

# A JOURNAL OF THE HUMANITIES

RIVISTA DI STUDI UMANISTICI FONDATA DA FRANCO CARDINI E PAOLO TROVATO

STORIE E LINGUAGGI **STORIE**  
**E LINGUAGGI** STORIE E-  
LINGUAGGI **10 (2024)** STORIE E-  
LINGUAGGI **FASCICOLO 2** STORIE-  
E LINGUAGGI **NUOVI STUDI**  
**SULLA *COMMEDIA*** STORIE E-  
LINGUAGGI **A CURA DI**  
**ELISABETTA TONELLO** STORIE E-  
LINGUAGGI STORIE E LINGUAGGI  
STORIE E LINGUAGGI STORIE E-  
LINGUAGGI STORIE E LINGUAGGI  
STORIE E LINGUAGGI STORIE E-  
LINGUAGGI STORIE E LINGUAGGI  
STORIE E LINGUAGGI

**libreriauniversitaria.it**  
edizioni



---

# STORIE E LINGUAGGI

10 (2024)  
FASCICOLO 2

---

A Journal  
of the Humanities  
founded by

Rivista  
di studi umanistici  
fondata da

FRANCO CARDINI • PAOLO TROVATO

NUOVI STUDI SULLA *COMMEDIA*

a cura Elisabetta Tonello

**libreriauniversitaria.it**  
edizioni

STORIE E LINGUAGGI  
*A Journal of the Humanities · Rivista di studi umanistici*

**Editor · Direttore**

Paolo Trovato, Università di Ferrara

**Editorial board · Comitato scientifico**

Angela Maria Andrisano, Università di Ferrara

Olivier Bivort, Università di Ca' Foscari, Venezia

Paolo Cherchi, University of Chicago

Maria Adele Cipolla, Università di Verona

José Enrique Ruiz Domenec, Universidad Autónoma de Barcelona

Andrea Giardina, Scuola Normale Superiore di Pisa

Valentina Gritti, Università di Ferrara

Loretta Innocenti, Università di Ca' Foscari, Venezia

Martin McLaughlin, University of Oxford

Brian Richardson, University of Leeds

† Francisco Rico, Universidad Autónoma de Barcelona

Marco Tarchi, Università di Firenze

Raymund Wilhelm, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt

**Publishing copy-editors · Comitato di redazione**

Jacopo Gesiot, Università di Trieste

Beatrice Saletti, Università di Ferrara

Elisabetta Tonello, Università eCampus, Novedrate

**Legal representative · Direttore responsabile**

Mario Lion Stoppato

*Storie e linguaggi* is a Peer-Reviewed Journal  
*Storie e linguaggi* è una rivista sottoposta a peer-review

*Storie e linguaggi* fa parte dell'elenco delle riviste di classe A dell'Anvur

*Storie e linguaggi. A Journal of the Humanities*

Semestral Journal published by [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it) Edizioni

*Storie e linguaggi. Rivista di studi umanistici*

Rivista semestrale pubblicata da [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it) Edizioni

Registrazione Tribunale di Padova n. 2393

2421-7344 (online)

10 (2024), Fascicolo 2

dicembre 2024

© [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it) Edizioni

Webster, divisione di TXT SpA

Via Vincenzo Stefano Breda, 26

Tel.: +39 049 76651

Fax: +39 049 7665200

35010 - Limena PD

[redazione@libreriauniversitaria.it](mailto:redazione@libreriauniversitaria.it)

## PUBLICATION ETHICS AND MALPRACTICE STATEMENT

*Storie e Linguaggi*, founded by Franco Cardini and Paolo Trovato, is a peer-reviewed semestral journal committed to upholding the highest standards of publication ethics. In order to provide readers with articles of highest quality we state the following principles of Publication Ethics and Malpractice Statement.

Authors ensure that they have written original articles. In addition they ensure that the manuscript has not been issued elsewhere. Authors are also responsible for language editing of the submitted article. Authors confirm that the submitted works represent their authors' contributions and have not been copied or plagiarized in whole or in part from other works without clearly citing. Any work or words of other authors, contributors, or sources (including online sites) are appropriately credited and referenced. All authors disclose financial or other conflict of interest that might influence the results or interpretation of their manuscript (financial support for the project should be disclosed). Authors agree to the license agreement before submitting the article.

The editors ensure a fair double-blind peer-review of the submitted papers for publication. The editors strive to prevent any potential conflict of interests between the author and editorial and review personnel. The editors also ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential before publishing.

The editors coordinates the editorial board for reviewing the works to be published in *Storie e Linguaggi*. The reviewers, members of the scientific committee, include experts in the field of higher education, university lecturers and researchers. Each is assigned papers to review that are consistent with their specific expertise.

Reviewers check all papers in a double-blind peer review process. The reviewers also check for plagiarism and research fabrication (making up research data) and falsification (manipulation of existing research data, tables, or images). In accordance with the code of conduct, the reviewers report any cases of suspected plagiarism or duplicate publishing.

Reviewers evaluate manuscripts based on content without regard to ethnic origin, gender, sexual orientation, citizenship, religious belief or political philosophy of the authors. They ensure that all the information related to submitted manuscripts is kept as confidential and must report to the editors if they are aware of copyright infringement and plagiarism on the author's side. They must evaluate the submitted works objectively as well as present clearly their opinions on the works in a clear way in the review form. A reviewer who feels unqualified to review the research reported in a manuscript notify the editors and excuses himself from the review process.

## SOMMARIO

- La semiosi nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* danteschi / Semiosis in Dante's *Purgatorio* and *Paradiso* . . . . . 3  
Luisa Ferretti Cuomo
- Tra i cantor del cielo artista*. Dante e la semantica della creazione nella *Commedia* / *Tra i cantor del cielo artista*. Dante and the semantics of creation in the *Comedy* of Dante Alighieri. . . . . 29  
Federica Maria Giallombardo
- Una nota su *Paradiso* VII, 90 («Sanza passar per un di questi guadi») / A note on *Paradiso* VII, 90 («Sanza passar per un di questi guadi») . . 45  
Rosy Cupo
- Idola* e filologia. Ancora sulla famiglia *a* (Mart Triv) e sulla *subscriptio* di Forese Donati / *Idola* and philology. More on the family *a* (Mart Triv) and the *subscriptio* by Forese Donati . . . . . 69  
Elisabetta Tonello
- Ancora sulla famiglia *mad* (Md Rb e affini) / Further reflections on the *mad* family (Md Rb and related manuscripts) . . . . . 93  
Beatrice Mosca

Spigolature dall'apparato del <i>Purgatorio</i> / Gleanings from the critical apparatus of Dante's <i>Purgatorio</i> . . . . .	115
Fabio Romanini	
Nuove proposte per i versi provenzali della <i>Commedia</i> ( <i>Purgatorio</i> , XXVI, 140-147) / New proposals for the provençal verses of the <i>Commedia</i> ( <i>Purgatorio</i> , XXVI, 140-147) . . . . .	121
Emanuela Monini	
Altri sguardi al <i>Paradiso</i> : I 141 e III 28 / New glances towards the <i>Paradiso</i> : I 141 and III 28 . . . . .	135
Marco Giola	
<i>Sciogliere il verso</i> : ancora sulla struttura ritmica dell'endecasillabo nella <i>Commedia</i> / <i>Sciogliere il verso</i> : some notes on the prosodic-rhythmic structure of the hendecasyllable in the <i>Commedia</i> . . . . .	153
Elena Niccolai	
Notizia di un frammento trecentesco della <i>Commedia</i> di Dante a Buenos Aires / Report on a new 14th-century fragment of Dante's <i>Commedia</i> in Buenos Aires . . . . .	171
Cinthia María Hamlin	
<i>Marginalia</i> purgatoriali dal codice Laurenziano Pluteo 40.7 / <i>Marginalia</i> from the <i>Purgatorio</i> in the Laurenziano codex Pluteo 40.7 . . . . .	187
Federica Cifariello	
Nuove indagini sulla lingua e sul testo del codice Florio: prime campionature / New investigations into the language and text of the Florio ms.: preliminary examinations. . . . .	201
Elisa Donda	
Le glosse dantesche del S. Pantaleo 8: esame paleografico, edizione e problemi testuali / The Dantean glosses of S. Pantaleo 8: paleographic analysis, edition, and textual problems . . . . .	209
Giuseppe Alvino, Riccardo Montalto	

## Nota

Il fascicolo raccoglie otto degli interventi presentati a Ravenna, in occasione del Congresso Alma Dante 2023 (17-20 maggio), integrati da cinque saggi che sviluppano idee maturate durante il lavoro di allestimento dell'edizione critica della *Commedia*, a cura di Paolo Trovato e del "Gruppo di Ferrara" da lui coordinato. I contributi vertono su aspetti degli studi danteschi fra loro diversi, per metodo di indagine e per argomento, e affrontano sia questioni esegetiche sia problemi di critica testuale, spaziando dalle analisi prosodiche alle indagini linguistiche, dagli approfondimenti lessicali alle note codicologiche. Danno, inoltre, conto della nuova scoperta di un frammento dantesco della *Commedia* a Buenos Aires e forniscono, infine, interessanti anticipazioni sulle edizioni critiche di *Purgatorio* e *Paradiso*, attualmente in fase di completamento, dopo l'uscita di *Inferno* (Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, Edizione critica a cura di Elisabetta Tonello e Paolo Trovato. Commento a cura di Luisa Ferretti Cuomo, Padova, [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it) Edizioni, 2022). Un mosaico composito, dunque, che nella sua varietà conferma l'ampiezza degli studi possibili e degli approfondimenti che il poema dantesco sa, ancora oggi, sollecitare e sostanziare.

Elisabetta Tonello



# ESEGESI



# LA SEMIOSI NEL *PURGATORIO* E NEL *PARADISO* DANTESCHI

Luisa Ferretti Cuomo

The Hebrew University of Jerusalem

ferretti@mail.buji.ac.il

## Semiosis in Dante's *Purgatorio* and *Paradiso*

### Abstract (ITA)

Nell'articolo si propone l'analisi dei canti XXVIII-XXXIII del *Purgatorio* e dei canti XVIII-XIX, XXVII-XXVIII del *Paradiso* in relazione al 'modo di significare' dantesco che si evolve con l'evolversi della narrazione. Dal Paradiso terrestre in poi e per tutto il Paradiso, si può parlare di "semiosi mobile", o meglio ancora "semiosi caleidoscopica": l'evidenza corporale, oltre a esprimere direttamente il

senso simbolico delle creature materiali, procedendo nel percorso narrativo esprime sensi simbolici diversi, o separa sensi simbolici uniti. A partire dal cielo di Giove, assistiamo poi a un tentativo di superare i vincoli del processo sintagmatico inerente al discorso, per realizzare un'immagine paradigmatica, in cui si fondono in un simbolo complesso diversi significati.

### Abstract (ENG)

In this study the analysis of XXVIII-XXXIII cantos in *Purgatory* and of XVIII-XIX, XXVII-XXVIII cantos in *Paradise* is proposed in order to demonstrate the evolution of Dante's 'way to signify' within the evolution of the narration itself. Starting from Paradiso Terrestre till the end of Paradiso we assist to what we call "mobile semiosis", or even better "kaleidoscopic semiosis": the corporeal evidence may express one to one

the symbolic meaning of physical realities; but in the progress of narrative pathway it may express different symbolic meanings which grow one on the other, or separate united symbolic meanings in different narrative entities. Starting from Jupiter heaven, the narrator tries to overcome the restraints of syntagmatic process inherent to discourse, in order to achieve a paradigmatic picture, where different meanings merge.

PAROLE CHIAVE: semiosi / sintagmatica / paradigmatica / conoscenza / specchio / Paradiso Terrestre / Paradiso / Matelda / Beatrice / Grifone / Aquila

KEYWORDS: semiosis / syntagmatics / paradigmatics / cognition / looking glass / Eden / Paradise / Gryphon / Eagle

1. Per valutare il canto degli invidiosi (*Pg XIII*) al di fuori delle linee critiche tradizionali mi sembra importante il contributo di Kablitz,<sup>1</sup> che si pone da una prospettiva completamente diversa rispetto a tutti gli altri interpreti: proprio la difficoltà ad affrontare il canto secondo i parametri usuali gli «sembra concedere un accesso privilegiato ad alcuni concetti centrali per l'invenzione del *Purgatorio*, e per la sua – per così dire – ideologia». Vorrei rivisitarne qui quelle linee che mi sembrano particolarmente euristiche.

Lo studioso affronta per prima cosa il problema della pena: essa è imposta dalla spiegazione etimologica della parola “invidiare”, implicita nell'ammonimento di Agostino: «Oculis enim videmus, non nostris oculis invidemus» (*Sermones*, 30, 277),<sup>2</sup> ed esplicitata nelle *Derivationes* di Ugucione: «‘invideo tibi’ idest ‘non video tibi’ idest ‘non fero videre te bene agentem’» (U 26, [15]), quasi l’“invidiare” fosse il ‘non sopportare di vedere’ e quindi un ‘non voler vedere’. È un non vedere che si traduce nel colore livido che oscura tutto e si rivela persino sul volto grigiastro di chi prova invidia. Ma a quale “vedere” si negano, questi invidiosi? Tommaso lo spiega chiaramente: «Invidia autem [...] contrariatur caritati, per quam est vita animae spiritualis. Utriusque enim obiectum [...] est bonum proximi, sed secundum contrarium motum: nam caritas gaudet de bono proximi, invidia autem de bono tristatur» (*Summa Theol.* II<sup>a</sup>-II<sup>ae</sup>, q. 36, a. 3, co).<sup>3</sup> Ecco allora che si spiega anche la dimensione diacronica dell'invidia: opposta al “Primo Amore” divino, l’“invidia prima” diabolica, come ci ha detto Dante stesso, ha liberato dall’Inferno la lupa-cupidigia: «Questi la caccerà per ogni villa, / fin che l’avrà rimessa ne lo ’nferno, / là onde ’nvidia prima dipartilla» (*If* I, 111). Ed è stata proprio l’invidia diabolica a portare la morte fisica e spirituale nel mondo: «Invidia autem diaboli mors introivit in orbem terrarum» (*Sap.* 2,24). Solo l’incarnazione di Cristo ha potuto rimediare alla morte spirituale.

---

1 Kablitz 1999, Kablitz 2001.

2 «Infatti vediamo con gli occhi, non invidiamo con i nostri occhi»; qui e di seguito il testo e le traduzioni di Agostino sono tratti da [augustinus.it](http://augustinus.it).

3 «L’invidia è contraria all’amore-carità, attraverso cui esiste la vita dell’anima spirituale. L’oggetto di ambedue è il bene del prossimo, ma secondo un movimento contrario: infatti la carità gode del bene altrui, invece l’invidia si rattrista del bene». (Per la traduzione della *Summa*, mi sono servita qui e successivamente di un sito non più attivo).

Ebbene, secondo Kablitz,<sup>4</sup> nel Purgatorio dantesco, che deve la sua esistenza a tale incarnazione, sono percepibili i mutamenti cognitivi causati da essa, mutamenti che nel mondo terreno si risolvono per lo più in affermazioni paradossali che richiedono la fede per essere accettate: come la compresenza della prescienza divina e del libero arbitrio umano. Uno dei modi per avvicinarci a tali paradossi è quello del discorso allegorico o simbolico, dove la significazione si manifesta attraverso due fasi successive, quella percettiva ed intellettuale prima, quella interpretativa ed esclusivamente intellettuale in un secondo momento.

Arrivati nel secondo girone, Dante e Virgilio si trovano davanti a una realtà naturale scabra, omogenea, senza alcuna indicazione che possa indirizzarli sulla via da percorrere. Virgilio allora si volta verso il Sole:

Poi fisamente al sole li occhi porse;  
fece del destro lato a muover centro,  
e la sinistra parte di sé torse. 15  
«O dolce lume a cui fidanza i' entro  
per lo novo cammin, tu ne conduci»,  
dicea, «come condur si vuol quinc'entro. 18  
Tu scaldi il mondo, tu sovr'esso luci;  
s'altra ragione in contrario non punta,  
esser dien sempre li tuoi raggi duci». 21

Se analizziamo la preghiera di Virgilio per decidere la via da prendere, vediamo che egli si serve di un segno del libro simbolico della Natura, il sole: ma che senso ha questo segno nel suo discorso? Prima di tutto lo definiscono dolcezza e calore, nozioni comunissime per la carità divina nel Medioevo, mentre la luce si riferisce in genere alla conoscenza: ecco quindi esprimersi nelle sue parole una sorta di sinestesia fra la percezione sensibile che conduce all'intelletto e poi quella puramente intellettuale, dove i due livelli – con le loro aporie – co-esistono. Secondo lo studioso, infatti, Dante ci presenta in tutto il Purgatorio la coincidenza di quelle due percezioni del Libro della Natura che nel mondo dei vivi sono separate, la percezione sensoriale, che viene per prima, e quella intellettuale che disambigua il simbolo, che la segue. Qui le due percezioni si fanno una: «Il Purgatorio è il luogo dell'evidenza corporale del senso simbolico delle creature materiali [...] effettivamente la luce del sole conduce gli uomini al Paradiso»; come vedremo di fatto, aggiungo io, sulla cima del

---

4 Kablitz 2001, p. 201.

Purgatorio stesso, dove per salire ai cieli Dante fissa gli occhi in quelli di Beatrice che fissa il Sole, ricevendone l'immagine riflessa (*Pd* I, 43-81).

Quando Beatrice in sul sinistro fianco  
Vidi rivolta e riguardar nel sole  
[...]  
E volsi il viso al sole oltre nostro uso  
[...]  
Beatrice tutta nelle eterne rote  
fissa con li occhi stava; e io in lei  
Le luci fissi, di la su remote  
[...]  
«Tu non se in terra, sì come tu credi»

2. Continuando questa linea di pensiero, secondo me, dal Paradiso terrestre in poi, si può parlare di “semiosi mobile”, o meglio ancora “semiosi caleidoscopica”: l'evidenza corporale, che si esprime anche nella forma linguistica del testo, oltre a esprimere direttamente il senso simbolico delle creature materiali nel mondo narrato, procedendo nel percorso narrativo esprime per chi ne fruisce sensi simbolici diversi, o separa sensi simbolici uniti, anche se appartenenti allo stesso gruppo di cognizioni di quelli precedenti.

Per i sensi simbolici che trasmettono un significato che si sdoppia ricorderò qui soltanto la figura di Matelda. Il canto xxviii del *Purgatorio* apre la terza e ultima parte, formata da sei canti. In essi si narrerà dell'incontro di Dante con Beatrice e della sua purificazione finale.

Dante, ormai padrone di sé stesso, si inoltra con lentezza e con serenità sull'altopiano verdeggiante nella foresta che fa appello a tutti i suoi sensi: la luce del sole temperata dall'ombra delle piante, il profumo delle erbe e dei fiori, il tocco leggero di una brezza che gli sfiora la fronte, il basso suono delle foglie della foresta che appena stormiscono e accompagnano le variazioni del canto gioioso degli uccellini che accolgono le prime ore del giorno. Quando egli è ormai tanto addentro da non distinguer più da dove sia entrato, un piccolo corso d'acqua gli sbarra la strada con le sue piccole onde che lambiscono l'erba delle sponde: l'acqua, che pure scorre bruna nell'ombra perpetua, è di una trasparenza assoluta (v. 33). Il narratore sembra accarezzare il paesaggio mentre lo crea, come un pittore che passi lievemente il pennello sul foglio.



Tosto che fu là dove l'erbe sono  
bagnate già da l'onde del bel fiume,  
di levar li occhi suoi mi fece dono. 63

Non credo che splendesse tanto lume  
sotto le ciglia a Venere, trafitta  
dal figlio fuor di tutto suo costume. 66

Anche questo amore riecheggia una perdita, la morte dell'amato, ma tale eco svanisce subito perché la bella giovane sorride, mentre maneggia i fiori che aveva raccolto. Questo suo riso scatena l'appassionato desiderio di Dante di essere vicino a lei, con lei, e quindi il suo odio per quei tre passi, la larghezza della corrente, che non gli permettono di realizzare il suo desiderio. Anzi, il narratore paragona il suo odio di allora a quello del giovane Leandro, che nel racconto mitico si trova davanti il mare infuriato: un braccio di mare, fra la Tracia e l'Asia Minore, che egli era solito passare a nuoto per poter essere con Ero, la sua amata. Anche Leandro morrà, nel tentativo questa volta infruttuoso (v. 75).

Il lettore sa, perché così è stato detto da Virgilio alla fine del canto precedente, che il desiderio di Dante è ora un desiderio giusto e naturale, che va seguito. Il suo amore intenso per la bella signora, con tutti i suoi tratti di forte sensualità, è un amore lecito, purificato dalla lussuria nel fuoco della settima cornice. Viene allora spontaneo chiedersi come mai egli abbia descritto il proprio stato d'animo per mezzo delle tre comparazioni che, in un crescendo, si rifanno alla mitologia pagana, e in cui, nonostante tutto, c'è come un presagio di perdita e di morte per l'amante. E come mai, proprio mentre sa che dovrà fra poco incontrare Beatrice, sembra perdersi davanti a questa pur bellissima sconosciuta signora.

La risposta non è immediata, e contribuisce a creare quella sospensione che altrimenti, nel perfetto mondo naturale dell'Eden, potrebbe mancare. Questo Eden infatti, a differenza di tutti gli altri paradisi terrestri ampiamente e minutamente descritti nella letteratura che lo ha preceduto, è l'Eden di Dante pellegrino, in quanto si spiega progressivamente come Eden ai suoi occhi, ai suoi sensi, alle sue emozioni pur sempre profondamente umane.<sup>5</sup> E la bella signora sembra materializzare la bella Lia del sogno fatto da lui poche ore fa, imponendo al lettore prima, e a lui dopo, una lettura in chiave scritturale.

---

5 E per questa analisi si veda Dronke 1984.

3. Chi è questa nobile giovane? Senza alcun accenno che permetta al lettore di individuarla come figura storica, egli ne saprà il nome per bocca di Beatrice solo alla fine della cantica, a *Pg xxxiii*, 119: Matelda. Verrebbe voglia di dire, troppo poco, e troppo. Troppo, perché, nonostante tutto, sono vissute nei secoli che hanno immediatamente preceduto Dante alcune nobili Matelde, tutte di origine germanica come il loro nome, anche se il nome, sempre preceduto dal titolo nobiliare *domna*, non è affatto comune nei documenti volgari di questi secoli in Italia. Ma le figure storiche di queste Matelda, sante ascetiche o virago politiche, non sembrano proprio riconoscibili nella figura splendente di bellezza e amore di Dante. Troppo poco, perché in genere le altre figure dantesche con uno specifico ruolo nella narrazione sono tutte figure storiche o storicamente letterarie.

Nella seconda parte del canto il lettore scoprirà che il riso di Matelda deriva dalla gioia della bellezza della creazione, come la cantò il salmista nel salmo 91 [92], 5-7: «Delectasti me, Domine, in factura tua: et in operibus manuum tuarum exultabo [...] Vir insipiens non cognoscet et stultus non intelliget haec». <sup>6</sup> E scoprirà allora che questa incantevole creatura sa essere una maestra di scienza, che spiega in maniera precisa ed esauriente i fenomeni del Paradiso terrestre rispetto a quelli terreni, in accordo con la volontà divina che ha creato questi come quelli. Essa domina la sapienza della creazione ed è pronta a insegnare con gioia e con generosità, accogliendo anche i maestri di Dante fra i suoi allievi, e lodandoli. Ecco allora che alla mente del pio lettore si affaccia una figura storico-simbolica della Bibbia cristiana: la *Sapienza* di Salomone, appunto, a cui è stato dedicato un libro intero che per bocca di Salomone ne canta le lodi:

8, 2: «Hanc amavi, et exquisivi a iuventute mea et quaevis sponsam mihi eam assumere, et amator factus sum formae illius. [...] Doctrix enim est disciplinae Dei, et electrix operum illius [...] et in amicitia illius delectatio bona, et in operibus manuum illius honestas sine defectione». <sup>7</sup>

---

6 «Mi hai fatto gioire, Signore, nella tua creazione, ed esulterò nelle opere delle tue mani. L'uomo ignorante non conosce queste cose, e lo sciocco non le capisce».

7 «Questa ho amato e ricercato fin dalla mia giovinezza, ho cercato di prendermela come sposa, mi sono innamorato della sua bellezza. Essa è infatti maestra delle regole di condotta istituite da Dio ed è colei che sceglie le sue opere e nella sua amicitia, una gioia buona, e nel lavoro delle sue mani, una nobiltà inesauribile».

7, 22: «est enim in illa spiritus intelligentiae, sanctus, unicus, multiplex, subtili, disertus, mobilis, incoinquinatus, certus, suavis, amans bonum, acutus, quem nihil vetat, benefaciens»;<sup>8</sup>

7, 25-26: «Vapor est enim virtutis Dei, et emanatio quaedam est claritatis omnipotentis Dei sincera; et ideo nihil inquinatum in eam incurrit. Candor est enim lucis aeternae, et speculum sine macula Dei majestatis».<sup>9</sup>

Poi, pregando Dio che gliela conceda: «Et tecum sapientia tua quae novit opera tua, quae et affuit tunc, cum orbem terrarum feceres, et sciebat quid esset placitum oculis tuis» (9, 9).<sup>10</sup> E ancora: «Haec illum, qui primis formatus est a Deo pater orbis terrarum, cum solus esset creatus, custodivit, et deduxit illum a delicto suo» (10, 1).<sup>11</sup> Ma già prima aveva detto: «Clara est, et quae numquam marcescit, sapientia: et facile videtur ab his qui diligunt eam, et invenitur ab his qui quærunt illam. Præoccupat qui se concupiscunt, ut illis se prior ostendat» (6, 12-13).<sup>12</sup>

Matelda, proprio là dove aveva custodito Adamo quando era ancora solo, previene Dante che la desidera ardentemente, e gli si offre con tutta la sua sapienza che conosce la disposizione del creato di cui gioisce, e con la generosità che volge tutto in bene. Ma Salomone non ha scritto il suo libro per gli scienziati, egli lo ha scritto per i principi e per i re, per tutti coloro che devono governare i popoli. Le sue prime parole sono state infatti: «Diligite iustitiam qui iudicatis terram [amate la giustizia, voi che giudicate la terra]» (1, 1) e poi: «Diligite lumen sapientiae omnes qui praestis populis [amate il lume della sapienza tutti voi che siete a capo

---

8 «In essa c'è infatti lo spirito dell'intelligenza, santo, unico, molteplice, sottile, mobile, penetrante, senza macchia, terso, inoffensivo, amante del bene, acuto, tale che nulla lo vieta, e che fa il bene».

9 «È infatti un'emanazione della potenza di Dio, un effluvio genuino della gloria di Dio onnipotente, per questo nulla di contaminato la attacca. È infatti il candido splendore della luce eterna, uno specchio senza macchia della maestà di Dio».

10 «Con te è la sapienza che conosce le tue opere, che era presente mentre creavi il mondo; essa conosce che cosa è gradito ai tuoi occhi e ciò che è conforme ai tuoi decreti».

11 «Essa, mentre era stato creato solo, custodi colui che prima fu formato da Dio come padre del mondo, e lo trasse fuori dalla sua colpa».

12 «La Sapienza è splendente e non vien mai meno, è vista facilmente da chi la ama ed è trovata da chi la ricerca. Quelli che la desiderano ardentemente, essa li previene per mostrarsi loro per prima». Questa traduzione e le successive sono tratte da [vatican.va/archive/ITA0001/\\_INDEX.HTM](http://vatican.va/archive/ITA0001/_INDEX.HTM).

dei popoli]» (6, 23). Anche Dante scrive per loro – non solo per loro – la *Commedia*, dopo aver interrotto la scrittura del *Convivio*, giudicato forse insufficiente perché troppo umano e troppo poco divino. Egli deve infatti trasmettere la *disciplina Dei* alla società. Come chiamare allora la giovane donna che la personifica nella sua opera, se non con il nome di una Domina, la Contessa Matilde di Canossa che la tradizione aveva tramandato ai contemporanei di Dante come una governante potente e generosa, che aveva donato tutte le sue ricchezze «alla Chiesa del beato Pietro. E chiamasi ancora al giorno d’oggi il patrimonio di San Pietro» (*Cronica fiorentina*, “Anni MLXII”, fine del XIII secolo)? Così infatti pensano tutti i commentatori antichi, vedendo poi in essa la personificazione della vita attiva (Lana), della felicità terrena (Anonimo Lombardo e oggi molti altri), dell’insegnamento delle lodi divine (Buti), o dell’amministrazione delle cose della Chiesa (Benvenuto).

I commentatori moderni hanno in genere rifiutato tale identificazione, fondamentalmente perché il comportamento della Matelda storica, che appoggiò le pretese temporali del pontefice contro l’imperatore, sembra essere in totale contrasto con l’ideologia politica dantesca. Oggi però tanto Villa<sup>13</sup> quanto Migliorini Fissi<sup>14</sup> ne ripropongono la candidatura, che sembra essere l’unica pragmaticamente possibile. Per quel che riguarda l’identificazione mistico-allegorica con la Sapienza amata da Salomone, oggi vi si oppone decisamente Rossini,<sup>15</sup> che identifica con la Sapienza Beatrice. Ma, mi sembra, Rossini non percepisce forse la fluidità delle allegorie dantesche sottolineata dal Dronke, per la quale le figure operano a diversi livelli, progredendo con la narrazione: a questo livello, quando Dante non ancora veramente pentito e assolto, dimentica sé stesso nella natura primigenia, è la Sapienza del mondo e delle leggi della Natura che gli si fa incontro, e lo condurrà al faticoso ricongiungimento con la Sapienza divina, Beatrice. I due volti e i due amori si trovano contemporaneamente nell’amata da Salomone.

4. Per i sensi simbolici diversi in unica figura è paradigmatica la figura del grifone nella processione simbolica del Paradiso terrestre.

Al suo primo apparire, fra i quattro animali, il grifone non esplicita immediatamente i suoi significati (canto xxix):

---

13 Villa 2009, pp. 133-161.

14 Migliorini Fissi 2007.

15 Rossini 2010.

Poscia che i fiori e l'altre fresche erbette  
 a rimpetto di me da l'altra sponda  
 libere fuor da quelle genti elette, 90  
     sì come luce luce in ciel seconda,  
 vennero appresso lor quattro animali,  
 coronati ciascun di verde fronda. 93  
 [...]

Lo spazio dentro a lor quattro contenne  
 un carro, in su due rote, triünfale,  
 ch'al collo d'un grifon tirato venne. 108  
     Esso tendeva in sù l'una e l'altra ale  
 tra la mezzana e le tre e tre liste,  
 sì ch'a nulla, fendendo, facea male. 111  
     Tanto salivan che non eran viste;  
 le membra d'oro avea quant'era uccello,  
 e bianche l'altre, di vermiglio miste. 114

Gli antichi antecedenti tipologici del grifone si trovano in Asia, dove essi erano considerati animali violenti che fungevano da guardiani di templi e di tesori, in particolare degli smeraldi. All'inizio del cristianesimo il Grifone venne anche a figurare il diavolo che cattura le anime degli uomini. Ma qui, nel racconto dantesco, dobbiamo aspettare ben due canti per cominciare a capirne i valori significativi, assieme al pellegrino: Dante, dopo l'amara confessione, l'amaro vero pentimento che gli fa perdere la conoscenza e l'immersione nel Letè, supera una soglia molto importante: la morte del vecchio Adamo che è in lui<sup>16</sup> e la nascita di uno nuovo, che deve iniziare a plasmarsi sotto la guida di Beatrice. Allora e solo allora, le quattro virtù cardinali incitano Dante a guardare negli occhi Beatrice:

Disser: «Fa che le viste non risparmi;  
 posto t'avem dinanzi a *li smeraldi*  
 ond'Amor già ti trasse le sue armi». 117  
     Mille disiri più che fiamma caldi  
 strinsermi li occhi a li occhi rilucenti,  
 che pur sopra 'l grifone stavan saldi. 120  
     *Come in lo specchio* il sol, non altrimenti  
 la doppia fiera dentro vi raggiava,

---

16 Capiamo allora la funzione della morte dell'amante che torna nella presentazione di Matelda, di cui si è appena parlato.

or con altri, or con altri *reggimenti*. 123  
Pensa, lettor, s'io mi maravigliava,  
quando vedea *la cosa in sé star queta*,  
*e ne l'idolo suo si trasmutava*. 126

Se analizziamo i termini che ho messo in rilievo in questo passo fondamentale alla luce dell'uso linguistico e della cultura del tempo di Dante, ci rendiamo conto di alcuni loro aspetti che non sono evidenti ad un lettore odierno: in primo luogo vediamo che il termine *smeraldo* veniva usato per 'specchio lucente', in quanto tale era anche l'uso medievale della pietra preziosa: così leggiamo nel *Volgarizzamento* di Vivaldo Belcalzer: «Smerald, segond Ysidor, è preda plu nobel de tute le altre prede verde. Se tu meterè ben [cioè nella posizione giusta] lo smerald, el presenterà le forme de le colse contraponude a mod de splech» (p. 170).<sup>17</sup> Era anzi uno specchio che oltre alla realtà naturale poteva anche servire a chi cercava di andare oltre di essa → Marbodo, *De lapidibus*: «Strata superficies quibus est, vel concava forma, more iacentis aquae, vultum spectantis adumbrat [...] Commodus iste lapis scrutantibus abdita fertur, cum praescire volunt ac divinare futura» (144-172).<sup>18</sup>

Ma lo smeraldo era usatissimo nella lirica d'amore per descrivere la bellezza degli occhi dell'amata → Brunetto Latini, *Tesoro volgarizzato*: «suoi occhi sormontano tutti smeraldi / lucenti nel suo viso come due stelle» (L. 8, cp. 14).

Tutte le documentazioni dell'epoca illuminano sulle connotazioni del termine, e uno degli attributi mitologici del *grifone* è proprio quello di cavare e custodire queste pietre: così l'Anonimo. *Libro de le virtudi de le pietre*: «si tolgono ai grifoni che li guardano» (p. 315); Belcalzer: «Et ey grifon cava queste prede e molt imbriga i omeng» (p. 171); Marbodo, v. 141: «Griphis eripiunt servantibus hoc Arimaspi»; *Intelligenza*, 22: E la settima pietra è lo Smeraldo, / [...]. / Que' che ssi truova tra' griffoni è 'n saldo, / ed ha molte vertù ch' i' non diviso».

Se pensiamo allora al significato di questo animale mitico in relazione a Dante, possiamo dire con Dronke che a livello personale, livello su cui si è svolta tutta la scena finora, il grifone rappresenta il *daimon* di Dante, cioè il suo genio, la potenza che ha forgiato la sua sorte umana

---

17 Se non vi è altra indicazione, i passi citati sono stati presi dal TLIO o dal *Corpus OVI*.

18 Marbodo 2006.

nel doppio aspetto della sua ispirazione poetica e profetica, e della sua umanità carnale e spirituale con cui è tutt'uno. Come Narciso nella fonte, e come l'amante cortese del *Roman de la Rose*, negli occhi dell'amata Dante può *riconoscersi*, nel bene come nel male. Prima dell'immersione nel Lete, vi si è riconosciuto nel male. Ora, dimenticato il peccato, può riconoscersi nel bene: come poeta «de l'altissimo canto / che sovra li altri com'aquila vola» (*If* IV 96-97), e anche come l'uomo forte che persegue la saggezza e la giustizia.

Ma è importante far attenzione al termine *reggimento* che nella lingua antica (e mi riferisco qui al *Corpus OVI*) ha una gamma di significati che varia da 'aspetto' a 'modo di comportarsi', che si allinea all'interpretazione di Dronke; ma esso significa anche 'ciò che conduce, amministra', fino a 'guida' e 'governo' nel senso proprio del termine: come in Giacomo da Lentini, 32, 1-8: «[C]erto me par che far dea bon signore / i signoria sua fier cominciame[n]to, / [...]. / Così poria venire [n] grande onore / e a bon fin de lo so reggimento».

Per capire il senso specifico di "reggimenti", qui, bisogna ricordarsi dell'altra unica occorrenza del termine nella *Commedia*, a Pg XVI 127-129: «che la Chiesa di Roma / per confondere in sé *due reggimenti* / cade nel fango e sé brutta e la soma». Si tratta cioè esplicitamente dei due poteri di governo sulla Terra. Ecco allora che a questo punto della storia viene a giustificarsi l'interpretazione storico-politica di Scott: «What, then, does the griffin represent? What in history constituted a terrible threat to Christianity as "a powerful potential enemy of Christ," and yet fulfilled a mission willed by God? The answer is Rome and its Emperor».<sup>19</sup> A differenza di Scott, io non credo che si tratti solo della duplice figura dell'imperatore, ma ritengo che si tratti proprio della duplice istituzione di papato e impero, che devono cooperare per condurre l'umanità verso la felicità terrena e la salvezza eterna.

Ma la storia del grifone continua con la storia del protagonista. Dopo la amara confessione di Dante, estratta a forza da Beatrice, il pellegrino obbedisce all'ingiunzione della Donna e alza gli occhi finora tenuti abbassati per la vergogna:

E come la mia faccia si distese,  
posarsi quelle prime creature

---

19 Scott 1996, pp. 188-189.

da loro aspersiōn l'occhio comprese;    78  
    e le mie luci, ancor poco sicure,  
vider Beatrice volta in su la fiera  
ch'è sola una persona in due nature.    81

Secondo l'informatissimo volume del Biedermann,<sup>20</sup> solo a partire dai primi commentatori, che hanno recepito l'insistenza del narratore sulla doppia natura dell'animale di Dante, lo troviamo come fortunatissimo ed esplicito simbolo della doppia natura, quella umana e quella divina in cui sussiste la divina persona di Cristo. Ma proprio per questo motivo tale uso non può servire per comprendere quale sia il possibile significato simbolico dell'animale in questo contesto. L'unica base resta invece proprio la definizione datane. E infatti, secondo il dogma cristiano, sono postulati tre elementi riguardo all'incarnazione: 1. la persona divina di Cristo, 2. la natura umana di Cristo e 3. l'unione ipostatica della natura divina e di quella umana nella persona divina di Cristo.

Trattando di questo problema nella terza parte della *Summa theologica*, Tommaso prima definisce cosa sia la natura, riferendosi a Boezio (*Summa Theol.* III<sup>a</sup> q. 2 a. 1 co.):

Et hoc modo Boetius naturam definit, in libro de duabus naturis, dicens, natura est unamquamque rem informans specifica differentia, quae scilicet complet definitionem speciei. Sic ergo nunc loquimur de natura, secundum quod natura significat essentiam, vel quod quid est, sive quidditatem speciei [...] Tripliciter enim aliquid unum ex duobus vel pluribus constituitur. Uno modo, ex duobus perfectis integris remanentibus. Quod quidem fieri non potest nisi in his quorum forma est compositio, vel ordo, vel figura, [...] Alio modo fit aliquid ex perfectis, sed transmutatis, sicut ex elementis fit mixtum [...]. Tertio modo fit aliquid ex aliquibus non permutatis, sed imperfectis, sicut ex anima et corpore fit homo; et similiter ex diversis membris. Sed hoc dici non potest de incarnationis mysterio [...].

[q. 2 a. 2. co]: Contingit autem in quibusdam rebus subsistentibus inveniri aliquid quod non pertinet ad rationem speciei, scilicet accidentia et principia individuantia, sicut maxime apparet in his quae sunt ex materia et forma composita. Et ideo in talibus etiam secundum rem differt natura et suppositum, non quasi omnino aliqua separata, sed quia in supposito includitur ipsa natura speciei, et superadduntur quaedam alia quae sunt praeter rationem speciei. Unde suppositum

---

20 Biedermann 1994.

significatur ut totum, habens naturam sicut partem formalem et perfectivam sui. [...] Omne igitur quod inest alicui personae, sive pertineat ad naturam eius sive non, unitur ei in persona.<sup>21</sup>

Ma in tutti questi modi l'esistenza di una sola persona in due nature è possibile anche in un'entità non divina: un'unione analoga si ha anche nel centauro, e in *If XII* vediamo che, avvicinandosi a Chirone, Virgilio «già li er'al petto, dove le due nature son consorti». Di fatto, osserva ancora Tommaso, *Summa Theol.* III<sup>a</sup> q. 2 a. 2 co.: «nihil aliud est persona quam rationalis naturae individua substantia, secundum Boetium. Omne igitur quod inest alicui personae, sive pertineat ad naturam eius sive non, unitur ei in persona».<sup>22</sup>

Per quel che riguarda l'incarnazione, invece, si deve credere che la Persona divina, o Verbo, o Logos, o Ipostasi divina si appropria della natura umana, prendendo il posto della persona umana:

Persona sive hypostasis Christi dupliciter considerari potest. Uno modo, secundum id quod est in se. Et sic est omnino simplex, sicut et natura verbi. Alio modo, secundum rationem personae vel hypostasis, ad quam pertinet subsistere in aliqua natura. Et secundum hoc, persona Christi subsistit in duabus naturis. Unde, licet sit ibi unum

---

21 «Sotto tale aspetto Boezio ne dà questa definizione: *È natura la differenza specifica che informa ciascuna cosa*, che cioè completa la definizione della sua specie. Noi ora dunque parliamo della natura in quanto significa l'essenza o la quiddità della specie. In tre modi infatti da due o più cose può risulterne una sola. Primo, da cose perfette che rimangono immutate. E ciò può avvenire solo per quelle cose la cui forma consiste nella disposizione, nell'ordine o nella figura. Secondo, (un'unica natura può risultare) da cose perfette, ma trasmutate: come un composto dai suoi elementi. Terzo, (potrebbe risultare) da cose non trasmutate, ma imperfette: cioè come l'uomo dall'insieme di anima e di corpo, oppure dal complesso delle sue membra. *Ma questo non si può dire del mistero dell'incarnazione*. Invece in alcune cose sussistenti si riscontrano aspetti che non appartengono alla natura specifica: gli accidenti cioè e i principi individuanti, come appare evidentissimo negli esseri composti di materia e forma. In essi perciò natura e supposito differiscono anche realmente, non come cose separate, ma perché il supposito implica la natura specifica e le altre proprietà non specificanti. Conseguentemente il supposito è il tutto che possiede la natura specifica come sua parte formale e perfetta. Concludendo, tutto ciò che si trova in una persona, ne costituisca o no la natura, è unito ad essa in unità di persona».

22 «Poiché la persona non è altro che “una sostanza individua di natura razionale”, secondo la definizione di Boezio. Concludendo, *tutto ciò che si trova in una persona, ne costituisca o no la natura, è unito ad essa in unità di persona*».

subsistens, est tamen ibi alia et alia ratio subsistendi. Et sic dicitur persona composita, inquantum unum duobus subsistit.<sup>23</sup>

Il termine tecnico, che ritorna ripetutamente nei padri e nei dottori della chiesa, è che in Cristo una sola persona sussiste in due nature, quella divina e quella umana. In altre parole, la natura umana è assunta nella persona divina alla quale, ovviamente, pertiene la natura divina: una sola persona sottostà a due nature, quasi ne portasse il peso. Questa unione può anche esser vista simile a quella dell'anima e del corpo nell'uomo, pur restando diversa: «ex anima et corpore constituitur in unoquoque nostrum duplex unitas [...] Unitas vero personae constituitur ex eis inquantum est unus aliquis subsistens in carne et anima. Et quantum ad hoc attenditur similitudo, unus enim Christus subsistit in divina natura et humana».<sup>24</sup> Dante conosceva benissimo gli scritti di Tommaso e i suoi studi presso “le scuole dei filosofanti” lo avevano certamente ben informato su tutta la casistica: la sua formulazione riguardo al grifone non implica affatto che si tratti di un'ipostasi divina, sussistente nella natura divina e umana, ma solamente che si tratta di un'entità dalla doppia natura animale, esattamente come i centauri.

E forse il narratore – un po' maliziosamente? – ha voluto ancora una volta mettere alla prova il suo lettore, che “aguzzi li occhi al vero”, perché il “trapassar dentro”, prendendo un simbolo per quello che non è, “è leggero” (*Pg VIII*, 19-21). Non solo, l'animale, fin qui, ha avuto una posizione secondaria in tutta la scena, che non si addice a quel che dovrebbe essere il primo barlume di visione del mistero dell'incarnazione in tutta l'opera.

---

23 «La persona o ipostasi di Cristo si può considerare sotto due aspetti. Primo, per quello che è in se stessa. E sotto tale aspetto è assolutamente semplice, come la natura del Verbo. - Secondo, nella sua funzione di persona o ipostasi che è di sussistere in una determinata natura. E in questo senso la persona di Cristo sussiste in due nature. Perciò, sebbene in lui sia uno solo il soggetto sussistente, sono tuttavia due i modi di sussistenza. Appunto per il fatto che sussiste in due nature, pur essendo un unico sussistente, si dice che la sua persona è composta» (*Summa Theol.* III<sup>a</sup> q. 2 a. 4 co.).

24 «Dall'unione dell'anima con il corpo nasce in noi una duplice unità. L'unità di persona risulta dal fatto che è uno solo a sussistere in carne e anima. Questo è l'aspetto applicabile del paragone: uno infatti, Cristo, sussiste in natura divina e umana»

Ma la processione simbolica riprende, compiendo un'inversione, e si inoltra nella foresta verso uno spiazzo in cui campeggia un altissimo albero spoglio e rinsecchito, l'albero edenico della conoscenza. La processione si dispone a cerchio intorno a esso e benedice l'animale che non intacca il legno della pianta. Questi risponde con una frase lapidaria: «Sì si conserva il seme d'ogne giusto»:

Io senti' mormorare a tutti "Adamo";  
poi cerchiaro una pianta dispogliata  
di foglie e d'altra fronda in ciascun ramo.                     39  
La coma sua, che tanto si dilata  
più quanto più è sù, fora da l'Indi  
ne' boschi lor per altezza ammirata.                             42  
«Beato se', grifon, che non discindi  
col becco d'esto legno dolce al gusto,  
poscia che mal si torce il ventre quindi».                     45  
Così dintorno a l'albero robusto  
gridaron li altri; e l'animal binato:  
«Sì si conserva il seme d'ogne giusto».                             48

A esso il grifone lega il timone del carro che aveva tirato, e l'albero miracolosamente rifiorisce ricoprendosi di fiori rosati e violacei.



Non vi è alcun dubbio che l'immagine del timone simboleggi la croce e la redenzione nel corso della storia provvidenziale dopo il peccato originale, e che segni un nuovo inizio. Così le due nature del grifone che si son fatte prima simbolo della doppia guida necessaria all'umanità, si fanno ora veramente simbolo del Verbo incarnato, sacrificato, e redentore. Insomma, si può concludere che Dante narrativizza anche la complessità simbolica delle sue immagini: da guardiano dei due smeraldi, quali sono



‘Il moto del Primo Mobile non viene diviso in parti differenziate grazie a qualcosa di diverso da sé (*non è per altro distinto*), ma gli altri moti vengono misurati dal suo moto, come dieci è misurato da cinque (*mezzo*) e da due (*quinto*)’, cioè dai suoi fattori.

Per capire quest’espressione si deve ricordare che i numeri primi sono tali proprio perché possono avere come fattori solo l’unità o sé stessi. E Moevs ha analizzato la profondità di questo pensiero affine a quello matematico.<sup>25</sup>

Non solo; a differenza dei teologi del suo tempo, Beatrice afferma anche che tale cielo si trova già nella mente divina, circondato solo dalla luce e dall’amore che se ne diffondono nel momento in cui, prendendo coscienza di sé come essere esistente, la mente divina si proietta nell’altro da sé, nella creazione. Tramite fra l’uno e il molteplice, questo cielo non lo è solo dal punto di vista del tempo, ma anche dal punto di vista dello spazio: mentre però già nell’esperienza comune il concetto del tempo è eminentemente astratto, e intellettualmente avvertibile come un’estensione del momento in cui si prende coscienza di sé; quello di spazio è eminentemente concreto, tanto che proiettiamo metaforicamente la sua percezione sensibile – vicino, lontano, avanti, indietro – sul tempo stesso.

6. Per presentare al suo lettore come sia possibile che lo spazio si generi da un non-luogo, come lo è il Primo Mobile nella sua concezione, il narratore ricorre nel canto XXVIII appunto al motivo narrativo antichissimo, e sempre rinnovato, dello specchio e dell’immagine che vi si riflette. L’immagine specchiata, quando appare, ha una sua realtà conoscitiva particolare: è un segno autoreferenziale, che è in sé, non può mentire e non può essere falsificato, pur dipendendo da altro da sé. Ciò che può mentire, apparire solamente o apparire diversamente da quello che è, è l’altro da sé che l’immagine specchiata riflette. Proprio per questo, in maniera cosciente o intuitiva, lo specchio è sempre servito nel mito e nella narrativa a indicare il rapporto fra una realtà che si avverte come immanente, contingente e possibilmente ingannevole, e la realtà che si avverte oltre di essa, una realtà vera, immutabile e trascendente. E la direzione del rapporto è simmetrica: essa può andare dal vero trascendente che specchiandosi piomba nel contingente e nel transitorio ingannatore, come l’anima divina che cade nella materia specchiandosi, riflessa nel mito di Dioniso bambino fatto a pezzi dai Titani mentre si specchia; o in quello plotiniano

---

25 Moevs 2005.

di Narciso che annega (*Enneadi* I 6, 8). Ma il rapporto può andare anche dall'illusorio o dal mal conosciuto e dall'ignoto verso la verità di chi, come il Narciso di Ovidio, nello specchio della superficie d'acqua impara a conoscersi, e attinge alla dimensione della vita rinnovata attraverso la morte, che caratterizza il ciclo naturale; e già nella letteratura cortese gli occhi della Donna sono diventati lo specchio in cui l'amante può conoscersi e conoscere la verità del mondo che lo circonda.

Ebbene, in questo cielo senza un dove e senza un quando, Dante guarda negli occhi di Beatrice e in questi occhi, dove nel canto precedente egli aveva visto superate tutte le bellezze della natura e dell'arte, ora egli vede, come in uno specchio, un'immagine.

Poscia che 'ncontro a la vita presente d'i miseri mortali aperse 'l vero quella che 'mparadisa la mia mente,	3
come in lo specchio fiamma di doppiero vede colui che se n'alluma retro, prima che l'abbia in vista o in pensiero,	6
e sé rivolge per veder se 'l vetro li dice il vero, e vede ch'el s'accorda con esso come nota con suo metro;	9
così la mia memoria si ricorda ch'io feci riguardando ne' belli occhi onde a pigliarmi fece Amor la corda.	12

E per percepirla pienamente, egli *si volta*.

E com'io mi rivolsi e furon tocchi li miei da ciò che pare in quel volume, quandunque nel suo giro ben s'adocchi,	15
un punto vidi che raggiava lume acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca <i>chiuder conviensi</i> per lo forte acume;	18

Ma cosa vuol dire *voltarsi* in un mondo senza un dove, senza un davanti e un dietro, dove pure l'unico elemento certo e vero che gli appartiene è l'immagine di Beatrice e dei suoi occhi fattisi specchio? Vuol dire, in questo cielo, far propria la prospettiva dello specchio, rinunciando alla propria dimensionalità e accogliendo in sé come unica verità possibile proprio quell'immagine specchiata che non ha altro dove all'infuori di sé stessa. E sarà allora tale immagine che diventerà la fonte della verità

conoscibile anche fuori di sé, la matrice invisibile dello spazio. È come se Dante, Alice attraverso lo specchio medievale, passasse attraverso lo specchio e si trovasse ora *in* esso.

Dante quindi, una volta “rivolto”, vede un punto infinitamente piccolo ed infinitamente luminoso che lo costringe a *chiudere gli occhi* abbacinati dal suo fulgore; e dal primo lume “affocante”, la vista mistica ed intellettuale di Dante sembra ampliarsi gradatamente partendo da esso: *con gli occhi chiusi*, Dante *continua a vedere* una figura complessa, che evidentemente non è l’oggetto della sua percezione sensibile, ma soltanto della sua percezione intellettuale: vicinissimo al punto, come l’alone attorno a una sorgente luminosa nella nebbia fitta, gira attorno a esso un cerchio di fuoco con una velocità maggiore persino di quella del Primo Mobile. E questo cerchio di fuoco è cinto intorno a sua volta da un altro, e così di seguito, fino al nono, ormai amplissimo; e ognuno si muove più lentamente, in maniera proporzionale alla distanza rappresentata dal proprio numero.

La velocità del Primo Mobile – aveva detto Beatrice nel canto precedente – costituisce l’unità di misura del tempo; ed ecco che ora, in questa immagine per così dire speculare, la ‘distanza’ del primo velocissimo cerchio dal punto che *lo affoca*, viene a costituire l’unità di misura dello spazio, che si organizza in maniera inversamente proporzionale a quella del tempo.

Non è certo strano che la fertile immaginazione dantesca abbia fatto pensare ad alcuni scienziati odierni che questa immagine coincida praticamente con quella che i grandi telescopi moderni ci forniscono nella loro ricostruzione grafica delle origini dell’universo da un punto singolare, e che lo spazio da lui immaginato sia quello curvo, a quattro dimensioni, di una ipersfera, dove la quarta dimensione è quella della virtù della gerarchia angelica. E per una lucida analisi di tale concezione si può leggere con profitto gli scritti di Carlo Rovelli in merito, fisico teorico, lettore appassionato della *Commedia*, sensibilissimo alla sua poesia. Ma, mi sembra, Dante non pensava qui tanto ad uno spazio, quanto ad un non-spazio, ovvero ad uno spazio intelligibile, intellettualmente assimilabile ad una serie numerica, che si combina con un non-tempo, anch’esso assimilabile ad una serie numerica in ordine inverso alla prima, le quali si organizzano nel moto perfetto circolare della dottrina aristotelica, l’unico a fornire la misura del “prima” e del “poi”, come si è già visto nelle danze circolari e concentriche dei beati del cielo del Sole.

Anzi, dobbiamo ultimamente a un bello e informatissimo studio di Mirko Tavoni sui moderni e sugli antichi l'informazione dettagliata e convincente che teologi-geometri medievali avevano postulato una costruzione geometrico-teologica intelligibile dell'universo a cui Dante si è potuto ispirare.<sup>26</sup>

7. Per l'ultimo aspetto della semiosi in movimento, la semiosi che si fa caleidoscopica, dobbiamo tornare indietro nella narrazione dantesca e soffermarci sui canti XVIII e XIX del *Paradiso*.

Dopo il commiato definitivo dall'avo Cacciaguida, Dante si rivolge a Beatrice:

Io mi rivolsi dal mio destro lato	
per vedere in Beatrice il mio dovere,	
o per parlare o per atto, segnato;	54
e vidi le sue luci tanto mere,	
tanto gioconde, che la sua sembianza	
vinceva li altri e l'ultimo solere.	57
E come, per sentir più diletta	
bene operando, l'uom di giorno in giorno	
s'accorge che la sua virtute avanza,	60
sì m'accors'io che 'l mio girare intorno	
col cielo insieme avea cresciuto l'arco,	
veggendo quel miracol più addorno.	63

Il fenomeno usuale dell'accrescersi della bellezza di Beatrice passando di cielo in cielo è presentato qui al lettore in un modo insolito: il narratore di fatto sottintende l'argomento principale e cioè che egli prova più piacere, ponendone addirittura il motivo alla fine del periodo, e cioè che questo suo piacere accresciuto è determinato dall'aumento della bellezza di Beatrice; ma lo suggerisce all'inizio attraverso una similitudine, che di fatto è una similitudine predicativa, che inverte il rapporto causale: egli si accorge di essere avanzato in virtù, in quanto sente più piacere, quindi si accorge di esser salito nel cielo superiore, cosa che, nell'economia del percorso visionario, equivale a esser progredito in virtù. Si tratta di una descrizione che tenta di superare in questo modo i vincoli del processo

---

26 Mirko Tavoni, *Cerchi celesti, cori angelici, sfera infinita intelligibile - (com'è fatto l'universo di Dante)*, in corso di stampa.

sintagmatico inerente al discorso, per realizzare un'immagine paradigmatica, in cui si fondono in un simbolo complesso la Donna miracolo luminosa, l'ampliarsi dell'orizzonte celeste, la virtù e il piacere accresciuto del protagonista. Questa visione 'stratificata' paradigmatica caratterizza il canto, che segna il distacco netto della narrazione dalla storicità sintagmatica di tutto il percorso precedente, e si concentra ora sugli aspetti assoluti, atemporalmente, della virtù còlta nella sua fonte divina.

Ci troviamo nel cielo di Giove e il narratore si accinge ora a tratteggiare la formazione del personaggio simbolico dell'aquila in cui gli appaiono i beati le cui anime sono caratterizzate dalla giustizia e dalla pietà, i due aspetti per eccellenza della potenza divina in relazione agli uomini: eccelsi fra tutti, i regnanti giusti. E ci accorgiamo che il narratore cerca ora di partecipare al lettore quello che egli provò allora: come se l'esperienza percepita dai sensi in una sequenza sintagmatica fosse proiettata sull'asse paradigmatico di sensi e intelletto contemporaneamente, per raggiungere un significato aggiunto. Come vedremo poi nel canto successivo, questo uccello divino parlerà una lingua in cui il singolare grammaticale che le orecchie di Dante percepiscono e il suo intelletto riconosce come tale, risuona poi al suo intelletto come un plurale. Ma già ora, nel suo processo formativo, l'aquila ci è presentata come un unico amore che si manifesta in molteplici luci che svariano di forma in forma, a registrare le trentacinque lettere che formano la frase con cui si apre il libro della *Sapienza*: «Diligite iustitiam qui iudicatis terram».

Io vidi in quella giovial facella  
lo sfavillar de l'amor che li era  
segnare a li occhi miei nostra favella. 72

E come augelli surti di rivera,  
quasi congratulando a lor pasture,  
fanno di sé or tonda or altra schiera, 75  
sì dentro ai lumi sante creature  
volitando cantavano, e faciensi  
or D, or I, or L in sue figure. 78

Prima, cantando, a sua nota moviensi;  
poi, diventando l'un di questi segni,  
un poco s'arrestavano e taciensi. 81

Una dopo l'altra, e fermandosi fra una figurazione e l'altra per permettere a Dante di percepirle e decifrarle, le luci dell'unico amore dei

beati formano le lettere che compongono le prime cinque parole del libro della *Sapienza*, come si è già detto, fermandosi in una pausa accentuata sull'ultima lettera, «Poscia ne l'emme del vocabol quinto / rimasero ordinate; sì che Giove / pareva argento lì d'oro distinto» (94-96): una *m* che dobbiamo immaginare come una maiuscola della *gotica rotunda* italiana, che arieggiava all'onciale .

Questa *m* si abbellisce poi di altre luci che scendono dall'alto e si posano sul suo culmine; ma da esso sprizzano improvvisamente tante luci, e formano il collo e la testa di un'aquila ; con pochi altri movimenti – e si noti, sempre al singolare, che esprime una pluralità concorde – la gioia divina forma il resto del corpo dell'aquila <sup>27</sup> , anche se prima sembrava essersi quietata nella forma di una *m* abbellita in giglio, .

È rilevante che il narratore annoti per primo il moto delle luci che formano la testa e il collo di un'aquila e solo in un secondo momento, e in maniera indiretta, osservi che la *m* adornata dalle luci scese dal cielo, aveva preso una forma simile ad un giglio. La regia della percezione ha sempre un valore cognitivo nel testo di Dante, e anche qui il narratore vuole che il lettore associ immediatamente la *m* con il simbolo della monarchia per eccellenza, e cioè l'Impero Romano voluto da Dio, e a cui Dio prescrive di “diligere” la giustizia. Solo in second'ordine appare poi la reminiscenza di un giglio, quasi fosse la memoria storica dei governi contingenti altri – fosse questo, dal loro simbolo, il regno di Francia, , o il potere fiorentino guelfo  o quello ghibellino . Infatti questo impero ha assunto ormai delle dimensioni atemporali e assolute, libere dalle contingenze storiche di governo, che verranno severamente stigmatizzate nel canto seguente.

Allo stesso modo, ci accorgiamo che il tipo di rappresentazione, nonostante la sequenzialità sintagmatica imposta dalla scrittura e dalla lingua, tende a essere paradigmatico, intrecciando i particolari in un segno iconico, in un simbolo complesso.

Non mi sembra infatti casuale che il narratore non abbia scelto di distendere la scrittura biblica sullo sfondo argenteo del pianeta, come pure avrebbe potuto fare, ma ci faccia apparire come in un caleidoscopio

---

27 L'immagine è stata tratta da: [upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Ornament\\_with\\_Eagle%2C\\_100-200\\_AD%2C\\_Roman%2C\\_gold\\_-\\_Cleveland\\_Museum\\_of\\_Art\\_-\\_DSC08277.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Ornament_with_Eagle%2C_100-200_AD%2C_Roman%2C_gold_-_Cleveland_Museum_of_Art_-_DSC08277.JPG), ed è di pubblico dominio.

una lettera che si forma sull'altra, quasi fosse una visione telescopica complessiva sull'unica superficie di una singola lettera, glossandola poi, per necessità, con il versetto intero che si distende per una terzina. Così è questa stessa dicitura divina compressa che può sprigionare, rimanendo tale, il simbolo della Monarchia, e quello, vivo e parlante, dell'aquila imperiale, uccello divino per eccellenza che si fa ora personaggio paradisiaco. E si noti come tutte le luci, simbolo della Giustizia, sono quasi gemme che adornano il corpo del pianeta, le quali rendono quest'ultimo come un'unica gemma incastonata nel proprio cielo.

Ora, e siamo ormai nel canto XIX, l'aquila, con le ali spalancate, simbolo acquisito nella cultura medievale per l'autorità regia, ma anche e soprattutto per quella divina, risplende della calda luce del rubino (il *carbunculus* dei lapidari) a cui sono paragonate le anime che la compongono, ed essa parla muovendo il becco. Nel canto precedente il pellegrino aveva detto che le lettere rappresentate dalle anime erano in *nostra favella*. Ma ora quell'insieme di anime che si è fatto uno parla una lingua paradisiaca, dove l'unità esprime il molteplice, e il molteplice si manifesta come unità.

Il fenomeno che – dice il narratore – non venne mai neppure immaginato è una lingua speciale che sulla base della lingua umana riesce però a esprimere il concetto della molteplicità attraverso le categorie grammaticali che si riferiscono all'unità: Dante vede il becco (*rostro*) dell'aquila muoversi e lo ode parlare, ma non è certo questo che lo fa stupire (animali parlanti sono stati immaginati da sempre), è piuttosto l'espressione sonora di una lingua (*sonar ne la voce*) dalla semantica assolutamente paradisiaca, che riconduce le volontà molteplici all'unica volontà divina.

Mi sembra che questo aspetto, che indugia sul carattere semiotico tutto particolare del segno rappresentativo paradisiaco fin dal canto precedente, non sia stato sufficientemente sottolineato dai critici. Quella tensione verso una rappresentazione paradigmatica dell'esperienza, che pure necessariamente si svolge in maniera sintagmatica davanti agli occhi del pellegrino, trova qui un altro modo geniale di esprimersi, e questa volta affrontando in pieno il modo della significazione divina all'uomo, modo che costituirà il drammatico tema centrale del canto, e che si concluderà con la tragica affermazione dello scacco della ragione umana davanti al divino che gli si manifesta: «Or tu chi se', che vuo' sedere a scranna, / per giudicar di lungi mille miglia / con la veduta corta d'una spanna?» (79-81).

## Bibliografia

I testi della *Commedia*, della *Bibbia*, e della *Summa Theologica* sono stati presi dai relativi siti in rete:

danteonline.it/opere/index.php  
vulsearch.sourceforge.net/gettext.html  
corpusthomicum.org/iopera.html

- Biedermann 1994 = Hans Biedermann, *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*, translator James Hulbert, Plume, 1994.
- Dronke 1984 = Peter Dronke *Dante's Earthly Paradise: Towards an Interpretation of Purgatorio XXVIII*, in *The Medieval Poet and his World*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 387-406.
- Kablitz 1999 = Andreas Kablitz, "Videre - invidere. Die Phänomenologie der Wahrnehmung und die Ontologie des Purgatoriums (Dante, Divina Commedia, Purgatorio XIII)" in *Deutsches Dante-Jahrbuch* 74, 1999, pp. 137-188.
- Kablitz 2001 = Andreas Kablitz, *Canto III*, in *Lectura Dantis Turicensis, Purgatorio*, a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone, Firenze, Cesati, 2001, pp. 199-209.
- Marbodo 2006 = Marbodo di Rennes, *Lapidari, la magia delle pietre preziose, a cura di Bruno Basile*, Roma, Carocci, 2006.
- Migliorini Fissi 2007 = Rosetta Migliorini Fissi, *L'incontro di Dante con Matelda, la 'bella donna' del paradiso terrestre*, in *Lecture Classensi*, Ravenna, Longo Editore, 2007, pp. 105-127.
- Moevs 2005 = Chris Moevs, *The Metaphysics of Dante's «Comedy»*, New York, Oxford University Press, 2005.
- Rossini 2010 = Antonio Rossini, *Il Dante sapienziale. Dionigi e la bellezza di Beatrice*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2010.
- Ugucione = Ugucione da Pisa, *Derivationes*, Edizione critica *princeps*, a cura di Enzo Cecchini *et al.*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2004.
- Villa 2009 = Claudia Villa, *Matelda / Matilde: in favore della Gran Contessa (Purg. XXVIII)*, in *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2009.



# TRA I CANTOR DEL CIELO ARTISTA. DANTE E LA SEMANTICA DELLA CREAZIONE NELLA *COMMEDIA*

Federica Maria Giallombardo

Università e-Campus, Novedrate

*Tra i cantor del cielo artista.*

Dante and the semantics of creation in the *Comedy* of Dante Alighieri

## Abstract (ITA)

Il contributo offre spunti per definire l'origine della parola 'artista' e sulle sue occorrenze nella *Commedia* (*Par.* XIII, v. 77; *Par.* XVI, v. 51; *Par.* XVIII, v. 51; *Par.* XXX, v. 33), fondamentali sia perché, nonostante esista una (unica) precedente attestazione in un sonetto di Cino da Pistoia (*Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo*, v. 9),

il termine è stato impiegato per la prima volta nella sua attuale accezione nel poema dantesco; sia perché, grazie all'influenza del dettato di Dante sulle opere di autori successivi quali Michelangelo Buonarroti, la parola si è consolidata nel vocabolario italiano definendo una specifica categoria intellettuale e filosofica.

## Abstract (ENG)

The contribution presents the possible origin of the word 'artist' and its occurrences in the *Commedia* (*Par.* XIII, v. 77; *Par.* XVI, v. 51; *Par.* XVIII, v. 51; *Par.* XXX, v. 33), which are fundamental both because, despite the fact that there is a (only) previous attestation in a sonnet by Cino da Pistoia (*Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo*, v. 9), the term

was employed for the first time in its current meaning in Dante's poem; and also because, thanks to the influence of Dante's dictation on the works of later authors such as Michelangelo Buonarroti, the word became consolidated in the Italian vocabulary defining a specific intellectual and philosophical category.

1. Tra i tanti primati che sembrano spettare all'ingegno di Dante, si dovrà anche riconscergli il precoce utilizzo della parola 'artista' in un'accezione prossima, se non pienamente coincidente, a quella moderna; un termine

PAROLE CHIAVE: artista / *Commedia* / Michelangelo Buonarroti / Benedetto Varchi / lessicografia / primato dantesco

KEYWORDS: artist / *Commedia* / Michelangelo Buonarroti / Benedetto Varchi / lexicography / primacy of Dante

che, dopo aver mantenuto per decenni un significato ondivago, ha riscontrato un evidente duraturo successo.

Consultando le banche dati online dell'Opera del Vocabolario Italiano (= OVI),<sup>1</sup> l'unica attestazione che precede la *Commedia* appare in un sonetto di Cino da Pistoia, *Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo*, in cui Cino reagisce a un'accusa di plagio rivoltagli da Guido Cavalcanti («Ciò è palese, ch'io non sono artista», CXXXI, v. 9). Il Tesoro della Lingua Italiana delle Origini (= TLIO)<sup>2</sup> data l'occorrenza ante 1336, ma il sicuro *terminus ante* non è in questo caso la morte dell'autore, ma quella di Guido Cavalcanti, citato come vivente e morto il 29 agosto 1300. Premettendo che il significato del rimante nel sonetto resta opaco e che potrebbe indicare tanto 'artigiano' e 'artefice' quanto 'artista poeta', il primato di Cino è giustificabile se si pensa, sulla scorta degli studi di Giuseppe Billanovich, che le desinenze in *-ista* venivano ampiamente adottate nel linguaggio accademico per definire specializzazioni e professionalizzazioni, riflettendo l'interesse per l'etimologia classica dei contesti dotti e universitari – ambienti plausibilmente frequentati da Cino.<sup>3</sup> Le quattro occorrenze successive si trovano nella *Commedia*, precisamente nel *Paradiso* ai canti XIII, XVI, XVIII, XXX; seguono le attestazioni presenti in Jacopo Alighieri, Iacomo della Lana, Boccaccio, Petrarca, Francesco da Buti, Sacchetti, Michelangelo e Cellini. Non è permesso, in questa sede, dilungarsi sull'analisi dei contesti di uso trecenteschi, che si possono definire comunque lontani dalla consapevolezza con cui Dante adopera il termine e ancora prossimi a una concezione dell'artista, se pur capace e virtuoso, quale artigiano legato alla dimensione tecnica e concreta del suo operato. Sembrerebbe insomma che il termine acquisisca il significato che ancora oggi attribuiamo alla categoria dell'artista soltanto a partire da Dante, e che abbia impiegato secoli per innestarsi nell'uso corrente della lingua italiana – a dimostrazione di ciò, anche i primi commentatori della *Commedia* riportano la parola 'artista' traducendola con 'artefice', 'artigiano', senza approfondimenti su caratteristiche spirituali e intellettuali.

Secondo il Lessico Etimologico Italiano (= LEI) la parola "artista" è testimoniata con l'accezione di «chi professionalmente esercita [...] attività estetiche e spirituali dirette a esprimere una qualsiasi realtà o stato

---

1 <http://gattoweb.ovi.cnr.it/>

2 La voce è consultabile online al sito: <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.

3 Billanovich 1989, pp. 21-26.

d'animo, in opere dotate di validità estetica»<sup>4</sup> innanzitutto da Dante, e successivamente solo dal 1449 (con *La vita e i tempi di Masaccio* di Giovanni Conti) in avanti, con attestazioni anche in Machiavelli (1515), Cellini (1558), Vasari (1574) e Tasso (1581).

2. Nella *Commedia*,<sup>5</sup> la prima occorrenza si trova in *Par. XIII* (vv. 73-78), canto che coincide quasi interamente col discorso di san Tommaso d'Aquino e che chiarisce le ragioni della varietà tra gli individui della medesima specie, adducendole sia nella materia delle cose generate, sia nell'influsso della luce che le informa («La cera di costoro e chi la duce», *Ivi*, v. 67):

Se fosse a punto la cera dedutta  
e fosse il cielo in sua virtù suprema,  
la luce del suggel parrebbe tutta;

ma la natura la dà sempre scema,  
similmente operando a l'artista  
c'ha l'abito de l'arte e man che trema.

Nel passo, spiegando che ogni essere detiene in sé un riflesso dello splendore del Verbo di Dio, il santo paragona la materia a un pezzo di cera («la cera dedutta», *Ivi*, v. 48) che riceve l'impronta della virtù celeste. Tra l'idea divina e la realizzazione terrena vi è però la Natura che accoglie lo spirito; essa «non riesce a rendere se non in modo manchevole la luce ideale di Dio»,<sup>6</sup> operando come un artista dotato di straordinaria abilità tecnica ma la cui mano può tremare ed esitare. La materia, dunque, contiene in sé un alone che le permette di tendere alla forma; un magnetismo detto *inchoatio formae*,<sup>7</sup> appetito o desiderio di conseguire la forma. L'agente-artista estrinseca le forme per *essentiam confusam* dalla materia;

---

4 La voce è consultabile online al sito: <https://online.lei-digitale.it>.

5 Si tratteranno qui solamente le occorrenze dantesche presenti nella *Commedia*. Sul termine nelle altre opere del poeta, si leggano gli studi riguardanti i canti *Par. XIII, XVIII e XXX* contenuti in Malato-Mazzucchi 2013.

6 Del Castello 2013, p. 398.

7 Nardi 1960, pp. 69-101. Per ulteriori approfondimenti, si vedano D'Ancona 1995; Rodolfi 2004; Chiaradonna 2017 (quest'ultimo segnalato per l'interpretazione del *De causis* come completamento della *Teologia* di Aristotele). Il testo dell'opera cardine è invece commentato da Anzulewicz-Burger-Donati-Meyer-Möhle 2006.

le rende sostanza grazie al suo intervento ordinatorio. La materia dell'opera nasce perciò dalla scintilla creatrice di Dio – un segnale che curva e flette verso il suo centro l'esistenza delle cose –<sup>8</sup> che istruisce l'ingegno dell'artista, il quale a sua volta proietta a intermittenza la luce divina nella creazione dell'opera, selezionando l'unità mortale e accessibile nello spettro infinito delle possibilità ultraterrene. L'impronta nella cera è la Memoria, che fissa attraverso la tecnica luoghi e immagini nella mente umana. Se si pensa che le nozioni concatenate di *conceptio*, *mens* e *ars* vengono riconsiderate e rivoluzionate solamente durante il passaggio dal Medioevo all'Età Moderna – lungimirante fu Niccolò Cusano –<sup>9</sup> Dante è stato allora un precursore “in filigrana” del dibattito sui meccanismi e sulla fruizione della creazione artistica.<sup>10</sup>

3. Del resto, l'*auctor* aveva illustrato, fin dalla prima cantica, le premesse di un approccio inedito nei confronti dell'arte. Nell'undicesimo canto dell'*Inferno*, sull'argine del settimo Cerchio, Virgilio spiega a Dante che «l'arte vostra» (*Inf.* XI, v. 103) – intesa in senso ampio, ovvero qualunque attività che produca oggetti o immagini che mostrano a loro volta enti reali o astratti – riflette il processo della Natura, figlia di Dio (Ivi, vv. 97-105):

---

8 «È una folgorazione. Una semplificazione impressionante del mondo: lo spazio non è più qualcosa di diverso dalla materia: è una delle componenti “materiali” del mondo. Un'entità che ondula, si flette, s'incurva, si storce. Non siamo contenuti in un'invisibile scaffalatura rigida [...]. I pianeti girano intorno al Sole e le cose cadono perché lo spazio si incurva» (Rovelli 2014, pp. 17-18).

9 Secondo Niccolò Cusano, tutte le attuazioni della *mens* sono modi diversi per esprimere l'*ars*; la *mens* è immagine dell'unità implicante di tutte le cose. Il conoscere si realizza grazie al coinvolgimento del molteplice nell'unità del vedere; è dunque una presentazione dell'unità nel molteplice. Le proporzioni delle opere dell'artista sono però soltanto *similitudines* delle proporzioni che sussistono nello spirito divino, impossibili da vedere e da conoscere nella loro totalità. In quanto il conoscere è un agire unitario, che nelle cose genera proporzioni e *similitudines*, esso è un'*ars*, ovvero tutto sussiste in Dio come archetipo delle cose e tutto sussiste nello spirito umano come similitudine delle cose. Si veda Peroli 2017.

10 Qualcuno potrebbe avanzare perplessità circa l'affermazione; ma si ricordi che esplorazioni come quelle auerbachiane – cioè teorie secondo le quali il cristianesimo sia stato un fattore innovativo fin dall'Alto Medioevo, irrompendo nella dottrina classica e rivoluzionando la teoria della separazione degli stili, determinando la mescolanza di umile e sublime – rappresentano di fatto delle vie che non sono state proseguite; una «sociologia [...] quasi lettera morta», rimasta «ai margini della vulgata» e affidata «alle indagini impopolari d'irriducibili compulsatori della *Patrologia Latina*» (Lazzerini 2010, p. 12).

«Filosofia», mi disse, «a chi la 'ntende,  
nota, non pure in una sola parte,  
come natura lo suo corso prende

dal divino 'ntelletto e da sua arte;  
e se tu ben la tua Fisica note,  
tu troverai, non dopo molte carte,

che l'arte vostra quella, quanto pote,  
segue, come 'l maestro fa 'l discente;  
sì che vostr'arte a Dio quasi è nepote».

