero degli angeli creati,  $c$ , il numero degli angeli caduti, e  $a$ , il numero di quelli fedeli, resta un terzo di  $x$ , che dovrà quindi necessariamente corrispondere al numero degli angeli neutrali ( $b$ ). Gli angeli creati si dividono quindi in tre terzi di pari numero: fedeli, caduti e neutrali. Se la sorte eterna dei primi due tipi di angeli è stata decisa nel momento immediatamente successivo alla creazione, gli angeli neutrali sono chiamati ad una seconda prova che la determini; se percorreranno la via del bene otterranno infinita gloria, se imbrocheranno quella del male saranno destinati alla pena eterna.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> In realtà, la medesima equazione dovrebbe portare a credere che tutti gli uomini si salveranno. Infatti, se si crede col passo del *Deuteronomio* commentato da Gregorio Magno che il numero degli uomini che si salveranno ( $d$ ) sarà pari al numero degli angeli fedeli ( $a$ ), data la divisione in parti uguali degli angeli tra fedeli, neutrali e ribelli (esito dell'equazione di cui sopra) se ne dovrà dedurre che *tutti* gli uomini si salveranno, in quanto il numero degli angeli neutrali ( $b$ ), cioè degli umani incarnati, è pari al numero degli uomini che si salveranno ( $d$ ); e pari, come detto, al numero degli angeli fedeli,  $a$ , e al numero degli angeli

Questa dunque la maniera con la quale Palmieri giustifica nel poema (e anzi “prova”) l’esistenza degli angeli neutrali. Mi pare importante rimarcare come nessuna delle fonti portate dall’autore parli direttamente degli angeli neutrali affermando la loro esistenza; soltanto il loro abbinamento arbitrario consente il salto logico all’autore, che potrebbe averle assemblate *ex post* (così come appare nella finzione narrativa) per giustificare l’idea che sostanzia il suo poema.

In chiusura, mi pare di poter affermare che con la *Città di vita* ci troviamo di fronte a una seconda “invenzione” degli angeli neutrali, ricollocata in un più ambizioso contesto filosofico. Senza poterla motivare direttamente per via teologica, Palmieri sostiene dapprima (tramite Dati) di averla ricevuta in visione da Cipriano Rucellai, nell’ambito di un’investitura profetica risalente a Dio; e poi di poterla dimostrare “matematicamente” mediante l’autorità di testi e dottori sacri. Egli dunque, con queste nuove

---

ribelli, c). L’aporia non doveva sfuggire al nostro autore, e anzi costituisce l’argomento della seconda parte del decimo canto, poiché Sibilla, come a prevenire il dubbio del lettore, continua il suo discorso esprimendo questa obiezione e respingendola con il ricorso alla topica richiesta di non interrogarsi troppo sui misteri ultimi e a confidare nella sapienza divina (vv. 88-102: «Questa sentenza scelta per più vera / mostrano ad voi l’auctorità già decte, / quassù s’intende et vede tutta intera; // et se per contro lo ’ntellecto mette / che, pareggiando l’un con l’altro eguale, / è necessario nulla fuor ne gette; // la qual ragione ad questo tanto vale / quanto adfermar che tutti fien beati / quegli angeli non fer né ben né male. // Ricercar non si vuol dentro ne’ fati / per le ragioni ascose ne l’abyso, / ma star contenti a lumi vi son dati. // Intender quel che ne l’eterno è fixo / altro non può che quello eterno dura, / et furor è voler cercar per ipso»). Anche se la spiegazione non può evidentemente soddisfare, almeno sul piano logico, il poeta è ben lungi dal sostenere l’idea dell’apocatastasi origeniana, come confermano i versi immediatamente successivi (vv. 109-117: «Fermo tener per certa fede dei / l’anima scesa nella carne stecte / ripiglierà quel corpo fu con lei. // Sempre co’ buon saran le benedecte, / in gloria possessor d’eterna vita; / co’ tristi in fuoco andran le maladecte; // et tanti fieno e buon che rifornita / sarà nel ciel qualunque hyerarchia / della militia di lassù sbandita»; e vv. 121-22: «Saranno eterni l’uno et l’altro regno, / pe’ buoni in gloria et pe’ tristi in dolore»). Tuttavia non è trascurabile quest’accenno alla tesi origeniana, dato che il ragionamento logico-matematico addotto come prova dell’esistenza degli angeli neutrali indirizza nemmeno troppo velatamente, se portato alle estreme conseguenze, in quella direzione (la teoria dell’apocatastasi verrà ancora evocata, ma sempre senza affermarla, anche a *Città di vita* III.5, 1-39).

coordinate, rilancia l’idea degli angeli neutrali nella nostra letteratura; ma a differenza di Dante (e senza alcuna fortuna),<sup>24</sup> prova a parlarne *theologicæ et non poeticæ*.

---

24 Sulla tormentata fortuna del poema, segretato inizialmente per iniziativa dello stesso autore e poi a causa della condanna di autorità ecclesiastiche, si veda A. MITA FERRARO, *Matteo Palmieri. Una biografia intellettuale*, cit., pp. 424-478.



**Filippo Zanini**  
(UNIVERSITÀ DI FIRENZE)

## Osservazioni sulla fortuna di Dante nel Rinascimento italiano: il caso di Giovanni Nesi

Dante Alighieri, per patria celeste, per abitazione fiorentino, di stirpe angelico, in professione philosopho poetico, benché non parlassi in lingua grecha con quel sacro padre de' philosophi interprete della verità, Platone, nientedimeno in ispirito parlò in modo con lui che di molte sentenzie platoniche adornò e libri suoi; et per tale ornamento massime inlustrò tanto la città fiorentina che così bene Firenze di Dante, come Dante da Firenze, si può dire.<sup>1</sup>

Così Marsilio Ficino nel 1468 apriva il proemio al suo volgarizzamento della *Monarchia* dantesca. Il progetto del filosofo di Figline era parso da subito ardito: non tanto per il volgarizzamento in sé – pratica ormai consueta nella seconda metà del secolo – quanto perché il testo di partenza era l'opera di un "moderno", in perizia linguistica e in acume speculativo assai inferiore ai padri della cultura latina e greca. In quegli stessi anni circolava a Firenze la *Città di vita* di Matteo Palmieri, che con Dante si confrontava nella lingua e nella teologia; e in quegli stessi anni Cristoforo Landino leggeva la *Commedia* nello *Studium* fiorentino, proponendone una interpretazione decisamente "platonica".<sup>2</sup> Queste sono le radici ineludibili della rinascita di Dante nell'ultimo quarto del XV secolo, già assunto a *pater Patriae* della Firenze oligarchica e ora consacrato come epigono del filosofo ateniese. Ciò che forse Ficino non sospettava è che tanto la rinnovata dignità del volgare quanto il rilancio dell'opera dantesca

---

1 MARSILIO FICINO, *La «Monarchia» di Dante*, a cura di DIEGO ELLERO, in appendice a DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*, a cura di PAOLO CHIESA e ANDREA TABARRONI, con la collaborazione di DIEGO ELLERO, Roma, Salerno, 2013, p. 469 (*Proemio*). Si veda anche CESARE VASOLI, *Nota sul volgarizzamento ficiniano della «Monarchia»*, in ID., *Filosofia e religione nella cultura del Rinascimento*, Napoli, Guida, 1988, pp. 119-135.

