

Introduzione

Quando Dante, infrangendo la norma del sodalizio che l'aveva legato a Guido Cavalcanti, decise di rimare «sopr'altra materia che amorosa», incontrò di necessità l'antica eppure vivissima tradizione della poesia allegorica. Una fondamentale pagina del *Convivio* è appunto dedicata alle «favole» dei poeti, «bella menzogna» sotto il cui *manto* (il «senso letterale») si nasconde una *veritate* (il «senso allegorico»): «sì come quando dice Ovidio che Orfeo faceva colla cetera mansuete le fiere, e li arbori e le pietre a sé muovere; che vuol dire che lo savio uomo collo strumento della sua voce faccia mansuocere e umiliare li crudeli cuori...» (*Cv* II 13). Pertanto la «sposizione» delle scritture poetiche «conviene essere letterale e allegorica». Intorno al 1305, Dante adibiva (o adattava?) questa chiave di lettura alle due grandi canzoni sulla Donna-Filosofia, *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete* e *Amor che nella mente mi ragiona*. Quanto alla *Commedia*, l'autore dell'*accessus* compreso nella tredicesima epistola dantesca, a Cangrande della Scala, ribadisce: «istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest *polisemos*...: nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur literalis, secundus vero allegoricus...».

L'idea che l'alta poesia è “involucro” di verità ha certo ben poco di nuovo o di personale. Ad esempio, Bernardo Silvestre (ca. 1150), in apertura del *Commentum super sex libros Eneidos Virgilii*, afferma che l'autore mantovano «*in integumento* [‘sotto il velame’] describit quid agat vel quid paciatur humanus spiritus in humano corpore temporaliter positus»; e spiega: «*integumentum est genus demonstrationis sub fabulosa narratione veritatis involvens intellectum, unde etiam dicitur involucrum*». Se anche la succitata *introductio* al signore veronese non fosse di mano dantesca, nessuno dubiterebbe che la *Commedia* richieda una “doppia” esposizione («prima la letterale sentenza, e appresso di quella [...] la sua allegoria, cioè la nascosta veritate»), la cui necessità si impone del resto al lettore fin dai primi versi, allorché, come scriveva Benedetto Croce, «ci si ritrova in una selva che non è selva, e si vede un colle che non è un colle, e si mira un sole che non è il sole, e s'incontrano tre fiere, che sono e non sono fiere...» (*La poesia di Dante*, Laterza, Bari 1922³, p. 73).

Indispensabile è dunque un'esegesi che legga nel viaggio del vivo “Dante” (il nome viene pronunciato soltanto a *Pg* 30.55) per i regni dell'Oltretomba, sotto la guida di Virgilio e di Beatrice, una serissima favola sotto il cui *manto* si nasconde una *veritate* (cfr. *If* 9.61-63 e *Pg*

8.19-21, con le rispettive note). Indizi chiari, numerosi e convergenti – in parte rilevati già dai primi chiosatori – fanno ritenere che la *veritade*, offerta al lettore nella smagliante bellezza della favola, si trovi dichiarata in prosa nella *Monarchia*, e specialmente nell'ultimo capitolo del trattato (III xvi). Quella pagina suggerisce infatti che il poema ritragga nel *viator* (etichetta che si direbbe fissata da Benvenuto imolese), nel pellegrino che ha nome “Dante” (Pg 30.55) il *genus humanum* cui la Provvidenza concede, prima, il soccorso dei *documenta phylosophica* – la guida di Virgilio – per compiere il proprio fine naturale, la felicità terrena che *per terrestrem paradisum figuratur*; poi, il beneficio dei *documenta spiritalia* – la guida di Beatrice – per attuare il proprio fine soprannaturale, *que consistit in fruitione divini aspectus*, nella visione beatifica con cui la *Commedia* termina.

Che sia questa l'allegoria fondamentale del poema, è da tener fermo. Ma la lettura dell'opera troppo soffrirebbe se non si tenesse conto di altri aspetti. Anzitutto, i grandi motivi del pensiero dantesco non sono occultati nell'involucro favoloso, ma vengono invece esposti in chiaro negli episodi dottrinali della *Commedia*: centrale, al riguardo, il discorso di Marco il Lombardo sulle due guide universali, nel canto xvi del *Purgatorio*. Vi è, in altre parole, un'efficacissima dialettica esplicativa tra i due piani del significato. Inoltre, a differenza di quanto accadeva nei precedenti mediolatini e volgari – si pensi all'*Anticlaudianus* o al *Roman de la Rose* – che certo gli erano ben presenti, Dante affida le funzioni concettuali, trasformate in qualità concrete, a personaggi storicamente individuati e dotati di un'appropriata caratterizzazione psicologica. Virgilio fu un «famoso saggio» del mondo antico (*If* 1.89), ed è dunque plausibile che presti agli insegnamenti della ragione umana la sua voce di maestro affettuoso. Beatrice è l'anima santa di una sublime fanciulla, abilitata dalla visione della divina essenza a esporre i più profondi *veri* della teologia. Il nesso fra il *genus humanum* e il personaggio Dante si può dire, poi, che addirittura trascenda la situazione “allegorica” e attui piuttosto una figura di *sineddoche pars pro toto*. La storia di *uno* – il Narratore-protagonista («mi ritrovai...») che insieme si dichiara autore del testo (Pg 33.136-141 ecc.), vale a dire la trasfigurazione letteraria di Dante Alaghieri: filosofo-poeta, *exul inmeritus*, ma anche peccatore in lussuria e superbia – è infatti in essenza la storia di *tutti* – l'umanità peccatrice in Adamo, redenta da Cristo, in cammino verso le due felicità, terrena ed eterna, che l'attendono – e perciò anche la storia di *ognuno*, anche di ciascun lettore, alle prese col proprio destino.