Tralasciando necessariamente l'analisi del canto,<sup>11</sup> si noti soltanto lo stabilirsi di una linea diretta Dio-Natura-Arte, che apre la strada al riconoscimento del carattere divino dell'artista, già attribuito dagli antichi a Omero. Probabile è il riferimento a una fonte scritturale; in particolare, al passo dell'*Esodo* in cui il Creatore, nominando un artista che lavora gemme e metalli preziosi, dice a Mosè: «L'ho riempito dello spirito di Dio, perché abbia saggezza, intelligenza e scienza in ogni genere di lavoro» (*Es* 31, 3-5). Le premesse sono evidenti, ma per una definizione di talento "divino" dell'artista bisognerà attendere più di un secolo; sarà Leonardo da Vinci a parafrasare il canto infernale per dimostrare a suo piacimento la superiorità della pittura sulle altre arti (*Trattato della pittura*, I, 12):

«E veramente questa è scienza e legittima figliola di natura, perché la pittura è partorita da essa natura. Ma per dire più corretto, direno nipote di natura, perché tutte le cose evidenti sono state partorite dalla

---

11 Le terzine ricapitolano la densità espositiva del canto, perseguita attraverso una serie controllatissima di *divisiones* e *distinctiones* a catena tipica della dissertazione aristotelico-scolastica che mira a *cognoscere per causam*: «è evidente che in tale discorso giocano gli espedienti della *constructio* e della *dispositio*, al livello sia micro- che macro-strutturale» (Calenda 2013, p. 357). A dimostrazione di ciò, sul piano formale, lampante si manifesta la tecnica della *repetitio*, facilmente rintracciabile nell'applicazione di riprese, in particolare di anadiplosi – «che l'arte vostra [...] sì che vostr'arte» (*Inf.* XI, vv. 103, 105). È un'impalcatura che sostiene l'intero paesaggio demoniaco: «Nel poema l'evoluzione e i gradi della crescita personale e spirituale sono segnalati con perfetta attenzione, evitando guarigioni precoci [...]. Virgilio espone a Dante la struttura morale dell'Inferno, sulla base dell'*Etica Nicomachea* [...]. Ebbene, proprio il peccato dell'eresia è taciuto da Virgilio, per la buona ragione che il sincretismo pagano ignora l'idea di eresia» (Bruni 2016, p. 17).

natura, delle quali cose partorite è nata la pittura. Adunque rettamente la chiameremo nipota d'essa natura e parente d'Iddio». <sup>12</sup>

Malgrado la fonte non sia esplicitata, <sup>13</sup> pare comunque persuasiva l'allusione dantesca: Leonardo ha intercettato un significato possibile, intendendo l'arte «nipota d'essa natura e parente d'Iddio» come quella pittorica. <sup>14</sup>

4. Un altro esempio di riflessione sull'arte lo fornisce il decimo canto del *Purgatorio*, nel celebre passo che descrive i bassorilievi della montagna dell'orgoglio, laddove il poeta spiega come l'origine divina dell'arte possa permettere il concepimento di capolavori straordinari (*Purg.* X, vv. 28-33):

---

12 Citazione tratta da Fiorio 2019, p. 47. Le citazioni seguenti sono sempre tratte da questa edizione.

13 Edmondo Solmi dedicò una voce delle fonti leonardesche a Dante: «Sotto molti aspetti Michelangelo e gli altri dantisti del tempo, amici di Leonardo, Botticelli e Bramante, eran più atti a penetrare nell'intimo della poesia dell'Alighieri. Ma [...] i contemporanei sapevano che Leonardo aveva letto e meditato sugli scritti danteschi. Il Vinci non si contentò di leggere e di meditare la *Divina Commedia*, ma compulsò il *Convivio*, e probabilmente anche la tanto discussa *Quaestio de aqua et terra*» (Solmi 1976, p. 131). Più avanti, Solmi riporta un celebre e importante aneddoto raccontato dall'Anonimo Gaddiano su Leonardo commentatore di Dante: «da Santa Trinita, dalla pancaccia delli Spini, dove era una ragunata d'homini da bene, et dove si disputava un passo di Dante, chiamaron Leonardo dicendogli, che dichiarasse loro quel passo. Et a caso a punto, passò di qui Michele Agnolo. Et, chiamato da uno di loro, rispose Leonardo: “Michele Agnolo ve lo dichiarerà egli”. Di che parendo a Michele Agnolo l'avessi detto per sbeffarlo, con ira gli rispose: “Dichiaralo pur tu, che facesti un disegno di un cavallo per gittarlo di bronzo, et non lo potesti gittare, et per vergogna lo lasciasti stare”. Et detto questo, voltò loro le reni, et andò via; dove rimase Leonardo, che per le dette parole diventò rosso» (Ivi, pp. 131-132). L'episodio si trova approfondito anche in Wierda 2009, pp. 157-168. Nonostante si dimostri il riconoscimento della superiorità di Michelangelo in materia dantesca, quella «ragunata d'homini da bene» che disputa su un passo di Dante e che chiama Leonardo per ricevere delucidazioni è un segnale dello studio che il pittore deve aver svolto sul poeta concittadino.

14 Leonardo non era nuovo a riferimenti danteschi, a volte perfino puntuali. Ad esempio, Leonardo scrive della virtù visiva: «e non si muta per soffiare de' venti» (*Trattato della pittura*, II, 65) echeggiando i versi «non crolla / già mai la cima per soffiare di venti» (*Inf.* V, vv. 14-15). Altro esempio, dal Codice Atlantico: «Naturalmente li omini buoni desiderano di sapere» (c. 119r), che riprende «Si come dice lo Filosofo nel principio della Prima Filosofia, tutti li uomini naturalmente desiderano di sapere» (*Convivio*, I, 1).

Là sú non eran mossi i piè nostri anco  
quand'io conobbi quella ripa intorno,  
che dritto di salita aveva manco,

esser di marmo candido e addorno  
d'intagli, sí che non pur Policleto,  
ma la natura lí avrebbe scorno.

I versi dedicati alle descrizioni delle scene, delineati con sinestetica maestria, anticipano il metodo descrittivo che dominerà la riflessione sulla creazione artistica solo dagli albori del Rinascimento. Il poeta vuole formulare la magnificenza della scultura e, in una sorta di premessa al lettore, si affida a due riferimenti, bussole estetiche e metri di paragone qualitativi: il primo è Policleto, nome simbolico investito di potere prodigioso, per indicare la scultura dell'antichità greca, proiezione di paradigmatica bellezza perduta;<sup>15</sup> il secondo è la Natura, universo di fenomeni sensibili e visibili; quella stessa Natura inesauribile riserva di modelli da imitare, proveniente da Dio e dalla quale deriva il principio creatore dell'uomo. «Dante assegna all'artista i due modelli a cui deve fare riferimento e che deve sfidare, l'uno grazie all'altra: Policleto e la Natura [...] come se Policleto permettesse di identificare la perfezione nella Natura, e come se la Natura permettesse, a sua volta, di ritrovare la vita nel marmo di Policleto»;<sup>16</sup> il confronto tra la dottrina dell'epoca classica e la Natura riassume tutte le riflessioni sulle arti figurative che si svolgeranno a partire dalla metà del Quattrocento.

Anche le descrizioni delle scene scolpite, mosse nella pagina scritta, seguono uno svolgimento espositivo superiore a qualsiasi altra analisi critico-stilistica precedente: è il miracolo del «visibile parlare» (*Purg.* X, v. 95) che qualifica i capolavori della montagna dell'orgoglio. Ad esempio, l'Annunciazione è plasmata da parole estatiche e solenni (Ivi, vv. 34-45): l'arcangelo «in un atto soave» (Ivi, v. 38) pare rivolgere un saluto a Maria,

---

15 Come tutti i suoi contemporanei, Dante non padroneggiava le conoscenze e le consapevolezze “moderne” circa l'arte classica. Durante il primo Giubileo del 1300, però, il poeta avrebbe potuto visitare e osservare le meraviglie conservate nelle chiese e nelle basiliche romane, poiché secondo Papa Bonifacio VIII era fondamentale il contatto diretto con i luoghi di pellegrinaggio – tanto che stipulò un atto dedicato all'itinerario dei fedeli, con modalità di pellegrinaggio per ciascun luogo di culto romano. Si rimanda agli studi di Plebani 2000.

16 Pommier 2007, p. 13.

il cui gesto silenzioso e dimesso viene evocato dalla perifrasi «quella / ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave» (Ivi, vv. 41-42). Sopraggiungono, nell'immaginario del lettore-osservatore, le pose iconiche di opere come il mosaico di Jacopo Torriti (1292-1296) che illumina la Basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, in cui l'istante dell'accettazione folgorante di Maria viene animato dal vorticoso colpo d'ala dell'angelo; o come l'affresco di Giotto nella Cappella degli Scrovegni di Padova (1303-1305 ca.),<sup>17</sup> nel quale i personaggi concretizzano la doppia natura (terrena e ultraterrena) tramite fisionomie universali contrapposte a cromie viscerali – colori caldi che insabbiano divine manovre segrete; o come nelle miniature del Gotico Internazionale, dove la scena permane conserta nelle architetture dell'*hortus conclusus* in cui ogni essere vegetale è riordinato in una tassonomia non esperibile oltre l'orizzonte della pergamena. Sono suggestioni che, con Eugenio Ragni, si possono definire di “autocompletamento”;<sup>18</sup> ovvero, partendo dalla conoscenza della storia sacra e della mitologia, dovevano riuscire spontanee e immediate nell'immaginario degli uomini medievali, che potevano animare e “completare” idealmente le rappresentazioni associate. Francesco Mosetti Casaretto li

---

17 Pisani 2016, p. 815. Gli studiosi si sono spesso trovati in disaccordo circa un possibile soggiorno di Dante a Roma: Eugenio Duprè-Theseider (Duprè-Theseider 1974) afferma che, se Dante avesse visitato veramente la città, avrebbe descritto più approfonditamente la propria esperienza; Arsenio Frugoni (Frugoni 1950) asserisce che, con grande probabilità, Dante si trovasse a Roma nel novembre 1300, poiché membro dell'Ambascieria fiorentina inviata per implorare al papa la revoca dell'interdetto contro Firenze lanciato dal cardinale Matteo d'Acquasparta. Giorgio Petrocchi (Petrocchi 1983, p. 79) non respinge del tutto la possibilità di un soggiorno romano da parte del poeta, giustificandola sulla base della missione diplomatica che ha investito Dante del ruolo di priore nel bimestre giugno-luglio 1300 – e quindi il suo viaggio del perdono a Roma sarebbe precedente al mese di giugno, lasciando campo all'ipotesi di un pellegrinaggio nel corso della Settimana Santa, ovvero nell'aprile di quell'anno. Ad avvalorare quest'ultima tesi, l'ambito cronologico del poema: il periodo pasquale del 1300. Sulle possibili tappe del percorso e su altre informazioni, si rimanda alla lettura di Esposito 2000.

18 Ragni 2013, p. 288. «Di 'visibile parlare' [...] erano piene le chiese, sulle cui pareti erano rappresentate appunto 'istorie', spesso articolate in diversi episodi salienti [...]. Molto spesso nel medesimo riquadro erano infatti compresenti, quasi come in un'odierna foto a esposizione multipla, due o più fasi di un medesimo episodio, in modo da rappresentare in sequenza [...] lo svolgimento della vicenda: procedimento spessissimo adottato nei manoscritti miniati, in particolare in molti dei danteschi» (Ivi, p. 292).

chiama elementi di “teatralità diffusa”:<sup>19</sup> stratagemmi visuali che veicolano insegnamenti morali e che si imprimono nella memoria appagando il bisogno di raffigurare per apprendere e ritenere. Qualunque sia la denominazione ritenuta più efficace, è probabile che Dante, figlio della sua epoca, tragga lo slancio per originali considerazioni sull’arte partendo dalla relazione testo-immagine indispensabile per il sistema mnemonico e conoscitivo medievale.

5. Un’altra attestazione del termine ‘artista’ compare alla conclusione del viaggio sotto la guida di Beatrice, quando Dante è costretto a rinunciare a descrivere la bellezza di lei, che supera le possibilità della parola umana. (*Par.* XXX, vv. 31-33):

ma or convien che mio seguir desista  
più dietro a sua bellezza, poetando,  
come a l’ultimo suo ciascuno artista.

Commenta Marco Ariani: «l’*agens* si trova nell’assurdo di dover figurare un *locus intelligibilis* infigurabile con strumenti sensibili».<sup>20</sup> L’artista, come il poeta, ha il potere di mostrare, di tracciare una linea tra la comprensione della mente e l’impressione dei sensi; Dante insomma sembra inserire l’invenzione nel fulcro del discorso sull’arte, elevando l’artista tra coloro che intuiscono, spiegano e celebrano le bellezze del cielo. Non era affatto scontato accostare all’aspetto pratico-organizzativo dell’artigiano un potere poetico, creativo ed evocativo, poiché non era allora sottintesa l’esistenza di un iposcenio concettuale dell’opera d’arte, in specie figurativa.

6. Dopo le occorrenze nella *Commedia*, l’uso del termine incontra la sensibilità degli autori in maniera discontinua fino al Cinquecento: Franco Sacchetti lo impiega intorno al 1360 nella cento sessantunesima

---

19 «Il ricordo è uno degli assi importanti attorno al quale ruota il comporre e il Medioevo sa che la memoria umana è visiva. Il “teatro” latino medievale si trova qui, in questo bisogno di visualizzare per apprendere e per ritenere [...]. Questo è ciò che, nel Medioevo, si definisce “teatralità diffusa”» (Casaretto 2004, pp. 161-165). Precedente è l’affermazione di Massimo Oldoni: «Nella cultura medievale esiste una “scena” dove si muovono cose teatrabili» (Oldoni 1994, p. 492).

20 Ariani 2013, p. 895.

delle *Trecentonovelle* per designare il pittore Buonamico Buffalmacco, «al tempo di Giotto [...] grandissimo maestro», che «per essere buon artista della sua arte, fu chiamato dal vescovo Guido d'Arezzo a dipingere una sua cappella, quando il detto vescovo era signore d'Arezzo»;<sup>21</sup> il prete Francesco Albertini, in una sorta di repertorio della pittura e della scultura fiorentine (*Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze*, stampato da Antonio Tubini nel 1510), dichiara fin dalla *recusatio* che non si pronuncerà riguardo ad alcuni autori («lascio stare diversi artisti»);<sup>22</sup> Benvenuto Cellini utilizza la parola due volte nella sua autobiografia scritta tra il 1558 e il 1562 (ma stampata nel 1728), dapprima giustificandosi con il re Francesco I di aver peccato di superbia – «parendomi che voi sì gran Re e io quel poco artista che io sono, dovessi fare per vostra gloria e mia una statua, quale gli antichi non ebbon mai» (II, 45) –<sup>23</sup> e successivamente, a proposito della fusione del *Perseo* compiuta nel 1548, riportando una discussione burrascosa con il duca Cosimo I de' Medici – al quale lo scrittore avrebbe risposto risentito che il Duca se ne intendesse «sì come Signore e non come artista» (Ivi, 73).<sup>24</sup> Il manierista fiorentino, che ebbe rapporti sporadici ma cordiali con Michelangelo, avrebbe potuto leggere la parola in un suo componimento, databile al 1540 circa: il sonetto *Non ha l'ottimo artista*, noto come “Sonetto dell'ottimo artista” e promosso da Benedetto Varchi, primo chiosatore

---

21 La novella è raccolta nell'edizione di Puccini 2004, pp. 455-457.

22 Nella dedica allo scultore Bartolomeo Lupio (ovvero Baccio da Montelupo) si legge riguardo alla pittura e alla scultura: «senza la quale niuno spirito gentile può stare; perché la sculptura et pictura molto delecta l'huomo, et pigliane recreatione et doctrina, et fructo copioso: cum sit che li cosmographi et naviganti senza questa non posson fare [...]. Per la qual cosa ti exhorto al seguitarla con tucte le forze tue, acciò vada similando le cose naturali; le quali nessuna altra arte può imitare, se non questa. Et che più bisogna dire? Questa può far parere quelle cose essere, che non sono [...]. Per tanto ho pensato scriverti (come pregasti) molte cose degne, facte per mano di huomini eccellenti antiqui et anchor moderni, che hanno lasciato memoria et fama di sculptura et pictura nella nostra inclita ciptà Florentina» (Albertini 1863, p. 3). Più avanti, a proposito della Chiesa dell'Annunziata, riguardo agli ex voto in cera, scrive: «facte per mano di optimi artisti» (Ivi, p. 12).

23 Si cita l'aneddoto dall'edizione di Camesasca 2016, p. 506.

24 Ivi, p. 563. Interessante notare, come sottolinea nel commento anche Ettore Camesasca, che la spiegazione data da Cellini in quell'occasione coincide con il procedimento spiegato nel *Trattato della scultura* (1568, I-IV), con l'articolazione dei passaggi della fornace e con la descrizione della fusione del bronzo – nel caso della testa della Medusa e del corpo di Perseo articolatissima, poiché il metallo fuso può incontrare ostacoli quando deve raggiungere le diramazioni periferiche del calco.

delle poesie di Michelangelo, che gli aveva dedicato una lezione pronunciata nel 1547 presso l'Accademia Fiorentina. È infatti Michelangelo a recuperare la parola nella sua pienezza di significato (*Rime*, CLI, vv. 1-4):

Non ha l'ottimo artista alcun concetto  
C'un marmo solo in sé non circonscriva  
Col suo superchio, e solo a quello arriva  
La man che ubbidisce all'intelletto.<sup>25</sup>

Parafrasando il sonetto, non può un perfetto maestro di scultura concepire qualcosa che già non si trovi in potenza nel marmo; la materia, quindi, custodisce il concetto come un involucro eccedente. Il rimuovere tale superfluo contenitore, affinché il concetto si palesi, è opera della mano dell'artista, che è guidata dalla mente.<sup>26</sup> Michelangelo si attribuisce il titolo di "ottimo artista", impadronendosi della definizione di Dante, promuovendo la dualità dell'opera d'arte, intellettuale e concreta: il lavoro manuale strappa l'idea alla materia in cui è prigioniera (il blocco di marmo) permettendo che l'opera la liberi e la preservi in eterno. Si tratta di una compiuta teorizzazione in versi della creazione plastica.

Fin da subito Varchi aveva colto il collegamento con il poema dantesco: nella sua lunga conferenza sul sonetto, il filosofo chiariva il significato della parola "artista" – a dimostrazione dell'uso per nulla corrente del termine. Varchi voleva inoltre comprovare che il lemma appartenesse alla lingua toscana, a discapito di chi lo considerava di origine latina, e che fosse stato coniato dall'ingegno di Dante. A tal proposito, nella *Lezione* dedicata al sonetto (enunciata pubblicamente presso l'Accademia Fiorentina nella seconda domenica di Quaresima del 1546 e pubblicata postuma nel 1570) elencava le occorrenze nella *Commedia* e ammoniva l'uso della forma considerata a torto corretta, ovvero 'artefice', ricalcata dal latino *artifex*, inadatta a definire la nobile caratura intellettuale dell'artista. Lo storico fiorentino prendeva una posizione ideologica forte, instaurando una gerarchia tra l'artista, nobile ideatore, e l'artigiano, cioè colui che esercita una professione ordinaria.

---

25 Il componimento è citato da Collareta 2007, pp. 178-179.

26 Guasti 1863, p. 173. Lo studioso posiziona il sonetto quindicesimo, seguendo la lezione su cui Varchi scrisse il suo commento.

Mi risponde qualcheduno che il vocabolo di Artista non sia italiano, ma latino; e che così come altri vocaboli volgari, che furono usati dalla plebe, son venuti a cadersi, e i latini son rimasi, così il vocabolo essendo stato coniato dall'ingegno di Dante, non è rimasto, ma è caduto [...]. Credono alcuni [...] sia più tosto voce latina, che toscana, e massimamente dicendo noi volgarmente non Artista, ma Artefice, o Artigiano, i quali quanto s'ingannano, mostra Dante in più luoghi [...]. È dunque Artista vocabolo non Latino, ma Toscano; e molto più che non è artefice, il quale è latino; ed è meno volgare, e plebeio [...]. Onde mi piacerebbe, per ischernirmi di chi mi contende, che mi mostrassero alcuno autore, scritto in latino o in volgare, de' quali che furono avanti Dante, che abbia usato il vocabolo di artista nel senso che noi lo usiamo; perché, essendo Dante l'altissimo genio che fu, e il primo che usasse questo vocabolo, che vuole dire pittore, o scultore, o architetto, o chi lavora in qualunque altra delle nobili e belle arti, come lo intendiamo noi, e non altro, ciò mi fa credere che questi scrittori antichi di lingua latina e di lingua volgare non usassero questo vocabolo, ma altri, cioè artefice, *artifex*, [...] o *opifex*, [...] o *faber*, [...]. Io non voglio dir che Dante fusse il primo che facesse pitture, sculture, architetture, o altre cose simili, ma il primo che dette loro nome di Artista.<sup>27</sup>

L'“incontro” tra Dante e Michelangelo è un tassello indispensabile per il discorso sull'arte: lo scultore non ha lasciato morire l'invisibile seme allegorico, teorico e linguistico gettato dal poeta. Dante ha probabilmente intuito che i creatori di forme plastiche e poetiche meritassero una denominazione specifica per distinguerli dai meri produttori di oggetti e ha risemantizzato il termine ‘artista’ precisandone lo statuto grazie ai versi della *Commedia*. Più di due secoli dopo, Michelangelo ha promosso il termine nell'uso corrente per caldeggiare il riconoscimento sociale, politico e culturale della sua categoria.

6. In conclusione, l'intrinseco rapporto tra poeta e artista, riflesso di quello tra testo e immagine, verrà sviluppato nel commento e nell'illustrazione del poema dal Rinascimento, anche se già dalla seconda metà del Quattrocento si possono trovare considerazioni interessanti. Una su tutte è il paragrafo sui *Fiorentini eccellenti in pictura et sculptura* nel sesto paragrafo del *proemio* del *Comento* di Cristoforo Landino, che

---

27 Varchi, *Lezzioni*, pp. 165-171. Per un approfondimento circa l'edizione contemporanea delle *Lezzioni*, si legga Andreoni 2006 ed Ead. 2012.

tenta di costituire, a partire dalle suggestioni del poema, una linea di continuità nella storia dell'arte, dalla pittura degli Egizi (definita «d'una sola linea» e «monochromata») a quella a lui contemporanea (della quale elenca gli esponenti principali: Cimabue, «che ritrovò e liniamenti naturali, et la vera proportione, et gran fama lasciò di sé»; Giotto, definito «molto maggiore» del suo maestro e coetaneo di Dante; Taddeo Gaddi, Masaccio e Paolo Uccello, «gran maestri di animali et di paesi»; Beato Angelico, «vezoso et divoto et ornato»; Brunelleschi, che «maxime intese bene prospectiva [...] et alchuni afferman lui esserne inventore»<sup>28</sup>). Così prende slancio la definizione di artista; una figura culturale perno della riflessione sulla realtà, sulla natura e sulla bellezza; in particolare sulla creazione, poiché soltanto Dio, la madre e l'artista producono dal nulla, attribuendo l'esistenza alla materia inerte, donando la vita a una rappresentazione ipotetica – dalla Caritas, dal ventre, dalla mente al mondo. Prima di conquistare moderne convinzioni critiche, però, bisognerà procedere per progressive agnizioni, collegando il primo abbozzo di definizione della *Commedia* alla concezione dell'arte nelle epoche di molto successive a quella di Dante.

## Bibliografia

- Albertini 1863 = Francesco Albertini, *Memoriale di molte statue e pitture della città di Firenze*, Firenze, M. Cellini e c., 1863.
- Andreoni 2006 = Annalisa Andreoni, *Questioni e indagini per l'edizione delle "Lezioni accademiche"*, «Studi e problemi di critica testuale», 73, 2006, pp. 117-137.
- Ead. 2012 = Ead., *La via della dottrina. Le lezioni accademiche di Benedetto Varchi*, Pisa, ETS, 2012.
- Anzulewicz-Burger-Donati-Meyer-Möhle = Henryk Anzulewicz, Maria Burger, Silvia Donati, Ruth Meyer, Hannes Möhle (a cura di), *Albertus Magnus. Buch über die Ursachen und den Hervorgang von allem aus der ersten Ursache. De causis et processu universitatis a prima causa*, Amburgo, Felix Meiner Verlag, 2006.
- Ariani 2013 = Marco Ariani, *Canto XXX. La transformatio viatoris per claritatem*, in *Cento canti per cento anni*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 894-916.
- Billanovich 1989 = Giuseppe Billanovich, *Auctorista, humanista, orator*, Barcellona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1989.

---

28 Procaccioli 2001, pp. 240-242.

- Bruni 2016 = Francesco Bruni, *Presentazione. Apologia di un critico antagonista*, in Rocco Montano, *Dante filosofo e poeta*, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 1-17.
- Calenda 2013 = Corrado Calenda, *Canto XI. Dalla vista degli occhi alla vista della mente*, in *Cento canti per cento anni*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 343-365.
- Camesasca 2016 = Ettore Camesasca (a cura di), *Vita di Benvenuto Cellini*, Milano, Rizzoli, 2016.
- Chiaradonna 2017 = Riccardo Chiaradonna, *Platonismo. Tradizioni di pensiero*, Bologna, Il Mulino, 2017.
- Collareta 2007 = Marco Collareta, *Varchi e le arti figurative*, in *Benedetto Varchi. 1503-1565. Atti del convegno*, Firenze, 16-17 dicembre 2003, a cura di Vanni Bramanti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 173-184.
- D'Ancona 1995 = Cristina D'Ancona, *Recherches sur le liber de causis*, Parigi, Vrin, 1995.
- Del Castello 2013 = Antonio Del Castello, *Canto XIII. Il «re sufficiente» e la divina sapienza del governo*, in *Cento canti per cento anni*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 382-407.
- Dupré-Theseider 1974 = Eugenio Dupré-Theseider, *Roma dal comune di popolo alla signoria pontificia (1252-1377)*, Bologna, Cappelli Editore, 1974.
- Esposito 2000 = Enzo Esposito (a cura di), *Dante e il Giubileo*. Atti del Convegno, Roma, 29-30 novembre 1999, Firenze, Leo S. Olschki, 2000.
- Fiorio 2019 = Maria Teresa Fiorio (a cura di), *Leonardo da Vinci. Libro di Pittura*, Milano, Abscondita, 2019.
- Frugoni 1950 = Arsenio Frugoni, *Il Giubileo di Bonifacio VIII*, «Bulettno dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano», LXII, Roma, 1950, pp. 1-121.
- Guasti 1863 = Cesare Guasti, *Le rime di Michelangelo Buonarroti pittore scultore e architetto*, Firenze, Le Monnier, 1863.
- Lazzerini 2010 = Lucia Lazzerini, *Silva portentosa. Enigmi, intertestualità sommerse, significati occulti nella letteratura romanza dalle origini al Cinquecento*, Modena, Mucchi Editore, 2010.
- Malato-Mazzucchi 2013 = Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a cura di), *Cento canti per cento anni*, Roma, Salerno Editrice, 2013.
- Mosetti Casaretto 2004 = Francesco Mosetti Casaretto, *Il teatro latino medievale (secoli VI-XIII)*, in *Introduzione al teatro latino*, a cura di Id., Gioachino Chiarini, Milano, Mondadori, 2004, pp. 133-172.
- Nardi 1960 = Bruno Nardi, *La dottrina d'Alberto Magno sull'inchoatio formae*, in Id., *Studi di filosofia medievale*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, pp. 69-101.
- Oldoni 1994 = Massimo Oldoni, *La "scena" del Medioevo*, in *Lo spazio letterario del Medioevo*, a cura di Guglielmo Cavallo, Claudio Leonardi, Enrico Menestò, Roma, Salerno Editrice, 1994, pp. 489-535.

- Peroli 2017 = Enrico Peroli (a cura di), *Niccolò Cusano. Opere filosofiche, teologiche e matematiche*, Milano, Bompiani, 2017.
- Petrocchi 1983 = Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, Roma-Bari, Laterza, 1983.
- Pisani 2016 = Giuliano Pisani, *Dante e Giotto. La Commedia degli Scrovegni*, in *Dante fra il settecentocinquantesimo anniversario della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*. Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma, maggio-ottobre 2015, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, pp. 799-815.
- Plebani 2000 = Eleonora Plebani, *Tra devozione e mercatura. Fiorentini a Roma nell'anno del primo Giubileo*, in *Dante e il Giubileo*. Atti del Convegno, Roma, 29-30 novembre 1999, a cura di Enzo Esposito, Firenze, Leo S. Olschki, 2000, pp. 69-85.
- Pommier 2007 = Édouard Pommier, *L'invenzione dell'arte nell'Italia del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 2007.
- Puccini 2004 = Davide Puccini (a cura di), *Francesco Sacchetti. Il Trecentonovelle*, Torino, UTET, 2004.
- Ragni 2013 = Eugenio Ragni, *Canto X. Umiltà, superbia e «visibile parlare»*, in *Cento canti per cento anni*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 266-297.
- Rodolfi 2004 = Anna Rodolfi, *Il concetto di materia nell'opera di Alberto Magno*, Firenze, Sismel, 2004.
- Rovelli 2014 = Carlo Rovelli, *Sette brevi lezioni di fisica*, Milano, Adelphi, 2014.
- Solmi 1976 = Edmondo Solmi, *Scritti vinciani. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1976.
- Varchi, *Lezioni 1590* = *Lezioni di M. Benedetto Varchi Accademico Fiorentino. Lette da lui pubblicamente nell'Accademia Fiorentina, sopra diverse Materie, Poetiche, e Filosofiche*, Firenze, Filippo Giunti, 1590.
- Wierda 2009 = Bouk Wierda, *The true identity of the Anonimo Magliabechiano*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LII, I, 2009, pp. 157-168.



# UNA NOTA SU *PARADISO* VII, 90 («SANZA PASSAR PER UN DI QUESTI GUADI»)

Rosy Cupo

Università degli Studi di Ferrara

A note on *Paradiso* VII, 90 («Sanza passar per un di questi guadi»)

## Abstract (ITA)

In questo saggio l'autrice riflette sull'uso della parola *guado*, una immagine metaforica che racchiude la raffinata argomentazione teologica dantesca su una questione di particolare rilevanza nella cristianità: la morte di Gesù Cristo come necessaria sod-

disfazione imposta all'uomo, in luogo della concessione gratuita del perdono ad opera della misericordia divina. La ricerca delle occorrenze nei testi latini classici e altomedievali chiarisce l'esatta accezione assunta dal termine nei versi della *Commedia*.

## Abstract (ENG)

In this essay, the author reflects on the use of the word *guado*, a metaphorical image that condenses Dante's refined theological argument on a relevant question in Christianity: the death of Jesus Christ as a necessary satisfaction

imposed on man, instead of the granting of forgiveness by divine mercy. The search of occurrences in classical and early medieval Latin texts clarifies the exact meaning assumed by the term in the verses of the *Divine Comedy*.

1. Nel settimo canto del *Paradiso* Dante abbandona le prode del mondo sensibile e si inoltra nella descrizione di una realtà mai sperimentata né sperimentabile, affrontando sottili e fondamentali questioni teologiche; la sfida richiederà di contemperare una straordinaria inventiva con la più ferrea logica, con gli esiti che ben conosciamo.

Dopo la conclusione del celebre discorso di Giustiniano, nel canto settimo si concede il giusto spazio ad un concetto sin lì appena accennato, e che, secondo un *topos* narrativo usuale nella *Commedia*, nasce da un dubbio di Dante, che Beatrice si appresta a sciogliere: come sia possibile, cioè, che l'Imperatore Tito sia stato da Dio investito dell'onore di vendi-

PAROLE CHIAVE: *Commedia* / Dante Alighieri / misericordia divina / giustizia divina / autori classici

KEYWORDS: *Divine Comedy* / Dante Alighieri / divine mercy / divine justice / classical authors

care la colpa di aver messo a morte Gesù con la distruzione del tempio di Gerusalemme; una affermazione che risulta difficile da comprendere, come noterà lo stesso Imperatore: «Or qui t'ammira in ciò ch'io ti replico: / poscia con Tito a far vendetta corse / de la vendetta del peccato antico».<sup>1</sup>

L'apparente contraddizione insita nella «giusta vendetta giustamente punita» (*Pd* VII, 20-21) costituirà dunque la materia della prima parte del canto, e verrà sciolta ricorrendo al dogma della duplice natura, umana e divina insieme, di Gesù: la morte del Figlio di Dio fu “giusta” se commisurata alla natura in cui egli si era incarnato, cioè quella umana macchiata dalla colpa di Adamo; ma «di tanta ingiura, / guardando a la persona che sofferse». Ciò rende anche ragione della doppia, straordinaria conseguenza della sua morte: «per lei tremò la terra e 'l ciel s'aperse».

Ma il vero «nodo, / del qual con gran disio solver s'aspetta» è quello successivamente espresso dalla stessa Beatrice, che *infallibile* legge nella mente di Dante, anticipandone le domande: come, cioè, sia stato possibile che la concessione del perdono divino fosse subordinata alla morte atroce imposta a un figlio innocente, Gesù Cristo. La via scelta da Dio causa uno sbigottimento che è di Dante e dell'intera comunità dei cristiani: «ma perché Dio volesse, m'è occulto, / a nostra redenzion pur questo modo»; l'angoscia e il turbamento sono trasfusi nel verso grazie alla congiunzione avversativa in posizione iniziale, evidenziati dall'inciso e ribaditi dall'avverbio *pur*, che somma al significato di 'proprio' quello di 'addirittura'. Il lungo discorso di Beatrice che segue racchiude il tentativo di aprire alla comprensione umana l'insondabile profondità «dell'abisso / de l'eterno consiglio», a cui tuttavia potrà attingere solo colui che sia *adulto*, cioè maturato, «ne la fiamma d'amor»; attingendo a testi capitali per la teologia della redenzione, quali il fondamentale *Cur Deus Homo* di Anselmo d'Aosta, Dante intraprende un accidentato percorso, in cui si propone di dimostrare come l'irreparabile atto della disobbedienza del primo “uomo non nato” non potesse esser riparato:

1 *Pd* VI, 91-93. I versi danteschi si citano da Chiavacci Leonardi 1994 (2016), che costringe in sostanza l'edizione Petrocchi, discostandosene in venti casi elencati nei *Criteri del commento*. Tutti i commenti danteschi, tratti dal sito del Dartmouth Dante Project (<https://dante.dartmouth.edu>, consultato tra il febbraio e il maggio 2024), sono individuati dal cognome dell'autore e dagli anni di composizione o pubblicazione.

[...] per alcuna via,  
sanza passar per un di questi guadi:  
o che Dio solo per sua cortesia  
dimesso avesse, o che l'uom per sé isso  
avesse sodisfatto a sua follia.<sup>2</sup>

In altri termini, «le possibilità erano due: o Dio perdonava per pura *cortesia*, cioè con atto gratuito, o l'uomo soddisfaceva con le sue sole forze [...]. Ma questa seconda via era impraticabile, non avendo l'uomo, creatura finita, la possibilità di riparare un'offesa infinita. Dunque non restava che l'intervento divino. La scelta di Dio non fu tuttavia – imprevedibilmente – quella del gesto gratuito».<sup>3</sup> Nel commento, appena riportato, di Anna Maria Chiavacci Leonardi si coglie il cuore della questione: Beatrice afferma che ci sono solo due vie possibili, ma subito dopo appare evidente che su nessuna di queste cadrà la scelta definitiva, giacché sono entrambe inammissibili (vv. 97-102, 115-120). La parola che assume su di sé la raffinata ambiguità del ragionamento dantesco è *guadi*, che così viene chiosata, nel già citato commento di Chiavacci Leonardi: «luogo dove è possibile passare un fiume (a piedi o a cavallo), indica passaggio obbligato, senza scelta».

2. La maggioranza dei testimoni manoscritti, in questo luogo testuale, tramanda in maniera quasi compatta la lezione *gradi*,<sup>4</sup> della cui implausibilità, tuttavia, tutti i commentatori recenti sembrano consapevoli; come ha efficacemente sintetizzato Giorgio Inglese, infatti, «fra l'uno e l'altro c'è alternativa (o *che... o che...*), non gradualità».<sup>5</sup> I commentatori che accolgono la lezione secondaria si dividono in due categorie: la prima di queste è formata da coloro che sostengono che «le due vie accennate dal Poeta si possono dir *gradi* con maggiore proprietà che *guadi*, sendo la natura umana in istato di caduta, e dovendo essa attendere verso la sua primaria altezza, al qual risalimento appunto era necessario uno degli accenati *gradi*» (Campi, 1888-93); alla seconda categoria si ascrivono coloro che interpretano la parola nel senso di «mezzi, vie»: «*Senza passar*

---

2 Ivi, p. 201.

3 Ivi stesso.

4 In Petrocchi 1966-67 leggono *guadi* solo *a* (cioè i due testimoni siglati *Mart* e *Triv*) e *Vat*. Sulla scorta di quest'ultimo, la lezione buona passa all'aldina curata da Bembo nel 1502, all'edizione della Crusca del 1595 e ad altre edizioni importanti, tra cui quella del Witte.

5 Anche Giorgio Inglese risolve accettando l'alternativa *guadi*, intesa come «mezzi, vie».

*per un di questi gradi*; cioè per uno di questi due modi, cioè di misericordia o di iustizia [...]» (Buti, 1385-95).

Un nutrito gruppo di commentatori, quasi tutti ottocenteschi, dichiara di preferire la lezione *guadi* in quanto più “poetica”, spesso rifacendosi all’opinione di Antonio Cesari (*Bellezze della Commedia di Dante Alighieri*, 3 voll., 1824-1826), il quale scrive: «Passar per un ecc.; è bellissimo parlar poetico. Questo scappar fuori di tratto con la metafora in luogo del proprio, fa bellissima prova: diletta molto al lettore, il quale si credea procedere al suo passo naturale, esser condotto per altro modo da lui non aspettato, al suo intendimento; e ciò con una figura, che di repente gli pone innanzi un’altra idea più bella di quella che portava il discorso: così questa voce *guadi*, gli rappresenta un braccio di mare che convenga passare per esser di là» (la nota è riportata, tra gli altri, anche da Scartazzini e Vandelli, 1929)

Coloro che non hanno voluto sacrificare il senso logico del discorso alla pura retorica (principio del resto del tutto estraneo al dettato dantesco) hanno invece proposto, sin dai tempi più antichi, di leggere *guadi*. Se in parte incerta è l’etimologia del latino *vadum*, *-i*, da cui discende, non senza una probabile influenza germanica, il termine italiano ‘guado’, univoco è invece il significato comunemente accettato in età moderna: esso indica la parte di un fiume, in cui l’acqua bassa consente un più sicuro attraversamento. L’accoglimento della lezione ‘guadi’, in luogo di ‘gradi’, pur riducendo l’incongruità, non esaurisce tuttavia la questione, tanto che molti commentatori, *mutatis mutandis* (cioè, pur accogliendo la variante *guadi*) non ne variano l’interpretazione, seguitando a intendere il termine come sinonimo di «modi, mezzi»: «*Senza passar per un di questi guadi*, ciò è, senza proceder per un di questi due mezzi, benchè guado propriamente sia quel luogo, per lo qual più agevolmente si passa torrente o fiume, ma è per similitudine [...]» Vellutello (1544); «*Di questi guadi*. Di questi mezzi, o modi di redenzione» Bennassuti (1864-68); «*Guadi*; mezzi, modi (altri *gradi*)» Poletto (1894); «*guadi*: il guado è il punto in cui un fiume è attraversabile, e perciò: mezzi atti al conseguimento del fine» Mattalia (1960).

La maggior parte accoglie però il più scontato valore traslato, chiudendo la parola *guado* come ‘passaggio più agevole’: «*Per un di questi guadi*, per uno di questi due solamente praticabile tragetti» (Lombardi, 1791-92); «per un di questi due solamente praticabili tragetti (Portirelli, 1804-05); «se non per una di queste due vie (*guadi*) le sole possibili per riapprodare al bene perduto» (Steiner, 1921). Il rischio dello

scadimento verso una apparentemente innocua banalizzazione spesso non è individuato; e i commentatori aggirano l'ostacolo senza soffermarvisi: «GUADI, cioè passi» (Gabriele, 1525-41); «senza passar per un di questi GUADI, per una di queste strade, per uno di questi passi» (Daniello, 1547-68); «Senza passar ec., se non per uno de' due modi seguenti» (Andreoli, 1856); «[...] senza attraversare uno di questi passi (*guadi*), cioè si poteva rifar pace con Dio solo in uno di questi modi [...]», (Scartazzini e Vandelli, 1929); «*Un di questi guadi*: uno di questi passaggi (*guadi*), una di queste vie» (Bosco e Reggio, 1979). Si distingue Niccolò Tommaseo (1837 [ed. 1865]), che giustifica l'immagine parzialmente adeguata con il ricorso a una citazione biblica: «*Guadi*: Della vittoria sul male, *Psal.* CXXIII, 5: *Torrentem pertransivit anima nostra*», la quale tuttavia, per quanto suggestiva, non appare del tutto pertinente.

Nessuno dei commentatori appena ricordati, accogliendo tale interpretazione, rileva la contraddizione in termini che si aprirebbe nel discorso di Beatrice, la quale, come si è detto, prima sosterebbe che ci sono solo due vie, per poi affermare il contrario, e cioè che nessuna di esse è effettivamente praticabile. L'aporia è resa ancor meno rilevabile dal seguito del ragionamento di Beatrice: «Rimaneva dunque che Dio lo ricompresse. Ed egli poteva farlo per due vie: della misericordia, oppure della giustizia. Gli piacque procedere per ambedue. La misericordia spinse il divin Verbo ad incarnarsi; la giustizia lo inchiodò sulla croce»;<sup>6</sup> tale chiosa, che parafrasa i vv. 103-105 del medesimo canto, non consente di rimarcare che l'esclusività delle due soluzioni prospettate non riguarda la compresenza di misericordia e giustizia, bensì la "gratuità", la libera concessione della prima. La stessa lettura danno altri commentatori, tra i quali: Trucchi (1936): «o che l'uomo per sè stesso avesse soddisfatto alla sua colpa; ma quest'ultimo guado o modo, non era possibile, aggiunge tosto Beatrice»; Fosca (2003-2015): «Le due "soluzioni possibili", designate da *guadi*, consistono o nella cortesia (del linguaggio cavalleresco-feudale) o nella capacità dell'uomo di effettuare la *satisfactio* con i propri mezzi, ma quest'ultima è impossibile»; Sapegno (1955-57), evidentemente consapevole dell'incoerenza, introduce un correttivo, spiegando i *guadi* come «valichi, passaggi ob-

---

6 Scartazzini e Vandelli, 1929. Questo commento ha l'indubbio merito di aver tra i primi evidenziato la vicinanza della progressione speculativa di Dante con l'opera di «Anselmo di Cantorberi, il quale nel suo celebre trattato *Cur Deus homo* pose le fondamenta del dogma cattolico della redenzione».

bligati», e sottolineandone pertanto non la facilità, ma l'esclusività; lo seguono Giacalone (1968): «senza attraversare uno di questi due passaggi (*guadi*), se non per una di queste due vie obbligate», Pasquini e Quaglio (1982): «(due) passaggi obbligati»; Chiavacci Leonardi (1991-1997): «indica passaggio obbligato, senza scelta», e Hollander (2011): «non restava, due, altra via se non che Dio ci riscattasse, scegliendo tra misericordia e giustizia. La decisione fu di adottarle entrambe»; con quest'ultimo torniamo ai giorni nostri, senza tuttavia aver individuato una soluzione che ci soddisfi pienamente.

3. In realtà, come già anticipato, si evince dal testo come le due strade definite da Beatrice *guadi* non siano in realtà concrete soluzioni; l'uso della disgiunzione alternativa: («o... o...») fonda una insanabile opposizione non tra l'esercizio della giustizia e della misericordia, ma tra il primo e l'uso esclusivo della seconda: «per sua cortesia» / «per sè isso». Entrambe tali possibilità devono essere infatti rigettate; «che l'uom per sé isso» offra una riparazione alla propria «follia» è impossibile per l'intrinseca limitatezza (i «termini suoi») dell'essere umano, del quale nessuna riparazione, comunque dovuta, potrebbe compensare la temerarietà e la superbia del primo atto di disobbedienza. D'altra parte, neppure è accettabile che Dio eserciti un atto gratuito di misericordia, per una ragione fondamentale: il perdono liberamente concesso, l'atto di pura *cortesia* esercitato da Dio, avrebbe privato definitivamente l'uomo della propria *dignità*; la parola, che ricorre due volte nel canto, racchiude l'essenza stessa della creazione divina, e giustifica la necessità di risanare il «debitum honorem», ripristinando l'equilibrio tra i due contendenti con l'offerta di un gesto di *soddisfazione* a colui che ha subito l'affronto. Dio, infatti, ha voluto che l'uomo, creato a sua immagine e somiglianza, fosse libero e onorato, non umiliato e avvilito in una condizione di schiavitù. Ecco, pertanto, la motivazione che rende necessaria una riparazione inconcepibile, crudele, e che tuttavia restituirà all'uomo tutte le prerogative di creatura nobile («di sua nobiltà», al verso 78, è legato da anafora e da assonanza con il primo emistichio del verso 82: «di sua dignità»). Si noti, infine, che la richiesta di soddisfazione, se non rende in alcun modo meno *largo* l'atto di misericordia divina, di fatto lo snatura; e Dante si appresta pertanto, per bocca di Beatrice, a sottolineare quanto «la divina bontà [...] fu contenta» di compiere l'«alto e [...] magnifico processo» (*Pd VII*, 109-113).

La questione è dunque sottile, e per proporre una soluzione che riesca a fornire una sufficiente difesa contro tutte le obiezioni sopra presentate

è necessario ritornare all'origine del termine, e alle sue diverse accezioni.<sup>7</sup> Una direttrice di ricerca alternativa è suggerita dall'uso del termine nell'italiano antico; tra le 48 occorrenze rilevate nella banca dati dell'OVI<sup>8</sup> troviamo numerosi esempi di *guadi* che non rappresentano passaggi agevolati, sicuri, o anche solo obbligati (e perciò inevitabili), ma al contrario individuano luoghi pericolosi e pieni di insidie: «li dannadi per li so peccadi traassa > trapassa dal fredo de le neve per li guadi del fogo (Paolino Minorita volg.)»; «e 'l mare essere rivolto da li profondi guadi»; «Ohi, lasse e fadigate noi per cotanti guadi, e cotanto resta del mare!»; «Diede a lloro la via libera e tramandòli dai guadi pericolosi»; «O voi di che bisognosi [...] per tanti pericolosi guadi, sete voi qui adutti?» (Ciampolo di Meo).

Se l'accezione di 'luoghi apparentemente sicuri e pertanto ancor più insidiosi', è riscontrabile soprattutto nei volgarizzamenti di opere latine,<sup>9</sup> può essere interessante ampliare la ricerca ai testi latini originali. La ricerca del termine latino *vadum*, *-i*, e delle relative forme flesse, ha fornito più di 300 occorrenze;<sup>10</sup> di seguito si offre una campionatura che non si propone di essere esaustiva, ma esemplificativa delle numerose accezioni assunte dal termine negli autori della latinità, con una maggior attenzione alle letture sicuramente note e care a Dante. Si comincerà col dire che *vadum* è attestato per riferirsi alle acque che scorrono lente nelle anse di un fiume:

---

7 Lewis & Short 1891 ne dà la definizione di «*a shallow place in water, a shallow, shoal, ford*», con l'ulteriore specificazione: «Also of *shallows*, as dangerous in navigation»; si distinguono poi le seguenti accezioni, a livello letterale: «1 *A body of water, a sea, stream, etc.*; 2 *The bottom of a body of water, the depths*; 3 *The bottom of a well*»; e metaforico: «1 *Of shallow water, as a place of safety to the swimmer*; 2 *Of shallows, as dangerous to the mariner*».

8 Corpus OVI dell'Italiano antico, Opera del Vocabolario Italiano (<http://www.ovi.cnr.it>). Sono ovviamente escluse le occorrenze di *guado* inteso come «sostanza colorante azzurra estratta dall'erba omonima usata per tingere i tessuti».

9 «Gli navigatori non temono tanto la cheta Sassogna ne' guadi e non temono tanto i sassosi liti della ripiegata Tessalia (Lucano volg.)»; Ciampolo di Meo Ugurgieri (ed. Lagomarsini), 1315/21, *Eneide volgarizzata*, I, 534: «[...] il tempestoso Orion subbitamente sorgendo con tempesta ci condusse in ciechi guadi [...]»; Ciampolo di Meo Ugurgieri (ed. Lagomarsini), 1315/21, *Eneide volgarizzata*, III, 1: «e te, [...] abandono, i venti dati, e passo i duri guadi di Libia per li ciechi sassi».

10 Per la ricerca delle occorrenze di *vadum*, *-i* nella letteratura latina classica e altomedievale ho utilizzato le seguenti banche dati: MQDQ (Musisque Deoque, Un archivio digitale di poesia latina), BLT (Bibliotheca Teubneriana Latina Online), DigilibLT (Biblioteca digitale di testi latini tardoantichi).

[1]. Et mox Fufidius adueniens cum legionibus postquam tantas spiras, haud facilem pugnantibus *uadum* cuncta hosti quam suis oportunitiora uidet (Sallustio, *Historiarum libri*, I)

[2]. Sic ubi fata uocant, udis abiectus in herbis / Ad *uada* Maeandri concinit albus olor (Ovidio, *Heroides*, 7, 4)

[3]. [...] sicca diu fuerat tellus, sitis usserat herbas: / sedit limoso pressa carina *uado* (Ovidio, *Fasti*, IV, 299-300)

[4]. Cessatis, pueri, nihilque nostis, / Vaterno Rasinaque pigriores, / Quorum per *uada tarda* nauigantes / Lentos tinguitis ad celeuma remos (Marziale, *Epigrammaton libri*, 3, 67, 3 ss)

Nel secondo esempio compare infatti un riferimento al fiume dell'Asia Minore Maeandrus (o Maeander), che costituisce un esempio del passaggio, studiato in particolare da Migliorini, «dal nome proprio al nome comune» (nel nostro caso l'italiano moderno *meandro*, in virtù delle caratteristiche anse serpeggianti del suo corso). Meno infrequente, ma comunque decisamente minoritario, è l'uso del termine nel senso che siamo soliti attribuirgli nell'italiano odierno, di 'luogo dove è più agevole oltrepassare un corso d'acqua'; tralasciando i casi in cui la parola viene impiegata nel significato generico di 'trovare un guado' (come in molto degli esempi che seguono, soprattutto tratti da opere di carattere storico, come quelle di Lucano e Tacito; nella maggior parte dei casi, si noti, è utilizzato, in questa accezione, al singolare) di esso è sottolineato piuttosto il suo essere *subdolum e incertum*:

[5]. [...] quem cum *incerto uado* transiret agmen, fessus metu ac labore miles increpans nomen abominandum fluminis 'iure Acheris uocaris' inquit (Livio, *Ab urbe condita libri*, VIII, cap. 24, § 11)

[6]. ubi saeuum est mare? / Duc ubi sit altis prorutum saxis iugum, / Vbi *torua* rapidus ducat Ismenos *uada* [...] (Seneca, *Phoedra*, 116 ss)

[7]. [...] *uiolenta* phasis uertit in fontem *uada* [...] (Seneca, *Medea*, 762)

[8]. [...] Danuuii *uadum* audet qui pedes ingredi (Seneca, *Thyestes*, 376)

[9]. Transire Nessus uerticem solitus *uadis* / pretium poposcit; me que iam dorso ferens / qua iungit hominem spina deficiens equo, / frange-

bat ipsas fluminis tumidi minas. / [...] / Iam totus undis Nessus exierat  
ferox / medio que adhuc errabat Alcides *uado*, / *uasto rapacem uerti-*  
*cem scindens gradu*; / at ille ut esse uidit Alciden procul / [...] (Seneca,  
*Hercules Oetaeus*, 503 ss)

[10]. Lapsurasque trabes nemorumque arcana (sereno / Nigra die)  
caecisque incisa noualia fossis, / Per fluuios segura *uadi*, somnosque  
ferarum / Praeter et horrendis infesta cubilia monstris (Stazio, *The-*  
*bais*, XII, 235-238)

[11]. Ac uelut ignotum si quando armenta per amnem / pastor agit,  
stat triste pecus, procul altera tellus / omnibus et late medius timor:  
ast ubi ductor / taurus init fecit que *uadum*, tunc mollior unda, / tunc  
faciles saltus, uisae que accedere ripae (Stazio, *Thebais*, VII, 436 ss)

[12]. primus in obliquum sonipes opponitur amnem / excepturus  
aquas; molli tum cetera rumpit / turba *uado* facilis iam fracti fluminis  
undas (Lucano, *Pharsalia* I, 220 ss)

[13]. Nudatos Caesar colles desertaque castra / Conspiciens capere  
arma iubet nec quaerere pontem / Nec *uada*, sed duris fluuium supe-  
rare lacertis (Lucano, *Pharsalia*, IV, 150 ss)

[14]. quae cum saepe uagus premeret torrentibus undis / Thybris et  
hiberno rumperet arua lacu, / emeritam puppem, ripa quae stabat in  
alta, / impleuit saxis opposuit que *uadis*. (Marziale, *Epigrammaton*  
*libri*, 10, 85, 3 ss)

[15]. [...] et praefluebat amnis *uado incerto*, caterua<e> que  
<ar>matorum pro munimentis constiterant (Tacito, *Annales*, XII, cap.  
33, § 1)

[16]. [...] ea loci forma, *incertis uadis* subdola et nobis aduersa: [...]  
(Tacito, *Historiae*, V, cap. 14, § 2)

Laddove venga descritto nei particolari l'attraversamento del guado di un fiume, *uadum* è impiegato per indicare acque vorticose e rapide, cui ci si oppone «metu ac labore»; tra i casi sopra riportati, una speciale attenzione si deve tributare ai versi senechiani dell'*Hercules Oetaeus*, che recano un antecedente testuale del VIII canto dell'*Inferno*, in cui Dante attraverserà il «guazzo» del Flegetonte proprio in grotta al centauro Nesso.

Il termine *vadum*, inteso come torrente o fiume che scorre lento, quasi stagnante è spesso riferito alle acque dei fiumi dell'Ade (come già nel passo n. 5, in cui l'esclamazione di uno dei soldati, che inveisce rievocando le acque dell'Acheronte, sarà interpretata come un sinistro presagio di morte):

[17]. «Dic» ait, «o uirgo, quid uult concursus ad amnem? / Quidue petunt animae? Vel quo discrimine ripas / Hae linquunt, illae remis *uada liuida* uerrunt?» (Virgilio, *Eneide*, VI, 320-322)

[18]. protinus Eumenides lauere palustribus undis, / qua caua *de Stygiis* fluxerat unda *uadis*, / pectora que unxerunt Erebeae felle colubrae / ter que cruentatas increpuere manus [...] (Ovidio, *Ibis*, 225 ss)

[19]. Transuectus *uada* Tartari / Pacatis redit inferis (Seneca, *Hercules furens*, 889-90)

[20]. Vicisti rursus noctis loca / Puppis et infernae *uada tristia*? (Seneca, *Hercules Oetaeus*, 1950-1)

[21]. THESEVS: ferale *tardis* imminet saxum *uadis*, / stupent ubi undae, seque torpescit fretum (Seneca, *Hercules furens*, 761-762)

[22]. Intus immensi sinus / placido quieta labitur Lethe *uado* / demit que curas, neue remeandi amplius / pateat facultas, flexibus multis grauem / inuoluit amnem: [...] (Seneca, *Hercules furens*, 679 ss)

[23]. Damnatae noctes et uos, *uada lenta*, paludes, / Et quaecumque meos implicat unda pedes, / Immatura licet, tamen huc non noxia ueni [...] (Properzio, *Elegiae*, IV, 11, 15)

[24]. [...] Sidoniamque aciem uasto telluris hiatu / Tartareis immerge *uadis* aut obrue ponto (Silio Italico, *Punica*, IV, 535-536)

Nella citazione 17 i *vada liuida* virgiliani ci riportano a una delle più celebri tangenze tra la *Commedia* e l'*Eneide*, e cioè alla descrizione delle anime assiegate sulla riva dell'Acheronte, spettacolo identico, perché eternamente rinnovantesi, a quello che si aprirà davanti agli occhi di Dante. Ma anche gli esempi senechiani sono densi di significato per il contesto generale cui rinviano; nel primo, le parole di Teseo introducono la descrizione di un luogo familiare al lettore della *Commedia*, e cioè l'entrata nell'Oltretomba, con il traghettatore Caronte, «un vecchio or-

rido nel modo di vestire e nell'aspetto [che], brutto e sporco, traghetta le anime impaurite. Incolta gli pende la barba, un groppo lega le brutte pieghe della veste, gli occhi infossati brillano». <sup>11</sup> Non solo, ma viene ripreso anche il passo in cui la «zattera capace di contenere folle intere, cedette al peso di uno solo», <sup>12</sup> della cui suggestiva immagine Dante si ricorderà, come è noto, nella descrizione di un'altra «nave piccioletta», quella guidata da Flegiàs attraverso la palude Stigia. Il penultimo passo (n. 23), ricavato da una delle *Elegie* di Properzio, è tratto da un testo significativo: in esso la defunta Cornelia si rivolge all'inconsolabile marito Paolo, chiamando a giudicare della propria purezza e innocenza alcune creature infernali, tra cui Minosse, Sisifo, Tantalo e Cerbero; a quest'ultimo, in particolare, rivolge preghiera di sospendere lo strazio delle altre ombre («Cerbero feroce per oggi non assalga l'ombra» <sup>13</sup>).

Ciò che può essere utile notare, a questo punto, è che nelle descrizioni dei medesimi luoghi infernali, Dante non userà mai la parola *guado*; le uniche due occorrenze nella *Commedia* si riscontrano a *Pd* II, 126: «Tener lo guado», cioè 'superare la difficoltà' (il Buti chiosa: «*sappi sol*; cioè per te medesimo, *tener lo guado*; cioè lo passo sicuro per li dubbiosi pensamenti, che possano nascere intorno a la presente materia: imperò che, posto l'antecedente, seguita ogni dubbio dichiarato; cioè che Iddio è cagione prima di tutte le cose create mediata o immediata de' loro accidenti; cioè solo o facente occorrere altre cagioni al suo operare: *guado* propriamente è lo passo sicuro del fiume lo quale s'appiatta sotto l'acqua, e così la verità nascosa sotto alcuno velame degnamente si può chiamare *guado*»); e *Pg* VIII, 69: «Che non gli è guado», cioè che 'la difficoltà è insormontabile' <sup>14</sup>. L'Ottimo Commento (1333), chiosando *Purgatorio* IV, 16-24, specifica: «Quando venimmo ec. Qui per essempla mostra l'arduo g[u]ado del luogo, e dice: al tempo che l'uva si imbruna, li vilani vanno imprunando la loro siepe colle spine, acciò che sua vigna sia più salva, e alcuna volta racchiudono uno sì piccolo buco; che una forcelletta di spine lo tura; lo quale buco è troppo maggiore per comperazione, che non era quello dove entrarono, cioè elli e 'l Duca, quando

---

11 Viansino 1993, p. 183.

12 Ivi, p. 177.

13 Gazich 1993 p. 251.

14 In *Pd* IV 91-93 il termine *passo* assume la stessa valenza di *guado*: «Ma or ti s'atraversa un altro passo / dinanzi a gli occhi, tal che per te stesso / non usciresti: pria saresti lasso».

si partirono dalla schiera di Manfredi. Poi che ha detto del guado, vuole dire della montata».

Soltanto due occorrenze sono state rilevate, sul totale dei risultati ottenuti, di ‘guado’ nel senso di passaggio agevolato, facilitato e sicuro:

[25]. Cum lecti iuvenes, Argiuae robora pubis, / Auratam optantes  
Colchis auertere pellem / Ausi sunt *uada salsa* cita decurrere puppi, /  
Caerula uerrentes abiegnis aequora palmis (Catullo, *Carmina*, 64, 6)

[26]. Nos acheloi te cum solitae / pulsare *uadum*, quom iam tumidas  
/ uere peracto poneret undas / gracilis que gradu serperet aequo / nec  
praecipitem uolueret amnem / flauus rupto fonte lycormas; / nos pal-  
ladias ire per aras / et uirgineos celebrare choros [...] (Seneca, *Hercu-  
les Oetaeus*, 586 ss.)

Tornando dunque alle diverse accezioni del termine, risulta ben rappresentata nei testi latini la designazione generica di acque del mare, onde, flutti; tra le numerose occorrenze riscontrate,<sup>15</sup> si riportano soltanto le più significative:

[27]. Et gemitum ingentem pelagi pulsataque saxa / Audimus longe  
fractasque ad litora uoces, / Exsultantque *uada* atque aestu miscentur  
harenae (Virgilio, *Aeneis*, III, 557)

[28]. Quid petitis? quae causa rates aut cuius egentis / Litus ad Auso-  
nium tot per *uada caerula* uexit? (Virgilio, *Aeneis*, VII, 198)

[29]. Huc repetit iussisque ingentibus urget Apollo / Tyrrhenum ad  
Thybrim et fontis *uada sacra* Numici (Virgilio, *Aeneis*, VII, 242)

[30]. [...] multa grandine nimbi / In *uada* praecipitant, cum Iuppiter  
horridus austris / Torquet aquosam hiemem et caelo caua nubila rum-  
pit (Virgilio, *Aeneis*, IX, 670)

[31]. Hac quondam Tiberinus iter faciebat, et aiunt / Remorum au-  
ditos per *uada pulsa* sonos [...] (Properzio, *Elegiarum libri*, 4, 2, 8)

[32]. Interea Delphin clarum super aequora sidus / tollitur et patriis  
exserit ora *uadis* (Ovidio, *Fasti*, I, v. 457-8)

---

15 Orazio, *Carmina*, 1, 3, 24; Ovidio, *Eroidi*, 18, 106; Seneca, *Phoedra*, 502; Marziale, *Epigrammaton libri*, 4, 22, 7; 4, 55, 22; 8, 28, 11.

[33]. Perque tot infelix frustra *uada* uenit Iason / Quam patriae te  
mouit amor (Valerio Flacco, *Argonautica*, 7, 221)

Altrettanto singolare, e, per quanto non di particolare rilevanza ai fini del discorso che qui stiamo conducendo, attestante la sorprendente varietà semantica del termine, è l'uso di quest'ultimo nei due sensi pressoché opposti di costa / litorale da un lato, e di fondale marino, anche di una certa profondità, dall'altro; tali occorrenze si affiancano, nell'elenco che segue, ai casi in cui il termine assume la generica designazione di luogo:

[34]. simul imis saxa renarint / *uadis* leuata, ne redire sit nefas [...]  
(Orazio, *Epodes*, 16, 25-26)

[35]. Interdum timui, ne, dum *uada* tendis ad Hebri, mersa foret cana  
naufraga puppis aqua (Ovidio, *Heroides*, 2, 15)

[36]. Iam *uada* Cephisi Panopesque euaserat arua: / Bos stetit [...]  
(Ovidio, *Metamorphoseon libri*, 3, 19)

[37]. Idem ille populus aliud ad facinus redit / Tumulumque Achillis.  
cuius extremum latus / Rhoetea leni uerberant fluctu *uada* [...] (Seneca, *Troades*, 1122)

[38]. Non sic libycis syrtibus aequor / furit alternos uolueret fluctus, /  
non euxini turget ab imis/commota *uadis* / unda niuali uicina polo, /  
ubi caeruleis immunis aquis / lucida uersat plaustra bootes, / ut praecipites regum casus / fortuna rotat (Seneca, *Agamemnon*, v. 64)

[39]. Hi *uada* liquerunt Isarae [...] (Lucano *Pharsalia*, 1, 399)

[40]. ire *uadis* stabilemque uetat defigere gressum / subducta tellure  
deus, [...] (Silio Italico, *Punica*, IV, 655-656)

[41]. Erupit tristi fluuio mugitus et *imis* / murmura fusa *uadis*, subito-  
que et lucus et antrum / et resonae siluis ulularunt flebile ripae (Silio Italico, *Punica*, IV, 283-285)

[42]. Utque uel immotos Ursae rigor inuehit amnes / uel freta uersa  
*uadis*, hiemem sic unda per omnem / aut campo iacet aut tumido  
riget ardua fluctu, / atque hac Europam curuis anfractibus urget, / hac  
Asiam, Scythicum specie sinuatus in arcum (Valerio Flacco, *Argonautica*, 4, 724)

[43]. [...] sed et mare scrutantur, ac soli omnium succinum, quod ipsi glesum uocant, inter *uada* atque in ipso litore legunt (Tacito, *Germania*, cap. 45, § 4)

4. Tutti gli esempi fin qui riportati, e in particolare le due ultime “categorie”, relative a un utilizzo quantomeno ambivalente della parola *vadum*, inducono a osservare che il termine viene spesso utilizzato in coppia con un aggettivo, che ne specifica le caratteristiche in un senso o nell'altro: i *vada* possono essere *lenta* e *tarda*, ma anche *torva* e *violenta*.

Tuttavia, non è stata ancora menzionata l'accezione più frequente nei testi latini, che è quella di ‘bassofondo marino’, ‘secca’, la cui presenza evoca non semplicemente una sensazione di pericolo, presente anche nel guado del fiume, ma addirittura terrore e morte, proprio per il suo essere “celato” agli occhi dei nocchieri:

[44]. Hic cursus fuit, / Cum subito adsurgens fluctu nimbosus Orion / In *uada caeca* tulit penitusque procacibus Austris / Perque undas superante salo perque inuia saxa / Dispulit: huc pauci uestris adnauimus oris (Virgilio, *Aeneis*, I, 536)

[45]. Teque datis linquo uentis, palmosa Selinus, / Et *uada dura* lego saxis Lilybeia caecis (Virgilio, *Aeneis*, III, 706)

[46]. Delati in portus neu litora dira subirent, / Neptunus uentis impleuit uela secundis, / Atque fugam dedit et praeter *uada feruida* uexit (Virgilio, *Aeneis*, VII, 24)

[47]. Languentis pelagi et breuibus se credere saltu, / Per remos alii. Speculatus litora Tarchon, / Qua *uada* non spirant nec fracta remurmurat unda, / Sed mare inoffensum crescenti allabitur aestu, / Aduertit subito proram sociosque precatur: [...] (Virgilio, *Aeneis*, X, 291)

[48]. Haecine parua meum funus harena teget? / Tu tamen in melius saeuas conuerte querelas: / Sat tibi sit poenae nox et *iniqua uada* (Properzio, *Elegiae*, 1, 17, 10)

[49]. Emicuit ingens umbra thessalici ducis, / threicia qualis arma proludens tuis / iam, troia, fatis strauit aut neptunium / cana nitentem perculit iuuenem coma, / aut cum inter acies marte uiolento furens / corporibus amnes clusit et quaerens iter /tardus *cruento* xanthus errauit *uado*, / aut cum superbo uictor in curru stetit / egit que habenas hectorem et troiam trahens (Seneca, *Troades*, 181 ss)

[50]. Sic cum grauatam nauita aduersa ratem / propellit unda, cedit in uanum labor / et uicta prono puppis aufertur *uado* (Seneca, *Phoedra*, 181 ss)

[51]. Sit ratio, sit natura, sit dirus furor: / Odisse placuit. ignibus iunges aquas / Et amica ratibus ante promittet *uada* / Incerta Syrtis, ante ab extremo sinu / Hesperia Tethys lucidum attollet diem [...] (Seneca, *Phoedra*, 569 ss)

[52]. Est humilis unda, scrupeis mendax *uadis*, / ubi saxa rapidis clausa uerticibus tegit / fallax caphereus; aestuat scopulis fretum / feruet que semper fluctus alterna uice (Seneca, *Agamemnon*, 558-561)

[53]. Hanc arcem [...] In saxa ducit perfida classem face. / Haerent acutis rupibus fixae rates; / Has inopis undae breuia comminuunt *uada*, / Pars uehitur huius prima, pars scopulo sedet; / Hanc alia retro spatia relegendem ferit et fracta frangit. Iam timent terram rates / et maria malunt (Seneca, *Agamemnon*, 572 ss)

[54]. AMPHITRYON: quam tunc habebat, cum per arentem plagam / et fluctuantes more turbati maris / adit harenas bis que discedens fretum / et bis recurrens, cum que deserta rate / deprensus haesit syrtium breuiibus *uadis* / et puppe fixa maria superauit pedes (Seneca, *Hercules furens*, vv. 317 ss)

[55]. Abstulit has liber uentis contraria uoluens / Aestus et obnixum uictor detrusit in austrum. / Has *uada* destituunt, atque interrupta profundo / Terra ferit puppes, dubioque obnoxia fato / Pars sedet una ratis, pars altera pendet in undis (Lucano, *Pharsalia*, IX, vv. 335 ss)

[56]. Nam pelagus, qua parte sedet, non celat harenas / exhaustum in cumulos, omnisque in fluctibus undast. / Artis opem uicere metus, nescitque magister / quam frangat, cui cedat aquae. Discordia ponti / succurrit miseris, fluctusque euertere puppim / non ualet in fluctum: uictum latus unda repellens / erigit, atque omni surgit ratis ardua uento. / Non humilem Sasona *uadis*, non litora curuae / Thessaliae saxosa pauent oraeque malignos / Ambraciae portus: scopulosa Ceraunia nautae / summa timent. Credit iam digna pericula Caesar / fati esse suis. “Tantusne euertere” dixit / “me superis labor est, parua quem puppe sedentem / tam magno petiere mari? [...] (Lucano, *Belium civile*, V, vv. 643 ss)

[57]. iam uento uela negarat / Magnus et auxilio remorum infanda  
petebat / litora; quem contra non longe uecta biremi appellat scele-  
rata manus, Magno que patere / fingens regna Phari celsae de puppe  
carinae / in paruam iubet ire ratem, litus que malignum / incusat bi-  
marem que *uadis frangentibus* aestum, / qui uetet externas terris ap-  
pellere classes (Lucano, *Bellum civile*, VIII, vv. 560 ss)

[58]. Syrtes uel, primam mundo natura figuram / cum daret, in dubio  
pelagi terrae que reliquit / (nam neque subsedit penitus, quo stagna  
profundi / acciperet, nec se defendit ab aequore tellus, / ambigua sed  
lege loci iacet inuia sedes, / aequora fracta *uadis* abrupta que terra  
profundo, / et post multa sonant proiecti litora fluctus: / sic male de-  
seruit nullos que exegit in usus / hanc partem natura sui) uel plenior  
alto / olim Syrtis erat pelago penitus que natabat, / sed rapidus Titan  
ponto sua lumina pascens / aequora subduxit zonae uicina perustae;  
[...] (Lucano, *Bellum civile*, IX, vv. 303 ss)

[59]. Hunc profugum et sacras reuomentem pectore flammas, / ut me-  
morant, presum ipse comis Neptunus in altum / abstulit implicuit  
que *uadis* totiens que cruenta / mole resurgentem torquentem que an-  
guibus undas / Sicanium dedit usque fretum cum que urbibus Aetnam  
/ intulit ora premens (Valerio Flacco, *Argonautica*, II, 25)

[60]. [...] namque improba *caecis* / intulit arua *uadis* longo que sub  
aequora dorso / litus agit, tenet hinc ueterem confinibus oris / pars  
Phrygiam, pars discreti iuga pinea montis (Valerio Flacco, *Argonau-  
tica*, II, 630)

[61]. Tum *uada* ceu saeuo penitus *permota* tridenti / Luctantur terris  
tumefactum imponere pontum (Silio Italico, *Punica*, III, 55-56)

[62]. [...] omne dehinc caelum et mare omne in austrum cessit, qui  
humidis Germaniae terris, profundis amnibus immenso nubium tractu  
ualidus et rigore uicini septentrionis horridior rapuit disiecit que  
naues in aperta Oceani aut insulas saxis abruptis uel per *occulta uada*  
infestas (Tacito, *Annales*, lib. 2, cap. 23, § 3)

[63]. Multis igitur nauibus uelut arida humo conexis et licenter per  
exiguas undarum reliquias palantibus plurimis, ut pisces manibus col-  
ligerent et similia, marini fremitus uelut grauati repulsam uersa uice  
consurgunt perque *uada feruentia* insulis et continentis terrae por-  
rectis spatiis uiolenter illisi innumera quaedam in ciuitatibus et ubi  
reperita sunt aedificia complanarunt; proinde ut elementorum furen-

te discordia inuoluta facies mundi miraculorum species ostendebat  
(Ammiano Marcellino, *Res gestae*, XXVI, 17)

[64]. Illam Sirenis, stupefactus cantibus, aequans / Efficior demens alter  
Vlixes ego; / Et quia non poteram tantas euadere moles, / Nescius in scopulos et *vada caeca* feror. / Quis referat gressus certa se lege mouentes  
Suspensosque nouis plausibus ire pedes? (Massimiano, *Elegiae*, 5, 22)

Nell'esempio 44 leggiamo un sintagma virgiliano che avrà grande fortuna nella poesia successiva, quella dei *vada caeca*, cioè bassifondi nascosti, definiti anche *dura* (es. 45) e *iniqua*, perché irti di scogli appena sotto il livello del mare; ancora, i *vada* possono essere *fervida*, cioè ribollenti e gorgoglianti intorno ai «dira litora». Le due caratteristiche sono fuse insieme in un luogo della *Tebaide* di Stazio, dove i *vada* divengono addirittura *maligna*:

[65]. Ac uelut hiberno deprensus nauita ponto, / cui neque Temo piger neque amico sidere monstrat / Luna uias, medio caeli pelagi que tumultu / stat rationis inops, iamiamque aut saxa *malignis* / expectat submersa *uadis* aut uertice acuto spumantes scopulos erectae incurre prorae: / [...] (Stazio, *Thebais*, I, 370 ss.)

Una vera e propria agnizione di lettura è consentita dall'esempio 49. Una evidente e, salvo errore, finora non segnalata, ripresa dantesca dei versi seneciani si riscontra infatti nel celeberrimo episodio di Farinata, nel canto X dell'*Inferno*; nello specifico, il guizzare improvviso dell'ombra di Achille, condensato nel verbo *ēmico* («Emicuit ingens umbra thessalici ducis [...]»), trapassa nell'avverbio *subitamente* («subitamente, questo suono uscì...»); con un raffinatissimo *escamotage* narrativo, poi, il Poeta immagina che l'azione si svolga non davanti ai suoi occhi ma alle sue spalle: la rapidità e la concitazione del momento risaltano quindi grazie alla reazione scandalizzata di Virgilio, che prontamente lo reindirizza nella giusta direzione. Alla suggestione visiva contenuta nei versi della *Troades*, del resto, rinvia anche il «cruento vado» del fiume Xanto (*If* X, 86).<sup>16</sup>

---

16 Il «problema della conoscenza di Seneca tragico da parte di Dante» è stato negli anni affrontato non tanto di per sé, quanto perché connesso al problema dell'autenticità dell'Epistola a Cangrande, in cui Seneca viene citato direttamente; la questione è tuttavia servita da sprone alla ricerca in Dante di reminiscenze delle tragedie di Seneca, di cui si legge un elenco in Paratore 1976.

Gli «amica vada» dell'es. 51 rafforzano la tesi qui esposta, perché incorniciati in un *adynaton*; nella stessa citazione appare anche il primo dei numerosi riferimenti ad un luogo pressoché leggendario nell'antichità: i bassifondi delle Sirti, i cui effetti sono descritti vividamente negli esempi 63 e 65; la sua infida natura «in dubio pelagi terraeque», tale che i timonieri «iam timent terram rates / et maria malunt», è rievocata anche nel *Bellum civile* di Lucano (n. 58). Sarà Servio ad informarci sulla proverbialità assunta dal luogo: «ergo 'inmittite me ad saeva vada syrtium' aut ad harenosa loca, aut re vera ad syrtes, id est ad mundi extrema, quo me nec fama comitetur, id est ubi me nemo sciat desertorem esse». Il luogo tristemente noto della «incerta Syrtis» ritorna, infine, anche nel commovente racconto del tradimento ordito contro Pompeo Magno, al quale, una volta che gli sono stati paventati i pericoli del «litus malignum» per l'urto delle correnti che si frangono sui bassi fondali, non resterà che cedere al proprio destino, e andare incontro alla morte (n. 57).

Come si vede, la razionalità e la sintetica precisione tipiche della lingua latina ritengono essenzialmente il significato proprio e originario del termine, cioè quello di 'bassofondo', accumulo di sabbia o di detriti che comporta una sensibile e inaspettata riduzione della profondità delle acque del mare (o di un fiume); la 'secca', per il suo celarsi, agli occhi dei naviganti, appena sotto il livello del mare, può essere non solo svantaggiosa ma addirittura rappresentare un pericolo mortale. Massimiano (es. 64), oltre a fornirci un saggio della potenza evocativa del già notato sintagma virgiliano *vada caeca*, ci offre anche uno dei rarissimi esempi di uso metaforico del termine, particolarmente suggestivo perché propone una immedesimazione del protagonista, abbandonatosi all'amore di una avvenente quanto simulatrice fanciulla greca, con il personaggio di Ulisse, definito "folle" («ego alter demens Ulixes»). Un secondo, rivelatore esempio di uso traslato del termine si riscontra in Cicerone:

[66]. Sed quoniam emersisse iam e *uadis* et scopulos praeteruecta uidetur esse oratio mea, perfacilis mihi relicuus cursus ostenditur (Cicerone, *Pro M. Coelio Oratio*, 21, § 51)

Qui l'espressione figurata *emergere e vadis* assume il significato di 'disincagliarsi dalle secche', detto del discorso che ha superato i punti più difficili della argomentazione, e che può quindi dirigersi sicuro verso le conclusioni; si tratta pertanto di 'passaggi problematici', che devono pertanto essere accuratamente evitati. Giunti a questo punto, possiamo

quindi interpretare correttamente anche l'altra occorrenza di 'guado', già ricordata, (*Pd* II 126) nel contesto della terzina:

Riguarda bene omai sì com'io vado  
per esto laco al ver che tu disiri,  
sì che poi sappie sol tener lo guado.

Come nel dettato ciceroniano, anche qui i versi alludono alla procedura logico-argomentativa, con Beatrice che si appresta ad *argomentar* la natura e le cause delle macchie lunari; la parte finale della lunga spiegazione è pertanto preceduta dall'avvertimento a seguire attentamente lo sviluppo del discorso (*sì com'io vado*) che, attraversando il *laco* del problema, punterà dritto al *ver*, in modo che Dante sia quindi in grado di ripercorrere il ragionamento in autonomia, «tenendo lo guado». Se la lettura è corretta, quest'ultima espressione non avrà quindi il significato di 'trovare il giusto cammino', o 'compiere da solo l'ultimo passaggio',<sup>17</sup> ma significherà al contrario evitare le secche, le false credenze basate sulla fallacia dei sensi. Infatti, il ragionamento di Beatrice, secondo l'impostazione scolastica, parte proprio dalla confutazione delle opinioni errate su cui si era fino a quel punto fondata l'analisi del problema (i *guadi* da cui è necessario guardarsi, dimostrandone la falsità: «Se raro e denso ciò facesser tanto [...] Ancor, se raro fosse [...] Se 'l primo fosse [...] Questo non è») per infine giungere, nella *pars construens*, alla dimostrazione diretta della verità. Si noterà appena che la variante *laco* anziché *loco*, introdotta nelle edizioni di Giorgio Inglese e in quella Trovato-Giola, di prossima pubblicazione, rende più compatto e coerente il tessuto metaforico dei versi danteschi.