2 Si vedano CRISTOFORO LANDINO, *Scritti critici e teorici*, a cura di ROBERTO CARDINI, Roma, Bulzoni, 1974; e ROBERTO CARDINI, *La critica del Landino*, Firenze, Sansoni, 1973.

avrebbero superato i suoi intenti programmatici, e infine avrebbero nutrito un dibattito che i Medici e la filosofia platonica ardentemente avversava. Come a dire che il Dante filosofo e politico sarebbe stato soppiantato dal Dante autentico cristiano, punto di riferimento costante per il tentativo di *renovatio* religiosa di fine secolo.<sup>3</sup>

A questi due filoni culturali, quello filosofico-speculativo e quello religioso, sono riconducibili molte opere in terza rima composte tra gli ultimi decenni del Quattrocento e il primo del Cinquecento. In principio, tuttavia, fu solo il Platone ficiniano. Lorenzo de' Medici, seguendo le inclinazioni del nonno Cosimo negli ultimi momenti della sua vita,<sup>4</sup> aveva infine aderito al progetto di Ficino, non senza percepirne le potenzialità in termini di sostegno ideologico-culturale all'egemonia medicea. Lo stesso Lorenzo scelse il metro dantesco per due esercizi letterari di grande importanza. Eppure pare significativo che il più prossimo di questi alla *Commedia* dantesca, che segue e imita attraverso riferimenti costanti, sia il *Simposio*, che della letteratura visionaria e della speculazione ficiniana si

3 Sulla presenza dell'opera dantesca in età umanistica e rinascimentale molto è stato scritto, e alcuni contributi, prevalentemente di carattere generale, sono divenuti classici. Si vedano ad esempio CECIL GRAYSON, *Dante and the Renaissance*, in *Italian Studies Presented to E.R. Vincent on his Retirement from the Chair of Italian at Cambridge*, a cura di CHARLES PETER BRAND, KENELM FOSTER e UBERTO LIMENTANI, Cambridge, Effer and Sons, 1962, vol. I, pp. 57-75; CARLO DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del congresso internazionale di studi danteschi, 20-27 aprile 1965*, Firenze, Sansoni, 1965-1966, vol. I, pp. 333-378; EUGENIO GARIN, *Dante nel Rinascimento*, «Rinascimento», 7 (1967), pp. 3-28; GIANVITO RESTA, *Dante nel Quattrocento*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV-XV*, a cura di ADALGISA BORRARO e PIETRO BORRARO, Firenze, Olschki, 1975, pp. 71-91; nonché, tra i più recenti, la monografia di SIMON A. GILSON, *Dante and Renaissance Florence*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

4 È noto l'episodio, narrato da Ficino, che vede Cosimo in punto di morte lasciarsi consolare dal dialogo sulla morte di Senocrate, per lui letto e tradotto da Ficino stesso; nella *factio* filosofico-letteraria di Ficino, a questo episodio risalirebbe appunto la prima richiesta da parte dei Medici di tradurre i testi platonici. Cfr. MARSILIO FICINO, *Opera omnia*, a cura di MARIO SANCIPRIANO, introd. di PAUL OSKAR KRISTELLER, Torino, Bottega d'Erasmus, 1959 [riprod. dell'ed. Basilea, 1576], p. 1965; cfr. anche *ivi*, p. 608.

era preso gioco, facendone la parodia.<sup>5</sup> Il *De Summo Bono*, al contrario, che segna la definitiva adesione a Ficino, è solo lontanamente dantesco: esso si nutre di una memoria insieme inevitabile e distante, quasi a rendersi conto che, nella serrata concatenazione di argomentazioni filosofiche, si tradisce nella lingua e nello spirito il «poema sacro». <sup>6</sup> Già l'*incipit*, d'altra parte, sembra ammiccare a Petrarca, piuttosto che a Dante:

Da più dolce pensier tirato e scorto,  
fuggito havea l'aspra civile tempesta  
per ridurre l'alma a più tranquillo porto.

Nella filigrana di questa prima terzina, al netto della sostituzione dell'affanno amoroso con quello politico-civile, si legge il sonetto 317 dei *Rerum vulgarij fragmenta*, che a sua volta si muove tra una tempesta e un «tranquillo porto». <sup>7</sup> Ma per tutta la lunghezza del testo laurenziano si ha la sensazione che Dante sia poco più che il capostipite di un nuovo metro poetico.

Alla stessa tendenza di un uso strumentale della lingua dantesca appartiene la *Geographia* di Francesco Berlinghieri, stampata a Firenze nel

5 Il rovesciamento parodico della *Commedia* nel *Simposio* riguarda tanto la forma quanto il contenuto; prova ne sia, a titolo d'esempio, l'*incipit* del secondo capitolo: «Parte da riso e parte da vergogna / per quel vedevo e udivo occupato, / mi stavo quasi a guisa d'uom che sogna; // quando mi sopraggiunse qui da lato / un che per troppo ber era già fioco; / conobbi presto, perch'era sciancato; // allor mi volsi e dissi: "Ferma un poco [...]"» (cfr. LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, a cura di TIZIANO ZANATO, Torino, Einaudi, 1992, p. 189). In questo caso, l'imitazione dello schema dell'agnizione nella *Commedia* è accompagnato da riscritture *ad litteram* di versi e sintagmi danteschi: «a guisa d'uom che sogna» (cfr. *Purg.* XXXIII, 33); «un che per troppo ber era già fioco» (cfr. *Inf.* I, 63); «allor mi volsi» (cfr. *Inf.* XII, 113; XXI, 25).

6 L'allontanamento dal Dante della *Commedia*, o la sua riduzione a modello formale, è tanto più evidente nelle sezioni più specificamente «ficiniane» dell'opera; in esse il *Convivio* e i *Triumpho*, oltre che naturalmente gli autori classici, costituiscono i modelli più prossimi. Si vedano a tale proposito le considerazioni di Zanato, in LORENZO DE' MEDICI, *Opere*, cit., p. 262.

7 FRANCESCO PETRARCA, *Rerum Vulgarium Fragmenta*, CCCXVII, 1-3.

1482. Il successo politico ed editoriale di questo testo, attraverso il quale Berlinghieri «pinxit [...] orbem / versibus alternis», secondo le parole di Ugolino Verino<sup>8</sup>, è sorprendente, se paragonato alla sua modesta qualità letteraria. Bisogna tuttavia riconoscere che la versificazione della *Geografia* di Tolomeo rispondeva di nuovo ad un preciso progetto culturale – non solo mediceo, per la verità.<sup>9</sup> Un bellissimo codice di dedica, ora alla Braidense di Milano, fu infatti donato a Lorenzo de' Medici, e un altro in seguito a Federico da Montefeltro, accompagnato da una presentazione di Marsilio Ficino.<sup>10</sup> D'altro canto, l'ottica con la quale Berlinghieri riscrive l'opera tolemaica è a sua volta platonica, ad esempio nell'insistere sulla corrispondenza figurale tra mondo terreno e idee divine (ad un'operazione analoga aveva atteso Landino volgarizzando la *Naturalis Historia* di Plinio). Tra gli antecedenti letterari è inevitabile ricordare il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, che più di un secolo prima aveva inaugurato la tradizione del poema didascalico in terza rima; Berlinghieri, tuttavia, circoscrive la novità della propria creazione alla sezione proemiale e alle parti di raccordo, limitandosi per il resto a volgarizzare e aggiornare l'opera tolemaica. Dante, timidamente alluso nelle prime terzine, si dilegua in seguito nel pletorico rincorrersi dei toponimi.

La ragione d'essere di questi testi poetici e del loro metro sta, in fondo, in quell'espressione ficiniana accennata in apertura: per Ficino Dante è sostanzialmente un «philosopho poeticho», e la sua opera può assurgere a modello di una «veritate ascosa sotto bella menzogna» (cfr. *Conv.* II, i, 4). Non è dunque importante la reale prossimità, narrativa e stilistica, di

8 Cfr. UGOLINI VERINI *De illustratione urbis Florentiae libri tres*, Lutetiae, apud Mamertum Patissonium, 1583, c. 13v.

9 Cfr. SEAN ROBERTS, *Poet and «World Painter»: Francesco Berlinghieri's «Geographia» (1482)*, «Imago Mundi: The International Journal for the History of Cartography», 62 (2010), 2, pp. 145-160.