Trova proprio qui i suoi motivi la scelta del genere *comedia* e della lingua volgare. Per raccontare nella persona di un uomo comune il *genus humanum*, per rappresentarne in mille figure e situazioni l'avventura nel mondo, era necessario uno stile inclusivo (la *comedia*: cfr. la nota a *If* 16.128), e questo doveva realizzarsi in una lingua che – diversamente dal volgare “illustre” pensato a suo tempo per una lirica *tragedia* – non

sdegnasse alcun *accidente* (cfr. *Dve* II IV 8) ma aderisse a tutti i gradi del reale, dal supremo all'infimo. La lingua della *comedia* doveva essere il volgare giacché proprio il culto per il latino *inalterabilis* (*Dve* I IX 11) dei grandi poeti romani impediva a Dante la via di un latino vivo, flessibile ed espressivo com'è, ad esempio, quello di Salimbene de Adam.

Altra novità, che muta radicalmente il modello del poema allegorico, è la situazione della favola *nel tempo*. Il calendario del viaggio è fantasticamente preciso (25-31 marzo, o 8-14 aprile 1300: l'incertezza degli interpreti dipende dall'ambivalenza di *If* 21.112-114); e tale precisione iperrealistica deve in effetti simboleggiare la determinatezza storica del significato che l'opera offre.

Circa i tempi di composizione della *Commedia* le ipotesi degli studiosi discordano, sia pure in una misura che al lettore non specialista potrebbe sembrare trascurabile. Per quanto capisco, la concezione del poema coincide con l'abbandono del *Convivio*, nel 1308, e insomma con il rianimarsi delle speranze riposte nell'Impero, fra la morte di Alberto di Asburgo (1° agosto) e l'elezione di Enrico del Lussemburgo (27 novembre). Allora l'idea di un'opera formata secondo il magistero virgiliano, un poema che annunciasse agli uomini il sorgere del nuovo giorno, poté assorbire in sé stessa non solo le vaste incombenze pedagogiche del *Convivio*, ma anche le motivazioni profonde di un'analisi introspettiva e il non dimenticato impegno a dire di Beatrice «quello che mai non fue detto d'alcuna» (*Vn* XLII). Immagino che nel biennio 1309-10 Dante si dedicasse alla stesura delle prime due cantiche, poi forse affiancata all'impegno diretto nell'impresa di Enrico, che coinvolse il Poeta almeno dal gennaio 1311 alla primavera del 1313. È obiettivamente incerto (ma pare a me probabile) che, morto Enrico il 24 agosto 1313, la limatura e il perfezionamento delle cantiche proseguissero fino alla primavera-estate del '14, per l'*Inferno*, e all'estate-autunno del '15, per il *Purgatorio*. Quanto al *Paradiso*, ritengo che i primi venti canti siano stati composti a Verona negli anni 1316-19, e gli ultimi tredici a Ravenna (1320-21).

Nel contesto della lotta providenziale fra l'Impero e i suoi grandi avversari (la Casa di Francia e la Curia romana), la necessità di rendere operante *hic et nunc*, nelle menti dei lettori, la dottrina abbozzata nel *Convivio* e dispiegata poi nella *Monarchia* richiedeva la riscrittura di un intero patrimonio teologico-filosofico sottostante alla *fabulosa narratio*. La santa settimana del 1300 appunto simboleggia, riassume in sé il "presente" di un'umanità che, privata delle sue guide (l'Impero è vacante, il soglio pontificio è usurpato), si aggira nella selva oscura del peccato, soggiacendo al tristo dominio della cupidigia. Per il cristiano Dante, il tempo degli uomini è "storia", e la storia – da Adamo al Giudizio finale – è tutta nota a Dio *ab aeterno*, ed è tutta scritta – per l'accaduto e per l'avvenire – nel libro sacro. La tribolazione che l'umanità conosce nel XIII secolo a *Nativitate Domini nostri Iesu Christi* si trova dunque già

“scritta” nelle pagine dell’*Apocalisse*, dove si tratta di riconoscerne i segni e il senso. È questo il compito che il Poeta si assunse.

Dall’insegnamento della Chiesa, Dante sapeva «che noi siamo già nell’ultima etade del secolo, e attendemo veracemente la consumazione del celestiale movimento» (*Cv* II XIV 13). Senza però avventurarsi nella ricerca di riscontri puntuali con lo schema apocalittico (Anticristo, Regno millenario, Giudizio finale), egli credette di vedere nei segni del volere divino – l’elezione imperiale di Enrico – e sentì nella propria coscienza che il dolore del mondo era sul punto di rovesciarsi nella redenzione tanto attesa. Ecco quindi la favola allegorica, calata nella storia, svolgersi come una “buona novella” assumendo lo stile della profezia e il lessico dell’enigma. Le due “profezie” messe ad aprire l’*Inferno* e a suggellare il *Purgatorio* sono da riferirsi all’avvento di un Imperatore romano. La missione del *veltro* che caccerà la lupa-*cupiditas* è la medesima del Monarca (*Cv* IV IV 3-4). Al termine della seconda cantica, Beatrice annunzia che l’aquila imperiale «non sarà tutto tempo senza reda». E continua: «io veggio certamente [...] a darne tempo già stelle propinque [...] nel quale un Cinquecento [D] diece [X] e cinque [V], l messo di Dio, anciderà» la curia romana corrotta e il re francese suo complice. La sigla *DXV* può essere anagrammata in *dvx* (cioè *imperator*), oppure sciolta in *D(ominus) X(risti) V(nctus)*, alla luce di *Mn* II I 3, oppure in altre formule che l’acutezza dell’esegeta sappia inventare: il risultato non cambia. Annunciato con quelle parole sotto la data fittizia del 1300, l’erede dell’aquila non poteva essere altri che Enrico. Eppure il Poeta non ritoccò le terzine di quell’annuncio dopo la morte del Lussemburghese: preferì che il senso dell’enigma profetico si trasferisse ai successori Federico d’Austria (fino al 1319-20) e poi, *in extremis*, Ludovico il Bàvaro. La traslazione non esigeva una riscrittura degli enigmi, formalmente ineccepibili, e nemmeno la completa rimozione dell’allusione a Enrico, giacché questi non aveva fallito per indegnità, ma solo per indisposizione della materia offertagli (cfr. *Pd* 30.136-138). L’unica profezia autentica (cioè *ante eventum*) nel poema, l’estremo annunzio di Beatrice – «ma prima che gennajo tutto si svernì... ruggeran sì questi cerchi superni l che la fortuna che tanto s’aspetta l le poppe volgerà u’ son le prore...» (*Pd* 27.142-148) – è tanto fiduciosa quanto indeterminata. E ciò conferma che il “profetare” dantesco è un ‘parlare per’, ‘in nome di’ Dio, non però – nella sostanza – un ‘parlare in anticipo’. Il poema è nutrito da una fermissima fede nella Provvidenza: non è necessario supporre una qualsiasi esperienza propriamente estatica.