5. L'uso del termine 'guado' in senso figurato, come si è detto molto raro nelle opere latine, sarà invece predominante nella letteratura patristica, impegnata in un'instancabile attività di recupero della classicità, adeguatamente ricoperta di un *velamen* metaforico; particolarmente interessanti si rivelano i seguenti luoghi:

[67]. Non claudendae igitur aures, sed reserandae sunt: ut Christi vox possit audiri, quam quisquis perceperit, naufragium non timebit. Non corporalibus, ut Ulysses, ad arborem vinculis alligandus, sed animus ad crucis lignum spiritalibus nexibus vincendus; ne lasciviarum mo-

---

17 Chiavacci Leonardi 1994.

veatur illecebris, cursumque naturae detorqueat in periculum voluptatis. Figmentis enim poeticis fabula coloratur; ut quaedam puellae scopuloso in littore maris habitasse prodantur: quae si quos deflectere navigium propter aurium suavitatem dulci voce pepulissent, *in vada caeca deductos*, et infida statione deceptos, naufragii miserabilis sorte consumerent. Compositum hoc specie, et ambitiosa comparatione fucatum est; ut mare, vox, feminae, littora vadosa, fingantur (Sant’Ambrogio, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, IV, 2-3)

[68]. Ergo ne tamquam inerti gubernatori in arenis littoris mihi haereat sermo, *tamquam in vada caeca* lentandum iter quam praecipitandum arbitror; quo minus rimosa nobis patescat oratio (Sant’Ambrogio, *Expositio Evangelii secundum Lucam*, X)

[69]. Non novit pecunia feneratoris uno diutius loco stare, solita transire per plurimos. Uno teneri sacco nescit, versari ac numerari expectit: usum requirit, ut acquirat usuram. Fluctus quidam est maris, non fructus. Pecunia numquam quiescit. Labitur, velut scopulo illisa, ita gremium debitoris percutit, et continuo relabitur eo unde processit. Cum murmure venit, cum gemitu revertitur. Frequenter tamen placidum stat ventis mare, semper fenoris unda jactatur. Mergit naufragos, exspuit nudos, vestitos exuit, insepultos relinquit. Nummum ergo petis, et naufragium suscipis. Hinc Charybdis circumstrepit, hinc Sirenae quae voluptatis specie, et canorae dulcedinis suavitate *in vada deductos caeca*, repetendae domus, ut ferunt fabulae, spe et cupiditate fraudabant (Sant’Ambrogio, *De Tobia*, 16)

[70]. Pauperis ut placeat carum tibi munus amici, / Munera ne re-  
putes, quae mittis ditia nobis./ Nam tibi quid dignum referam pro  
piscibus illis, / Quos tibi vicinum locupleti gurgite littus / Suppeditat,  
mira specie formaque diremptos. / At mihi vix alto *vada per saxosa*  
profundo / Rarus in obscura generatur sphondylus alga (Paolino da  
Nola, *Poemata*, II, 4-5)

[71]. Hic Deus noster, via nostra semper, / Sit comes nobis, sit et ante-  
cessor: / Semitis lumen, pedibusque nostris sermo lucerna. / Qua per  
obscuri *vada caeca* secli, / Luminis veri face dirigamur, / Donec opta-  
tos liceat salutis tangere portus, / Quos modo undosum petimus per  
aequor, / Dum vagae mentis fluitamus aestu: / Terreo, tamquam fragili  
carina, / Corpore vecti (Paolino da Nola, *Poemata*, XVII, 170 ss)

[72]. Haec ego nanta rudis teneris congesta carinis, / Per pelagi fluctus  
et per *vada caeca* gubernans, / Euboricae ad portum commercia jure

reduxi, / Ut pote quae proprium sibi me nutritivum alumnum, / Imbuit  
et primis utcunque verenter ab annis, etc. (Alcuinus, *Carmina, Preces  
nocturnae*, 203)

[73]. Pharus est turris maxima, quam Graeci ac Latini a communi  
ipsius rei usu pharum appellaverunt eo quod flammaram indicio lon-  
ge a navigantibus videatur: sicut supra diximus: qualem Ptolomaeus  
juxta Alexandriam construxisse octingentis 111.0606Cl talentis tra-  
ditur. Usus ejus est, nocturno navium cursui ignes ostendere ad pro-  
nuntianda *vada* portusque introitus, ne decepti tenebris navigantes  
in scopulos incidant. Nam Alexandria *fallacibus vadis* insidiosos ac-  
cessus habet. Hinc ergo in portibus machinas ad praelucendi ministe-  
rium fabricatas pharos dicunt (Rabano Mauro, *De Universo*)

Nel primo passo riportato il naufragio di Ulisse assume un nuovo va-  
lore metaforico, quello del naufragio dell'anima, provocato dalla «sua-  
vitas vocis» delle sirene, che rappresentano le «illecebra lasciviae»,<sup>18</sup> e  
attragono gli uomini in «vada caeca»; nel secondo esempio, si ammo-  
nisce a non tentare di superare un guado cieco, ma a gettarsi piuttosto  
in mare per salvarsi; ed è significativo che, come nel passo ciceroniano,  
i ciechi guadi rappresentino qui insidiosi passaggi dello sviluppo dell'ar-  
gomentazione. Ancora oggetto di controversia è «il posto occupato dal  
grande dottore latino nella biblioteca ideale di Dante»;<sup>19</sup> i riferimenti  
trovati non sono tali da poter contribuire, in un modo o nell'altro, al  
chiarimento della questione; il peso e la pregnanza di talune immagini  
ricorrenti nella letteratura patristica sono da tenere comunque in consi-  
derazione per la loro larga circolazione: se non in seguito alla lettura di-  
retta del passo di Ambrogio, Dante avrebbe potuto venirne a conoscenza  
in molti altri modi, magari ascoltando la predica di un oscuro frate. Lo  
stesso può dirsi per le citazioni tratte dalle opere di Paolino vescovo di  
Nola, definito «il più importante poeta della letteratura latina cristiana,  
dopo Prudenzio»,<sup>20</sup> le cui opere «non risultano note a Dante»; il passo  
mostra un profondo legame con il testo dantesco, anche se letto soltanto  
in controtuce, perché l'«itinerarium mentis in Deum» qui descritto coin-  
cide perfettamente con quello immaginato e descritto da Dante, sia in

---

18 Nel senso, pienamente coincidente, di «false immagini di ben» (*Pd* XXX, 131) le «se-  
rene» sono rievocate da Beatrice in *Pg* XXXI, 45.

19 Nicolini 1970.

20 Brugnoli 1973.

riferimento alla *Commedia* nel suo complesso, che al passo in esame. Il parallelismo insito nel discorso, e che solo l'uso della parola *guado* svela, è, ancora una volta, quello tra la navigazione marittima e il procedimento logico-argomentativo: così come il timoniere esperto deve guardarsi dalle secche, che rappresentano un pericolo mortale perché infide, così il discorso teologico deve individuare e riconoscere le false soluzioni, insidiose perché impraticabili, per dirigersi sicuro verso la «fax luminis».

Per la maggior parte degli uomini del Medioevo, con il restringersi degli orizzonti mentali conseguente al progressivo ridursi delle possibilità di spostamento e di scambio, il valore semantico della parola *guado* fu ristretto all'unica delle sue accezioni che ancora possedeva un immediato valore referenziale. Diverso il caso di Dante, formatosi sulla lingua dei poeti e dei prosatori *regulati*: come suggerisce la ricognizione riassunta nelle pagine precedenti, il termine fu utilizzato da Dante nel suo significato originario, reso memorabile da una lunga serie di occorrenze letterariamente significative, e dal significato traslato di cui era stato caricato nella letteratura patristica e in quella edificante a lui contemporanea.

## Bibliografia

- Brugnoli 1973 = Giorgio Brugnoli, *Paolino, Meropio Ponzio*, «Enciclopedia dantesca», Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 1973, vol. IV, p. 271 (consultabile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/meropio-ponzio-paolino\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/meropio-ponzio-paolino_(Enciclopedia-Dantesca)/)).
- Chiavacci Leonardi 1994 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 3 voll., 1994.
- Gazich 1993 = Properzio, *Elegie*, a cura di Roberto Gazich, Milano, Mondadori, 1993, p. 251.
- Lewis & Short 1891 = Charlton T. Lewis - Charles Short, *A new Latin Dictionary*, New York/Oxford 1891 (1879).
- Nicolini 1970 = Ugolino Nicolini, *Ambrogio, santo*, «Enciclopedia dantesca», Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 1970, vol. I, p. 201 (consultabile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-ambrogio\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/santo-ambrogio_(Enciclopedia-Dantesca)/)).
- Paratore 1976 = Ettore Paratore, *Seneca, Lucio Anneo*, «Enciclopedia dantesca», Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Fondata da Giovanni Treccani, 1976, vol. V, pp. 156-159 (consultabile online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/lucio-anneo-seneca\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lucio-anneo-seneca_(Enciclopedia-Dantesca)/)).
- Viansino 1993 = Seneca, *Tragedie*, a cura di Giovanni Viansino, Milano, Mondadori, 1993.

**INDAGINI SUL TESTO  
E SULLA PROSODIA**



# IDOLA E FILOLOGIA. ANCORA SULLA FAMIGLIA *a* (MART TRIV) E SULLA SUBSCRIPTIO DI FORESE DONATI

Elisabetta Tonello

Università degli Studi di Salerno

## *Idola* and philology. More on the family *a* (Mart Triv) and the *subscriptio* of Forese Donati

### Abstract (ITA)

La famiglia *a* (Mart Triv) potrebbe apparire come un *idolum tribus* negli studi sulla tradizione della *Commedia*: sfruttatissima per la vetustà e per la patina fiorentina dei suoi testimoni e considerata fondamentale anche nella recentissima edizione critica di Giorgio Inglese, è stata però degradata a sottogruppo periferico e di basso rango nello stemma

complessivo dei manoscritti del poema già nel 2013 dagli studi che ho condotto e pubblicato in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. II serie*. Questo intervento mira ad approfondire i rapporti tra i membri della famiglia e riflettere sulla natura dell'insolito prodotto Mart e, più specificamente, sulla conservazione della *subscriptio* di Forese.

### Abstract (ENG)

The *Mart Triv* family might appear as an *idolum tribus* in the studies on the tradition of the *Commedia*: extensively exploited, due to its antiquity and the Florentine patina of its witnesses, and considered fundamental even in the very recent critical edition by Giorgio Inglese. However, it was downgraded to a peripheral and low-ranking subgroup within

the overall stemma of the poem's manuscripts as early as 2013 by the studies I conducted and published in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. II serie*. This article aims to deepen the understanding of the relationships among the family members and reflect on the nature of the unusual *Mart* product and, more specifically, on the preservation of Forese's *subscriptio*.

PAROLE CHIAVE: Dante / *Commedia* / Stemmatica / mss. Mart Triv /  
Forese Donati / *Subscriptio*

KEYWORDS: Dante / *Commedia* / Stemmatology / MSS. Mart Triv /  
Forese Donati / *Subscriptio*

## 1. I testimoni Mart e Triv nella tradizione della *Commedia*

Questo contributo è dedicato a una questione molto puntuale – e molto dibattuta – della filologia dantesca, ovvero la collocazione della coppia di manoscritti Mart Triv nello stemma complessivo della *Commedia*.

Come è noto, la sigla Mart (Biblioteca Braidense, Aldina AP XVI 25) sta a indicare la stampa aldina del 1515 su cui il dantista Luca Martini, nel 1548, riporta il testo di un manoscritto perduto copiato tra l'ottobre 1330 e il gennaio 1331. Triv è invece la segnatura, compendiata, del più noto dei codici danteschi della Trivulziana, il ms. 1080, vergato da Francesco di Ser Nardo da Barberino, in bastarda cancelleresca di tipo Cento, datato 1337. Francesco di ser Nardo è responsabile di almeno altre 2 *Commedie*, Ga, appartenente al gruppo del Cento, e il frammento Mo, dimostrando una pratica di copista da produzione in serie.

La 'strana coppia', Mart e Triv, è accomunata, *Lapalisse*, dal punto di vista testuale, ma soprattutto dalla datazione estremamente antica, contestata, a quanto sappiamo, col solo Ash (che è anteriore all'agosto 1335).

Il che – naturalmente (e in parte giustamente) – è estremamente attraente per gli studiosi, che fanno coincidere l'antichità con la garanzia della conservatività e affidabilità di lezione. Peccato che Mart, inteso come il manoscritto virtualmente ricostruibile attraverso gli appunti di Luca Martini, riveli esplicitamente una natura testuale particolarmente infida. Martini infatti non trascura di riportare una *subscriptio* illuminante circa l'operazione condotta dal trascrittore-editore del testo, Forese Donati:

Et ego Forensis eidem conditoris concivis presentem librum scripsi manu propria gratis et precibus Ioannis Bonaccursi de Florentia amici krissimi. Si qua vero parte vel partibus quisnam inveniretur scriptura confusum, rogo ne mee forsitan imputetur inertie, nam defectu et imperitia vulgarium scriptorum liber lapsus est quam plurimum in verborum alteratione et mendacitate. *Ego autem ex diversis aliis respuendo que falsa et colligendo que vera vel sensui videbantur concinna in hunc quam sobrius potui fideliter exemplando redegi.* Dans initium operi die XVa mensis octubris et ut mihi per tempus vacabat usque ad diem XXXm mensis Ianuarii proximi subsecente explicandum transtuli, anno vero domini M°

CCC° XXX° XIIJa Indictione. Summa versuum totius Comedie  
quatuordecim milia ducenti triginta tres videlicet 14 233 [...].<sup>1</sup>

La dichiarazione di Forese, identificato col pievano Forese Donati, è definita da Vandelli «esplicativa e giustificativa o escusativa del lavoro compiuto». <sup>2</sup> In altre parole, diremmo che il codice è frutto di una contaminazione di lezioni. E se «a tutto c'è rimedio fuorché alla contaminazione», <sup>3</sup> dovremmo, se non disperare di fronte a un simile caso, almeno diffidare del testo in sede di edizione.

Se osserviamo la questione da un punto di vista culturale quindi abbiamo, da un lato, un'opera di committenza, il cui testo è frutto di una paziente ricostruzione testuale e che si dovrà presumere essere perciò iniziativa isolata; dall'altro troviamo lo stesso prodotto sui banchi di una bottega che trattava testi tra i più diffusi all'epoca a Firenze, i danti del Cento.

Sorprendentemente, gli studiosi, forse abbagliati dalla datazione antica e rassicurati dalla dall'esistenza di un collaterale, che salva dall'isolamento e dunque si potrebbe pensare presupponga la stabilità di un tipo testuale a monte (quando invece dice solo della diffusione di un testo), se ne sono serviti ampiamente. L'edizione Petrocchi assegna ad *a* (snodo che riunisce Mart e Triv) una posizione privilegiata, tuttavia non senza rilevare: «che Triv ci tranquillizzi sulla coloritura e il comportamento dell'archetipo non si può proprio dire». <sup>4</sup> E per ribadire il legame Mart Triv integra la lunga serie di errori e innovazioni monogenetiche prodotta da Vandelli con altri errori, ma ciò non lo dissuade dal conferirgli un «grande rilievo [...] in sede di costituzione di *α*». <sup>5</sup> Nel 1995 Antonio Lanza cura un'edizione della *Commedia* basata bédierianamente su Triv. <sup>6</sup> Da ultimo, Giorgio Inglese, nella sua edizione/revisione del testo critico di Petrocchi, difende la bontà di Triv e gli attribuisce un forte peso stemmatico. <sup>7</sup>

---

1 Romanini 2007, pp. 56-57, *corsivi miei*.

2 Vandelli 1922 (1988), p. 118.

3 Maas 2017, p. 72.

4 Petrocchi 1966-1967 (1994), I, p. 255.

5 Petrocchi 1966-1967 (1994), I, p. 417.

6 Lanza 1995.

7 Inglese 2007; Id. 2011, Id. 2016, Id. 2021.

Ma veniamo, più nello specifico, a osservare le posizioni critiche maggiormente significative sulla posizione reciproca dei due testimoni.

Dopo aver esaminato la lista di errori congiuntivi e separativi, in un saggio del 1922, Giuseppe Vandelli conclude che vada esclusa la derivazione di '30 (Mart) e '37 (Triv) da un codice comune. E afferma che «non resta se non di ammettere la derivazione del secondo dal primo, sempre che non piacesse immaginare il '37 come discendente di un terzo codice compilato con lo stesso procedimento eclettico di '30 e con materiali della stessa massima qualità e usati con i medesimi criteri, cosa teoricamente possibile, ma la cui pratica improbabilità è tanta da pareggiare l'impossibilità per chiunque non abbia smarrito del tutto il senso delle cose reali».<sup>8</sup>

Il primo stemma del poema, del 1923, di cui è responsabile Mario Casella, vede infatti Triv derivare da Mart. Nel 1965, Folena, sulla scia di Vandelli, afferma: «sembra innegabile che [...] Tr[iv] dipenda da Mart: anche se certamente non ne sarà apografo diretto, ma andranno postulati tra i due uno o più intermediari».<sup>9</sup>

Di diverso avviso Petrocchi, che presenta i testimoni come collaterali. Lo studioso individua alcune pagine ancora di innovazioni comuni e solo una quarantina di separativi reciproci in *Inferno*, molti dei quali riscontrati tra la lezione di Triv e quella del testo aldino non corretta. Commentando le ipotesi di Vandelli, conclude, sulla base di questi dati: «quel che v'è di diverso in Triv, è stato visto come esempio dell'esistenza di un esemplare intermedio, e non piuttosto, com'io credo, quale documento della fedeltà di Triv all'ascendente anteriore al 1330 e dell'infedeltà contaminatoria di Mart».<sup>10</sup>

Il ragionamento di Petrocchi rivela una grave aporia. Il testo contaminato, frutto della collazione di *diversis aliis*, è anche in Triv. Dunque, se è ammissibile considerare i due testimoni congiunti, non è invece possibile immaginare un antigrafo che non coincida con la dichiarazione di contaminazione contenuta in Mart. Se, come assume Petrocchi, la contaminazione fosse limitata al solo Mart, non potremmo ammettere se non la discendenza diretta, dal momento che l'opera di mescolanza di lezioni, di differenti testi *genera* una copia unica, da cui non possono che dipendere

---

8 Vandelli 1922 (1988), p. 138.

9 Folena 1965, p. 51.

10 Petrocchi 1966-1967 (1994), I, p. 283.

dei derivati. Diverso è se risaliamo di un grado nello stemma, e logicamente attribuiamo ad un momento precedente, ad uno snodo superiore l'operazione di contaminazione. Petrocchi invece tenta di aggirare il problema affermando che il «codice del 1330 ha senza dubbio tentato una mescolanza di testimonianze diverse, pur serbando una notevole fedeltà al dettato di un teste ritenuto più singolare e interessante, e che poi è l'ascendente comune a Triv». <sup>11</sup> Ma come ha notato Trovato, in risposta a Mecca, che rilancia la tesi di Petrocchi, «non è lecito, per allontanare dall'idolatrato Triv il sospetto di un'origine fortemente contaminata, immaginare che la contaminazione sia attribuibile al solo Mart». <sup>12</sup>

Anche Sanguineti fa derivare indipendentemente Mart e Triv da un comune ascendente *a*, ma identifica in quest'ultimo il ms. del 1330 compilato da Forese Donati. <sup>13</sup>

Appare quindi forse opportuno disambiguare la condizione di Mart, vista soprattutto la natura del testimone (testo base la stampa aldina, con varianti trascritte da un compilatore cinquecentesco) e vista l'ingannevole presenza dell'*explicit* di Forese ivi conservata.

Giorgio Inglese prova infatti a tenere «logicamente distinti» i prodotti che si succedono nella catena di copia e che lo studioso esplicita così: «*a* → testo di Forese pr. scr. → testo di Forese con varianti *ex diversis libris* → codice Bonaccorsi → collazione Martini». <sup>14</sup> Nell'edizione del 2021 lo studioso svolge un ragionamento simile: «è difficile ammettere che Forese abbia licenziato il codice per il Bonaccorsi senza preoccuparsi di fissare i risultati della propria fatica anche sul codice domestico. Si che questo si sdoppierebbe comunque tra *a* (stato anteriore alla correzione) e *a*<sup>1</sup> (dopo la correzione: coincidente sul piano logico con l'«esemplare intermedio» fra il testo del 1330/31 e Triv, ipotizzato da Vandelli 1922, p. 94». La sequenza proposta è quindi «*a* → *a*<sup>1</sup> → *f* → Mart». <sup>15</sup> Pur essendo ipotesi molto precisa e storicamente e metodologicamente del tutto verisimile, non si vede alcun bisogno di moltiplicare gli enti a livello stemmatico, per il quale vale soltanto dimostrare che Mart e Triv siano collaterali dipendenti dal testo compilato da Forese per Bonaccorsi.

---

11 Petrocchi 1966-1967 (1994), I, p. 287.

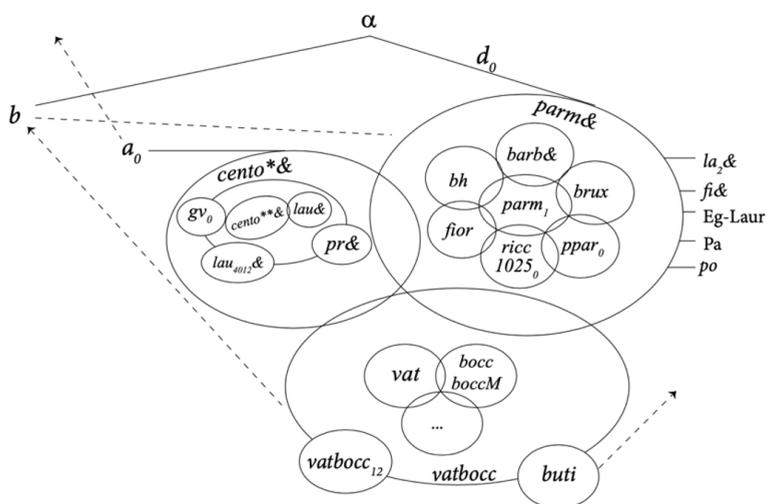
12 Trovato 2015, p. 41.

13 Sanguineti 2001, p. LXIV.

14 Inglese 2019, pp. 30-31.

15 Inglese 2021, pp. CX-CXI.

Nel 2013, sulla base delle collazioni che stavamo svolgendo per la classificazione dell'intero testimoniale manoscritto della *Commedia* in vista dell'edizione critica, ebbi modo di dimostrare come la coppia Mart Triv possedesse diversi congiunti e occupasse un rango decisamente basso nello stemma della sottofamiglia cui appartiene, che nominai  $a_0$ .<sup>16</sup> Aggiornai poi i dati per l'uscita del volume sulla tradizione tosco-fiorentina della *Commedia*, nel 2018, inserendo  $a$  e congiunti in una zona dello stemma complessivo dipendente in parte dalle principali famiglie  $\alpha$  (e nello specifico da quella del *cento*) e in parte da una fonte che identificabile nella famiglia settentrionale *mad*, riconoscendone, in altre parole, la natura contaminata e scardinandone una presunta posizione di rilievo, apicale.<sup>17</sup>

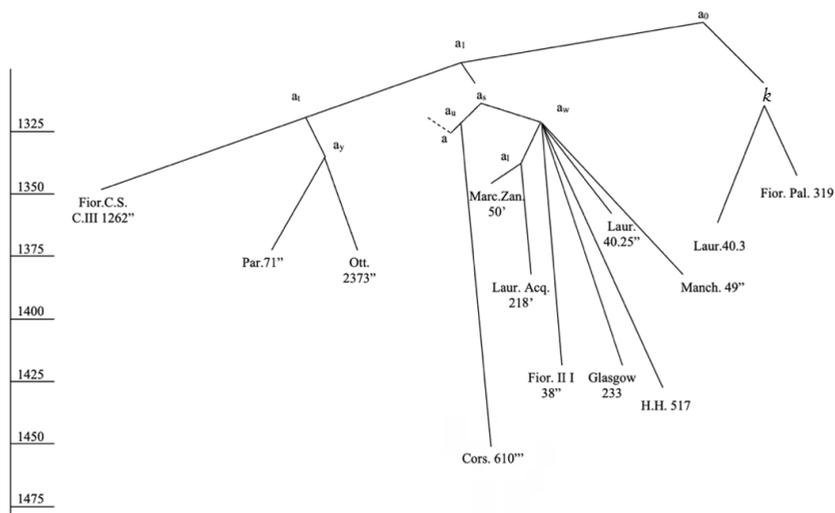


Dal momento che il sottogruppo  $a$  (Mart Triv) non smette di rappresentare un vero e proprio *idolo*, in senso baconiano, nella tradizione degli studi ecdotici e ricostruttivi della *Commedia* dedico un approfondimento ai suoi rapporti col resto della famiglia in cui è inserito, con lo scopo da un lato di saggiare la consistenza del gruppo e dall'altro di individuare con maggiore precisione le fonti di questa *editio*.

16 Tonello 2013.

17 Tonello 2018, pp. 195-222.

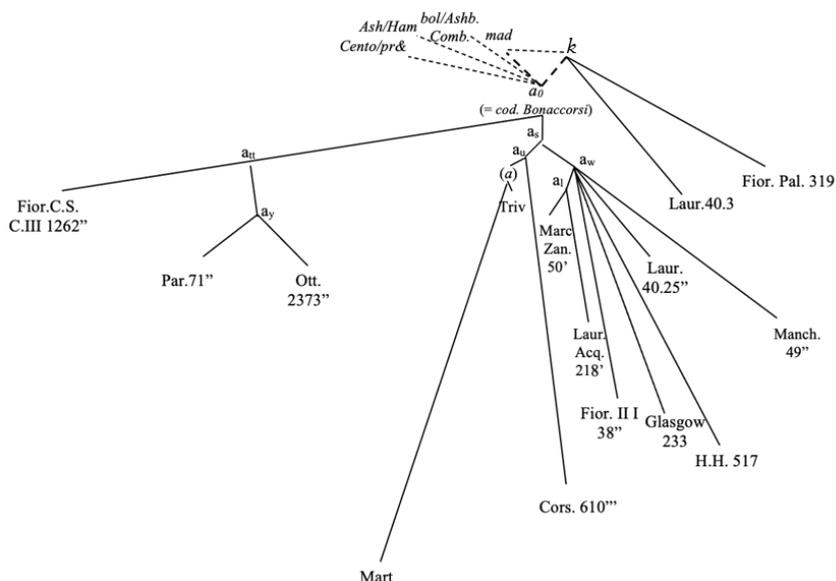
Allora avevo tracciato un albero genealogico della famiglia, che riporto qui, a scopo documentario. Infatti sono costretta ad ammettere che la morfologia dello stemma dovrà essere modificata sulla base delle nuove acquisizioni. Aggiungo solo che molti codici presentano apici che, nel nostro sistema, servono a indicare che il manoscritto è contaminato per giustapposizione e che corrispondono nel numero all'ordine cardinale in cui si presentano i modelli.<sup>18</sup> En passant, si dovrà notare che questa situazione è sintomatica di una tradizione attiva, che risente del contesto della bottega scrittoria in cui il testo veniva sfascicolato, copiato da diversi modelli e riassembleto senza particolare attenzione (generando contaminazione per giustapposizione) ed era sottoposto ai controlli e alle integrazioni dei capi bottega (generando contaminazione di lezioni). A ulteriore conferma diremo solo che esistono delle ricorrenze nelle contaminazioni per giustapposizione e nello specifico con le famiglie *parm* e *pr*, ossia due tra i gruppi più folti (e corrotti) della tradizione tosco-fiorentina.



Alla luce di alcune considerazioni sulle fonti e sulla natura dello snodo *a*, sono arrivata ora a proporre un diverso stemma che anticipo per agevolare i confronti. Ho introdotto *cod. Bonaccorsi* a fianco di *a<sub>o</sub>*, per tra-

18 Per non appesantire la trattazione, per i dati precisi rimando ai miei saggi già citati: Tonello 2013 e 2018.

smettere in maniera trasparente la riflessione metodologica riguardante la storia della tradizione del testo che non può e non deve essere trascurata in questo caso particolare. Inoltre ho rivalutato  $k$ , isolandolo e promuovendolo a testo base o fonte dell'intero raggruppamento.



## 2. La famiglia $a_0$

Passo quindi a confermare anzitutto lo snodo  $a_0$  di cui ho modificato leggermente la consistenza. Come ripeto, ho espunto la famiglia  $k$  dai congiunti, assumendo che questo testo, decisamente più conservativo, rappresentasse una base di copia per l'intera famiglia derivante dall'*editio* di Forese. L'altra fonte certa di  $a_0$  è rappresentata da un testo di tipo *mad*. Per questo, monitoro almeno a campione il comportamento dei suoi membri fondamentali: Mad Rb Pal e Trev.<sup>19</sup> Li separo con un /+/- per agevolare la lettura.

Mi servo, per questo supplemento di indagine, dell'efficacissima lista di *loci critici* offerta da Vandelli nel noto saggio *Il più antico testo critico*

19 Poiché trascuro di indagare il comportamento degli altri codici della famiglia *mad*, che sono coesi con Pal, ma presentano una fisionomia mutevole per l'effetto della contaminazione interna, adotto la sigla *mad\** per indicare che ho privilegiato i suoi membri più stabili: Mad Pal Rb e Trev.

della Divina Commedia, inteso a circoscrivere gli errori tipici di Mart Triv. Lo studioso auspica infatti che la nutrita serie di errori elencati possano servire anche a rintracciare i congiunti. Con le parole di Vandelli stesso: «io ho voluto agevolare anche ad altri, eventualmente, desiderate ricognizioni di nuovi parenti».<sup>20</sup> Ho lasciato da parte le lezioni che ritengo potenzialmente poligenetiche e quelle coincidenti con il canone di *loci* barbiani allargato, già vagliato nei miei saggi del 2013 e del 2018.

Resta quindi una lista, corposa, di errori tendenzialmente monogenetici, che per Vandelli risultavano circoscritti a Mart Triv e che, come si vedrà dimostrato dalle tavole qui sotto, risultano invece comuni a quasi tutto  $a_0$  ovvero il capostipite della famiglia cui appartengono.

Offro in prima battuta alcune innovazioni esclusive o assai rare dell'intero raggruppamento  $a_0$  o della maggior parte dei suoi componenti.

**Tav. 1. Innovazioni esclusive di  $a_0$  (+  $k$  +  $mad$ )<sup>21</sup>**

*Inferno*

°°1.8.90 che si *ardito* intrò per questo regno P Fior. Pal. 319 +  $mad^*$ ] sicuro  $a_0$  + Laur. 40.3.

°°/°1.9.95 a cui non puote il *fin mai* esser mozzo P Trev] a la qual(e) non può mai fin esser  $a_0$  +  $k$ , a cui non può il fin esser mai Md, a la qual mai fine non può esser mozzo Pl, a cui non puote alchun fine essere Rb.

°°1.11.50 del segno suo e ([e] Triv H.H. 517 + Pl) Sodoma (sodomia Trev) e Caorsa P H.H. 517 +  $mad^*$  Manch. 49”<sub>2</sub>] col  $a_0$  (- H.H. 517) +  $k$ .

1.12.87 necessità 'l ([’l] Rb) ci 'nduce, e non diletto P Rb] il conduce  $a_0$  +  $k$  + Md Pl Trev.

\*1.12.120 lo cor che 'n su *Tamisi* ancor si cola P Rb] tamisti  $a_0$  +  $k$  (- H.H. 517 Manch. 49”) + Md Pl Trev, tamisci H.H. 517, tamigi Manch. 49”.

\*1.13.81 *ma parla*, e chiedi a lui (allor Md), se più ti piace P  $k$  +  $x1$  Trev] domanda  $a_0$  + Pl.

°°1.14.102 quando piangea, vi (li Trev) faceva *far le* (la Md) *grida* P  $mad^*$ ] far grida  $a_0$  +  $k$ .

---

20 Vandelli 1922 (1989), p. 124.

21 Premetto °° all’indicazione del luogo quando l’innovazione è comune a  $a_0$  +  $k$  senza  $mad$ .

1.14.114 le quali, accolte, foran *quella* grotta P Rb Trev] questa  $a_0 + k +$  Md Pl.

1.14.126 *pur* a sinistra giù calando al fondo P] più  $a_0 + k + mad^*$ .

\*1.15.101 con ser Brunetto (burnecto Fior. Pal. 319 Trev), e *dimando* chi sono P  $x1$  Trev] dimandai  $a_0 + k +$  Pl.

\*1.17.79 *Trova'* il duca mio ch'era salito P  $x1$  Trev] e trovai  $a_0 + k +$  Pl.

\*1.25.117 e 'l misero del suo (de suoi Trev) n'avea due *porti* P H.H. 517 +  $x1$  Trev] sorti  $a_0$  (- H.H. 517) +  $k +$  Pl.

1.33.69 *dicendo*: «Padre mio, ché non m'aiuti? P  $k + x1$  Trev] e disse  $a_0 +$  Pl.

1.33.111 tanto che *data v'è* l'ultima posta P Rb] dato nell' (data ne l'  $k$ )  $a_0$  (- H.H. 517 Manch. 49") +  $k +$  Pl, dato ve H.H. 517 Manch. 49" + Trev, data nel Md.

#### *Purgatorio*

\*2.2.132 com' om che va, né (e non Laur. 40.25" <sub>1</sub>) sa dove (ove Manch. 49") *riesca* P Pl Rb<sub>2</sub>] s'arresta  $a_0$  (- H.H. 517) +  $k +$  Md, saresca H.H. 517 Trev, *ill.* Rb<sub>1</sub>.

\*2.3.12 la mente mia, che prima (pria Laur. 40.3) era *ristretta* P Manch. 49" <sub>2</sub> +  $x1$  Pl] distretta  $a_0 + k +$  Trev.

\*2.9.47 «fatti *sicur*, *ché noi* semo a buon punto P Rb] sicuro noi  $a_0 + k +$  Md, sicuro che noi Pl Trev.

2.12.4 Ma (E Trev) quando disse: «Lascia *lui* e varca P Trev Manch. 49" <sub>2</sub>] loro  $a_0 + k + x1$ , lei Pl.

2.14.8 ragionavan (ragionava Pl) di me *ivi* a man dritta P Manch. 49" +  $x1$  Pl] [ivi]  $a_0$  (- Manch. 49") +  $k +$  Trev.

\*2.16.68 *pur* suso al *cielo*, *pur come* se tutto P] ciel così come  $a_0 + k + x1$  Pl, ciel e *pur come* Trev.

\*2.17.39 madre, a la tua pria ch'*a l'altrui* (chaltrui Trev) ruina P Manch. 49" <sub>2</sub> + Pl Trev] a la mia  $a_0$  (- Glasgow 233) +  $k + x1$ , ella mia Glasgow 233, altrui Trev.

\*2.19.32 fendendo i (fendendomi Glasgow 233) drappi, e ([e] Glasgow 233) *mostravami* 'l ventre P Pl Rb] mostrandomi  $a_0 + k +$  Trev, mostrando a mi Md.

\*2.21.25-26 Ma *perché lei* che dì e notte fila / *non li avea tratta ancora la conocchia* P] per colei – non li era ancora tratta (tratta ancora Fior. Pal. 319 Glasgow 233 H.H. 517) la conocchia  $a_0 + k + \text{Trev}$ , per colei – non li avea tratto ancor la zenchia Md, per colei – non li avea tratta ancora la canochia Pl Rb.

\*2.26.69 quando rozzo e salvatico *s'inurba* P Fior. Pal. 319 Manch. 49” +  $x1$  Pl] entra in urba  $a_0$  (- Manch. 49”) + Laur. 40.3 + Trev.

\*2.29.60 che foran *vinte* da novelle spose P Rb Trev] giunte  $a_0 + k + \text{Md}$  Pl.

\*2.30.21 ‘*Manibus, (minibus k) oh, date lilia (liblia k) plenis!*’ P Laur. 40.25” Manch. 49” + *mad\**] edite  $a_0$  (- Laur. 40.25” Manch. 49”) + Laur. 40.3, e date Fior. Pal. 319.

°°2.33.127 Ma vedi *Eünoé* (e none Md, enoe Rb, aon e Trev) che là diriva (si diriva Manch. 49”<sub>1</sub>) P Manch. 49” + *mad\**] eurici  $a_0$  (- Manch. 49”) +  $k$ .

#### Paradiso

3.2.27 cui non potea *mia cura* essere ascosa (nascosa Laur. 40.25” Cors. 610”) P H.H. 517 +  $x1$ ] *mia ovra* (mi opera Laur. 40.3)  $a_0$  (-  $a_{tt}$  H.H. 517) +  $k + \text{Pl}$  Trev, [*mia*] *ovra*  $a_{tt}$ .

Si tratta di una variante di ragione paleografica (*oura / cura*) piuttosto diffusa nell’AV.

\*3.5.84 seco medesimo a ([a] Ott. 2373”) *suo piacer* combatte! P Ott. 2373” +  $x1$  Trev] sua (-o Par. 71”) pace  $a_0$  (- Ott. 2373”) +  $k + \text{Pl}$ .

°°/°\*3.6.105 sempre chi la (colla Trev) giustizia *e lui diparte* P Pl Trev] da lui parte  $a_0 + k$ , da lui diparte Md, en lui diparte Rb.

3.19.100 Poi *si quetaro* quei lucenti incendi P Rb] seguitaro  $a_0 + k + \text{Md}$  Pl Trev.

Anche in questo caso l’errore, poligenetico, è in gran parte di  $\alpha$ .

\*3.22.61 *Ond’elli: «Frate, il tuo alto* disio P  $x1$ ] *Ond’elli* (O Par. 71” Laur. 40.3 Fior. C.S C III 1262” Laur. 40.25” H.H. 517 + Pl Trev) *Frate il tuo caldo*  $a_0$  (- Glasgow 233) + Laur. 40.3 + Pl Trev, *mi disse solve* (solvi Glasgow 233) *il tuo caldo* Fior. Pal. 319 Glasgow 233.

3.25.136 Ahi quanto ne la mente mi *commossi* P Pl Rb] percossi  $a_0 + k + \text{Md}$  Trev.

\*3.28.96 *e terrà sempre, ne' quai sempre fuoro P Rb]* eterni  $a_0$  (- H.H. 517) +  $k$  + Pl Trev, eterne Md, e torni H.H. 517.

3.28.121 In essa gerarcia son l'altre (alte Rb) *dee P Fior. C.S C III 1262*" H.H. 517 + Rb] idee  $a_0$  (- Fior. C.S C III 1262" H.H. 517) +  $k$  + Md Pl Trev.

\*3.29.50 *si tosto come de li angeli parte P x1]* tosto come da li angeli si  $a_0$  +  $k$  + Pl Trev.

\*3.30.76 Anche soggiunse: «*Il fiume e li topazi P Rb]* i fiori  $a_0$  +  $k$  + Pl Trev, le fiore Md.

Potrei elencare altri dati a conferma dei vari snodi di  $a_0$ , che restano validi e anzi corroborati sia nella consistenza testimoniale che nelle giustapposizioni dei singoli membri della famiglia, ma mi limito a mostrare come  $k$ , dimostrandosi più conservativo, possa più efficacemente essere considerato un modello, e forse il testo base, di  $a_0$ . Se da un lato si conferma il suo legame con la famiglia, grazie alle serie di accordi in errore presentate sopra, dall'altro mostra di sottrarsi in molti punti alle corruete di  $a_0$  esibendo la lezione buona. Ecco i dati a dimostrazione della maggiore conservatività di  $k$  contro  $a_0$ .

**Tav. 2. Errori separativi di  $a_0$  (o  $a_0$  + *mad*) contro  $k$**

*Inferno*

1.1.129 *oh felice colui cu'ivi elegge P k + mad\*]* che quivi  $a_0$ .

1.5.47 *faccendo in aere* (aria Fior. Pal. 319 Rb) *di sé* lunga riga P  $k$  + *mad\**] per l'aere facendo di se  $a_0$  (- Marc. Zan. 50'), per l'aere di se facendo Marc. Zan. 50'.

\*1.14.73 *Or mi vien* dietro, e guarda che non metti P  $k$  + *x1* Trev] Ma viemmi  $a_0$  + Pl.

\*1.15.70 La tua fortuna tanto *onor* ti serba P  $k$  + *x1* Trev] ancor  $a_0$  (- Laur. Acq. 218') + Pl.

1.16.110 *sì come il duca* che ([che]  $k$  Glasgow 233) m'avea comandato P  $k$  Laur. Acq. 218' + *x1* Trev] comel maestro  $a_0$  (- Laur. Acq. 218') + Pl.

\*1.18.59 anzi n'è questo loco *tanto pieno* P  $k$  Laur. Acq. 218' + *x1*] si ripieno  $a_0$  (- Laur. Acq. 218') + Pl, tutto pieno Trev.

1.28.33 *fesso* nel volto dal mento al ciuffetto P  $k$  H.H. 517 + *x1* Trev] rotto  $a_0$  (- H.H. 517) + Pl.

### Purgatorio

\*2.2.54 come *colui* che nove cose assaggia P k Manch. 49” + x1 Pl] gente  $a_0$  (- Manch. 49”) + Trev.

\*2.3.117 e *dichi* (digli Md) *’l vero a lei*, s’altro si dice P Fior. Pal. 319 + Md] dinne *’l vero a lei*  $a_0$  + Trev, e *dichi allei il ver* Laur. 40.3 + Pl, e *dilli a lei lo ver* Rb.

\*2.4.127 Ed ([E] H.H. 517) *elli: «O frate, andar in sù che porta? P k + x1] O frate l’andar*  $a_0$  (- Manch. 49”) + Trev, a me l’andare Manch. 49” + Pl.

La lezione di  $a_0$  si ritrova in diverse zone di  $a$ .

\*2.9.54 sopra *li fiori ond’è là giù addorno* P k] *li fiori onde la giuso addorno*  $a_0$  (g. è Laur. 40.25”), *li fiori onde la giu e addorno* x1 Pl, *lo fior dove l’aghuliadorno* Trev.

2.10.79 Intorno a lui *parea* calcato e pieno P k + *mad\**] era  $a_0$ .

\*2.15.143 verso di noi *come* la notte oscuro P k + *mad\**] quanto  $a_0$ .

\*2.16.131 e or *discerno* perché (p. a Laur. 40.25”)  $a_1$ ] dal (di Md, da Pl dare Trev) retaggio (redaggio Manch. 49”, raggio Trev?) P k + *mad\**] conosco  $a_0$ .

\*2.19.38 de l’alto di i giron *del sacro monte* P k + x1 Pl] del santo  $a_0$  (- Laur. 40.25”) + Trev, de l’alto Laur. 40.25”.

\*2.19.53 la *guida* mia incominciò a dirmi P k + x1 Pl] scorta  $a_0$  + Trev.

\*2.19.102 lo titol del mio sangue *fa sua* cima P k + x1 Pl] tien la  $a_0$  + Trev.

\*2.22.96 mentre che *del salire* avem soverchio P k + x1 Pl] de l’andare  $a_0$  + Trev.

\*2.22.106 *Euripide* v’è nosco e Antifonte P k Manch. 49” + Md Pl] Eripode  $a_0$  (- Manch. 49”) + Trev, Eripede Rb.

\*2.24.97 tal si partì da noi con maggior *valchi* P k Laur. 40.25” Manch. 49” + x1 Pl] *varchi*  $a_0$  (- Laur. 40.25” Manch. 49”) + Trev.

2.24.99 che fuor del mondo si *gran* marescalchi (maliscalchi Laur. 40.25” Pl, malischi Glasgow 233) P k + x1 Pl] buon  $a_0$  + Trev.

\*2.24.113 e noi *venimmo* al grande arbore (albero Laur. 40.3 Glasgow 233 H.H. 517 Cors. 610”) Rb, albor Md Pl] adesso P k + x1 Pl] venendo  $a_0$  + Trev.

\*2.26.31 Lì veggio d'ogne parte *farsi presta* P *k* + *x1* Manch. 49”<sub>2</sub>] farse festa *a*<sub>0</sub> + Pl Trev.

\*2.26.58 Quinci *sù vo* per non esser più cieco P *k* Manch. 49” + *x1*] son io *a*<sub>0</sub> (- Manch. 49”) + Pl Trev.

2.27.64 *Dritta* *salia* la via per entro 'l sasso P *k* H.H. 517 + *x1* Glasgow 233<sub>2</sub> Manch. 49”<sub>2</sub>] dentro *a*<sub>0</sub> (- H.H. 517) + Pl Trev.

\*2.31.110 lume ch'è dentro *aguzzeranno* i tuoi P *k* H.H. 517 Manch. 49” + *x1* Trev] aggiungeranno *a*<sub>0</sub> (- H.H. 517 Manch. 49”) + Pl.

\*2.31.128 l'anima mia *gustava* di quel cibo P *k* + *x1* Trev] gustando *a*<sub>0</sub> + Pl.

2.33.33 sì che non *parli* più com' om che sogna P *k* + *x1* Trev] facci (- *a* Cors. 610”) *a*<sub>0</sub> (- Manch. 49”) + Pl, facci omai Manch. 49”<sub>1</sub>, parli omai Manch. 49”<sub>2</sub>.

\*2.33.77 che 'l te ne porti dentro *a te* per quello P *k* H.H. 517 + *mad\**] almen *a*<sub>0</sub> (- H.H. 517).

\*2.33.96 come *bevesti* di Letè ancoi P *k* + *mad\**] bevesti tu *a*<sub>s</sub>.

### Paradiso

3.2.147 essa è (esso e *con puntino di espunzione su “o”* Triv, essol Par. 71” Fior. C.S C III 1262”, esso il Ott. 2373”) *formal* principio che *produce* P *k* + Rb] il f. – ladduce *a*<sub>0</sub> + Pl, il f. – la produce Md, forma e l – produce Trev.

\*3.5.41 e *fermalvi* (fermal Laur. 40.3<sub>1</sub> fermali Laur. 40.3<sub>2</sub> fermavi Rb) *entro; ché* non fa scienza P *k* + *x1*] ferma (forma Fior. C.S C III 1262”) lui chentro (chencio Par. 71”, chentro che Glasgow 233<sub>2</sub>) *a*<sub>0</sub> + Pl, formavi entro Trev.

\*3.5.58 e ogne permutanza credi (- *a* Fior. C.S C III 1262” Laur. 40.3 Laur. 40.25” Pl) *stolta* P *k* Cors. 610” + *mad\**] sciolta *a*<sub>0</sub> (- Cors. 610”).

3.5.113 m'era in disio *d'udir* lor condizioni (-e *k* H.H. 517 Ott. 2373”) P *k* + *x1* Trev] saver *a*<sub>0</sub> + Pl.

\*3.6.23 a Dio per grazia piacque (piacque per grazia Trev) di *spirarmi* P *k* + *mad\**] mostrarmi *a*<sub>0</sub>.

3.10.4 quanto (quando Rb) per mente (mette Laur. 40.25” Trev) e per *loco* si gira (sagira Trev) P *k* + *x1* Trev] occhio *a*<sub>0</sub> + Pl.

\*3.10.59 e sì tutto 'l mio *amore* in lui si mise P *k* + *x1* Trev] core  $a_0$  + Pl, *omittit* Cors. 610”.

\*3.11.19 «Così com'io del suo *raggio* resplendo P *k* + *x1* Trev] lume  $a_0$  + Pl.

\*3.13.2 quel ch'i' or *vidi* – e ritegna l'image P *k* + *x1* Trev] dico  $a_0$  + Pl.

3.13.99 con *contingente* mai necesse (nonciesse Glasgow 233) fenno P *k* Laur. 40.25” + Md Pl Trev] contingenze  $a_0$  (- Laur. 40.25”) + Rb.

\*3.14.87 che mi pareo più *roggio* che l'usato P *k* Cors. 610” + *mad\**] *raggio*  $a_0$  (- Cors. 610”).

\*3.16.115 *L'oltracotata* (oltracontata Md Pl, oltre cotanta Rb, altra cotanta Trev) schiatta che s'indraca P *k* + *mad\**] la trascotata  $a_0$  (-  $a_y$ ), la tracutata  $a_y$ .

\*3.17.39 tutta è *dipinta* nel cospetto eterno P *k* + *x1* Trev] è (a  $a_y$ ) segnata  $a_0$  + Pl.

\*3.17.58 Tu proverai *sì come sa* di sale P *k* + *x1* Trev] [*sì*] come saprà  $a_0$  (- Mart) + Pl, si come saprà Mart.

\*3.19.145 E creder *de'* ciascun che già, per arra P *k* + *x1*] può  $a_0$  + Pl Trev.

\*3.20.147 pur come batter *d'occhi si concorda* P *k* + *x1*] d'occhio che s'accorda  $a_0$  + Pl Trev.

3.25.138 per non poter *veder, benché io fossi* P *k* Cors. 610” + Rb] vederla benché io  $a_0$  (- Cors. 610”) + Md, ben veder la chi (che Trev) Pl Trev.

3.26.29 *così accende amore, e tanto maggio* (omaggio  $a_y$ ) P *k* + *x1*] co tanto amore accende e (a  $a_y$ )  $a_0$  + Pl Trev.

\*3.29.62 con grazia *illuminante* e con lor merto P *k* H.H. 517 + Rb] illuminata (-e Par. 71”)  $a_0$  (- H.H. 517 Ott. 2373”) + Pl Trev, illuminare Ott. 2373”, illuminando Md.

\*3.30.67 poi, come inebriate da li *odori* P *k* + *x1*] ardori  $a_0$  + Pl Trev.

\*3.31.123 vincer di (del Md) lume tutta l'altra *fronte* P *k* H.H. 517 + *x1* Pl] corte  $a_0$  (- H.H. 517), conte Trev.

\*3.33.130 dentro da sé, del suo *colore* stesso P *k* + *x1* Trev] fulgore  $a_0$  + Pl, *omittit* Cors. 610”; *manca* Laur. 40.25”.

Tutte le innovazioni presentate in questa tavola valgono ovviamente anche a conferma dello snodo  $a_0$ . Prende sempre più forza, in altre parole, l'ipotesi per cui le innovazioni di Mart Triv non sono affatto limitate a questi due testimoni, ma comuni all'intera famiglia e risalenti dunque agli snodi superiori. Ciò comporta che la posizione di  $a$  si conferma non solo di rango basso, ma soprattutto sposta l'operazione condotta da Forese dal manoscritto che ebbe tra le mani Luca Martini al codice perduto a monte dell'intero sottogruppo  $a_0$ .

Osserviamo dunque per un momento le innovazioni comuni ai soli Mart e Triv.

### Tav. 3. Innovazioni di $a$

#### *Inferno*

\*1.12.42 sentisse amor, per lo *qual è chi creda* P  $k$  H.H. 517 + *mad\**] qual ch'io creda  $a$ , qual è ch'io creda Marc. Zan. 50', quale chi credea Glasgow 233, qual chi creda Manch. 49".

\*1.19.68 che tu abbi *però* (percio Md) la ripa corsa P  $a_0$  (-  $a$ ) +  $k$  + *mad\**] per me  $a$ .

\*1.23.30 sì che *d'intrambi* un sol consiglio fei P  $a_0$  (-  $a$ ) +  $k$  +  $x1$  Trev] intrambi  $a$ , di trambi Pl.

\*1.31.38 più e più *appressando* ver' la sponda P  $a_0$  (-  $a$  Manch. 49") +  $k$  + Pl Trev] rappressando ver  $a$ , appressando inver Manch. 49".

1.32.99 o che capel *qui sù* non ti rimagna (romagna Md) P  $a_0$  (-  $a$  Manch. 49") +  $k$  + *mad\**] cosu  $a$ , o che qui su capel non Manch. 49.

#### *Purgatorio*

\*2.5.18 perché la *foga* l'un de l'altro insolla P  $a_0$  (-  $a$  Glasgow 233) +  $k$  + *mad\**] fama  $a$ , fuga Glasgow 233.

\*2.6.93 se bene intendi *ciò che Dio ti nota* P  $a_0$  (-  $a$ ) +  $k$  + Md Pl Trev] e ciò ch'io dico  $a$ , ciò che dico te Rb.

\*2.13.63 e l'uno *il capo sopra l'altro* avvalla P  $a_0$  (-  $a$ ) +  $k$  + *mad\**] a l'altro il capo sopra  $a$ .

#### *Paradiso*

3.1.37 Surge ai ( $a$ ) mortali *per* diverse foci P  $a_0$  (-  $a_u$ ) +  $k$  + *mad\**] da  $a$ , di Cors. 610".

\*3.8.46 E *quanta e quale* vid'io (viddi Trev) lei far (far lei Pl) piùe P  $a_s$  (-  $a$ ) +  $k$  + *mad*\*] quanto a quella  $a$ , quanto (-  $a$  Ott. 2373") e qual  $a_u$ .

\*3.10.42 non per color, ma per ([per] Md) *lume* parvente! P  $k$  +  $x1$  Trev] occhio  $a$ , vista  $a_0$  (-  $a$ ), lucie Pl.

Si è tentati di attribuire ad  $a$  una trivializzazione a partire dalla lezione di  $a_0$ .

\*3.11.86 con la sua *donna e con quella famiglia* P  $k$  + Md Trev] sposa e con la sua famiglia  $a$  + Cors. 610", sposa e con quella famiglia  $a_0$  (-  $a$  Cors. 610") + Pl, donna e con la sua famiglia Rb.

Anche in questo caso sembra di poter percepire la dipendenza di  $a$  dal suo antecedente: dalla innovazione di  $a_0$ , maggiormente aderente alla lezione buona, si genera la ulteriore corruzione di  $a$  + Cors. 610".

La scarsità e la qualità delle corrottele presentate (errori di lettura, scambi di monosillabi e semplificazioni sintattiche e lessicali) andranno lette a conferma del fatto che le innovazioni significative, congetturali e l'intensa contaminazione (in altre parole, il lavoro di Forese) risalgono ad  $a_0$  e che  $a$  è semplicemente un esito, storicamente notevole ma non apicale, del processo di discendenza che da lì ha origine.

### 3. Le fonti di $a_0$

Indagherò ora le fonti che sembrano avvertibili nel singolarissimo assetto testuale di  $a_0$ . Come dimostrato, le principali fonti di prelievo di  $a_0$  vanno riconosciute in un testo fiorentino di tipo  $k$  e nella famiglia settentrionale *mad*. Preciso solo che, sulla base dei dati presentati e di altri dati raccolti, si potrebbe riconoscere in *mad* un legame meno generico con testi simili a Pal e a Trev (per la prima parte del *Purgatorio*). Come è noto, alle spalle di *mad* è presente una bottega, che, come tutte le botteghe, avrà prodotto codici in cui le diverse fisionomie testuali presenti negli antografi dell'atelier si mescolavano, secondo quel processo di contaminazione che ho definito "interna". Sembra probabile, in altre parole, che una delle fonti di  $a_0$  fosse un codice con dei tratti testuali di tipo Pal in *Inferno*, metà *Purgatorio* e *Paradiso* e un inserto Trev nei primi canti di *Pg*.

Inoltre, una ulteriore fonte di contaminazione andrà cercata nel gruppo del Cento (+ affini?). Gli accordi non sono numerosi ma la distribuzione delle innovazioni non lascia dubbi: si tratta di lezioni tipiche di Cento (o meglio di un testo tra Cento e *pr&*, che, come ho dimostrato in Tonello

2018,<sup>22</sup> è profondamente legato al Cento), che si ritrovano solo in  $a_0$  e affini. Non stupisce che i prelievi da una fonte corrotta come quella del Cento siano scarsi. Come afferma Blecua «sin embargo, [...] rara vez se contaminan los errores»;<sup>23</sup> e anche Chiesa ricorda che «è molto difficile che un copista contaminino introducendo un errore patente»;<sup>24</sup> in altre parole, nelle operazioni di *editio* sono chiaramente più le lezioni buone a essere prelevate dalle fonti, che gli errori.

Riunisco quindi alcune innovazioni di *cento* e/o *pr* condivise da  $a_0$ . Scelgo di norma i casi in cui nell'innovazione non sia coinvolta la famiglia *mad*; diversamente ne esplicito in nota il comportamento.<sup>25</sup>

#### Tav. 4. Innovazioni di $a_0$ + *cento* e/o *pr*

##### *Inferno*

1.1.28 (B) *Poi ch'ei posato un poco il corpo lasso P Laur. 40.3] com'io posato (com'ei posato) a<sub>0</sub> (- H.H. 517) + cento*; poi ch'ebbi riposato H.H. 517; Poi [ch'ei] posato Fior. Pal. 319.

1.3.120 (B) anche di qua nuova *schiera s'auna P H.H. 517 Laur. Acq. 218' Marc. Zan. 50] gente a<sub>0</sub> (- H.H. 517 Laur. Acq. 218' Marc. Zan. 50) + k + pr*.

Si tratta di una innovazione riscontrabile anche in *k*.

\*1.5.28 (B) Io (E Manch. 49') *venni in l(u)oco d'ogni luce muto P Fior. Pal. 319] venni (vegno) – parte a<sub>0</sub> + Laur. 40.3 + {pr}*.

L'innovazione è anche in Laur. 40.3 di *k*.

1.8.101 (B) e se *'l passar più oltre ci è negato P k] l'andar a<sub>0</sub> + {pr}*.

L'errore interessa solo una parte di *pr* e *vatbocc*.

---

22 Tonello 2018, si veda il cap. X.

23 Blecua 1983, p. 94.

24 Chiesa 2012, p. 119.

25 A queste innovazioni, verificate sull'intero testimoniale, se ne potrebbero affiancare altre prelevate dalle tavole precedenti e che, sulla base dell'apparato Petrocchi, sembrano essere condivise con il solo gruppo del *cento* e/o *pr* (ad es. \*1.17.79 *Trova' il duca mio ch'era salito P x1 Trev]* e trovai  $a_0$  + Pr + Pl; 1.33.69 *dicendo: «Padre mio, ché non m'a- iuti? P k + x1 Trev]* e disse  $a_0$  + Ga Lau Lo Ricc Tz + Pl; 2.10.79 *Intorno a lui parea calcato e pieno P k + mad\**] era  $a_0$  + Pr). Rimando anche alle tavole offerte in NP I, p. 699, in cui Trovato offre altre prove a favore dell'alleanza *a* + *cento*.

1.9.53 (B) *dicevan* tutte riguardando in giuso P k] gridavan  $a_0 + cento^* \textcircled{C}$  +  $pr\textcircled{C}$ .

L'errore si legge anche in Trev, isolato, nella famiglia *mad*.

*Purgatorio*

2.4.54 *che* suole a riguardar giovare altrui P] per che – [a]  $a_0$  (- H.H. 517) +  $k + cento\textcircled{C}$ , per – [a] H.H. 517.

L'innovazione si legge anche in Trev, all'interno di *mad*.

2.6.15 (B) e l'altro ch'annegò *correndo* in caccia P k] fuggendo  $a_0 + \{pr\textcircled{C}\}$ .

2.23.106 Ma se le *svergognate* fosser certe P k Manch. 49"] sventurate  $a_0$  (- Manch. 49") +  $pr\textcircled{C}$ .

2.25.51 (B) ciò che per sua matera fé *constare* P] costare  $a_0$  (- Cors. 610") Manch. 49") +  $k + cento\textcircled{C}$ ; gustare Cors. 610"; gestare Manch. 49".

Come si vede, questi accordi in innovazione sono completamente assenti in *Paradiso*. Nelle ultime due cantiche, infatti, prevalgono le alleanze con il tipo *mad* (e con *bol* e l'*Ashburnham Combination*). Fornisco pochi esempi a dimostrazione dei contatti con l'asse *bol* e *Ashb. Comb.*,<sup>26</sup> per i quali sono certamente necessari ulteriori approfondimenti. Interessante tuttavia che, come si vedrà, si verificano casi in cui l'alleanza tra  $a_0$  e *bol* + *Ashb. Comb.* è *esclusiva*, apparentemente dunque senza la mediazione di *mad*.

**Tav. 5. Innovazioni di  $a_0$  + *bol* e/o *Ashb. Comb.***

*Purgatorio*

\*2.8.121 (B) «Oh!» *dissio lui*, per li vostri paesi P k] certo *dissio*  $a_0 + bol$  + *Ashb. Comb.*

Anche in qualche *bol* e in qualche *p* contaminato.

2.15.36 ad uno scaleo *vie* men che li altri eretto P] già  $a_0$  (- Manch. 49") +  $k + bol + Ashb. Comb.$ ; *vie* – l'altro Manch. 49".

2.29.135 ma pari in atto *e onesto* e sodo P k + Manch. 49"] e onestato  $a_0$  (- Cors. 610" Manch. 49") +  $\{bol\} + Ashb. Comb.$ , chonestato Cors. 610".

La lezione *difficilior* di  $a_0$ , dal lat. *honestare* che sembra a tutti gli effetti lezione buona, è conservata anche da *x1*.

---

26 Mi permetto di rimandare alla parte firmata da chi scrive nel saggio a 10 mani *Cita et alii* 2020.

*Paradiso*

3.7.4 così volgendosi alla *nota* sua P *k*] rota  $a_0$  + *Ashb. Comb.*

Un'altra fonte di contaminazione, molto incerta, che pare di poter individuare è rappresentata da *Ash Ham*. In questo caso, poiché i luoghi barbariani non permettono di scorgere nitidamente il legame tra  $a_0$  e *b* sfruttato i luoghi estratti dal canone di Vandelli già presentati, raffrontandoli con l'apparato Petrocchi. Offro qualche dato, ma avverto che in svariati casi l'accordo si estende ai membri di *mad*. Tuttavia l'esclusività degli accordi di  $a_0$  con *Ash* e *Ham* all'interno dell'*AV* non potrà essere ignorata e necessiterà, prima d'essere scartata, di ulteriori indagini.

**Tav. 6. Innovazioni di  $a_0$  + *Ash/Ham***

*Inferno*

°1.7.108 (B) al piè de le maligne piagge *grige* P *k*] glige  $a_0$  + *Ham*.

\*1.15.101 con ser Brunetto (burnecto Fior. Pal. 319, burnetto Laur. 40.3), e *dimando* chi sono P Fior. Pal. 319] dimandai  $a_0$  + *Ham* + Laur. 40.3.

In questo passo anche Pl, in *mad*, è in accordo con  $a_0$  e Laur. 40.3 in *k*.

*Purgatorio*

2.27.64 *Dritta* salia la via per entro 'l sasso P *k* H.H. 517 + *x1* Glasgow 233<sub>2</sub> Manch. 49”<sub>2</sub> + *Ash*<sub>2</sub>] dentro  $a_0$  (- H.H. 517) + *Ash*<sub>1</sub>.

Anche Pl e Trev condividono la lezione con  $a_0$ .

*Paradiso*

\*3.14.87 che mi pareo più *roggio* che l'usato P *k* Cors. 610”] raggio  $a_0$  (- Cors. 610”) + *Ash*.

L'innovazione è suscettibile di poligenesi.

3.20.81 tempo aspettar tacendo non *patio* P *k*] soffrio  $a_0$  + *Ash*.

L'innovazione si legge in *Ash* e nei suoi 6 congiunti, ma anche in Pal e Trev.

3.22.54 ch'io veggio e noto in tutti *li ardor vostri* P Fior. Pal. 319] i pensier vostri  $a_0$  + *Ash* + Laur. 40.3.

Ancora una innovazione che si legge in *Ash* e nei suoi 6 congiunti (ma anche in Pal Trev).

3.23.68 quel che fendendo va *l'ardita* prora P] l'antica  $a_0$  + *Ash* + *k*.

Anche questa innovazione si legge in *Ash* + congiunti (e in Pal Trev).

3.25.136 Ahi quanto ne la mente mi *commossi* P] percossi  $a_0$  + Ham +  $k$ .

Anche Mad e Trev presentano l'esito *percossi*.

3.26.24 chi drizzò l'*arco tuo* a tal berzaglio P H.H. 517] li occhi tuoi  $a_0$   
(- H.H. 517) + Ash +  $k$ .

L'errore è condiviso da Pal e Trev.

\*3.29.145 *uno manendo in sé* come davanti P] u non movendo [in] se  $a_0$   
(- H.H. 517) + Ash, un huom movendo se H.H. 517, uno mavendo sei  
Laur. 40.3, uno movendo sei Fior. Pal. 319.

La lezione di  $a_0$  Ash si trova anche in Trev.

\*3.30.76 Anche soggiunse: «*Il fume* e li topazi P] i fiori  $a_0$  + Ash +  $k$ , le  
fiore Md.

L'errore di  $a_0$  è comune a Pl Trev.

Se, da un lato, a parte i casi di  $k$  e *mad*, le relazioni con gli altri modelli  
si intravedono a fatica, si dovrà tuttavia concludere che, certamente, i rap-  
porti di  $a$  con i suoi plurimi antigrafici vadano fatti risalire allo snodo  $a_0$ .

#### 4. La *subscriptio*

Fin qui i dati filologici. Veniamo ora a un altro problema, ovvero la  
*subscriptio* di Forese. In molti casi le sottoscrizioni si trasmettono insieme  
ai testi per documentarne autore, data e natura di composizione. Un ot-  
timo esempio è offerto dal gruppo *buti* in cui un *explicit* recante tutte  
queste informazioni si trasmette identico in 6 copie della *Commedia*, leg-  
germente diverso in altre 2 e un terzo tipo, che indugia sulle qualità del  
compilatore, si legge in altri 3 manoscritti. Un ulteriore esempio, estremo,  
è quello di Fior. II I 39 e Laur. Strozz. 169, due codici di tipo Cento che  
condividono lo stesso colophon recante la data di inizio e il riferimento  
alla prima cantica (che però è assente in uno dei due, attestante solo il  
*Paradiso*). Il nostro caso è diverso, ma proprio la questione della pluralità  
di fonti impiegate da Forese per la sua *editio*, che trovano un persuasivo  
riscontro nella combinatoria di lezioni di  $a_0$ , rappresenta, a mio giudizio,  
la prova regina a sostegno dell'ipotesi che sto per avanzare, in base alla  
quale l'operazione del pievano (e la sua *subscriptio*) risalirebbe all'ascen-  
dente  $a_0$ , e non ad  $a$  o peggio a Mart. Come ho accennato, ipotizzo che  
la *subscriptio*, per la sua lunghezza, oltre che per la sua particolarissima  
natura di lettera privata in latino, sia stata trasmessa solo da poche copie.  
Non stupisce infatti di non trovarla nel gemello di Mart, il codice Triv,

che, come abbiamo osservato, è vergato da un copista di professione. Proprio l'esistenza di Triv dimostra che, contrariamente a quanto accade di norma con questo tipo di operazioni intellettuali, che restavano per lo più nelle mani dei pochi interessati che l'avevano condotte, sorvegliate o commissionate,<sup>27</sup> il testo di Forese fu occasionalmente sfruttato dalle botteghe, presso le quali però una lunga lettera privata in latino a un notevole fiorentino, forse sopravvissuto al fallimento degli Acciaiuoli, ma morto molto probabilmente entro la metà del '300, non era certamente un paratesto tale da poter impreziosire una copia commerciale della *Commedia*.

Senza pretendere di poter ricostruire più nel dettaglio la vicenda, dobbiamo essere grati all'acribia di Luca Martini per averci salvato quello straordinario incunabolo della filologia dantesca fiorentina, ma mi pare difficile sostenere che le cure che Forese apportò al codice Bonaccorsi si limitino alle poche e pressoché irrilevanti varianti che oppongono Mart alla tradizione  $a_0$ .

## Bibliografia

- Blecu 1983 = Alberto Blecu, *Manual de crítica textual*, Madrid, Editorial Castalia, 1983.
- Chiesa 2012 = Paolo Chiesa, *Elementi di critica testuale*, 2° ed., Bologna, Patron, 2012.
- Cita *et al.* 2020. = Martina Cita, Federico Marchetti, Elena Niccolai, Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, *Per una nuova edizione della Commedia. Ricerche sui piani alti della tradizione*, «Filologia italiana», 2020, pp. 9-116.
- Folena 1965 = Gianfranco Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi danteschi*, Firenze-Verona-Ravenna, 20-27 aprile 1965, Firenze, Sansoni, 1965, I, pp. 1-78.
- Inglese 2007 = Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007.
- Inglese 2011 = Dante Alighieri, *Commedia, Purgatorio*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2011.
- Inglese 2016 = Dante Alighieri, *Commedia, Paradiso*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016.
- Inglese 2019 = Giorgio Inglese, «*Cara piota*». *Proposte per la Commedia*, «Studi danteschi», 84, 2019, pp. 15-55.
- Inglese 2021 = Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021, 3 voll.

---

27 Mi permetto di rimandare a Tonello 2023.

- Lanza 1995 = Dante Alighieri, *La Commedia*, nuovo testo critico secondo i più antichi manoscritti fiorentini, a cura di Antonio Lanza, Anzio, De Rubens, 1995.
- Maas 2017 = Paul Maas, *La critica del testo*, trad. a cura di Giorgio Ziffer, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2017.
- NP I = *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Una guida filologica linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Cesati, 2007.
- NP II = *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Seconda serie. Studi 2008-2013*, a cura di Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it, 2013.
- Petrocchi 1966-1967 (1994) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll. (si cita dall'edizione riv., Firenze, Le Lettere, 1994).
- Romanini 2007 = *Manoscritti e postillati dell'«antica vulgata»*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Franco Cesati, 2007 («Filologia e ordinatori», 3), pp. 49-60.
- Sanguineti 2001 = *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Tavarnuzze (Firenze), SISMEL-Edd. del Galluzzo, 2001.
- Tonello 2013 = Elisabetta Tonello, *La tradizione della Commedia secondo Luigi Spagnolo. La sottofamiglia a<sub>0</sub> (Mart Pal. 319 Triv)*, in NP II, pp. 71-118.
- Tonello 2018 = Elisabetta Tonello, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*, Padova, libreriauniversitaria.it, 2018.
- Tonello 2023 = Elisabetta Tonello, *Per una fenomenologia della contaminazione. Il caso clinico della Commedia di Dante*, «Rivista di studi danteschi», 1/2023, pp. 22-47.
- Trovato 2015 = Paolo Trovato, *Pillole di filologia: in margine agli «Appunti per una nuova edizione critica della Commedia» di Angelo Eugenio Mecca*, «Filologia italiana», 12, 2015, pp. 35-48.
- Vandelli 1922 (1989) = Giuseppe Vandelli, *Il più antico testo critico della «Divina Commedia»*, «Studi danteschi», 5 (1922), pp. 41-98, poi in Vandelli 1989, pp. 111-144, da cui si cita.



# ANCORA SULLA FAMIGLIA MAD (MD RB E AFFINI)

Beatrice Mosca

Università eCampus (Novedrate, CO)

## Further reflections on the *mad* family (Md Rb and related manuscripts)

### Abstract (ITA)

L'intervento propone un supplemento di indagine sulla famiglia *mad*, condotto sulla base dei dati emersi dalla nuova edizione critica della *Commedia* di Paolo Trovato ed Elisabetta Tonello e, nello

specifico, dal lavoro in corso sulle altre due cantiche. In particolare ci si concentrerà su due manoscritti che esibiscono rapporti di contaminazione con *mad*: Trev e Ott. Lat. 1523.

### Abstract (ENG)

The paper proposes an additional investigation of the *mad* family, based on the data derived from the new critical edition of the *Commedia* by Paolo Trovato and Elisabetta Tonello and, spe-

cifically, from the ongoing work on the other two canticles. In particular, the focus will be on two manuscripts that exhibit instances of contamination with *mad*: Trev and Ott. Lat. 1523.

Nessuno potrà sospettare che la trasmissione della *Commedia* sia di natura orale piuttosto che scritta. Sta però di fatto che, ancor più di qualsiasi altra opera di larga e fulminea diffusione, il poema dantesco gronda di varianti irriducibili alla razionalità 'verticale' della tradizione soltanto scritta. Le costellazioni che si producono in presenza di varianti non manifestamente erranee [...] non coincidono fra loro, quasi che i copisti avessero avuto a disposizione più ventagli entro cui operare la loro scelta.<sup>1</sup>

1 Contini 1970 (2001), p. 73.

PAROLE CHIAVE: Dante Alighieri / *Commedia* / contaminazione / tradizione manoscritta

KEYWORDS: Dante Alighieri / *Divine Comedy* / contamination / manuscript tradition

1. In queste pagine desidero offrire un approfondimento sulla famiglia *mad* basandomi sui dati emersi dagli studi e dalle collazioni per la nuova edizione critica della *Commedia* a cura del Gruppo di Ferrara.<sup>1</sup> Cercherò inoltre di individuare le fonti di contaminazione che insistono sulla famiglia e presenterò i manoscritti che risultano contaminati, in diversa misura, con *mad*.

A partire dalle intuizioni di Barbi e Vandelli, passando le edizioni di Petrocchi, di Sanguineti e di Inglese e finendo con quella del Gruppo di Ferrara, appare evidente l'importanza assunta dallo snodo Md Rb nella fase di *restitutio textus*. I codici sono infatti latori di un testo qualitativamente ottimo; sono affiancati da altri testimoni parimenti validi dal rispetto testuale, ma subiscono anche gli effetti di alcuni particolari accidenti legati alla trasmissione di un'opera così complessa com'è la *Commedia*: penso in particolare in Rb alle interferenze tra testo e commento e, tra i congiunti di Md Pl, alle conseguenze delle dinamiche di copia nelle botteghe librarie. Per questo la famiglia *mad* rappresenta anche uno degli snodi più problematici dei piani alti della tradizione manoscritta della *Commedia*. All'interno dell'ipotesi ricostruttiva Tonello-Trovato, cui aderisco, *mad* costituisce uno dei due rami dell'interposito settentrionale  $\gamma$ . La sottofamiglia è formata da sei testimoni, copiati tra il secondo quarto e la fine del XIV secolo, in area emiliana.<sup>2</sup> Riporto di seguito le informazioni essenziali dei suoi membri principali:<sup>3</sup>

---

1 Tonello-Trovato 2022.

2 Da ulteriori studi sulla base dei *loci critici* utilizzati per l'edizione Tonello-Trovato e dalla collazione integrale di un campione di canti appartenenti alle tre cantiche, è emerso che il manoscritto Phillipps 9589 – Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco, Convento di San Francesco, 2 – potrebbe appartenere alla famiglia *mad*. Si rimanda ad altra sede la trattazione del caso, che richiede ulteriori approfondimenti.

3 Per le descrizioni dei codici si fa riferimento a Batines 1845 (2008); Barbi 1934 (1938); Roddewig 1984; Boschi Rotiroti 2004; Trovato 2007; Manus Online: <https://manus.iccu.sbn.it/web/manus> (febbraio 2024)

Sigla	Segnatura	Data	Provenienza	Note
Md	Madrid, Biblioteca Nacional de España, 10186	1354 ca.	Di mano ligure e dipendente da antigrafo emiliano-romagnolo, è appartenuto alla Biblioteca del Marchese di Santillana e successivamente a quella del Duca di Osuna.	Presenta al margine la prima traduzione in prosa in castigliano della <i>Commedia</i> , attribuita a Enrique de Villena e datata al 1428.
Pl	Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Sicilia, XIII G 1	seconda metà del XIV secolo	Riconducibile all'area emiliano-romagnola, il manoscritto giunse al principe di Grammonte don Luigi Ventimiglia e da lui fu donato alla biblioteca dei padri Filippini della Congregazione dell'oratorio all'Olivella (c. 104r timbro di possesso di detta Congregazione) e, dopo la soppressione delle congregazioni religiose del 1866, devoluto alla Biblioteca Nazionale di Palermo, oggi Centrale della Regione siciliana.	
Rb	Firenze, Biblioteca Riccardiana 1005 e Milano, Biblioteca Nazionale Braidense AG.XII.2	<i>ante</i> 1347	area emiliano-romagnola.	Presenza il commento a cornice di Iacomo della Lana. È stato esemplato da Maestro Galvano, mentre le miniature spettano all'Illustratore e al Maestro del B 18.

E dei membri più problematici – a causa dei rapporti genealogici intermittenti per effetto del fenomeno della contaminazione “interna”:<sup>4</sup>

Sigla	Segnatura	Data	Provenienza	Note
B321	Bologna, Biblioteca dell'Archiginasio, A 321	ultimo quarto del XIV secolo	area emiliano-romagnola	
Br. AG XII.5	Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.5	ultimo quarto del XIV secolo	area emiliano-romagnola	
Trev	Treviso, Biblioteca Comunale, n. 337	seconda metà del XIV secolo	area veneta	A differenza del resto della famiglia, «evidenzia una serie di tratti tipici del veronese» <sup>5</sup> tali da fare supporre che il copista sia veneto.

I dati più recenti su questa famiglia vengono da un saggio di Federico Marchetti del 2020,<sup>6</sup> e da queste acquisizioni parto per svolgere le mie riflessioni. Rimando al suo contributo per i dettagli e ricordo solo brevemente che la sottofamiglia *mad* è bipartita in: *mad*<sub>1</sub> e *pal*Ⓞ. All'interno di *mad*<sub>1</sub> esiste uno snodo *x1*, stabile nelle tre cantiche, come già dimostrato da Petrocchi,<sup>7</sup> Sanguineti,<sup>8</sup> confermato da Trovato<sup>9</sup> e da Romanini;<sup>10</sup> nel 2007 Romanini aveva svolto un'analisi linguistica dei manoscritti con lo scopo di «ricostruire i tratti più vistosi della *facies* linguistica di *x1*: non troppo difforme [...] da quella dei primi testimoni settentrionali della

---

4 Si rimanda a Segre 1961, Tonello 2011, Tonello 2016.

5 Trovato 2020, p. 157

6 Marchetti 2020, pp. 60-77.

7 Petrocchi 1966-1967, pp. 74-75; pp. 83-84; pp. 365-368.

8 Sanguineti 2005, p. XVI.

9 Trovato 2007, pp. 611-650.

10 Trovato 2007 pp. 637-638; Romanini 2007, pp. 387-410.

*Commedia* giunti in Toscana e qui tempestivamente ritoscanizzati dai copisti»<sup>11</sup> confermato da Marchetti.