10 Si tratta rispettivamente dei codici Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AC.XIV.44 e Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 273.

queste opere alla *Commedia*; Dante fornisce un illustre esempio di poesia che riguarda le verità ultime, scandendole con la perfezione del ritmo ternario.<sup>11</sup>

Nell'ultimo decennio del secolo, tuttavia, irrompe a Firenze la veemente predicazione di Girolamo Savonarola, che muta gli equilibri politico-culturali costruiti attorno a Platone. Il frate ferrarese, come è noto, propugna un ritorno alla severità evangelica, rivolgendosi egualmente all'oligarchia ecclesiastica e a quella medicea. L'ansia di *renovatio temporum*, l'insistenza sul ruolo di Firenze come immagine della Gerusalemme celeste, il pauperismo e la critica ai costumi mettono in agitazione l'*intelligenza* fiorentina, creando ben presto una netta separazione tra epigoni e avversari di Savonarola.<sup>12</sup> Da tempo si è notata la proliferazione, in questi anni, di poemi e poemetti in terza rima che gravitano proprio attorno alla predicazione del domenicano, sostenendola o condannandola: e l'eco di questa polemica si farà sentire ben oltre l'esecuzione del maggio 1498. Due opere, inedite benché spesso avvicinate dagli studiosi, possono essere prese ad emblema di questa temperie teologica e letteraria.

11 Sono illuminanti, da questo punto di vista, le considerazioni di Paolo Orvieto: «il recupero di Dante [...] avviene in sintonia colla piena affermazione del neoplatonismo ficiniano, per cui le *medullae* dantesche vengono a coincidere con le evidenze disoccolate dei più profondi «misterii» teologici: che è in sostanza il progetto della *teologia poetica* di Landino, Ficino e Pico, per cui Dio si rivela nei miti e nelle *fabulae* dei grandi poeti antichi. Insomma nella poesia si ha una visione dicotomica: da un lato *summa* di Petrarca e di Dante, di antica retorica e di nuova filosofia; dall'altro lato, dietro la pellicola della forma è il contenuto che attrae l'esegesi: se la poesia è *furor* platonico, se è *enthusiasmòs* infuso da Dio, la forma è marginale»; cfr. PAOLO ORVIETO, *Lorenzo de' Medici e l'umanesimo toscano del secondo Quattrocento*, in *Storia della Letteratura italiana*, diretta da ENRICO MALATO, vol. III: *Il Quattrocento*, Roma, Salerno, 1996, pp. 295-403, part. p. 323. Si veda anche GIULIANO TANTURLI, *Firenze davanti alla propria storia letteraria*, in *Lorenzo il Magnifico e il suo tempo*, a cura di GIAN CARLO GARFAGNINI, Firenze, Olschki, 1992, pp. 1-38, part. pp. 4-11.

12 Su Girolamo Savonarola e il suo tempo si veda il classico DONALD WEINSTEIN, *Savonarola e Firenze. Profezia e patriottismo nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1976; nonché il più recente AMOS EDELHEIT, *Ficino, Pico and Savonarola. The Evolution of Humanist Theology 1461/2-1498*, Leiden, Brill, 2008, part. pp. 369-462.

La prima in ordine di tempo è il *Fiore di verità*, un poemetto composto di quattordici capitoli ternari scritto dal fiorentino Francesco di Giuliano Gerini, presumibilmente verso la fine del secolo.<sup>13</sup> La visione riproduce con poche varianti il percorso di Dante nei primi cerchi infernali; ma il cuore del testo è certamente rappresentato dal cerchio degli eresiarchi, nel quale il protagonista discorre con la propria guida, sant'Agostino, riguardo la ortodossia della predicazione del frate ferrarese. La preoccupazione di Gerini, che condanna il profetismo savonaroliano, è quella di prendere le distanze dalla ribellione alla scomunica papale: questa sottolineatura è forse da interpretare come l'indicazione di una sua precedente adesione al gruppo dei "Piagnoni", in seguito abiurata.<sup>14</sup> In questo senso, l'autorità di Dante, letteraria e teologica, è utilizzata in termini puramente religiosi: si potrebbe dire che Gerini sostituisce all'immagine del «philosopho poetico» quella dell'autore del «poema sacro», attraverso il quale si tenta di dirimere una *vexata quaestio* contemporanea. Il *Fiore di verità* segue da vicino il proprio modello, facendone una riscrittura vera e propria che subordina l'originalità all'urgenza e alla nobiltà dell'intento dottrinale.

Il secondo testo da tenere in considerazione è il poema *Anima peregrina* del frate domenicano Tommaso Sardi. L'opera è costituita da cento canti, sul modello della *Commedia*; Sardi vi attese per più di vent'anni, datando costantemente il proprio codice originale: la prima redazione risale così agli anni 1493-1509, seguita da una revisione completa, durata qualche mese, e infine da un auto-commento, concluso attorno al 1515.<sup>15</sup> Sardi

13 Il *Fiore di verità* è tramandato dal ms. Oxford, Bodleian Library, *Ital.e.2*. Si veda su questo testo il contributo di CESARE FOLIGNO, *Un poema d'imitazione dantesca sul Savonarola*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», 87 (1926), pp. 1-35.

14 Cfr. *ivi*, p. 8.

15 Il codice in questione, come si è detto parzialmente autografo, è il ms. Firenze, Archivio di Santa Maria Novella, I.B.59. Una porzione di testo fu trascritta e pubblicata da Margaret Rooke, editrice anche della *Città di Vita* palmieriana: «*De anima peregrina: poema di fra Tommaso Sardi*, pref. di MARGARET ROOKE, Northampton (MS), Smith College, 1929. Tra gli studi recenti si vedano CHIARA NARDELLO, «*Anima peregrina: il viaggio dantesco del*

è dotato, oltre che di una discreta abilità versificatoria, di una notevole coscienza autoriale; il riferimento a Dante come modello, e la sua stima per Petrarca e Boccaccio e Cavalcanti, sono esplicitamente dichiarati. Anche in questo caso il cuore del poema sta nella riflessione su Savonarola, la cui anima Sardi incontra nel Purgatorio. L'autore si dichiara esplicitamente «amico» del frate ferrarese e suo seguace, benché condanni, con parole dantesche, la sua pretesa profetica:

Et io ad elli: «in alto tanto sali:  
nel libro scrivi tuo diritto et traverso  
che tu volevi in ciel volar senza ali».<sup>16</sup>

Anche la lingua dell'*Anima peregrina* dichiara una certa affinità con la *Commedia*. Il personaggio Savonarola, ad esempio, è caratterizzato in senso linguistico dalla parlata ferrarese:

«Che voi da mi? Da che risponder dezo,  
non mi tegnir in troppa lunga zanza:  
mi son nel fogho; homé, non mi far prezo».<sup>17</sup>

La mimesi del parlato di fra Girolamo, al limite della caricatura dialettale, è in perfetta sintonia con la pluralità dei registri della *Commedia* dantesca (e in particolare dell'*Inferno*), quasi a voler dichiarare che la prossimità al modello non consiste solo nella scelta del metro e del genere letterario, ma anche nella condivisione delle tendenze stilistiche.

domenicano Tommaso Sardi, «Miscellanea Marciana», 17 (2002), pp. 119-180; e EUGENIO MARINO O.P., *Girolamo Savonarola e il poeta Feo Belcari nel poema dantesco «Anima peregrina» del domenicano fra Tommaso Sardi (m. 1517)*, «Memorie Domenicane», 2002, n.s., 33, pp. 1-94.

16 Il passo è citato da E. MARINO, *Girolamo Savonarola*, cit., p. 56.

17 *Ivi*, p. 48. L'intenzionalità della mimesi linguistica è d'altra parte evidenziata dallo stesso Sardi nel proprio auto-commento: «Qui risponde lo spirito in sua lingua ferrarese» (*Ibidem*).