Fede, speranza e carità, così profondamente vissute, conferiscono alla “buona novella” dantesca, agli ammonimenti del Poeta in pro’ del mondo «che mal vive», una forza spirituale straordinaria. Richiesto di spiegare l’origine del suo *stile*, Dante risponde all’ombra di Bonagiunta: «l’ mi son un che, quando l Amor mi spira, noto e a quel modo l ch’è ditta dentro vo significando» (*Pg* 24.52-54). Secondo la lettera, la

dichiarazione si riferisce alle *nove rime* per Beatrice. Ma, poiché *Amore* significa anche 'Dio' (e non per metafora, ma *causatum pro causa*), la professione di fedeltà "notarile" a un dettato superiore si estende al «poema sacro». Quando volle spiegare la coincidenza fra la notizia biblica dell'Eden e il mito classico dell'età dell'oro, Dante chiamò in causa la fantasia dei poeti: «Quelli ch'anticamente poetaro | l'età dell'oro e suo stato felice | forse in Parnaso esto loco [=il paradiso terrestre] sognaro» (Pg 28.139-141). Ma visioni siffatte – la felicità originaria dell'uomo, come anche l'Incarnazione di Cristo e il mandato universale di Roma che Dante leggeva nella quarta *Bucolica* e nell'*Eneide* – non potevano «piovere» nella mente di Ovidio o di Virgilio senza un deliberato divino. Nel canto xvii del *Purgatorio*, in una situazione specifica, il Poeta si chiede: «O imaginativa [...] che move te se 'l senso non ti porge? | Moveti lume che nel ciel s'informa...» (vv. 13-17). Domanda e risposta valgono in effetti per l'intero poema: donde mai veniva l'immaginazione di un viaggio dalla *selva* (dalla *ýle*) a Dio, attraverso la terra e i cieli, attraverso tutta la storia umana avvenuta e avvenire? Non stupisce che un poeta cristiano, scoprendo in sé stesso l'eccezionale grandezza di ciò che veniva pensando e fantasticando, si sentisse partecipe di una *special providence*. E chiedesse per sé un alloro poetico consacrato:

Se mai continga che 'l poema sacro
 al quale ha posto mano e cielo e terra,
 sì che m'ha fatto per più anni macro,
 vinca la crudeltà che fuor mi serra
 del bello ovile ov'io dormî agnello,
 nemico a' lupi che li danno guerra –
 con altra voce omai, con altro vello
 ritornerò poeta, e in sul fonte
 del mio battesimo prenderò il cappello...

GIORGIO INGLESE

Il lavoro che giunge oggi a una provvisoria conclusione ha occupato, sia pure in modo non esclusivo, circa quindici anni della mia vita¹. Rivolgo quindi, anzitutto, un pensiero affettuoso ai miei familiari e alle persone amiche cui è toccato condividere così a lungo, almeno sentimentalmente, i “corsi e ricorsi” dell’impresa.

Rinnovo un omaggio ai cari maestri scomparsi: Achille Tartaro, Guglielmo Gorni, Ovidio Capitani, Gilmo Arnaldi. Ringrazio le studiose e gli studiosi della cui gentilezza e sapienza mi sono giovato in occasioni diverse: Alberto Asor Rosa, Nino Borsellino, Renzo Bragantini, Tullio De Mauro, Emilio Pasquini, Gennaro Sasso; Simone Albonico, Saverio Bellomo, Elisa Brilli, Alberto Casadei, Marco Cursi, Luca Fiorentini, Giuseppe Frasso, Edoardo Fumagalli, Stefano Gensini, Sonia Gentili, mons. Pasquale Iacobone, Giuliano Milani, Antonio Montefusco, Diego Parisi, Geppi Patota, Francesco Polcaro, Luca C. Rossi, Federico Sanguineti, Luca Serianni, Prue Shaw, Franco Suitner, Marco Veglia. In particolare, ho sempre trovato in Stefano Carrai, Paolo Falzone e Paolo Procaccioli interlocutori tanto generosi quanto preziosi. Sono grato a Francesca Castrichella per la sagace cura redazionale.