A differenza di *x1*, lo snodo *pal&* invece muta la sua consistenza in *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, come suggerisce Marchetti.<sup>12</sup> Lo snodo è formato dai manoscritti di Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Sicilia, XIII.G.I (Pl), Bologna, Biblioteca dell'Archiginnasio. A 321 (B 321), Milano, Biblioteca Braidense, AG.XII.5 (Br. AG XII.5). Riassumo brevemente lo stato della questione per questo raggruppamento. I membri di *pal&* sono manoscritti databili al XIV secolo, di area emiliana e presentano tratti codicologici perfettamente sovrapponibili, tali da dover ipotizzare l'esistenza di un piccolo *scriptorium* responsabile di questa produzione. Nella bottega dovevano operare almeno due mani: ad una andranno attribuiti Pl e Br. AG XII.5; mentre all'altra B321. I manoscritti Pl e Br. AG XII.5 presentano somiglianze molto evidenti: condividono infatti dimensioni, *mise en page*, base pergameneacea, l'impiego della *littera textualis* e la disposizione del testo su due colonne. Rispecchiano il modello del 'libro universitario', utile per gli *studia humanitatis* del tempo. Per quanto riguarda B321B321, anch'esso esemplare di libro universitario in *littera textualis*, presenta il testo in un'unica colonna di 30 linee di scrittura, con le iniziali di cantica miniate e istoriate con ricchi florilegi a fogliami in oro che rievocano quelli visibili in Br. AG XII.5 e Pl, sebbene esemplati a penna e in maniera più semplice e meno articolata, a eccezione delle iniziali di cantica fitomorfe. Nella parte inferiore, a c. 1r si trova l'*ex libris* del conte Domenico Levera; il codice è appartenuto fino al 1847 a Matteo Venturoli – medico, bibliofilo e collezionista – anno in cui ha ceduto tutto il suo patrimonio librario alla Biblioteca dell'Archiginnasio. L'assetto grafico di B321 è del tutto simile a quello di Br. AG XII.5 e Pl; non si riscontrano indizi tali da far presumere che sia stato esemplato dalla medesima mano di Br. AG XII.5 e Pl, ma soltanto che provenga da un contesto scrittoria comune.

All'interno del sottogruppo, è rinvenibile una contaminazione per giustapposizione di modelli. Ciò determina un diverso assetto stemmatico nelle differenti cantiche, che si potrebbe riassumere come segue:

---

11 Romanini 2007, pp. 387-388.

12 Marchetti 2020, pp. 70-73.

- fino al canto XX di *Inferno* Pl-Br. AG XII.5 sono collaterali;
- dal canto XXI a XXXIV di *Inferno* si nota un avvicinamento tra Pl-B321;
- in *Purgatorio* permane la collateralità tra Pl-B321, mentre Br. AG XII.5 sembra dipendere dallo snodo  $d_0$  comprendente l'area *cento*, *parm*<sup>o</sup> e *vat*;
- in *Paradiso* l'avvicinamento Pl-B321 si dissolve, in quanto anche quest'ultimo sembra dipendere da un antografo proveniente dallo snodo  $d_0$ .

Come già rilevato da Trovato nel 2007, numerosi sono gli accordi in errore tra la famiglia *mad* e il noto ascendente *a* (Mart Triv).<sup>13</sup> Lo studioso afferma infatti: «uno dei maggiori serbatoi di lezioni antiche (si dica pure: buone) messi a frutto da Forese per evitare i guasti di  $\alpha$  è un antichissimo affine di Md: ben inteso, sprovvisto delle uscite *singulares* più strampalate del suo consanguineo genovese del 1354 e di Rb». <sup>14</sup> Non mi soffermo su questo rapporto ampiamente dimostrato.<sup>15</sup>

2. Mi concentro, invece, su un manoscritto collocato da Marchetti in *mad*, Trev, precisamente nello snodo *mad*<sub>1</sub>,<sup>16</sup> per il quale si rende necessario un supplemento di indagine dal momento che mostra un sorprendente numero di lezioni in comune con  $a_0$  o parte di esso.<sup>17</sup> Le lezioni in comune con *mad* sono senza dubbio sufficienti a provare la relazione con la sottofamiglia, ma non si può ignorare anche questo ulteriore contributo testuale. Offro, pertanto, alcune innovazioni esclusive di Trev +  $a_0$ .<sup>18</sup> Premetto che, per

---

13 Per la consistenza di *a* e congiunti (=  $a_0$ ) si rimanda a Tonello 2013; Tonello 2018 e al saggio in questo numero.

14 Trovato 2007, p. 639.

15 Si veda Trovato 2007, pp. 611-650 e Tonello 2018.

16 Marchetti 2020, p. 66.

17 La mia indagine, tesa a chiarire i rapporti tra questi manoscritti, è stata condotta attraverso una nuova campagna di *loci* critici e lo spoglio integrale di nove canti (tre per cantica).

18 Per rappresentare  $a_0$  mi sono limitata, in questa fase, a collazionare solo alcuni testimoni a campione di cui disponevo: Fior C.S. C III 1262 – appartenente ad  $a_0$  per la sola cantica del *Paradiso* –, Laur. 40.25” – appartenente ad  $a_0$  per *Purgatorio* e *Paradiso* –, Laur. 40.3, Mart. Marc. Zan. 50 – in  $a_0$  soltanto per *Inf.* I-XII –, Pal. 319, Par. 71 – in  $a_0$  soltanto per *Paradiso* – Triv. Mi riservo di completare il mio studio aggiungendo il comportamento dei pochi codici mancanti.

tutte le tavole presentate, ho adottato come testo di riferimento l'edizione Petrocchi.<sup>19</sup> Inoltre, dal momento che questa edizione critica poggia sui manoscritti più rappresentativi delle principali famiglie toscano-fiorentine, risulta un valido termine di confronto per misurare la diffusione delle varianti trattate; per tale ragione, tutte le innovazioni che saranno presentate nelle tavole a seguire sono state riscontrate con l'apparato Petrocchi 1966-67. Infine, ho sfruttato gli apparati delle edizioni Moore<sup>20</sup> – per il solo *Inferno* – e Campi<sup>21</sup> per allargare il riscontro ai testimoniali impiegati dai due editori. Qualora non si verifichi alcun accordo con i codici compulsati da Campi, si segnala premettendo il simbolo  $\mathcal{C}$  al verso; nel caso di Moore si troverà  $\emptyset$ . Registro il comportamento di tutti i membri della famiglia.

### Tav. 1. Innovazioni di Trev + $a_0$ o parte di esso

#### *Inferno*

1.17.22 lo bivero s'assetta *a far sua guerra* P Rb  $pal_{mf} + a$ ] lo bivero s'assetta *a far la guerra* Trev + Laur. 40.25' *k*, lo bivero s'asetta *e fa sua guerra* Md

La lezione *ad far sua guerra* è presente anche nella famiglia *p*.

1.17.58 e com'io riguardando tra lor vegno P *mad* (- Trev) +  $a_0 k$ ] e come [io] riguardando tra loro vegno Trev + Laur. 40.25' + Ash

Nell'apparato di Moore la lezione *con [io]* si trova in soli «quattro manoscritti»; nell'apparato di Campi in soli «due».

1.17.96 con le braccia *m'avvinse* e mi sostenne P *mad* (- Trev) +  $a_0$ ] con le braccia *mi giunse* e mi sostenne Trev + Laur. 40.25' + Eg, con le braccia *mi cinse* e mi sostenne *k* + Pr

L'apparato Moore riporta la lezione *con le b. mi giunse e mi s.* in Egerton 943; *con le b. mi cinse e mi s.* in Can. It. 115. Campi, invece, riscontra la prima in un solo manoscritto (15); la seconda in due (12; 38).

1.20.30 ch'al giudizio *divin passion comporta?* P Pal. 319] ch'al giudizio *di dio passion porta?* Trev + Laur. 40.25' Laur. 40.3, ch'al giudizio *divin passion porta?*  $x1$  CLana + Ash Lau<sub>2</sub> Ol, *di dio compassion porta?*  $pal_{mf} + a$  + Ars. 8530<sub>2</sub>

---

19 Petrocchi 1966-1967 (1994). Per le sigle dei manoscritti e delle famiglie faccio riferimento a Tonello 2018.

20 Moore 1889.

21 Campi 1888-1893.

Dalla matrice di collazione, contenente tutti i manoscritti con almeno 30 canti, si rileva che la lezione di Trev è presente, oltre che in parte dello snodo  $a_0$ , anche in Fior. II I 32' Fior. II I 30' Ham Laur Ricc. 1011 nell'intero testimoniale. La lezione *ch'al g. divin passion comporta?* è presente in «dodici» dei manoscritti dell'intero testimoniale di Moore; nell'edizione Campi *passion porta* è presente in «quindici manoscritti, nelle prime quattro ediz., Marc. (128), Caet., Vaticano 3199, Foscolo, Ferranti, Zani, Padovana 1859».

1.20.48 Ø *lo Carrarese che di sotto alberga P Rb + a] la Carrarese che di sotto alberga Trev + Laur. 40.25' k, del Carrarese che di sotto alberga Md, lo Carrarese che di sotto alberga pal<sub>inf</sub>*

In Campi la lezione *la Carrarese* è segnalata in un solo manoscritto (8) rispetto al testimoniale dell'edizione.

#### *Purgatorio*

2.15.36 Ø *ad un scaleo vie men che li altri eretto P] a un scaleo vie men che l'altro eretto Trev + Laur. 40.25" k, a un scaleo via men che li altri eretto x1, a un scalon via men che li altri eretto pal<sub>pg</sub>, ad uno scaleo già men che li altri eretto a*

Nell'edizione Campi, inoltre, la lezione *a un s. vie men che l'altro e.* è rilevata in «sei manoscritti»; nel nostro testimoniale si trova in Br. AF XI 32 Cambr. Gg. 3.6 Can. 108" Chig. L VIII 293 Eg. 3017 Est Fi Franc Ham Harv.56 H.H. 158 H.H. 516" Korn. La Lau Lond. Add.1958 Manch.49" Marc. IX 127 Marc. IX 428 Marc. Zan. 54 Par. 77 Par. 529 Parm. 1473 Rehd. 227 Triv. 1045 Triv. 1048 Triv. 1057" Vat. 4777" Ver.Com.

2.15.141 Ø *contra i raggi serotini e lucenti P mad (- Trev) + a<sub>0</sub> (- Laur. 40.25" Mart) k] contra [i] raggi serotini e lucenti Trev + Laur. 40.25" Mart + Fi Eg Parm Vat*

Secondo l'apparato di Campi, l'innovazione di Trev è presente in «cinque manoscritti».

2.19.38 Ø *C de l'alto di i giron del sacro monte P mad (- Trev) + k] de l'alto di i giron del santo monte Trev + a<sub>0</sub> (- Laur. 40.25"), de l'alto di i giron de l'alto monte Laur. 40.25"*

2.19.53 Ø *C la guida mia incominciò a dirmi P mad (- Trev) + k] la scorta mia incominciò a dirmi Trev + a<sub>0</sub>.*

2.22.96 Ø *C mentre che del salire avrem soverchio P mad (- Trev) + k] mentre de l'andare avrem soverchio Trev + a<sub>0</sub>*

2.22.106 Ø *C Euripide v'è nosco e Antifonte P mad (- Rb Trev) + Manch. 49" k] Eripode v'è nosco e Antifonte Trev + a<sub>0</sub> (- Manch. 49"), Eripede Rb*

2.23.13 Ø C “O dolce padre che è quel ch’i’ odo? P mad (- Trev) +  $a_0$  (- a Laur. 40.25”) k] “O dolce padre mio che è quel ch’i’ odo? Trev + Laur. 40.25” + a

2.23.52 Ø C ma dimmi il ver di te, di chi son quelle P mad (- Md Trev) +  $a_0$  (- a Laur. 40.25”) k] ma dimmi il ver di te, e chi son quelle Trev + Laur. 40.25” a + Co Ga Parm Pr Vat, ma dimmi il ver di te e di chi son quelle Md

2.23.57 Ø C rispuos’io lui “veggendola sì torta P mad (- Trev) + Triv] rispuosi [io] lui “veggendola sì torta Trev + Laur. 40.25” Mart k + Co Eg Fi Lau Laur Tz Vat

2.23.106 Ø Ma se le svergognate fosser certe P mad (- Trev) + k] Ma se le sventurate fosser certe Trev + Laur. 40.25” a + Ga Pr

Campi rileva l’innovazione di Trev in «tre manoscritti» nel suo testimoniale.

2.23.107 Ø C di quel che ’l ciel veloce loro ammanna P mad (- Trev) + Mart] di ciò che ’l ciel veloce loro ammanna Trev + Laur. 40.25” Laur. 40.3 + Po (velar)

2.24.97 Ø C tal si partì da noi con maggior valchi P mad (- Trev) + Laur. 40.25” Manch. 49” k] tal si partì da noi con maggior varchi Trev +  $a_0$  (- Laur. 40.25” Manch. 49”)

2.24.113 Ø C e noi venimmo al grande albore adesso (albero Laur. 40.3 Glasgow 233 H.H. 517 Cors. 610” Rb, albor Md  $pal_{pg}$ ) P mad (- Trev) + k] e noi venendo al grande albore adesso Trev +  $a_0$

2.27.32 Ø C volgiti in qua e vieni: entra sicuro!” P Rb +  $a_0$  (- Laur. 40.25”) k] volgiti in qua [e] vieni et entra sicuro! Trev + Laur. 40.25” a, volgiti in qua e vien entro sicuro Md, volgiti in qua e vien oltre sicuro  $pal_{pg}$

Dai dati a mia disposizione, la lezione v. in qua [e] v. et e. s. è diffusa in  $\gamma$ ; v. i in qua e v. oltre s. è diffusa, oltre nello snodo  $pal_{pg}$ , anche in p e nei soli manoscritti Franc Co Eg Fi Ga Ham Parm Vat nell’intero testimoniale.

2.27.64 Ø C Dritta salia la via per entro ’l sasso P mad (- Trev) + k] Dentro salia per entro ’l sasso Trev + Laur. 40.25” a + Ash

2.27.76 Ø C Quali si stanno ruminando manse P mad (- Trev) + Laur. 40.25” Mart] quali si stanno rughomando manse Trev<sub>2</sub> + Triv + k, quali si stanno rughomando pranse Trev<sub>1</sub>

Il luogo risulta essere soggetto a molte innovazioni. La lezione manse in Trev è di mano imitativa e su rasura, probabilmente per evitare la ripetizione pranse. Dai dati a mia disposizione emerge che Q. si f. ruminando m. è un’innovazione particolarmente diffusa in e bol + b Eg<sub>2</sub> Fi Ga La Mo Pr Vat.

*Paradiso*

3.14.3 Ø secondo che è *percosso fuori o dentro* P Par. 71 + Laur. 40.3] secondo che è *percosa e fuori e dentro* Trev + Fior. C.S. C III 1262” Laur. 40.25” a + Co Eg Fi Ham Pa Parm Vat, secondo che è *percosa fuori e dentro mad* (- Trev), secondo ch’è *percosa fuori o dentro* Fior. Pal. 319

Dall’apparato di Campi si evince che la lezione di *mad* è riscontrabile anche in «Vat. 3199, Ald. Rosc. Chig. Benv».

3.14.97 Ø C Come *distinta* da minori e maggi P *mad* (- Md Trev) + a<sub>0</sub> (- Par. 71”) k] Come *da scinta* da minori e maggi Trev + Par. 71”

3.14.137 Ø C per *escusarmi* e vedermi dir vero P Rb a<sub>0</sub> (- Fior. C.S. C III 1262” Laur. 40.25” Triv) k] per *scusarmi* e vedermi dir vero Trev + Fior. C.S. C III 1262” Laur. 40.25” Triv, per *excusar* e vedermi dir vero Md

3.23.44 Ø C fatta più grande, di sé *stessa* uscìo P *mad* (- Trev) + a<sub>0</sub> (- Laur. 40.25”) k] fatta più grande di sé *stesso* uscìo Trev + Laur. 40.25” + Ash Ham Parm Po

3.23.55 Ø C se mo sonasser tutte *quelle* lingue P *mad* (- Trev) a<sub>0</sub> (- Par. 71”) k] se mo sonasser tutte *quante* lingue Trev + Par. 71”

3.23.108 Ø C più la spera suprema perché *lì entre*” P *mad* (- Trev) + a<sub>0</sub> (- Par. 71”) k] più la spera suprema perché [*lì*] *gentre* Trev + Par. 71”

3.23.120 Ø che si levò appresso *sua semenza* P *mad* (- Trev) + Fior. C.S. C III 1262” k] che si levò appresso *a sua semenza* Trev + Laur. 40.25” Mart Par. 71” Triv

L’innovazione di Trev si legge in altri «cinque manoscritti» collazionati da Campi.

3.23.135 Ø C di *Babillòn*, ove si lasciò l’oro P *mad* (- Trev) + a<sub>0</sub> (- Laur. 40.25”) k] di *balion* ove si lasciò l’oro Trev + Laur. 40.25”

Come si sarà notato, all’interno di a<sub>0</sub>, Trev sembrerebbe avvicinarsi preferibilmente a Laur. 40.25. Notevole che gli accordi in innovazione siano già presenti in *Inferno*, dove il manoscritto Laur. 40.25 non appartiene ad a<sub>0</sub> ma presenta accordi a prima vista irrazionalizzabili, dovuti a contaminazione intensa (Laur. 40.25’).<sup>22</sup>

---

22 Si veda Tonello 2018, pp. 198-199.

**Tav. 2 Innovazioni di Laur. 40.25' con α +/- Trev**

*Inferno*

1.1.28 (B) Poi *ch'ei posato un poco* il corpo lasso Trev P] poi *ch'io ebbi posato [un poco]* il corpo lasso Laur. 40.25' + *ricc10250*

La lezione compare a sprazzi in alcune sottofamiglie di *parm*̣.

1.5.34 quando giungon *davanti* alla rovina Trev P] quando giungon *dinanzi* alla rovina Laur. 40.25' + *ricc10250*

La variante è diffusa presso alcune famiglie settentrionali e si legge in diversi gruppi di *parm*̣, tra cui compattamente *ricc10250*, in *bocc*, e senza regolarità nel *cento* e in area vaticana. In Campi l'innovazione di Laur. 40.25' è segnalata in soli due manoscritti.

1.5.126 *dirò* come colui che piange e dice Trev P] *farò* come colui che piange e dice Laur. 40.25' + *buti, lau*̣, {*pr*̣}

Compare a sprazzi in quasi tutte le più grandi famiglie di α, compreso *parm*̣. Sebbene sia un luogo discusso da Campi, non si trova in apparato l'innovazione di Laur. 40.25'.

1.7.108 al piè de le *maligne* piagge grigie Trev P] al piè de le *malvae* piagge grigie Laur. 40.25' + *bocc*

L'errore si diffonde in area boccaccio, ma si legge anche in qualche angolo di *parm*̣ e *lau*̣. Campi riscontra l'innovazione in cinque manoscritti e nel Buti.

1.11.56 (B) pur lo *vinco* d'amor che fa natura Trev P] pur lo *nemico* damor che fa natura Laur. 40.25' + *parm*<sub>1</sub>

L'errore si legge anche in diversi *p* contaminati.

1.11.106 (B) Da queste *due* se tu ti rechi a mente Trev P] da queste *cose* se tu ti rechi a mente Laur. 40.25' + *parm*̣

Questa innovazione coincide con una delle prime prove dell'esistenza di *d<sub>o</sub>*, il gruppo che comprende le tre maggiori famiglie tosc-fiorentine: *cento*, *parm*̣ e *vatbocc* ma è diffuso soprattutto in *parm*̣. Campi segnala la lezione erranea di Laur. 40.25' in quindici manoscritti e quattro edizioni.

1.11.108 (B) prender sua *vita* e avanzar la gente Trev P] prender sua *figlia* e avanzar la gente Laur. 40.25' + *cento* \*\*̣

In Campi *figlia* si ha in due manoscritti e tre edizioni.

1.14.77 (B) fuor de la *selva* un picciol fiumicello Trev P] fuor de la *rena* un picciol fiumicello Laur. 40.25' + *cento*̣, {*parm*̣}, *pr*̣

La lezione erranea *rena* è presente in tre manoscritti e due edizioni nell'apparto di Campi alla sua edizione.

1.17.95 (B) ad *altro forse* tosto ch'i' montai P] ad *alti forte* tosto ch'i' montai Laur. 40.25' + *cento* & , *pr* & + Trev

Questa innovazione, così come la precedente, coinvolge per lo più il *cento* & e le sottofamiglie connesse.

1.18.82 (B) *E 'l buon* maestro senza mia dimanda Trev P] *Lo mio* maestro senza mia dimanda Laur. 40.25' + *cento* &

*Lo mio* è segnalato da Campi nel suo apparato in due manoscritti e tre edizioni.

1.33.26 (B) più *lune* già quand'io feci 'l mal sonno P] più *lieve* già quand'io feci 'l mal sonno Laur. 40.25' + *cento* & , *parm* & + Trev

Andrà altresì detto che Laur. 40.25' presenta molti errori patenti (come ad esempio 1.7.31 così tornavan per lo cerchio *tetro*] così tornavan per lo cerchio *dentro* Laur. 40.25'; 1.7.60 qual ella sia *parole non ci appulcro*] qual ella sia *a parlar non mi è pulcro* Laur. 40.25'; 1.8.78 le mura mi pareo(n) che ferro *fosse*] le mura mi parean che ferro *fosson* Laur. 40.25'; 1.19.117 che da te prese il primo *ricco* patre] che da te prese il primo *vecchio* patre Laur. 40.25') che rivelano un atteggiamento distratto del copista o semplicemente una lunga catena di copia, che comprende tanti interpositi, in grado di allontanarsi molto dal dettato originale.

È persino possibile che vada riconsiderata la posizione di Trev all'interno della famiglia. Come si potrà notare, i luoghi presentati non si verificano in  $a_0$ , il quale presenta la lezione a testo. Nei casi in cui  $a_0$  o parte di esso accorda con Trev e *mad* o almeno un testimone della famiglia in lezione erronea, sarà esplicitato in nota.

**Tav. 3. Innovazioni e lezioni caratteristiche di Trev + almeno un testimone di *mad*<sup>23</sup>**

*Inferno*

1.1.108 Ø Eurialo e Turno e Niso di ferute P *mad* (- Md Trev) +  $a_0$  + Laur. 40.25' + *p* (- *q*)] Eurialo [*e*] Turno e Niso di ferute Trev + Md + Ars. 8530 Bud Parm 103' Stocc Triv. 1046, Eurialo *Nisso e Tirno* di ferute β Ph  $q_0$  + Ash, *Curio e Tirno* e Niso di ferute Bl Triv. 1076, *Curia e Torno e Niscio* di ferute Ls, *Euriallo Curio* e Niso di ferute Laur. 90 inf. 41, e *Uriale Furno* e Niso Est. 196

---

23 Sia alla tavola 3 che alla tavola 4, diversamente dalle altre, tratto Trev separatamente, esplicitandone il comportamento per ogni luogo. Si intenderà quindi la famiglia *mad* composta da Md, Rb, B321, Br. AG XII.5.

Si tratta di un luogo molto dibattuto dalla critica. Lo stesso Giuseppe Campi lo commenta nella sua edizione, affermando: «La Crusca legge *Eurialo e Turno e Niso*, ed al Parenti parve uno sconcio il veder separati in questo verso due amici che nell'Eneide ci sono rappresentati sì congiunti in vita ed in morte; a suggerì di leggere con l'ant. Estense: *Eurialo e Niso e Turno*, lettera per me accettata, soppressa però la prima copula con l'autorità di nove de' m. s. e delle edizioni (I.) e (V.), che leggono *Eurialo, Niso e Turno*».<sup>24</sup>

1.4.2 (W) un *greve truono*, sì ch'io mi riscossi P mad (- x1 Trev)] + a<sub>0</sub> un *grave trono (truono)* Trev + x1 un *grande truono* sì ch'io mi riscossi Laur. 40.25' + Clar Stoc Ubn + Ash Fi La Lau Lo Pa Tz

1.13.35 Ø C ricominciò a dir: «Perché mi *scerpi*? P a<sub>0</sub>] ricominciò a *gridar* perché mi *scerpi* Trev + Md Eg<sub>1</sub> Ph, ricominciò a *gridar* perché mi *sterpi mad* (- Md Trev) + Laur. 40.25' + Ash Co Laur Po, cominciò a *gridar* perché mi *scherpi* β p, cominciò a *gridar* perché mi *serpi* Pa, cominciò a *gridar* perché mi *stirpi* Parm

1.19.114 Ø se non *ch'elli* uno, e *voi ne orate* cento? P] se non *ch'elli* uno, e *voi adorate* cento? Trev + mad (- Rb) + a Pr, se non *che egli* è uno e *voi n'orate* cento? Rb + Laur. 40.25' + Franc Ph Triv. 1047 + Ash Eg Parm, se non *ch'elli* uno e *voi onorate* cento? La Po + cento\*

Campi riscontra l'innovazione di Trev condivisa dall'intera famiglia mad eccetto Rb in un solo manoscritto.

1.23.20 Ø de la paura e stava *in dietro* intento P ω (- Trev + Rb + Laur. 40.25' + Ls Par Laur 40.5 + Ash)] de la paura e stava [*in*]dietro intento Trev + Rb + Laur. 40.25' + Laur 40.5 Ls Par + Ash

In Campi la lezione esclusiva di Trev è segnalata in un solo manoscritto.

1.24.77 Ø se non *lo far*; *chè* la dimanda onesta P a<sub>0</sub>] se non *lo far*; *cha* la dimanda onesta Trev + pal<sub>inf</sub> (- Br. AG XII.5') + Laur. 40.25', se non *col far*; *cha* la dimanda onesta β<sub>0</sub>, se non *lo far che* la dimanda onesta Md Ph. 9589 Br. AG XII.5' p, se non *lo far cum* la dimanda onesta Rb + Est. 196, *chel* *satisfare che* a la dimanda onesta Clar Ph<sub>2</sub>

1.25.93 Ø *fummavan* forte el fumo *si scontrava* P Br. AG XII.5'] *fumavan* (*fummavan a*) forte el fumo *s'incontrava* Trev + mad (- Br. AG XII.5') + Laur. 40.25' + β Mart Triv. 1046, *fumava(n)* forte el fiume *s'incontrava* L41 P67 Parm. 1060

---

24 Campi 1888-1893, I, p. 37.

Secondo Campi la lezione *si scontrava* «fa sentire assai meglio l'antipatia che regnava tra li due peccatori, l'uno ghibellino, guelfo l'altro, al dire del Malispini (Cron.ac. 100)». <sup>25</sup>

1.33.82 muovasi la *Capraia* e la Gorgona P a] muovasi la *cavrara* (*caprara* Laur. 40.25') e la Gorgona Trev + Rb B321 + Laur. 40.25' + *bol* Laur. 40.27, muovasi la *cavrara* e la Gorgona Md, muovasi la *cravara* e la Gorgona *pal<sub>pg</sub>*, muovasi la *crapaia* e la Gorgona Br. AG XII.5', muovasi la *cavrara* e la *gargone* Parm, muovasi la *clavara* e la Gorgona Fior. Pal. 317' Harl. 3488', muovasi la *calavra* e la Gorgona Triv. 1046

#### *Purgatorio*

2.4.131 Di fòr da essa *quanto fece* in vita P a] di fòr da essa *quanto feci* in vita Trev + Md + *bol* Fior. C.S. C III 1263" Ham. 204 Laur. Stroz. 162 Laur. Stroz. 168 Mad. 23.3 Panc. 2 Rehd. 226 + Co Vat, di fòr da essa *quant'io feci* in vita Rb *pal<sub>pg</sub>* + *cento p* + Ash Eg<sub>2</sub> La Laur Parm Po Pr, di fuor da esso *quanto feci* in vita Laur. 40.25"

In Campi l'innovazione di Trev è segnalata nei codici compulsati dagli Accademici della Crusca e in Witte. Campi, infatti, afferma che questa soluzione gli sembra essere la più logica.

2.5.88 Io fui di Montefeltro, *io* son Bonconte P *mad* (- Rb Trev) + Triv Laur. 40.25"] io fui di Montefeltro, *e* son Bonconte Trev + Rb + Est. 196 Ricc.1033' +  $\beta$  *p* + Co, Io fui di Montefalco, *i'fui* Bonconte Franc + *bocc* + Mart Po Pr Vat

2.7.51 (W) d'altrui, *o non sarrìa* (*saria* Laur. 40.25") ché non potesse?" P a Laur. 40.25"] d'altrui *e non sarrìa* ché non potesse Trev + *mad* (- *x1*) + Bud Bresl. Mil. 1628 Fior. Pal. 317" Triv. 1057", d'altrui *o pur saria/seria* che non potesse Ashb. Comb.  $\beta$

L'innovazione di *mad* (- *x1*) è presente anche in alcuni manoscritti dell'area *bol* e *lau&*. Sebbene si tratti di un luogo compulsato da Campi, egli non segnala in apparato la lezione erronea di Trev e parte di *mad*.

2.8.7 (B) quand'io *incominciai* a render vano *pal<sub>pg</sub>* P a] quando [*io*] *incominciai* a render vano Trev + Rb + Can. 95' Fior. Pal. 317" Par. 2085 Vat 4777' + Eg Fi La<sub>1</sub>, quand'io [*in*]cominciai a render vano Md + Can. 111" Laur. 40.7 Ls Par Par. 78 Par. 1470 Vat. 3201 Ver. Cap. 814.

Sebbene Campi riporti questo luogo nel suo apparato, non elenca la lezione di Trev e Rb. Quest'ultima, inoltre, è condivisa dalle famiglie  $\beta$  e *p*.

---

<sup>25</sup> Campi 1888-1893, I, p. 615.

2.25.56 (P) come *spungo* marino; e indi imprende P] come *sfongo* marino e indi imprende Trev + Rb + Ott. Lat. 1523 + *bol* U, come *fungo* marino e indi imprende Md *pal*<sub>pg</sub> + F

Campi non segnala in apparto l'innovazione di Trev + Md, sebbene commenti il luogo. Sia la prima innovazione che la seconda si registrano in alcuni membri di *p*.

#### Paradiso

3.1.54 (W) e *fissi li occhi* al sole oltre nostr'uso P Md Pl + a] e *volsil viso* al sol oltre nostro uso Trev + Rb + Ott. Lat. 1523 + Ashb. App. 3 Ashb. App. 9 Beinecke 428" Bud Ham. 202" Harl. 3460 Ls Par Triv. 1046 Triv 1082 Ricc. 1018.

L'innovazione di Trev ed Rb risulta diffusa nelle famiglie  $\beta$  e *p*. Campi la segnala soltanto in due manoscritti.

3.12.21 (B) e sì l'estrema a l'*intima* rispuose P Mart<sub>1</sub>] e sì l'estrema a l'*ultima* rispuose Trev + *mad* + Ott. Lat. 1523 + Mart<sub>2</sub> Triv + Ott. Lat. 1523

La lezione erronea in *mad* si ritrova anche in numerosi manoscritti appartenenti alle famiglie settentrionali *p* e *bol*.

3.16.115 (P) *l'oltracotata* schiatta che s'indraca P] *l'altra cotanta* schiatta che s'indraca Trev + Rb + Cambr. Gg 3.6 Can. 116 Dant. Ls Par Triv. 1046, *La oltracontata* schiatta che s'indraca Md Pl

La lezione a testo di Md e Pl è presente anche nei codici delle famiglie  $\beta$ , *p* e nei manoscritti Bl e Im.

3.17.13 (B) *O cara piota* mia che sì t'insusi P] *o chiara pieta [mia]* che sì t'insusi Trev + Rb + Par. 540", o *cara piota [mia]* che sì t'insusi Bl<sub>1</sub> Md<sub>1</sub>, o *cara pieta mia* che sì t'insusi Pl +  $\beta$

Sebbene Campi riporti in apparato le innovazioni rilevate dalle sue collazioni per questo luogo, non segnala quella presente in Trev.

3.28.96 (P) e *terrà sempre*, ne' quai sempre fuoro P Rb + Mart<sub>1</sub>] e *eterna sempre* ne' quai sempre fuoro Trev + Md Pl + Ashb. 834 Can.9" Fior. C.S. C III 1263' Laur. Strozz. 147" Mad 23.1 Par. 71" Par. 75 Fior. Pal. 325 + *t*<sub>0</sub>

3.33.143 (W) ma già volgeva il mio *disio e 'l velle* P Md + Mart] ma già volgeva il mio *voler il velle* Trev + Rb + Ashb. (829) Borg. 365 Cass." Fior. Pal. 325 [= B.R. 70] Laur. C. S. 443 Magl. VII 1334 Par. 1293 Par. 54" Ricc. 1033 Ricc. 1094 + *parm*<sup>é</sup> + Eg, ma già volgeva il mio *disio il velle* Pl + Co Gv Pr Triv + *cento bocc*

Un suo antigrafo, nel quale doveva essere già presente la contaminazione per giustapposizione, potrebbe, dunque, rappresentare la fonte di

prelievo di Trev o, viceversa, un antigrafo di Trev potrebbe avere avuto questo ruolo. Nonostante ciò, a me sembra che le relazioni di Trev con *mad*, per qualità e intensità, siano più significative delle prove di legame con *a<sub>o</sub>* e dunque ne confermerei la collocazione in *mad*. Riporto di seguito alcuni luoghi che mi paiono probanti della dipendenza di Trev da *mad*.

3. Un altro manoscritto su cui ritengo necessario soffermarsi è Ott. Lat. 1523. Si tratta di un codice pergameneo, con miniature a inizio cantica dove le maiuscole, in oro, sono intrecciate con disegni evocanti rami di vite, rifinite e colorate in rosso, oro, verde e blu.<sup>26</sup> È databile al 1469, come riportato a carta 241r. Dall'*explicit* si ricava anche il nome del copista: Ludovico de' Foscarari da Bologna. Si legge, infatti: «Finita est tertia comedia, canticha paradisi viri famosissimi ac poete eximij Dantis Aldigherii de Florentia scripta per me manu mei Lodovicj de Fuscharariis cuius Bononie. Sub anno domini nostri yesu christi milesimo quadringentesimo sexagesimo nono».<sup>27</sup> È possibile identificare Lodovico de' Foscarari nel nobile notaio bolognese, appartenente a una facoltosa famiglia notarile del luogo, ben voluta dagli abitanti del capoluogo emiliano. Ne abbiamo notizia attraverso la testimonianza del poeta Bettino Battista Spagnoli, detto il Mantovano. Nel suo *Apologeticon*, la lettera dedicatoria, dal titolo *Parthenice Prima*, è rivolta a Giovanni Refrigerio e Ludovico de' Foscarari. I due vengono ringraziati per l'ospitalità accordatagli alla fine del '78, a seguito della diffusione della peste a Bologna. Nelle ultime righe, in particolare, l'autore si rivolge al Foscarari ricordandone e lodandone le capacità oratorie, l'eleganza e la perizia di stile oltre che l'immenso amor di patria.<sup>28</sup> Scrive l'autore:

---

26 Si veda Roddewig 1984, nr. 674, p. 291.

27 Si tratta della trascrizione diplomatica dell'*explicit* del ms. Ott. Lat. 1523, c. 241r. che ho personalmente condotto. Si è deciso di rispettare la grafia dell'autore ma di inserire la punteggiatura al fine di agevolare la lettura del passo.

28 Per una disamina più approfondita dell'opera si rimanda a Daniela Marrone, *L'Apologeticon di Battista Spagnoli*, Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, Mantova, n. LXVIII 2000 in [https://www.academia.edu/33148059/L\\_Apologeticon\\_di\\_Battista\\_Spagnoli\\_Atti\\_e\\_Memorie\\_Accademia\\_Nazionale\\_Virgiliana\\_di\\_Scienze\\_Lettere\\_e\\_Arti\\_Mantova\\_n\\_LXVIII\\_2000](https://www.academia.edu/33148059/L_Apologeticon_di_Battista_Spagnoli_Atti_e_Memorie_Accademia_Nazionale_Virgiliana_di_Scienze_Lettere_e_Arti_Mantova_n_LXVIII_2000) (febbraio 2024); si veda inoltre il Dizionario Biografico degli Italiani Volume 93 (2018) alla voce «Battista Spagnoli» in [https://www.treccani.it/enciclopedia/spagnoli-battista-detto-battista-mantovano-battista-carmelita\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/spagnoli-battista-detto-battista-mantovano-battista-carmelita_(Dizionario-Biografico)/) (febbraio 2024)

Frate Battista Mantovano carmelita saluta con molta cordialità Lodovico Fuscarario e Giovanni Battista Refrigerio, uomini virtuosissimi. Ho deciso di dedicare a te e a Giovanni Battista Refrigerio, e di pubblicare in vostro onore, il mio libretto, lavoro di due anni che, poiché contiene la storia della Vergine Maria, è intitolato *Parthenice*. [...] Poco tempo fa, iniettatosi il veleno di una crudele pestilenza nel nostro convento, [...] eravamo respinti non soltanto dalla conversazione ma anche dalla vista degli uomini, ed eravamo tenuti lontano da ogni umana relazione come basilischi, che si dice siano dannosi col solo sguardo. [...] Tu, mandato, credo, da Dio, assieme al nostro Refrigerio, a me che non riesco più a vedere nella tetra caligine di una densissima notte, apristi il giorno. [...] E senza dubbio, Lodovico, quando considero tutto ciò, potrebbe sembrarmi vero ciò che si dice comunemente: che la tua stirpe si è propagata dall'antico vigore della virtù romana, e [...] fu mandata a Bologna. [...] Di essi alcuni si dedicarono al commercio di cose non di poco valore e spregevoli, ma importanti e molto utili allo Stato, e con somma lealtà, diligenza, solerzia, accrescendo il patrimonio, dedicarono nuove case, abbellirono e ingrandirono quelle erette, acquistarono dei fondi, risplendettero in lungo e in largo di ricchezze e di beni. Poiché ne offrirono una parte al povero, una parte alla Chiesa, una parte, com'è giusto, ai propri familiari, ottennero meritatamente la fama di ottimi cittadini e di devotissimi cristiani. Alcuni, applicatisi con somma gloria agli studi di legge giovarono in modo straordinario non soltanto alla tua epoca ma anche a quella futura. Vi furono molti altri della cui opera e consiglio lo Stato si servì quando fu necessario e che, avendo amato la patria con somma pietà, compirono azioni illustri con prudenza e valore. Da te, Lodovico, ci sono molti abbozzi di orazioni, tenute da lui in varie ambasciate con eleganza, perizia, sapienza, in cui riluce grande conoscenza di tutte le discipline sacre, specialmente delle Scritture, energia oratoria ed immenso amor di patria.<sup>29</sup>

Ludovico de' Foscarari avrebbe insomma familiarità con gli *studia humanitatis*, tanto da farci riflettere sulla natura dell'operazione della sua copia della *Commedia*. Come già anticipato, l'Ott. Lat. 1523 presenta 'contaminazione intensa'; nel testo si rilevano diverse fonti di contaminazione, situazione compatibile con un tentativo di allestimento di una *editio*. Tuttavia andrà precisato che al testo contaminato non corrisponde un manoscritto esteriormente inquinato. Non vi si trovano infatti tracce

---

29 Marrone 2000, pp. 62-71.

evidenti del processo contaminazione: vi sono pochissime rasure, correzioni e sono assenti lezioni alternative al margine o in interlinea. Sembra, in altre parole, derivare da un antigrafo corrotto per contaminazione involontaria, in bottega o volontaria da parte di un intellettuale (lo stesso Ludovico o altri), ma di cui non ci è dato sapere nulla.

Presento, dunque, gli accordi in innovazione di Ott. Lat. 1523 con *x1*, ossia l'area della famiglia *mad* con la quale Ott. Lat. 1523 mostra una particolare affinità.

**Tav. 4. Innovazioni e lezioni confermatrici di Ott. Lat. 1523 + *x1* oppure + Md/Rb**

*Inferno*

1.2.103 *Disse* Beatrice loda di Dio vera **P** *mad* (- Md)] *E disse* Beatrice loda di Dio vera Ott. Lat. 1523 + Md + Co Lau Lo Ricc Tz Urb

L'innovazione di Md si legge anche in *p*, con cui il ms. Ott. Lat. 1523 sembra intrattenere rapporti di contaminazione.

1.7.48 in cui usa *avarizia il suo soperchio* **P** *mad* (- *x1*)] in cui usa *avarizia in suo soperchio* Ott. Lat. 1523 + *x1*

L'innovazione non è riscontrata in Moore; dall'apparato Campi, invece, emerge che l'innovazione in accordo Ott. Lat. 1523 + *x1* è presente in un solo manoscritto (33).

1.7.66 non *poterebbe farne posare una* **P**] non *ne potrebbe farne posar una* Ott. Lat. 1523 + Md, non *ne potrebbe far posar sol* una Trev + Fior. II I 33, no *ne potrebbe far riposare una pal*<sub>inf</sub>

L'innovazione *non ne p. farne p. una* risulta diffusa anche in *bol* e *t<sub>0</sub>*, un ramo del settentrionale *p*.

1.11.60 **Ø** **C** *ruffian, baratti* e simile lordura **P** *mad* (- *x1*)] *ruffian barattieri* e simile lordura Ott. Lat. 1523 + *x1*

L'innovazione di *x1* + Ott. Lat. 1523 è molto diffusa in *p*. Si tratta di una glossa ma l'errore non è irreversibile perché determina ipermetria.

1.27.4 *quand'un'altra che dietro a lei venia* **P** Br. AG XII.5' Rb] *quand'un'altra che dietro a lui venia* Ott. Lat. 1523 + Md + Co, *quand'un'altra che dietro le venia pal*<sub>pg</sub> + *a*, *quand'un'altra che dietro a nui venia* Trev

La lezione di Trev è diffusa nell'area *cento*, *pr&* e *lau&* oltre che nei manoscritti, isolati, Ambr. D 47, Chic, H.H. 515, La, Laur, Lond. Add. 26836, Mad. 10057, Marc. Zan. 50", Sien. I. VI. 28, Pr, Ver. Com. 2896, Vic., Ubn.

1.30.51 Tronca da *l'altro* che l'uomo ha forcuto **P** *mad* (- Rb Br. AG XII.5')] tronca *dal lato* che l'uomo ha forcuto Ott. Lat. 1523 + Rb + Cha Co La Mart Parm Pr Vat, tronca da *l'alto* che l'uomo ha forcuto Br. AG XII.5' + Arch. 8530<sub>1</sub>

L'innovazione di Rb è presente inoltre soltanto nei manoscritti Bl<sub>2</sub>, Laur. 90 sup. 129, Ott. Lat. 2866, Parm. 3285, Par. 541', Rehd. 227, Stocc, Triv. 1082, Urb. 367 nell'intero testimoniale.

1.34.50 era lor modo; e quelle *svolazzava* **P**] era lor modo e quelle *in su lanciava* Ott. Lat. 1523 + Md, era lor modo e quelle [*in*] *suso* (*su su*) *alzava* Trev + Fi Lau, era loro modo e quelle [*in*] *su alzava* Br. AG XII.5' + Ash La<sub>1</sub>, e quelle *isvolazzava* Rb *pal*<sub>pg</sub>

L'innovazione *era lor m. e q. in su lanciava* si ritrova soltanto in  $\beta$  e in Stocc in tutto il testimoniale.

#### Purgatorio

2.4.116 che *m'avacciava* un poco ancor la lena **P** *mad* (- Md)] che *m'avanzava* un poco ancor la lena Ott. Lat. 1523 + Md + Laur Po Urb

L'innovazione *che m'avanzava un p. ancor la l.* è presente anche in  $\beta_0$  e nel manoscritto Ol.

2.13.98 Più *innanzi* alquanto che *là dov'io stava* **P** *pal*<sub>pg</sub>] Più *nanci* alquanto che *là dov'io stava* Ott. Lat. 1523 + x1 + Urb, più innanzi che *la dimostrava* Trev

L'innovazione in accordo Ott. Lat. 1523 + x1 è particolarmente diffusa anche in  $\beta_0$  e  $q_0$  nell'intero testimoniale.

2.13.144 di *là per te* ancor li mortai piedi **P** *mad* (- Md Pl)] di *là in parte* ancor li mortai piedi Ott. Lat. 1523 + Md, di *là parte* ancor Pl

Come anticipato in precedenza, spesso l'Ott. Lat. 1523 presenta numerosi accordi in innovazione con la famiglia *p*, così come in questo caso. L'innovazione si riscontra anche in area *cento*\*, *parmé* e *vat* e nei soli manoscritti Can. 106 Co Eg Fi Franc La Laur 40.24 Ga Mart Par. 532 Par. 543 Par. 529 Per. D. 58' Pr Parm Trent. Ricc 1036" Vat Vic.

2.24.61 e qual più a *gradire* oltre si mette **P**] e qual più a *guardar* oltre si mette x1 + Ott Lat.1523, e qual più a *riguardar* oltre si mette *pal*<sub>purg</sub> Trev + a Laur 40.25" Laur 40.12

L'innovazione x1 + Ott. Lat. 1523 è particolarmente diffusa in *bol* e in  $\beta$  e nei soli manoscritti Bodm. 57 Can. 108" Est H.H. 516" La2 Laur Lond. Add. 10317' Marc IX 128 Ott. Lat. 2866 Par. 79 Po Ricc. 1025 Ricc. 1038 Sien. I VI 31 Triv 1054' Vat. Lat. 10678 Urb. 367 nell'intero testimoniale.

2.30.85 Sì come neve *tra le vive travi* P Trev] sì come neve *tra li vivi travi* x1 + Ott. Lat. 1523, sì come neve *con le neve* tra le vive travi Pl.

In questo caso, così come in alcuni precedenti, l'innovazione di x1 è presente anche nei settentrionali di  $\beta_0$ .

*Paradiso*

3.4.81 possendo *rifuggir* nel santo loco P mad (- x1)] possendo *ritornar* nel santo loco Ott. Lat. 1523 + x1

L'innovazione è diffusa in *bol* e in *a* in *vatbocc* in casi isolati.

3.5.128 C *anima degna*, il grado de la spera P mad (- x1)] *beato spirto*, il grado de la spera Ott. Lat. 1523 + x1 + Ga Gv Ham Lau

L'innovazione è diffusa in *b* e *parm*.

3.6.109 Molte fiate già *pianser* li figli P] *spesse* fiate già *punser* li figli Ott. Lat. 1523 + x1, *molte* fiate già *punser* li figli Pl Trev

Campi segnala che l'innovazione *ponser li figli* è presente in un solo manoscritto (32).

3.7.21 C *punita fosse*, t'ha in pensier miso P mad (- Md)] *fosse punita*, t'ha in pensier miso Ott. Lat. 1523 + Md

3.9.19 C deh metti al mio voler *tosto* compenso P mad (- Md)] deh metti al mio voler *tanto* compenso Ott. Lat. 1523 + Md

3.32.89 C piover, portata *ne le menti sante* P mad (- Md)] piover, portata *dalle* menti sante Ott. Lat. 1523 + Md + Laur Co

L'errore è diffuso solo in *a* e congiunti nell'intero testimoniale.

Concludo ricordando che i risultati di questa ricerca si intendono provvisori, inseriti, come sono, in un *continuum* di studi avviati quindici anni fa dal Gruppo di Ferrara e che si protrarranno nei prossimi anni, affinando e, forse, modificando gli esiti delle ricerche svolte, comprese quelle presentate. Come scriveva Barbi,

che non sia possibile stabilire e giungere a una genealogia precisa di tutti i manoscritti della *Divina Commedia* [...] è ormai provato dall'esperienza di molti studiosi [...]; ma nessuno esclude che non sia possibile una più precisa classificazione dei testi per gruppi e per famiglie e una più esatta determinazione dei turbamenti avvenuti nella tradizione manoscritta.<sup>30</sup>

---

30 Barbi 1934 (1938), p. 34.

In ambito filologico non è dato ritenere valide delle ipotesi che non siano state confermate da prove incontrovertibili; ma le ipotesi intermedie risultano necessarie affinché altri studiosi solchino le vie tracciate, controllando, correggendo, riformulando, smentendo. Soltanto così gli studi potranno proseguire: in un continuo operare e tendere verso il principio di verità.

## Bibliografia

- Barbi 1934 (1938) = *Ancora sul testo della Divina Commedia*, «Studi danteschi» 18 (1934), pp.5-57, poi in Michele Barbi, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori. Da Dante al Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, pp. 1-34.
- Batines 1845 (2008) = Paul Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, Roma, Salerno Editrice, 2008 (Biblioteca storica dantesca).
- Boschi Rotiroti 2004 = Marisa, Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004.
- Campi 1888-1893 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia di Dante ridotta a miglior lezione con l'aiuto di ottimi manoscritti italiani e stranieri e soccorsi di note edite e inedite antiche e moderne per cura del cav. Giuseppe Campi*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1888-1889, 4 voll.
- Cita 2014-1015 = Martina Cita, *Per la tradizione della «Commedia» dantesca. 1. Ricerche sulla famiglia bol. 2. Il Dante del Lana*, Università degli Studi di Ferrara, tesi di laurea, relatore Paolo Trovato.
- Contini 1970 (2001) = Gianfranco Contini, *Filologia ed esegesi dantesca*, in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi editore, 2001, pp. 113-142.
- Manus Online = <https://manus.iccu.sbn.it/web/manus> (febbraio 2024).
- Marchetti 2020 = Federico Marchetti, *La sottofamiglia mad*, «Filologia Italiana» 17 (2020), pp. 60-67.
- Marrone 2020 = Daniela Marrone, *L'Apologeticon di Battista Spagnoli*, «Atti e Memorie», Accademia Nazionale Virgiliana di Scienze Lettere e Arti, Mantova, n. LXVIII, 2020 in open access ([https://www.academia.edu/33148059/L\\_Apologeticon\\_di\\_Battista\\_Spagnoli\\_Atti\\_e\\_Memorie\\_Accademia\\_Nazionale\\_Virgiliana\\_di\\_Scienze\\_Lettere\\_e\\_Arti\\_Mantova\\_n\\_LXVIII\\_2000](https://www.academia.edu/33148059/L_Apologeticon_di_Battista_Spagnoli_Atti_e_Memorie_Accademia_Nazionale_Virgiliana_di_Scienze_Lettere_e_Arti_Mantova_n_LXVIII_2000) febbraio 2024).
- Moore 1889 = Edward Moore, *Contributions to the textual Criticism of the "Divina Commedia"*, London, Cambridge University Press, 1889.
- Petrocchi 1966-1967 (1994) = Dante Alighieri. *La Commedia secondo l'antica Vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967, 4 voll. (ed. rivista Firenze, Le Lettere, 1994).
- Roddewig 1984 = Marcella Roddewig, *Dante Alighieri, Die göttliche Komödie: vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984.

- Romanini 2007 = *Codici di tradizione settentrionale nell'«antica vulgata». La lingua del Madrileno e del Riccardiano-Braidense*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007, pp. 387-410.
- Segre 1961 = *Appunti sul problema delle contaminazioni nei testi in prosa*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di Studi di filologia italiana nel centenario della commissione per i testi di lingua (7-9 Aprile 1960), Bologna, 1961, pp. 63-67.
- Tonello 2013 = Elisabetta Tonello *La tradizione della «Commedia» secondo Luigi Spagnolo. La sottofamiglia a<sub>0</sub> (Mart Pal. 319 Triv)*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Seconda serie (2008-2013)*, a cura di Elisabetta Tonello e Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2013, pp. 71-118.
- Tonello 2018 = Elisabetta Tonello, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante* (secoli XIV-XV), Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2018.
- Tonello-Trovato 2022 = *Commedia. Inferno. Edizione critica e commento*, a cura di Elisabetta Tonello e Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2022.
- Trovato 2007 = *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007.
- Trovato 2020 = Paolo Trovato, *Le risposte a cui non abbiamo mai trovato il tempo di dare*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Terza serie*, a cura di Martina Cita, Federico Marchetti, Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2020, pp. 157-160.

# SPIGOLATURE DALL'APPARATO DEL *PURGATORIO*

Fabio Romanini

Università degli Studi di Ferrara

Gleanings from the critical apparatus of Dante's *Purgatorio*

## Abstract (ITA)

Il saggio si sofferma su alcuni casi interessanti tratti dai dati di apparato del *Purgatorio*. Oltre al dato filologico, che a questa altezza stemmatica spesso deve prescindere dai *loci critici* (non più utilizzabili perché il testimoniale è quasi sempre in accordo in quei punti testuali), è stato necessario servirsi di considerazioni stilistiche e del

criterio dell'*usus scribendi*, molto utile per cogliere la serialità dei procedimenti compositivi di Dante. Nei casi di diffrazione, come accade in un luogo qui discusso, l'eziologia dell'errore viene ricostruita, portando considerazioni a sostegno di diverse ipotesi e illustrando i criteri che hanno condotto alla decisione finale.

## Abstract (ENG)

The essay focuses on some interesting cases from the apparatus of the *Purgatorio*. In addition to the *philological data*, which at the highest ranks of the stemma disregard the *loci critici* (useless because the witnesses very often agree in these points of the text), it has been necessary to express stylistic considerations and enact

the criterion of the *usus scribendi*, which is very useful to realize the seriality of Dante's compositional procedures. In cases of diffraction, as shown in one case here discussed, the etiology of the error is reconstructed, formulating considerations to support different hypotheses and illustrating the criteria that led to the final decision.

La pubblicazione dell'*Inferno* nella nuova edizione di Paolo Trovato e del suo gruppo di lavoro (Ferretti Cuomo-Tonello-Trovato 2022) rappresenta il coronamento di un percorso di indagini durato più di vent'anni e segnato da felici intuizioni e da ampie riformulazioni del testimoniale; dal lavoro sui *loci critici* e da pensieri e ripensamenti sulle modalità di definizione dell'assetto linguistico. Il lavoro sull'*Inferno* si è avvalso di campionature dalle altre due cantiche anche oltre alle centinaia di *loci* identificati da Barbi, Petrocchi e Trovato; ma ovviamente il momento

PAROLE CHIAVE: Dante Alighieri / *Commedia* / *Purgatorio* / *loci critici* / eziologia dell'errore / *usus scribendi* / diffrazione

KEYWORDS: Dante Alighieri / *Commedia* / *Purgatorio* / *loci critici* / etiology of the error / *usus scribendi* / diffraction

dell'edizione – e la compilazione dell'apparato – costituiscono il vero banco di prova del testimoniale.

Elementi indiscutibilmente effettuali sono l'apporto fondamentale di tutti i rami alla costituzione del testo critico e la maggiore affidabilità della famiglia  $\beta$ , almeno tendenziale ma talora condivisa con altri testimoni o (in casi limitati) smentita. Il metodo stemmatico consente di operare scelte fondate, ma anche di evidenziare casi in cui la lezione della maggioranza viene messa da parte per giustificare invece la forza di una eccezione.

Chi scrive aveva dapprima indagato la lingua di due testimoni antichi e di rango elevato, oggi esponenti del ramo  $x1$ , vale a dire Rb e Mad (o Md);<sup>1</sup> poi valutato la possibilità di fondare la lingua dell'edizione non solo attraverso il confronto di U e F, ma anche con l'apporto di un antico testimone fiorentino, Parm, escluso dal testimoniale ma comunque di discreta qualità;<sup>2</sup> infine verificato che il novero dei *loci critici*, all'interno del testimoniale *delectissimo*, non è più sufficiente ad articolare i rapporti interni tra le famiglie e le qualità dei singoli codici.<sup>3</sup> Si rende perciò necessario riflettere su nuovi luoghi testuali, allo scopo di consolidare le famiglie delineate.

Il *Purgatorio*, come è prevedibile, è una lunga salita; non aspra, ma faticosa proprio per la sua lunghezza, ed è la cantica in cui Dante passa la maggior parte del suo tempo di viaggio dalla selva alla visione di Dio. È dunque logico aspettarsi punti del testo ardui da oltrepassare, nei quali la roccia è «sì erta, / che 'ndarno vi sarien le gambe pronte» (3. 47-48). Diversamente da Dante e Virgilio, per qualche caso di apparato servono le ali del ragionamento per passare oltre, e mi soffermerò su alcuni casi esemplari.

### 1) *Purg.* 15, 1-6

Quanto tra l'ultimar de l'ora terza	
e 'l principio del dì par de la spera	
che sempre a guisa di fanciullo scherza,	3
tanto pareva già inver' la sera	
essere al sol del suo corso rimaso;	
vespero là, e qui mezza notte era.	6

6 vespero la *p bol Pl*] vespro la gia  $\beta$ , vespro la  $x1$

---

1 Romanini 2007.

2 Romanini 2016.

3 Romanini 2021.



dello stemma e assente nel testimoniale dell'edizione). La famiglia  $\beta$  legge *me fedian*, con pronome di I singolare; *p* è molto simile: *mi fedian*, con sola variante fonetica del pronome. L'altra metà del testimoniale invece presenta il pronome di I plurale, *ne*, e la forma verbale *ferian* (Bl Ls Pl Rb) o *feriam* (Par Md). L'edizione Petrocchi mette a testo *ferian*, lezione linguisticamente recenziore e testimoniata anche dai mss. toscani, ma già Sanguineti, che segue U, ha scelto *fedian*, che appare *difficilior*.<sup>5</sup>

Per quanto riguarda i pronomi, Petrocchi segue la forma *ne* e Sanguineti si attiene a U, correggendo il pronome in *mi*: sembra però più ovvio ricostruire *ne fedian*, poiché Dante e Virgilio sono orientati allo stesso modo rispetto al sole e si dirigono verso il tramonto dopo avere girato verso nord-ovest (si trovano nell'emisfero australe, va ricordato). Poiché sono le tre del pomeriggio, il sole è ancora abbastanza alto e i suoi raggi li colpiscono in mezzo al naso. Il singolare *mi* sarebbe incongruo rispetto al pronome *noi* del v. 8 e del verbo *andavamo* del v. 9, ma anche alla ripresa del v. 10, «quand'io sentii a me gravar la fronte», che pare proprio fondare un contrasto tra una posizione condivisa tra Dante e Virgilio e una nuova situazione di cui solo Dante fa esperienza.

Tuttavia, è vero che in alcune occasioni in cui Dante è abbagliato dalla luce Virgilio non pare invece avvertire alcuna percezione (sempre nel *Purgatorio*: 2, 37-40; 15, 16-33; 24, 142-144). Si noti inoltre che Dante impiega per metafora il verbo “ferire” per indicare una luce che colpisce gli occhi o il cuore anche altrove: per es. a *If.* 10.69 («Non fer negli occhi suoi lo dolce lume?», glossato nella nota dell'ed. critica di Ferretti Cuomo/Tonello/Trovato 2022) e a *Rime* XC 16 (*Amor che movi tua virtù dal cielo*: «Feremi ne lo cor sempre tua luce»).

### 3) *Purg.* 27, 85-88

tali eravamo tutti e tre allotta,  
io come capra, ed ei come pastori,  
fasciati quinci e quindi d'alta grotta. 87  
Poco pareo lì del ciel di fuori;

88 poco pareo lì del ciel di fuori  $\beta$  *p*] poco pareo linci del di fori Bl, poco parer potea li del fori (fuori) *bol<sub>pl</sub>* Md Pl, poco parer potea li cel di fuori Rb [Petrocchi, Sanguineti e Inglese leggono *del*, ma la “gamba” della *d* non è percepibile nelle riproduzioni digitali].

---

5 I dati sono ovviamente tratti dalle edd. critiche (Petrocchi 1966/67 e Sanguineti 2001).

La lezione di 88, già messa a testo da Sanguineti (qui si è però preferita la forma dittongata *fuori*, mentre nell'ed. Sanguineti è a testo *fori*), è contestata da una forte diffrazione anche all'interno del nostro canone. Petrocchi aveva scelto *Poco parer potea li del di fori*, attestata nei rami bassi ma qui in Ls Par (cioè nella sottofamiglia *bol<sub>pl</sub>*) Md Pl. Le due famiglie *bol* e *mad* non si mostrano però concordi: Bl legge infatti *poco pareva linci del di fori*, mentre Rb riporta *poco parer potea li cel di fuori*, entrambe semanticamente oscure, ma a mio avviso utili per ricostruire la storia dell'innovazione, che deve essere partita dalla sequenza centrale di grafemi (*lidelcieldi*, o *lidelceldi* senza la *i* in *cel*) per essere riletta con adeguamenti come *linci del di* o *li cel di*. L'ipometria è stata poi sanata con il verbo *potea*, cambiando *parea* nell'infinito *parer*. Le famiglie  $\beta$  e  $p$  concordemente riportano la lezione a testo, che quindi si avvale del conforto del 50% del testimoniale e della giustificazione eziologica. Ma, a dire la verità, è possibile anche la direzione contraria, cioè che sia la lezione di Rb a essersi originata da un errore di lettura di ciò che è riportato in *bol<sub>pl</sub>* ecc., cioè, verosimilmente in  $\gamma$  in tal caso, allora, quella di  $\beta$  e  $p$  sarebbe una banalizzazione, in cui *parer potea* si è contratto in *parea* e le parole *del cel* sono entrambe presenti, per duplicazione. Paolo Trovato mi sembra più propenso per questa seconda (ma non inferiore) ipotesi, anche perché non funzionerebbe una ricostruzione *\*poco pareva li del di fuori*, che risulterebbe ipometra. Una difficoltà dei copisti potrebbe essere l'uso nominale della locuzione *di fori* 'l'esterno', che sarebbe rimasta incompresa e perciò variata. Se questa soluzione rende *difficilior* la lezione di *bol<sub>pl</sub>* Md Pl, allora andrebbe ovviamente a testo anche se non giustificata dalla maggioranza stemmatica.

Come si vede, quindi, l'edizione critica non discute solo i luoghi più frequentati dai commentatori, e sui quali si sono formulate ipotesi e spese giustificazioni. Non raramente, infatti, questi luoghi testuali sono superati facilmente dalla costituzione del testo critico sulla sola base dello stemma. Spesso, invece, si ragiona su punti del testo diversi e sui quali i commenti disponibili sono pochi o nulli, ma grazie ai quali migliora la compagine complessiva del testo. E – lo suggeriva uno degli esempi precedenti – non è strano trovare punti di variazione intensa vicino ai *loci critici*, laddove l'attenzione dei copisti (e dei critici) più facilmente si abbassa.

## Bibliografia

- Cita et alii = *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»*. Terza serie (2020), a cura di Martina Cita, Federico Marchetti e Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2021 («Storie e linguaggi», 38).
- Ferretti Cuomo-Tonello-Trovato 2022 = *Commedia. Inferno*. Edizione critica e commento, a cura di Luisa Ferretti Cuomo, Elisabetta Tonello e Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2022.
- Niccolai 2021 = *La nuova prosodia dell'«Inferno» secondo β*, in Cita et alii 2021, pp. 87-127.
- Petrocchi 1966-1967 = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 4 voll. (ed. riv. Firenze, Le Lettere, 1994 e 2003).
- Romanini 2007 = *Manoscritti e postillati dell'«antica vulgata»*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia»*. Una guida filologico-linguistica al poema dantesco, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Franco Cesati, 2007 («Filologia e ordinatori», 3), pp. 49-60.
- Romanini 2016 = *Qualche indicazione sulla nostra edizione critica e commentata della «Commedia»*. Istruzioni sull'edizione pilota di «Inferno» XXXIV e proposte per la veste linguistica, in *Linguistica e filologia romanza di fronte al canone*. Atti del XXVIII Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Roma 18-23 luglio 2016), eds. Roberto Antonelli, Martin Glessgen, Paul Videsott, Société de Linguistique Romane-Strasbourg, ELIPHI-Éditions de Linguistique et de Philologie, 2018 («Bibliothèque de Linguistique Romane», 15,2), pp. 1210-1220.
- Romanini 2021 = «*Canterò di quel secondo regno*». Primi appunti critici sull'edizione del «Purgatorio», in Cita et alii 2021, pp. 39-45.
- Sanguineti 2001 = *Dantis Alagherii Comedia*. Edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001.

# NUOVE PROPOSTE PER I VERSI PROVENZALI DELLA *COMMEDIA* (*PURGATORIO*, XXVI, 140-147)\*

Emanuela Monini

Sapienza Università di Roma

New proposals for the Provençal verses of the *Commedia*

## Abstract (ITA)

L'articolo presenta una nuova proposta di edizione delle terzine provenzali della *Commedia*,

basandosi sul nuovo testimoniale dell'edizione critica Tonello-Trovato.

## Abstract (ENG)

The article proposes a new edition of the Provençal verses of the *Comedy*, based on the witnesses

chosen in the critical edition of Tonello and Trovato.

## 1. Stato della questione

Avviato con qualche titubanza nel Tre-Quattrocento, il problema della ricostruzione dei versi provenzali della *Commedia* è riemerso nell'Ottocento come mostrano il commento di Gabriele Rossetti<sup>1</sup> che riporta il testo «Provenzale corretto secondo l'edizione Padovana [del 1822] e Bolognese [del 1826-27]» e quello dell'Andreoli, (1856), che riporta una traduzione di servizio, basandosi sul testo proposto dal Tommaseo, an-

\* Nel licenziare queste pagine ringrazio Antonio Ciaralli, Carlo Pulsoni, Giulio Vaccaro e i revisori per l'attenta lettura e i preziosi consigli.

1 Il *Comento analitico all'Inferno* fu «pubblicato dall'editore londinese John Murray tra il 1826 e il 1827, prima tappa dell'ambizioso progetto, presto naufragato, di un *Comento analitico all'interno poema*». Il *Comento analitico al Purgatorio* rimase inedito, e fu pubblicato postumo nel 1967, a cura di Pompeo Giannantonio (Rossetti 1967). Malato-Mazucchi 2014, pp. 158-163.

PAROLE CHIAVE: Arnaut Daniel / Dante / trovatori di Dante /  
poesia provenzale nell'Italia medievale

KEYWORDS: Arnaut Daniel / Dante / Dante's troubadours /  
provençal poetry in medieval Italy

teriore di due decenni. Verso la fine del secolo i contributi, italiani e stranieri, diventano più frequenti. Giovanni Andrea Scartazzini (1875), oltre a commentare e giustificare le lezioni messe a testo, cita varie edizioni (della Crusca, de' Quattro Fiorentini, di Karl Witte, di Federico Ozanam, dell'abate Giovacchino, di Giovanni Galvani, di François Raynouard). Del 1895 è l'articolo *I brani in lingua d'oc del Dittamondo e della Leandreide* di Rodolfo Renier, in cui, nella parte iniziale, discute delle terzine purgatoriali e presenta una ricostruzione del testo dantesco corredata da una lunga nota.<sup>2</sup>

Il punto fino al 1966-1967 è fornito da una densa nota di Petrocchi, che è il caso di riportare quasi per intero:

Sul testo dei versi provenzali vari sono stati gli interventi di editori e studiosi, dai vecchi curatori del poema al RAYNOUARD *Rétablissement* e al DIEZ *Troubadours* 281, fino al RENIER GSLI XXV, alle scelte del Vandelli e del Casella. Dapprima consideriamo le due diversità di lezione vera e propria offertesi all'esame degli editori: *lo joi* o *lo jor* al v. 144, e *guida* o *condus* al v. 146, mentre *jor* (da cui più tardi anche *-rn*) può essere di ragione paleografica rispetto a *ioi*, *condus* è una variante di successiva apparizione (è in LauSC, Berl., Caetani ecc.) onde mi pare che sia opportuno attenersi alle scelte della '21 e lasciar cadere le due proposte del Casella (recentemente suffragate dal RONCAGLIA *Purgatorio* XXVI 32). Ché *joi* accanto a *jauzen* fa un sapiente gioco etimologico, ben occitanico, e a *joi* (poco importano gli scambi dell'articolo) reca la convergenza Mart Triv con Rb Urb. Per quel che concerne il v. 146, l'attestazione di *guida* (più dialefe, ma si veda sotto per altre varianti) non è oppugnata all'interno della vulgata antica. Qualche considerazione collaterale: la forma *voill* (v. 141), rispetto ai precedentemente adottati *vuelh*, *vuell* è data in tutta tranquillità dai testi più autorevoli (sia pur come *voil*, *vuoil* ecc.), ed è insieme limitata e assurda la forma di Ash Ham *vuois*; il Renier proponeva *ni-m voill*, ma i codici non lo consentono; *vau* (v. 142) in luogo della terza persona *vai* (che imporrebbe un non irricevibile *plor' e vai*, se non ci fosse un'eco del verso di Arnaut «Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura») è correzione di Biagioli e Diez, accettata dal Renier; *consiros* (v. 143), non inteso, diviene *con sì tost*, cioè 'non appena' (nel Diez *car si tot*, ma cfr. il Renier); perplessità desta (ma potrebbe

---

2 Renier 1895, pp. 311-318.

muovere da *espassar*) *la spassada* (v. 143), o anzi, come in Rb Urb *las passadas*, quasi che *folor* valesse per plurale.<sup>3</sup>

Sulla lezione di La (v. 146), da trascrivere *ses freg e ses calina*, sono tornati di recente M. de Riquer e G. Folena (in comunicazioni non ancora pubblicate ma di cui mi hanno cortesemente fornito notizia), entrambi per richiamarsi alla circostanza che *escalina* non esiste né in provenzale, né altrove (né certo molto importano i moderni *escalino* ecc. ‘pendio ripido’, citati dal FEW), e il primo per avanzare una sua congettura, del resto già nel Campi, che Dante qui citi o imiti un verso di Guilhem de Berguedan: «Tant ai de joi per frech e per calina», nella canzone *Qan vei lo temps canjar e refrezir*. Debbo dire che considero ipotesi assai più suggestiva, e nel clima del Dante ‘provenzale’, che egli volesse lasciare il segno in questi pochi versi della sua originalità e autonomia di creazione linguistica, anziché affidarsi al tipo d’una comunissima dittologia, diffusa in tutto il poema (a partire da *Inf.* III 87), e per il quale non gli era indispensabile riferire condizioni peregrine (vedi anche *Purg.* III 31). Il processo alterativo *escalina* > *scalina* > *calina* mi sembra, dunque, inconcutibile: *freg* ha l’aria di un’intelligente correzione (isolata) per *dol*, nato paleograficamente per *del-*, e comunque solo *que’ us guid’ al som ses dol e ses calina* potrebbe avere un qualche sostegno documentario (cfr. Po Rb). Rispetto a *sens freich e sen us calina*, come leggeva per l’appunto il Raynouard, vedi anche la citata nota del Renier, da consultare anche per *ara us* al v. 145, non accettabile perché non potrebb’essere che bisillabo e per il rifiuto di *temprar ma dolor*, che al v. 147 era piaciuto anche al Foscolo. [...] Sul piano formale qui va solo aggiunto che la vulgata ottonecentesca tende a ristabilire la normalità grammaticale media; ma è debito ricordare che per esempio *vestre* (v. 140), di così autorevole attestazione, è noto alla Schultz-Gora (LEVJ S.-W., s. v. *vostre*), mentre *cortois*, *ie* e altre varianti più o meno infiltrate appartengono alla lingua d’oïl, che non si sa quanto rigorosamente un toscano del primo Trecento potesse distinguere da quella d’oc.<sup>4</sup>

Nell’ultimo quarto del secolo scorso, si misurano con le terzine provenzali della *Commedia* Gianfranco Folena, Mauro Braccini e Maurizio Perugi. Il primo sofferma la sua attenzione sul verso 146, il secondo dedica al commento e all’edizione delle terzine provenzali tutta l’*Appendice*

---

3 Petrocchi 1966-67 (1994), III, pp. 456-458.

4 Ivi, pp. 458-459.

I del suo *Paralipomeni al "Personaggio-poeta" della Commedia*, mentre il terzo concentra il suo commento sulle possibili "fonti" dantesche della lirica provenzale, e soprattutto su Guillem de Berguedà.<sup>5</sup>

Anna Maria Chiavacci Leonardi (1994), che pure mette a testo la lezione vulgata *al som de l'escalina*, sostiene in nota sostiene la maggiore fondatezza della lezione *ses dol et ses calina*.<sup>6</sup>

Nicola Fosca (2003-2015) ripropone il testo Petrocchi, di cui riporta anche la traduzione, ma fa un piccolo *excursus* sulle ricostruzioni alternative che sono state fatte, da Folena a Braccini a Perugia,<sup>7</sup> mentre Arianna Terzi (2004) propone uno *stemma codicum* costruito sulla base degli otto versi provenzali e ne analizza le vesti grafiche.<sup>8</sup> Anche Giorgio Inglese, nella sua recente edizione critica della *Commedia* (2021), dedica una piccola nota al discorso di Arnaut e conclude osservando che «le terzine provenzali non presentano difficoltà nella sostanza, quasi sempre assicurata dal consenso fra Mart Triv e Urb».<sup>9</sup>

In effetti, le edizioni più recenti (Petrocchi, Sanguineti e Inglese) non si distaccano molto dalla vulgata primonovecentesca, che riporto dalla X edizione dello Scartazzini-Vandelli:

Tan m'abellis vostre cortes deman,  
qu'ieu no me puesc, ni voill a vos cobrire.  
Ieu sui Arnaut, que plor e vai cantan;  
consiros vei la passada folor,  
e vei jausen lo joi, qu'esper, denan.  
Ara us prec, per aquela valor  
que vos guida al som de l'escalina,  
sovenha vos a temps de ma dolor!<sup>10</sup>

---

5 Folena 1977 (2002), pp. 262-265; Braccini 1978, pp. 224-229; Perugia 1978a, pp. 116-137.

6 Chiavacci Leonardi 1994, p. 778.

7 Il commento di Fosca, del 2003-2015, è leggibile nella banca dati del Dartmouth Dante Project ([https://dante.dartmouth.edu/search\\_view.php?doc=200352261400&cmd=gotor&result&arg1=1](https://dante.dartmouth.edu/search_view.php?doc=200352261400&cmd=gotor&result&arg1=1): ultimo accesso 19/08/2024). Ma si veda anche Fosca 2019, *ad l.*

8 Terzi 2004, pp. 1116-1121.

9 Inglese 2021, p. 228.

10 Scartazzini-Vandelli 1937, *ad l.*

La seguente tabella offre il testo Petrocchi e registra le varianti delle edizioni Sanguineti e Inglese:

Petrocchi <sup>11</sup>	Sanguineti <sup>12</sup>	Inglese <sup>13</sup>
Tan m'abellis vostre cortes deman, qu'ieu no me puesc ni voill a vos cobrire. Ieu sui Arnaut, que plor e vau cantan; consiros vei la passada folor, e vei jausen lo joi qu'esper, denan. Ara vos prec, per aquella valor que vos guida al som de l'escalina, sovenha vos a temps de ma dolor!	T. m'abelis vestre c. d. <i>que</i> ieu no. <i>m</i> p[u]jos[c] ni voill[] a v. c- le[u] s. A. q. p. e v. c. c. v. l'espasada folor e v. j. lo j. q. e. d.. v. p. p. a. v. <i>q.</i> v. g. al s. de l'e., sovegna v. a t. d. m. d.!	T. m'abelis vostre c. d. que ieu no-m puosc ni vuoil a v. c.; i. sui A., q. plor' e vauc cantan: c. v. l'espasada follor, e v. j. lo j. q. e. d. v. p. p. a. v <i>q.</i> v. g. al s. del'e.: sovegna v. a t. d. m. d.!

## 2. Un tentativo di edizione secondo il nuovo testimoniale

La circostanza che una delle edizioni uscite in occasione del recente centenario dantesco suggerisca un canone di testimoni profondamente rinnovato e uno stemma relativamente semplice invita a verificare il problema sul fondamento del nuovo testimoniale. Lo stemma, che ricavo dall'ed. Tonello-Trovato 2022, è il seguente:<sup>14</sup>

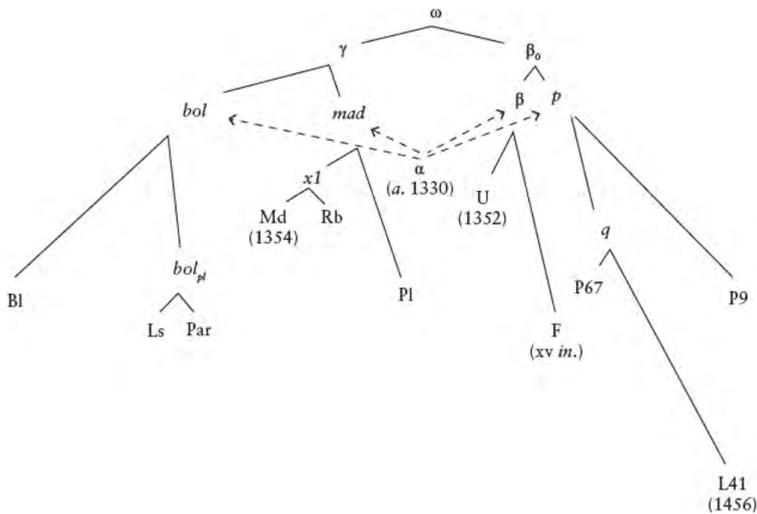


Figura 1 - Stemma codicum Commedia.

11 Petrocchi 1994, p. 458

12 Sanguineti 2001, p. 336.

13 Inglese 2021, p. 228.

14 Tonello-Trovato 2022, p. VII. Per la discussione dello stemma, in attesa dell'annunciata *Introduzione*, si rimanda a Cita *et al.* 2020, pp. 9-112.

Si sciolgono qui le sigle dei codici:

- Bl = Bologna, Biblioteca Universitaria, 589.
- F = Udine, Università degli Studi di Udine, Biblioteca Florio, 001.
- L41 = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 40 1.
- Ls = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzii 155.
- Md (Mad) = Madrid, Biblioteca Nacional, 10186.
- P9 = Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 9.
- P67 = Padova, Biblioteca del Seminario Vescovile, 67.
- Par = Paris, Bibliothèque Nationale de France, ital. 533.
- Pl = Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Sicilia, Pal. XIII G.1.
- Rb = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005 - Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Br. Ag. XII 2.
- U (Urb) = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. Lat. 366.

Come si vedrà, i codici U ed F, quindi la sottofamiglia  $\beta$ , sono quelli che tendono a inserire in maniera maggiore sia italianismi sia francesismi, fino ad arrivare al vistoso *sommo de la scalina* di U. L'altra sottofamiglia che propone cambiamenti in maniera compatta è  $p$ , che tende all'ipercorettismo e presenta un numero abbastanza alto di settentrionalismi.

Questa la ricostruzione suggerita dal nuovo testimoniale. Non correggo le semplici grafie italianizzanti (*che, ioi, achella, sovegna...*), perché, come ha osservato Pulsoni,<sup>15</sup> potrebbero rientrare nell'uso dantesco. Per l'apparato, che è positivo, mi attengo in linea di massima alle convenzioni dell'edizione Tonello-Trovato. La sequenza delle varianti non è alfabetica, ma rispetta, per quanto possibile, l'ordine  $\beta p bol mad$  (o singoli testimoni delle sottofamiglie  $\beta p bol mad$ ):

Tan m'abelis vostre cortes deman	
Ch'ieu no-m pos ne voil a vos cobrire..	141
Eu sui Arnaut che plor e vai cantan,	
Consiros vei <i>l'esspassada</i> folor	
e vei giausén lo ioi ch'esper denan.	144
Ara vos prec per achella valor	
Che us guida al som ses dol e ses calina	
Sovegna vos a temps de ma dolor.	147

140. tan  $\beta$  P9 Bl Rb Pl] tam  $q$  *bol<sub>pl</sub>* Md # m'abelis  $\omega$  (- L41 *bol*) m'abellis L41 *bol* # vostre L41 P9 *bol*] vestre  $\beta_0$  (- L41 P9) Pl, vostre Md, vetre Rb # cortes  $p$  *bol*

---

<sup>15</sup> Pulsoni 2004, p. 376.