Queste considerazioni, per nulla esaustive, sulla tradizione dei poemi in terza rima tra XV e XVI secolo consentono forse di far luce sul ruolo che ebbe, in questi stessi anni, l'opera volgare di Giovanni Nesi. Il suo *Poema* in ventotto canti, rimasto incompiuto e sinora inedito, dovette essere scritto nei primi anni del XVI secolo, interrotto presumibilmente dalla morte del poeta, avvenuta nel 1506.<sup>18</sup> I pochi ma significativi studiosi che si sono occupati del testo, da Arnaldo Della Torre a Cesare Vasoli, da Paul Oskar Kristeller a Eugenio Garin e Gian Carlo Garfagnini, hanno evidenziato come considerazione pacifica il carattere dantesco di questa opera.<sup>19</sup> Il primo canto della *Commedia*, in particolare, ritorna con insistenza: quel «guardai in alto, et vidi» del primo canto nesiano dichiara da subito il sostrato visionario, e sembra fare sistema con espressioni quali «vidi et conobbi», «selva obscura», «valle inferna», «affannata lena», «che poco è più morte», «scorta fida», tutti di chiara origine dantesca. Talvolta i dantismi superano i confini del sintagma o del verso, fino al riutilizzo di particolari costruzioni sintattiche. Uno dei casi più eloquenti è l'utilizzo, nel canto XIII del *Poema* nesiano, di una struttura tolta al discorso di Pier delle Vigne nel XIII dell'*Inferno*:<sup>20</sup>

18 Per le notizie biografiche su Nesi si veda ora ELISABETTA TORTELLI, s.v. *Nesi, Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2013, vol. 78 (2013), pp. 299-301.

19 Cfr. ARNALDO DELLA TORRE, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1968 [rist. anast. dell'edizione Firenze, Carnesecchi, 1902], pp. 692-701; PAUL OSKAR KRISTELLER, *Supplementum Ficinianum*, Firenze, Olschki, 1937, vol. II, p. 266; EUGENIO GARIN, *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1961, *passim* (part. sul *Poema*, pp. 122-123); CESARE VASOLI, *Giovanni Nesi tra Donato Acciaiuoli e Girolamo Savonarola*, in *Id.*, *I miti e gli astri*, Napoli, Guida, 1977, pp. 51-128; GIAN CARLO GARFAGNINI, *Neoplatonismo e spiritualismo nella Firenze di fine Quattrocento: Giovanni Nesi*, «Annali del dipartimento di filosofia - Università di Firenze», 2007, n.s., XIII, pp. 59-73. Una bibliografia critica pressoché completa su Giovanni Nesi è fornita da E. TORTELLI in calce alla sua voce *Nesi, Giovanni*, cit.

20 Il lavoro di ricerca che sto conducendo fornirà un'edizione critica del *Poema* nesiano, sulla base dei due codici che tramandano il testo: il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2722 (autografo) e il ms. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2750. In questo caso si cita il

Huomini fummo allhor, ma hor selvaggi  
siamo animanti nati solo al ventre:  
ventre, cui furon già sì dolci e faggi.

Huomini fummo, et già tuo figli mentre  
seguimo te per duce; hor facti servi  
di ciò che advien, che di Averno esca o entre.<sup>21</sup>

Allo stesso modo, nel canto XVII, il verso «Non cre' ch'allhor potessi dir pure 'Ave'» (v. 76) pare una composizione di due versi danteschi – uno prossimo per forma, l'altro per significato: «Giurato si saria ch'el dicesse 'Ave!'» (*Purg.* X, 40) e «Un *amen* non saria possuto dirsi» (*Inf.* XVI, 88). Nonostante nel *Poema* le «tessere» dantesche non manchino, tuttavia, l'opera nesiana non mostra segni evidenti di una vera imitazione, o comunque di una affinità che vada oltre la ripresa, talvolta persino involontaria, di sintagmi e moduli sintattici della *Commedia*. Frequentemente l'intertesto dantesco è decontestualizzato e privato della pregnanza originaria, che non sopravvive alla risemantizzazione. A livello macrotestuale, inoltre, occorre notare che la struttura delle due opere è assai diversa, come diversi sono gli intenti che stanno alla base dei due progetti letterari; né la parodia (come nel caso del *Simposio* laurenziano) né la fedele imitazione sembrano poter spiegare il dantismo di Giovanni Nesi.

Al di là dei calchi lessicali, metrici o sintattici, inoltre, occorre chiedersi più in generale quale fu il legame dell'autore con l'opera dantesca, e quale coscienza egli ebbe del rapporto tra il proprio testo e il modello. Nonostante la cospicua mole di materiale autografo conservato, gli indizi per chiarire tale rapporto non sono molti. Il codice Magl. VI,176 della Biblioteca Nazionale di Firenze, ad esempio, doveva essere una sorta di «quaderno di lavoro» di Giovanni Nesi, che ivi trascrive abbozzi delle sue opere giovanili

testo nella lezione del secondo di questi, con ogni probabilità testimone di uno stadio redazionale successivo a quello dell'autografo.

21 Ms. Ricc. 2750, c. 43v.

e numerosi *excerpta* tratti da vari autori. I brani di origine ficiniana sono la maggior parte, e molti altri hanno in ogni caso un contenuto filosofico.<sup>22</sup> Nelle 148 carte del codice Magliabechiano Dante è citato in due luoghi: precisamente alle cc. 45v e 106v, dove si trovano alcune terzine dal canto XX del *Paradiso*,<sup>23</sup> a proposito della giustizia divina. In un altro codice nesiano, il Ricc. 2118, che contiene anche gli abbozzi del *Poema*, si trova una lunga citazione dal *Convivio* (III, xii, 7), che Nesi annota come «ex Danthe sol similis Deo» (c. 442v), oltre ad altri brani della stessa opera. In nessun'altra occasione è possibile rintracciare, nei codici autografi noti di Giovanni Nesi, citazioni o allusioni alla *Commedia*, né tantomeno riflessioni sulla struttura e il contenuto del poema dantesco: nella maggior parte dei casi, Nesi dimostra un certo interesse solo per il *Convivio*, del quale trascrive e postilla ampi estratti dal contenuto filosofico o astronomico. Questa è probabilmente la ragione principale per cui il *Poema*, pur incompiuto, non lascia trasparire i caratteri di un'imitazione più o meno pedissequa del testo dantesco. Le allusioni alla *Commedia* non sono nemmeno tanto numerose quanto ci si potrebbe aspettare da un'opera sempre definita come «dantesca», e come invero accade in altre opere già citate: l'*Anima peregrina*, il *Fiore di verità*, ma anche, ad altezze cronologiche diverse, il *Quadriregio* di Federico Frezzi e lo stesso *Dittamondo*.<sup>24</sup> Al contrario, le occorrenze dei

22 Gli *excerpta* ficiniani di questo codice sono stati parzialmente identificati da PAUL OSKAR KRISTELLER, *Marsilio Ficino and His Work After Five Hundred Years*, Firenze, Olschki, 1987, pp. 79, 176.

23 Si tratta precisamente di *Par. XX*, 94-99 e *Par. XX*, 139-141 (c. 45v), e di *Par. XX*, 67-69 (c. 106v). Si noti tuttavia che nessuno di questi passi sembra esplicitamente o implicitamente richiamato nel *Poema*, tranne che per il sintagma «mondo errante» (*Par. XX*, 67), utilizzato da Nesi, in contesto del tutto diverso, in *Poema XIII*, 39.

24 A questo breve elenco di opere «dantesche» si potrebbe aggiungere il caso, assai diverso ma piuttosto significativo, delle *Stanze* poliziane: nonostante lo iato letterario tra le due opere sia ingente (nel metro, nella materia, nell'uso della lingua), Poliziano palesa un dantismo autenticamente colto e consapevole, che risemantizza la *Commedia* per instaurare con essa un rapporto dialogico, producendo sempre un *surplus* di significato. Per un'analisi puntuale dei dantismi nelle *Stanze* si veda il contributo esemplare di ELISA CURTI, *Dantismi*

*Triumph* petrarcheschi sono assai più numerose, e in qualche caso anche maggiormente significative. Questa considerazione, se conferma la grande rilevanza del modello petrarchesco per le opere appartenenti al genere visionario, consente anche di trarre qualche conclusione sul progetto letterario del *Poema* nesiano.