Ricordo infine con piacere le Biblioteche i cui funzionari hanno cortesemente favorito le mie ricerche: Biblioteca “Angelo Monteverdi”, Facoltà di Lettere e Filosofia, Sapienza Università di Roma; Biblioteca di Scienze documentarie, linguistico-filologiche e geografiche, Sapienza Università di Roma; Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Roma; Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli; Biblioteca “Ezio Raimondi”, Dipartimento di Filologia classica e italianistica, Università di Bologna; Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano, Roma; Biblioteca Trivulziana, Milano; Biblioteca Palatina, Parma; Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze; Società Dantesca Italiana, Firenze; Biblioteca Nazionale “Vittorio Emanuele II”, Roma; Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

6-7 settembre 2016

G. I.

1. In coincidenza con la pubblicazione del *Paradiso*, ho rivisto testo e commento delle prime due cantiche per correggere refusi ed errori e modificare alcune chiose (talvolta prendendo atto di soluzioni proposte da altri studiosi o commentatori; si vedano gli *Addenda*). Mi parrebbe presuntuoso, e soprattutto superfluo, “storicizzare” questi ritocchi elencandoli.

Nota bibliografica

Una riflessione sulla dantistica novecentesca può prendere le mosse dal confronto fra due saggi di Michele Barbi: *Gli studi danteschi e il loro avvenire in Italia*, del 1893 (in Id., *Studi e problemi di critica dantesca. Prima serie, 1893-1918*, Sansoni, Firenze 1934, pp. 1-18), e *Un cinquantennio di studi danteschi (1886-1936)*, che si legge nella raccolta postuma *Problemi fondamentali per un nuovo commento della 'Divina Commedia'*, a cura di Mario Casella, Sansoni, Firenze 1955, pp. 141-59. Per un quadro informativo integrale, cfr. Aldo Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Vallardi-La Nuova Libreria, Padova 1981. Riguardo ai singoli critici sono utili, e talvolta molto buone, le voci della *Enciclopedia Dantesca*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1970-78. Per la letteratura più recente si ricorre a: *Bibliografia dantesca 1972-1977*, in "Studi Danteschi", LX (1988); *Bibliografia internazionale dantesca 1978-1984*, in "Studi Danteschi", LXIV (1999); Dantis Alagherii *Comedia, Appendice bibliografica 1988-2000*, a cura di Federico Sanguineti, Edizioni del Galuzzo, Firenze 2005. Alcune "banche-dati" dantistiche sono registrate in Maurizio Tarantino, *Guida alla Biblioteca di Italianistica*, Carocci, Roma 2001, p. 63; si aggiunga almeno www.danteonline.it, della Società Dantesca Italiana, la cui sezione bibliografica viene sempre aggiornata.

Fra le acquisizioni non revocabili della dantistica novecentesca collocherei la qualità "essoterica", e non esoterica, della *Commedia*. Come vi si compongono la «crittografia» allegorica e l'enunciazione letterale? L'oltremondo dantesco è la figurazione poetica di un annuncio etico-politico all'umanità «che mal vive», e questo annuncio è esplicito. Al di là della cosiddetta "allegoria fondamentale" (di cui si è detto qualcosa nelle pagine precedenti), gli enigmi veri e propri e le figurazioni minori, dal «veltro» a Matelda, vanno affrontati con moderazione esegetica, «fondandosi sopra altri luoghi dell'autore e dei libri che egli leggeva, [per] giungere, nel miglior caso, a una probabilità d'interpretazione, che per altro non si converte mai in certezza» (Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Laterza, Bari 1921, p. 13). In quest'ambito conviene privilegiare la lettura più semplice (se è possibile: la più antica), giacché le ipotesi *difficiliores* possono moltiplicarsi all'infinito: «dato che nessun simbolismo è impossibile, non si potrà mai provare che Dante non [...] avrebbe accettato quello che gli si attribuisce» (Étienne Gilson, *Dante et la Philosophie* [1939], trad. it. *Dante e la filosofia*, Jaca Book, Milano 1987, p. 209). A proposito delle varie letture incentrate sulla divinazione o decifrazione del "segreto" dantesco, sia politico-settario (Rossetti, Valli, Guénon), sia mistico-dottrinario (Pascoli), informazioni e

interessanti osservazioni di metodo sono offerte da *L'idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*, a cura di Maria Pia Pozzato, introduzione di Umberto Eco, postfazione di Alberto Asor Rosa, Bompiani, Milano 1989.

Quanto alla sostanza, la moderna dantistica ha messo a fuoco, a partire da penetranti pagine hegeliane, il carattere “realistico” del poema, dei suoi personaggi e delle sue scene. Secondo l'*accessus* compreso nell'*Epistola a Cangrande*, nel poema lo «status animarum post mortem» rappresenta *fictive* l'uomo «prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem iustitie premiandi et puniendi obnoxius est». Ma, a loro volta, le anime *post mortem* sono rappresentate come viventi. L'altro mondo è reso sensibile e leggibile con le forme del nostro mondo: le fosse infernali, il monte della purgazione, persino – ai limiti del possibile – le gemme e i fuochi celesti. Soprattutto, le anime che si presentano sulla scena (dannate o salve) esibiscono fisionomia e passioni di viventi. Meglio di altri, Erich Auerbach (*Dante als Dichter der irdischen Welt* [1929], tradotto in Id., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 1-161) ha chiarito il nesso condizionale fra la rappresentazione dantesca del mondo e la dottrina cristiana della Creazione e dell'Incarnazione. Nell'ottica dantesca, Ulisse è l'anima di Ulisse, creata da Dio direttamente, singolare e immortale; tale fu nel suo breve e decisivo passaggio sulla terra, tale sarà e *saprà* di essere in eterno. Da questa “idea” dell'uomo è dunque innescato il processo fantastico grazie al quale, per il ruolo di anima *post mortem* – in quanto tale, non rappresentabile – Dante ha creato un personaggio vivente, ossia calato in una situazione psicologica propria della vita terrena, e riconoscibile pur attraverso le alterazioni imposte dalla sceneggiatura oltramondana.