(- Ls)] cortois  $\beta$  *mad* (- Md), cortese Ls, corteis Md # deman  $\omega$  (-  $\beta$  Ls)] diman  $\beta$ , denan Ls.

141. ch' *bol mad*] che  $\beta$ , que *p* # ieu  $\beta \gamma$  (- *x1*)] ie *q*, zeu P9, eu Md, ien Rb # no m P9] non  $\omega$  (- P9 Md), nen Md # pos  $\beta x1$ ] posch *q*, puech P9, puoso Bl Ls, puosc Par, puis Pl # ne  $\beta x1$ ] nen *q*, nem P9, neu Bl, ni *bol<sub>pl</sub>* eni Pl # voil  $\beta \gamma$  (- *bol<sub>pl</sub>* Pl)] voilh P67 P9, noilh L41, vuoil *bol<sub>pl</sub>* Pl # vos  $\omega$  (-  $\beta$  Bl)] vus  $\beta$  Bl # cobrire  $\omega$  (- Rb)] coblire Rb.

142. eu *p*] ie  $\omega$  (- *p*) # sui  $\omega$  (- P9)] sin P9 # arnaut  $\omega$  (- L41 Bl Md)] arnana L41, arnalt Bl Md # che  $\omega$  (- L41 P9)] ch' L41, que P9 # plor  $\gamma$ ] plur  $\beta$ , pluor *q*, pluer P9 # e  $\omega$  (- P9 *bol*)] et P9 *bol* # cantan U  $\gamma$ ] cintan F, çantan P67, zantan L41 P9.

143. consiros  $\omega$  (- Md Pl)] consyros Md, con ci ton Pl # l'esspada] la spassadas  $\beta$ , las passada *p*, la spassada Bl, la spada Ls, la spasada Par, las passada Md, las passadas Rb # follor  $\omega$  (- L41 Rb)] falor L41, folor Rb.

144. e  $\omega$  (- *bol*)] et *bol* # vei  $\omega$  (- Pl)] voi Pl # giausén  $\beta \gamma$  (- Md Pl)] çaucen P67, zauen L41, zauzen P9, iansen Pl # lo (la  $\beta$  Rb, li P9, le Md Pl) # ioi  $\omega$  (- *q* Bl)] le ior *q*, lo ior Bl # ch'esper (che sper Bl Rb Md, chesper Ls Par Pl)  $\gamma$ ] cheu sper  $\beta$ , que sper L41 P67, quesper P9.

145. vos  $\omega$  (-  $\beta$  *bol* Rb)] vus  $\beta$ , us *bol* Rb # prec  $\beta_0$  (-  $\beta$ ) *bol<sub>pl</sub>* Rb] prech  $\beta$ , preu Bl Md, preuc Pl # per  $\omega$  (- Pl)] par Pl # achella  $\beta_0$  (- *p*)  $\gamma$  (- Pl Md)] aquella *p* Pl, achel Md # valor  $\beta_0$  (- *p*) Par Rb Pl] vollor L41, vallor P67 Bl Ls Md.

146. che  $\omega$  (- *p*)] que *p* # us P9 *bol<sub>pl</sub>* Rb] vos  $\beta_0$  (-  $\beta$  P9) Bl Md, vus  $\beta$ , vous Pl # al  $\omega$  (- *q* Rb)] om. *q* Rb # som F Md] sommo U, sum P9, son *bol* Pl, om. *q* Rb # ses P9 Rb] om.  $\beta$ , sens *q* Md, soc *bol<sub>pl</sub>* # dol *bol<sub>pl</sub>* Md] de  $\beta$  Pl, duol *q*, duel P9, do Bl # e P67 P9 Rb] et L41 *bol<sub>pl</sub>* Md # ses P9 *bol<sub>pl</sub>* Rb] la  $\beta$  Pl, sens *q*, les Bl, sen Md # calina (chalina Rb) P9  $\gamma$  (- Md Pl)] scalina  $\beta$  Md Pl, callina *q*.

147. sovegna P9 *bol*] sovegna  $\beta$  Md, sovehna *q*, sovang Rb, sovegne Pl # a Rb # vos  $\omega$  (-  $\beta$  Pl)] vus  $\beta$ , vous Pl # dolor  $\omega$  (- L41 Md)] dollor L41 Md.

Come prassi ho privilegiato le lezioni presenti in entrambi i rami della tradizione. Commento rapidamente i casi che mi sembrano più notevoli, cercando di giustificare le mie scelte.

140. *Tan*: e non *tam*, che sembra configurarsi come variante livellata sull'iniziale *m* della parola successiva, anche se non è da escludersi una pressione del lat. TAM. # *Vostre* è attestato in provenzale. *Vestre* e *votre* sono francesismi. Entrambe le varianti si trovano in codici che ne presentano altri: *votre*, del solo Md, è seguito infatti dal francese *corteis*, mentre *vestre* (in P, U, F e P67), dal francese *cortois* (tranne che in P67). L'unico codice che italianizza è qui Ls, che scrive *cortese*.

# *Demān*. La lezione *dimān* di β, oltre a essere minoritaria, sembra modellata sulle varie occorrenze del verbo *dimandare* all'interno del poema.<sup>16</sup>

141. Qui e in seguito *Che* (*ch'*) in grafia italianizzante sembra preferibile al *que* trasmesso dalla sottofamiglia *p*, che tende all'iper caratterizzazione. Come osserva Perugi, la grafia *ch'ieu* è la norma all'interno del *De vulgari eloquentia* e quindi probabilmente «una norma per Dante stesso».<sup>17</sup> # *Ieu* è recato da β e da *bol*. Anche *Eu*, di Md, è una variante ammissibile, mentre *ien* di Rb è un errore paleografico. *Ie* della sottofamiglia *q* è francesismo. *Ze* di P9 è un tipico settentrionalismo (italiano). # *No·m*. Mi sono attenuta alla lezione di P9 che riporta *nom*, mentre gli altri codici si accordano su *non*, che sembra una vistosa banalizzazione. # *Pos* si trova in entrambi i rami della tradizione (sia nei codici Md e Rb, che nella sottofamiglia β). Bl e Ls presentano la lezione *puoso* (e Par, *puosc*) per *pos*; la sottofamiglia *q* presenta *posch*, in iper correttismo (P9, *puech*). # *Vos*. L'alternanza *vos/vus* è attestata in provenzale. Da qui in avanti ho sempre scelto *vos* rispetto alle sue varianti.

142. *Eu*. Ho preferito *eu*, del solo *p*, rispetto al francesismo *ie* presente in tutti gli altri testimoni. # *Arnaut* è maggioritaria. Come nota Terzi, «se non è forma etimologicamente restituita», la variante *arnalt* è «esito diffuso nei dialetti di area settentrionale padana o orientale».<sup>18</sup> # *Plor*. La variante si trova nel ramo γ. La sottofamiglia *p* dittonga in *pluor* (P67 e L41) e *pluer* (P9) forse per influsso del francese. β porta *plur*, forse anche esso francesismo.<sup>19</sup> # *Cantan*. La tradizione è abbastanza compatta sulla lezione messa a testo, tranne F che presenta *cintan*. La sottofamiglia *p* presenta varianti grafiche settentrionali: *çantan* di P67 e *zantan* di L41 e P9.

143. *L'espasada*. Ho accettato la ricostruzione *espasada* (da *espasar*) proposta da Sanguineti, verosimilmente sulla scia della lunga nota di Petrocchi dove si legge che la diffrazione «potrebbe muovere da *espasar*».<sup>20</sup> A livello paleografico la genesi della lezione vulgata è facilmente giustificabile: *l'espasada* > *lespasada*

---

16 Si potrebbe notare come questa forma coincida anche con quella non labializzata *demane/demani*, tra l'altro, ben attestata in antico soprattutto in Toscana.

17 Perugi 1978a, p. 133.

18 Terzi 2004, p. 1111.

19 Ivi, p. 1119, propone un influsso di *piurare*, una voce che anticamente era usata nell'Italia settentrionale con infiltrazioni fino al nord della Toscana. La famiglia di codici usa però vari francesismi, e *plur* è attestato, per es., nelle opere di Marie de France.

20 Trovato ha osservato che è difficile non avvertire, nell'edizione Petrocchi della *Commedia*, «l'attiva presenza di un mostro sacro come Gianfranco Contini (specialmente, ma non esclusivamente, nel tecnicismo linguistico e nella prospettiva panromanza di tante note dell'apparato»): Trovato 2007, p. 615 nota.

> *laspassada* (in alcuni casi anche *laspassadas*). Una ricostruzione diversa avrebbe potuto essere *la passada follor*, livellata sul singolare, che però non spiega la genesi delle *s* presenti in tutti i codici, e quindi non sembra vantaggiosa. Una seconda ipotesi (pure accennata nella nota di Petrocchi: «quasi che *folor* valesse per plurale») sarebbe *las passadas follor*, se si ammette che Dante abbia inteso *follor* anche come plurale, ipotesi che reputo poco probabile. # *Follor*. La tradizione presenta come *lectio singularis* la scempiata *folor*.

144. *Giausen*. È lezione maggioritaria. Di nuovo i tre testimoni *p* propongono forme settentrionaleggianti (*zauen* L41, *zauzen* P9, *çaucen* P67). # *Lo*. L'articolo femminile in  $\beta$  Rb è dovuto all'interferenza dell'italiano *gioia*. Md, Pl, P67 e L41 presentano invece il francesismo *le*. # *Ioi*. Ho scelto la lezione *ioi*, a fronte della variante, *ior*, attestata in *p* Bl. Bl glossa *diem* sopra *iorn*, interpretando già come aveva fatto Benvenuto da Imola: «idest, video gaudens diem, quem spero in antea, sicut si jam esset coram me».<sup>21</sup> In questo caso faccio mie le considerazioni di Perugi che, oltre a notare la possibile natura paleografica della variante, segnala oscillazioni tra *iorns*, *ior* e *ioi* nei codici di Arnaut Daniel.<sup>22</sup> Perugi, come già Monteverdi,<sup>23</sup> ritiene inoltre che fosse attiva nella memoria dantesca la sestina *Lo ferm voler*, e nello specifico il v. 6 «jaucirai joi en vergier o dinz chambra».<sup>24</sup>

145. *Prec*. Davanti alla maggioranza dei codici che presenta la lezione *prec* (U ed F presentano *prech*) Bl e Md presentano *preu*, che potrebbe essere «variante arrivata attraverso il francoprovenzale».<sup>25</sup>

### 3. Ses dos e ses calina

Ho lasciato intenzionalmente da parte il molto discusso v. 146. Riepilogo, per cominciare, le scelte degli editori precedenti:

que vos guida al som de l'escalina (Witte)  
que vos guida al som de l'escalina (Edizione del Centenario)  
que vos condus al som de l'escalina (Casella)

---

21 Lacaita 1887, p. 138.

22 Perugi 1978a, pp. 121-122.

23 Monteverdi 1965, pp. 36-37: «È questa rispondenza che mi persuade ad accettare (come ho dovunque altrove accettato) la lezione della Società dantesca italiana (*jausen lo joi*) invece della lezione *jausen lo jorn* ('il giorno che spero', cioè il giorno della liberazione dalle pene), preferita dal Casella, dal Sapegno e da altri. "Jausen lo joi" è del resto espressione tradizionale della poesia trobadorica».

24 Perugi 1978b, p. 629.

25 Perugi 1978a, p. 136.

que vos guida al som de l'escalina (Scartazzini-Vandelli, 10 ed., 1937)  
que vos guida al som de l'escalina (Petrocchi)  
que vos guida al som de l'escalina (Sanguineti)  
que vos guida al som del'escalina (Inglese)

Come si vede, nonostante, prima dell'1966-67, i provenzalisti abbiano avvertito Petrocchi che *escalina* è una parola fantasma («sulla lezione di La (v. 146) [...] sono tornati di recente M. de Riquer e G. Folena [...], entrambi per richiamarsi alla circostanza che *escalina* non esiste né in provenzale, né altrove [...] e il primo per avanzare una sua congettura, del resto già nel Campi, che Dante qui citi o imiti un verso di Guilhem de Berguedan» ecc.),<sup>26</sup> nessun editore posteriore ha dato molto peso all'avvertimento, senza tener conto del fatto che non sembra credibile che, per «lasciare il segno in questi pochi versi della sua originalità e autonomia di creazione linguistica», Dante palesi la sua incompetenza come “provenzalista”. Come è stato notato fin dall'Ottocento, è verosimile che Dante abbia riutilizzato nel suo centone, dove si susseguono tessere di Arnaut e un passo di Folchetto di Marsiglia, anche un verso della canzone *Qan vei lo temps canjar e refrezir* di Guillem de Berguedà: «tant ai de joi per freich ni per calina».<sup>27</sup> D'altro canto, *Qan vei lo temps* (da cui deriva certo il *Consiros* del v. 143 e da cui può derivare anche la parola rima con cui il canto si chiude, *afina*, presente al v. 24) è una delle canzoni più conosciute di Guillem de Berguedà, come ricorda anche de Riquer:

La más famosa de la poesías de Guillem de Berguedà es la canción amorosa que empieza *Qan vei lo temps canjar e refrezir* (XXVI) [...] La fama de que gozó esta canción está demostrada por el heco de que es la composición de Guillem de Berguedà que nos ha llegado copiada en mayor número de cancioneros (trece en total).<sup>28</sup>

La lezione della vulgata è stata respinta di recente, con un nuovo argomento, anche da Vallocorbaplana:

Credo però che un altro argomento, secondo me indiscutibile, possa farci rifiutare la lezione adottata dal Petrocchi: il fatto è che “Que vos

---

26 Petrocchi 1966-67, cit. per esteso sopra.

27 De Riquer 1971, II, p. 220.

28 De Riquer 1971, I, p. 119.

guida al som de l'escalina", oltre a contenere una parola inesistente in provenzale, non è un verso. E non lo è, non solo per l'ipometria che ci fa contare soltanto dieci sillabe, ma anche perché gli accenti sono sulla terza, quinta e nona sillabe, e questi due fatti fanno di questo verso, dal punto di vista metrico, un caso unico nel poema dantesco. Nonostante gli sforzi fatti per individuare un esempio simile, non ne ho potuto trovare un altro. Soltanto un forzato iato fra "guida" e "al" può evitare questa rarezza, anche se, con una soluzione così bizzarra, la rarezza diventa ancora più evidente.<sup>29</sup>

Vediamo dunque quali sono le alternative sul tappeto. Queste le varianti di sostanza dei codici  $\alpha$  compresi nell'antica vulgata di Petrocchi:

cheus guida alsom san blasm Ash Ham (ipometro)  
che [ ] guida al son dol eses calina Fi<sub>1</sub> > che vus guida al son ses dol  
eses calina Fi<sub>2</sub>  
cheus guida also (.....) calina La<sub>1</sub> > cheus guida al so>m ses fe<  
La<sub>2</sub>, cheus guida also>m ses freg ses calina< La<sub>3</sub><sup>30</sup>  
Queusguidi alson doleses calina Parm  
cheus guida al som ses dol et ses chalina Po

Nel nuovo canone la lezione vulgata è presente solo in quattro codici. Tra essi, U ed F con *al sommo de la scalina* (U) ed *al som de la scalina* (F). Più interessanti le lezioni di Bl e Pl. Pl scrive *al son dela scalina*, mentre il codice di Bologna presenta la lezione *alson doles calina*, con l'oscillazione *dolde* per. Queste le lezioni degli altri testimoni:

que vos guida sens duol et sens callina L41 P67,  
queus guida al sum ses duel e ses calina P9  
cheus guida al son soc dol et se scalina Ls Par  
che vos guida al som de la scalina Md<sub>1</sub> > che vos guida al som sens  
dol et sen scalina Md<sub>2</sub>  
che us guida al som ses dol e ses chalina Rb<sub>1</sub> > che us guida ses dol e  
ses chalina Rb<sub>2</sub>

---

29 Vallocoraplana 1986, p. 538.

30 Indico con La<sub>2</sub> e La<sub>3</sub> due momenti distinti della scrittura del copista, quello in cui inizia a scrivere *ses fe* e si interrompe, e quello in cui riprende, cassa *fe*, e segue con la lezione *ses freg*.

Dunque, anche tra i codici che divergono dalla vulgata, diversi (Rb + Ash Ham La1 Po) si orientano verso un attacco *que* (o *che*) *us guida al som* (o *son*), cui segue in alcuni *ses dol* (o *ses freg* o *sans blasm* ecc). Non sembra inverosimile attribuire all'opaco *calina* la responsabilità della diffrazione, per cui solo alcuni testimoni leggono *al som ses dol et ses chalina* (Rb1 + Po) o *sam freg ses calina* (La3) e la sequenza *ses calina* viene reinterpretata come *lescalina* > *l'escalina* con inevitabile pressione di un presunto luogo simile come *Noi eravamo al sommo de la scala* (Pg XII 1).<sup>31</sup> Come mi segnala Paolo Trovato, il correttore del Landiano, che varia molto da vicino il testo di Guillem de Berguedà, si serve, anche in questo caso, come in tutte le sue correzioni sostanziali, di un affine del codice di Francoforte, Franc, che legge: *che us guida al som ses freg et ses calina*.<sup>32</sup>

Basandomi sul nuovo testimoniale, che riporta la variante *dol*, credo quindi che la ricostruzione più plausibile della lezione dell'archetipo sia:

che us guida al som ses dol e ses chalina Rb<sub>1</sub><sup>33</sup>

Non si può certo escludere che *dol* sia un'innovazione da un originario *freg* (il notevole Franc e il suo affine sono codici contaminati e non si può escludere che abbiano potuto valersi, tra le loro fonti, di un manoscritto oggi perduto di qualità altissima). Né credo che l'obiezione dello Scartazzini («Lezione che contraddice al fatto; poiché 1°- in tutto quanto il Purgatorio Dante non ha fatto il menomo cenno di *freddo*; dunque

---

31 Perugi 1978a, p. 133 nota 1. Si ricordino anche *Purg XXI 21 Chi v'ha per la sua scala tanto scorte?* e *Par XXVI 111 A così lunga scala ti dispose*).

32 La possibilità che *freg* sia lezione ammissibile sembra essere stata anticipata dal Peticari, come scrive Quirico Viviani: «Alla nota num. 2 del cap. 3 di questa cantica ho già avvisato, che a questo luogo avrei addotta la ragione per cui io lessi *tormenti caldi e geli*. [...] In tutte queste notizie mi fu scorta il ch. ab. dottor Mazzucchelli, sul quale argomento ebbe egli più volte a parlare per lo innanzi col conte Peticari e col marchese Trivulzio», ripreso da Giuseppe Campi: «Quindi il Viviani ci diede nella Udinese del 1823 la lettera seguente suggeritagli (fu detto) dal Peticari: *Ara us prech per aquella valor - Che us guida al som sens freich e sens calina, - Sovegna vus a temps de ma dolor*». I commenti sono presi rispettivamente da Viviani 1823, p. 148 e Campi 1891, p. 567.

33 All'interno del nuovo testimoniale alla lezione *che us guida al som ses dol e ses calina* (P9 *bol<sub>pt</sub>*, Md2 Rb1) si affianca *che vos guida ses dol e ses calina* (q Rb2). In alternativa, ma meno plausibilmente, si potrebbe anche ipotizzare una contaminazione avvenuta tra la vulgata *al som de l'escalina* e *ses dol e ses calina* che abbia portato alla formazione della lezione qui accettata a testo (*al som ses dol e ses calina*).

Arnaldo non poteva dire che l'*altro valore* {v.145} guida i Poeti alla sommità del monte *senza freddo*. 2°- Quel valore NON guidò i Poeti alla sommità del monte *senza caldo*, anzi essi pure dovettero sentire il morso del fuoco entrando in esso (cfr. *Purg.* XXVII, 10, 11, 49-51): Arnaldo avrebbe dunque mentito se avesse detto che la virtù divina li guidava alla sommità *senza caldo*) vada sopravvalutata. La variante *freg* sembra però rimanere fortemente minoritaria all'interno della tradizione, inoltre la dittologia *freddo-caldo* è comune all'interno del poema dantesco e potrebbe aver agito da spinta interna.<sup>34</sup>

Non soltanto, come scrive Anna Maria Chiavacci Leonardi, «[...] *ses dol e ses calina*», può significare semplicemente «senza dover soffrire la nostra pena» (Dante attraversa molto velocemente il muro di fiamme), ma il *som ses dol* (o *freg*) e *ses calina*<sup>35</sup> cui Arnaldo allude può ben essere l'Empireo.

## Bibliografia

- Braccini 1978 = Maurizio Braccini, *Paralipomeni al personaggio-poeta* (*Purgatorio* XXVI 140-7), in *Testi e interpretazioni. Studi del seminario di filologia romanza dell'Università di Firenze*, Milano- Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1978, pp. 169-229.
- Campi 1891 = *La Divina Commedia di Dante Alighieri: ridotta a miglior lezione con l'aiuto di ottimi manoscritti italiani e forestieri e soccorsa di note edite ed inedite antiche e moderne per cura del cav. Giuseppe Campi*, II, *Purgatorio*, Torino, Unione Tipografico-Editrice, 1891.
- Casella 1923 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, testo critico a cura di Mario Casella, Bologna, Zanichelli, 1923.
- Cita *et al.* 2020 = Martina Cita, Federico Marchetti, Elena Niccolai, Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, *Per una nuova edizione della Commedia: ricerche sui piani alti della tradizione*, «*Filologia italiana*», 17, (2020) pp. 9-112.
- Chiavacci Leonardi 1994 = Dante Alighieri, *Commedia. Vol. 2, Purgatorio*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1994.
- De Riquer 1971 = Martin de Riquer, *Guillem de Berguedà*. Esplunga de Francolí, Abadía de Poblet, 1971, 2 voll.

---

34 Scartazzini 1875, p. 545.

35 La lezione messa a testo è *dol*, su base testimoniale. Non si esclude però, a questa altezza degli studi, la possibile correttezza della variante *freg*.

- Folena 2002 = Gianfranco Folena, *Il canto di Guido Guinizzelli* (1977), in *Textus Textis, Lingua e cultura poetica delle origini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 241-265.
- Fosca 2019 = Dante Alighieri, *Divina Commedia. Purgatorio*, edizione a cura di Nicola Fosca, Roma, Aracne, 2019.
- Inglese 2021 = Dante Alighieri, *Commedia, Purgatorio*, a cura di Giorgio Inglese, Le Lettere, Firenze, 2021.
- Lacaita 1887 = Benvenuti de Rambaldis de Imola, *Comentum super Dantis Aldigherii Comodeiam*, a cura di Giacomo Filippo Lacaita, vol. IV, Firenze, Barbèra, 1887.
- Monteverdi 1965 = Angelo Monteverdi, *Il Canto XXVI del Purgatorio*, Lectura Dantis Scaligera, Firenze, Le Monnier, 1965.
- Perugi 1978a = Maurizio Perugi, *Arnaut Daniel in Dante*, «Studi Danteschi», vol. LI (1978), pp. 59-152.
- Perugi 1978b = Arnaut Daniel, *Le canzoni di Arnaut Daniel*. Tomo II, a cura di Maurizio Perugi, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1978.
- Petrocchi 1966-1967 (1994) = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'Antica Vulgata*, vol. III, *Purgatorio*, a cura di Giorgio Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994, 4 voll.
- Pulsoni 2004 = Carlo Pulsoni, *Appunti sulla tradizione manoscritta trobadorica*, «Critica del testo» VII/1, pp. 357-388.
- Renier 1895 = Rodolfo Renier, *Sui brani in lingua d'oc del «Dittamondo» e delle «Leandreide»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 25 (1895), pp. 311-337.
- Sanguineti 2001 = *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001.
- Scartazzini 1875 = *La divina commedia di Dante Alighieri. Volume II. Il Purgatorio*, Leipzig, Brockhaus, 1875.
- Scartazzini-Vandelli 1937 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, riveduta nel testo e commentata da Giovanni Andrea Scartazzini, X edizione, Milano, U. Hoepli, 1937.
- Terzi = Arianna Terzi, *Il provenzale e lo stemma codicum della Commedia*, «Critica del testo», 7/3 (2004), pp. 1091-1143.
- Tonello-Trovato 2022 = Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, edizione critica e commento a cura di Luisa Ferretti Cuomo, Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2022, vol. I.
- Vallocorbaplana 1986 = Jaume Vallocorbaplana, «*Che us guida al som ses freg e ses calina*», in *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, Barcelona, 1986, pp. 537-539.
- Viviani 1823 = *La Divina Commedia di Dante Alighieri giusta la lezione del Codice Bartoliniano*, volume secondo, Udine, Per i Fratelli Mattiuzzi, 1823.
- Witte 1862 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, ricorretta da C. Witte, Berlino, Decker, 1862.

# ALTRI SGUARDI AL *PARADISO*: I 141 E III 28\*

Marco Giola

Università e-Campus, Novedrate

New glances towards the *Paradiso*: I 141 and III 28

## Abstract (ITA)

Il saggio prende in esame due passaggi complessi del *Paradiso* (I 141 e III 28) nei quali non è possibile un'applicazione meccanica dello stemma. In entrambi

i casi, le varianti espresse dalla tradizione vengono discusse sulla base di criteri culturali e linguistici con l'obiettivo di giustificare la lezione da proporre a testo.

## Abstract (ENG)

The essay examines two complex passages in *Paradiso* (I 141 and III 28) in which a mechanical application of the *stemma* is not possible. In both cases, the vari-

ants expressed by tradition are discussed on the basis of cultural and linguistic *criteria* with the aim of justifying the reading to be proposed in the text.

\* Con qualche aggiustamento e con qualche aggiunta di dati, riporto qui integralmente il testo letto a Ravenna il 18 maggio 2023 al *Congresso Dantesco Internazionale Alma Dante 2023* (panel: *Bilanci e novità su una nuova edizione dell'«Inferno dantesco»* / II. *Testo e co-testo*) mantenendo volontariamente il registro informale della comunicazione. Nella struttura e nell'organizzazione editoriale ripeto gli schemi già usati in Giola 2021, saggio del quale, fin dal titolo, il presente può ritenersi un gemello. Per il testo del *Purgatorio* e del *Paradiso* – esclusi gli *specimina* riportati in testa alle due schede, che anticipano la nostra edizione – ricorro a Petrocchi 1965; per quello del *Convivio* a Brambilla Ageno 1995; per quello della *Monarchia* a Shaw 2009. Dell'apparato, estraggo soltanto la porzione relativa al verso interessato dalla discussione: rinvio a Tonello-Trovato 2022, pp. VIII-IX per sigle dei codici e delle edizioni moderne di raffronto (Witte 1862, Casella 1934, Vandelli 1938 [2008], Petrocchi 1965, Sanguineti 2001), cui aggiungo Inglese 2021 indicandolo con I in grassetto. I commenti della *Commedia* sono citati sulla base del Dartmouth Dante Project, salvo edizioni più recenti: per il Lana, Volpi 2009, per l'Ottimo, Boccardo-Corrado-Celotto 2018, per il Lancia, Azzetta 2012, sempre con rinvio *ad loc.*; a queste si aggiunge anche, espresso col solo cognome dell'autore, Inglese 2007-2016.

PAROLE CHIAVE: Edizione critica della *Commedia* / Tommaso d'Aquino e Dante / Morfologia verbale nella lingua di Dante

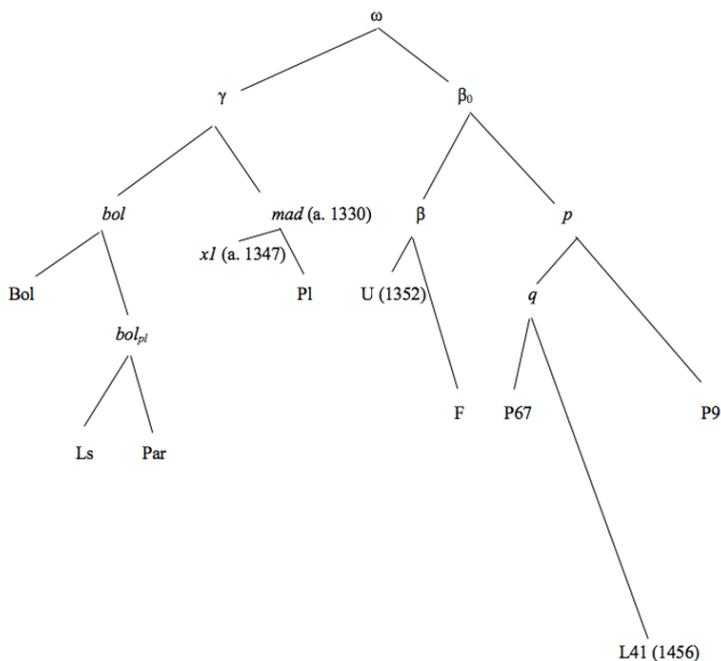
KEYWORDS: Dante's *Commedia*: a critical edition / Thomas Aquinas and Dante / Verbal morphology in Dante's language

Pur con l'indubbia reverenza che ispira l'oggetto, mi convinco sempre di più che, almeno nella prassi, allestire un'edizione della *Commedia* non sia – né più né meno – che come allestire l'edizione di una qualsiasi altra opera letteraria trasmessa da più testimoni. Certo, la sterminata tradizione del poema e la sua instabilità, unite a una materia spesso difficile, hanno offerto condizioni di partenza estreme; tuttavia, una volta raggiunti i piani alti (e questo non per merito mio),<sup>1</sup> si creano delle condizioni di lavoro che non sono affatto dissimili a quelle note a chiunque si sia cimentato con stemmi e varianti. Per la maggior parte del testo, infatti, pur dovendo procedere con cautela, tutto fila liscio, ma qualche volta – saranno cinque o sei versi a canto – il passo spedito si blocca; e ciò succede in quei punti in cui viene meno il conforto dello stemma, per lo più in corrispondenza di due situazioni peculiari. La prima è quella in cui – di fronte a un errore non certo – la maggioranza stemmatica restituisce una lezione dotata sì di senso, ma di un senso meno convincente rispetto a quella che ad essa si oppone: sono le volte in cui occorre far violenza alla logica dello stemma e giustificare la scelta con argomentazioni diverse che, va confessato, spesso non soddisfano appieno. La seconda – spesso inevitabile negli alberi bipartiti, pur con casi di più tranquillizzanti maggioranze “frazionarie” – è quella in cui, disgraziatamente, la tradizione si spacca a metà opponendo due lezioni ugualmente plausibili. Di queste circostanze darò qui due esempi relativi a *Pd* I 141 e *Pd* III 28 muovendo dalle risultanze dell'edizione in corso fondata su questo stemma:<sup>2</sup>

---

1 Per la tradizione toscana e per quella settentrionale, si attende il volume introduttivo di Elisabetta Tonello e Paolo Trovato (si vedano intanto Tonello 2018 e Cita-Marchetti-Niccolai-Trovato-Tonello 2020).

2 Lo stemma, in uso anche per le altre cantiche, è pubblicato in Tonello-Trovato 2022, p. vi.



### 1. Pd I 136-141

Non dei più amirar, se bene estimo,  
 lo tuo salir se non come d'un rivo  
 se d'alto monte scende giuso ad imo.  
 Maraviglia saria in te se, privo  
 d'impedimento, giù ti fossi asiso,  
 come a terra quiete in foco vivo.

141 come (com' C V I P) a terra (in terra Ls Md W) quiete (quieto Md) P9 Ls Md W C V I P] com (come P67 Bl₂, con Pl) materia quieta (o materia cheta) β₀ (- P9) mad (- Md) Bl₂ S, com materia quiete Bl₁, choma tranquieto Par # in foco (en Rb) ω (- Par Md)] et foco Par, il foco Md

Nel primo canto del *Paradiso*, a Dante che – in volo ascendente verso la sfera del fuoco – si stupisce di non essere più soggetto alle leggi della fisica tradizionale (98-99: *ora ammiro com'io trascenda questi corpi levi*), Beatrice rivolge un lungo discorso nel quale gli spiega che l'universo sog-

giace a un *ordine* generale secondo il quale tutte le creature tendono per *istinto* al proprio fine. A questa *norma* è soggetta anche l'anima razionale che, per impulso, desidera ricongiungersi a Dio: il movimento di Dante verso l'alto – dopo che il bagno edenico lo ha liberato dal peccato – è dunque perfettamente naturale e di questo egli non si deve meravigliare così come non si meraviglierebbe in terra per il corso discendente di un fiume; il contrario – invece – sarebbe inammissibile. Questo concetto finale è affidato ai vv. 139-141 (*Maraviglia saria in te se, privo l d'impe-dimento, giù ti fossi assiso, l come a terra quiete in foco vivo*), l'ultimo dei quali, come noto, costituisce un problema critico per l'opposizione tra due varianti principali: *com' a terra quiete* e *com' materia quieta*;<sup>3</sup> la prima lezione (ritenuta quella originale fin dalle *Contributions* di Edward Moore<sup>4</sup> e recentemente ben discussa da Giorgio Inglese<sup>5</sup>) è stata accolta pressoché da tutte le edizioni moderne; la seconda, invece, solo da Federico Sanguineti nel 2001 (e poi da Eleonisia Mandola, insieme allo stesso Sanguineti, nel 2018).<sup>6</sup> Osservando l'apparato relativo al nostro stemma si noterà tuttavia che la lezione *com' a terra quiete* è nettamente minoritaria rispetto alla concorrente poiché si trova solamente in tre testimoni, due di  $\gamma$  (Ls e Md) e uno solo di  $\beta_0$  (P9); tutti gli altri, con eccezione di Par dove c'è qualche indizio del mancato scioglimento di un compendio, leggono invece *com' materia quieta*. Stando così le cose, dunque, a una pura applicazione della legge di maggioranza, la lezione *com' materia quieta* sarebbe quella da promuovere a testo, anche con l'avvallo di alcuni commentatori antichi:

- Lancia: maraviglia sarebbe etc. *come se materia quieta senza fare mutatione stesse in uno vivo fuoco che continuo l'ardesse o fondesse.*
- Ottimo: E soggiunge che la maraviglia sarebbe in lui se, privato de lo intellecto, fosse rimasto giù, come *sarebbe maraviglia vedere*

---

3 Nella filologia dantesca 'scientifica' la consapevolezza di questa diffrazione si avvertì almeno da Viviani 1823 (*ad loc.*, vol II, p. 8), cui seguirono le varianti pubblicate da Scabelli 1870-1873 (*ad loc.*, vol III, p. 121), da Campi 1888-1893 (*ad loc.*, vol III., p. 27) e da Moore 1889, pp. 439-442.

4 Moore 1889, p. 440.

5 Inglese 2012 (2011), pp. 41-42.

6 Rispettivamente Sanguineti 2001, *ad loc.*, p. 384 e Mandola 2018, *ad loc.*, I, pp. 53, 60-61.

*in fuoco vivo alcuna materia stare quieta, cioè senza mutatione alcuna.*

- Benvenuto: com' a terra quieto fuoco vivo, *idest, sicut esset mirum videre aliquam materiam combustibilem stare quietam sine aliqua mutatione in igne accenso ardenti.*

Il passaggio, tutto sommato, avrebbe senso e non andrebbe contro i principi della fisica medievale: ammettendo infatti, sulla scorta di Benvenuto, che per *materia* si indichi quella combustibile (*aliqua materia combustibilis*)<sup>7</sup> e ammettendo che questa – proprio per consentire al fuoco di essere fuoco – non può mantenersi in condizione di quiescenza ma deve cambiare di stato (da solido a etereo, da freddo a caldo), i vv. 139-141 si potrebbero spiegare in questo modo: ‘sarebbe stupefacente se la materia combustibile rimanesse quieta, senza mutarsi, dentro un vivo fuoco che di continuo la consuma’.

Se sussistessero in pienezza le condizioni per un funzionamento meccanico dello stemma, il processo ricostruttivo sarebbe dunque scontato: non ci sarebbe infatti altra possibilità che promuovere a testo la lezione *com' matera quieta*, rigettando la proposta di quasi tutti gli editori moderni e accogliendo quella, isolata ma verosimile, sostenuta da Sanguineti. A ben vedere, però, le due varianti del v. 141 non possiedono i requisiti necessari per una scelta automatica di questo tipo poiché si tratta di lezioni facilmente intercambiabili, o almeno equivocabili. Infatti – soprattutto nei codici settentrionali dove lo scempiamento delle geminate è la norma –, per effetto della scrittura continua i sintagmi *com a ter(r)a* e *com materia* sono espressi da catene grafiche quasi identiche, mentre l'alternanza *quiete / quieta* può derivare da tentativi di aggiustamento messi in atto dai copisti. Date queste circostanze testuali, pertanto, la scelta non può confidare nella sicurezza dello stemma ma deve, per forza di cose, appoggiarsi a criteri di tipo semantico o ermeneutico che sostengano la maggiore o minore plausibilità di due opzioni a prima vista ugualmente accettabili.

La questione si incardina evidentemente sulla determinazione di un fenomeno fisico il cui contrario sarebbe tanto innaturale quanto il moto verso il basso di un corpo purificato: nel caso di *com' matera quieta*

---

7 Diversamente intende invece Inglese 2021, *ad loc.*, III, p. 18: «Si aggiunga che *materia* dell'elemento *fuoco* è la “materia prima”, indeterminata per definizione, la quale insomma non potrebbe dirsi né quieta né inquieta».

riguarderebbe la mutabilità dello stato fisico di un materiale in combustione; nel caso di *com' a terra quiete*, riguarderebbe invece l'incoercibile impulso del fuoco verso l'alto. Se la prima possibilità, pur ammissibilissima, sembra tutto sommato isolata, la seconda costituisce invece un fondamento della fisica aristotelica (*Etica* II 1.2, *Fisica* II.1) spesso usato da Dante per dimostrare la tendenza posseduta dai corpi a raggiungere il loro luogo naturale. Questo principio, come è noto, viene espresso in maniera formulare in *Conv.* III III 2:

le corpora simplici hanno amore naturato in sé allo luogo proprio, e però la terra sempre discende al centro; lo fuoco ha amore alla circonferenza di sopra, lungo lo cielo della luna, e però sempre sale a quella;

viene ripreso poco oltre, in *Conv.* IV IX 6 (dove ha funzione dimostrativa pari a quella logica del sillogismo):

*perché noi volessimo che le cose gravi salissero per natura suso, e perché noi volessimo che 'l silogismo con falsi principii conchiudesse veritate dimostrando, e perché noi volessimo che la casa sedesse così forte pendente come diritta, non sarebbe.*

e ritorna come elemento di paragone entro un sistema argomentativo in *Mon.* I xv 6:

*Nam, sicut plures glebas diceremus 'concordes' propter condescendere omnes ad medium, et plures flammis propter coadscendere omnes ad circumferentiam, si voluntarie hoc facerent; ita homines plures 'concordes' dicimus propter simul moveri secundum velle ad unum quod est formaliter in suis voluntatibus, sicut qualitas una formaliter in glebis, scilicet gravitas, et una in flammis, scilicet levitas.*<sup>8</sup>

---

8 «Potremmo definire 'concordi' più parti di terra per il fatto che tutte scendono insieme verso il centro, oppure più parti di fuoco per il fatto che tutte salgono verso il cerchio esterno del mondo, se facessero questo per loro volontà; nello stesso modo definiamo 'concordi' più uomini per il fatto che essi si muovono insieme, secondo il loro volere, verso una medesima meta che si trova formalmente nelle loro volontà, così come formalmente vi è una stessa qualità nelle parti di terra, cioè la pesantezza, e una stessa qualità nelle parti di fuoco, cioè la leggerezza» (per la traduzione, Chiesa-Tabarroni 2013, *ad loc.*, p. 65).

Nella *Commedia*, invece, l'immagine del fuoco che fugge la terra e aspira al cielo prende forma di poesia in almeno sei luoghi, oltre – eventualmente – a quello qui in discussione; in tre di questi il fenomeno è descritto 'direttamente', in ottemperanza alla legge fisica:

1. *Pg XVIII 28-33*: Poi, *come 'l foco movesi in altura / per la sua forma ch'è nata a salire / là dove più in sua materia dura, / così l'animo preso entra in disire, / ch'è moto spiritale, e mai non posa / fin che la cosa amata il fa gioire.*
2. *Pd I 109-115*: *Ne l'ordine ch'io dico sono accline / tutte nature, per diverse sorti, / più al principio loro e men vicine; / onde si muovono a diversi porti / per lo gran mar de l'essere, e ciascuna / con istinto a lei dato che la porti. / Questi ne porta il foco inver' la luna.*
3. *Pd IV 76-78*: *ché volontà, se non vuol, non s'ammorza, / ma fa come natura face in foco, / se mille volte violenza il torza;*

in altri tre, per così dire, 'al contrario', attraverso l'immagine del fulmine che, costretto dalla violenza del vapore igneo, precipita verso terra contro la propria natura:

4. *Pd I 91-93*: *Tu non se' in terra, sì come tu credi; / ma folgore, fuggendo il proprio sito, / non corse come tu ch'ad esso riedi.*
5. *Pd I 133-135*: *e sì come veder si può cadere / foco di nube, sì l'impeto primo / l'atterra torto da falso piacere.*
6. *Pd XXIII 40-45*: *Come foco di nube si diserra / per dilatarsi sì che non vi cape, / e fuor di sua natura in giù s'atterra, / la mente mia così, tra quelle dape / fatta più grande, di sé stessa uscìo, / e che si fesse rimembrar non sape.*

In questo elenco si noterà la replicazione a breve distanza dello stesso concetto nel primo canto del *Paradiso* (I 91-93, 109-115, 133-135), cioè nella stessa area testuale interessata dalla terzina di cui qui si parla (I 139-141): questo fatto non stupisce poiché l'intero canto – sul piano della narrazione e su quello della discussione fisico-teologica – muove intorno al moto ascensionale, quello cioè che permette a Dante (*puro e disposto a salire a le stelle*, come in maniera aggettante recita l'ultimo verso del *Purgatorio*) di raggiungere il luogo che è *fatto per proprio de l'umana spece*. Per analogia, non mi sembra pertanto improbabile che questa idea di movimento possa estendersi anche ai vv. 136-141: ammettendo la lezione *com' a terra quiete*, infatti, si otterrebbe una maggiore compattezza

con questo sistema e, per di più, l'immagine del fuoco che, per natura, tende verso l'alto (vv. 139-141) compenserebbe simmetricamente quella del fiume che, altrettanto per natura, corre verso il basso (vv. 136-138); ma su questo, dirò qualcosa in più qui sotto. In tale prospettiva, come ha correttamente osservato Inglese, la precisazione *a terra* diventa dunque indispensabile poiché:

il fuoco *movesi in altura* (Pg XVIII 28) quando si trova sulla *terra*. Il moto naturale dell'elemento-fuoco è diretto verso l'alto quando esso si trova fuori della sua sfera. «Nihil movetur naturaliter motu recto nisi cum est extra suum locum» (Tommaso, *S. Th.* I 7, 2). Il fuoco è 'inquieto' quando si trova *a terra*, e il verso dantesco non può stare senza questa precisazione: difatti, «ignis ... in loco suo quiescit» (*S. Th.* I 6, 3).<sup>9</sup>

A tutto ciò si può forse aggiungere un ulteriore (ma minimo) elemento a supporto di questa scelta ricorrendo ai modelli che verosimilmente hanno trasmesso a Dante il principio aristotelico della tendenza spontanea del fuoco verso l'alto e dei gravi verso il basso. Il commento secolare (almeno da Scartazzini in poi) si affida normalmente ai due luoghi della *Summa Theologica* ricordati da Inglese che, insieme a un altro (I, II<sup>e</sup>, q. 10, a. 1: «Et ideo illa quae pertinent ad motum, vel quae consequuntur motum, in rebus naturalibus, non semper insunt, sicut ignis non semper movetur sursum, sed quando est extra locum suum»),<sup>10</sup> sarebbero di per sé sufficienti a dichiarare la provenienza di questo concetto. Oltre a questi, però, mi sembra utile richiamare anche la pagina nella quale Tommaso più diffusamente si sofferma su questo problema, cioè un ampio passaggio del commento alla *Fisica* di Aristotele (V, l. 10 n. 6):

universaliter motus et quietes sunt hoc modo contrarii. Sicut motus qui est sursum, est contrarius motui qui est deorsum (quia sursum et deorsum sunt contrarietates loci), et uterque istorum motuum est naturalis alicui corporum; *ignis enim naturaliter fertur sursum, terra vero deorsum*. Et iterum utriusque horum motuum est accipere

---

<sup>9</sup> Inglese 2012 (2011), p. 42.

<sup>10</sup> «Perciò, quanto si riferisce al moto, o al moto consegua, non è presente di continuo negli esseri corporei; il fuoco, p. es., non sempre si muove verso l'alto, ma solo quando è fuori del suo luogo naturale» (per la traduzione, *Somma teologica* 2014, ad loc., VIII, p. 515).

contrarias differentias has, scilicet quod est secundum naturam et extra naturam. Et hoc est quod dicit, et contrariae ipsorum, scilicet motuum differentiae sunt. Vel potest intelligi quod ipsorum corporum quae moventur, sunt contrariae differentiae motuum, scilicet secundum naturam et extra naturam: *motus enim sursum est quidem naturalis igni, sed moveri deorsum est ei extra naturam. Et sic patet quod motus qui est secundum naturam, est contrarius ei qui est extra naturam.* Et similiter est de quietibus. Quia quietes quae est sursum, est contraria motui qui est de sursum in deorsum. Sed illa *quies est terrae innaturalis*: sed motus qui est deorsum est ei secundum naturam. Unde patet secundum praemissa, quod *quies quae est extra naturam, est contraria motui naturali eiusdem corporis: quia etiam in eodem corpore motus sic contrariantur ad invicem, quod scilicet motus naturalis unius corporis est contrarius motui non naturali eiusdem corporis. Et sic est etiam de quiete: quia alia quietum contrariarum erit secundum naturam, ut sursum igni et deorsum terrae; alia vero extra naturam, ut deorsum igni, sursum terrae.*<sup>11</sup>

Nella quasi interezza di questo luogo, Tommaso procede disponendo il ragionamento per opposizioni reciproche: fuoco e gravi si comportano – fra alto e basso – con polarità contrarie di moto e di quiete e ciò che

---

11 «in generale il movimento e il riposo sono contrari in questo modo. Ad esempio, il movimento che va verso l'alto è contrario a quello che va verso il basso (infatti l'alto e il basso sono relazioni contrarie rispetto al luogo) e ciascuno di questi movimenti è naturale rispetto a qualche corpo; infatti *il fuoco è trasportato in alto per natura mentre la terra è trasportata in basso*. E di entrambi i movimenti bisogna assumere le differenze contrarie, cioè che sono secondo natura e contro natura. Questo è ciò che egli intende dire quando afferma: «questi due movimenti sono tra loro contrari», ossia di questi movimenti ci sono le differenze. O si può anche intendere che ciò che degli stessi corpi viene mosso sono le differenze contrarie dei movimenti, cioè secondo natura e contro natura: *infatti il muoversi verso l'alto è naturale al fuoco, mentre il muoversi verso il basso è ad esso contro natura. E così è evidente che il movimento secondo natura è contrario al movimento contro natura*. Per la quiete vale lo stesso discorso: infatti la quiete verso l'alto è contraria a quella del movimento che va dall'alto verso il basso. Ma questa quiete per la terra è innaturale: mentre il movimento che va verso il basso è per essa secondo natura. Perciò da quanto è stato detto risulta che *la quiete che è contro natura è contraria al movimento naturale dello stesso corpo, giacché anche nello stesso corpo i movimenti sono contrario l'un l'altro in tal modo che il movimento naturale di un corpo è contrario al movimento non naturale dello stesso corpo. E lo stesso vale anche per la quiete, poiché, mentre l'una delle quieti contrarie è secondo natura, come per esempio l'alto per il fuoco e il basso per la terra, l'altra è contro natura, come il basso il fuoco e l'alto per la terra*» (per la traduzione, Mondin 2004, p. 515).

per uno è *secundum naturam*, per gli altri è *extra naturam*. Si tratta, si capisce, di fondamentali della dialettica scolastica ma questo sistema, che incrocia – con vettori divergenti – gravi e fuoco, alto e basso, moto e quiete, sembra perfettamente adattarsi all’insieme di *Pd I* 136-141, dove i primi tre versi riguardano il movimento *secundum naturam* di un corpo pesante (*un rivo*) verso il basso, mentre – specularmente, ma al contrario – gli altri tre riguardano la quiete *extra naturam* di una fiamma (*foco vivo*) che non si alza verso il cielo. In questo senso, la proposizione *Maraviglia saria* assumerebbe dunque il significato preciso di ‘Sarebbe un fatto contro natura’, come pare aver intuito precisamente, pochi anni dopo la morte di Dante, Iacomo della Lana che così glossa questo verso:

E soçunge che serave tal meravegla, veçuto quel ch’è ditto, a trovarse  
nella cognitione impedimento che non serave a trovare qui çoso in  
terra fogo vivo che fosse in quiete ch’è, sì com’è dicto, *contra natura*.

## 2. *Pd III* 25-30

«Non ti maravigliar perch’io sorrída»,  
mi disse, «appresso il tuo püeril coto,  
poi sopra ’l vero ancora il piè non fida,  
ma ti rivolvi, come sòli, a vòto:  
vere sustanze son ciò che tu vedi,  
qui rilegate per manco di voto.

28 ti (o te) rivolvi  $\beta_0$ ] te (ti Ls Md) riuolue  $\gamma$  W C V P S I # sòli  $\beta_0$  (-  
P9)] sole (suole Bl<sub>1</sub> Par Pl C V P I) P9  $\gamma$  Bl<sub>2</sub> W C V P S I

Si tratta, ancora una volta, di un passaggio molto noto: Dante si trova nel cielo della Luna e gli spiriti qui glorificati si mostrano a lui come figure circ confuse da una luminosità pallida e diafana che gliel fa credere immagini riflesse da uno specchio. Dante, in questo stato di illusione, si volta per vedere gli originali di ciò che ritiene *specchiati sembianti* ma non trova nulla; rivolge dunque lo sguardo negli occhi di Beatrice che, sorridendo, gli risponde con le parole qui sopra riportate.

Il problema riguarda il primo periodo (vv. 25-28) e, nello specifico, l’ultimo di questi versi, il 28, per il quale tutte le edizioni di riferimento sono concordi nel riportare la lezione *te rivolve come suole*. A fronte di ciò, nell’assetto del nostro stemma la situazione non è pacifica perché la tradizione si spezza a metà nei suoi due rami primari: da un lato,  $\gamma$  legge *te rivolve come suole*, dall’altro,  $\beta_0$  *te rivolvi come soli* (con la parziale

eccezione di P9 che ha *ti rivolvi come sole*). Nel sistema fiorentino trecentesco, quello dell'autore, l'opposizione dei due morfemi desinenziali *-e* ed *-i* indica senza possibilità di dubbio due persone grammaticali dell'indicativo presente diverse fra loro: la *-e* di  $\gamma$  (*rivolve ... suole*), infatti, non può che esprimere la 3ª pers. sing.,<sup>12</sup> la *-i* di  $\beta_0$ , (*rivolvi ... soli*) la 2ª pers. sing. Si potrà facilmente obiettare, d'altra parte, che per i copisti settentrionali (emiliano-romagnoli e veneti principalmente, ma non solo) responsabili della maggior parte dei testimoni del nostro stemma, questa contrapposizione morfologica potrebbe non valere allo stesso modo: come già avvertiva Adolfo Mussafia, infatti, nei codici settentrionali della *Commedia* dove le patine degli scriventi si depositano sulla base fiorentina, l'indistinzione fra *e* e *i* è frequente in moltissime posizioni, compresa quella atona finale nelle uscite nei verbi:<sup>13</sup> lo si nota qui benissimo, ad esempio, nel caso di P9 (*ti rivolvi come sole*), in cui, all'interno dello stesso verso, si trovano con buona probabilità entrambe le opzioni per indicare la 2ª pers. sing.

Per verificare la diffusione di desinenze – sicuramente o presumibilmente – non fiorentine di questo tipo nei testimoni della nostra edizione, ho sottoposto a spoglio integrale i primi otto canti del *Paradiso* (gli unici di cui dispongo, per ora, di una collazione completa) così da avere un campione complessivo corrispondente a circa un quarto della terza cantica. I risultati – ottenuti con criteri molto inclusivi che ammettono alcune forme possibili, pur limitatamente, anche a Firenze – sono questi:

1) desinenze in *-e* in luogo di *-i* del fiorentino [tot. 6 occ.]:

1.a) 2ª pers. sing. dell'indic. pres.: III 29 *sole* (P9) e IV 30 *vole* (P9); forse da attribuirsi al sistema settentrionale è anche I 15 *dimande* (P9), perfettamente accettabile tuttavia anche in quello fiorentino;<sup>14</sup>

1.b) 3ª pers. sing. del cong. pres.: V 15 *asecure* (Rb) e, nella costruzione dell'imperat. negativo, V 55 *non trasmute* (Rb);

1.c) 2ª pers. plur. del condiz. pres.: I 90 *vedreste* (Rb).

---

12 Per *rivolvere* e *solere* è infatti da escludere la possibilità di una desinenza etimologica in *-e* (< -AS) per la 2ª pers. sing. dell'ind. pres. che nel fiorentino del XIV sec. è ammessa solo per i verbi della 1ª classe in *-are*: Castellani 1952, pp. 68-72; per le molte occorrenze nella *Commedia*, Parodi 1894 (1957), II, p. 253.

13 Mussafia 1865, pp. 8-10; per le varietà emiliano-romagnole, Stella 1994, p. 269.

14 Per le voci in *-e* dei verbi della 1ª classe in *-are*, v. nota 12.

2) desinenze in *-i* in luogo di *-e* del fiorentino [tot. 28 occ.]:

- 2.a) 3<sup>a</sup> pers. sing. dell'indic. pres.: II 12 *vivisi* (P67 L41 P9 = *p*);  
 2.b) 2<sup>a</sup> pers. plur. dell'indic. pres.: III 65 *disiderati* (P9), VIII 145 *torciti* (Par);  
 2.c) 3<sup>a</sup> pers. sing. dell'indic. perf.: I 142 *rivolsi* (L41, dubbio),<sup>15</sup> IV 48 *rifeci* (P9);  
 2.d) 2<sup>a</sup> pers. sing. dell'imperat. pres.: II 4 *tornati* (P9);  
 2.e) 3<sup>a</sup> pers. sing. del cong. imperf.: V 20 *fessi* (L41), V 110 *procedessi* (L41), VI 140 *sapessi* (Par), VII 93 e VIII 25 *havessi* (L41), VIII 74 : 76 : 78 *avessi* : *antivedessi* : *offendessi* (F), VIII 116 *fossi* (F), VIII 135 *vincessi* (L41); come ausiliare, VII 120 *fossi stato* (L41).  
 [Registro a parte due casi poiché genericamente ammessi anche dal fiorentino tardo:<sup>16</sup>  
 2.f) 2<sup>a</sup> pers. plur. dell'indic. perf.: II 10 *drisciasti* (U, *driçça-* L41, *driccia-* P9, *driçça-* Ls).  
 2.g) 2<sup>a</sup> pers. sing. del condiz. pres.: II 6 *rimaresti* (P67 P9 Ls Md Pl)].

Come si può osservare, la presenza di desinenze tipicamente non-fiorentine nei testimoni dello stemma, oltre che quantitativamente molto modesta (incluse quelle dubbie, si contano 34 occ. totali in più di 1.110 versi per 11 testimoni scrutinati), è anche estremamente irregolare. Da una parte, infatti, nel caso di *-e* in luogo di *-i* (§ 1), le occorrenze – scarsissime – si rilevano solo per tre persone grammaticali (§ 1.a-c) e si registrano soltanto in due codici (P9 ed Rb). Dall'altra, nella situazione opposta (§ 2), le desinenze in *-i* al posto del fiorentino *-e* mostrano certo una maggiore frequenza e si incontrano in quasi tutti i manoscritti, ma si rivelano spesso localizzate solo in alcuni di essi: ad es., per la 3<sup>a</sup> pers. sing. del cong. imperf. in *-i* (§ 2.e), le 11 occ. totali sono spartite solamente fra L41 e F (che lo ammette anche in rima) oltre ad un caso isolato in Par. Su un piano più generale si noterà inoltre che – almeno per questo specifico fenomeno – alcuni copisti lasciano affiorare maggiormente il proprio sistema linguistico naturale introducendo più volte desinenze non-fiorentine (9 occ. per P9 ed L41; 4 occ. per F; 3 occ. per Rb; 2 occ. per P67, Par ed Ls) mentre ad altri sfuggono una volta soltanto (U, Md e Pl). Ma quello che però più importa – almeno relativamente al verso qui in esame – è quanto si può constatare a proposito della 2<sup>a</sup> pers. sing. in *-e* e della 3<sup>a</sup> pers. sing. in *-i* dell'ind. pres: il primo caso (§ 1.a) si registra, con 3

15 Nel verso *Quinci rivolve inver' lo cielo il viso*, la forma *rivolsi* di L41 potrebbe indicare infatti anche un improprio mutamento di soggetto: non Beatrice, che ha appena finito di parlare, ma Dante, che ha appena finito di ascoltarla.

16 Manni 1979, pp. 163-164.

occ. (di cui una assai dubbia), esclusivamente in un manoscritto, cioè P9; il secondo caso (§ 2.a) invece, condiviso da tre codici discendenti dallo stesso capostipite *p* (P67, L41 e P9), riguarda solo la medesima forma, *vivisi* per *vivesi*, sulla quale possono anche essere intervenuti, più genericamente, fenomeni di assimilazione vocalica. La diffusione sporadica di queste desinenze e la loro distribuzione assai discontinua fra i codici che le trasmettono scoraggiano pertanto una discussione delle varianti *te rivolve come suole* ( $\gamma$ ) e *te rivolvi come suoli* ( $\beta_0$ ) sistematizzata in prospettiva diatopica, cioè interpretandole come forme di fatto equivalenti per i copisti settentrionali; sarà dunque più economico trattarle come l'espressione di due ben distinte persone grammaticali: 3<sup>a</sup> pers. sing. per  $\gamma$  e 2<sup>a</sup> pers. sing. per  $\beta_0$ .

Stabilizzato, almeno credo, questo aspetto di partenza, si può passare ad esaminare l'intero periodo (vv. 25-28). Il luogo è molto complicato e, per poter esercitare su di esso qualche tipo di critica, non occorre capirne solo genericamente il senso (peraltro chiarissimo: Dante si inganna perché valuta la fenomenologia del Paradiso con gli strumenti della logica umana), ma è essenziale intendere il valore esatto delle singole parole con cui è espresso. Ricorrendo ai commentatori moderni fra quelli più attenti alla spiegazione testuale esatta, si apprendono due fatti: da una parte, non è mai prevista la variante *te rivolvi come suoli* (ma questo non stupisce perché le edizioni cui si riferiscono riportano sempre quella concorrente); dall'altra, l'esposizione alla lettera dei vv. 25-28 non è unanime ma si divide nettamente in due blocchi.

Un primo e più numeroso gruppo di commentatori, infatti, interpreta *fidare* (v. 27) in senso transitivo, con *piè* complemento oggetto e *coto* soggetto, esteso anche all'avversativa successiva e all'inciso che questa contiene: il senso, dunque, più o meno sarebbe questo: 'non stupirti se io sorrido in conseguenza del tuo pensiero puerile poiché questo tuo pensiero non ti fa appoggiare (*fida*) il piede sulla verità e questo stesso pensiero ti fa vaneggiare, come fa solitamente'.<sup>17</sup> Un secondo, ma più esiguo, mani-

---

17 Poletto: «il tuo pensiero non poggia, non s'appunta ancora sulla verità»; Casini-Barbi: «il tuo pensiero non si ferma ancora con sicurezza sulla verità»; Scartazzini-Vandelli: «il tuo pensiero, andando dietro all'apparenza sensibile, ancora non mette il piede sicuro nella verità»; Grabher: «poiché il tuo *coto* non poggia ancora saldamente il piede sulla verità, ma ti fa errare dietro cose vane»; Mattalia: «Il soggetto è *coto*»; Singleton: «the subject is *coto*»; Pasquini-Quaglio: «(*esso pensiero*) non poggia ancora il piede (cioè «non si fonda saldamente») sulla verità»; Chiavacci Leonardi: «questo tuo *pensiero* non

polo di commenti ritiene invece che *fidare* sia intransitivo e che il soggetto della causale sia *piè*, usato metaforicamente per ‘intelletto’, ‘mente’ o ‘capacità di giudizio’; anche in questo caso lo stesso soggetto propaggina nell’avversativa e nell’inciso del v. 28. L’insieme si potrebbe quindi parafrasare con: ‘non stupirti se io sorrido per il tuo pensiero puerile poiché il tuo intelletto non appoggia ancora sicuro sulla verità ma questo stesso intelletto, tuttora incerto, ti fa vaneggiare come ti capita spesso’.<sup>18</sup>

Entrambe le interpretazioni sembrerebbero ugualmente legittime ma la prima di esse – cioè ‘il tuo pensiero puerile non ti fa appoggiare il piede sulla verità’ – mi pare però decisamente più faticosa, e forse anche meno plausibile, principalmente alcune ragioni semantiche e sintattiche legate al verbo *fidare*. Una minima indagine nel corpus dell’OVI mostra infatti almeno due questioni di qualche rilevanza. La prima: nell’italiano antico né *fidare* né i suoi prefissati *affidare* e *confidare* sembrano essere mai stati usati transitivamente con il sostantivo *piede*<sup>19</sup> (il che, tutto sommato vuol dir poco: infatti, se si deve forse escludere l’esistenza nella lingua comune della locuzione ‘affidare il piede’ con il significato ‘appoggiare, o far appoggiare, il piede’, questo fatto non sarebbe stato certo un ostacolo per la creatività dantesca). La seconda: *fidare* transitivo, oltre che con l’oggetto, di solito si completa con un nome introdotto da *a*, con espressioni del tipo ‘affidare qualcosa *a* qualcuno’ di cui si ha almeno un parallelo nella *Commedia* (*If* II 12: *prima ch’a l’alto passo tu mi fidi*) e di cui si trova ampia attestazione nell’italiano due- e trecentesco;<sup>20</sup> di contro, non

---

si fonda (non fida, non appoggia il piede) sulla verità»; Inglese: *fida*: «‘poggia con fiducia’, con sicurezza; sogg. è *coto*, compl. ogg. *lo piè*».

18 Steiner: «la tua mente non è ancora così solidamente piantata sulla verità»; Chimenz: «metaforicamente, il tuo *intelletto* («*piè*, frequente nella Bibbia a denotare i moti dell’animo», Tommaseo) non si affida, non poggia sicuro. Qualcuno fa il *coto* sogg. di non fida, considerato trans., e ogg. *lo piè*: il senso è lo stesso, ma la metafora risulta troppo materializzata»; Giacalone: «il tuo intelletto (*piè*: frequente nella Bibbia a denotare i moti dell’animo, Tommaseo) ancora non si affida, non poggia sicuro, sulle verità soprannaturali»; Bosco-Reggio: «il tuo pensiero non poggia ancora il piede, non si fonda ancora (*lo piè non fida*) sopra la verità. Altri invece, basandosi sull’immagine biblica che rappresenta metaforicamente *il piè* come i moti dell’animo, intende: poiché il tuo intelletto (*lo piè*) non appoggia ancora sicuro sulla verità».

19 Così almeno da una ricerca nel corpus OVI con le stringhe ‘\*fid\* \*piè\*’ e ‘\*fid\* \*ped\*’.

20 Albertano da Brescia (volg.): «*non confidate li segreti né non li scoprite a coloro dei qua’ facesti lite di trista pungna*»; Il Milione toscano: «egli gli *afidò* la reina Cacesi e la

ho trovato nemmeno un esempio di enunciati del tipo ‘affidare qualcosa sopra qualcuno o qualcosa’.<sup>21</sup>

Se dunque un uso transitivo di *fidare* presenta qualche debole controindicazione, l’altra possibile interpretazione, dove *piè* è soggetto e *fida*, intransitivo, ha il significato di ‘appoggia’, in qualche modo “smaterializza” la metafora (come annota finemente Siro Chimenz)<sup>22</sup> rendendola più lieve e anche più in linea con il linguaggio biblico cui essa si rifà, come, solo per fare un esempio, i primi versetti del Salmo 27: «Mei autem paene moti sunt pedes, paene effusi sunt gressus mei».

Detto questo, provo a riassumere e ad andare al punto: nell’insieme dei quattro vv. 25-30 i primi tre, che non mostrano variazioni nel testo e che hanno sempre il verbo alla terza singolare, sotto il profilo della sola interpretazione del verbo *fidare* mostrano due possibilità di lettura, delle quali quella preferibile pare essere quella con valore transitivo e con questo significato: ‘non stupirti se sorrido in conseguenza del tuo pensiero puerile poiché questo tuo pensiero non fa appoggiare il piede alla verità ma questo stesso pensiero puerile ti fa vaneggiare, come ti capita spesso’. A fronte di ciò, sarebbe dunque ammissibile la variante espressa dall’intero ramo  $\beta_0$  *rivolvi come suoli*?

A questa domanda credo si possa senza dubbio rispondere in maniera affermativa, anche perché la struttura del periodo mostrerebbe una struttura decisamente meno contorta ed estenuata creandosi un cambio di soggetto tra l’avversativa del v. 28 e la causale del verso precedente. Il passaggio al *tu* determinato della variante di  $\beta_0$ , inoltre, crea maggiormente un effetto allocutivo che è piuttosto frequente negli altri interventi di Beatrice che stigmatizzano la grossezza del giudizio di Dante, come, ad es.:

*figliuola de re de’ Mang*»; Ovidio, *Ars amandi* (volg.): «O pazzo, *tu affidi le paurose colombe al terzuolo e affidi la mandra delle pecore al montanaresco lupo*»; Filippo Ceffi, *Pistole di Seneca*: «s’elli ti conoscesse et amasse saviamente, già non ti *fiderebbe a huomo forestiere*»; Valerio Massimo (volg.): «A le cui mani non fue ardito di *fidare i ferri*, poi che furono in etade di dodici anni»; Lucano (volg.): «egli hae anzi voluto *afidare la sua vita al ciente d’Egipto*»; *Pistole di Seneca*: «Augustus Cesare *affidò a costui medesimo i suoi segreti*»; Giovanni Boccaccio, *Esposizioni*: «non solamente *alle loro vigilie o a’ cassoni ferrati li loro tesori fidano*, ma, fatte profondissime fosse ne’ luoghi men sospetti, gli sotterrano». Si noterà d’altra parte che in quasi tutti i casi si tratta di volgarizzamenti dal latino e che la struttura della lingua d’arrivo ripete quella con reggenza del dativo propria dei verbi del testo di partenza (*credere, committere, debere*).

21 In questo caso la ricerca si è basata sulle stringhe \*fid\* \*s>p\*, \*fid\* su e \*fid\* su\*.

22 Vedi *supra* nota 18.

1. *Pd I* 88-90: Tu stesso ti fai grosso / col falso imaginar, sì che non vedi / ciò che vedresti se l'avessi scosso.
2. *Pd II* 61-62: Certo assai vedrai sommerso / nel falso il creder tuo.

Per tale ragione mi sembrerebbe preferibile promuovere a testo la lezione di  $\beta_0$  *rivolvi come suoli*.

## Bibliografia

- Azzetta 2012 = Andrea Lancia, *Chiose alla «Commedia»*, a cura di Luca Azzetta, Roma, Salerno, 2012.
- Boccardo-Corrado-Celotto 2018 = *Ottimo commento alla «Commedia»*, a cura di Giovanni Battista Boccardo, Massimiliano Corrado, Vittorio Celotto, Roma, Salerno, 2018.
- Brambilla Ageno 1995 = Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995.
- Campi 1888-1893 = *La Divina Commedia*, ridotta a miglior lezione con l'aiuto di ottimi manoscritti italiani e forestieri e corredata di note edite e inedite, antiche e moderne dal prof. Giuseppe Campi, Torino, Unione Tipografica Editrice, 1888-1893.
- Casella 1934 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, testo critico a cura di Mario Casella, Bologna, Zanichelli, 1934.
- Castellani 1952 = Arrigo Castellani, *Nuovi testi fiorentini del Dugento*, Firenze, Sansoni, 1952.
- Chiesa-Tabarroni 2013, Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni, con la collaborazione di Diego Ellero, Roma, Salerno, 2013.
- Cita-Marchetti-Niccolai-Tonello-Trovato 2020 = Martina Cita, Federico Marchetti, Elena Niccolai, Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, *Per una nuova edizione della «Commedia». Ricerche sui piani alti della tradizione*, «Filologia italiana», 17 (2020), pp. 9-116.
- Giola 2021 = Marco Giola, *Primi sguardi al «Paradiso»: alcuni problemi e qualche proposta*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Terza serie (2020)*, a cura di Martina Cita, Federico Marchetti, Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2021, pp. 47-67.
- Inglese 2012 (2011) = Giorgio Inglese, *Ecdotica e commento ai testi letterari*, «La Cultura», 49/2 (2011), pp. 277-283 [poi in *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, a cura di Emilio Pasquini, Bologna, Commissione per i testi di lingua-Bononia University Press, 2012, pp. 37-45, da cui si cita].
- Inglese 2007-2016 = Dante Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007-2016.
- Inglese 2021 = Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Giorgio Inglese, Firenze, Le Lettere, 2021.

- Manni 1979 = Paola Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana», 8 (1979), pp. 115-171.
- Mandola 2018 = Dante, *Paradiso I-XVII*, edizione critica alla luce del più antico codice di sicura fiorentinità, a cura di Eleonisia Mandola, premessa di Federico Sanguineti, Genova, Il melangolo, 2018.
- Mondin 2004 = S. Tommaso d'Aquino, *Commento alla Fisica di Aristotele e testo integrale di Aristotele*, traduzione e introduzione a cura di Battista Mondin, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2004-.
- Moore 1889 = Edward Moore, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia, Including the Complete Collation Throughout the Inferno of All the Mss. at Oxford and Cambridge*, Cambridge, at the University Press, 1889.
- Mussafia 1865 = Adolfo Mussafia, *I codici della Divina Commedia che si conservano alla Biblioteca Imperiale di Vienna e alla Reale di Stoccarda*, «Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse», 49 (1865), pp. 141-212.
- Parodi 1896 (1957) = Ernesto Giacomo Parodi, *La rima e i vocaboli in rima nella Divina Commedia*, «Bullettino della Società Dantesca italiana», 3 (1896), pp. 81-156 [poi in Id., *Lingua e letteratura. Studi di teoria linguistica e di storia dell'italiano antico*, a cura di Gianfranco Folena, con un saggio introduttivo di Alfredo Schiaffini, Venezia, Neri Pozza, 1957, II, pp. 203-273, da cui si cita].
- Petrocchi 1965 = Dante Alighieri, *La «Commedia» secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1966-1967 [seconda edizione rivista: Firenze, Le Lettere, 1994].
- Sanguineti 2001 = Dantis Alagherii *Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Tavarnuzze, SISMELE, Edizioni del Galluzzo Firenze-Fondazione Ezio Franceschini, 2001.
- Scarabelli 1870-1873 = *Esemplare della Divina Comedia donato da Papa (Benedetto XIV) Lambertini con tutti i suoi libri allo studio di Bologna edito secondo la sua ortografia, illustrato dai confronti di altri 19 codici danteschi inediti e fornito di note critiche da Luciano Scarabelli*, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1870-1873.
- Serianni-Trifone 1994 = *Storia della lingua italiana*, a cura di Luca Serianni e Pietro Trifone, Torino, Einaudi, 1994.
- Shaw 2009 = Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Prue Shaw, Firenze, Le Lettere, 2009.
- Somma teologica* 2014 = Tommaso d'Aquino, *La Somma teologica*, testo latino dell'Edizione Leonina, traduzione italiana a cura dei Frati Domenicani, introduzione di Giuseppe Barzaghi, Bologna, Edizioni Studio Domenicano, 2014.
- Stella 1994 = Angelo Stella, *Emilia-Romagna*, in Serianni-Trifone 1994, III (*Le altre lingue*), pp. 260-294.

- Tonello 2018 = Elisabetta Tonello, *Sulla tradizione tosco-fiorentina della Commedia di Dante (secoli XIV-XV)*, Padova, [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it) Edizioni, 2018.
- Tonello-Trovato 2022 = Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, edizione critica a cura di Elisabetta Tonello, Paolo Trovato, con la collaborazione di Martina Cita, Federico Marchetti, Elena Niccolai, Padova, [libreriauniversitaria.it](http://libreriauniversitaria.it) Edizioni, 2022.
- Vandelli 1938 (2008) = Dante Alighieri, *La divina Commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana riveduto col commento scortazziniano da Giuseppe Vandelli, Milano, Hoepli, 1938 [rist. anast. Milano, Hoepli, 2008].
- Viviani 1823 = *La Divina Commedia giusta la lezione del codice Bartoliniano*, [a cura di Quirico Viviani], Udine, per fratelli Mattiuzzi, 1823.
- Volpi 2009 = Iacomo della Lana, *Commento alla Commedia*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno, 2009.
- Witte 1862 = *La Divina Commedia di Dante Alighieri* ricorretta sopra quattro dei più autorevoli testi a penna da Carlo Witte, Berlino, Decker, 1862.

# SCIOGLIERE IL VERSO: ANCORA SULLA STRUTTURA RITMICA DELL'ENDECASILLABO NELLA *COMMEDIA*

Elena Niccolai

Università degli Studi di Siena

*Sciogliere il verso*: some notes on the prosodic-rhythmic structure of the hendecasyllable in the *Commedia*

## Abstract (ITA)

La ricostruzione testuale di testi poetici dei primi secoli privi di originali rischia di applicare norme prosodiche consolidate soltanto nel corso della tradizione. A partire dalle recenti acquisizioni (Facini 2017) circa l'endecasillabo dei poeti della corte federiciani e dalla più recente edizione

dell'*Inferno* (Tonello-Trovato 2022), il contributo propone la discussione di alcuni aspetti prosodici (media accentuale, *ictus* ribattuti e configurazioni prosodiche anomale) tramite la scansione di un campione di dodici canti della prima cantica della *Commedia*.

## Abstract (ENG)

The textual reconstruction of early centuries' poetic texts lacking original manuscripts risks applying prosodic norms that only consolidated over the course of tradition. Building on recent findings (Facini 2017) regarding the hendecasyllable of poets at the court of Frederick II and the lat-

est edition of the *Inferno* (Tonello-Trovato 2022), this study examines certain prosodic aspects (average accentuation, repeated *ictus*, and anomalous prosodic configurations) through the scanning of a sample of twelve cantos from the first cantica of the *Commedia*.

Importantissimo tuttavia, perché smentisce l'eventuale ipotesi d'una rigidità ritmica [di Dante] è che l'esemplare prosastico possa cooperare a sciogliere il verso in una sorta di quasi-prosa.<sup>1</sup>

Dire forse che [Dante] semplifica non è del tutto appropriato, ma che introduca complessità non pagando il prezzo della complicazione forse questo è corretto.<sup>2</sup>

A proposito dell'evoluzione prosodica dell'endecasillabo agli albori letteratura italiana, Marco Praloran con la consueta lucidità scriveva: «Certamente la sintassi agisce sul ritmo ma da un certo punto anche il ritmo, non più solo il metro, agisce sulla sintassi (e sulle strutture fonologiche) e questo corto circuito, questa mutua interrelazione, è a nostro avviso evidente solo nella *Commedia* e nei *Fragmenta* (certo anche nei *Trionfi*)».<sup>3</sup>

E ancora:

[Nella *Commedia* l'endecasillabo si libera dall'obbligo della] bipartizione nella zona centrale. La pressione del discorso renderà più fluido il ritmo dell'endecasillabo, specchio delle sue infinite varietà. Non sempre l'endecasillabo avrà *una* pausa forte centrale, spesso questa pausa sarà anticipata o posticipata, spesso le pause saranno più d'una, a volte il profilo melodico sarà lineare, simile a quello di un settenario.<sup>4</sup>

Laura Facini ha recentemente sottoposto a verifica le osservazioni di Praloran riguardo al delicato passaggio dal *decasyllabe* provenzale al neonato endecasillabo della Magna Curia.<sup>5</sup>

Di fatto, lo studio di Facini indaga la conformazione dell'endecasillabo e del settenario nella lirica dei poeti della corte federiciana attraverso l'unica modalità soddisfacente mai finora pienamente attuata, vale a dire tramite «un'ampia, amplissima campagna di scansione della versificazione antica».<sup>6</sup> Il perimetro testuale è stabilito dai componimenti raccolti

---

1 Contini 1965 (1970), p. 378.

2 Afribo 2016, p. 561.

3 Praloran-Soldani 2010, p. 432.

4 Ivi.

5 Facini 2019.

6 Praloran-Soldani 2010, p. 430.

dall'edizione mondadoriana in tre volumi<sup>7</sup> confrontati nella lezione coi *Poeti del Duecento*<sup>8</sup> e con *Le rime della scuola siciliana*.<sup>9</sup> Ci troviamo in uno degli ambiti filologici più impervi della nostra tradizione sia per la stratificazione testuale, conseguente alla discrasia geografica e temporale tra gli originali e i codici toscani che li trasmettono, sia per l'instabilità metrica che, invece di offrire appigli, acutizza lo spaesamento.