Tra le due «correnti» individuate fin dall'inizio di questo contributo – dapprima quella «filosofico-platonica», in seguito quella «religiosa e savonaroliana» – pare assai ragionevole collocare Nesi e la sua opera nella prima. Nesi, effettivamente, aveva pubblicato nel 1497 presso Morgiani un *pamphlet* in difesa di Savonarola, dall'eloquente titolo *Oraculum de novo saeculo*;<sup>25</sup> e i savonaroliani lo citano come assiduo frequentatore del convento di San Marco. Eppure è probabile che si debba essere cauti sull'adesione di Nesi al movimento Piagnone. L'*Oraculum* in fondo difende Savonarola da un punto di vista platonico ed ermetico – cosa che non sarà piaciuta al frate ferrarese, da sempre avversario della *prisca theologia* – e anche il *Poema*, composto come si è detto nei primi anni del secolo successivo, non porta traccia del fervore religioso dell'ultimo decennio del Quattrocento.<sup>26</sup> Nesi si comporta in modo antitetico rispetto ad un altro letterato del suo tempo, autenticamente convertito alla causa savonaroliana: si tratta di Girolamo Benivieni, che si adopererà per trasfigurare in senso interamente cristiano le sue canzoni e le sue *Egloghe*. Più che un adepto di Savonarola, dunque, Nesi si direbbe piuttosto un ficiniano dedito alle «larghe intese»,

e memoria della «*Commedia*» nelle «*Stanze*» del Poliziano, «Lettere italiane», 52 (2000), 4, pp. 530-568. Sulla presenza di Dante nelle altre opere dell'Ambrogini si veda invece DANIELA DELCORNO BRANCA, *Percorsi danteschi del Poliziano*, «Lettere italiane», 51 (1999), 3, pp. 360-382.

25 L'*Oraculum* è stato in parte trascritto e pubblicato nel contributo di C. VASOLI, *Giovanni Nesi tra Donato Acciaiuoli e Girolamo Savonarola*, cit., pp. 110-128.

26 Fervore che è invece ampiamente attestato dai componimenti della sezione centrale del *Canzoniere*, inedito ma più volte studiato. Si vedano a tale proposito ELISABETTA TORTELLI, *Per la cronologia del «Canzoniere» di Giovanni Nesi*, «Studi Italiani», 1992, 8, pp. 9-22; e la recente monografia di GIULIA PONSIGLIONE, *La poesia ai tempi della «tribolazione»*. *Giovanni Nesi e i savonaroliani*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012.

continuamente alla ricerca di una mediazione tra la filosofia platonica, suo paradigma di riferimento, e la spinta riformatrice del religioso di San Marco. Da questo punto di vista, allora, il modello dantesco – come era accaduto per il *De Summo Bono* laurenziano e per la *Geographia* di Berlinghieri – non è più che la memoria, forse più spesso involontaria che consapevole, di un contenitore linguistico necessario ma totalmente trasfigurato. L'assenza di una vera dimensione narrativa, di un incontro con i personaggi, di una religiosità autenticamente biblica, a favore di continue digressioni filosofiche e di un impianto metafisico prevalentemente pagano, rende queste opere sostanzialmente diverse dalla *Commedia*. Non è un caso allora che in esse prevalga, almeno quantitativamente, il riferimento ai *Triumphs*: in fondo già Ugolino Verino, in quei versi citati in precedenza e riferiti a Berlinghieri, indicava la *Geographia* come composta «de more Petrarcae». <sup>27</sup> Il progetto di rendere Dante un «philosopho poeticho», almeno dal punto di vista letterario, era fallito.

Coloro che hanno utilizzato il riferimento alla *Commedia* per partecipare al dibattito intorno a Savonarola, e ai profondi interrogativi religiosi che egli suscitava, hanno invece conservato non solo la lettera, ma anche lo spirito del modello. È evidente che si potrebbe anche ribaltare il giudizio, e rilevare la maggiore originalità delle opere di carattere filosofico, rispetto alle altre, più convenzionali. Tuttavia occorre osservare che il centro della questione non è il valore estetico di questi poemi, bensì la loro fedeltà ad un modello letterario dichiarato. La prossimità al Dante della *Commedia* è in qualche modo legata ai moventi ideologici di questi testi, che possono essere più o meno consonanti con quelli dell'illustre predecessore. In questo ultimo sussulto del «secolo senza poesia», o del secolo costellato di poesia minore, la letteratura è solo un mezzo per divulgare contenuti, e Dante un padre nobile riportato alla vita dalle diatribe culturali dell'autunno dell'umanesimo.

---

27 Cfr. UGOLINI VERINI *De illustratione*, cit., c.13v.

## **Indice dei nomi**

Sono qui registrati i nomi degli autori antichi, medievali e moderni, i titoli delle opere anonime, i nomi degli studiosi, i nomi di personaggi storici.

Naturalmente non sono indicate le occorrenze del nome di Dante Alighieri, cui è dedicato l'intero volume, ma sotto il suo nome sono registrati i titoli delle opere e, per la *Commedia*, anche le singole cantiche e i singoli canti.

Analogamente, per la Bibbia si indicano, oltre i riferimenti generali, anche quelli ai singoli libri.

Non sono invece registrati i personaggi biblici (tranne quelli citati in quanto autori), mitologici e letterari, né i nomi di personaggi storici citati come personaggi letterari.

- Abardo, Rudy 109  
Abelardo 172, 192  
Afrìbo, Andrea 48  
Agostino, santo 53, 62, 158, 172, 180, 181, 235-236, 244-245, 254  
Alberti, Leon Battista 238  
Albumasar 154, 155  
Alessio, Gian Carlo 22  
Alfragano 23, 28  
Alighieri, Pietro 21, 163, 232, 234-235  
Alonzo, Giuseppe 121  
Alvarez, Xosé A. 233  
Ambrogio, santo 156  
«Amico di Dante» 88  
Andrea Cappellano 14, 121-122, 127, 131  
Anonimo Fiorentino 124-125, 234  
Antonelli, Roberto 70, 71  
Arrigo VII, imperatore 175  
Aristotele 74, 77, 188, 218-219  
Ascoli, Albert Russell 80  
Aurigemma, Marcello 150, 151  
Austin, John L. 16, 185-186  
Aversano, Mario 151
- Badali, Renato 220  
Baldelli, Ignazio 155, 158, 163  
Balduino, Armando 63  
Bambaglioli, Graziolo 124  
Barański, Zygmunt G. 201, 209  
Barbi, Michele 44, 76, 78, 87, 88, 90, 98  
Barbutto 36, 38  
Barchiesi, Marino 155  
Baring-Gould, Sabine 164  
Barnes, John C. 79, 231
- Barocelli, Francesco 156  
Barolini, Teodolinda 162  
Bartolomeo Anglico 138, 140, 141  
Bartolomeo da Capua 227  
Bartolomeo da Parma 155, 161-162  
Bartolomeo Notaro da Lucca 36-38  
Barucci, Guglielmo 123  
Basile, Bruno 119, 123  
Battaglia, Salvatore 121-122, 128  
Bellini, Eraldo 175  
Bellomo, Saverio 223, 229  
Belloni, Gino 238  
Bellundi, Puccio 34  
Beltrami, Pietro 103, 107, 109, 156  
Bemrose, Stephen 231  
Benivieni, Girolamo 259  
Benvenuto da Imola 124-125, 156-157  
Berlinghieri, Francesco 215-252, 260  
Bernardo da Bologna 63  
Bernardo di Chiaravalle, santo 160, 170, 181-182  
Bernardo Silvestre 172  
Berra, Claudia 75, 79  
Bettarini, Rosanna 47  
Bettarini Bruni, Anna 46  
Bibbia 15, 130, 159, 167, 206, 212, 235  
*Genesis (Gen.)* 146-147, 152, 204, 211  
*Deuteronomium (Deut.)* 205, 244-245  
*Psalmi (Ps.)* 137, 139, 152, 159, 205, 207  
*Canticum Canticorum (Cant.)* 169, 206  
*Ecclesiasticus (Eccli.)* 152, 160  
*Isaias (Is.)* 15, 139, 167-172, 174, 176, 179-180, 182, 205  
*Ieremias (Jer.)* 183, 207  
*Lamentationes (Lam.)* 26  
*Daniel (Dan.)* 183