Étienne Gilson, nel già citato *Dante et la Philosophie*, e, soprattutto, Bruno Nardi hanno descritto il radicamento della cultura dantesca in una situazione filosofica caratterizzata dal confronto e dall'intreccio fra motivi aristotelici (originari o cristianizzati) e neoplatonici. I problemi d'interpretazione posti dal tessuto concettuale dell'opera dantesca rinviano sempre a una ben più ampia dimensione, i cui protagonisti sono Alberto Magno, Tommaso d'Aquino, Sigieri di Brabante e gli altri maestri della scolastica. Nondimeno, la vivacità e la ricchezza tematica del “filosofare” dantesco sono straordinarie e avvincenti. Come i suoi maestri, Dante tenta di sintetizzare prospettive filosofiche molto diverse: il creazionismo cristiano; la dottrina aristotelica della potenza e dell'atto, ossia di un divenire senza inizio e senza termine; la visione neoplatonica di una forza creatrice che genera il molteplice dall'uno grazie a una serie di intelligenze intermedie. Al di là di quanto lo stesso Nardi volesse ammettere, la riflessione dantesca ha una drammaticità che non si lascia iscrivere in una semplice linea evolutiva assegnandosi ciascuna opera – *Convivio*, *Monarchia*, *Commedia* – a una ben determinata fase. Sarebbe troppo approssimativo attribuire alla *Commedia* la piena risoluzione “tomistica” delle tensioni “radicali” proprie di una fase “giovanile”, o “cavalcantiana”. In

realtà, persino negli anni in cui la vita intellettuale di Dante è dominata dalla visione poetica dell'ascesa all'Empireo, la consistenza delle ragioni aristoteliche riapre contrasti che nessuno splendore argomentativo riesce a occultare. La *Monarchia*, che un ineludibile dato filologico ancora al *Paradiso*, è imperniata su una tesi di impronta averroistica (I III: «necesse est multitudinem esse in humano genere, per quam quidem tota potentia [intellectiva] actuetur» ecc.), le cui conseguenze, rigorosamente svolte, travolgerebbero qualsiasi idea di "storia" o di Provvidenza – e quindi la dottrina stessa dell'Impero. La grandiosa *ouverture* filosofica della terza cantica, il "sistema del mondo" di Beatrice, è una tesissima ma "impossibile" conciliazione fra la nozione aristotelica di materia prima, il creazionismo cristiano e la dottrina neoplatonica delle intelligenze inferiori e mediatrici della potenza divina. E gli esempi si potrebbero moltiplicare. La parte maggiore del lavoro di Bruno Nardi è raccolta in: *Saggi di filosofia dantesca* (1930), La Nuova Italia, Firenze 1967; *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca*, Laterza, Bari 1942; *Dal 'Convivio' alla 'Commedia'*, ISIME, Roma 1960; *Saggi e note di critica dantesca*, Ricciardi, Milano-Napoli 1966 (dove è il consuntivo: *Filosofia e teologia ai tempi di Dante in rapporto al pensiero del Poeta*). Le grandi questioni della filosofia dantesca hanno ritrovato un interprete di adeguata sensibilità e finezza teoretica in Gennaro Sasso, *Dante. L'Imperatore e Aristotele*, ISIME, Roma 2002; Id., *La lingua, la Bibbia, la storia. Su De vulgari eloquentia 1*, Viella, Roma 2015. Specialmente attento ai rapporti fra Dante e il profetismo gioachimita è Nicolò Mineo, *Dante*, Laterza, Bari 1970 (più recente la raccolta di studi *Dante: un sogno di armonia terrena*, Stampatori, Torino 2005).

Il problema dell'"unità" della *Commedia*, ampiamente discusso soprattutto sulla scia della crociana *Poesia di Dante*, viene risolto da Gianfranco Contini nell'oggettiva coerenza e costante autenticità dello stile, da studiarsi come geniale sintesi autocritica del Medioevo romanzo. Giorgio Brugnoli ha mostrato come abbia funzionato da catalizzatore, in questa operazione, l'*aemulatio* dei *poetae regulati* latini. I principali saggi danteschi di Contini sono riuniti in *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino 1976; è centrale *Filologia ed esegesi dantesca*, del 1965 (p. 117: «le operazioni del dantismo moderno sono: verifiche puntuali dei canoni retorici, per inserzione nella continuità classica; scoperte di collegamenti particolari in cui si rispecchino, come nella monade il macrocosmo, dati della struttura generale; interpretazioni gnoseologiche alla stregua della resa grammaticale; nuove ed esasperate auscultazioni della lettera finché essa non liberi una traduzione inedita; magari analisi dei valori fonosimbolici»). Non compreso nel volume, per ovvi motivi, ma indispensabile, è *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, del 1951, poi in *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, pp. 169-92. I contributi di Brugnoli si leggono ora in *Studi danteschi*, 3 voll., ETS, Pisa 1998. Una linea, di fatto, alternativa nell'approccio a Dante è quella che ha ancora il suo docu-

mento più autorevole e suggestivo in Charles S. Singleton, *La poesia della Divina Commedia*, il Mulino, Bologna 1978 (edd. originali 1957 e 1958).

L'esigenza imprescindibile di situare in termini sempre meno generici l'opera di Dante nel suo proprio contesto storico, il cosiddetto "tardo Medioevo", si è molto giovata del contributo di grandi medievisti come Raffaello Morghen, Arsenio Frugoni, Ovidio Capitani, Gilmo Arnaldi (cfr. Giorgio Inglese, *Gli studi danteschi di Ovidio Capitani*, in *Le storiografie di Ovidio Capitani*, a cura di Isa Lori Sanfilippo, ISIME, Roma 2013, pp. 59-64). Infine, sul versante esegetico, si è ormai imposto un modo nuovo di studiare i commenti "antichi" (secoli XIV-XV), valorizzandone le chiose in funzione della fisionomia attribuibile all'individualità culturale dei loro autori (cfr. le importanti "voci" redatte da Francesco Mazzoni per l'*Enciclopedia Dantesca*; e il recente Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi*, Olschki, Firenze 2004).