Alla luce delle suddette acquisizioni metrico-prosodiche, col presente contributo ci si propone di integrare la ricostruzione di Facini coi dati relativi alla *Commedia* a partire dal testo critico dell'*Inferno* a cura di Elisabetta Tonello e Paolo Trovato.<sup>10</sup> Non soltanto perché si tratta dell'edizione più recente, ma perché la collazione dell'intero testimoniale (ad eccezione dei frammenti) su seicentotrenta loci su cui si fonda l'edizione permette di ridurre notevolmente il numero delle eccezioni prosodiche.<sup>11</sup>

Prima di procedere, un paio di note. La prima riguarda il rischio, per chi si occupa di ricostruire testi privi di originali conservati, di cadere in un circolo vizioso tra le edizioni disponibili e le conoscenze metrico-prosodiche che orientano le scelte ecdotiche.

da un lato, per formulare un'ipotesi circa la conformazione metrica del verso, è indispensabile analizzare i testi nella ricostruzione offerta dalle edizioni critiche; ma dall'altro, è fondamentale avere un'idea chiara della configurazione formale di tale versificazione per ricostruire filologicamente il testo critico, in specie quando le anomalie presenti nei manoscritti riguardano la misura sillabica, il profilo ritmico o la conformazione prosodica dei versi.<sup>12</sup>

In particolare, nel caso del testo dantesco, il pericolo è quello di adattarlo agli usi della tradizione successiva. Già prima della codificazione di Bembo l'influenza di Petrarca, e in particolare della metrica post-petrarchesca, aveva già influenzato il lavoro dei copisti.<sup>13</sup>

---

7 Coluccia 2008; Di Girolamo 2008 e Gresti 2009.

8 Contini 1960.

9 Panvini 1962-64.

10 Tonello-Trovato 2022.

11 Facini-Soldani 2021.

12 Ivi, p. 153.

13 Su questo aspetto si rimanda a: Beccaria 1970, Menichetti 2006, Praloran-Soldani 2010.

La seconda relativa alla complessità della ricostruzione tenendo conto dell'evoluzione ancora *in fieri* dell'endecasillabo all'altezza della stesura del poema, contemporaneamente alla creazione della terzina.

Come noto esiste tuttavia un contrasto metodologico sulle modalità di scansione dell'endecasillabo tra una metricologia che considera essenziali gli *ictus* di quarta o sesta,<sup>14</sup> e una diversa linea di pensiero che, definendo come unico modello vincolante per l'endecasillabo la decima sillaba accentata, privilegia con sistematicità la prosodia linguistica alle convenzioni consolidate storicamente nel corso della tradizione.<sup>15</sup>

Nonostante il dibattito sia particolarmente vivace rispetto al caso dantesco, per gli scopi di questo studio sembra possibile adottare una posizione relativamente neutrale. E ciò in virtù della sostanziale sovrapposibilità delle osservazioni, considerando la rarità delle configurazioni lessicali-sintattico-prosodiche che determinano un accento isolato di quinta all'interno del poema.

Le indagini di Facini, Soldani e Praloran mettono difatti in risalto la progressione con la quale l'endecasillabo italiano, allontanandosi fin dall'ambiente curiale dal suo progenitore d'Oltralpe – dunque soprattutto da scansioni *a minore* – consolida lo schema soggiacente con *ictus* di 4 e/o 6.

Il presente contributo mira quindi ad arricchire le indagini di Facini tramite i dati ottenuti dalla scansione di dodici canti della prima cantica, selezionati in ordine non consecutivo per evitare eccessiva uniformità stilistica (I, III, VI, X, XIII, XV, XVII, XX, XXII, XXVI, XXXI, XXXII), secondo il modello di scansione elaborato da Marco Praloran e Arnaldo Soldani.<sup>16</sup>

In ordine, ci si soffermerà sulla media accentuale, sulle strutture ritmiche maggiormente frequenti e sulle configurazioni prosodiche anomale confrontando i valori per l'*Inferno* con quelli proposti da Facini.<sup>17</sup>

## Media accentuale

Uno sguardo comparativo attento alla diacronica (Tab. 1) rivela una connessione diretta tra l'aumento della densità degli accenti e l'elaborazione

---

14 Beltrami 2010 (2015).

15 Praloran-Soldani 2003.

16 Praloran-Soldani 2003 e Archivio Metrico Italiano (AMI).

17 I valori relativi alla tradizione precedente e successiva all'*Inferno*, riportati nelle tabelle seguenti, si devono a Facini 2019.

sintattico-intonativa dei versi, che avvicina il poema alle percentuali del *Canzoniere*:

Tab. 1

Giacomo da Lentini [GdL]	Siciliani [Sic]	<i>Vita Nova e Convivio</i> [VN-C]	<i>Rime</i>	<i>Inferno</i> [If]	Cino	<i>Rerum vulgarium fragmenta</i> [Rvf]
3,8%	3,7%	3,7%	4%	4,04%	3,91%	4,2%

### Griglie prosodiche e ictus ribattuti

Quanto agli schemi prosodici più utilizzati nel poema, non sorprende dunque la predilezione per gli endecasillabi a quattro o cinque accenti. In ordine di frequenza si registrano le seguenti percentuali: 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> al 7,41%; 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; e 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> al 6,38%.

Osservando la prima griglia (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>), pari al 8,69%, si nota un incremento progressivo dalla produzione siciliana (GdL: 4,63%; Sic: 3,45%) a Petrarca (8,9%) in cui Dante (*Vita Nova-Convivio*: 8,6% e *Rime*: 8,44%) pare esercitare un ruolo fondamentale considerando i valori della produzione ciniana (6,73%).

Per la scansione priva dell'appoggio di ottava ma con entrambe le sedi centrali accentate (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>), si nota invece una progressiva riduzione con due scarti decisi: il primo tra i Siciliani (GdL 13,28%; Sic 11,84%) e la produzione toscana con Dante (*Rime*: 7,13%; *If*: 8,38%) e Cino (6,49%), il secondo con Petrarca (4,39%) preceduto da *Vita Nova-Convivio* (4,46%).

Ancora differente (Tab. 2) la progressione relativa all'andamento pienamente giambico (2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>) che permette di evidenziare l'affinità tra la produzione dantesca, in particolare *Rime* e *Commedia*, e il *Canzoniere* – il netto aumento rispetto alla produzione precedente pare un'ulteriore prova di come la densità ritmica possa rappresentare, a seconda del punto di vista, sia un sintomo che uno strumento efficace per un testo di ampio respiro, destinato a forgiare un'articolazione espressivo-sintattica complessa:

Tab.2

GdL	Sic.	VN-C	<i>Rime</i>	<i>If</i>	Cino	<i>Rvf</i>
6,3%	4,62%	3,9%	7,7%	7,35%	4,9%	7,6%

Anche rispetto allo schema *a maggiore* (2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>) emerge un forte aumento (6,56%) rispetto alla produzione federiciana (GdL: 4,09%; Sic: 3,8%), con picco di frequenza proprio per il poema e relativo restringimento nei *Fragmenta*: Cino: 5,91%; *Vita Nova e Convivio*: 5,89%; *Rime*: 5,45% e *Rvf*: 4,47%.

Una breve digressione sulle strutture *a minore* e *a maggiore* (Tab. 3). Gli schemi *a minore* (II e IV nelle griglie riportate in Tab. 8) mostrano una percentuale sostanzialmente stabile nel corso della tradizione, con una variazione inferiore a sei punti percentuali tra il minimo della produzione dei Siciliani (22,95%) e il massimo registrato nella *Commedia* (28,62%), oltre a un ulteriore picco nella *Vita nuova* (36,21%). Al contrario, le scansioni *a maggiore* (V, VI e VII)<sup>18</sup> evidenziano un leggero aumento nel tempo, fino a raggiungere una sostanziale parità in termini di frequenza tra il poema e i *Fragmenta*.

Tab. 3

A <i>maggiore</i>	GdL	Sic	VN-C	<i>Rime</i>	<i>If</i>	Cino	<i>Rvf</i>
	17,74%	24,59%	23,15%	19,4%	22,78%	21,87%	22,68%

Riguardo agli schemi più comuni, in particolare l'andamento dattilico 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, il poema sembra rappresentare l'ultimo baluardo contro la progressiva diminuzione del suo impiego:

Tab. 4

GdL	Sic	VN-C	<i>Rime</i>	<i>If</i>	Cino	<i>Rvf</i>
7%	6,7%	4,9%	4,9%	6,38%	5,1%	2,9%

Le tipologie ritmiche a tre *ictus* — sebbene determinino versi rapidi, prevalentemente ricchi di polisillabi, poco inclini alla sinalefe e con una limitata torsione sintattica — risultano comunque ben rappresentate anche nella *Commedia* (Tabb. 5-7).

18 A proposito dell'equivocità degli schemi *a maggiore* di (1a) 3a 6a (8a) 10a rimando a Facini 2019, p. 84: «Difficile comprendere con certezza se tali conformazioni prosodico-ritmiche ripropongano la cesura lirica della ritmica occitana, o se vadano piuttosto assimilate a una cesura italiana a maggiore; ed è ugualmente opportuno chiedersi, più in generale, come si è già avanzato, se l'istituto stesso della cesura sia ancora un elemento metrico costruttivo del verso siciliano (per cui si rimanda anche all'analisi sintattico-intonativa del capitolo IV)».

Per queste tipologie, si possono distinguere tre tendenze nel corso dei primi secoli della lirica italiana. La prima, ad andamento decrescente, riguarda le scansioni a 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> per le quali pare evidente come la riduzione d'uso dantesca abbia influenzato il setaccio petrarchesco:

Tab. 5

	GdL	Sic	VN-C	Rime	If	Cino	Rvf
2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	8,23%	9,46%	7,8%	5,03%	3,82%	6,25%	1,91%
4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	5,49%	5,1%	5,41%	2,9%	1,76%	3,9%	0,7%

A proposito, si registra un solo caso tra i canti esaminati in cui la ricostruzione a cura di Trovato-Tonello, accordandosi alle edizioni Witte e Sanguineti, incrementa l'impiego dello schema tripartito di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>.

Lo riporto di seguito avvertendo che la lezione Trovato-Tonello appare a sinistra del segno di variante e che le sigle W V C P S indicano le iniziali dei rispettivi editori del poema (alias: Witte, Casella, Vandelli, Petrocchi e Sanguineti):<sup>19</sup>

*If* XXVI 55: *Risposemi*: «Là dentro si martira W S] rispouse a me V C P

La seconda evidenza invece una progressiva stabilizzazione dei valori degli schemi di 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> e 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> attorno alla triade Cino-Dante-Petrarca:

Tab. 6

	GdL	Sic	VN-C	Rime	If	Cino	Rvf
4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	2,74%	1,81%	5,41%	3,65%	3,03%	4,6%	3%
3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	3,09%	6,64%	3,34%	2,16%	2,24%	4,02%	3%

Per la griglia tripartita *a maggiore* 1<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, si rileva una percentuale d'uso particolarmente elevata nel poema, con valori affini a quelli delle *Rime*:

Tab. 7

	GdL	Sic	VN-C	Rime	If	Cino	Rvf
1 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	0,17%	0,74%	0,64%	0,9%	0,85%	0,68%	0,34%

---

19 Witte 1862; Vandelli 1932; Casella 1923; Petrocchi 1966-67 (1994); Sanguineti 2001.

Prima di affrontare l'analisi degli endecasillabi con *ictus* ribattuti, si propongono le griglie di scansione con le relative percentuali di utilizzo al fine di facilitare il confronto tra i dati dell'*Inferno* e lo studio di Facini:

Tab. 8

	<i>Gruppi</i>	<i>Numero endecasillabi</i>	<i>Percentuale (su 1645 versi totali)</i>
I	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	121	7,35%
	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	68	4,13%
	4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	84	5,10%
	Totale	273	16,59 %
II	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	143	8,69%
	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	80	4,86%
	4 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	50	3,03%
	Totale	273	16,59%
III	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	138	8,38%
	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	77	4,68%
	4 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	49	2,97%
	Totale	264	16,04%
IV	2 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	105	6,38%
	1 <sup>a</sup> 4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	65	3,95%
	4 <sup>a</sup> 7 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	29	1,76%
	Totale	199	12,09%
V	2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	63	3,82%
	2 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	108	6,56 %
	Totale	171	10,39%
VI	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	37	2,24%
	1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	30	1,82%
	3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	82	4,99%
	1 <sup>a</sup> 3 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	15	0,91%
	Totale	164	9,96%
VII	1 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	14	0,85%
	1 <sup>a</sup> 6 <sup>a</sup> 8 <sup>a</sup> 10 <sup>a</sup>	26	1,58%
	Totale	40	2,43%

Su un totale di 1645 endecasillabi, 1384 versi (pari all'84,13%) seguono gli schemi appena descritti.

Una quota significativa (16,35%) presenta invece accenti su sedi contigue (Tabb. 9-10), con un incremento lineare ben evidente nel corso della tradizione: si parte dal valore minimo riscontrato nella produzione siciliana (*Sic*: 12,54%; *GdL*: 13,38%), passando per la *Vita Nova* e il *Convivio* (14,98%), fino a un marcato aumento in Cino (20,48%), nelle *Rime* di Dante (21,68%) e, infine, nei *Rvf* (32,25%). Rispetto agli endecasillabi con doppio ribattuto, si segnala che, in linea con i criteri adottati da Facini, tali versi sono stati conteggiati in entrambe le categorie. Si riportano di seguito i valori relativi ai dodici canti dell'*Inferno* analizzati in questa sede:

Tab. 9

<i>Ictus ribattuti</i>	<i>Numero</i>	<i>Percentuale</i>
1 <sup>a</sup> /2 <sup>a</sup>	4	0,24%
2 <sup>a</sup> /3 <sup>a</sup>	16	0,97%
3 <sup>a</sup> /4 <sup>a</sup>	34	2,06%
4 <sup>a</sup> /5 <sup>a</sup>	33	2,00%
5 <sup>a</sup> /6 <sup>a</sup>	15	0,91%
6 <sup>a</sup> /7 <sup>a</sup>	86	5,22%
7 <sup>a</sup> /8 <sup>a</sup>	15	0,91%
9 <sup>a</sup> /10 <sup>a</sup>	73	4,43%
3 <sup>a</sup> /4 <sup>a</sup> e 6 <sup>a</sup> /7 <sup>a</sup>	1	
3 <sup>a</sup> /4 <sup>a</sup> e 7 <sup>a</sup> /8 <sup>a</sup>	1	
4 <sup>a</sup> /5 <sup>a</sup> e 9 <sup>a</sup> /10 <sup>a</sup>	1	
6 <sup>a</sup> /7 <sup>a</sup> e 9 <sup>a</sup> /10 <sup>a</sup>	4	

Per quanto riguarda i versi con ribattuti di 3<sup>a</sup>/4<sup>a</sup>, le percentuali indicano un incremento graduale, senza variazioni considerevoli, passando dal 1,03% delle liriche del Notaro al 5,7% dei *Fragmenta*.

Per i valori relativi alle sedi centrali e in punta di verso è di nuovo la *Commedia* il testo che più si avvicina alle medie petrarchesche:

Tab. 10

	<i>GdL</i>	<i>Sic</i>	<i>VN-C</i>	<i>Rime</i>	<i>Cino</i>	<i>Rvf</i>
4 <sup>a</sup> /5 <sup>a</sup>	1,03%	1,28%	0,48%	1,80%	2,28%	2,93%
5 <sup>a</sup> /6 <sup>a</sup>	0,86%	0,74%	0	0,66%	0,77%	1,21%
9 <sup>a</sup> /10 <sup>a</sup>	1,72%	1,38%	2,71%	3,53%	3,78%	4,9%

Un altro paio di note riguardo gli *ictus* contigui poiché l'edizione critica a cura di Tonello e Trovato incrementa ulteriormente i casi d'impiego, come per i seguenti tre versi:

*If X 60: mio figlio ov'è? e perché non è ei teco?*] ov'è perché non è ei teco V C; ov'è e perché non è teco W P; ov'è e perché non ei teco S

Le possibilità di scansione dell'endecasillabo variano in base alle scelte degli editori.<sup>20</sup> Se non sussistono dubbi rispetto al primo emistichio, caratterizzato da accenti in seconda e in quarta sede, più complessa risulta l'interpretazione di quanto segue. In ragione della probabilità sia della sinalefe tra tonica e atona dovuta all'identità vocalica (*ov'è^e*) sia della dialefe tra atona e tonica (*è~ei*) per la posposizione del pronome, si preferisce leggere la lezione Tonello-Trovato (condivisa da Casella e Vandelli) secondo una scansione di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>/10<sup>a</sup>.

Diversa è la lezione proposta da Petrocchi e Witte, che presentano una griglia dattilica con 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; Sanguineti, invece, sembra suggerire un modello dattilico con ribattuto finale:

*If XXXI 4: così odo io che solea la lancia C S]* solea far P; soleva W V

Se le lezioni di Petrocchi, Witte e Vandelli presentano entrambe scansioni *a minore* regolari, rispettivamente di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> e di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, la lezione promossa da Casella, Sanguineti e Tonello-Trovato mostra un andamento di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>/6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> che, nonostante la presunta anomalia, risulta comunque plausibile. Come argomentato in seguito, questa griglia alternativa appare giustificata sia da altri casi simili sia dal progressivo consolidamento dell'assetto 'regolare' dell'endecasillabo italiano:

*If XXXI 36: ciò che ciela 'l vapor che l'aër stipa S]* aere W V C P

La dieresi, per cui rimando alle note degli editori, aggiunge un ribattuto in punta di verso.

### Versi anomali

Secondo i dati raccolti da Facini (Tab. 11), i versi ad accentazione insolita tendono a diminuire nel corso della tradizione:

---

20 A proposito rimando a Niccolai 2021, pp. 102-103.

Tab. 11

<i>Endecasillabi con ictus di 4<sup>a</sup> e/o 6<sup>a</sup></i>	GdL	Sic	VN-C	Rime	If	Rvf
	2,06%	2,39%	1,43%	1,97%	0,48%	0,26%

Occorre tuttavia ricordare che tra i versi con accentazione anomala sono inclusi sia endecasillabi accentati su una delle sedi centrali sia casi di ampia atonia centrale.

Si presentano in quest'ordine escludendo da entrambe le categorie tre sottotipi, ovvero tralasciando versi con 4<sup>a</sup> o 6<sup>a</sup> sede coincidente con forme monosillabiche di *essere* o aggettivi possessivi prenominali. Secondo il modello elaborato da Praloran e Soldani, nonostante la tendenza all'atonia, entrambe le forme assumono difatti tonicità quando «circondat[e] da un maggiore spazio atono». <sup>21</sup> Sono esclusi infine versi in cui la 4<sup>a</sup> o 6<sup>a</sup> sede corrisponde alla sillaba accentata degli aggettivi alla base della forma avverbiale corrispondente (*canina-mènte, miràbil-mente, etc...*). <sup>22</sup>

Si avverte che, in assenza di ulteriori specifiche a testo o in nota, la scansione proposta corrisponde a quella dell'AMI (*Archivio metrico italiano*).

Schemi di:

- 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>:  
*If* III 131: tremò sì forte che de lo spavento;<sup>23</sup>  
*If* XXXII 97: Allor lo presi per la coticagna;<sup>24</sup>
- 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 9<sup>a</sup>/10<sup>a</sup>:  
*If* XX 7 e vidi genti per lo vallon tondo;  
*If* XXXII 59: potrai cercare e non troverai ombra;

---

21 Praloran-Soldani 2003, pp. 42-43, 120.

22 L'AMI legge in modo differente *If* VI 14: «con tre gole caninamente latra», a cui attribuisce la scansione di 3<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> e *If* XXI 6: «e vidila mirabilmente oscura» a cui 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>. Per la questione rimando anche a Beltrami 2010 (2015). Rispetto a *If* XXVIII 8: «che già, in su la fortunata terra», ricordo invece l'accettabilità della tonica corrispondente ad avverbio monoosillabico di luogo vd. Praloran-Soldani 2003, pp. 52-54.

23 L'AMI propone schema di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> nonostante non sia previsto dal modello Praloran-Soldani vd. Praloran-Soldani 2003, *ad l.*

24 L'AMI legge il verso con accenti di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> nonostante non sia previsto dal modello Praloran-Soldani vd. *ivi*.

– 1<sup>a</sup> 5<sup>a</sup>/6<sup>a</sup> 10:

- If* VI 72 come che di ciò pianga o che n'aonte;  
*If* XIII 21 cose che torrien fede al mio sermone;  
*If* XXII 69 ch'io non temerei unghia né uncino;<sup>25</sup>  
*If* XXII 114 io non ti verrò dietro di galoppo.

La seconda tipologia di endecasillabi anomali risulta più complessa, offrendo un ventaglio di letture variamente ammissibili. Si elencano di seguito i casi in ordine di apparizione premettendo che, esclusivamente per questa sezione, la casistica riportata è stata ampliata tramite i versi segnalati da Beltrami per la prima cantica:

- If* III 38: de gli angioli che non furon rubelli;  
*If* IV 35: non basta perché non ebber battesimo;<sup>26</sup>  
*If* VII 2: quando vegnono a' due punti del cerchio;  
*If* X 74: La gente che per li sepolcri giace;  
*If* X 22: O Tosco che per la città del foco;  
*If* X 38: mi pinser tra le sepulture a lui;  
*If* XII 117: pareo che di quel bullicame uscisse;  
*If* XII 136: le lacrime che col bollor disserra;  
*If* XXV 29: per lo furto che frodolente fece;  
*If* XXXI 77: questi è *Nembrot* per lo cui mal coto] Nembrotto W C P S;  
*If* XXXI 115: O tu che nella fortunata valle.

Per i versi appena citati, sembrano plausibili due diversi approcci all'analisi prosodica. Il primo considera accettabili accenti isolati in seconda, terza e quinta sede basandosi su due argomentazioni: la malleabilità dell'endecasillabo a quest'altezza cronologica e le attestazioni di forme identiche nella tradizione antecedente, per le quali rimando alle preziose indagini, già più volte richiamate, di Facini.<sup>27</sup>

---

25 Si propone qui una scansione leggermente differente da quella dell'AMI che scandisce il verso con schema di 5<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>. La ragione consisterebbe nella non univocità del peso prosodico della forma completa restituita da  $\beta_0$  (*ch'io* vs. *ch'i'*) soprattutto a inizio verso (cfr. Soldani-Praloran 2003 e Tonello-Trovato 2021 per l'apparato).

26 L'AMI propone una lettura con schema di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>.

27 Vd. anche Soldani 2018.

Da questa prospettiva *If* III 38 avrebbe uno schema di 2<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>; *If* X 7, *If* X 22, *If* X 38<sup>28</sup> e *If* XXXI 115<sup>29</sup> sarebbero accomunati da una griglia di 2<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, mentre *If* VII 2 rappresenterebbe l'unico caso di accento isolato di terza (1<sup>a</sup> 3<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>).

Si otterrebbero inoltre sei endecasillabi con accento di quinta variamente scanditi su seconda/ terza o settima/ottava sede, nello specifico: di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> *If* IV 35; di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> *If* XII 117,<sup>30</sup> *If* XII 136 e *If* XXV 29; e di 3<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> *If* XXXI 77 secondo la lezione offerta dall'edizione Tonello-Trovato.

Il secondo suggerisce invece l'ammissibilità di *ictus* insoliti rispetto al peso prosodico dei referenti linguistici cercando di individuare, ove possibile, pattern sintattici ricorrenti o di enfatizzare le modalità intonative. Nella fattispecie, questo secondo approccio promuoverebbe:

- a. l'accentazione di *che* pronominale, portando:
  1. all'ottenimento di scansioni regolari di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> per *If* X 7 e *If* X 22;
  2. all'incremento di profili ritmici di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 7<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, come in:

*If* III 38 6: de gli angioli che non furon ribelli;

*If* IV 35: non basta, perché non ebber battesimo

Questo, a meno che non si consideri in entrambi i casi 'non' come eccezionale portatore di accento secondario, dando così luogo a due ribattuti nelle sedi 6<sup>a</sup>/7<sup>a</sup>.

3. all'ottenimento di schemi di 2<sup>a</sup> 5<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> per *If* XII 136 e *If* XXV 29.
- b. all'accentazione di *tra* e *nella* in *If* X 38 e *If* XXXI 115. Nonostante le scansioni regolari tuttavia, rispettivamente di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, non si ritrovano casi affini nel poema.

---

28 L'AMI scandisce tutti e tre i versi con schema di 2<sup>a</sup> 4<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> nonostante la dissonanza rispetto al modello di Praloran-Soldani 2003. La segnalazione dello scarto è già in Beltrami 2010 (2015).

29 L'AMI scandisce il verso con scansione di 2<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 10<sup>a</sup>, mentre Beltrami suggerisce la lettura con accento di quarta sulla preposizione articolata: Beltrami 2010 (2015), p. 310.

30 L'AMI propone una griglia di 3<sup>a</sup> 6<sup>a</sup> 8<sup>a</sup> 10<sup>a</sup> allontanandosi dai criteri di scansione elaborati da Praloran e Soldani che prevedono che l'aggettivo dimostrativo sia tonico quando preceduto da atona e seguito da due atone: Praloran-Soldani 2003, pp. 30-32.

Il secondo approccio si fonda sull'osservazione, di matrice continiana, dell'influenza della prosa ragionativa sul dettato lirico della *Commedia*. Riprendendo le citazioni iniziali di questo contributo relative alla varietà prosodica all'interno del poema, è fondamentale ricordare, come sottolinea Praloran, il processo di progressiva «assunzione di responsabilità enunciativa»<sup>31</sup> che si sviluppa tra il primo Dante lirico e la *Commedia*.<sup>32</sup>

L'influenza della prosa, con le sue esigenze narrative e argomentative, avrebbe dunque influenzato la formazione di una serie di soluzioni prosodiche ammissibili, con diversi gradi di coerenza rispetto alla nostra definizione di endecasillabo regolare.

Si tratta ovvero di esiti che oltre ad approfondire quanto già noto, o recentemente acquisito,<sup>33</sup> contribuiscono da un lato, sul piano interpretativo, a evidenziare la crescita stilistica dantesca, dall'altro, a livello ricostruttivo, a evitare il più possibile «tentazioni teleologiche».<sup>34</sup>

## Bibliografia

- Afribo 2016 = Andrea Afribo, *Aspetti della metrica di Dante*, in *Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentario della morte (2021)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Salerno, Roma, 2016, pp. 559-576.
- Beltrami 2010 (2015) = Pietro G. Beltrami, *Incertezze di metrica dantesca*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIII, 1-2 (2010), pp. 79-94, ora in Beltrami 2015, pp. 303-322.
- Casella 1925 = Dante Alighieri, *La «Divina Commedia»*, a cura di Mario Casella, Bologna, Zanichelli, 1925.
- Cita 2016 = Martina Cita, *La rima imperfetta di tipo siciliano nella «Commedia» di Dante*, «Filologia italiana», 13, (2016), pp. 9-22.

---

31 Praloran-Soldani 2010, p. 426.

32 Praloran 2007, p. 462.

33 A proposito rimando a Cita 2016 e alla bibliografia ivi indicata. Allego un passaggio in particolare: «[...] l'analisi delle famiglie settentrionali di rilevante peso stemmatico ha confermato in quattro casi [...] la posizione continiana, ossia la liceità della rima siciliana. Anche per i restanti luoghi [...] nonostante la situazione risulti meno limpida dal punto di vista stemmatico a causa dello "smembramento" delle principali famiglie e sottofamiglie, è forse comunque lecito ipotizzare che per Dante, come per il suo «primo amico» Cavalcanti, l'istituto della rima siciliana fosse pienamente in vigore (Cita 2016, p.20)»

34 Praloran-Soldani 2010, p. 412.

- Contini 1965 (1970) = Gianfranco Contini, *Un'interpretazione di Dante* (1965) poi in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1965 (1970), pp. 369-405.
- Di Girolamo 2008 = *Poeti della corte di Federico II*, diretto da Costanzo Di Girolamo, in *I poeti della Scuola Siciliana*, 3 voll., Milano, Mondadori, 2008.
- Facini 2019 = Laura Facini, *Il verso della scuola siciliana. Prosodia, ritmo e sintassi alle origini della poesia lirica italiana*, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2019.
- Facini-Soldani 2021 = Laura Facini, Arnaldo Soldani, *Qualche riflessione sulla prosodia della Commedia*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Terza serie (2020)*, a cura di Federico Marchetti e Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, pp. 153-158,
- Niccolai 2021 = Elena Niccolai, *La nuova prosodia dell'Inferno secondo β*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia. Terza serie (2020)*, a cura di Federico Marchetti e Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, pp. 87-127.
- Praloran 2003 = *La metrica dei "Fragmenta"*, a cura di Marco Praloran, Roma-Padova, Antenore, 2003.
- Praloran 2007 = Marco Praloran, *Alcune osservazioni sul ritmo nella "Commedia"*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della "Commedia". Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Cesati, 2007, pp. 457-66.
- Praloran-Soldani 2003 = Marco Praloran, Arnaldo Soldani, *Teoria e modelli di scansione* in Praloran 2003, pp. 3-123.
- Praloran-Soldani 2010 = Marco Praloran, Arnaldo Soldani, *La metrica di Dante tra le Rime e la Commedia*, in *Le rime di Dante*, a cura di Claudia Berra e Paolo Borsa, «Quaderni Acme», 117, (2010), pp. 411-447.
- Sanguineti 2001 = *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Firenze, Sismel-Edizioni del Galluzzo, 2001.
- Soldani 2018 = Arnaldo Soldani, *Indagini sulla prosodia del verso italiano*, in *Misure del testo. Metodi, problemi e frontiere della metrica italiana*, a cura di Simone Albonico e Amelia Juri, Pisa, ETS, 2018, pp. 11-32.
- Tonello-Trovato 2022 = Dante Alighieri, *Commedia, Inferno*, edizione critica e commento a cura di Luisa Ferretti Cuomo, Elisabetta Tonello e Paolo Trovato, Padova, libreriauniversitaria.it Edizioni, 2022.
- Witte 1862 = *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, ricorretta sopra quattro dei più auterovoli testi a penna da Carlo Witte, Berlin, Decker, 1862.



# RICERCHE SU MANOSCRITTI



# NOTIZIA DI UN FRAMMENTO TRECENTESCO DELLA *COMMEDIA* DI DANTE A BUENOS AIRES

Cinthia María Hamlin

Secrit-IIBICRIT (CONICET) – Universidad de Buenos Aires

## Report on a new 14th-century fragment of Dante's *Commedia* in Buenos Aires

### Abstract (ITA)

Il saggio dà notizia della scoperta di un frammento della *Commedia* nel catalogo del Tesoro della Biblioteca del Museo Nacional de Arte Decorativo di Buenos Aires. Nonostante fosse stato esposto tra 1937 e 1992, il frammento era passato finora inosservato e non aveva ricevuto dunque le debite attenzioni dei critici. Si fornirà una breve descrizione codicologica, paleografica e lin-

guistica del testimone frammentario, che porterebbe a datarlo alla seconda metà del Trecento. Presenterò inoltre alcuni dati a sostegno dell'ipotesi di un legame tra questo e un altro frammento conservato alla Biblioteca Medicea Laurenziana, e un terzo ancora, conservato alla Biblioteca dell'Archivio di Stato di Lucca: ipotizzo che i tre frammenti fossero parte di uno stesso codice.

### Abstract (ENG)

This article presents the news of a recently discovered fragment of the *Comedy* in the Catalogue of the Library of the Museo Nacional de Arte Decorativo in Buenos Aires. Despite being exhibited between 1937 and 1992, the fragment has remained unnoticed and has therefore not received due attention from critics. I will proceed with a brief codicological, palaeographical and linguistic descrip-

tion of the fragment that would lead one to date it in the second half of the 14th century. I will also present some data supporting the hypothesis of a link between this and another fragment preserved in the Biblioteca Medicea Laurenziana and a third one, preserved in the Biblioteca dell'Archivio di Stato di Lucca: I will sustain that the three fragments were part of the same codex.

PAROLE CHIAVE: *Commedia* / frammento sconosciuto / Museo Nacional de Arte Decorativo (Buenos Aires) / frammentologia / codicologia / manoscritti / Dante

KEYWORDS: *Commedia* / unknown fragment / Museo Nacional de Arte Decorativo (Buenos Aires) / fragmentology / codicology / manuscripts / Dante

Nel 2019, due latiniste argentine sono state coinvolte nel progetto svizzero *Fragmentarium*<sup>1</sup>, progetto che ha per scopo la raccolta e l'analisi di frammenti medievali nelle biblioteche di tutto il mondo.<sup>2</sup> Con questo obiettivo, nel 2021 Soledad Bohdziewicz ha spogliato il catalogo della biblioteca del Museo Nacional de Arte Decorativo (MNAD di Buenos Aires) nel quale ha riscontrato una scheda, la nr. 271, che riguardava un frammento membranaceo della *Commedia*, datato al XV secolo.<sup>3</sup>

Prima di diventare il MNAD, questo lussuoso palazzo in stile *belle époque* era la casa dell'ambasciatore cileno Matías Errázuriz Ortúzar e di Josefina de Alvear. Gli Alvear furono una delle famiglie più importanti della "aristocrazia porteña"; la coppia fu collezionista e bibliofila, in particolare Matías Errázuriz Ortúzar. Per motivi diplomatici, vissero a Parigi per 10 anni (1907-1917) e qui ebbero modo di frequentare le aste di libri rari e antichi. Al loro ritorno a Buenos Aires si trasferirono nel palazzo che sarebbe poi divenuto il MNAD – la cui costruzione era appena terminata – e qui esposero occasionalmente i pezzi delle loro collezioni. Dopo la morte di Josefina de Alvear, lo Stato Argentino acquistò la loro dimora, dal 1937 trasformata in museo,<sup>4</sup> acquisendo parte delle loro collezioni, compreso il frammento dantesco.<sup>5</sup>

Secondo il documento che lo accompagna, il frammento è stato esposto in una vetrina della "Sala Medieval" fino al 1992, quando si rilevò che a causa dell'umidità la pergamena mostrava tracce di muffa e fu quindi stabilito che fosse ritirato per via dell'inadeguatezza delle condizioni di conservazione. A seguito di un parziale restauro, il frammento, da allora, è conservato nel deposito del Tesoro, con segnatura MNAD 1503. Nonostante fosse rimasto esposto per circa 50 anni, il frammento è passato inosservato e non ha dunque ricevuto le debite attenzioni dei critici. A onore del vero andrà precisato che prima del 1992 i dantisti in Argentina erano tutt'altro che numerosi e probabilmente non vennero mai a co-

---

1 <https://fragmentarium.ms>

2 Le studiose sono Soledad Bohdziewicz e Marcela Borelli (<https://fragmentarium.ms/fellowships/Argentina>). Per gli sviluppi del loro operato si può vedere Bohdziewicz, Borelli 2021. Il frammento in questione verrà incluso anche nel database del progetto.

3 MNAD 1947, p. 157.

4 Si veda Montemurro 2016, pp. 35-36 e Palombo 1998, pp. 31-40.

5 Un'altra parte, che conteneva anche alcuni manoscritti e incunaboli, è stata messa all'asta dallo stesso Matías Errázuriz Ortúzar nel 1942. Si veda Bullrich 1942, e il più recente Bohdziewicz, Borelli 2021.

noscenza della sua esistenza. Solo grazie alle ricerche di Soledad Bohdziewicz è stato possibile riportare alla luce questo prezioso frammento.<sup>6</sup>

Procederò con una breve descrizione del testimone frammentario, d'ora in poi BAir (Buenos Aires) e presenterò alcuni dati a sostegno dell'ipotesi di un legame tra questo e un altro frammento conservato nella Biblioteca Medicea Laurenziana sotto la segnatura Acquisti e doni 631 (= Acq) e un terzo ancora, conservato nella Biblioteca dell'Archivio di Stato di Lucca (Biblioteca Manoscritti 247, Fragmenta codicum L 1592 = Luc). I tre frammenti, se non mi inganno, appartengono infatti allo stesso codice.<sup>7</sup>

### 1. Descrizione di BAir

Il frammento BAir (Buenos Aires, MNAD 1503) è costituito da un solo foglio membranaceo che misura approssimativamente mm. 300x215 (taglia: 51,5 cm; proporzione: 0,71) e presenta rifilature (anche se minime) su tutti e quattro i lati.<sup>8</sup> Contiene i seguenti passi dell'*Inferno*: XV 88-124; XVI 1-132 (*r*: XV 88-XVI 48; *v*: XVI 49-132). Il testo è impaginato su due colonne con le iniziali di terzina sporgenti e toccate di giallo all'interno. Lo specchio di scrittura misura circa mm 20 [200] 80 x 25 [70 (15) 70] 35. Ogni colonna contiene 14 terzine ed è dunque composta da 42 righe, tranne la colonna A del recto, che ne riporta 45 (14 terzine + il verso finale del canto XV + la rubrica in rosso, del canto XVI, disposta su due righe, che recita «Canto XVI° d'inferno di Jacopo rustil[cucci] di Firenze»). Sebbene abbastanza evanita, si intravede un'iniziale di canto filigranata (G) in azzurro e rosso, di modulo ridotto, che occupa due righe in altezza. Sul margine sinistro è leggibile la letterina-guida. Nell'intercolumnio del *verso* si osservano due *maniculae* che puntano sulla colonna b: la prima indica la terzina dei vv. 118-120, mentre la seconda quella dei vv. 124-126. Nel margine inferiore del *verso* si distinguono alcune prove di penna.

---

6 I miei più sentiti ringraziamenti a Soledad Bohdziewicz, che oltre a comunicarmi la presenza del frammento nel MNAD mi ha incoraggiata nell'intraprenderne uno studio approfondito. Sono grata anche, per la compagnia, l'aiuto bibliografico e la lettura attenta a Elisabetta Tonello e Paolo Trovato.

7 Per un'indagine più approfondita rimando al mio contributo in corso di stampa (Hamlin, in s.).

8 Le parti superiore e inferiore del foglio sono state tagliate obliquamente, quindi l'altezza minima, sul lato destro, è mm 295, mentre l'altezza massima, sul sinistro, è mm 300.

Secondo il catalogo del Museo, il frammento risalirebbe alla metà del XV secolo e presenterebbe una scrittura «de tipo carolingio evolucionado».<sup>9</sup> Entrambe le valutazioni sono però errate. In primo luogo, le sue caratteristiche codicologico-librarie – ovvero la taglia media (o medio-grande),<sup>10</sup> il supporto membranaceo e la disposizione su due colonne – indurrebbero a collocarlo dopo la seconda metà del Trecento.<sup>11</sup> Quanto alla scrittura, invece, si tratta di *littera textualis* semplificata con dei tratti corsiveggianti, come la *a* corsiva, oppure le *s* e la *f* che scendono sotto la riga di base, databile entro l'ultimo quarto del Trecento.<sup>12</sup> Fornisco infine un brevissimo saggio di analisi testuale riportando di seguito la trascrizione dei cinque loci critici barbiani che si rilevano in *Inf XV*: vv. 14-15 Volse 'l uiso uer me *et* hor aspe<t>ta / disse a c[r]ostor si vuol esser cortese; v. 26 <Drizaua me> sì che 'n contrario il collo; v. 45 La fiera moglie più c'altro mi nu<oce>; v. 104 trouamo risonar quell'aqua tinta.<sup>13</sup>

Per quanto riguarda lo stato di conservazione, si osservano lacerazioni e danni di umidità sul *recto* (lato carne). In epoca imprecisabile il foglio è stato reimpiegato, in forma orizzontale, come copertina di un libro più piccolo – in ottavo –, come testimoniano le tracce delle piegature e i tagli che formano quattro bandelle. Il contatto con l'esterno ha quindi lacerato il *recto* e fatto svanire l'inchiostro fino a rendere diversi segmenti del testo irrimediabilmente illeggibili. Sulla parte media del *recto* che, in base alle piegature, corrisponderebbe al dorso della copertina del libro, si legge “Quatro Comedie Reci[ ]” in inchiostro nero, eseguito da una mano abbastanza recente [tavola 1]. L'ultima parola è troncata da una macchia d'inchiostro e da un danno alla superficie della pergamena. Il titolo corrisponde a una edizione in ottavo delle *Quattro Comedie* di Pietro Aretino, stampata a Londra nel 1588 da John Wolf.<sup>14</sup> Oltre a questo

---

9 MNAD 1947, p. 157.

10 Secondo Boschi Rotiroti (2004, p. 29), i codici di taglia medio-grande sono quelli il cui semiperimetro (h+l) misura tra 49,1 e 67 cm.

11 Galassi 2016 (p. 98) precisa che i codici “oltre l'antica vulgata” (cioè dopo il 1355) sono prevalentemente membranacei, a due colonne e di taglia media (mm 540-341), scritti in bastarda su base cancelleresca oppure in *littera textualis*.

12 Ringrazio Sandro Bertelli per le preziose valutazioni che ha voluto condividere con me.

13 Nella mia trascrizione segno con < > il testo che è un poco evanito ma leggibile. Si veda Barbi 1891, p. 29.

14 Come è noto, le commedie di Aretino sono state stampate a Venezia individualmente; qualche anno dopo, però John Wolf ne ha fatto a Londra una edizione congiunta (Edit16,

indizio testuale è possibile addurre anche un indizio materiale: la misura della superficie che corrisponde ai due piatti è molto simile (millimetro più o meno) a quella degli esemplari di questa edizione.<sup>15</sup> A ogni modo, la stampa non è presente nella collezione del museo, e non appare nemmeno nel catalogo dei libri di Matías Errázuriz Ortúzar messi all'asta.<sup>16</sup> Si dovrà insomma presumere che il foglio sia stato acquistato sciolto.

## 2. Rapporti tra BAir e i frammenti Acq e Luc

Come anticipato, ritengo che BAir possa formare con Laur. Acq. 631 (= Acq) e L 1592 (= Luc) ciò che ci resta di un unico testimone della *Commedia* di Dante. Infatti, i frammenti Acq<sup>17</sup> e Luc<sup>18</sup> sembrano condividere con BAir la stessa morfologia libraria e lo stesso tipo di iniziali filigranate, nonché la stessa scrittura: tutti e tre, in altre parole, sembrano appartenere alla stessa mano.

Il frammento Acq (tavola 3) è un lacerto membranaceo che proviene, secondo Bertelli, «da un codice trecentesco della *Commedia* su due colonne di scrittura», la cui perizia testuale «suggerirebbe una provenienza fiorentina».<sup>19</sup> Trasmette *Inf.* V 100-138; VI 1-36, 41-78, 82-114 e VII 1-3. Manca la prima terzina d'ogni colonna (del *recto* e *verso*), giacché il foglio è reciso nel margine superiore. La mise en page è la medesima di BAir: due colonne, ciascuna composta da 14 terzine, 42 rr., iniziali di

---

CNCE 2486; USTC, 510915 e 810446). Per la fortuna di Aretino a Inghilterra si veda Giola 2014.

15 Le pieghe rettangolari che corrisponderebbero ai piatti del libro misurano mm 152x100. Come è noto, le legature erano fatte in modo personale, quindi potevano essere relativamente variabili. In questo caso, ho identificato 3 esemplari, in vendita in librerie antiquarie, la cui descrizione include le loro misure: mm 145x85 ([https://www.maggs.com/quattro-comedie-cioandegrave-il-marescalco-la-cortegiana-la-talanta-lhipocrito-etc\\_227366.htm](https://www.maggs.com/quattro-comedie-cioandegrave-il-marescalco-la-cortegiana-la-talanta-lhipocrito-etc_227366.htm)); mm 140x95 (<https://www.edition-originale.com/en/literature/other/aretino-quattro-comedie-il-marescalco-la-1588-22762>); mm 141x90 (<https://www.zvab.com/buch-suchen/titel/quattro-comedie-cio/autor/aretino/>). La loro variabilità permette di concludere che gli esemplari della cinqueantina dovrebbero misurare tra mm 140x85 e mm 145x95.

16 Si veda Bullrich 1942.

17 Si rimanda alla tavola XX, a pagina 579 di Bertelli 2016.

18 Si veda la tavola 88, a pagina 256 di Boschi Rotiroti 2004.

19 Bertelli 2016, p. 47.

terzina smarginate e toccate di giallo.<sup>20</sup> Le due iniziali filigranate (canto VI e VII) in azzurro e rosso sono di modulo ridotto (2 righe in altezza) e sembrano attribuibili allo stesso miniatore di BAir. Si vedono anche letterine-guide a sinistra: *a* e *p*. Le rubriche, in volgare e con inchiostro rosso, sono brevi (due righe), di mano dello stesso copista, e recitano: «Finito il V° canto de l'Inferno di Francesca da Ravenna» (*recto*, c. B); «Finito il canto VI [d'] Inferno di Ciacho d'istrio» (*verso*, c. B).

Il frammento Luc (tavola 4) è datato da Boschi Rotiroti, Tirelli e Adini<sup>21</sup> all'ultimo quarto del s. XIV e, secondo Stussi, è «di “area toscana”, se non addirittura fiorentina».<sup>22</sup> Reca nel *recto* i vv. 133-145 del canto XXXIII del *Purgatorio*, e i versi 8-36 del canto I del *Paradiso* e, nel *verso*, i vv. 50-120 dello stesso canto. Alla fine del canto XXXIII del *Purgatorio* si trova una rubrica in rosso, di due righe, della stessa mano del copista («Finito el canto e ultimo XXXI[II di pur]gatorio»), seguita da un breve proemio che apre il canto I del *Paradiso* e occupa il resto della colonna A del *recto*. Il proemio si apre con un'iniziale filigranata rossa e azzurra (C) di modulo ridotto, poiché occupa, come le iniziali di BAir e Acq, due righe. Il tipo di iniziale e la rubrica paiono opera dello stesso menante / miniatore degli altri due frammenti.

In Luc un'ampia lacerazione nella parte superiore destra del frammento causa lacune testuali e la perdita dell'iniziale di cantica. L'impaginazione è la stessa di BAir e di Acq: due colonne, di 14 terzine ciascuna, 42 rr. Le iniziali di terzina sono smarginate e, tranne quelle della colonna A del *verso*, sono toccate di giallo.

Anche la scrittura di Acq e Luc è una *littera textualis* semplificata e sembra appartenere con tutta evidenza alla stessa mano di BAir. Innanzitutto, a colpo d'occhio, possiamo osservare, da un lato, che le iniziali di terzina hanno in tutti e tre i testimoni la stessa identica esecuzione e che, dall'altro, condividono le suddette caratteristiche corsive nella *s*, la *f* e la *a*. Le caratteristiche che Bertelli rileva per Acq, «una *littera textualis* semplificata, abbastanza uniforme, educata, con qualche appunto disattenzione [sic] nei confronti della grammatica che regola questa tipologia

---

20 Bertelli 2016, p. 133. Si veda anche la breve descrizione di Pomaro 2000, p. 205.

21 Si veda Boschi Rotiroti 2004, p. 132, scheda n° 183; Tirelli, Stussi 1979-1980, p. 234; e Adini 2011, p. 835.

22 Tirelli, Stussi 1979-1980, p. 238.

grafica»,<sup>23</sup> si applicano anche a BAir e a Luc.<sup>24</sup> Ho potuto esaminare *de visu* BAir e Acq e sono in grado di fornirne la dimensione delle lettere, perfettamente identica in entrambi. I tratti minimi misurano 2 mm, le lettere con tratti ascendenti 3 mm e le discendenti 4 mm, così come le iniziali di terzina. Il personale della Biblioteca dell'Archivio di Stato di Lucca mi ha fornito anche le misure delle lettere del frammento Luc, confermandomi che anch'esse coincidono con quelle di Acq e BAir.<sup>25</sup>

Considerando che BAir ha subito minime rifilature su tutti e quattro i lati, la somiglianza nelle misure dei tre frammenti è notevole: Acq. misura mm. 266x219<sup>26</sup>: l'asportazione di supporto – che elimina una terzina in ogni colonna – ci permette di ipotizzare che la sua dimensione fosse originariamente di circa mm 301x219<sup>27</sup>: la sua taglia sarebbe stata di 52 e la sua proporzione tra 0,72. Luc, invece, misura circa mm 305x215, ha una proporzione di 0,70 e una taglia di 52.<sup>28</sup>

Infine, un'analisi testuale permette anche di apprezzare in tutte e tre i frammenti le stesse caratteristiche grafiche e linguistiche, molte delle quali possono essere ricondotte ad un'area fiorentina. Quanto al voca-

---

23 Bertelli 2016, p. 133.

24 Per un'analisi paleografica approfondita, corredata dalle necessarie tavole: Hamlin, in s.

25 Ringrazio Giovanni Ricci per la cortesia e la disponibilità dimostrata: non solo mi ha infatti fornito i dati relativi alla misura delle lettere ma me ne ha anche inviato riscontro fotografico per ulteriori controlli.

26 La misura del frammento compare errata in Roddewig 1984 (scheda 163), che indica mm 282x223. I censimenti a seguire assumono per inerzia l'errore (Bertelli 2016, p. 52; Mecca 2021, p. 30), che mi è stato possibile sanare attraverso l'esame autoptico. Si veda tavola 5.

27 Per fare una stima approssimativa dell'altezza di questo frammento ho misurato lo spazio occupato da una terzina: circa 15 mm. Dunque, se aggiungiamo a 266 mm la misura della terzina 15 mm e circa 20 mm del margine superiore (come è in Bue e Luc), otteniamo 301 mm.

28 Bisogna precisare che la misura del frammento fornita da Boschi Rotiroti (2004, p. 161), i.e. 286x209, è sbagliata – e quindi anche la proporzione e la taglia che offre nelle tavole finali (p. 161) –, il che è evidente dalla semplice somma dei numeri della sua formula di giustificazioni (20 [208] 78x12 [70 (20) 80] 27), che darebbe una misura di 306x209. Tirelli (1979, p. 234), il primo a descrivere il frammento, afferma infatti che misura 300x215, come riporta anche Roddewig (1984, p. 172), mentre, più recentemente, Adini (2011, p. 835) lo misura 305x215. Le differenze nelle misure, purtroppo, sono probabilmente dovute ai tagli obliqui che il frammento presenta in entrambi i suoi margini inferiori.

lismo, il dittongamento *e > ie* è in entrambi abbastanza regolare: come indica Romanini,<sup>29</sup> in Acq compaiono sia *greve* sia *grieve*; in BAir si legge *prieghi* (XVI 29); in Luc, come già accennava Stussi,<sup>30</sup> compaiono *brievi* (Par. I. 95) e *lievi* (I. 99), che ho riscontrato anche nel Proemio (l. 29). Il dittongamento *o > uo*, invece, non è regolare: in BAir si leggono sia *fuoco* (Inf. XVI 16) che *foco* (XVI 46); sia *uom* (XVI 125) che *omini* (XVI 118); sia *nuova* (XVI 73) che *novo* (XVI 116); in Acq convivono le forme *suono* (VI 95) / *sono* (VI 76); *rispuosi* (Inf. V.112) / *risposi* (VI 58); *puoser* (VI 81) / *pose* (VI 76). Anche in Luc si riscontra alternanza: ad esempio si legge *puote* (Proemio, l. 16 e l. 19) ma anche *pote* (I 62).<sup>31</sup> Per l'anafonesi Romanini segnala *punto*, *tinta*, *unta*, *lungo*, *stringe*, in BAir segnalo *punti* (Inf. XVI 24), *unti* (XVI 22), *tinta* (XVI 104), *cinta* (XVI 106), *lunga* (XVI 129); in Luc: *lungo* (Purg. XXXIII 136), *stringe* (I 117). In Acq e BAir compare *sanza* (Acq: Inf. V 129; BAir: Inf. XVI 126), ma non è invece riscontrabile nella porzione di testo della *Commedia* trasmesso in Luc.

Per quanto riguarda il consonantismo, si noti innanzitutto come Acq., BAir e Luc in molte occasioni presentino, in posizione pretonica, la consonante non rappresentata come intensa: in Acq, secondo Romanini,<sup>32</sup> *abandona* (Inf. V 105), *abaiando* (VI 28), *agirammo* (VI 112); in BAir: *apresso* (XVI 40), *abbracciar* (XVI 51), *agroppata* (XVI 111); in Luc: *aggiunto* (I 62).

In tutte e tre i frammenti è diffuso il raddoppiamento fonosintattico: in Acq *da lloro* (Inf. V 108), *a lloro* (V 115), *da llun* (VI 20), *a llei* (VI 43), *a llui* (VI 77), *a mme* (VI 106); in BAir: *a tte* (XVI 18), *a nnoi* (XVI 20), *tra llor* (XVI 24, 47), *a llei* (XVI 99), *a llui* (XVI 111), *tra llor* (XVI 24; 47); in Luc: *a lloro* (Par. I 15), *fra lloro* (I 104), *a llei* (I 114).

Per quanto riguarda la morfologia verbale, Romanini segnala l'imperfetto e il perfetto con scempia in *legiavamo*, *leggiemo* e *venimo*, a cui aggiungo *trapassamo* (Inf. VI 100). Tuttavia, essi coesistono con *aggi-rammo* (Inf. VI 112) e *trovammo* (VI 114). In BAir si rileva *trovamo*

29 Bertelli 2016, p. 17.

30 Tirelli, Stussi 1979-1980, p. 238.

31 Si escludono i casi in cui le forme sono dettate da esigenze di rima o più in generale prosodiche, ma si avverte che naturalmente le alternanze di forma, specie nel caso di latinismi o sicilianismi, fanno parte delle potenzialità del dettato lirico.

32 Bertelli 2016, p. 17 (gli spogli linguistici si devono a Fabio Romanini: Bertelli 2016, p. 5, nota 2).

(*Inf.* XVI 104), che convive però con *ristemmo* (XVI 19). Si riscontra anche la seconda persona plurale in *-i*, «piuttosto marcata a quest'altezza cronologica»: <sup>33</sup> *voi chiamasti* (*Inf.* VI 52); in BAir *sieti* (*Inf.* XV 119). Anche in questo caso non è possibile effettuare riscontri in Luc. Registro anche il mantenimento di *-er* pretonico nei futuri: in Acq. *chaccerà* (*Inf.* VI 66), *crescerann'* (VI 104); in BAir *gioverà* (*Inf.* XVI 84); in Luc: *canterei* (*Purg.* XXXIII 137), *pregherra* (*Par.* I 36).

Dunque, al di là della “notizia” di un frammento sconosciuto della *Commedia* a Buenos Aires, occorrerà insistere sulla importanza di simili scoperte per la storia della tradizione dantesca. Lo studio di tale frammento ha portato infatti alla riunificazione e identificazione di un esemplare unico, che ora può essere virtualmente ricostruito e studiato più a fondo: cioè sarà possibile argomentare che tutti e tre questi codici, Capp. 263, Sav e il codice di BAir-Acq-Luc, siano stati prodotti nella stessa bottega fiorentina, copiati da uno stesso scriba e decorati dallo stesso miniatore, andando a costituire un tassello della tradizione che, come dimostrerò in un contributo di prossima pubblicazione,<sup>34</sup> appartiene a una folta famiglia testuale comprendente i manoscritti Capp. 263 (Città del Vaticano, Biblioteca Apost. Vaticana, Cappon. 263) e Sav (Savona, Biblioteca Civica Anton Giulio Barrili, 16, chiamato “il Sansoni”).

---

33 Manni 1979, p. 163; Elena Niccolai in Bertelli 2016, p. 17 (di qui, la citazione).

34 Hamlin, in s.

Tavole

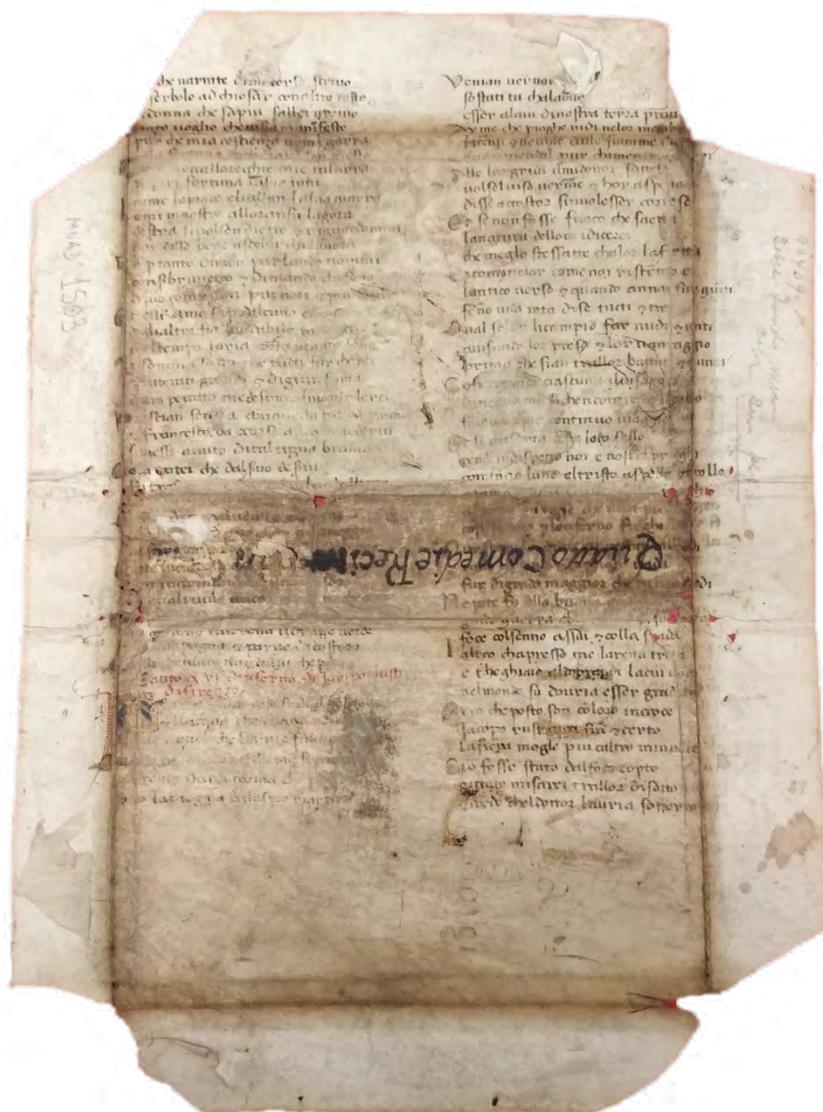


Tavola 1. BAir (Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, MNAD 1503), recto

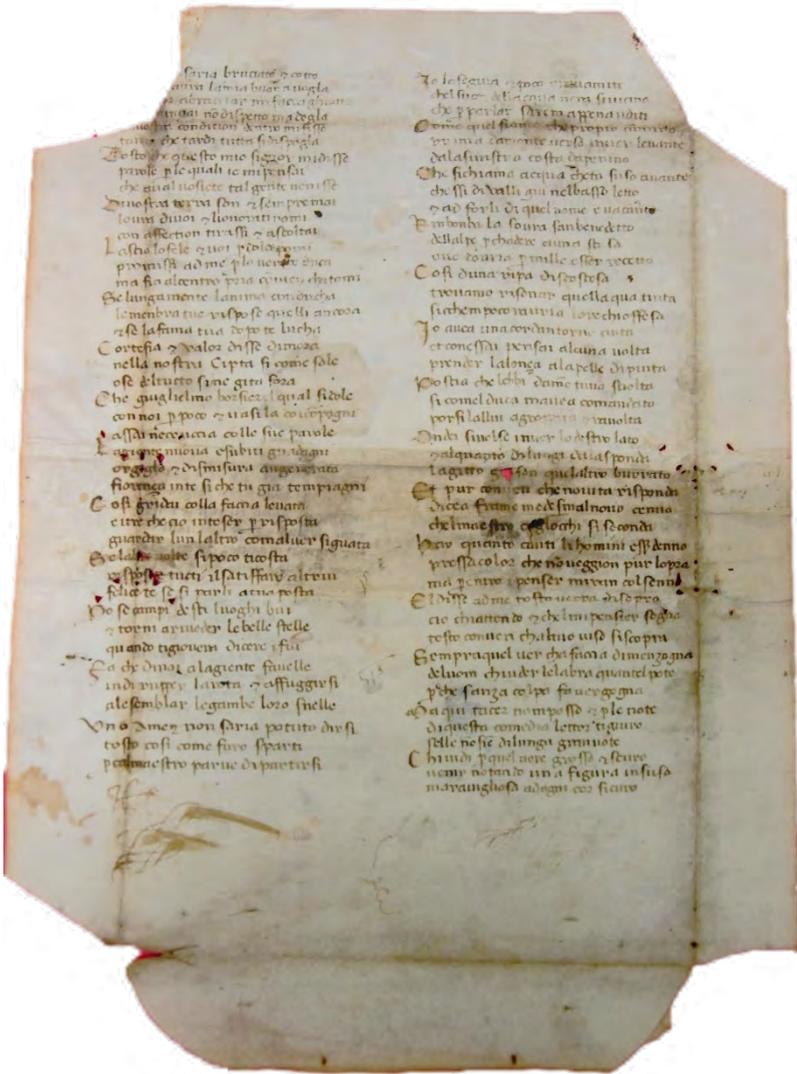


Tavola 2. BAir, verso

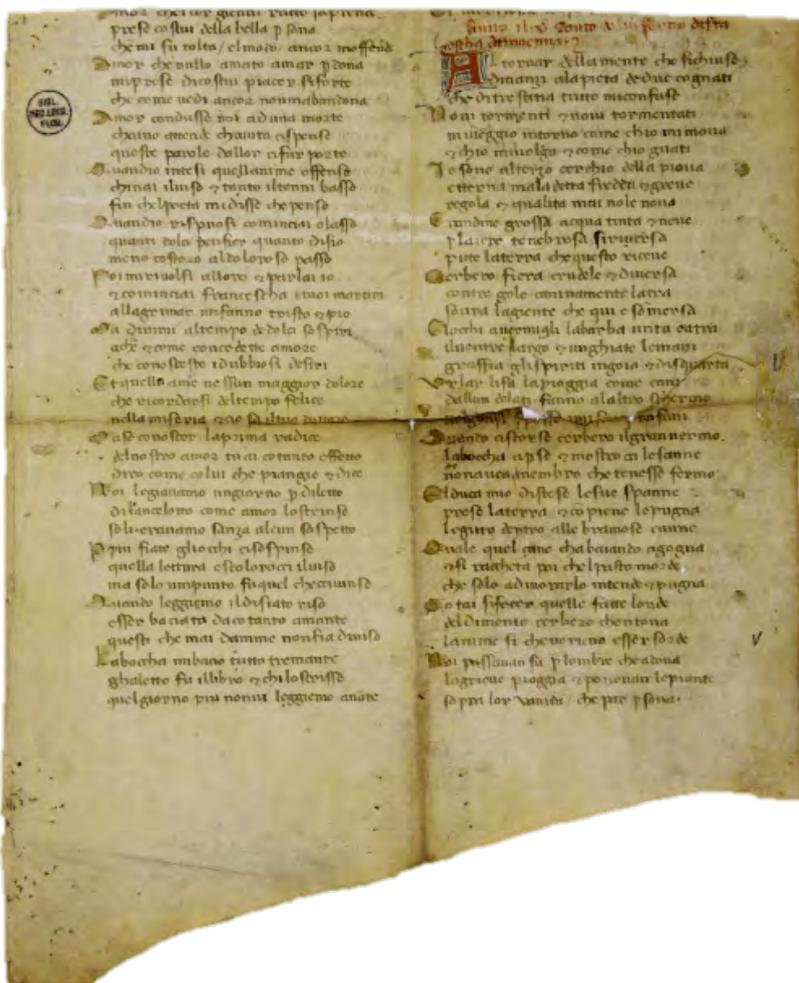


Tavola 3. ACQ (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Acquisti e doni 631, *recto*. Su concessione del MiC. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo).

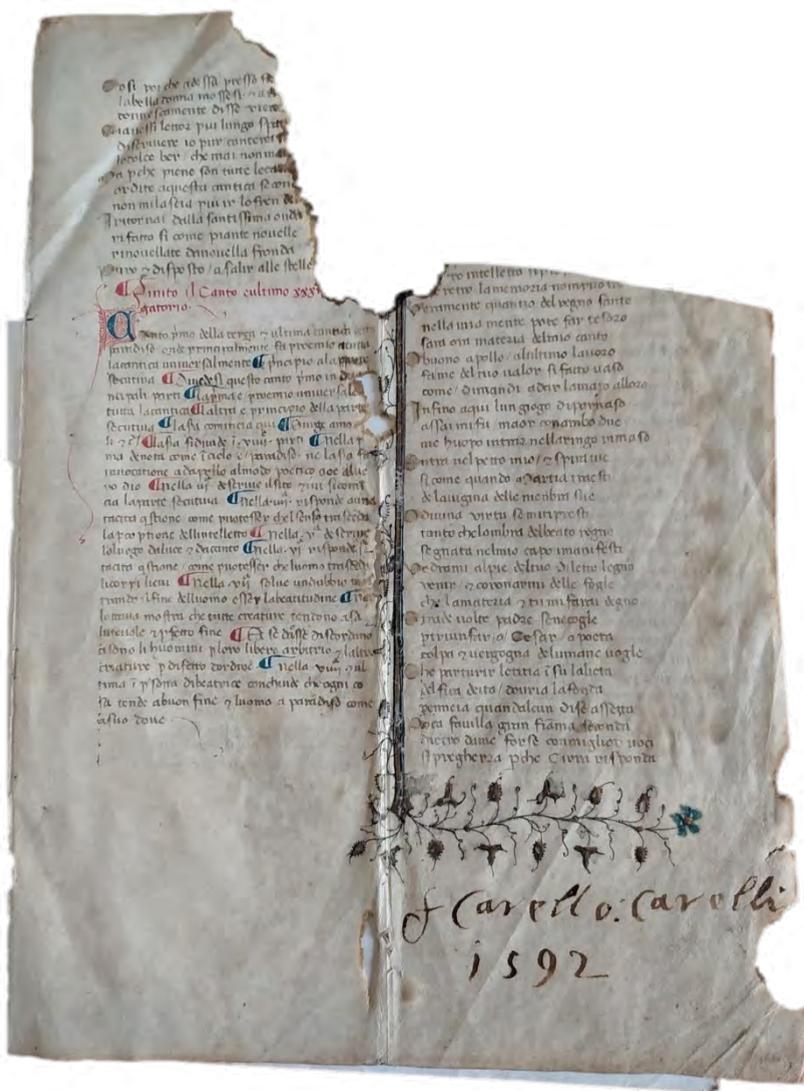


Tavola 4. Luc (Lucca, ASLu, Biblioteca Manoscritti 247, Fragmenta Codicum L 1592, recto. Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo – Archivio di Stato di Lucca. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo)

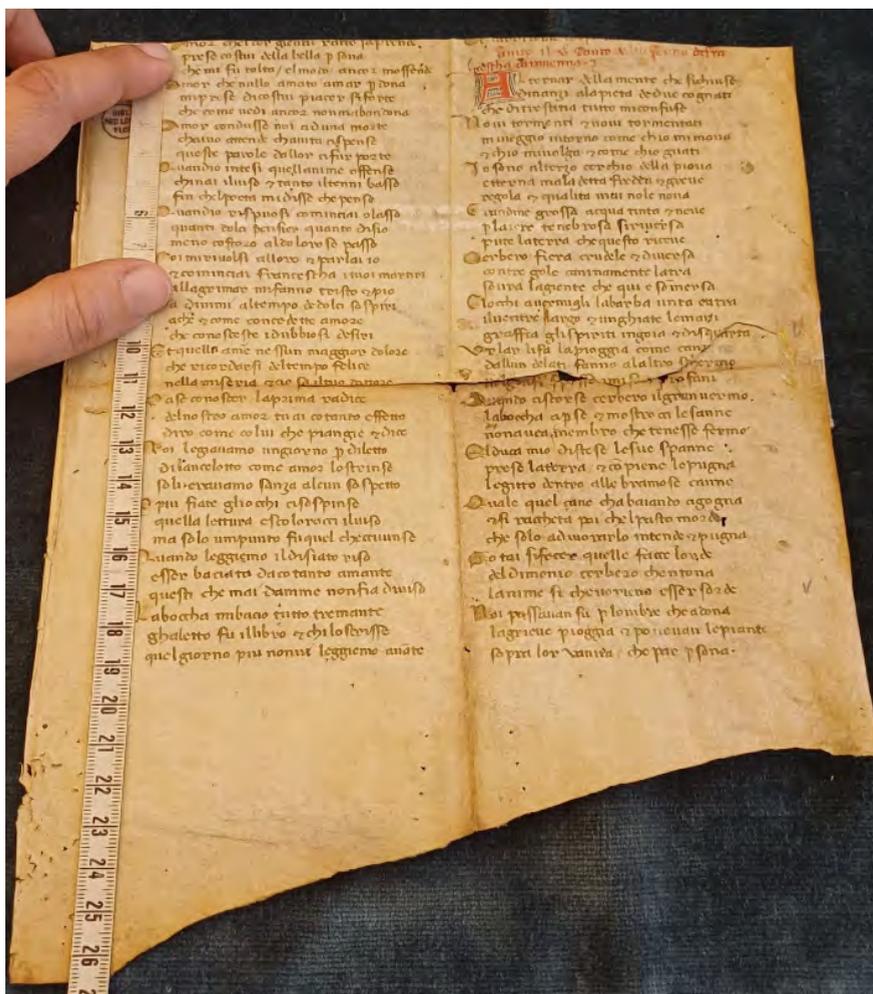


Tavola 5. Misura ACQ (Firenze, BML, Acquisti e doni 631), recto

## Bibliografia

- Adini 2011 = Giunia Adini, *Biblioteca Manoscritti 247, frammento dantesco L 1592 in Censimento dei commenti danteschi. Vol. 2: I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011.
- Barbi 1891 = Michele Barbi, *Canone di luoghi scelti per lo spoglio dei mss. della "Divina Commedia"*, in «Buletino della Società Dantesca Italiana», 5-6 (1891), pp. 28-38.
- Bertelli 2016 = Sandro Bertelli, *La tradizione della "Commedia". Dai manoscritti al testo. I codici trecenteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, II, Firenze, Olschki, 2016.
- Bohdziewicz, Borelli 2021 = Olga Soledad Bohdziewicz, Marcela Borelli, *Fragmentos de manuscritos medievales y humanísticos en Argentina. Una aproximación a la problemática de su estudio*, «Medievalia», 53 (2021), 1, pp. 87-120.
- Boschi Rotiroti 2004 = Marisa Boschi Rotiroti, *Codocologia trecentesca della "Commedia". Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004.
- Bullrich 1942 = Eduardo Bullrich, *Catálogo de la Biblioteca de Matías Errázuriz, para la venta que ha de realizarse los días 10 y 11 de septiembre en Buenos Aires*, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1942.
- MNAD 1947 = Museo Nacional de Arte Decorativo (Argentina), *Catálogo*, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1947.
- Galassi 2016 = Agnese Galassi, *I testimoni della "Commedia" scoperti dopo la Bestandsaufnahme di Marcella Roddewig e un'indagine di codicologia trecentesca*, in «L'Alighieri», 48 [luglio-dicembre 2016], pp. 93-128.
- Giola 2014 = Marco Giola, *Episodi della fortuna di Aretino nell'Inghilterra elisabettiana. Con una nota sull'edizione londinese delle "Quattro comedie": John Wolfe, 1588*, in *L'Italia altrove*, a c. di D. Capasso, Raleigh, Aonia Edizioni, 2014, pp. 97-124.
- Hamlin, in s. = Cinthia María Hamlin, *Un ignoto frammento trecentesco della Commedia di Dante a Buenos Aires. Per un'analisi di BAir (+ Laur. Acq. 631 e Lucca l 1592)*, in corso di stampa.
- Manni 1979 = Paola Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di grammatica italiana» 8 (1979), pp. 115-171.
- Mecca 2021 = Angelo Eugenio Mecca, *I manoscritti frammentari della Commedia*, Siena Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2021.
- Montemurro 2016 = María Laura Montemurro, *Sculptures de la Vierge à l'Enfant dans les collections publiques de Buenos Aires, XII-XVIème siècles* [Tesi dottorale], Bourgogne, Université de Bourgogne, 2016, pp. 35-36.
- Palombo 1998 = Guillermo Palombo, *La biblioteca de Matías Errázuriz*, in «Boletín del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades», 19 (1998), pp. 31-40.

- Pomaro 2000 = Gabriella Pomaro, *Frammenti danteschi: funzionalità e limiti di un recupero*, in «*Fragmenta ne pereant*». *Recupero e studio dei frammenti di manoscritti medievali e rinascimentali riutilizzati in legature*, a c. di M. Perani, C. Ruini, Ravenna, Longo, 2000, pp. 197-212.
- Roddewig 1984 = Marcella Roddewig, *Dante Alighieri. Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart, Hiersemann, 1984 («Hiersemanns bibliographische Handbücher», 4).
- Tirelli, Stussi 1979 = Vito Tirelli, Alfredo Stussi, *Un frammento della Divina Commedia a Lucca*, in «*Studi danteschi*», 52 (1979-1980), pp. 233-240.

# MARGINALIA PURGATORIALI DAL CODICE LAURENZIANO PLUTEO 40.7

Federica Cifariello

Università degli Studi della Campania “Luigi Vanvitelli”

*Marginalia* from the *Purgatorio* in the Laurenziano codex Pluteo 40.7

## Abstract (ITA)

Il codice Laur. Plut. 40. 7 presenta un sistema irrelato di glosse variamente ascrivibili a commenti già noti, come l’Anonimo Lombardo, Iacomo della Lana e l’Ottimo, nonché, concentrate nelle carte del *Purgatorio*, un manipolo di note non riconducibili a nessun esem-

pio esegetico pregresso e che dunque costituiscono un ulteriore e inedito tassello della ricezione del poema. Di queste ultime si darà conto nel presente contributo con una trascrizione integrale e uno studio sulle possibili fonti compilate dall’anonimo commentatore.

## Abstract (ENG)

The ms. Laur. Plut. 40. 7 features an unrelated system of glosses variously attributable to already known commentaries, such as the Anonimo Lombardo, Iacomo della Lana, and the Ottimo, as well as a handful of notes, concentrated in the pages of the *Purgatorio*, which cannot be traced

back to any previous exegetical example and thus constitute an additional and unpublished piece of the poem’s reception. This article will provide a full transcription and a study on the possible sources consulted by the anonymous commentator for these latter glosses.

La fortuna della *Commedia*, come è noto, è stata segnata dalla diffusione precocissima di apparati esegetici stabili e, in maniera analoga, dalle tante annotazioni e postille irrelate che ancora in attesa di essere riconosciute si affastellano nei manoscritti di Tre e Quattrocento. Entro quest’ultima tipologia andrà ascritto il codice Laur. Plut. 40. 7 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, un testimone della *Commedia* che negli ultimi tempi ha suscitato l’attenzione di diversi studiosi sul piano

PAROLE CHIAVE: Dante Alighieri / Commenti danteschi / *Commedia* / Biblioteca Medicea Laurenziana / margini / ricezione

KEYWORDS: Dante Alighieri / Dante commentaries / *Comedy* / Biblioteca Medicea Laurenziana / margins / reception

filologico e iconografico e di cui non sarà inutile proporre di seguito una breve descrizione:<sup>1</sup>

Cart., Firenze, fine sec. XIV; cm. 39 x 29; cc. vi + 239 + iv' (le cc. ora numerate I-III sono del sec. XX (con a c. 1r la segnatura a inchiostro ripetuta nella parte superiore a lapis e il timbro della biblioteca) delle successive quattro guardie iniziali, numerate I-IV, sono moderne cart. le prime tre, è antica membr. la c. IV; num. originale in arabi 1-[241] posta in un cerchio nella parte centrale del marg. sup; num. recente in alto nell'angolo superiore destro solo fino a c. 76; la terza filigrana è quasi perfettamente corrispondente a Mošin-Traljić 258; le altre due poco inferiori a Briquet 3189: Siena 1347 e Briquet 783: Pisa, 1358-1359 o 795 (Genova, 1358); mm. 398 x 296 = 65 [219] 104 x 76 [10 | 8 | 99 | 8 | 8] 87; rigatura a mina di piombo; legatura medicaea (restaurata) con catena, in assi rivestite di cuoio rosso con medaglione centrale; due mani coeve: A, in *littera textualis*, per il testo del poema dantesco; B, in grafia mercantesca, per le chiose aggiunte a margine (eccezion fatta per c. 1r, dove emergono delle glosse in bastarda di altra mano). Alle cc. 1r-239v, è presente il testo della *Commedia* con rubriche di tipo B per le cantiche e di tipo A per i canti corredato da fitte chiose marginali in lingua volgare.<sup>2</sup>

Premetto che il commento depositato sui margini del Laur. Plut. 40.7 si configura come un sistema irrelato di glosse prevalentemente caratterizzato dall'impiego di materiali esegetici già esistenti, e non privo di interpretazioni autonome. Prima Saverio Bellomo e poi Francesca Mazzanti hanno individuato, per le glosse alla prima cantica, il ricorso al volgarizzamento A di Graziolo Bambaglioli, non senza interpolazioni con le *Chiose Selmi* per i canti I-XXVI e con le *Chiose Palatine* per i canti da XXVII-XXXIV, mentre Massimo Seriacopi ha ricondotto il blocco di canti

---

1 Rinvio a Chiodo *et al.* 2018.

2 La scheda si ricava da una recente analisi autoptica condotta sul manoscritto. Descrizioni del codice sono in Bandini 1778, vol. v, col. 22; Colomb de Batines 1845-1846 (2008), II, pp. 15-16 nr. 11, 285-286, nr. 6, 344-345, nr. 3; Esposizione Dantesca 1865, I, p. 36 nr. 49; Rocca 1891, pp. 7 n. 1, 44-45, 51 n. 1; Bassermann 1898, p. 216; Volkmann 1898, pp. 34, 54; *Mostra Laurenziana* 1923, p. 36, nr. 74; *Mostra* 1965, p. 71 nr. 93; Petrocchi 1966, p. 510; Sandkühler 1967, p. 271; Brieger, Meiss, Singleton 1969, I, pp. 231-233; Gurrieri 1979, pp. 183-185, nr. 136; Roddewig 1984, p. 45, nr. 99; Boschi Rotiroti 2004, pp. 19, 25, 50, 103, 116 nr. 62; *Catalogo Mostra Firenze* 2015, pp. 132-133; Bertelli 2016, II pp. 111-112, 462-464.