- Zacharias (Zach.)* 183  
*Evangelium sec. Matthaeum (Mt.)* 126, 137, 139, 160, 169-170, 178, 205-208, 230, 242  
*Evangelium sec. Marcum (Mc.)* 137, 207-208  
*Evangelium sec. Lucam (Lc.)* 125-126, 137, 208  
*Evangelium sec. Ioannem (Io.)* 141-142, 164, 211  
*Epistola ad Romanos (Rom.)* 204  
*1 Epistola ad Corinthios (1 Cor.)* 204, 207  
*2 Epistola ad Corinthios (2 Cor.)* 207  
*Epistola ad Ephesios (Eph.)* 146, 204  
*2 Epistola Petri (2 Petr.)* 235-236  
*Epistola Iudae (Iudae)* 235  
*Apocalypsis (Apoc.)* 129, 229, 232-234, 236, 244-245  
Billanovich, Giuseppe 68  
Bisi, Monica 136  
Boccaccio, Giovanni 29-30, 46-47, 68, 119, 124-125, 230-231, 255  
Boezio 194  
Boffito, Giuseppe 22  
Bologna, Corrado 208  
Bondie Dietaiuti 12, 33, 37  
Bonfante, Giulio 119 123  
Bonodico (o Bonodito) da Lucca 37-38  
Bonvesin da la Riva 134, 137, 146  
Borghini, Alberto 59  
Borraro, Adalgisa 250  
Borraro, Pietro 250  
Borsa, Paolo 79  
Borsellino, Nino 122  
Bosco, Umberto 225, 231  
Botterill, Steven 170  
Bowe, David 16  
Boyde, Patrick 44, 70, 152  
Brambilla Ageno, Franca 123-124  
Branca, Vittore 46  
Brand, Charles Peter 250  
Breschi, Giancarlo 88  
Brilli, Elisa 84  
Brugnolo, Furio 49-51, 66  
Bufano, Antonietta 150  
Buzzetti Gallarati, Silvia 33-34, 37, 39  
Calcidio 152  
Calenda, Corrado 75, 92  
Campi, Giuseppe 231  
*Canon Episcopi* 161  
Capasso, Ideale 19  
Cardini, Roberto 249  
Carrai, Stefano 19, 64, 155, 162  
Casella, Mario 110  
Cashford, Jules 151  
Castagnola, Rosanna 97  
Castelvetro, Lodovico 95-96  
Cavalcanti, Guido 64, 78, 79, 255  
Cavallo, Guglielmo 238  
Cavalluzzi, Raffaele 235  
Cecchi, Iacopo 89  
Cecco d'Ascoli 13, 69-72, 74, 83, 156, 161  
Censori, Basilio 69  
Cervigni, Dino S. 185, 189  
Chaucer, Geoffrey 117  
Chiariglione, Marco 235  
Chiarini, Cino 152  
Chiaiacchi Leonardi, Anna 123, 126, 171, 177  
Chiesa, Paolo 103, 249  
Chirilli, Emilia 150  
Chisena, Anna Gabriella 15  
Ciabattoni, Francesco 192, 194  
Ciampi, Sebastiano 89  
Ciccarese, Maria Pia 146  
Ciccuto, Marcello 58, 59, 70, 156  
Cicerone, Marco Tullio 63, 129, 150  
Cino da Pistoia 12-13, 22, 29, 48-49, 53-66, 67-85, 88-89  
Ciociola, Claudio 115  
Clemente Alessandrino 232, 236  
Comparetti, Domenico 162, 172  
Conon de Béthune 37, 38  
Consoli, Domenico 172, 179  
Conte, Silvia 226  
Contini, Gianfranco 39, 41, 69, 72, 76, 78, 89, 134  
Coppo di Marcovaldo 141  
*Corpus Iuris Civilis* 215-227  
Corsi, Giuseppe 89  
Cortelazzo, Manlio 124  
Cortelazzo, Michele A. 124  
Corti, Maria 53  
Costantino, imperatore 172  
Crasta, Fabrizio 17, 238  
Crescimbeni, Giovanni Mario 96  
Crespi, Achille 71, 156  
Crimi, Giuseppe 139  
Cristaldi, Sergio 172, 175, 176, 199  
Curti, Elisa 258-259  
Dales, Richard C. 186  
Dante Alighieri  
*Vita nova* 12, 15, 19-31, 55-65, 77, 78, 120, 207-209, 213  
*Rime* 12-13, 22, 33-51, 54, 58-59, 67-85, 87-101  
*De vulgari eloquentia* 81, 84, 195  
*Convivio* 13, 15, 16, 23, 57, 65, 73, 74, 78, 80-85, 119-120, 149, 151, 168, 170, 173-174, 176-177, 179-180, 183-184, 185, 188, 193-197, 215, 220-221, 227, 251, 253, 258  
*Monarchia* 14, 103-105, 107-108, 115, 149, 162, 173-174, 177-178, 180, 183-184, 221, 226, 249  
*Epistolae* 67-85, 173-175, 178, 183-184  
*Commedia* 14-17, 21, 77, 78, 80, 103-118, 119-131, 133-134, 143-144, 147, 149-150, 158, 167, 175, 180, 191, 199, 206, 209, 213, 215, 225, 229-234, 250-260  
*Inferno* 112, 115-117, 119-120, 152, 154, 255  
I 161, 175-180, 183, 202, 205, 256  
II 189, 205, 225  
III 229-237  
IV 120, 217-219  
V 75, 120  
VI 152  
VIII 133, 143-144  
IX 123, 143, 151  
X 150-152, 221-222  
XI 144, 152, 158  
XIII 128, 256-257  
XIV 124-125  
XV 21  
XVI 257  
XVIII 120, 123-124, 128-129, 146  
XIX 129  
XX 15, 120, 149, 153-165  
XXI 133-134, 136, 138-139, 145-146  
XXII 137, 139  
XXIII 134, 141, 142  
XXIV 205