Per gli studi di biografia e filologia dantesca, si può ricorrere a due recenti lavori di sintesi: Giorgio Inglese, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Carocci, Roma 2015 e Saverio Bellomo, *Filologia e critica dantesca*, La Scuola, Brescia 2012.

Il testo*

Ho preso come punto di riferimento *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-67 (ristampa corretta, Le Lettere, Firenze 1994)¹, non senza tener conto dei successivi: *La Commedia*, a cura di Antonio Lanza, De Rubeis, Anzio, 1995 (di cui riprendo numerose soluzioni interpretative)²; e *Comedia*, a cura di Federico Sanguineti, Edizioni del Galluzzo, Tavarnuzze (Firenze) 2001 (anche a conferma delle lezioni di Ash Ham Rb Urb, nonché del postillato Martini e del ms. Laur. S. Croce 26 sin. 1)³. Il criterio della revisione è suggerito dalle valutazioni qui di seguito riassunte⁴.

I testimoni più antichi del poema riflettono diverse “edizioni” della *Commedia*, realizzate nel terzo decennio del secolo sulla base del prototipo fissato da Iacopo Alighieri dopo il rinvenimento degli ultimi canti del *Paradiso* a Ravenna (1322). In particolare, si riconoscono: (a) una tradizione fiorentina, esile quanto pregiata, costituita da un perduto codice del 1330-31 le cui lezioni⁵ vennero trascritte nel Cinquecento (da Luca Martini, sui margini di una stampa aldina, Braidense AP XVI 25) e dal ms. Trivulziano 1080 (datato 1337); (b) una tradizione toscana occidentale, rappresentata dal ms. Ashburnhamiano 828 (*ante* agosto 1334) e, in una certa misura, dall’Hamilton 203 (databile al 1347); (c) una “vulgata” fiorentina, antica e fecondissima, da cui dipende in ultima analisi⁶ la massa dei testimoni trecenteschi e quattrocenteschi del poema, compreso il Landiano 190 (Bibl. Comunale di Piacenza), datato 1336; per campione di questo tipo testuale assunto, a fianco di La, i seguenti testimoni della *Commedia* intera: Parmense 3285 (Bibl. Palatina, databile 1330/1340), Egerton 943 (Brit. Libr.; ca. 1340/50),

* In questa sezione i rinvii alle cantiche sono numerici (1 = *If*, 2 = *Pg*, 3 = *Pd*).

1. Il precedente testo di riferimento era quello, curato da Giuseppe Vandelli, compreso nelle *Opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca Italiana*, Bemporad, Firenze 1921.

2. Ora elencate, per le prime due cantiche, in A. Lanza, *Dante gotico e altri studi sulla Commedia*, Le Lettere, Firenze 2014, pp. 257-70.

3. Di grandissima utilità è stata inoltre la *Digital Edition* della *Commedia*, a cura di P. Shaw, Scholarly Digital Editions-SISMEL, Birmingham-Florence 2010 (da me recensita in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, CLXXXIX, 2012, pp. 453-5).

4. Le precedenti approssimazioni del discorso si leggono in Inglese, *Per lo “stemma”*; Id., *La revisione testuale del Purgatorio*, in “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, CXXIX (2012), pp. 161-90; Id., *Prospettive dantesche. Postilla*, in “L’Alighieri”, LVI, 45 (2015), pp. 129-31.

5. Che riferisco solo in casi particolari; distinguo con asterisco ciò che è positivamente testimoniato dal Martini (Mart*).

6. Secondo il giudizio di Petrocchi, confermato – in questo caso – dagli spogli di Sanguineti, cit., pp. XLIII-LXI.

Filippino 4.20 (Bibl. dei Girolamini, Napoli), Poggiali (Palatino 313, della Bibl. Naz. di Firenze), Pr-Parigino it. 539, Vaticano lat. 3199⁷; (**β**) una tradizione emiliana, il cui documento più sicuro è il ms. Urbinate lat. 366 (datato 1352). Nonostante la profonda incidenza della trasmissione orizzontale di varianti (e di errori), è possibile fissare una relazione tra **a** **b** e **c** in errori (**α**) da cui è immune Urb. Incerta è la posizione del ms. Rb-Riccardiano 1005 + Braidense AG XII 2 (mano bolognese, ca. 1340⁸), che si accorda spesso con **α**, talvolta con Urb⁸. Errori comuni ad **α** e Urb identificano un archetipo; ma alcuni di questi errori si trovano sanati da singoli codici o gruppi che hanno fatto ricorso alla tradizione degli anni 1315-21 o al testo di Iacopo.