II-V a un anonimo commentatore trecentesco.<sup>3</sup> Più di recente Andrea Mazzucchi ha fatto il punto sulle fonti impiegate dal compilatore – definito convenzionalmente Anonimo Laurenziano – per le altre due cantiche, riconoscendo nei fitti *marginalia* il ricorso all’Anonimo Lombardo, all’Ottimo Commento e a Iacomo della Lana, a cui si lega la presenza di annotazioni in lingua volgare prive di identificazione.<sup>4</sup>

In queste pagine desidero evidenziare soprattutto l’apporto esegetico di queste ultime, non prima però di aver precisato che per il *Purgatorio* è possibile stabilire, come detto poc’anzi, rapporti di ascendenza con la tradizione pregressa. In questa prospettiva si prenderanno a titolo solo esemplificativo tre casi, il primo dei quali a *Purg.* II, 1-3 mostra significativa affinità con il commento dell’Anonimo Lombardo:<sup>5</sup>

ANONIMO LOMBARDO	Laur. Plut. 40. 7 <sup>6</sup>
<p><i>Già era il sole al'orizonta giunto lo cui meridiano cerchio coverchia Hierusalem col suo più et cetera. Sciendum est quod Virgilius et Dante erant in alio emisperio nobis supposito et erant in loco recto opposito regioni Hierusalem. In nostro enim emisperio erat sero et in suo erat mane. Ideo dicit quod sol pervenerat ad orizontam cuius meridianus circulus recte suppositus est regioni Hierusalem cum suo altiori puncto. Ita quod, existens in Hierusalem, erat idem orizon quod Danti et Virgilio sed emisperia diversa et opposita recte erant (p. 146).</i></p>	<p><i>Già era il sole all'orizzonte giunto, cioè che per questo testo puoi intendere che lla ragione, cioè Vergilio, mostra a Dante com'era nell'alto emisperio a noi sottoposto ed erano dirittamente contraposti alla ragione di Gerusalemme. E nel nostro emisperio era sera e nel suo era mattina; e però dice che 'l sole era pervenuto all'orizzonte, lo cui meridiano cerchia, ed era posto dirittamente sopra alla ragione [sic] di Gerusalemme col suo più alto punto. Sì che a quegli che erano in Gerusalemme era quello medesimo orizonta ch'era Dante e Vergilio. Ma nota che in quegli emisperi erano diversi oppositi (c. 79r ←).</i></p>

3 Si rimanda a Seriacopi 1999, pp. 199-244; Bellomo 2004, pp. 67, 118, 225, 229; CCD, pp. 587-588, nr. 167 (scheda a firma di Francesca Mazzanti).

4 Chiodo *et al.* 2018, pp. 123-187.

5 Si rinvia all’edizione Parisi 2011-2012.

6 Si avverte qui che per la trascrizione delle glosse del Laur. Plut. 40. 7 si è scelto di adottare dei criteri grafici estremamente conservativi, come di seguito elencati: a) divisione delle parole nei casi di *scriptio continua*; b) introduzione delle maiuscole, degli accenti e della punteggiatura secondo l’uso moderno; c) distinzione da *u* da *v* secondo l’uso moderno; d) introduzione delle virgolette basse per circoscrivere i discorsi diretti nelle parti dialogate; e) conservazione di tutte le grafie oscillanti tra scempie e geminate; f) conservazione delle grafie latinizzanti, delle forme in *-antia* e *-entia*, della *x* etimologica o

Il secondo caso evidenzia invece l'impiego dell'Ottimo commento per chiosare *Purg.* XII, 43-45. La fonte di riferimento utilizza un passo del volgarizzamento di Arrigo Simintendi delle *Metamorfosi* di Ovidio, recuperato *verbatim* dall'Anonimo Laurenziano:<sup>7</sup>

OTTIMO COMMENTO	Laur. Plut. 40. 7
<p><i>O folle Aragne, si vedea io te</i> etc. E qui l'autore, poi che ha introducta la storia ecclesiastica e vera, introduce la fabolica e figurativa. Pone Ovidio, libro vi° <i>Metamorphoseos</i>, che Aragne fue di Meonia, di vile natione. Idmon di Colofia fue suo padre; abitava Ipepe, piccola villa. Questa cercava d'aver grande nominanza nell'arte del tessere. Le genti d'ogni parte veniano a vedere la maravigliosa opera di costei. Tu potresti credere che Pallass l'avesse amaestrata; ma questo ella lo nega, e adirata di così grande maestra disse: «Vegna Pallas a provarsi meco; io farò ch'ella si partirà vinta». Pallas prese forma d'una vecchia; venne ad Aragne e disse: «L'antica etade non hae tucte le cose che noi dobbiamo fuggire; anzi hae molte di quelle che noi dobbiamo seguire. L'uso della sapientia viene dalla vecchiezza; non avere a scifo il mio consiglio. Pensa d'aver grande fama tra li uomini, ma non ti volere agugliare alla Dea; e, o pazza, domanda perdono con umile boce di quello che tu hai decto». Aragnes rguarda costei con crudeli occhi e lascia la cominciata tela, e appena ritenne le mani, e disse: «Tu vieni qua povera di senno e indibilita per la lunga vecchiezza; essere viuta lungo tempo ti nuoce troppo. Io hoe assai grande consiglio da me, e hoe quello medesimo animo che io m'avea prima. Perché non ci viene Pallas? Perché fugge ella di provarsi meco?» [...] (I p. 947).</p>	<p><i>O folle Aragne, si vedea io te già mezza ragna, trista in su li stracci de l'opera che mal per te si fé</i>, cioè che quie l'autore pone e introduce una favola poetica, che ppone Ovidio per lla superbia di questa Aragne. La quale fue femina di vile nazione, grandissima maestra nell'opera del tessere e sottilissima e ingegnosa quanto dire si puote. Ella fue di Meonia figluola d'uno ch'ebbe nome Ismeon, e d'ogni parte gente venieno a vedere le maravigliose choxe le quali ella facea nell'opera del tessere. La gente quaxi credea che lla iddea Pallass l'avesse amaestrata; ella per questo montata in superbia lo neghava, non averlo da nulla deitade, e più disse: «vegna la dea Pallass a provarli cho mecho di tessere e d'ingeno, i' la vincierò». Di che la ddea Pallass prexe forma d'una vecchia, e venne ad Aragne per provarla, e disse: «lunga etade non àe tutte le choxe che nnoi dobbiamo fuggire, anzi, à molte di quelle che nnoi dobbiamo seguire. E sappi, Aragne, che ll'uxo della sapienzia si viene dalla vecchieza, e non avere schifo il mio chonsiglio, perch'io sia vecchia. Or pensa d'aver grande fama intra gl'uomini, ma non ti volere per superbia agugliare alla iddea; e po' paza a domanda perdono di quello che detto ài». Aragne, riguarda chostei chon crudeli ochi, e lla scia la sua tela, e disse: «tue vieni quie, povera di senno e debole per lla vecchieza, or sappi ch'io è assai grande chonsiglio senza il tuo, e dommi quello animo ch'io prima m'avea, ma perché non ci viene Pallass? Perché fug'ella e privasi da me?» [...] (c. 103r ←).</p>

-----  
 pseudoetimologica; g) adozione della forma *sé* per la seconda persona sing. del presente indicativo del verbo *essere*.

7 Si cita dall'edizione Boccardo *et al.* 2018.

Il recupero del commento laneo pare piuttosto concentrarsi sulla volontà di disvelamento delle biografie minime che popolano il poema, come nella nota a *Purg.* VI, 15:<sup>8</sup>

IACOMO DELLA LANA	Laur. Plut. 40. 7
Questo fu uno giovane ch'ebbe nome Chiuccio de' Tarlati d'Arezo, il quale alla sconfitta da Bibbiena fu molto perseguito e cacciato da quelli da Rondine; alla fine fuggendo e quelli perseguedolo, fuggì nel fiume d'Arno e in esso s'annegò (II p. 1047).	<i>e l'altro ch'annegò correndo in caccia, cioè questi si dice che ffue uno chiaro e bello giovane d'Arezo e ffue di Tarlati, il quale ebbe nome Ciuccio il quale a una schonfitta data nel chontado di Bibiena ed egli fugendo della detta ischonfitta fue molto perseguitato e chacciato da nemici, cioè da queglii d'uno chastello chiamato Rondine, el quale è presso d'Arezzo, di che fuggendo arivòe a ffiume d'Arno ed ivi chon furia chol chavallo si mise a passare Arno, di che il fiume essendo grosso affogh'egli e 'l chavallo in questo modo (c. 88r ←).</i>

Come anticipato, nella seconda cantica si registrano alcune glosse nei segmenti III-V, XVII e XXII, che non mostrano relazioni con la pregressa esegesi e che si configurano come il risultato di una interpretazione autonoma e “originale” del compilatore, ovvero come l’esito di un approccio a un ipotesto probabilmente privo di un apparato esegetico per quei canti.<sup>9</sup>

A ben vedere il prodotto della sua attività si sostanzia in una parafrasi dei versi danteschi, non priva di soluzioni innovative. Si parta dalla glossa ai vv. 34-36 di *Purg.*, III, che a seguito di una canonica divisione del dettato dantesco in disposizioni, finisce per risolversi in uno scioglimento letterale corredato da cenni biblici:

*Matto è chi spera che nostra ragione possa trascorrer la infinita via che tiene una sustanza in tre persone, cioè è che quie si possono dare piùè isposizioni: la prima si è che nelle chose della divina bontà di Dio non è da niuno huomo tereno volere invistighare niuna ragione, piùè che Iddio padre ce ne mostri e lla santa chiexa chomandi, cioè ch'alchuno dire: perché chosìe volse Iddio perché <se> l'umano intelletto potesse vedere tutte le choxe e chonprendere, adunque indarno sarebe venuto*

---

<sup>8</sup> Si veda l'edizione Volpi 2009.

<sup>9</sup> Si tratta, come si vedrà, delle glosse a *Purg.*, III 34-36, IV 123, v 22, 88, 106 e 133, XVII 34 e XXII 148-150.

il benedetto Christo a 'ncharnare. L'altra dispisizione si è che chon-  
ciossia choxa che lla divina bontà di Dio non vole che nulla gloria del  
mondo s'inpacci sapere le sue segrete choxe, però che gl'è risserbate  
in sè choxe le quali non volse né vuole manifestare eziandio alla sua  
madre né alli apostoli chui tanto amòe; e però chome dicie il testo  
non si maravigli persona se innanzi a llui s'aonbrasse o patisse alchuna  
chosa, cioè chosie chome ne' cieli l'uno all'altro none inghonbra  
nullo raggio inperò che lla vertade per llui è posta e ddata a ssimili  
chorpi sofferire tormenti e chaldi e freddi, non si vuole altro da llui il  
chome a nnoi ci fàe assai manifesto, onde però dicie *matto chi spera,  
che nella nostra ragione mortale possa trascorrere la infinita via* la  
quale *tiene una sustanzia in tre persone*, cioè padre e ffiglio e sspirito  
santo. E in altro luogho dicie in questo libro *state chontenta umana  
gente al quia*, cioè che ttue non vogli troppo cerchare delle divine  
choxe di Dio padre; anchora sopra questa parte dicie *non era mestiere  
parturire Maria*, né Christo essere morto da giudei e nota che 'l non  
volere che non sapessimo il tutto fue da principio dal nostro primo  
padre Adamo per lo disubidimento che fecie, che sse avesse ubidito  
tutti aravamo salvi ed averemo sapute tutti i segreti di Dio padre dal  
cielo inpiriò in guè [sic] e mmai no· moravamo né 'nvechiavamo, anzi  
averemo senpre avute di Dio tutti i nostri piaceri cho·lla vita data di  
Dio e mmai non aremo pechato e ssarono [sic] salvi tutti [82r].

Così come è evidente per la glossa al v. 106 di *Purg.* v, volta anch'essa  
alla riformulazione in prosa dei versi:

*Tu te ne porti di costui l'eterno*, ciò è che quie il dimono si ramaricha  
contro all'angiolo di Dio dicendo chome è assai chiaro nel testo, cioè  
tu né mi togli questa anima la quale è stata senpre in molti pechati e  
questo è ssolo per una pichola lagrimetta di chontrizione, che l'ebe  
alla morte di suoi pechati *ma io faròe de l'altro altro ghoverno*, cioè  
del suo chorpo; di che dicie che per opera fecie levare una grande ten-  
pesta d'aqua e gragnuola, di che il fiume del predetto Lerchiano per  
la molta aqua crebbe e ripienò il fiume e le fosse, e poi il detto chorpo  
ch'era ivi morto il detto fiume nel menòe per certi fossati, poi infine lo  
mixe in Arno ivi ove il chorpo arrenò sotto certe pietre, e allora dicie  
che ssi disfecie del petto la sua crocie cioè la quale egli medeximo  
l'ave' fatto quand'egli venne alla morte [87v].

Nel caso del commento a *Purg.* v, 22 l'Anonimo Laurenziano adotta  
lo stesso procedimento, parafrasando le terzine dantesche con l'ausilio

ancora della fonte biblica e citando ora Ps., 50. La piuttosto insistita presenza di riferimenti al testo sacro, pur non essendo indizio sufficiente a stabilire la provenienza clericale del compilatore,<sup>10</sup> potrà quanto meno ricondursi a un livello culturale non trascurabile:

*E'ntanto per la costa di traverso*, cioè or nota che l'autore pone avere trovati per ighura pone moltitudine di sspiriti li quali apellandoxi alla persona di Dante, chonoscendo egli essere chorpo vivo, disiderosi di verdetto e parllalli per mezzo llo in novelle delle chose del mondo e lui domandare, mostra che a schiera inchontro gli venivano preghandolo dolcemente che un pocho cho· loro riste a parllare, dichò aspettandogli e cho· lloro parlando. A llui dissono quaxi tutte loro morti e ch'anche modi e chondizioni, preghandolo che per pietà di loro al mondo reghasse alchuna novella alle loro genti chom'egli, poi che ssono purghati, s'aspettavano d'aver biatitudine; e nota che tra questi chotali ispiriti mostra che avesse huomini, i quali al mondo erano istati di grande senno e nomea e gentilissimi huomini, e dicie che egli chantavano quaxi tutti quello prezioxo salmo del saltero il quale fecie lo re Davitt quand'egli si richonobbe essere istato in quelli tre pechati mortali, i quali egli avea commessi in opera in volontà, cioè tradimento e omicidio e avulterio, i quali tre pechati chomise inchontro a uno suo grande e charo e fedele amicho. Il salmo dicie choxi: *misere<re> mei sechondo magna miserichordia* [86r].

Sebbene in questo breve *carnet* di glosse “indipendenti” l'aspetto parafrastico sia preponderante, è bene rilevare che l'attività dell'Anonimo, come già evidenziato dal succitato ricorso laneo, è fortemente orientata al chiarimento della «moltitudine delle storie»,<sup>11</sup> come nel caso di *Purg.* iv, 123:

*poi chomincai: «Belacqua, a mme non duole [...]*», cioè è che Dante mostra che per ighura avere trovato l'anima d'uno ch'ebbe nome Belacqua, il quale mostra che a vita fosse charissimo amicho di Dante e mostra che, vegiengo la predetta anima in purghatorio e che ci era

---

10 Come anticipato nella descrizione si ricorda che il commento è stato vergato in una minutissima mercantesca, tipologia grafica che testimoniarebbe l'appartenenza del compilatore a quella classe sociale. Si vedano a questo proposito i preziosi contributi di Corsi-Miglio 2017, pp. 59-91 e Picarelli 2022, pp. 25-41.

11 Padoan 1994, p. 1.

per venire alla divina grazia, rallegrossene molto, e domandolo il perché egli mostrava tanta pighereza e nigrigenza, di che la predetta anima risponde a Dante dicendo: «perch'io fosse prestrissima o ssolecita a volere andare suxo al martiro che lo angioło di Dio no· la lascerebbe li tosto purghare». Inperò che ttutte le anime di choloro che molto si indugiano a pentersi vuole al di dietro la divina giustizia, che lentamente sia la loro purghazione, di chome lentamente vennono alla penitenzia e al penterli di loro pechati; e questo ruolo la divina giustizia di tutto questo cho· tali anime [85v].

Belacqua è il liutaio fiorentino la cui pigrizia era divenuta assai nota, al punto da entrare nell'aneddotica del tempo.<sup>12</sup> Le informazioni messe a disposizione dall'Anonimo Laurenziano appaiono ad ogni modo assimilabili al commento di Benvenuto da Imola, che voleva Belacqua “familiare” di Dante:<sup>13</sup>

Hic est sciendum quod ista fuit vox cuiusdam pigri, qui vocatus est Bilaqua. Iste fuit de Florentia, qui faciebat citharas et alia instrumenta musica, unde cum magna cura sculpebat ed incidebat colla et capita cithararum, et aliquando etiam pulsabat. Ideo Dantes familiariter noverat eum, quia delectatus est in sono; unde sicut superius in secundo capitulo posuit unum amicum cantorem, ita nunc ponit alium sonitorem; et quia noverat istum tam pigrum ad omnia, non tamen pravam, sed satis purum, ideo cum bona conscientia fingit ipsum salvum. Nunc poeta noster describit in speciali unum amicum, cuius pigritia suo tempore omnes antecessit inter sibi notos; unde cum Dantes aliquando increparet eum de pigritia sua, iste erat solitus respondere quod anima sedendo et quiescendo fit sapiens.

Ancora legata all'aspetto storico è la glossa a *Purg.* v, 133 per la quale l'Anonimo fornisce indicazioni sulla figura di Pia de' Tolomei, al-

---

12 Si veda De Benedetti 1906, pp. 222-233.

13 Si rinvia al Lacaita 1887, pp. 133-135. La notizia si troverà in forma di compendio in Fanfani 1874, p. 74: «Questo Belacqua fu uno cittadino da Firenze, artefice, et faceva cotai colli di liuti et di chitarre, et era il più pigro uomo che fosse mai; et si dice di lui ch'egli venia la mattina a bottega. et ponevasi a sedere, et mai non si levava se non quando egli voleva ire a desinare et a dormire. Ora l'Auttoe fu forte suo dimestico: molto il riprende a di questa sua nigrigenzia; onde un di, riprendendolo, Belacqua rispose colle parole d'Aristotile: *Sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens*; di che l'Auttoe gli rispose: Per certo, se per sedere si diventa savio, niuno fu mai più savio di te».

trimenti ignote e non rilevabili neppure nelle operazioni storiografiche anteriori:<sup>14</sup>

*Ricorditi di me ch'io son la Pia*, cioè sappi, lettore, che questa Pia si ffue una fanciulla molto bella, nata d'i Tolomei di Siena, la quale fue maritata a uno messer Nello dalla Pietra de' Panochiesi, il quale fue uno bello e ssavio cavaliere e in opera d'arme fece grandissime ispese. Fue vile huomo e poco leale, e dicesi che questa sua donna egli la fece morire in Maremma, e uccisela uno ch'ebbe nome il Magliata da Pionpino, famiglio del detto messer Nello; il quale Magliata quando la detta donna si sposòe a messer Nello, egli sì come suo procuratore le diede l'anello per llui; e però dice *salsi collui che inanellata pria disposata m'avea colla sua gemma*. E dice che 'l predetto Magliata fue a ffarla morire, e la cagione il perché il detto messer Nello la fece morire si ffue ched egli amava la contessa Margherita, moglie ch'era istata del conte di Monforte. Andò tanto la cosa inanzi che, per torre la detta contessa per moglie, egli fece morire la detta madonna Pia sua donna, poi tolse la contessa. Or odi come Iddio lo pagò: egl'ebbe dalla contessa po' uno bello figliuolo, e quanto fue d'etade di xij anni, egli anegòe in uno pozo. Poi avvenne che 'l papa, sentendo come il loro matrimonio era fatto e sotto chee condizione, sie il partio. Di che la detta contessa Margherita si partio dal detto messer Nello e per llo mondo andò con tristissima vita grande tempo, e dicesi che in gran miseria finio la sua vita, bene che 'l dove non si dica. Poi il detto messer Nello gli fue tolto uno suo castello ch'avea chiamato Monte Sasso, overo Montemasso, per uno suo nipote che avea nome Nello di Bandino da Sticciano, e caccionne fuori il detto messer Nello. Di che egli vivette poi poco tempo, e dicesi che in grandissimo brobro finio poi la sua vita, e cciòe fue assai giusto [87v].

A differenza degli altri commenti, in quello laurenziano emergerebbe con forza il proposito di fare chiarezza sull'identità delle altre figure coinvolte nella vicenda, individuabili nella contessa Margherita Aldobrandeschi e in Magliata da Piombino, rispettivamente l'amante di Nello e l'esecutore dell'omicidio orchestrato dallo stesso, nonché il dato del matrimonio avvenuto per procura. L'episodio di Pia, considerato il carattere di inciso che assume nell'economia della seconda cantica, non viene trattato in maniera così consistente se non nel commento di Pietro Alighieri

-----  
14 Si segnalano nell'ambito degli studi critici su Pia de' Tolomei i contributi di Barbi 1893, che per primo ha trascritto la chiosa, e di Varanini 1977, pp. 621-638.

e successivamente in quello di Benvenuto da Imola, i quali si limitano tuttavia ad attribuire alla donna origine senese e il matrimonio con Nello dalla Pietra.<sup>15</sup>

Ancora sul piano della dimensione storica dei personaggi si pone la glossa a *Purg.* v 88, in cui si noterà il ricorso alla figura di Minosse legato a Bonconte da Montefeltro, *hapax*, salvo errore, nel secolare commento alla *Commedia*:

*Io fui di Montefeltro, io son Bonconte*, cioè che questo Bonchonte fue figliuolo del chonte da Montefeltro, il quale si dicie che diede il malchonsiglio al papa Bonifazio, in chontro a quegli della cholana, per llo quale Pilestrino chastello di loro fue fratto e preso e di fatto [sic] per lo detto papa Bonifazio di che questa anima di questo Bonchonte in ighura parlando cho· ll'autore ddi cioè parla d'una sua donna, cioè moglie che ffue, la quale ebe nome Giovana. Il quale Buonchonte, essendo alla battaglia e schonfitta, da Baldachino da Bibiena fue fedito nella ghola, il quale chosie fedito fugendo, mostra che gugnese a uno fiume chiamato l'Archiano, ed ivi quasi a lato al detto fiume chadde morto. Di che dicie che, anzi che la vita gli uscisse di chorpo, dicie che cho· l'animo [sic! Corrige: Angiolo] buono richorse a quella che mmai non abandonò niuno pechatore, cioè la gloriosa Vergine Maria, che l'aiutasse, chon divozione pentendoxi de suoi pechati, sì che nullo dimonio mostra che sopra di lui avesse potenza; inperò sopra che l'angiolo di Dio prese la sua anima e recholla al purghatorio. E sappi, lettore, che ogni anima à due angioli che la chustodischono, l'uno è buono e ll'altro è reo, gli quali vi stanno per mantenere all'anima la sua ragione; e neuno torto o 'nghano o forza adopera l'uno nell'altro. E però quando il chorpo cho· ll'anima à meritato nel mondo, mentre ch'egli è vinto [sic! Corrige: Vivo] di salvarsi il buono angiolo

---

15 Si rimanda rispettivamente alle Chiose cassinesi 1865, p. 215: «Ista domina Pia de Tholomeis de Senis fuit uxor domini Nelli de la Petra de Senis qui eam occidit ita secrete quod numquam aliquis scivit et ideo dicit quod ile scit qui eam disponavit et non alius, qui dominus Nellus iverat in offitium in Maritimam et ibi eam occidit» e a Lacaita 1887, pp. 164-165: «Et ut presens litera sit clarior, est primum sciendum quod anima ista fuit quedam nobilis domina senensis de stirpe Ptolomeorum que fuit uxor cuiusdam nobilis militis qui vocatus est dominus Nellus de Panochieschis de Petra, qui erat potens in Maritima Senarum. Accidit ergo quod dum semel cenassent et ista domina staret ad fenestram palatii ni solatiis suis, quidam domicellus, de mandato Neli, cepit istam dominam per pedes et precipitavit eam per fenestram, que continuo morta est; nescio qua suspicione. Ex cuius morte crudeli, natum est magnum odium inter dictum dominum Nellum et Ptolomeos consortes ipsius domine».

chonduce la predetta anima al purghatorio, e purghata, viene a beni di vita eterna. E ssè egli à 'doperato nel mondo ree e inique choxe e pechati mortali, e non ssen'è nè chonfessò, nè pentuto, nè ristituito, i reo angiolo quella anima chonducie allo inferno, alle pene etterne e rapresentala dinanzi a Minosse il quale dinotato è giudicio e gudichatore delle pene delle anime nel detto onferno come a lui piacìe [87r].

Chiudono il campionario di glosse a *Purg.* xvii, 34 e xxii 148-50, che peraltro rappresentano le uniche due note dei canti in oggetto, singolarità che aprirebbe degli scenari sulla possibilità, già intravista, che l'Anonimo abbia usufruito di un ipotesto esegetico mutilo in più luoghi della seconda cantica:

[xvii, 34] *surse in mia visione una fanciulla*, cioè sappiate che dopo molte battaglie 'issute, tra Enea troyano e Tturno, ciaschuno per volere Lavina, figliola dello re Latino e della regina Amata. In effetto rochata la battaglia a chorpi de' due precipi, cioè Enea e Tturno, infine Enea vinxe il detto Turno. Di che, questo sapiendo la reina Amata, e volendo che lla sua figliuola fosse anzi moglie di Turno che d'Enea, ella vegiando la morte di Turno, subito la predetta reina Amata si inchichò per lla ghola per lla morte di Turno; di che lle parole di sopra, cioè del testo, favellano in fighura della detta Lavina, riprendendo il fatto della madre che essere [sic] istessa per dolore uccixè [114r].

[xxii, 148-50] *Lo secol primo, quant'oro fu bello, fé savorose con fame le ghiande, e nettare con sete ogne ruscello*, ciò è che quìe l'autore vuole dire del primo re d'Italia, il quale ebe nome Giano e ffue quello che formòe l'età dell'oro; il quale, essendo la gente grossissima, e insegnò vivere chon ordine e fare lavorare e chultivare le terre. Allora era la gente, grossa bene che ffossono chasti e senza nulla avarizia, e viveano quasi di latte e di ghiande in chanbio di pane chon grande e pura chastitate. Erano vertuosi in tenperanza, non avieno l'avari-zia in chorpo, no· rubavano l'altrui e però era detta l'etade dell'oro [127r.]

Nel primo caso il commento dell'Anonimo Laurenziano pare uniformarsi alla tradizione esegetica, concorde sulla modalità del suicidio di Amata avvenuto per mezzo dell'impiccagione dopo aver appreso della morte di Turno, a cui era stata promessa la figlia Lavinia. Nel secondo caso, se gli interpreti antichi propendono per una spiegazione razionalista del mito dell'età dell'oro (*Met.*, I 103-12) che vuole Saturno come

suo fautore, l'Anonimo, ricorrendo ancora a una modalità squisitamente parafrastica, introduce Giano come primo re d'Italia, notizia diffusa e rintracciabile, tra l'altro, in *De Civitate Dei* VII, 9 («ad Ianum pertinent initia factorum») e in un luogo differente del commento di Francesco da Buti, vale a dire in *Inf.* IV, 121-129 («et è da notare che prima regnò lo re Giano in Italia»).

Per concludere, dalla selezione di glosse emergerebbe il profilo di un lettore che sul finire del XIV secolo poteva ancora adoperare le nozioni della tradizione ermeneutica primo trecentesca, collocandosi a pieno diritto nell'ambito di un genere, quello dell'esegesi alla *Commedia*, che in quegli anni andava sempre più affermandosi fuori e dentro le mura fiorentine. L'attività del Laurenziano, dunque, costituirebbe una spia ulteriore della ricezione a più livelli del poema, esplicita in un grado di consapevolezza non irrilevante e riconducibile a dei risultati inediti che, se non altro, si pongono come dei tasselli utili per arricchire il mosaico, mai esauribile, della storia di una cultura non solo dantesca.

## Bibliografia

- Parisi 2011-2012 = Diego Parisi, *Le chiose dell'Anonimo Lombardo al Purgatorio. Edizione critica secondo il ms. Canonici Miscellanei 449*, Tesi di dottorato, Università "Sapienza" di Roma, a.a. 2011-2012.
- Bandini 1778 = Angelo Maria Bandini, *Catalogus codicum Latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae sub auspiciis Petri Leopoldi*, Firenze, Stamperia Reale, vol. v 1778.
- Barbi 1893 = Michele Barbi, *Recensione* a Alessandro Lisini, *Nuovo documento della Pia de' Tolomei figlia di Buonincontro Guastelloni*, Siena, Tip. Sordomuti di L. Lazzari, 1893.
- Basserman 1898 = Alfred Basserman, *Dantes Spuren in Italien. Wanderungen und Untersuchungen*, München-Leipzig, Oldenbourg, 1898.
- Bellomo 2004 = Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi*, Firenze, Olschki, 2004.
- Bertelli 2016 = Sandro Bertelli, *La tradizione della 'Commedia' dai manoscritti al testo. II. I codici trecenteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Olschki, 2016.
- Boschi Rotiroti 2004 = Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma 2004.
- Catalogo Mostra Firenze 2015 = *Visualizzazioni dantesche nei manoscritti laurenziani della 'Commedia' (secc. XIV-XVI)*. Catalogo della Mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, 5 ottobre 2015-9 gennaio 2016, a cura di Ida Giovanna Rao e Sandro Bertelli, Firenze 2015.

- CCD = *Censimento dei Commenti danteschi. 1. I Commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, 2 voll.
- Chiodo *et al.* 2018 = Sonia Chiodo, Teresa De Robertis, Gennaro Ferrante e Andrea Mazzucchi, *Dante Alighieri, Commedia, Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.7, Commentario*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana Treccani, 2018.
- Chiose cassinesi 1865 = *Il codice cassinese della Divina Commedia per la prima volta letteralmente messo a stampa per cura dei monaci benedettini della Badia di Monte Cassino*, Monte Cassino, Tip. di Monte Cassino, 1865.
- Cursi-Miglio 2017 = Marco Cursi, Luisa Miglio, *Carte che ridono poco. La 'Commedia' in mercantesca, in Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, a cura di Rossend Arqués Corominas e Marcello Ciccuto, Firenze, Cesati, 2017.
- Colomb De Batines 1845-1846 (2008) = Paul Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca ossia Catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della 'Divina Commedia' e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie de' biografii di lui*, Prato, Tip. Aldina, 1845-1846, Nuova edizione anastatica con una Postfazione di Stefano Zamponi *et al.*, Roma 2008, 3 voll.
- De Benedetti 1906 = Santorre De Benedetti, *Comunicazione su Belacqua*, in «Bulettno della Società Dantesca Italiana», XIII 1906, pp. 222-233.
- Esposizione dantesca 1865 = *Esposizione dantesca in Firenze. Maggio MDCCCLXV. Cataloghi*, Firenze, Le Monnier, 1865.
- Lacaita 1887 = Benevenuti de Rambaldis de Imola, *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam nunc primum integre in lucem editum*, a cura di Giacomo Filippo Lacaita, Firenze, Barbèra 1887, 5 voll.
- Mostra Laurenziana 1923 = Catalogo della mostra dantesca alla Medicea Laurenziana nell'anno 1921 in Firenze, Milano, Bertieri e Vanzetti, 1923.
- Fanfani 1874 = *Commento alla Divina Commedia d'anonimo fiorentino del secolo XIV*, II, a cura di Pietro Fanfani, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1874.
- Gurrieri 1979 = *Disegni nei manoscritti laurenziani. Secc. X-XVII*. Catalogo della Mostra di Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ottobre 1979-febbraio 1980, a cura di Francesco Gurrieri, Firenze 1979.
- Volpi 2009 = Iacomo Della Lana, *Commento alla «Commedia»*, a cura di Mirko Volpi con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno Editrice, 2009, 4 voll.
- Brieger, Meiss, Singleton 1969 = Peter Brieger, Millard Meiss, Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the 'Divine Comedy'*, Princeton 1969, 2 voll.
- Boccardo *et al.* 2018 = *Ottimo Commento alla Commedia*, a cura di Giovanni Battista Boccardo, Massimiliano Corrado, Ciro Perna, Vittorio Celotto («Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi»), Roma, Salerno Editrice, 2018, 4 voll.
- Padoan 1994 = *Esposizioni sopra la 'Comedia'*, a cura di Giorgio Padoan, Milano 1994.

- Petrocchi 1966 = *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano 1966, 4 voll.
- Picarelli 2022 = Serena Picarelli, *Nel cantiere di un mercante copista per passione: il Pluteo 90 inf. 42 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, in *Immaginare la Commedia*, a cura di Ciro Perna, Roma, Salerno Editrice, 2022, pp. 25-41.
- Rocca 1891 = Luigi Rocca, *Di alcuni commenti della 'Divina Commedia' composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze, Sansoni, 1891.
- Roddewig 1984 = Marcella Roddewig, *Dante Alighieri. Die 'Göttliche Komödie'. Vergleichende Bestandsaufnahme der 'Commedia' Handschriften*, Stuttgart, 1984.
- Sandkühler 1967 = *Die frühen Dantekommentare und ihr Verhältnis zur mittelalterlichen Kommentartradition*, München 1967.
- Seriacopi 1999 = Massimo Seriacopi, *Un commento inedito di fine Trecento ai canti II-V dell'Inferno*, in «Dante Studies», cxvii 1999, pp. 199-244.
- Varanini 1977 = Giorgio Varanini, *Il punto sulla Pia ('Purgatorio', v. 130-36)*, in *Studi filologici, letterari e storici in memoria di Guido Favati*, raccolti a cura di Giorgio Varanini e Palmiro Pignali, Padova 1977, 2 voll., II, pp. 621-638.
- Volkman 1898 = Ludwig Volkman, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della 'Divina Commedia'*, trad. it. a cura di Guglielmo Locella, Firenze-Venezia, Olschki, 1898.

# NUOVE INDAGINI SULLA LINGUA E SUL TESTO DEL CODICE FLORIO: PRIME CAMPIONATURE

Elisa Donda

Università degli Studi di Ferrara

New investigations into the language and text  
of the Florio ms.: preliminary examinations

## Abstract (ITA)

Il codice Florio è uno dei testimoni più affidabili della tradizione settentrionale della *Commedia* dantesca. Tuttavia se ne conosce solo parzialmente l'aspetto testuale e linguistico. Lo studio più approfondito disponibile è quello di Federico Sanguineti, *Sui manoscritti Estense it. 474, Florio, Urbinati lat. 365 e 366*, che si occupa di alcune lezioni a confronto tra quattro testimoni di patina settentrionale.

## Abstract (ENG)

The Florio Ms. is one of the most reliable witnesses of the northern tradition of Dante's *Commedia*. However, only a part of its text and language aspect is known. The most thorough study available is the one by Federico Sanguineti, *Sui manoscritti Estense it. 474, Florio, Urbinati lat. 365 e 366*, concerning some readings comparing four witnesses that show a patina of northern vernacular varieties. From the new

Dall'apparato della nuova edizione dell'*Inferno* curata da Tonello-Trovato, e dagli spogli operati su *Purgatorio* e *Paradiso*, appare che entro la famiglia  $\beta$ , pure assai ben definita e coerente, il codice Florio presenti talora *lectiones singulares* di qualche interesse. Questo studio intende fornire alcuni primi dati che emergono dalle schede, per favorire lo studio della posizione stemmatica del testimone entro la famiglia  $\beta$ .

edition of the *Inferno* edited by Tonello-Trovato, and from the studies carried out on *Purgatorio* and *Paradiso*, it emerges that inside the  $\beta$  family, although very well defined and coherent, the Florio Ms. sometimes presents interesting *lectiones singulares*. This study aims to provide some initial data emerging from the collations, to favor the study of the stemmatic position of the witness within the  $\beta$  family.

PAROLE CHIAVE: Manoscritto Florio / Dante / *Commedia*  
/ spoglio linguistico

KEYWORDS: Florio manuscript / Dante / *Divine Comedy*  
/ linguistic investigation

1. Il codice Florio (d'ora in poi anche: F), donato dagli eredi all'Università, è conservato nella Biblioteca dei conti Florio di Udine, risale alla fine del XIV o agli inizi del XV secolo ed è scritto in *littera textualis*. Il copista di F si mostra molto conservativo; tuttavia, di fronte al palesarsi di lezioni ritenute erranee è talora ricorso a rasure per inserire nuove lezioni, più affidabili rispetto all'antigrafo (tali lezioni sono indicate con la sigla F<sub>2</sub>). Giuseppe Porta, nella sua scheda del catalogo del 1965, annota che una seconda mano meno scrupolosa (indicata con F<sub>3</sub>) è responsabile di altri interventi, soprattutto sulle iniziali. Un'altra mano, ben più tarda, cinquecentesca (F<sub>4</sub>) ha introdotto nelle prime carte dell'*Inferno* il sistema dei segni paragrafematici dell'edizione aldina e in margine qualche variante.

Su un altro piano, la qualità linguistica del manoscritto, si è soffermato Federico Sanguineti nel già ricordato saggio del 2007, contenuto nel primo dei volumi di *Nuove Prospettive sulla tradizione della «Commedia»*, curato da Paolo Trovato. In quel saggio Sanguineti mette sotto la lente, accanto al già studiato U, altri tre manoscritti della famiglia β. Se lo scopo dello studioso era suffragare la scelta del manoscritto Urbinate 366 per la sua edizione critica del 2001, il mezzo scelto fu un saggio di spoglio linguistico sui quei quattro testimoni settentrionali del medesimo ramo, il più affidabile.

Per prima cosa, Sanguineti discute della collocazione dei manoscritti nello stemma codicum. La famiglia β appare infatti divisa in due sottofamiglie: *m*, al cui interno sono collocabili l'Estense (E) e F come collaterali, e *u*, che comprende U e l'altro Urbinate latino, il 365 (Ubn), la cui posizione è più controversa: inizialmente se ne era valutata la collateralità rispetto a U, mentre in seguito Ubn è stato valutato (già da Petrocchi in realtà, poi da Sanguineti dopo una serie di accertamenti ulteriori, e quindi da Trovato e da Leonardi) come probabile *descriptus* di U.

Sanguineti aveva valutato l'ipotesi di considerare un interposito *u\** fra U e Ubn; tale subarchetipo presenterebbe lezioni caratterizzanti della famiglia α, a cui afferirebbero il Landiano, il gruppo dei Cento e la famiglia Vaticana; sono state però «considerazioni di storia della tradizione» (p. 655), tra cui la datazione molto tarda di Ubn (1474), a lasciare preferire l'ipotesi di una discendenza verticale di questo codice da U. Come si intuisce da questo mio veloce riepilogo, anche se Sanguineti osservava che «collazioni più estese poco possono aggiungere a quanto emerge, per fini stemmatici» (p. 657), sussistono i margini per un supplemento di indagine all'interno della famiglia, che possa chiarire più limpidamente la presenza di contaminazioni tra rami. Il mio lavoro prende le mosse proprio da questa base di

dati, costruita per campionature, e si servirà dell'apparato dell'*Inferno*, già disponibile, e di quelli delle due cantiche in costruzione, lavorando contemporaneamente alla realizzazione delle edizioni critiche. Scopo parziale del lavoro sarà contribuire a precisare i rapporti reciproci fra i quattro testimoni e a chiarire la fonte o le fonti principali a cui Ubn attinge. In generale, la prospettiva è quella di osservare la consistenza testuale degli esponenti di  $\beta$  sulla totalità dei versi del poema, fermo restando che la scelta dei testimoni F e U per la costruzione dell'edizione critica è già ampiamente giustificata dalla valutazione complessiva di centinaia di *loci critici*.

2. Questo per la parte filologica. Ma, come detto, il meritorio saggio di Sanguineti consente di disporre anche di un primo spoglio sull'aspetto linguistico dei manoscritti di  $\beta$ . Considerato che U, alla base dell'edizione Sanguineti e già valorizzato da Petrocchi, è oggetto piuttosto noto «di copista emiliano-romagnolo» (p. 651), resta che il codice Florio è il testimone di cui appare più opportuno fornire una migliore caratterizzazione linguistica, anche perché è uno dei testimoni più affidabili della tradizione settentrionale alla base della nuova edizione della *Commedia* curata da Paolo Trovato e dalla sua équipe.

Sanguineti aveva svolto una prima indagine a campione sui luoghi testuali che avevano consentito la caratterizzazione linguistica di U, estendendo i controlli a Ubn E F (pp. 658- 665). Limitando per ora l'attenzione al solo F, in base a quelle veloci rassegne si rileva che:

- è confermata la presenza di metafonesi in *capilli* (*If* 18.121 e 32.103) *curti* (*Pd* 30.96, ma non univocamente in *florit(t)i* (3 casi di presenza contro una forma invece toscana) e *vid(d)i* 'vedi' (1 caso sui 2 esaminati);
- in 5 casi su 6 si conferma la mancanza di anafonesi: *Ardenghi*, *gionse*, *gionte*, *gionto*, e inoltre un analogico *gionture*, ma non in *gioncho* di *Pg* 1.95;
- la presenza di dittonghi extrafiorentini è confermata in *schieggia*, *schieggie*, *schieggio* (8 casi complessivi) e in *spiecchi* (2 esempi dal *Paradiso*), ma non per la serie velare di *puotte* e *puotti* (verificati 2 luoghi);
- è maggiore l'armonia tra U e F nella valutazione del passaggio di e protonica a i: *antilucani*, *Bilaqua*, *invitriate*, *tisteso*, e nelle forme di futuro *caccirà*, *lascirò*, *lassirà*, *ritornirò*, *trovirai*, *virà* (sono in tutto 4 casi più 7);

- c'è diffusa concordanza nell'attestazione del passaggio, almeno grafico, di *-e* finale a *-i*: *costi* 'coste', *куси* 'cuce', *frondi*, *methaphysici* e *physici*, *quali*, *santi*, *sembianti*, *fati*, ma solo 2 volte su 3 in *F(i)esoli* e non in *elli*, *Gadi*, *vimi*, per un totale di 11 accordi e 4 disaccordi, in cui ancora una volta *F* si mostra più conservativo;
- c'è piena concordanza nel passaggio di *-i* finale a *-e*: *diceste*, *diede*, *perdute*, *Siestre*, *undice* (5 casi su 5: ma in alcuni casi, trattandosi di forme verbali, il fenomeno tocca più da vicino la morfologia che la fonetica);
- c'è concordanza nella presenza di *-e* penultima di sdrucciolo: *anetra*, *Euripede*, *manteco*, *vergene*, e in più *F* ha *physeci*;
- nell'attestazione della sibilante alveolare sorda per la palatale *F* è di poco più conservativo: come *U*, riporta *ambass(i)a*, *dis(s)etti*, *fass(i)a*, *fiorisse*, *masella*, *Rassa* 'Rascia', *sempia*, *sempie* e *sempio*, *sintilla* e *sintillando*, *sisma* 'scisma', *socchi* 'sciocchi', *strassinere*; invece non condivide con *U* *attribuisse*, *soglia* 'sciolga' e *ussio*;
- nella serie delle sonore: *buso*, *contesate*, *induso*, *pertuso*, *Perusa*, *rosada*, *куси* ma non *basavansi* 'baciavansi';
- nella serie dell'affricata dentale sonora per palatale: *baçalier*, *chioçça*, *piçola* e *piçoletta*, *squarçata* ma non *Barbariçça*;
- negli scambi di sorda e sonora, fonetici (in cui si dovrebbero distinguere lenizioni intervocaliche da fenomeni di ipercorrettismo e altri): *Belingion(e)*, *sobrato* sono in *U* e *F*, ma *bredella* nel solo *U*; diverso il caso citato di *màrcide*, che si spiega meglio come latinismo raro ed è a testo nell'edizione Tonello-Trovato;
- nello scambio di sorda e sonora, grafico (così appunto recita l'indicazione di Sanguineti), la forma *Fichine* per 'Figline' è in entrambi i testimoni;
- infine, in entrambi i testimoni compare *fuosse* a Pg 23.26.

Da questo confronto Sanguineti conclude che *F* possiede una patina linguistica settentrionale meno accentuata rispetto a *U*. Questa conclusione può essere un'utile ipotesi di lavoro da sviluppare in due direzioni attraverso l'allargamento del campione esaminato: 1) la verifica dei numeri assoluti di attestazione dei fenomeni, da precisare meglio sul piano fonomorfologico; 2) la verifica dei numeri relativi di attestazione dei fenomeni, vale a dire la definizione del rapporto tra le occorrenze effettive e i mancati luoghi di attestazione dei fenomeni stessi (in altre parole, dei luoghi in cui resta a testo la forma toscana). Solo in questo modo sarà

concesso di valutare con cognizione di causa l'incidenza della patina settentrionale sul testo trasmesso da F (anche rispetto a U).

Tralasciando qui gli accordi con U in lezione linguisticamente buona, si possono aggiungere altri elementi tratti dal saggio di Fabio Romani, *Qualche indicazione sulla nostra edizione critica e commentata della «Commedia». Istruzioni per l'uso dell'edizione pilota di «Inferno XXXIV» e proposte per la veste linguistica* (2016), basato sulla collazione completa di dieci canti. Anche in questo lavoro si osserva una minore presenza di tratti settentrionali di F rispetto a U e una maggiore incidenza della conservazione di tratti fiorentini e toscani in F.

In particolare, il codice F sembra essere molto più conservativo per quanto riguarda il dittongamento dei pronomi possessivi (*suoi, tuoi*) e l'avverbio *fuor*. Nel saggio si indaga, di F, l'alternanza fra l'uso di *sança* e *sença* e di *danar* e *denar*; l'esito di -ar- pretonico, per cui si trovano forme come *cibarà* e *barattaria*. D'altro canto, F conserva spesso in atonia la vocale più alta nella prima sillaba, come *ridir*, *diserta*, *disperate*, *intrammo*. I casi di scempiamento non sono frequenti e si concentrano nei prefissati con AD- (*aparisse*, *atrista*, *aversari*), peraltro attestati anche in Toscana; ma, certo, compaiono forme iperurbane come *àrrida*, *scottendo*, *callando*. F usa il trigramma *sci* per la resa della sibilante palatale, come in *escie*, *rusciello*, *scielse*; non presenta quasi mai il raddoppiamento fonosintattico. Per quanto riguarda la morfologia, F ha *tu sè*, mentre al tempo imperfetto c'è un'alternanza fra le forme in *-eano* e in *-ieno*; al perfetto si reperiscono *fo*, *fommo* e *forono*, di patina settentrionale.

Il quadro, insomma, è movimentato e, come ci si può attendere, privo di perfette regolarità. Ma di fatto sono disponibili delle categorie di indagine (peraltro abbastanza ovvie in uno spoglio linguistico tradizionale) che possono essere sfruttate a piacimento. Nella previsione di un futuro lavoro mi premurerò di estendere tali controlli, fino a giungere, sperabilmente, a proporre delle affidabili percentuali relative di attestazione dei fenomeni.

3. Nei miei primi mesi di lavoro sono partita dalla lettura dell'apparato della nuova edizione dell'*Inferno* curata da Tonello e Trovato, alla ricerca dei casi in cui la sigla di F si trovasse dalla parte destra del segno di variante. Presento ora, velocemente, due serie che mi sembrano di qualche interesse.

In primo luogo, il testimone F incorre in non infrequenti ipermetrie:

Molti sono gli animali a cui s'amoglia (1.1.100);  
Io era tra coloro che sono sospesi (1.2.52);  
perché io non temo di venire qua dentro (1.2.87);  
Tu m'ài con desiderio il core disposto (1.2.136);  
non ragioniam di loro, ma guarda e passa (1.3.51);  
Pocchia ch'io n'ebbi alcuno riconosciuto (1.3.58);  
temendo ne 'l mio dire li fosse grave (1.3.80);  
Bestemmiavano Idio e i loro parenti (1.3.103);  
di quel signori de l'altissimo canto (1.4.95);  
Tutti lo miran, tutti onore li fanno (1.4.133);  
Non impedire lo suo fatale andare (1.5.22);  
Tenne la terra che 'l Soldano corregge (1.5.60);  
Crescerann'ei (cresceran negli F) dopo la gran sentenza (1.6.104);  
Assai la voce loro chiaro l'abaia (1.7.43);  
Similmente, a li splendor (spiandori F) mondani (1.7.77);  
e dissi: «Questo che dice? E che risponde (1.8.8);  
È ipermetro anche in E;  
più non ci avrai che solo passando il loto (1.8.21);  
Io vidi bene sì com'ei ricoperse (1.9.10);  
«Vegna Medusa: sì 'l faremo di smalto» (1.9.52);  
Tutti li loro coperchi erano sospesi (1.9.121);  
e l'animose mani del duca e pronte (1.10.37);  
Ma fu' io solo, colà dove sofferto (1.10.91);  
Come solieno nel mondo andare a caccia (1.12.57);  
E se di voi alcuno nel mondo riede (1.13.76);  
fanno dolore ed al dolore fenestra (1.13.102);

Nei primi tredici canti dell'*Inferno*, punto in cui ho interrotto la mia osservazione, ci sono 25 casi di ipermetria dovuta a mancato tronca-mento (o meglio, alla restituzione della vocale finale, apocopata per esi- genze metriche). Si direbbe quasi una reazione "ipertoscana". Parliamo di circa due versi ipermetri a canto, per suggerire una proporzione.

Una manciata di altri casi suggerisce alcune rapide osservazioni aggiuntive:

Veggendoci calar, (ciascuno  $F_1 \rightarrow$  ciascun  $F_2$ ) ristette (1.12.58)

Il copista (o un lettore) corregge l'ipermetria;

Che i Pesci quiççan tutti su per l'orizonta (1.11.113)

È caso a parte, perché compare una parola in più (*tutti*), probabile errore di anticipo di *tutto* che compare al verso 114;

e di questi cotali son io medesimo (1.4.39)

È un ripristino di un plurale non palatale, più prosastico (al posto del corretto *cotai*);

Mentre che l'uno spirito questo disse (1.5.139)

C'è una reazione alla sincope. Questo verso si mostra difficoltoso anche per il copista di E (*Mentre che l'un spirito questo disse*, dove viene apocopato l'articolo indeterminativo, con il risultato di ottenere una prosodia infelice) e Ubn (*Mentre che l'un spirto questo disse*, ipometro per via della doppia sincope e dell'apocope).

A parte l'ultimo caso, tuttavia, il fenomeno appare pressoché esclusivo del copista di F.

4. Una seconda indagine, che ho appena abbozzato, riguarda la presenza nel manoscritto di alcune forme linguistiche toscane più recenti. In F compare *ogni* per *ogne* di U (1.1.109; 1.2.16; 1.2.77; 1.3.9; 1.3.14; 1.3.15; 1.3.123; 1.5.28; 1.10.49; 1.11.23; 1.11.91; 1.13.22, e *ogni... ogni* correlativo a 1.7.75); *angeli* F<sub>1</sub> (poi *angeli* F<sub>2</sub>) a 1.3.38 – probabile riscrittura di *angiolì*; e le forme in *-i* della I persona del congiuntivo imperfetto, come *discernessi* (1.4.71); *fossi* (15.91); *tenessi* (1.6.24); *venissi* (1.12.38); *sentissi* (1.12.42); *facessi* (1.13.23); *credessi* (1.13.25); *nascondessi* (1.13.27).

Anche su queste sarà opportuno riflettere non come entità a sé stanti, ma nell'ambito di una valutazione complessiva della lingua del testimone e sulla base degli approfondimenti stemmatici che riguarderanno, si ribadisce, l'intera famiglia β.

## Bibliografia

Romanini 2016 = *Qualche indicazione sulla nostra edizione critica e commentata della «Commedia». Istruzioni sull'edizione pilota di «Inferno» XXXIV e proposte per la veste linguistica*, in *Linguistica e filologia romanza di fronte al canone*. Atti del XXVIII Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (Roma 18-23 luglio 2016), eds. Roberto Antonelli, Martin Glessgen, Paul Videsott, Société de Linguistique Romane-Strasbourg, ELIPHI-Éditions de Linguistique et de Philologie, 2018 («Bibliothèque de Linguistique Romane», 15,2), pp. 1210-1220.

Sanguineti 2007 = *Sui manoscritti Estense It. 474, Florio, Urbinati Lat. 365 e 366*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della «Commedia». Una guida*

*filologico-linguistica al poema dantesco*, a cura di Paolo Trovato, Firenze, Franco Cesati, 2007 («Filologia e ordinatori», 3), pp. 651-667.

# LE GLOSSE DANTESCHE DEL S. PANTALEO 8: ESAME PALEOGRAFICO, EDIZIONE E PROBLEMI TESTUALI\*

Giuseppe Alvino, Riccardo Montalto

Università degli Studi di Napoli “Federico II”

The Dantean glosses of S. Pantaleo 8:  
paleographic analysis, edition, and textual problems

## Abstract (ITA)

Il contributo approfondisce nel dettaglio lo spinoso problema delle glosse del ms. S. Pantaleo 8 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, complesso testimone della *Commedia*. Vengono individuate 14 mani di diversi annotatori, dei quali uno si occupa anche di un apparato di glosse al volgarizzamento dell'*Epistola* VII di Dante, e un

altro è anche uno dei principali copisti del testo del poema. Nella prima parte si offre una dettagliata descrizione codicologica e paleografica con particolare attenzione alle grafie delle chiose; nella seconda si offre da un lato l'edizione di quelle alla *Commedia* e dall'altro un primo sondaggio filologico su quelle all'*Epistola* VII.

## Abstract (ENG)

The contribution delves into the intricate issue of the glosses in manuscript S. Pantaleo 8 of the National Central Library of Rome, a complex witness of the *Commedia*. Fourteen different annotators' hands are identified, with one also responsible for an apparatus of glosses on the vernacularization of Dante's *Epistola* VII, and another being

one of the main copyists of the poem's text. The first part offers a detailed codicological and paleographic description, paying particular attention to the annotators' hands; the second part provides both an edition of the glosses on the *Commedia* and a preliminary philological investigation of those on *Epistola* VII.

\* Il presente lavoro nella sua interezza è frutto della stretta collaborazione e dei frequenti confronti tra i due autori, che condividono i risultati e le responsabilità della ricerca: nello specifico, a Giuseppe Alvino si deve la redazione delle sezioni 3-4; a Riccardo Montalto quella delle sezioni 1-2.

PAROLE CHIAVE: Dante / Commenti danteschi / Filologia italiana /  
Paleografia / Codicologia / Margini

KEYWORDS: Dante / Dante's commentaries / Italian philology /  
Paleography / Codicology / Margins

*li margini fan via*  
(*Inf.* XIV 141)

## 1. Struttura, contenuto e formazione del codice

Nel fermento delle attività organizzate per il settimo centenario della morte di Dante Alighieri, oltre alla più vistosa realizzazione di mostre, convegni e progetti di ambito dantesco, si è potuto constatare la “riscoperta” di un manoscritto della *Commedia* spesso trascurato dagli studi, probabilmente a causa di una serie di difficoltà di natura codicologica, paleografica e testuale che ne hanno a lungo oscurato il corretto inquadramento storico e concettuale. Si tratta del codice Roma, Biblioteca Nazionale Centrale ‘Vittorio Emanuele II’, S. Pantaleo 8 (= S.Pant.8), una miscellanea dantesca che un recente studio di Maddalena Signorini ha convincentemente restituito alla fase più antica della tradizione delle opere ivi trasmesse e del quale il presente lavoro intende indagare un aspetto sinora pressoché ignorato, ossia il peculiare apparato di glosse di cui è testimone. Date le premesse sulla complessità del codice, però, risulta dapprima necessario riepilogare brevemente quali siano gli elementi rilevanti per la comprensione della *facies* così caratteristica di tale manoscritto, riverbero del suo travagliato – come si vedrà – processo di confezione.<sup>1</sup>

Il codice è un manoscritto pergameneo di 147 carte, di taglia medio-grande, latore della *Commedia* – priva dei primi 112 versi ma locupletata di due canti apocrifi di ambientazione infernale, intitolati *Capitolum de usurariis et nominatur Bonafidanza* e *De gulosis capitolum* – cui segue una serie di testi satelliti: i *Capitoli ternari* di Bosone da Gubbio, l’*Epitafio* di Giovanni del Virgilio, una selezione di rime di Dante, Guido Cavalcanti, Ugolino Boniscambi da Montegiorgio e le *Epistolae V e VII*, la prima solo in latino, la seconda in latino e nel volgarizzamento *A*. I testi sono vergati con varie *mises en page* da 8 mani differenti, le quali ricorrono tutte a realizzazioni della minuscola cancelleresca latamente riferibili alla metà del sec. XIV, avvicinandosi nel lavoro di copia in maniera apparentemente – almeno di primo acchito – caotica. Tra gli artigiani attivi si registrano ancora tre differenti decoratori per iniziali filigranate

---

1 Signorini 2021, con alcune proposte di integrazione sull’origine, le fasi di lavoro dei copisti e la prima circolazione del codice in Montalto 2023. Si rimanda a questi due contributi per una presentazione più dettagliata del manoscritto e per la relativa retrospettiva.

di canto e due miniatori di area toscano-orientale e umbra per le iniziali di cantica di *Purg.* e *Par.* (quella di *Inf.* risulta mancante insieme alla prima parte del testo). Numerose, poi, le irregolarità nella fascicolazione, nella distribuzione del testo e nel raccordo del lavoro dei vari copisti, con la presenza di carte completamente o parzialmente vacue, oppure di carte aggiunte all'originaria compagine fascicolare, o ancora di carte parzialmente erase e riscritte. Quasi in maniera inaspettata, questa intricata congerie di dati può essere ridotta a sistema: un più puntuale esame degli elementi esposti permettere di mettere in relazione i vari piani costitutivi del codice e di riconoscere alcuni "snodi" all'interno della struttura del manoscritto. Perciò, pur rispondendo ad un preciso progetto editoriale originariamente unitario, il codice si costituisce materialmente di quattro parti tra loro interdipendenti, secondo il seguente schema.

I (cc. 1-42)

*Inf.* I 113-XXXIV (cc. 2r-42r)

Mano A (cc. 2r-42r)

Decoratore *a* (cc. 2r-42r)

Fasc. 1-4 × 8 (c. 32), 5 × 10 (c. 42)

Spazio riservato per *Inf.* I, 1-112 omessi (c. 1r-v); *agraphon* parziale a fine testo (c. 42r-v).

II (cc. 43-89)

*Purg.* (cc. 43r-85v); *Cap. de usurariis* (cc. 86r-87r); *De gulosis cap.* (cc. 88r-89r)

Mano A (cc. 43r-46v, 48rB l. 5-56rA l. 24, 86r-89rB l. 15); mano B (cc. 47r-48rB l. 4, 79r-80rA l. 7); mano C (cc. 56rA l. 26-59v); mano D (cc. 60r-78v, 80r, l. 8-84v); mano E (c. 85r-vB l. 13); mano G (cc. 85vB ll. 14-17; 89rB, ll. 16-17)

Decoratore *a* (cc. 43r-51v, 88r-89v); decoratore *b* (cc. 52r-59v, 86r-87r); decoratore *c* (cc. 60r-84v)

Fasc. 6 × 8+1 (c. 51), 7-9 × 8 (c. 75), 10 × 8+1 (c. 84), 11 × 4+1 (c. 89)

*Agrapha* parziali a fine testi (cc. 87v, 89v) e uno a fine canto (c. 54v); carte aggiunte (cc. 47, 79, 85), alle volte con conseguente riscrittura delle parti contigue al nuovo testo (cc. 48, 80).

III (cc. 90-137)

*Par.* (cc. 90r-131v); Bosone da Gubbio, *Capitoli ternari* (cc. 132r-133vA); Giovanni del Virgilio, *Epitafio Teologus Dantes* (c. 133vB); Dante Alighieri e Guido Cavalcanti, *Rime* (cc. 134r-137v)

Mano B (cc. 90r-137v)  
Decoratore *b* (cc. 90r-137v)  
Fasc. 12-17 × 8 (c. 137)

IV (cc. 138-147)

Dante Alighieri, *Epistola VII*, volg. A e lat., *Epistola V*, lat. (cc. 138r-144v); Dante Alighieri e Frate Ugolino, *Rime* (ff. 145r-147v)

Mano F (cc. 138r-141r l. 3); mano G (cc. 141r, l. 4-142v); mano H (cc. 143r-144v); mano B (cc. 145r-147v)

Decoratore *c* (cc. 138r-144v); decoratore *b* (cc. 146r-147v)  
Fasc. 18 × 8 (c. 145); 19 × 2 (c. 147).

Dall'insieme delle sue caratteristiche materiali, il manoscritto potrebbe configurarsi come un testimone *sui generis* del cosiddetto gruppo 'del Cento'. Al supporto membranaceo, alla taglia medio-grande, alla minuscola cancelleresca su due colonne per il testo della *Commedia*, si potrebbe affiancare – seppure in una fattispecie del tutto insolita – uno dei tratti caratteristici più tipici della produzione trecentesca del poema, ossia la presenza della 'cesura' di fine cantica.<sup>2</sup> Nel disordinato avvicinarsi delle mani nelle parti II e IV, invece, risulta ancora piuttosto difficile riconoscere quelle «pratiche di cooperazione tra copisti, simili a quelle di uno *scriptorium* monastico medievale, ma che nel contesto laico e cittadino abbiamo avvicinato alle pratiche di collaborazione e suddivisione del lavoro di un ufficio notarile» che contraddistinguono i prodotti 'del Cento' realizzati da più mani.<sup>3</sup> L'ipotesi più verosimile, capace di risolvere le aporie, è di ricostruire diverse fasi nella confezione del codice, fasi *grosso modo* equivalenti ciascuna a un blocco di produzione:

- I. avvio organico e coerente di un prodotto in tutto affine al gruppo 'del Cento', in cui la mano A procede regolarmente per l'intera copia di *Inf.* e, forse, anche per il fascicolo contenente i due testi apocrifi che

---

2 Si rimanda al fondante studio di Boschi Rotiroti 2004 e quanto emerge dai più recenti lavori di Bertelli 2007, 2011, 2016, 2023.

3 La citazione è tratta da Ceccherini-De Robertis 2018, p. 168, ma si vedano anche Pomaro 1986, Pomaro 2008, Ceccherini 2010, Ceccherini-De Robertis 2015, De Robertis 2021, Ceccherini 2021.

- verranno poi arbitrariamente collocati altrove (in chiusura di *Purg.*);<sup>4</sup> attività del decoratore *a*.
- II. ripresa del lavoro su *Purg.*, iniziato dalla mano A e proseguito dalla mano C, D ed E, con sensibile scadimento qualitativo del prodotto librario; attività del decoratore *a* per il fascicolo 6 (vergato da mano A) e del decoratore *c* per i fascicoli 8-10; rimane privo di decorazione il fascicolo 7 (in cui la copia del testo passa dalla mano A alla mano C).
  - III. le mani F, G e H realizzano un fascicolo per la copia delle *Epistolae*, vergando una *Epistola* ciascuno; attività del decoratore *c*.
  - IV. la mano B completa il testo della *Commedia* copiando *Par.*, che – logicamente – inserisce tra *Purg.* e le *Epistolae*; inserisce anche le cc. 47 e 79 per colmare delle omissioni testuali, eradando e riutilizzando parte delle cc. 48 e 80 per raccordare al meglio il testo aggiunto a quello già presente; negli spazi del codice rimasti vacui (cc. 132r-137v, 145r-v) la mano B verga dei testi satellite, aggiungendo un foglio in coda al codice per poter completare la sua selezione di rime; decoratore *b* responsabile per le parti copiate dalla mano B e per quelle precedentemente rimaste prive di decorazione (ad esempio, il fascicolo 7).

Infine, in un momento non ben definibile ma probabilmente dopo l'ultima fase di copia del codice, operano i due miniatori per le iniziali di *Purg.* e *Par.*, vicini alle realizzazioni provinciali di area toscano-orientale e umbra, la stessa area che sembra individuabile sulla base della patina linguistica dei testi riportati nel manoscritto. Diversa, però, la proposta di localizzazione per la prima circolazione del codice, che puntano concordemente verso l'area senese sulla scorta di un paio di indizi. Da una parte, i due canti apocrifi vergati dalla mano A – il principale responsabile del progetto originario, nella presente ipotesi di ricostruzione – testimoniano un fondo linguistico senese. Dall'altra, una nota a c. 42r, in corrispondenza della fine della prima cantica, suggerisce che i più antichi possessori del codice di cui riusciamo ad avere notizia con un qualche margine di attendibilità siano una famiglia senese di

---

4 Sebbene il poema risulti testualmente acefalo, ritengo regolare la copia di *Inf.* poiché l'assenza dei primi 112 versi non è dovuta a lacuna materiale ma ad una volontaria omissione del copista, il quale lascia vacuo l'opportuno spazio riservato di c. 1r-v. Reputo volontaria tale omissione, pur non essendo certo dei motivi che la giustificino, sulla scorta del fatto che il testo non sia poi stato reintegrato da altra mano (evento che invece accade in tutti gli altri casi analoghi del codice), indizio del fatto che – evidentemente – tale trattamento risultava in qualche modo funzionale. Di diversa opinione Signorini 2021, la quale attribuisce l'assenza dei versi a una lacuna dell'antigrafo e alla impossibilità di reperire il testo mancante.

inizio Quattrocento e, in particolare, una certa Neroccia di Nanni del Nero, battezzata a Siena l'11 luglio dell'anno 1400 e che forse riceve il manoscritto in eredità.<sup>5</sup>

Quest'ultimo elemento valorizza uno specifico aspetto del S.Pant.8: non solo un eccezionale caso di studio codicologico all'interno della tradizione della *Commedia*, ma anche un testimone del poema nel quale risultano di particolare interesse le annotazioni di vario tipo che arricchiscono i *limina* del manoscritto e che – come anticipato – attendono ancora un'indagine esaustiva.<sup>6</sup> Si prendono ora in esame, pertanto, le glosse che accompagnano il testo della *Commedia* e dell'*Epistola VII* volgarizzata, prima con una rapida presentazione delle mani reperite, poi con la trattazione delle questioni di tipo testuale.

## 2. Le mani delle glosse

Nel S.Pant.8 si rilevano ben 14 mani attive per la redazione di glosse di commento al testo. Molte di queste mani sono responsabili di pochissimi interventi (alle volte anche di uno solo, magari di estrema stringatezza), la cui fruibilità può essere spesso compromessa da danni materiali, quali evanescenza degli inchiostri, gore di umidità, macchiellature del supporto scrittorio e rifilature invasive. Tali circostanze, com'è evidente, limitano notevolmente il raggio d'azione del metodo paleografico, rischiando di minare l'attendibilità dei rilievi dell'analisi grafica delle testimonianze. Si è scelto, quindi, di discutere brevemente il metodo di lavoro dell'unico glossatore di cui si registrano un numero discreto di attestazioni, ossia M1. Per il resto, invece, si presenta qui di seguito solo un semplice elenco degli interventi dei glossatori corredato degli elementi essenziali per ciascuna mano: carte e brani relativi alle occorrenze; *incipit* ed *explicit* dell'intero repertorio di glosse; sintetica descrizione paleografica della scrittura utilizzata.<sup>7</sup>

---

5 Devo a Paolo Trovato, che ringrazio cordialmente, utilissimi suggerimenti sulla *facies* linguistica dei testi del codice. La proposta di identificazione di tali antichi possessori è argomentata in Montalto 2023.

6 Allo studio dei segni e delle scritture negli spazi originariamente lasciati vacui dei testimoni della *Commedia* è dedicato il progetto *Limina. Lost in Manuscripts. Ideas, Notes, Acknowledgments* per il quale si rimanda a Tonello 2023. Per un inquadramento dello studio di *marginalia* e scritte avventizie sotto il profilo più prettamente materiale, si vedano innanzitutto Odorico 1985, Petrucci 1988, Petrucci 1999, i contributi raccolti in Fera *et al.* 2002, Signorini 2013, Signorini 2019 e Ciaralli 2020.

7 La trascrizione di *incipit* ed *explicit* si deve a Giuseppe Alvino. Dati materiali e testuali sono presentati in questo frangente e recepiti insieme nell'elenco al solo scopo di agevo-

M1: cc. 3r, 4v, 5v, 6v, 7r, 8r, 9r, 10v-11v, 14r-15r, 16r-v, 18r, 20v, 22r, 23r-v, 24v-25r, 26r-v, 27v-29v, 30v-31r, 32r-35v, 37r-38r, 39r, 40r-41r, 43r, 48v, 50r, 51v, 54r-55v, 62r, 138r-141v = *Inf.* III-XXXIV; *Purg.* V-X, XV; *Epist.* VII volg. A.

*Inc.*: «In hoc capitulo tractatur de papa Celestino»; *expl.*: «tulit iniuriam ac multo laudabilius suam etc».

Minuscola cancelleresca riferibile all'ultimo quarto del sec. XIV, di modulo piccolo, *ductus* abbastanza veloce, mantenendo sempre un ottimo grado di leggibilità, un buon allineamento sul rigo e il diligente rispetto di tutti gli elementi strutturali della scrittura; si registra un'incidenza alquanto alta di abbreviazioni; i segni abbreviati e gli apici delle *i* sono spesso leggermente sovramodulati e ricurvi (anche nelle attestazioni di scrittura più posata, come quelle relative all'*Epist.* VII). Tra le forme grafiche più caratteristiche si segnalano la *g* con occhiello inferiore un poco angoloso, sporgente a sinistra e spesso aperto in alto; la *r* con cresta realizzata in due tempi; la *s* finale alta e stretta, con occhiello inferiore spesso chiuso e che invade leggermente l'interlineo inferiore; abbreviazione per *-us* molto incurvata, a mo' di ricciolo.

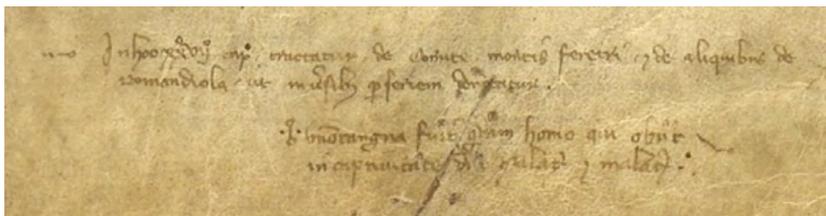


Figura 1. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', S. Pantaleo 8, c. 32r (dett.).

M2: cc. 4r, 5v-6r = *Inf.* III-V.

*Inc.*: «Di Caronte secondo che Virgilio dice nel sesto libro»; *expl.*: «iudice de l'inferno»

Note nei margini superiore e inferiore delle colonne dove è contenuto il passo cui si riferiscono; segno di rimando in lettera latina. La mano utilizza una minuscola cancelleresca riferibile all'ultimo quarto del sec. XIV, posata, diritta, piuttosto compressa, caratterizzata da un tracciato piuttosto contrastato, dallo scarso sviluppo delle aste di-

---

lare il lettore. Le dinamiche di lavoro dei glossatori saranno esaminati più specificamente in rapporto al loro contesto in Alvino 2025. Per i criteri di trascrizione, si veda *infra*.

scendenti e dal moderato sviluppo degli svolazzi a bandiera delle aste superiori.

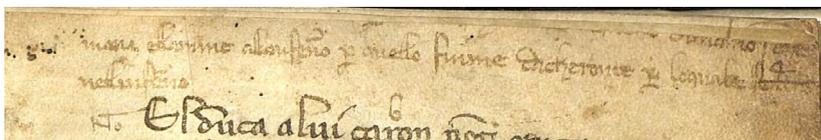


Figura 2. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', S. Pantaleo 8, c. 4r (dett.).

M3: c. 5v = *Inf.* IV.

*Inc.*: «hic precessit omnes alios in eloquentia»; *expl.*: «[--] Cornelia fuit enim filia [--] Gnei Pompei [--] quibus nominibus [--]».

Note a margine con segno di rimando a testo con combinazioni di punti e/o cerchi. Minuscola di piccolo modulo, *ductus* lento, tracciato e allineamento sul riga incerto, probabilmente riferibile al sec. XV.

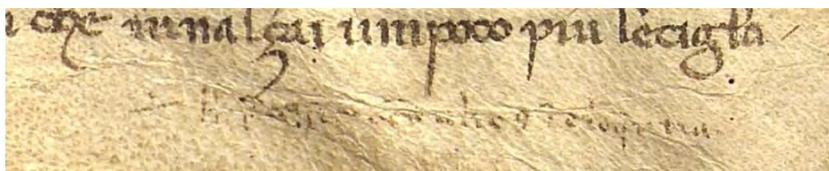


Figura 3. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', S. Pantaleo 8, c. 5v (dett.).

M4: cc. 5v, 7r, 10v, 15r, 37r = *Inf.* IV-V, IX, XXX-XXXI.

*Inc.*: «idest Aristotiles»; *expl.*: «idest Peleus».

Minuscola di impianto corsivo riferibile alla metà o alla seconda metà del sec. XIV, modulo piccolo e piuttosto schiacciato, pressoché priva di svolazzi delle aste superiori, fatte accezione per *l*, che pure appare con asta semplice con buona incidenza.

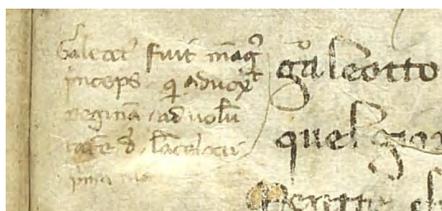


Figura 4. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', S. Pantaleo 8, c. 7r (dett.).

M5: c. 15r = *Inf.* XIII.

*Inc.*: «Cecina et Corneto. Hoc dicit quia Cecina est quidam flumen»;  
*expl.*: «inter que flumen et castrum sunt magne silve et asperitates».

Minuscola di impianto corsivo riferibile alla seconda metà del sec. XIV, piuttosto ariosa anche se abbastanza disordinata, tracciato sottile e curvilineo, nonostante la realizzazione di alcuni svolazzi delle aste in maniera angolosa.

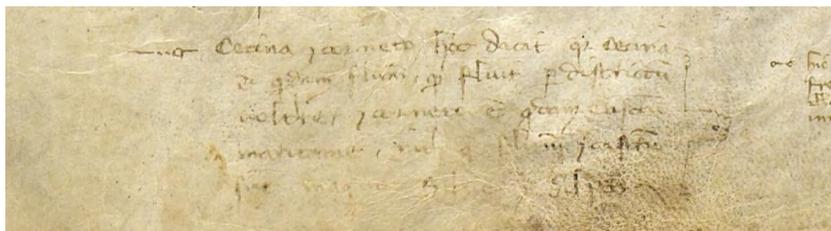


Figura 5. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', S. Pantaleo 8, c. 15r (dett.).

M6: cc. 43r, 44r, 57v 101r = *Purg.* I, XII; *Par.* IX.

*Inc.*: «Novem fuerunt muse, videlicet Euterpe»; *expl.*: «festina vacatio apostolice sedis».

*Littera textualis* semplificata riferibile alla seconda metà del sec. XIV. La catena grafica risulta disarmonica, con modulo delle lettere, pesantezza del tracciato, angolo di inclinazione e allineamento sul rigo piuttosto incostanti. La sommità delle aste ascendenti sono spesso dotate di un piccolo tratto di potenziamento a sinistra.

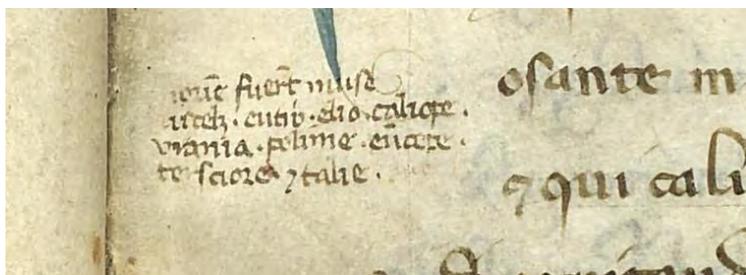


Figura 6. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', S. Pantaleo 8, c. 43r (dett.).

M7: cc. 43r, 46r = *Purg.* I, III.

*Inc.*: «idest naturale, aliter deletabilis»; *expl.*: «ciptà de reame».

Scrittura minuscola dal modulo piccolo, inchiostro nero, tracciato sottile e tratteggio molto semplificato, forse riferibile al sec. XIV-XV.

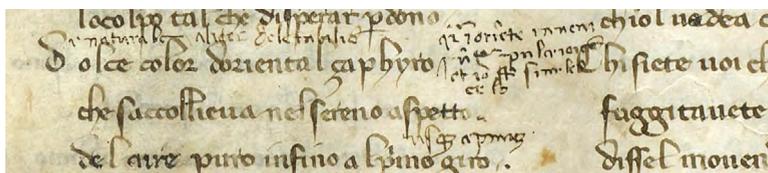


Figura 7. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', S. Pantaleo 8, c. 43r (dett.).

M8: cc. 66r, 93v, 116r, 122v = *Purg.* XIX; *Par.* IV, XXI, XXVII.

*Inc.*: «idest luxuria que balba est»; *expl.*: «quia propter superbiam cecidit de celo».

Minuscola cancelleresca riferibile all'ultimo quarto del sec. XIV, molto vicina per abilità, educazione e resa grafica a M1, ma meno ordinata dal tracciato maggiormente angoloso e contrastato, con angolo di inclinazione e modulo delle lettere appena incostante; tra gli svolazzi, solitamente piuttosto contenuti, risaltano quelli angolosi dell'asta della *d*, che rompono l'armonia di una catena grafica altrimenti molto regolare.

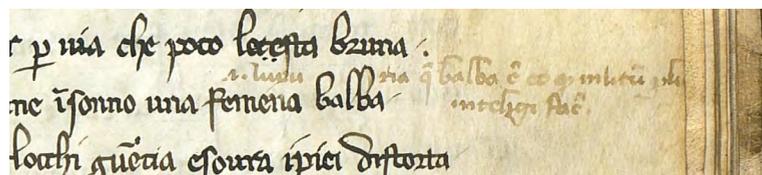


Figura 8. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', S. Pantaleo 8, c. 66r (dett.).

M9: c. 23r = *Inf.* XX.

Chiosa: «Principio a materia»

Italica verosimilmente di seconda maniera, riferibile alla seconda metà del sec. XVI.

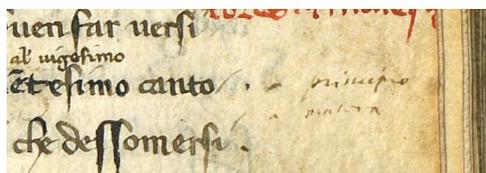


Figura 9. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', S. Pantaleo 8, c. 23r (dett.).

M10: c. 40r = *Inf.* XXXIII.

*Inc.*: «Hec sunt due ynsule marine per x miliaria»; *expl.*: «inter quas intrat Sarnus in mare».

Minuscola di impianto cancelleresco, posata, dall'angolo di inclinazione incostante, riferibile probabilmente all'ultima fase del sec. XIV.