- XXVI 21, 152  
 XXVII 134  
 XXVIII 146, 147  
 XXX 124, 137  
 XXXIII 152, 205  
 XXXIV 135, 140  
*Purgatorio* 112, 116-117, 119, 199-213  
 I 16, 199, 205, 220-221  
 II 16, 136, 139, 191-194  
 VI 128, 205  
 VIII 122, 140, 144-145, 147  
 IX 147  
 X 139, 153, 257  
 XI 128  
 XVII 193-194  
 XVIII 153, 193-194  
 XIX 16, 123, 124, 128, 140, 185-197  
 XX 205  
 XXI 121  
 XXII 172-174, 177, 180-181, 205  
 XXIII 122-123  
 XXIV 121, 124, 205  
 XXVII 200-203  
 XXVIII 130, 201-203, 210  
 XXIX 121, 124, 151  
 XXX 130, 191, 206-210  
 XXXI 209-210  
 XXXII 121, 129-130, 181-183, 204-206  
 XXXIII 181-183, 199, 205, 211-212  
*Paradiso* 112, 115-117, 119, 165  
 I 150-151, 223, 226  
 II 149, 165, 226  
 III 165  
 V 28-29, 224  
 VI 17, 215-227
- IX 126  
 XIV 205  
 XV 121, 170  
 XVII 175, 225  
 XX 258  
 XXII 20-21, 165  
 XXIII 151, 165  
 XXIV 167  
 XXVI 205  
 XXVII 128  
 XXIX 237  
 XXX 21  
 XXXII 147  
 XXXIII 168, 170-171, 178, 184  
*Fiore* 39  
 Dante da Maiano 12, 34-37, 67, 95  
 Darrel Ruktin, H. 158  
 Dati, Leonardo 17, 238-247  
 Davanzati, Chiaro 34  
 Davis, Charles Till 175  
 Debenedetti, Santorre 94-95, 97-98  
 Delcorno Branca, Daniela 259  
 Delcorno, Carlo 119-120, 123  
 Della Torre, Arnaldo 256  
 Del Lungo, Isidoro 123  
 Del Popolo, Concetto 140  
 Del Turco, Giovanni 223  
 Delumeau, Jean 170  
 De Robertis, Domenico 29, 34, 41-43, 54-56, 59, 65, 67, 76, 90-91, 94-95  
 De Vivo, Catello 142  
 Dionisotti, Carlo 250  
 di Pino, Guido 70  
*Digesta Iustiniani* 226  
 Donati, Foresè 106  
 D'Ovidio, Francesco 162  
 Duns Scoto 229
- Durling, Robert M. 206  
 Duso, Ellena Maria 76, 88
- Edelheit, Amos 253  
 Eliade, Mircea 153  
 Ellero, Diego 249  
 Ernst, Germana 158  
 Eusebio 172
- Faraci, Dora 141  
 Federici Vescovini, Graziella 20, 156  
 Federico da Montefeltro 252  
 Fenzi, Enrico 79  
 Ferguson, Everet 210  
 Ferrara, Sabrina 78, 83-84  
 Ferraro, Anna 103  
 Ferrucci, Franco 149-150  
 Ficino, Marsilio 18, 249-253, 258  
 Filippi, Rustico 33-37, 39, 43, 50  
 Finzi, Claudio 238  
 Fioravanti, Gianfranco 84  
 Flamini, Francesco 239  
 Forti, Fiorenzo 72, 76  
 Fosca, Nicola 172, 181-183  
 Foster, Kenelm 44  
 Francesco da Barberino 14, 127, 131  
 Francesco da Buti 21, 124-125, 181, 230  
 Francesco di ser Nardo 107  
 Frasca, Gabriele 70, 91, 97  
 Fraticelli, Pietro 97  
 Freccero, John 193-194, 231, 237  
 Frezzi, Federico 258  
 Frugoni, Chiara 170  
 Fulgenzio Planciade, Fabio 172, 219  
 Fumagalli, Maria Cristina 190  
 Furlan, Francesco 223  
 Gagliardi, Antonio 140
- Galvano da Bologna 106  
 Gambino, Francesca 66  
 Garfagnini, Gian Carlo 20, 253, 256  
 Garin, Eugenio 20, 250, 256  
 Gentili, Sonia 137  
 Gerini, Francesco 254, 258  
 Gherardo da Cremona 23  
 Giacomino da Verona 134, 137, 143  
 Giglioni, Guido 158  
 Gilson, Simon A. 158, 250  
 Giovanni di Salisbury 172  
 Giovanni di Siviglia 23  
 Girardi, Maria Teresa 175  
 Girolamo, santo 169, 172  
 Giuliani, Giovanni Battista 97  
 Giunta, Claudio 33, 35-38, 40-44, 46, 73, 76, 78  
 Giustiniani, Vito R. 238  
 Gorni, Guglielmo 22, 24, 78, 122  
 Gragnolati, Emanuele 188  
 Granville Hatcher, Anna 119  
 Grayson, Cecil 56, 250  
 Graziosi, Elisabetta 76, 84  
 Green, David H. 192  
 Green, Michael 190  
 Gregorio Magno 137-138, 244-245  
 Gregory, Tullio 20  
 Gualtieri 127  
 Guerri, Domenico 71  
 Guerrieri, Francesco 238  
 Guido da Pisa 124, 230  
 Guidubaldi, Egidio 70  
 Guillaume de Lorris 202  
 Guinizzelli, Guido 188  
 Guionet 38  
 Güntert, Georges 122  
 Gurioli, Elena 14-15, 17

- Harvey, Ruth 35  
Hastings, James 159  
Hawkins, Peter S. 167  
Hein, Jean 176  
Hollander, Robert 22, 193  
Holmes, Olivia 190  
Howe, Christopher 104  
Hussherr, Cécile 164
- Iacomo della Lana 106, 124, 152  
Indizio, Giuseppe 68  
Inglese, Giorgio 113, 229  
Innocenzo III, papa 172  
Isidoro di Siviglia 140-141, 152, 158, 171  
Italia, Sebastiano 172
- Jacoff, Rachel 193  
James, Montague Rhodes 233  
Jean de Meun 202  
Johnson, Marguerite 161
- Kannegiesser, Karl Ludwig 100  
Kay, Richard 22, 27, 155, 158  
Kay, Tristan 188  
King, Edward B. 186  
Kirkham, Victoria 122  
Klibanski, Raymond 20  
Kristeller, Paul Oskar 250, 256
- Lacaita, Giacomo Filippo  
Lachin, Giosuè 142  
Ladner, Gerhart B. 170  
Landino, Cristoforo 249, 252, 253  
Lanza, Antonio 89  
Latini, Brunetto 156  
Lattanzio 172
- Lazzerini, Lucia 125  
Leclercq, Jean 160  
Lecoy, Félix 202  
Ledda, Giuseppe 174, 199-200  
Lemay, Richard 154  
Livraghi, Leyla M.G. 13, 68, 70, 81  
Limentani, Uberto 250  
Lombardi, Baldassarre 232  
Lombardi, Elena 188, 190, 192  
Longère, Jean 159  
Lucano 220  
Lunais, Sophie 152
- Macrobio 150, 155-156  
Maffia Scariati, Irene 33, 88  
Maisano, Riccardo 169  
Malaspina, Moroello (di Giovagallo) 78-80  
Malato, Enrico 115, 122, 175, 253  
Mâle, Émile 170  
Manzi, Andrea 13, 92  
Maraldi, Elisa 12  
Maramauro, Guglielmo 124, 163  
Mari, Michele 75  
Maria di Francia 142, 145  
Marino, Eugenio 255  
Marino da Caramanico 227  
Marrani, Giuseppe 33, 34, 36, 48, 50, 64-66  
Marshall, Jennifer 111  
Martelli, Luigi 16-17  
Marti, Mario 29, 58, 70, 88  
Martinelli, Bortolo 27, 175  
Martinez, Ronald L. 206  
Martini, Luca 106, 113-114  
Mazzoni, Francesco 68, 229-230  
Mazzoni, Guido 125, 219
- Mazzotta, Giuseppe 190  
Mazzucchi, Andrea 92  
Medici, Cosimo de' 250,  
Medici, Lorenzo de' 250-252, 257, 260  
Meier, Hans 156  
Melzi d'Eril, Camillo 22  
Mengaldo, Pier Vincenzo 33, 109  
Menichetti, Aldo 48  
Mercuri, Roberto 167, 168, 180  
Messeri, Antonio 238  
Michele Scoto 156, 161, 164-165  
Mita Ferraro, Alessandra 237-238, 247  
Moore, Edward 88, 89, 97, 152, 182, 232  
Moreschini, Claudio 169  
Morino, Alberto 156  
Morpurgo, Piero 156  
Motta, Uberto 175  
Mussafia, Adolfo 181
- Nardello, Chiara 254-255  
Nardi, Bruno 20, 229, 231, 232, 236  
Narducci, Emanuele 155  
*Navigatio Sancti Brendani* 229, 232, 236  
Neckam, Alexander 164  
Nesi, Giovanni 18, 249-260
- Olivi, Pietro di Giovanni 229  
Onder, Lucia 124, 128  
Onesto da Bologna 63  
Orazio 151-152  
Orlando, Sandro 63  
Ortu, Giuliana 14  
Orvieto, Paolo 253  
Ostorero, Martine 161  
Ottimo commento 21, 124  
Ovidio 77, 120, 173, 202
- Padoan, Giorgio 115, 180  
Pallamidesse Bellindote 33  
Palma di Cesnola, Maurizio 175  
Palmieri, Matteo 17, 229, 232, 237-247  
Panaccione, Anna Rosa 72  
Panofski, Erwin 20  
Paolo II, papa 238-239  
Paratore, Ettore 155, 162-163  
Parodi, Ernesto Giacomo 87  
*Parzifal* 232, 236  
Pasquali, Giorgio 162, 172  
Pasquazi, Silvio 155, 158  
Pasquini, Emilio 75, 76, 79  
Pastore Stocchi, Manlio 129  
Paterson, Linda 35  
Pazzaglia, Mario 209  
Pedroni, Matteo 41  
Pegoretti, Anna 182, 200  
Peirone, Luigi 57  
Pellegrini, Flaminio 87  
Penco, Carlo 186  
Penna, Angelo 126  
Pernicone, Vincenzo 44, 76  
Pertile, Lino 130, 182, 205  
Perugi, Maurizio 72  
Petrarca, Francesco 47-48, 68-69, 72, 251, 253, 255, 258-260  
Petrie, Jennifer 231  
Petrocchi, Giorgio 57, 106-108, 110, 112  
*Picatrix* 157  
Piccini, Daniele 68  
Pico della Mirandola 253  
Picone, Michelangelo 57, 78, 122  
Pieralisi, Sante 89  
Pietro Lombardo 230, 235-236, 244  
Pinto, Raffaele 82  
Pistelli, Ermenegildo 87