Le *lecturae* che sembra possibile individuare (**a**, **b**, **c**, Urb) non sono assimilabili ai rami di uno “stemma” stabilito con sufficiente rigore. Esclusa ogni applicazione meccanica della cosiddetta “legge di maggioranza”, la decisione va quindi affidata alla comparazione critica fra le varianti (cfr. le note testuali incluse nel commento fra parentesi quadre; non replico gli argomenti di Petrocchi, se li sottoscrivo). Quando l’esame di merito non dia risultati apprezzabili, tra lezioni parimente ammissibili si riconosce qualche probabilità in più all’attestazione di Urb + **a** (cfr. il testo Petrocchi col mio a 1.5.80, 6.18, 7.112, 15.19, 18.43, 18.104, 21.94, 23.119, 24.139; 2.2.57 [*dì*], 3.12 [*ris-*], 3.98 [*da*], 3.109 [*io mi*], 3.117 [*il v. a l.*], 4.12 [*è sc.*], 4.93 [*giù*], 4.138 [*dal s.*], 16.68 [*pur come*], 16.145 [*e più*], 23.61 [*de l’e.*], 30.36, 31.95, 32.59, 33.3 [*inc-*]; 3.2.120 [*finì*], 3.124 [*lei s.*], 4.2 [*prima*], 9.4 [*muover*], 18.75, 19.41 [*a lo stremo*], 22.21 [*com’io d.*], 23.50 [*e che*], 24.130 [*r.: Io c.*], 29.33 [*nel m.*], 30.23 [*suo*], 31.137 [*q. ad i.*]); o di Urb + **z**⁹ (cfr. il testo Petrocchi col mio a 1.3.58, 4.40, 18.2, 33.96; 2.7.28, 9.136, 14.74, 15.7 [*fer-*], 15.23 [*quivi*], 16.99, 19.69 [*dove*], 20.101, 20.134 [*inverso me*], 21.22 [*a’ s.*], 22.72 [*da c.*], 24.7, 24.16 [*prima*], 26.27 [*ch’apparve*], 30.120 [*dì*], 30.133, 31.91, 31.94; 3.3.85 [*E’n la*], 3.108 [*/Iddio*], 6.83 [*prima*], 8.5 [*sacrificio*], 8.13 [*del s.*], 11.23 [*e’n sì*], 14.29 [*e’n d. e’n u.*], 15.20 [*a p.*], 15.127 [*tenuta*], 16.48 [*ch’or son*], 16.71 [*che c.*], 16.122 [*e già*], 17.116 [*io r.*], 21.125 [*quando f.*], 24.111 [*fatta*], 29.28 [*del*], 30.31 [*che mio*], 33.59 [*che dopo*]). Nei casi in cui lo schema genealogico non fornisce un suggerimento chiaro, mi è parso preferibile promuovere le lezioni che documentano la fase più antica della tradizione, a partire da Mart* Triv (cfr. 1.2.110, 4.78,

7. Altri testimoni di **c** verranno convocati occasionalmente.

8. Il Madrileno 10186 (datato 1354) sembra che incroci tutte e quattro le tradizioni principali; il Laurenziano 40.22 (1355) ha errori in comune con **bc**. La posizione di alcuni codici recenziatori (come il Palatino Parm. 1060, del 1373/74) viene rivalutata nelle ricerche guidate da Paolo Trovato (*Nuove prospettive*, pp. 669-715 ecc.). Ho formulato alcune obiezioni, al riguardo, in G. Inglese, *Una discussione sul testo della Commedia dantesca*, in “L’Alighieri”, LIII, 39 (2012), pp. 123-31.

9. Simbolo che indica la convergenza fra **b** e **c**, in termini descrittivi se non propriamente genealogici.

7.67, 7.118, 12.2, 13.141, 15.66, 16.25, 17.73, 18.84, 19.64, 29.137, 30.80, 31.38 [*appr-*]; 2.3.21 [*osc-*], 4.45 [*com'io*], 4.85 [*a te*], 6.138 [*il v.*], 7.87 [*color*], 8.57 [*a p.*], 9.111, 10.102, 11.73 [*ascoltando ch.*], 12.27 [*da l'un*], 13.14 [*a m.*], 13.57 [*dì*], 14.81, 19.104 [*dal*], 22.135 [*cred'io*], 23.107 [*di quel*], 24.89 [*che tì*], 25.64 [*disg-*], 26.111 [*d'a.*], 30.70, 30.94 [*che 'nt.*]; 3.1.81 [*alcun*], 1.137 [*lo tuo*], 4.107 [*al v.*], 4.121 [*tanto p.*], 6.58 [*a R.*], 8.8 [*quella*], 9.21 [*ch'i'*], 9.44 [*richiude*], 11.21, 12.133 [*da*], 14.78 [*no!*], 18.10 [*diff-*], 21.4 [*quella*], 21.48 [*ch'io*], 22.66 [*ove*], 23.120 [*appresso s.*], 25.3 [*molti a.*], 25.124 [*In t. è t.*], 28.103 [*che 'nt.*], 32.76 [*Bastavasi*], 33.99 [*faceasi*]).

È ragionevole supposizione che i perduti autografi della *Commedia* fossero distesi da Dante nel suo volgare nativo, cioè nel fiorentino urbano quale ci è attestato – con le sue non poche oscillazioni e varianti, anche diacroniche¹⁰ – nei documenti di fine Duecento e inizio Trecento (cfr. anzitutto *TF* e *NTF*). Il poema, come tutti sanno, enuncia a chiare lettere la fiorentinità del personaggio protagonista, evidente nella sua parlata (*If* 10.25: «La tua loquela ti fa manifesto | di quella nobil patria natio, | ala qual forse fui troppo molesto»; ecc.), ed è logico che l'indicazione si trasferisca alla lingua dell'Io narrante-scrivente. Ma è impossibile sapere se i copisti cui venne affidata la “pubblicazione” integrale del poema – nel 1322 a Ravenna o a Bologna – fossero fiorentini o emiliano-romagnoli o d'altra patria: tutti i testimoni della primissima circolazione del poema (nel terzo decennio del secolo) sono andati perduti. D'altro canto, nemmeno si potrebbe asserire che la “pubblicazione” del 1322 beneficiasse di una base autografa per tutte e tre le cantiche: può darsi che per *Inferno* e *Purgatorio* (fors'anche per i primi canti del *Paradiso*) si lavorasse su copie in pulito, redatte chissà da chi, a Verona o altrove.