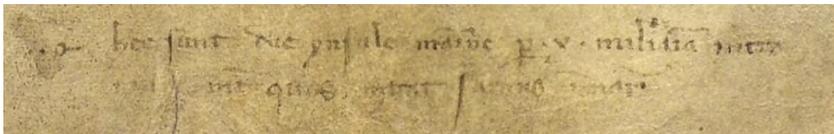


Figura 10. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', S. Pantaleo 8, c. 40r (dett.).

M11: c. 50v = *Purg.* VII.

Chiosa: «Non sufficit astinere a malo nisi facias quod bonum est. Augustinus»

Minuscola corsiva di piccolo modulo, inchiostro nero, latamente riferibile al sec. XV.

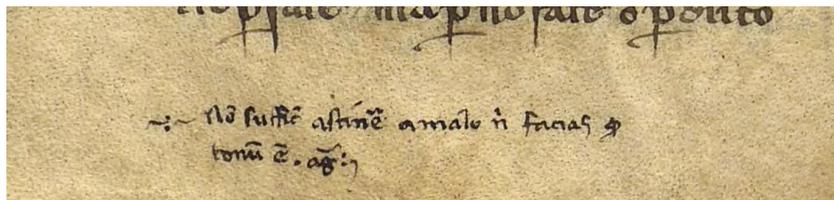


Figura 11. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', S. Pantaleo 8, c. 50v (dett.).

M12: c. 70r = *Purg.* XXII.

Chiosa: «[No]va progenies celo demittitur alto».

Annotazione in *textualis* semplificata riferibile alla seconda metà del sec. XIV.

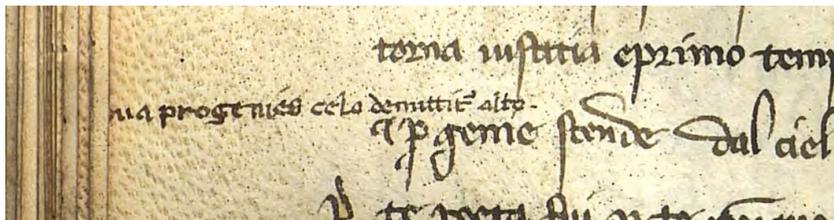


Figura 12. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', S. Pantaleo 8, c. 70r (dett.).

M13: cc. 75v-76r = *Purg.* XXVI.

*Inc.*: «Hermafroditus dicitur qui utriusque sexus natura »; *expl.*: «Parlare provinciale».

Minuscola cancelleresca riferibile all'ultimo quarto del sec. XIV, piuttosto corsiva, con forme prevalentemente tondeggianti e chiaroscuro dovuto alla sovrapposizione di tratti raddoppiati, identificabile con la mano B del testo.

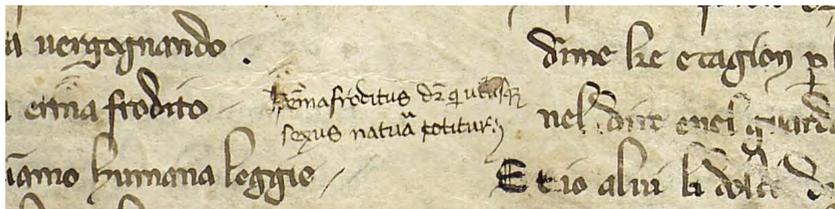


Figura 13. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', S. Pantaleo 8, c. 75v (dett.).

M14: cc. 99r, 105r = *Purg.* VIII, XIII.

*Inc.*: «idest fumma»; *expl.*: «idest pietra».

Scrittura minuscola rotondeggiante, di modulo piccolo, forse riferibile al sec. XV.

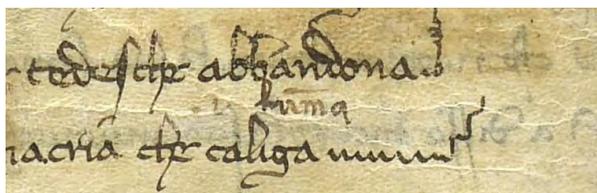


Figura 14. Roma, Biblioteca Nazionale Centrale 'Vittorio Emanuele II', S. Pantaleo 8, c. 99r (dett.).

Come anticipato, siamo in grado di seguire con sufficiente costanza l'operato del solo M1. In maniera abbastanza sistematica, M1 appone nei margini inferiori delle carte brevi descrizioni del contenuto del canto precedute da un piccolo cerchio seguito da linea ondulata orizzontale; ben presenti anche note esplicative in interlinea o nel margine inferiore della colonna che contiene il passo commentato, con combinazioni di punti, cerchi e linee come sistema di segni di rimando; le note di commento all'*Epistola VII* e una nota a c. 38r utilizzano le lettere latine come rimando al testo; nei casi delle glosse dantesche più corpose, queste sono

accompagnate da parentesi di varie fogge a ‘rovescio di penna’. Da quel che si può desumere dall’esame stratigrafico delle note – esame guidato soprattutto dalla logica della disposizione delle glosse sulla pagina nei (rari, a dire il vero) casi in cui più note si trovano a dover coesistere in uno spazio ristretto –, M1 sembra tra i primi a intervenire come commentatore del testo. Non sorprende, pertanto, rilevare la sua assenza dalle carte latrici del *Par.* che, secondo le nostre deduzioni, dovrebbe essere stato realizzato in un secondo momento – seppur non troppo lontano – dalla restante parte del codice. Similmente, anche il contenuto delle glosse di M1 sembra corroborare una parte delle ipotesi sinora avanzate, giacché dimostra un certo interesse per questioni di ambito senese. Pure per trattare delle implicazioni di ordine testuale, però, è bene procedere con ordine.

### 3. L’edizione delle chiose alla *Commedia*

Il S.Pant.8 è il manoscritto dantesco in cui si avvicenda il maggior numero di chiosatori: ben 14 limitandosi alla sola *Commedia*, praticamente il doppio rispetto agli altri codici trecenteschi più glossati. Molte delle mani intervengono una sola volta, ma contribuiscono a costituire un apparato notulare non fittissimo ma autonomo, in quanto la sua struttura è nel complesso differente da ogni altro commento noto: ad alcune chiose originali si mischiano diverse fonti esegetiche e una nutrita serie di chiose autoschediastiche, oltre a delle vere e proprie rubriche che caratterizzano gli interventi della mano principale (M1), che annota l’*Inferno*. Nonostante l’apparato esegetico non vanti una particolare innovatività, visto il ridotto numero di apporti originali, la sua autonomia strutturale, sintattica e contenutistica lo rende irriducibile all’identificazione anche parziale con ogni altro commento canonico, insomma un *unicum* testuale che di certo contribuisce alle nostre conoscenze sull’esegesi antica a Dante, per cui è parso utile pubblicarne qui l’edizione critica.

I contatti con gli altri commenti sono certi, ma raramente sono ben evidenti. Per tutte le mani appare difficilmente razionalizzabile l’individuazione delle fonti, per due principali motivi: da un lato l’ostica leggibilità delle glosse, dovuta al non ottimale stato di conservazione dei margini, in cui si registrano numerose rifilature eccessive e molteplici scritte evanite (talora leggibili solo con la lampada UV, il che a maggior ragione rende utile l’edizione) e dall’altro il carattere stesso del commento, autoschediastico e parafrastico e che, esclusi pochi spunti originali, si limita

spesso a registrare l'interpretazione più diffusa o a sintetizzare in una sorta di rubrica il contenuto del canto. Ci si limiterà quindi a suggerire qualche indizio, a partire dall'apparato delle fonti allegato a questa edizione, rimandando la discussione approfondita a un altro momento.<sup>8</sup>

La mano principale dimostra un particolare interesse per Siena, che è la probabile città d'origine del codice:<sup>9</sup> riporta infatti il cognome di Lano de' Maconi (*Inf.* XIII 120: l'antroponimo è noto solo a Lancia e alle Ch. Avalle, con cui non pare avere altri rapporti) e sottolinea l'importanza di *Fonte Branda* – un particolare non proprio centrale – in una rubrica a *Inf.* XXX. Le chiose hanno un rapporto con almeno una fonte tra Benvenuto Ash. (la *lectura ferrariensis*), Serravalle o le Ch. Filippine. Alcune sono comuni a tutti e tre i commenti, che sono l'uno la fonte dell'altro, mentre in altri casi si avvicinano in particolare solo a uno di essi. Sebbene si potrebbe essere portati a pensare che la fonte diretta sia, dei tre, il commento più rimaneggiato e breve (le Ch. Filippine, quindi), la datazione paleografica alla fine del XIV secolo non conforta tale ipotesi, tanto più che talvolta M1 presenta lezioni concordanti con gli altri due commenti. Eppure, il fatto che le glosse siano tanto spesso comuni alle tre fonti deve destare comunque qualche sospetto: le *recollectae* benvenutiane potrebbero essere state fruite non direttamente ma attraverso un'epitome simile a quella conservata, attraverso Serravalle, nelle Ch. Filippine, forse più antica oppure anch'essa derivata da Serravalle (una sua "selezione filippina" diversa da quella contenuta nel codice di Napoli) e che, in questo caso, potrebbe rimettere in discussione la datazione alta. In alternativa, il modello di M1 potrebbe essere una fonte comune a Serravalle, forse da ricercarsi proprio nelle *recollectae* benvenutiane utilizzate dal Bertoldi, che non coincidono con quelle del codice ashburnhamiano. Due contatti occasionali (*Inf.* XVII 109 e XXXI 87) suggeriscono infine possibili vicinanze alle *Expositiones* di Guido da Pisa.

Passando alle mani secondarie, le più prolifiche sono tutte operanti a partire dal *Purgatorio*. La prima in ordine di apparizione è M6, che inserisce quasi esclusivamente citazioni dai classici latini, molto probabilmente mediate da una lettura del *Comentum* di Pietro Alighieri, le cui redazioni posteriori in particolare erano viste dagli annotatori

---

8 Il S.Pant.8, insieme a una settantina di codici trecenteschi, è stato oggetto di analisi in uno studio di imminente pubblicazione (Alvino 2025) che ha indagato le caratteristiche e le fonti delle annotazioni adesposte alla *Commedia*.

9 Il collegamento a Siena è proposto in Montalto 2023.

della *Commedia* come formidabili collettrici di riferimenti dotti. M7 si limita a un manipolo di interventi, per lo più ricavabili dal contesto dantesco, che denotano contatti con Buti – specie nella prima chiosa – ma è probabile che non si trattasse dell'unica fonte. Meno marginale è l'apporto di M8, che annota brevemente molti passaggi delle ultime due cantiche, con nozioni per lo più autoschediastiche o diffuse nei commenti precedenti, tra i quali le possibili fonti sono individuabili nell'Ottimo e in Buti (specie nelle chiose a *Par.* XIX).

I restanti annotatori intervennero invece quasi tutti una sola volta: tra i pochi per cui si possa supporre una possibile fonte, si annoverano M2, per via di una ripresa quasi letterale con l'An. Fiorentino, M13, il cui intervento è lessicalmente accostabile a una chiosa dell'Ottimo comune anche a Lancia, M10, forse proveniente da Boccaccio, e M12, che presenta una citazione agostiniana che appare nello stesso contesto solo in Lancia e nell'Amico dell'Ottimo.

Le glosse sono trascritte con criteri ispirati, naturalmente, alla massima conservatività, pur senza rinunciare ai canonici interventi necessari a garantirne un'agevole leggibilità ma rispettosi della lezione del manoscritto, ovvero la distinzione tra *u* e *v*, la normalizzazione dell'uso delle maiuscole e degli accenti, la divisione delle parole nei casi di *scriptio continua*, l'introduzione dell'interpunzione, lo scioglimento delle abbreviazioni. Con una serie di accorgimenti grafici si intende offrire nel corpo del testo alcune necessarie indicazioni:

- si indicano in grassetto gli avvicendamenti delle mani responsabili delle annotazioni (fino a nuova segnalazione, le chiose vanno attribuite all'ultima mano indicata);
- ogni glossa è introdotta dall'indicazione dei versi danteschi di riferimento, dell'eventuale cambio di mano e della collocazione della stringa nella pagina manoscritta, attraverso delle frecce direzionali. La mancanza della freccia indica che la chiosa è interlineare. I simboli [] e [-] segnalano rispettivamente l'illeggibilità di stringhe di testo per la rifilatura o perché evanite;
- l'asterisco finale indica che la glossa è originale, ossia contenente elementi che approfondiscano il dettato dantesco e che siano sconosciuti all'esegesi pregressa.

L'edizione si correda di un apparato critico, che – a fronte di un testimone unico – registra correzioni e particolarità del manoscritto, segna-

landone eventuali errori, e di un apparato delle fonti, in cui si discute la possibile provenienza dei contenuti principalmente in ambito esegetico (i riferimenti si intendono *ad locum*).<sup>10</sup>

\* \* \*

### *Inferno*

III *inc.* [M1] ↓ In hoc capitulo tractatur de papa Celestino et alis in dicto capitulo nominatis.

[78] [M2] ↓ *Di Caronte*, secondo che Virgilio dice nel sesto libro è ne lo fiume ch'è a lo 'ntrare de lo 'nferno.<sup>11</sup>

[94] ↑ [ ]mena ell'anime allo 'nferno per quello fiume d'Acheronte per lo quale s'entra nell'inferno.

IV *inc.* [M1] ↓ In hoc quarto capitulo tractatur de Lucano, Hovidio, Omero et Aristotile mangno et multis aliis doctoribus et phylossophys.

[141] [M3] ↓ Hic precessit omnes alios in eloquentia.

[126] Lavinia fuit uxor Enee et f'ilia regis' Latini. Lucretia f'uit ...' Bruti [--] Urbe [--] Iulia fuit filia Cesaris. Martia fuit uxor [--] Catonis. Cornelia fuit enim filia [--] Gnei Pompei [--] quibus nominibus [--].

[131] [M4] ↑ Idest Aristotiles.

V *inc.* [M1] ↓ In hoc quinto capitulo incontinentie dicitur de Elena speciosissima, Paris de Troya, Tristano, Semirame prima luxuriosa imperatrice, de Francischa uxore Giancioti de Malatestis et de Paulo domini Malateste de Rimino.

[4] [M2] ↓ Minos secondo che scrivono i poeti fo re di Criti, el quale diede el figliuolo suo Adroge a' maestri d'Atena a maestrare onde issi, perché di scientia li avea avanzati, per invidia l'ocisero. Onde Minos andò costè ad Atene e presela e puose in p-unitiione di quello peccato che gli ateniesi mandassero ogni anno sette d'elli' loro figliuoli ad essere divorati dal Minotauro perché [--]<sup>12</sup>

[4] ↓ [--] iudice de l'inferno.

---

10 Per questioni di leggibilità, l'apparato critico è posto in coda all'edizione; a testo è contraddistinto da esponenti di nota alfabetici.

11 Si avvicina particolarmente all'An. Fiorentino 1874: «Dice adunque Virgilio (et esponendo Virgilio sarà esposta la intenzione dell'Autore) che ALL'ENTRARE DELLO 'NFERNO hae una porta, la quale MENA ALTRUI ALL'ONDE DEL FIUMO D'ACHERONTE, onde DICE: *Hic via tartarei quae fert Acherontis ad undas*». *Di Caronte*, in luogo di *d'Acheronte*, è la variante del ms. anche nel testo del poema. M2 utilizza due letterine alfabetiche di rimando tra testo e commento, per cui si conoscono i versi danteschi di riferimento; lo stesso vale per M1, che utilizza un simile sistema alfabetico-simbolico allo stesso scopo.

12 La storia di Androgeo è presente in diversi commentatori, tra cui Guido 2013, Boccaccio 1965, Buti 1862 e lo stesso An. Fiorentino 1874 possibile fonte dell'annotatore.

[74] [M1] ↓ Issti duos quos inveniunt sunt Paulus et Francissca.

[137] [M4] ← Galeoctus fuit magnus princeps qui conduxit reginam ad voluntatem domini Lancelocti prima vice.

VI *inc.* [M1] ↓ In hoc sexto capitulo dicitur et tractatur de quodam florentino nomine Ciaccioho que fuit divus et gulosus.

VII [2] ↓ Pluto est demon infernalis.

VIII *inc.* ↓ In hoc octavo capitulo tractatur et dicitur de Phylippo Argencto florentino videlicet de domino Phylippo de Adimaribus pessimo.

IX [23] [M4] ← Eriton fuit quedam mulier incantatrix que omnibus contrate Thesalie in scientia nigromantie preminebat, ut notavit VIII° libro Lucani poete.<sup>13</sup>

[38] [M1] [tre furie] idest visus meretricum.\*<sup>14</sup>

[41] [ceraste] idest pulcritudo serpentium.<sup>15</sup>

[81] [Stige] Stige est flumen infernalis.

[92] [soglia] idest limen hostii.

X *inc.* In hoc decimo capitulo tractatur et dicitur de domino Farinata de Ubertis et domino Cavalcante patre Guidonis de Cavalcantibus de Florentia, et de aliis ut in capitulo est expressum.

XII [68] ↓ Dianira fuit uxor Herculis.

[74] ↓ idest carmina singnalis Acquarii.\*

[93] [a provo] ↓ idest prope.<sup>16</sup>

[94] [si vada] ↓ idest ubi est transitus fluminis.<sup>17</sup>

---

13 L'identificazione di Eritto è nota a tutti i commenti. Le sue capacità magiche superiori ai suoi conterranei però sono menzionate solo in Benvenuto 1887 («fuit maxima maga in Thesalia»); Ottimo 2018 e An. Fiorentino 1874 si avvicinano per la cooccorrenza dei lemmi *incantatrice* e *contrada* («magica incantatrice in Grecia, nella contrada di Tessaglia»); nessuno dei tre però la definisce negromantica, che pure è elemento diffuso nell'esegesi dantesca.

14 Forse una chiosa originale, ma non va esclusa la lettura erronea a partire dalla nota di Benvenuto Ash. 2021: «*fiminelle*: omne vitium [> *visum*] figuratur in habitu muliebri [> *meretricum*]», a sua volta dovuta alla lettura di *fiminelle* in luogo del dantesco *serpentelli*.

15 L'insensata e apparentemente incomprensibile definizione *pulcritudo serpentium* per il dantesco *ceraste* è in realtà un ingenuo fraintendimento di *species*, inteso non nell'accezione di 'specie' ma in quella di 'bellezza'. Il modello di M1 è quindi latino: similmente annotano Benvenuto Ash. 2021 («*species serpenti cornuti*»), Serravalle2 2012 («*species serpentum*»), e Alberico 2018 («*species serpentium parvorum*»). Tacciono le Ch. Filippine.

16 Stessa definizione in Benvenuto 1887 e Ch. Ambrosiane 1990 *ad loc.*

17 Le maggiori somiglianze in Ch. Filippine 2002 e Serravalle2 2012; note affini in Benvenuto Ash. 2021 e Serravalle 1891. La chiosa appare identica nel parigino BNF Fonds Italien 69, c. 8r.

XIII [9] [M5] ↓ *Cecina et Corneto*. Hoc dicit quia Cecina est quidam flumen quod fluit per districtum Volterre, et Corneto est quoddam castrum marictime inter que flumen et castrum sunt magne silve et asperitates.<sup>18</sup>

[11] [M4] ↑ Strofade est insula in qua Eneas veniens de Troia requievit pluribus diebus et ubi una de Arpiis numptiavit sibi omne damnum et omne periculum quod erat passurus cum gente sua.<sup>19</sup>

[delle Strofade] idest de illa parte insule.

[58] [M1] ↓ Hic fuit Petrus de Vineis, qui fuit secretarius imperatoris Frederici; et quia imperator fecit ipsum abaginari pro quibusdam illicitis sibi dictis, interfecit se ipsum coram imperatore ad sui innocentiam obstendendam et preterea fuit dampnatus.<sup>20</sup>

[120] ↓ Hic fuit Lanus de Maconibus de Senis, qui prodidit senenses ad Plebem de Thoppo.<sup>21</sup>

[130-31] ↓ Hic fuit Rucchus de Moççis de Florentia qui suspendit se in domo sua. Et inducitur exemplum porche<sup>a</sup> Parisii.<sup>22</sup>

[133] ↓ Hic fuit Iacobus qui subduxit Lanum de Maconibus ad dictam perdicionem.

XIV [63] [Capaneo] ↓ est nomen cuiusdam regis.

XV [63] [del monte e del macigno] ↓ idest de sacxis qui erant in pede montis.

XVII [109] ↓ Ycarus fuit filosofus qui volabat cui dixit pater: «Ycare care bibis; iam sine patre peribis / qui tibi dixit bis ‘medio tutus ibis’». <sup>23</sup>

XVIII *inc.* ↓ In hoc XVIII capitulo describitur et tractatur de loco infernali dicto Malebolge in quo sunt lenones, seductores et assentatores.

XIX *inc.* ↓ In hoc XVIII<sup>o</sup> capitulo dicitur de papa Bonifacio ut in versibus contenetur.

XX *inc.* ↓ In hoc vigesimo capitulo dicitur de illa que primo constituit civitatem mantuanam et hic inveniuntur divina et magicha.

---

18 Volterra è menzionata in Boccaccio 1965 e An. Fiorentino 1874 (quest'ultimo discorda però su Corneto: «è uno castello presso a Viterbo»).

19 Nozioni ampiamente diffuse nei commenti.

20 Chiosa costruita con elementi noti (il verbo *abacinare* è qui usato da molti commentatori) e nuovi (*coram imperatore*).

21 Il cognome di Lano è noto solo alle Ch. Avalle 1900 e a Lancia 2009. Potrebbe però essere stato inserito anche dallo stesso chiosatore (il codice e molti degli annotatori sono probabilmente senesi).

22 La sovrapposizione di Rucco de' Mozzi con il suicida fiorentino è diffusa nei commenti antichi (si vedano ad es. Lancia 2009, Guido 2013, Amico 2018).

23 I versi appaiono *ad loc.* anche in Bambaglioli 1998, Alberico 2018 e Guido Volg. 2013 (quest'ultimo è l'unico a conservare la variante *tutus* in luogo di *tutissimus*). È invece inattestata la qualifica di filosofo adattata a Icaro.

[2] [M9] [materia] → principio a materia.

[56] [M1] [dove nacqu' io] ↓ Idest ubi ego Virgilius natus fui.

[63] ↓ Tiralli est quedam civitas.

[65] ↓ Garda, idest lacus Garde.

Valgamonica est provincia.

Pennino est mangnus mons.<sup>b</sup>

[67] [Trentino] ↓ Est quedam civitas Lombardie.

XXI [41] ↓ Hic, qui est Bonturus Datis de Lucca, in exemplum de ipso hic inducitur.

[49] [Serchio] ↓ idest quodam flumen quod fluit iuxta civitatem Lucanam.

[112-14] [mille dugento e novanta e sei] → 1296. 33. / 1329.\*<sup>c</sup> 24

[122] ↓ Hec sunt nomina quorumdam diabolorum infernalium.

XXII [81] ↓ Hic frater Gomita fuit relictus a iudice Iohanne tutor et factor domini Iudicis Nini qui remansit puer et fecit facta sua per XXX<sup>ta</sup> annos et furatus fuit eidem multa bona et in fine pro furtis et barateriis quas fecerat domino iudici Nino, ipse iudex fecit ipsum suspendi in terra que vocatur Gatelli Sardanie.<sup>25</sup>

XXIII *inc.* ↓ In hoc XXIII<sup>o</sup> capitulo tractatur et dicitur de ypocritis, et nominantur dominus Catalanus et dominus Loderigus de Bononia et ille qui consilium dedit Christum mori debere pro populo.

[103-5] Iste frater Catalanus – fuit magnus miles de gaudentibus – de Catalanis de Bononia, et fuit guelfus. Et dominus Loderigus – fuit similiter de gaudentibus – de Andello de Bononia, et fuit guibellinus. Et quando Florentia fuit divisa in guelfos et guibellinos, florentini eligerunt dictum dominum Catalanum ut conservaret partem guelfam et dictum Loderigum ut conservaret partem ghibellinam, et sic fecerunt. Postea etiam fuerunt domini Bon(onia) sillicet quilibet pro parte sua.<sup>26</sup>

XXIV *inc.* ↓ In hoc XXIII<sup>o</sup> capitulo tractatur et dicitur de ladronibus et nominatur Vannes Fucci de Pistorio.

[85] ↓ Est nomen cuiusdam provincie.

[138] ↓ Hoc est thesaurum ecclesie pistolensis. Quam ecclesiam derobavit.

XXV *inc.* ↓ In hoc XXV capitulo nominatur ille de Gaville et alii, ut in versibus continetur.

[25] ↓ Hic centaurus scilicet est semis homo et semis equus.

XXVI *inc.* ↓ In hoc XXVI capitulo tractatur et dicitur de Hulisse et Diomede et aliis.

[34] ↓ Hic fuit Elyseus, famulus Helye, qui vidit Heliam sub nubibus quando ivit

---

24 *Novanta* è errore per *sessanta*. Il chiosatore, a differenza di tutti gli altri commenti, tiene in conto la variante scorretta.

25 I dettagli del racconto sono originali; *Gatelli* è forse errore per *Gallure*.

26 Nozioni diffuse nei commenti antichi.

ad celum et fecit comburi duel<sup>27</sup> hominum qui veniebant ad loquendum sibi experte cuiusdam regis, ita quod postea accessit rex ad eum personaliter ad loquendum.

XXVII *inc.* ↓ In hoc XXVII<sup>o</sup> capitulo tractatur de conte Montis Feretri et de aliquibus de Romandiola, ut in versibus per seriem denotatur.

[47] ↓ Montagna fuit quidam homo qui obiit in captivitate d(omini) Malat(estini) et Malat(este).<sup>28</sup>

[41] [L'aguglia] ↓ Idest domini de Polenta qui portant aquilam in armis eius et sunt domini Ravenne et Cervie Romandiole.

[49] [Lamone] ↓ Idest Civitas Faençe. [Santerno] ↓ Idest civitas Ymole.

[43] [La terra] ↓ Idest civitas Furlivi etc.

[46] [vecchio e 'l novo] ↓ Idest dominus Malatesta et Malatestinus eius filius.

[42] [vanni] ↓ Idest pennis ancipitris.<sup>29</sup>

[45] ↓ Dicit quia Scarpetta portabat aquilam in armis cum crucis viridis.\*

[50] [leoncello] ↓ Idest Maghinardus sic ipsum appellat quia habet caput album et leonem alterius coloris in armis.

[52] [quella] ↓ Idest civitas Cesene. [Savio] Idest flumen quod fluit iuxta Cesene civitatem.

[61] ↓ Hic qui loquitur fuit comes Montis Feretri.

[85] ↓ Hic fuit papa Bonifatius.

[105] ↓ Hic fuit papa Celestinus.

[111] ↓ Hic loquitur de Penestrino, quia est in loco altitudinis.

[124] [Minos] ↓ Idest diabolus infernalis qui disponit penas peccatoribus.

XXVIII [81] ↓ Hic fuit dominus Malatesta de Rimino qui iussit dominum Guidonem de Fano et Angnolellum et fecit ipsos in maribus suffocari.

[85] ↓ Hic est Malatestinus qui caret uno oculo.

[89] ↓ Hec est quedam riva que est inter Fanum et Pesarem.<sup>30</sup>

XXIX *inc.* ↓ In hoc capitulo tractatur et dicitur de domino Striccha, domino Nicolao, Caccia de Sciano et Capocchio.

---

27 Così nel ms., potrebbe essere un guasto attorno a *l*, interpretabile come riferimento al dettaglio numerico dei soldati inviati a Eliseo (2Re 1, 9-12 «Misitque ad eum quinquagenarium principem et *quinquaginta*, qui erant sub eo», «Misitque ad eum quinquagenarium principem et *quinquaginta*, qui erant sub eo. [...] Descendit ergo ignis Dei e caelo et devoravit illum et *quinquaginta* eius» corsivi miei).

28 Indentificazione e dettagli diffusi nei commenti.

29 Il termine appare in Benvenuto Ash. 2021 e Serravalle 1891, non nelle Ch. Filippine 2002 («*Vanni*. Sunt quedam penne in summitatibus alarum *avium*», corsivo mio).

30 Le chiose ai vv. 81 e 89 sono simili a quelle di Jacopo Alighieri 1990: «Per lo quale [Piero] prediciendo d'alcun tradimento fatto per Malatestino de' Malatesti contra due da Fano della Marca, in cotal modo si conta, a' quali essendo da lui fidati, e facendogli, ritornando, accompagnare in mare, sopra la Cattolica tra Pesaro e Fano affogare finalmente gli fece». La caratteristica fisica di Malatestino è nota a moltissimi commentatori.

[75] [di schianze]<sup>d</sup> ↓ idest bucce venenose.<sup>31</sup>

XXX *inc.* ↓ In hoc XXX<sup>o</sup> capitulo tractatur et dicitur de Fonte Broda.<sup>32</sup>

[16] [M4] [Heccuba] Fuit uxor Priami regis Troie.

[17] [Polisena] Fuit eius filia.

XXXI [5] [Achille] Fuit grecus. [padre] Idest Peleus.

[41] [M1] ↓ Hic castrum Montis Regionis inducitur in exemplum, quod castrum est civitatis Senis.

[77] ↓ Hic fuit ille Nebroct qui voluit facere turrim causa adscendendi ad celum u(t) in in istor(ia) Bibie continetur.<sup>33</sup>

[64] ↓ Idest homines de Fresa, que<sup>e</sup> generat magnos homines.

[116] ↓ Hic dicitur de Scipione Affricano et de eius gloria quam acquisivit quando subcubuit Anibaldum et ysay†.<sup>34</sup>

[113] ↓ Panni venduntur in Francia ad allam; alla, idest ‘V’.

[123] [Cocito] ↓ Idest locus infernalis.

[124] ↓ Hic fuit duoy alii giaganti.

[136] ↓ Est quedam turris Bononie.

XXXII *inc.* ↓ In hoc XXXII<sup>o</sup> capitulo tractatur de proditoribus et nominatur Boccha de Habatibus de Florentia qui prodidit florentinos ad Montem Apertum, et habbas Vallis Umbrose, et alii proditores.

[119] Hic de Beccaria fuit de Padua et fuit habbas Vallis Umbrose cui commune Florentie pro suis malis operibus et prodicionibus tractatibus in dampnum Florentie fecit sibi capud a spatulis amputare.<sup>35</sup>

XXXIII *inc.* In hoc XXXIII<sup>o</sup> capitulo tractatur de conte Hugolino, archiepiscopo Rogerio et de fratre Alberico de fructibus ut in versibus continetur.

[82] ↓ Hec sunt duo flumina que supra rivam Arni in comitatu Pisarum fluunt.\*

---

31 Il termine *bucce* è originale; l'annotatore potrebbe aver tradotto *crusta* da Benvenuto 1887 e Serravalle 1891, o *cocceche* dalle Ch. Filippine 2002.

32 Molto particolare è il richiamo a un dettaglio minimo come *Fonte Branda* (v. 78) in una glossa di apertura, in cui generalmente l'annotatore raccoglie quelli che gli appaiono i contenuti principali del canto: l'attenzione a Siena e ai suoi luoghi è in linea con la possibile provenienza del manoscritto, e forse del chiosatore. La variante *broda*, nonché il *blanda* del testo della *Commedia*, sono inattestate tanto nei manoscritti dell'“antica vulgata” di Petrocchi quanto in quelli presi in considerazione da Trovato. È però indubbio che il chiosatore si riferisca al toponimo senese nominato da Dante, essendo l'unico riferimento del canto a cui la nota possa essere riconducibile.

33 Il rimando bibliografico è sostanzialmente identico in Guido 2013: «de Nembroth, cuius ystoria in Biblia continetur».

34 *Ysay*: Errore per ‘i suoi’, se la glossa proviene da un modello volgare, o è un nome proprio deteriorato (paleograficamente il più vicino è *Syfax*, alleato di Annibale).

35 Si tratta di elementi noti, ma mancano corrispondenze precise con altri commenti (in nessuno appare ad esempio il dettaglio, forse superfluo, delle spalle).

[82] [M10] ↓ Hec sunt due ynsule marine per X miliaria intra mare intra quas intrat Sarnus in mare.\*

[126] [M1] ↓ Hic est quidam angelus qui accipit animam cuilibet, et vocatur angelus mortis.\*

XXXIV [46] [vispittello] ↓ idest nuocola, vel vespertilio.<sup>36</sup>

[52] [Cocchitto] ↓ idest locus inferni.

### *Purgatorio*

I [7-9] [M6] ← Novem fuerunt muse, videlicet Euterpe, Clio<sup>f</sup>, Caliope, Urania, Polime, Eurtope, Tesciore et Talie.<sup>37</sup>

[13] [M7] [Dolce color] idest naturale, aliter deletabilis, quia in oriente inveniuntur pulciores et ideo sunt similes celo.<sup>38</sup>

[15] [al primo giro] usque a primum.

[19] [Lo bel pianeta] idest Venus; [d'amar conforta] quia incitat homines ad amandum.<sup>39</sup>

[35] → Fuit iste Cato quem autor figu(rat) in isto se(ne).

[23] [M1] ↓ Quattuor stelle sunt quattuor virtutes, videlicet providentia, iustitia, fortitudo, temperantia.

[31] ↓ Hic fuit Cato, et per eum intenditur<sup>g</sup> honestas.

[136] [M6] ↓ *Eneidos*: «Instituit et primo avulso non deficit alter. / Aureus et simili frondescit virga metallo».<sup>40</sup>

III [112-14] [M7] [Manfredi] → Fuit expurius filius regis Federigi Secundi.<sup>41</sup>

[124] [Cosenza] idest ciptà di Calabria.

[125] [Clemente] papa.

---

36 Chiosa originale, forse ottenuta da un'indicazione di Benvenuto Ash. 2021 e Serravalle 1891 secondo cui il pipistrello «numquam apparet nisi de nocte».

37 I nomi delle muse sono riportati da molti commenti, e anche dalle possibili fonti di M6 (le redazioni di Pietro, Benvenuto 1887, An. Fiorentino 1874).

38 Similmente Buti 1862: «*Dolce color*; cioè dilettevole: imperò che come la cosa dolce diletta il gusto, così la cosa di bello colore diletta la vista; [...] e sono due specie di zaffiri; l'una si chiama l'orientale perchè si trova in Media ch'è nell'oriente, e questa è melliore che l'altra e non traluce; l'altra si chiama per diversi nomi com'è di diversi luoghi».

39 Diretta parafrasi dei versi danteschi; si confronti con Benvenuto 1887: «*lo bel pianeta*, idest, Venus, quae est pulcra aspectu suo, et facit homines amantes et amabiles; unde dicit: *ch'ad amar conforta*, idest, suadet et inclinat influenza sua ad amorem».

40 Versi noti alle tre redazioni di Pietro Alighieri, Benvenuto 1887 (manca *instituit*) e An. Fiorentino 1874.

41 Il termine *expurius* è riferito a Manfredi solo in Serravalle 1891 («unum filium habuit naturalem, sive spurium»), ripreso dalle Ch. Filippine 2002, ma nella sostanza la notizia è presente in tutti i commenti.

[128] [Benevento] ciptà de Reame.<sup>42</sup>

IV ↓ [*chiosa evanita*]

V [67] [M1] ↓ Hic qui loquitur fuit dominus Iacobus de Cassaro sanensis, qui fuit pot(est)as Bononie tempore guerre que fuit inter bononienses et dominum Marchionem de Esti; et erat in regimine Bon(onie) dicens maximas rusticitates de dicto Marchione, dicendo quod erat bastardus et tyrannus et quod occiderat patrem suum, ita quod, ista de causa, dictus dominus Marchio fecit eum occidi gladio pro dictis rusticitatibus quibus de cotidie utebatur, et non propter guerram que erat inter dictum dominum marchionem et Bon(oniam) ut per auctorem seriose in hoc capitulo declaratur.\*

VI [105-6] ↓ Hic pro Montecchi et Capelletti intelliguntur partes Lombardie. Hic pro Monaldis et Philippensis intelliguntur partes Tuscie.<sup>43</sup>

VII [25] [M11] ↓ «Non sufficit astinere a malo nisi facias quod bonum est». Augustinus.<sup>44</sup>

[100] [M1] ↓ Hic fuit rex Bohemie.

[103] ↓ Hic fuit rex Francorum.

[104] ↓ Hic fuit rex Navarre.

[112] ↓ Hic fuit dompnus Petrus rex Raone.

[113] ↓ Hic fuit rex Carolus.

[116] ↓ Hic fuit dompnus Anfus, filius dicti regis Raone.

[130] ↓ Hic fuit pater regis Adoardi Anglie.

IX [137] ↓ Tarpea idest locus tesauri, quia antiquitus thesaurus Rome ibi reponebatur. Tarpea ruit quando porte aperte<sup>b</sup> sunt, postquam dictum thesaurum dimissum fuit.<sup>45</sup>

X [76] ↓ Hic loquitur de Troiano imperatore.

XII [37-39] [M6] ↑ «Exanimes inter natos natasque virumque / deriguitque malis nullos movet aura capillos». <sup>46</sup>

XV [94] [M1] ↓ Hec ystoria continetur in versibus ubi dicit «inde mi parve un'altra» etc. Dicit Vallerius Maximus quod «humanitatis dulcedo in affectata

---

42 Si confronti con Buti 1862: «questo dice perchè 'l ponte e lo fiume è presso a Benevento, che è una città posta nel regno di Napoli e di Sicilia».

43 Particolarmente vicino a Buti 1862 per la prima parte («*Montecchi e Cappelletti*; queste funno due parti così nominate le quali furono in Lombardia in Cremona»), ma nessun commentatore colloca in Toscana le altre due famiglie: Buti 1862 nella «Marca, cioè in Ancona», i più a Orvieto. Si veda anche Lana 2009: «noma parte di Cremona per principio di Lombardia» (ripresa dall'Ottimo 2018).

44 In questo contesto la citazione latina appare solo in Lancia 2009; in Amico 2018 è volgarizzata.

45 Elementi noti a molti commentatori; non si registra nessuna somiglianza particolare.

46 Altra citazione classica, comune a Pietro2 2021 e a Pietro3 2002, con l'aggiunta del verso finale (Ovidio, *Met.* 6, 304).

barbarorum ingenia penetrat, et crudel(is) oculos hostium emollitur. Physistrotus, atheniensium dux, cum iuvenis quidam amore filie sue virginis esset accensus, et captasset locum et tempus quo ipsa virgo transiret cum matre et inveni oviam facta esset virgine, iuvenis osculatur. Mater vero virginis, nimium conturbata et a patre virginis, duce videlicet, suplicium capitale de iuvene requirente, respondit Physistrotus dux: “si eos qui nos amant interficiemus, quid his faciemus quibus nos hodie sumus?”. Hec enim vox de ore Physistrati ex humanitatis radice clementie emanavit. In hunc modum filie tulit iniuriam, ac multo laudabilius suam» etc.\*<sup>47</sup>

XIX [7] [M8] [femena balba] idest luxuria que balba est, eo quod in litum per <luxuriam> inteligi facit.

[18] [avrei mio entento rivolto] quia, posquam quis se subicit vicio luxurie, tarde discedit ab ea.<sup>48</sup>

[21] [de piager] quia multum atrait animum corde debilium.\*

[24] [l’apago] → quia qui est victus a luxuria non crede[] aliud esse in mundo sed illud[] summum esset bonum.\*

[26] [mia donna] idest castitas virtus, quia semper pugnat contra luxuriam tamquam[] contra vim.

XXII [70-72] [M12] ← <No>va progenies celo demittitur alto.<sup>49</sup>

XXVI [82] [M13] → Hermafroditus dicitur qui utriusque sexus natura potitur.<sup>50</sup>

[122] ← Nota de gratia popolarium.\*

[140] ← Parlare provinçale.

### Paradiso

IV [14] [M8] ↓ Nabuccodonosor regi in nocte forte tormenta quedam orribilis et magna statua cum stupore apparuit, in lingua caldea in hiis verbis destruc-

---

47 La versione del racconto è perfettamente corrispondente – ma non necessariamente attinge – a un passaggio del *Ludus scachorum* di Iacopo da Cessole (Jacobus de Cessolis 1879, p. 3), e in particolare al testimone Berlino, Staatsbibliothek, Theol. Lat. Fol. 566 (si veda Plessow 2007, p. 297). Ringrazio Antonio Scolari, recente editore del volgarizzamento A (Iacopo da Cessole 2019), per i suggerimenti riguardanti la tradizione manoscritta.

48 Il carattere sentenzioso della frase finale dipende probabilmente da una differente lettura del v. 24: non «rado sen parte» ma «tardi sen parte». M8 poteva aver davanti una *Commedia* con la stessa variante, oppure potrebbe averla ereditata da Buti 1862 («e però pone l’esempio d’Ulisse, lo quale ingannò con la lussuria, et ultimamente conchiude che chi s’ausa con lei, tardi se ne parte»).

49 La citazione classica (Virgilio, *Ecl.* 4, 5-7) richiamata da Dante appare nella maggior parte dei commenti a partire da Lana.

50 La spiegazione è diffusa nei commenti; si vedano in particolare Lancia 2009 («Hermafrodito è colui che hae amendue le nature, maschile e femmile») e Ottimo 2018 («Ermafrodito è colui che hae amendue le nature, masculina e femminina»).

tionem sui regni enuntians “mane tecer phares”. Qui, a sonno stupectus [*sic*] exurgens, astrologos et sapientes vocari facit ut sonium interpretarentur praefatum et multos de hoc inscios decapitari, et simile residuis se facturum sollicitus est, quo die Daniel propheta in civitate apparuit se verba que statua dixerat regi interpretatu(ru)m prom<isit>. Et dixit quod verba illa “mane tecel phares” tantum erat dicere quantum ‘regnum tuum destru(etur) et transferetur in aliam regionem’. Et sic iuvenis Daniel elevavit regem ab ira quam contra []<sup>51</sup>

VIII [67] [M14] [caliga] idest fumma.

IX [139] [M6] → per ista verba notatur cita et festina vacatio apostolice sedis.

XIII [3] [M14] [rupe] idest pietra.

XXI [109] [M8] [Catria] mons supra monasterium Sancte Crucis Fontis Avellane.

[121] ↓ Hic Petrus Damianus faentinus fuit et monachus Sancte Crucis Fontis Avellane Eugubi diocesis, eposmodus prior Sacte Marie in Portu iuxta Ravennam, epotea cardinalis, in qua dignitate parum vixit.<sup>52</sup>

[123] [lito adriano] idest in Sancta Maria in Portu iuxta Ravenam.<sup>53</sup>

[124] [poca vita] idest quia parum vixit posquam fuit cardinalis.

XXVII [19] → Fuit locutus beatus Petrus cum Dante et conquestus de malis pastoribus Ecclesie.

[22] [ch’usurpa] dicit de papa.

[26] [perverso] idest Lucifer, angelus olim, quia propter superbiam cecidit de celo.

---

a. *Err. per forche.*

b. *Le tre chiose, in marg. inf., sono collegate ai tre lemmi tramite simboli.*

c. *L’addizione è scritta in colonna, con linea separatrice tra addendi e somma. L’annotazione potrebbe essere di una mano più tarda.*

d. *schianze] -hi- agg. in interl.*

e. *Segue una parola esp.*

f. *Clio] Elio ms.*

g. *Segue hoser, esp.*

h. *aperte] agg. in interl.*

---

51 La chiosa è originale in questo contesto; il riferimento dettagliato al sogno di Nabucodonosor è in Guido 2013 (nel proemio generale) e Pietro1 1845 (a *Inf.* XXVI 7-9).

52 Chiosa probabilmente costurita per *combinatio* da più fonti. La provenienza da Faenza, è esclusiva di Benvenuto 1887: «Fuit autem dictus Petrus de Romandiola de civitate Ravennae vel Faventiae, cuius corpus jacet in civitate Faventiae, ubi habetur in magna devotione, in extremo civitatis in ecclesia quae dicitur Sancta Maria». Il toponimo *Sancte Crucis Fontis Avellane* (su cui anche la breve glossa al v. 109), è presente in sei commenti, ma solo in Pietro2 2021 e nelle Ch. Ambrosiane 1990 – in cui però non si cita Gubbio – si parla di Pier come priore.

53 Il toponimo è riportato da diversi commentatori (Pietro2 2021, Pietro3 2002, Ch. Cassinesi 1865, Serravalle 1891), nonché due delle possibili fonti di M8 (Benvenuto 1887 e Ch. Ambrosiane 1990).

#### 4. Chiose all'*Epistola VII* (Volg. A). Un primo sondaggio sui due testimoni

La sezione epistolare del codice (cc. 138r-144v) riveste particolare interesse, perché di mano ancora trecentesca e tanto più perché trasmette importanti testi a corredo delle missive latine. La versione originaria delle *Epistole V* e *VII* è infatti anticipata dal cosiddetto volgarizzamento A (= Volg. A) di quest'ultima, trasmesso soltanto dal nostro manoscritto (d'ora in avanti, P) e dal quattrocentesco Val (Valladolid, Biblioteca Universitaria, ms. 332). Il testo volgare è stato recentemente pubblicato da Antonio Montefusco in appendice all'edizione delle *Epistole* per la Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante.<sup>54</sup> Lo studioso ha confrontato i due testimoni segnalando la preferibilità del codice più tardo, la cui lezione è messa a testo in subordine su P, suo collaterale, deteriore nonostante l'antichità. In realtà, la storia testuale del Volg. A va di pari passo con un commento che lo accompagna in entrambi i testimoni, ovvero nell'intera tradizione manoscritta. Si tratta di una quarantina di chiose volgari, non particolarmente ampie ma estese all'intera epistola, che secondo Val vanno attribuite allo stesso volgarizzatore: «Il tenore della quale [lettera] è qui appresso nello infrascripto modo. Et a più pieno intendimento el volgarizzatore ci à poste intorno alquante chiose» (Val, c. 226r). Naturalmente di ciò che afferma il copista non si può verificare la fonte né l'attendibilità, ma non va esclusa la possibilità che la notizia provenisse dal suo antigrafo, che, considerata la qualità di Val rispetto a P, doveva essere un codice affidabile e, forse, piuttosto antico: anche per questo, la possibilità che il volgarizzatore stesso commentò i contenuti dell'epistola non può essere del tutto scartata. Ma non è solo questo il motivo per cui è auspicabile una riscoperta delle glosse: esse costituiscono infatti un raro caso di commento a opere minori di Dante, che fa il paio con un caso molto vicino, ossia quello dell'apparato esegetico apposto al Volgarizzamento B della stessa epistola e leggibile in manoscritti come i Riccardiani 1579 e 2313 e il laurenziano Pluteo 42.38. I sistemi notulari apposti alle due traduzioni non corrispondono, e parrebbero costituire due commenti diversi, nonostante le notevoli somiglianze strutturali: entrambi presentano chiose marginali introdotte da letterine di rimando al testo dell'epistola volgarizzata (latine in P, greche in Val; esse sono utilizzate alla stregua degli odierni esponenti di nota,

---

54 Montefusco 2016.

come accade anche in diversi commenti manoscritti alla *Commedia*), e corrispondono spesso anche i punti di interesse che i (due?) commentatori scelgono di approfondire, fatte salve alcune fisiologiche differenze e la maggior brevità del commento al Volgarizzamento B (esteso alla sola prima metà dell'epistola).

Ricca di riferimenti dotti, la lettera dantesca destinata a Arrigo VII è commentata in maniera del tutto simile a tantissime chiose alla *Commedia* della stessa altezza cronologica: l'obiettivo principale è quello di approfondire le storie classiche e bibliche richiamate più o meno icasticamente da Dante, soprattutto per svelare i parallelismi tra queste e le vicende politiche e biografiche del destinatario. Delle chiose (del solo Val, non collazionato su P) esiste una buona trascrizione, seppur datata, di Giovanni Maria Bertini, offerta in un saggio in cui si confrontavano i testimoni sulle lezioni del volgarizzamento, giungendo anche lui alla conclusione della pozzorità del manoscritto spagnolo.<sup>55</sup>

Né P (per ragioni testuali) né Val (per incompatibilità cronologiche) coincidono, ovviamente, con l'autografo del Volg. A. Sarebbe invece lecito chiedersi se questo non sia vero per le glosse, ma i dati testuali emergenti dal testimone più antico (il nostro P) non lasciano molti dubbi a riguardo: il commento non venne realizzato direttamente sui suoi margini, ma fu esemplato da un antografo. Infatti, oltre ai tanti errori testuali che saranno mostrati tra poco, che offrono il principale indizio, si nota anche che la mano che appose le chiose conosceva un testo dell'epistola volgarizzata migliore rispetto a quello trasmesso da P:

*ABSENTIA*, cioè non presentia. (il Volg. A [P] legge *benscentia*)

*I GIUOGHI d'Appenino*. Sono chiamati i giuoghi del monte decto Appenino. (il Volg. A [P] legge *giochi*)

Così Dante dice che 'l filliuolo de lo imperadore destrugirà i Turni [Rutoli Val], cioè quelli che contrastarono a la venuta de lo imperadore, e prenderà de Roma sua spona e humiliarase i soi [verso i Val] gibellini e amici de lo imperio, i quali chiama *LATINI*. (il Volg. A [P] legge *altri*)

Anche Val mostra la provenienza da un modello – com'è ovvio – già corredato da chiose, per via di un indebito inglobamento nel volgarizzamento di una glossa, che giunge fino alla promozione a testo da parte

---

55 Bertini 1973; la trascrizione è alle pp. 30-37. Nel presente saggio le glosse oggetto di analisi sono trascritte invece secondo la lezione del S. Pantaleo 8.

di Montefusco, nonostante P si presenti nella forma verosimilmente più corretta:

Volg. A, Val: Desiderando per la absentia del difenditore noi altri inviti CIOÈ NON VOLENTI spogliò.

Volg. A, P: Desederando per la benscentia del defendere noi altri inviti spolliò crudelmente.

Le due testimonianze hanno poche differenze strutturali: le chiose si presentano nella medesima forma, eccezion fatta per una brevissima serie di glosse singolari dell'uno e dell'altro manoscritto:

a) *Chiose omesse da P*. Per via dell'eccessiva rifilatura che affligge l'intero P, il commento riportato nei suoi margini non è interamente leggibile. Delle glosse nel margine superiore sopravvive, in qualche caso, la linea di scrittura più bassa, e quelle nei margini laterali sono sistematicamente tagliate nei loro estremi, sicché sono ricostruibili solo grazie al supporto del collaterale Val. Per questo, non sempre si può essere sicuri che il codice spagnolo sia davvero l'unico depositario di un ridotto manipolo di chiose non (più?) leggibili in P. È però del tutto probabile che al copista di P sfuggì una delle glosse, dal momento che avrebbe dovuto trovare posto tra due chiose nel margine laterale e quindi sarebbe stata oggi visibile almeno in parte nonostante la rifilatura: «El tramontamento del sole che si lieva di dietro la morte dice che è hora luce sopra la terra» (Val). Va infatti detto che anche P conserva la letterina di rimando soprascritta a *tramontamento* nel corpo dell'*Epistola*, per cui sappiamo che la chiosa sfuggì alla copia e, pertanto, non fu aggiunta da Val per iniziativa del suo copista ma si trovava già nel comune ascendente. Non si dà invece il caso contrario: le glosse presenti solo in P non trovano alcun riscontro, neanche paratestuale, in Val, per cui potrebbero anche essere state aggiunte in maniera indipendente. Ritengo invece del tutto probabile che la prima delle glosse del corredo, introdotta dalla lettera *a* e che avrebbe dovuto trovar posto nell'attualmente tormentatissimo margine superiore di P (c. 138r, in cui peraltro è a stento visibile il tratto basso di una lettera), sia una di quelle perdute per rifilatura e non rientri tra le singolari di Val. Altre differenze strutturali riguardano la maggior ampiezza, o comunque diversa costruzione, di due chiose:

Val

b. Myrra secondo Ovidio fu una pulzella greca la quale inamorò del padre suo che avea nome Cinara et per inganno hanno la predetta pulcella fece in lui modo ch'ella giacque con lui onde poi fu convertita in arbore myrra.

P

k. *Questa è Mirra.* Mirra fo una greca la quale enamorò del padre e per inganno fece sì ch'ella giacque cum lui.  
e. Appennino è uno monte che confina Ytalia.  
f. *I giuoghi d'Appenino.* Sono chiamati i giuoghi del monte decto Appenino.

b) *Chiose omesse da Val.* Tre sono invece le chiose che appaiono solo in P, per cui le parti tagliate dalla rifiliatura possono essere ricostruite solo *ope ingenii*. Nonostante la loro brevità, non mi pare si possa pacificamente declassarle ad aggiunte autoschediastiche, dato che tutte comportano delle pur semplici interpretazioni dei parallelismi proposti da Dante.

e. *Cesare* fu il primo imperadore e Octaviano el secondo, e ongne imperadore è successo de costoro.

h. *Questa è la vipera*, cioène el primo argomento naturale nel parturire d'vipera, che convene che ella scoppie in partorire li filliuoli.

p. *Gollia*. David colla romba occise Golia che era nemico del popolo de Deo, onde qui indica lo imperadore in persona de David e Firenze in persona de Gollia.

Non è dato sapere, per il momento, se esse fossero il frutto dell'iniziativa del copista di P o siano state omesse da Val, ma certo suona strano che un commento piuttosto puntuale come il nostro tralasci quei riferimenti simbolici che costituiscono proprio il suo principale *focus*. Si pensi ad esempio al caso della *vipera*: il testo del Volg. A legge

Questa è la vipera volta nel ventre della madre, questa è la pecora inferma, la quale col suo toccamento contamina la gregge del suo Signore; questa è Mirra scellerata et impia, la quale s'infiammò nello amore del padre, questa è quella Amata impaziente, la quale, cacciando il fatato matrimonio, non teme di consentire in quel genero el quale i fati negavano.

A tutti i termini oggetto dei parallelismi danteschi, introdotti da una potente anafora («questa è»), il nostro commentatore dedica una glossa, e manca all'appello – ma solo in Val – esclusivamente la prima, sulla vipera. Il che sembrerebbe più un'omissione involontaria più che un'inter-

polazione di P volta a ristabilire la completezza del commento.<sup>56</sup> In altri due casi Val presenta un testo leggermente scorciato:

«r. *Na·scerà el troiano*. Sono parole de Virgilio [al so[--]] dell'*Eneida* [Parole di Virgilio dello *Eneide* Val], per le quali prova che lo imperio romano dé segnoregiare non pur «Lo»mbardia o Ytalia ma tucto el mondo.  
 «k. *Yosue* fu propheta el quale fu mirabilmente ubidito. Il quale dopo la morte di Moyse resse el popolo di Dio, el quale fu tanto ubidito che 'l sole» lui fermò in «G»abaon per spatio de doi di solari, s«econd»o che se contene «ne l»o «l»ibro [de []] de la Bibbia. [*secondo che se contene ... Bibbia om.* Val]

Le parti che oggi ci appaiono rifilate o evanite in P (qui indicate rispettivamente con i simboli [] e [--]) sono omesse da Val. Eppure, questo non può far pensare a un rapporto di descrizione di Val da P, perché si tratta di solo due casi sui tantissimi in cui il ms. romano si presenta oggi illeggibile e può essere ricostruito proficuamente proprio grazie all'altro testimone. Si potrà piuttosto pensare che i riferimenti bibliografici (a un libro dell'*Eneide* prima, a uno della Bibbia poi) siano aggiunte di P o del suo diretto antecedente.

c) *Gli errori*. Così come per il testo del Volg. A, anche per il commento il tardo Val si rivela essere non un descritto ma un collaterale di P. La principale prova è costituita da un'omissione di quest'ultimo, evidenziata da un lungo spazio bianco che avverte del guasto, che in Val si presenta integra:

Val	P
Amata chome è decto di sopra fu moglie del re Latino et lo scacciò di fare parentado con Enea che era fatato, e vollelo fare con Turno, el quale li dii rifiutavano ET PROVOCAVANLO A BATTAGLIA, E UN DÌ ESSENDO IN ROTTA TURNO et Enea pervenuto per forza nella città, ella, temendo che Turno fosse morto et la gente tagliata e la terra presa, disperando si impiccò onde pagò el debito del male commesso. Et questo è el quarto exemplo el quale Dante convertisce essere in Firenze.	Questa è quella Amata. Amata come fu detto» denanti fu mollie del re Latino. Ella «lo» cacciò de fare parentado cum Enea ch' «era» fatato, e volle fare cum Turno che i dei refutavano [..... spazio bianco] Enea per força pervenuto e« lla città, ella, «te»mendo che Turno fusse morto e la g«ente» talliata e la terra presa, desperando se «im»picchè, onde pagò el debito del male «com»messo. E questo ène el quarto exemp«lo», ei quali exempli Dante converte«sce» essere en Firenze.

---

<sup>56</sup> E più avanti il commento, riferendosi ad Amata, parlerà di «quarto exemplo» (si veda *infra*).

È ovvio che Val non può aver desunto quella sezione, perfettamente coerente con il contesto e con ogni probabilità originaria, dalla finestra di P, ma leggeva un antigrafo migliore, anzi, forse un antigrafo diverso da quello di P, se il suo menante aveva dovuto rinunciare alla copia di un passaggio che probabilmente gli si presentava illeggibile, forse per ragioni meccaniche. La collateralità dei codici è confortata poi dai numerosi errori di P contro Val, di cui si mostra qualche esempio:

1) P introduce, forse memore di una precedente chiosa su Enea, un riferimento del tutto fuori contesto.

elli [Cesare] giunse en Arimino, e stando con sua gente nella piazza ancora dubitava de Enea [om. Val] prendere guerra con Roma, Curio tribuno giunse ive, caciato per lui di Roma, e disse queste parole confortando li romani li quali erano in grande paura

2) Poco più avanti, incappa in un semplice trascorso paleografico, complice l'attrazione di *domandavano*, che impone però al brano la perdita di senso. Anche qui Val legge correttamente:

... dicendo che pari fatica e paura che elli avea avuto a conquistare Francia, con maggiore prezo, cioè Roma *domand-i tutto* [dona di tutto Val] el mondo, si domandavano.

3) Manca in P una preposizione, né ha un reale significato il possessivo *soi*. Anche in questo caso legge meglio Val («verso i»).

Così Dante dice che 'l filliuolo de lo imperadore destrugirà i Turni,<sup>57</sup> cioè quelli che contrastarono a la venuta de lo imperadore, e prenderà de Roma sua sponsa e humiliarase i soi [verso i Val] gibellini e amici de lo imperio, i quali chiama Latini.

4) Particolarmente dirimente appare la corretta lettura di Val laddove il copista di P non dovette comprendere la lezione dell'antigrafo per cui riprodusse meccanicamente una grafia priva di senso. È perfettamente coerente con il contesto invece la lezione *parole de li prigionii* di Val, che non poteva essere ristabilita per congettura a partire dall'errore di P.

---

57 Un problema variantistico su *Turni* è spiegato più avanti.

*Ierusalem.* Adpella qui Firenze e Babillonia «de» parti dove li sbanditi stanno per lo salmo «de» David che dice *Super flumina Babilonis*, «che» furo *pare de li pioni* [parole de li prigionii Val] i quali Nabuco«don»osor prese del popolo de Dio.

5) Agli esempi vanno aggiunti alcuni casi in cui P presenta lezioni a rigore non erronee ma certo deteriori rispetto a Val: da un lato, il nome *Turni* per indicare il popolo del nemico di Enea, contro il più appropriato *Rutuli*; dall'altro, la maggiore coerenza del passo di Val, che restituisce una migliore sequenza temporale e causale alle fasi della battaglia tra Ercole e l'Idra, le cui teste continuavano a crescere *infino che* (Val) non fu tagliata quella principale.

Turno, ad cui era da li dei negata e da la regina Amata promessa, prese arme contra Enea e cum sua gente, i quali chiamavano *Turni* [Rutuli Val]; ma la gente del re Latino, chiamati Latini, non volevano guerra cum Enea. Così Dante dice che 'l filliuolo de lo imperadore destrugirà i *Turni* [Rutoli Val], cioè quelli che contrastarono a la venuta de lo imperadore.

Hercule fo un omo de meraul«biosa [sic] virtù el quale s'andò provando ad omni «pericolo de quello tempo. Intra li quali, com«mbitiò chon un serpente nome Idra, el quale avia vii teste, e talliando una *repul«bulavano secte; infra quelle* [rampollavano vii infino che Val] talliò la «pri«ncipale de la quale l'altre aviano la «vita.

Meno dirimenti sono gli errori di Val contro P, ma in ogni caso la sua superiorità è di per sé prova del fatto che P non può esserne una copia.

1) Il rimando corretto è quello di P, ma il passaggio paleografico è minimo (se, come è probabile, la lezione dell'antigrafo era *iiii*).

*Se neuna gloria.* Sono parole de Virgilio nel *quarto* [iii Val] de l'*Eneida*.

2) L'utilizzo improprio dell'infinito al posto del futuro fa perdere anche il parallelismo con *destrugirà*. Anche qui l'errore è paleografico, e inoltre facilmente sanabile.

Così Dante dice che 'l filliuolo de lo imperadore destrugirà i Turni, cioè quelli che contrastarono a la venuta de lo imperadore, e *prenderà* [prendere Val] de Roma sua sponsa.

3) A causa di un altro facile trascorso, *lo re* diventa *illoro*; non ha particolare rilievo neanche l'errore sul nome proprio aghagi per Agay.

*Samuel*. Fu propheta el quale unse, per lo comanda·mento de Deo, Saul en re ch'era uno pastore «et» comandolli ch'e' regesse li xii tribù cioène «li» xii schiacte d'Israel e che destrugesse li «popoli» d'Amalech e *lo re d'Agay* [illoro aghagi Val] e no· lli reserbasse «e» ad neuno perdonasse.

4) Nello stesso passo sull'Idra prima citato, Val commette un banale errore di concordanza, anche questo facilmente sanabile.

Intra li quali, com·mbitiò chon un serpente nome Idra, el quale avia vii teste, e talliando una repul·ulavano secte. Infra quelle talliò *la «principale de la quale* [el principale dal quale Val] l'altre aviano la «vita.

5) Anche in Val permangono, seppur più di rado, delle lezioni deteriori rispetto al suo collaterale, anche se non erronee. Nell'esempio mostrato, si nota che P, secondo la consuetudine del commentatore, sottolinea il parallelismo proposto da Dante tra Saul e Arrigo VII attraverso un parallelismo verbale (*el quale UNSE ... Saul EN RE → quando tu eri picciolo Deo te ONSE IN RE*). La variante di Val comporta la perdita di questo meccanismo.

*Samuel*. Fu propheta el quale unse, per lo comanda·mento de Deo, Saul en re ch'era uno pastore «et» comandolli ch'e' regesse li xii tribù cioène «li» xii schiacte d'Israel [...]. Così «per» questo exemplo intende Dante a dire «a» lo imperadore: quando tu eri picciolo Deo «*te onse in re* [ti fé imperadore Val] ad ciò che tu destrugessi li «peccatori d'Ytalia.

I due codici non presentano errori comuni nel corpo del commento. Montefusco notava come fosse complicato trovarne anche nel testo del

Volg. A, adducendo un solo caso (*vedato*, «probabilmente per *è dato*»),<sup>58</sup> ma se ne può aggiungere un altro, pur non particolarmente rilevante: *ecco l'angelo di Dio* in luogo di *ecco l'agnello di Dio*, che in Val è ristabilito attraverso una *n* e una *l* soprascritte. Sebbene il passaggio paleografico sia brevissimo, va notato che l'errore sarebbe da attribuirsi alla copia del comune antecedente piuttosto che al traduttore, in quanto si deve ipotizzare che fu generato dal volgare *agnello* e non dal latino *agnus*. Rispetto a quanto dimostrato da Montefusco, il quadro dei rapporti tra i manoscritti è identico tanto per il testo quanto per il commento, configurandosi in entrambi i casi come collaterali. P e Val devono essere dunque tenuti in considerazione per una futura edizione delle glosse, che a rigore dovrebbero essere affiancate dal testo del Volg. A, così come quest'ultimo non può essere scisso dal commento cui si accompagna nella sua tradizione testuale. Sarà interessante infine confrontare quest'ultima con quella del commento al volgarizzamento B, chiedendosi in primo luogo se essi non possano essere, piuttosto che due apparati distinti, due varianti dello stesso apparato notulare, che avrebbe potuto facilmente modificarsi ad opera di copisti-commentatori, se non dello stesso sconosciuto autore.

## Bibliografia

- Alberico 2018 = Giovanni Zaniol, *Alberico da Rosciate (c. 1290-1360) lettore e commentatore dell'Inferno dantesco. Egesi letteraria e tradizione giuridica*. Tesi di Dottorato in Studi Giuridici Comparati ed Europei, XXX ciclo, relatrice Claudia Di Fonzo, a.a. 2017-2018.
- Alvino 2025 = Giuseppe Alvino, *Gli altri commenti. Le chiose adespote alla Commedia e le loro fonti. Prima serie: manoscritti del XIV secolo*, Roma-Padova, Antenore, 2025, in corso di stampa.
- Amico 2018 = Amico dell'Ottimo, *Chiose sopra la Comedia*, a cura di Ciro Perna, Roma, Salerno Editrice, 2018 («Edizione nazionale dei commenti danteschi», 6).
- An. Fiorentino 1874 = *Commento alla Divina Commedia d'Anonimo Fiorentino del secolo XIV*, ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani, Bologna, Romagnoli, 1866-1874.
- Bambaglioli 1998 = Graziolo Bambaglioli, *Commento all' Inferno di Dante*, a cura di Luca Carlo Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1998.
- Benvenuto 1887 = Benevenuti de Rambaldis de Imola *Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, nunc primum integre in lucem editum, curante Jacobo Philippo Lacaita, Florentiae, Barbèra ,1887.

---

58 Montefusco 2016, p. 254.

- Benvenuto Ash. 2021 = Benvenuto da Imola, *Lectura Dantis Ferrariensis*, edizione critica a cura di Carlo Paolazzi, Paolo Pasquino, Fabio Sartorio, Ravenna, Longo, 2021.
- Bertelli 2007 = Sandro Bertelli, *La Commedia all'antica*, Firenze, Mandragora, 2007.
- Bertelli 2011 = Sandro Bertelli, *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo*, I, *I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Leo S. Olschki, 2011 («Biblioteca dell'«Archivum Romanicum». Serie I, Storia, letteratura, paleografia», 376).
- Bertelli 2016 = Sandro Bertelli, *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo*, II, *I codici trecenteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze, Leo S. Olschki, 2016 («Biblioteca dell'«Archivum Romanicum». Serie I, Storia, letteratura, paleografia», 448).
- Bertelli 2023 = Sandro Bertelli, *La tradizione della Commedia dai manoscritti al testo*, III, *I codici della tradizione recenziore (sec. XV) conservati a Firenze. Biblioteca Medicea Laurenziana*, Firenze, Leo S. Olschki, 2023 («Biblioteca dell'«Archivum Romanicum». Serie I, Storia, letteratura, paleografia», 531).
- Bertini 1973 = Giovanni Maria Bertini, *Un codice quattrocentesco italiano nella biblioteca del 'Colegio de Santa Cruz' in Valladolid*, in Id., *Studi di ispanistica*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1973, («Pubblicazioni della Facoltà di Magistero», 41), pp. 13-41.
- Boccaccio 1965 = Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, vol. VI 1965.
- Boschi Rotiroti 2004 = Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004 («Scritture e libri del Medioevo», 2).
- Buti 1862 = *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia di Dante Allighieri*, a cura di Crescentino Giannini, Pisa, Nistri, 1858-1862.
- Ceccherini 2010 = Irene Ceccherini, *Le scritture dei notai e dei mercanti a Firenze tra Duecento e Trecento: unità, varietà, stile*, «Medioevo e rinascimento», n. s., 21 (2010), pp. 29-68.
- Ceccherini 2021 = Irene Ceccherini, *Uno "scriptorium" diffuso: copisti e notai*, in «Onorevole e antico cittadino di Firenze». *Il Bargello per Dante*, Firenze, Museo nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021, a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo, Teresa De Robertis, Mandragora, 2021, pp. 203-207.
- Ceccherini-De Robertis 2015 = Irene Ceccherini, Teresa De Robertis, *Scriptoria e cancellerie nella Firenze del XIV secolo*, in *Scriptorium. Wesen - Funktion - Eigenheiten. Comité international de paléographie latine, XVIII Kolloquium, St. Gallen, 11.-14. September 2013*, hrsg. von Andreas Nievergelt, München, Bayerische Akademie der Wissenschaften in Kommission beim Verlag C.H. Beck, 2015 («Veröffentlichungen der Kommission für die Herausgabe der mittelalterlichen Bibliothekskataloge Deutschlands und der Schweiz»), pp. 141-169.

- Ceccherini-De Robertis 2018 = Irene Ceccherini, Teresa De Robertis, *Dall'ufficio allo scrittoio. La cancelleresca come scrittura libraria a Firenze nel Trecento*, in *Notariorum itinera. Notai toscani del basso Medioevo tra routine, mobilità e specializzazione*, a cura di Giuliano Pinto, Lorenzo Tanzini, Sergio Tognetti, Firenze, Leo S. Olschki, 2018 («Biblioteca storica toscana», 78), pp. 163-180.
- Ch. Ambrosiane 1990 = *Le chiose ambrosiane alla Commedia*, edizione e saggio di commento a cura di Luca Carlo Rossi, Pisa, Scuola Normale Superiore, 1990.
- Ch. Avalle 1900 = *Le antiche chiose anonime all' Inferno di Dante, secondo il testo Marciano ital. cl. 9, cod. 179*, a cura di Giuseppe Avalle, Città di Castello, Lapi, 1900.
- Ch. Filippine 2002 = *Chiose Filippine. Ms. CF 2 16 della Bibl. Oratoriana dei Girolamini di Napoli*, a cura di Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2002 («Edizione nazionale dei commenti danteschi», 24).
- Ch. Cassinesi 1865 = *Il codice cassinese della Divina Commedia*, per cura dei monaci benedettini della badia di Monte Cassino, Tipografia di Monte Cassino, 1865.
- Ciaralli 2020 = Antonio Ciaralli, *Questioni paleografiche: per la databilità delle notazioni avventizie. Vaglio della quartina mariana del codice Queriniano B.II.8*, «Scripta», 13 (2020), pp. 71-78.
- De Robertis 2021 = Teresa De Robertis, *Dante come libro*, in «*Onorevole e antico cittadino di Firenze*». *Il Bargello per Dante*, Firenze, Museo nazionale del Bargello, 21 aprile-31 luglio 2021, a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo, Teresa De Robertis, Mandragora, 2021, pp. 79-87.
- Fera et al. 2002 = *Talking to the text: marginalia from papyri to print. Proceedings of a conference held at Erice, 26 September-3 October 1998, as the XII course of International school for the study of written records*, edited by Vincenzo Fera, Giacomo Ferrau, Silvia Rizzo, Messina, Centro interdipartimentale di studi umanistici, 2002, 2 voll. («Percorsi dei classici», 4-5).
- Guido 2013 = Guido da Pisa, *Expositiones et glosae. Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di Michele Rinaldi, appendice a cura di Paola Locatin, Roma, Salerno Editrice, 2013 («Edizione nazionale dei commenti danteschi», 5).
- Guido Volg. 2013 = *Chiose sopra la prima parte della cantica ovvero Comedia chiamata Inferno del chiarissimo poeta Dante Alighieri di Firenze. Le quali chiose fece frate Guido pisano frate del Carmino*, [a cura di Paola Locatin,] in Guido da Pisa, *Expositiones et glosae. Declaratio super Comediam Dantis*, a cura di Michele Rinaldi, appendice a cura di Paola Locatin, Roma, Salerno Editrice, 2013, pp. 1201-1320 («Edizione nazionale dei commenti danteschi», 5).
- Iacopo da Cessole 2019 = Iacopo da Cessole, *Libellus de moribus hominum et de officiis nobilium ac popularium super ludo scaccorum*, Volgarrizzamento italiano trecentesco (Redazione A), edizione critica a cura di Antonio Scolari, Genova, Genova University Press, 2019.
- Jacobus de Cessolis 1879 = Jacobus de Cessolis, *Libellus de ludo scachorum*, Begeben von Ernst Köpke, Brandenburg, Matthes, 1879.

- Jacopo Alighieri 1990 = Jacopo Alighieri, *Chiose all' Inferno*, a cura di Saverio Bellomo, Padova, Antenore, 1990.
- Lana 2009 = Iacomo della Lana, *Commento alla Commedia*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno Editrice, 2009, 4 voll. («Edizione nazionale dei commenti danteschi», 3).
- Lancia 2012 = Andrea Lancia, *Chiose alla Commedia*, a cura di Luca Azzetta, Roma, Salerno Editrice, 2012, 2 voll. («Edizione nazionale dei commenti danteschi», 9).
- Malato-Mazzucchi 2011 = *Censimento dei commenti danteschi. 1. I commenti a tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011.
- Montalto 2023 = Riccardo Montalto, *Dal limen al πρόσωπον: ipotesi su origine e prima circolazione del S. Pant. 8*, «Storie e Linguaggi», 9 (2023), 2, pp. 171-87.
- Montefusco 2016 = *Appendice III. I volgarizzamenti delle Epistole V e VII*, a cura di Antonio Montefusco, in Dante Alighieri, *Epistole. Egloge. Questio de aqua et terra*, a cura di Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti, Michele Rinaldi, Roma, Salerno editrice, 2016 («Nuova edizione commentata delle opere di Dante», 5), pp. 249-269.
- Odorico 1985 = Paolo Odorico, "... *alia nullius momenti*". A proposito della *letteratura dei marginalia*, «Byzantinische Zeitschrift», 78, 1985, pp. 23-36.
- Ottimo 2018 = *Ottimo Commento alla Commedia*, a cura di Giovanni Battista Boccardo, Massimiliano Corrado, Vittorio Celotto, Roma, Salerno Editrice, 2018, 3 voll. («Edizione nazionale dei commenti danteschi», 6).
- Ovidio, *Met.* = Publius Ovidius Naso, *Metamorphoses*, in *Bibliotheca Teubneriana Latina Online*, Berlin-New York, De Gruyter, 2011.
- Petrucchi 1988 = Armando Petrucci, *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in *La Letteratura italiana*, direzione di Alberto Asor Rosa, 7: *Storia e geografia*, t. 2: *L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 1193-1292; rist. in Armando Petrucci, *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017 («Frecce», 242), pp. 127-246.
- Petrucchi 1999 = A. Petrucci, *Spazi di scrittura e scritte avventizie nel libro altomedievale*, in *Ideologie e pratiche del reimpiego nell'alto Medioevo. Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*, XLVI, 16-21 aprile 1998, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1999 («Atti delle settimane di studio. Centro italiano di studi sull'alto Medioevo», 46), 2, pp. 981-1006.
- Pietro1 1845 = Petri Allegherii *super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, a cura di Vincenzo Nannucci, Florentiae, G. Piatti, 1845.
- Pietro2 2021 = Pietro Alighieri, *Comentum. Redazione ashburnhamiano-barberiniana*, a cura di G. Alvino, Roma, Salerno Editrice, 2021 («Edizione nazionale dei commenti danteschi», 8).
- Pietro3 2002 = Pietro Alighieri, *Comentum super poema Comedie Dantis. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's Commentary*

- on *Dante's Divine Comedy*, ed. by Massimiliano Chiamenti, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.
- Plessow 2007 = Oliver Plessow, *Mittelalterliche Schachzabelbücher zwischen Spielsymbolik und Wertevermittlung. Der Schachtraktat des Jacobus de Cessolis im Kontext seiner spätmittelalterlichen Rezeption*, unter Mitwirkung von Volker Honemann und Mareike Temmen, Rhema, Münster, 2007.
- Pomaro 1986 = Gabriella Pomaro, *Codicologia dantesca. 1. L'officina di Vat.*, «Studi danteschi», 58 (1986), pp. 343-74.
- Pomaro 2008 = Gabriella Pomaro, *La 'cancelleresca' come scrittura libraria nell'Europa dei secoli XIII e XIV*, in *Regionalisme et internationalisme. Problèmes de paléographie et de codicologie du Moyen Âge. Actes du XV<sup>e</sup> Colloque du Comité International de Paléographie Latine (Vienne, 13-17 septembre 2005)*, a cura di Otto Kresten, Franz Lackner, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2008 («Veröffentlichungen der Kommission für Schrift- und Buchwesen des Mittelalters. Reihe 4. Monographien», 5; «Denkschriften. Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse», 364), pp. 113-122.
- Serravalle 1891 = Fratrīs Johannis de Serravalle [...] *Translatio et Comentum totius libri Dantis Aldigherii cum textu italico Fratris Bartholomaei a Colle eiusdem Ordinis*, nunc primum edita [a cura di Fr. Marcellino da Civezza e Fr. Teofilo Domenichelli], Prati, Giachetti, 1891.
- Serravalle2 2012 = Gennaro Ferrante, *Il Comentum dantesco di Giovanni Bertoldi da Serravalle nella redazione "imperiale" (1417). Recensio ed edizione critica*, Napoli, Libreria Dante & Descartes, 2012.
- Signorini 2013 = Maddalena Signorini, «Tracce» petrarchesche: tipologia, analisi, datazione, in *Medieval autograph manuscripts. Proceedings of the XVII<sup>th</sup> Colloquium of the Comité International de Paléographie Latine*, held in Ljubljana, 7-10 September 2010, edited by Nataša Golob, Turnhout, Brepols, 2013 («Bibliologia», 36), pp. 227-244.
- Signorini 2019 = Maddalena Signorini, *Sulle tracce di Petrarca. Storia e significato di una prassi scrittoria*, Firenze, Olschki, 2019 («Biblioteca dell'Archivum Romanicum. Serie I: Storia, letteratura, paleografia» 500).
- Signorini 2021 = Maddalena Signorini, *Sul S. Pantaleo 8 della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma: una miscellanea dantesca di metà Trecento*, «Scrineum», 18 (2021), pp. 177-202.
- Tonello 2023 = Elisabetta Tonello, *Per uno studio dei limina nei manoscritti della Commedia*, «Storie e Linguaggi», 9 (2023), 2, pp. 9-15.
- Virgilio, *Ecl.* = Publius Vergilius Maro, *Bucolica*, in *Bibliotheca Teubneriana Latina Online*, Berlin-New York, De Gruyter, 2013.