- Placella, Annarita 15, 168, 169, 174, 181  
 Placella, Vincenzo 223  
 Platone 18, 150, 152, 240, 259-260  
 Plinio il vecchio 252  
 Poliziano, 63, 258-259  
 Pomaro, Gabriella 106  
 Ponsiglione, Giulia 259  
 Porcelli, Bruno 27  
 Poulle, Emmanuel 150  
 Prandi, Stefano 170  
 Préaux, Claire 160  
 Priest, Beatrice 16, 200  
 Profacio 22  
 Pseudo Maslama Al-Magriti 157  
 Pseudo-Ugo di San Vittore 235-236  
 Pucci, Antonio 46, 47
- Quadrio, Benedetta, 199  
 Quentin, Henri 104  
 Quillet, Jeannine 149-150  
 Quirini, Giovanni 76, 88
- Rabano Mauro 181  
 Rahner, Hugo 151  
 Raimbaut de Vaqueiras 37, 38  
 Raimondi, Ezio 16, 199  
 Rajna, Pio 46  
 Rao, Ida Giovanna 238  
 Reggio, Giovanni 231, 237  
 Reeve, Michael 103  
 Resta, Gianvito 250  
 Restoro d'Arezzo 156, 164  
 Ribaud, Vera 14, 104-105  
 Ricci, Pier Giorgio 29, 108  
 Rigo, Paola 28  
 Rigon, Antonio 70  
 Rinuccini, Alamanno 238
- Ristori, Renzo 239  
 Roberto Grossatesta 16, 186  
 Roberts, Sean 252  
 Robinson, Peter 14, 103-118  
 Rochais, Henri 160  
 Romanini, Fabio 106-107  
*Roman de la Rose* 39, 202  
 Ronconi, Alessandro 172, 179  
 Rooke, Margaret 238, 254  
 Rosario, Pasquale 70  
 Roselli, Rosello 89  
 Rossi, Nicolò de' 48-51  
 Rossi, Paolo Aldo 157  
 Rostagno, Enrico 87  
 Rucellai, Cipriano 241-242, 246  
 Russo, Vittorio 70, 211  
 Rushworth, Jennifer 193
- Sabbatino, Pasquale 224  
 Sancipriano, Mario 250  
 Sanguineti, Federico 106-113  
 Sansone, Giuseppe E. 127  
 Santagata, Marco 38, 47, 69, 73, 78, 84  
 Santi, Francesco 202  
 Sardi, Tommaso 254-255, 258  
 Savonarola, Girolamo 253-255, 259-260  
 Saxl, Fritz 20  
 Sbisà, Marina 186  
 Scarabelli, Luciano 152  
 Scartazzini, Giovanni Andrea 231  
 Schmidt, Paul Gerhard 144  
 Scott, John A. 219-220, 225  
 Scrimieri, Rosario 44  
 Segni, Bardo 97-98  
 Segre, Cesare 109  
 Selig, Karl-Ludwig 119  
 Seneca, Lucio Anneo 220
- Sennuccio del Bene 68  
 Senocrate 250  
 Seriacopi, Massimo 103  
 Servio 172, 173  
 Shaw, Prue 14, 103-118  
 Silverstein, Theodore 233  
 Simonelli, Maria 57  
 Singleton, Charles S. 208  
 Solerti, Angelo 89  
 Sordello da Goito 36  
 Southerdern, Francesca 188  
 Spera, Francesco 121, 235  
 Stabile, Giorgio 74, 150, 165  
 Stauble, Antonio 41  
 Steinberg, Justin 84  
 Stotz, Peter 41  
 Sturges, Robert S. 188
- Tabarroni, Andrea 19, 249  
 Tanturli, Giuliano 253  
 Taviani, Guelfo 48-49  
 Traina, Maria Rita 12  
 Tavoni, Mirko 84  
 Terenzio 129  
 Tertulliano 169  
 Tolomeo 23, 28, 31, 154-155, 158, 252  
 Tommaso d'Aquino 158, 216-219  
 Tonelli, Natascia 48, 75, 78  
 Tortelli, Elisabetta 259  
 Totti, Gaspere 98  
 Toynbee, Peter 23  
*Tractatus de Purgatorio sancti Patricij* 142  
 Traina, Maria Rita 48-49  
 Tramontana, Carmelo 172  
 Tranfaglia, Silvia 12  
 Trovato, Paolo 106, 108, 110-111
- Uberti, Fazio degli 252, 258  
 Ugo di San Vittore 192, 232, 234-236  
 Uguccone da Lodi 134
- Valastro Canale, Angelo 141  
 Valterza, Lorenzo 226  
 Van deen Abeele, Badouin 141  
 Vandelli, Giuseppe 87  
*Vangelo apocrifo di Nicodemo* 205  
 Varela-Portas de Orduña, Juan 44, 75  
 Vasoli, Cesare 249, 256, 259  
 Vecchi Galli, Paola 47  
 Veglia, Marco 115  
 Verino, Ugolino 252, 260  
 Viel, Riccardo 115  
 Villa, Claudia 79  
 Villani, Filippo 106  
 Villani, Giovanni 222  
 Villata, Carla 186  
 Virgilio 15, 120, 151, 159, 162-163, 167, 170, 172-181, 183-184, 206, 211, 219  
*Visio Alberici* 142  
*Visio Anselmi Scholastici* 134-135, 146  
*Visio Caroli Crassi* 134, 146  
*Visio Gunthelmi* 134  
*Visio Pauli* 229, 232-234, 236  
*Visio sancti Guthlaci* 146  
*Visio Thurkilli* 144-145  
 Vittori, Edmondo 69
- Webb, Heather 188  
 Weinstein, Donald 253  
 Windram, Heather F. 104  
 Witte, Karl 13, 89, 98-101
- Zaccagnini, Guido 78, 89  
 Zalta, Edward N. 190

Zanato, Tiziano 251  
Zanini, Filippo 18  
Zernith, Antonio 164  
Zolli, Paolo 124