Riesce quindi impossibile sapere – in attesa di desideratissimi ma improbabili ritrovamenti – quanto ancora serbasse, del tessuto linguistico originario, il codice che in un anno imprecisato (comunque *ante* 1330) riportò la *Commedia* a Firenze, per esservi – diciamo così – ritradotta in fiorentino. Ottimo documento di questa fondamentale operazione è il ms. Trivulziano 1080, firmato da ser Francesco di ser Nardo nel 1337¹¹:

10. Cfr. Nencioni, *Contributo*, p. 193; Manni, *Trecento*, p. 141. Eco del tessuto linguistico originario sarà pure la sopravvivenza di pretti fiorentinismi in un codice settentrionale come Urb (1.17.126 *apressavar(o)*, anche in Eg La” Mad; 2.28.105 *ternaio* ecc.).

11. Il codice è calligrafico, pressoché privo di riscritture; la descrizione più recente in S. Bertelli, *I codici di Francesco di ser Nardo da Barberino*, in “Rivista di studi danteschi”, III (2003), pp. 415-6. Si dispone di un'eccellente riproduzione fotografica, ed. Velar, Gorle (Bergamo) 2000, nonché di una trascrizione diplomatica accessibile dal sito www.danteonline.it. Inoltre, l'ed. Lanza è, di fatto, un'interpretativa di Triv.

per la sua vetustà, unita a una buona posizione stemmatica, Triv è stato assunto da Petrocchi come testo-base¹² del poema. Ho rivisto per intero il codice, da cui mi allontanano soltanto (col conforto, se è possibile, di testi fiorentini come Parm¹³ e Po¹⁴) nel rimuovere qualche tratto privo di riscontro nel tipo linguistico “antico”¹⁵: del che non è da stupirsi, posto che lo scriba di Triv nasce forse quarant’anni dopo Dante e dichiara un’origine non cittadina («de Barberino Vallis Pese»)¹⁶.

Lasciati da parte i casi in cui gli esiti non fiorentini trasmessi possono avere un valore connotativo (si vedano le note ai luoghi) e quelli che si lasciano comunque riportare allo “spettro” di varietà praticabili in lingua poetica (si vedano soprattutto, nelle note grammaticali, i confronti con Monte Andrea, con Chiaro Davanzati, col *Tesoretto* e col *Fiore*), osservo che *uomeni* (1.20.88, 3.3.106; Po: *uomini*), di origine tosc. or., è usato da fiorentini solo in pieno Trecento (G. Villani, Sacchetti ecc.); riguardo a *dieci* (1.17.32, 1.18.9, 1.19.110, 2.29.81, 3.27.117), cfr. G 142¹⁷; (*di*)*rietro* (1.1.26, 1.13.124, 1.14.140, 1.25.115, 2.9.69 ecc.) è notato «d’origine occidentale» (Geymonat, *Sulla lingua*, p. 362; ma «forme di questo tipo sono anche a... Colle», secondo Castellani, *Grammatica*, p. 317); 3.1.36 *preghirà* è forse un’eco tosc. or. (*preghirrà* nel senese-amiatino Laur); non fiorentino, a quel che pare, 2.26.114 *oncostrì* (prat., sen. in OVI). La conservazione di *e* atona nelle particelle e nelle preposizioni è una tendenza tosc. or.: 2.4.82 *se parte*, 2.26.31 *farse*, 2.24.76, *me viva*, 2.33.47 *te persuade*, 3.9.68 *se fece*; 2.17.11 ecc. *de*. Settentrionalismi (di tradizione?): 2.14.104 *cun*, 2.23.86 *asenço* (cfr. Rb Urb *asencio*), 2.26.12 *fitizio*, 3.31.40 *compluto*. Di genesi non chiara, ma comunque da rimuovere: 1.7.108 *glige* (Po: *grige*), 1.11.53 *usuar* (Po: *usare*), 2.22.57 *boccolici* (Po: *bu-*), privi di riscontro; 1.13.106 pr. scr. *stracineremo* (Po: *strasc-*) non ha riscontri fior. nel Due e Trecento (OVI); 3.22.28 *lucoleta* è attestato dall’OVI solo in un testo derivato dalla *Commedia*; 3.23.71 *rivolghi* è forma di attestazione rara e tarda, così come 3.11.4 *giura* e 3.25.62 *giattanza* (OVI). Taluni volgarismi sono sconsigliati dal contesto: 3.7.133 e 3.29.51 *alimenti*, 8.123 *affetti*, 9.107 *affetto* (variamente confermati da altri codd.), per *elem-* e *eff-*, ingenerano equivoci inopportuni. Nei nomi propri, andranno rispettati gli sviluppi volgari anche al di là della prassi consolidata (non solo *Cammilla*, *Corniglia*, *Pantasilea*, *Sobilia* ecc.; ma pure *Acchille*, *Cammo* [< *Cadmo*], *Cincinato*, *Davìt*, *Deanira* ecc.), non però le mere deformazioni (*Achiltöfel*, *Ericon*, *Fortin* ecc.), soprattutto se *singulares* di

12. Per il problema di metodo cfr. almeno Contini, *Breviario*, pp. 171-2.

13. Cfr. G. Pomaro, *Ricerche d’archivio per il «copista di Parm»*, in *Nuove prospettive sulla tradizione della Commedia*, a cura di P. Trovato, Cesati, Firenze 2007, pp. 249-50.

14. Edizione interpretativa in *Chiose palatine*; fotografia digitalizzata sul sito www.danteonline.it.

15. Petrocchi uniforma invece la veste linguistica della sua edizione alle forme più antiche. Ad es., stampa sempre *ogne*, mentre in Triv *ogne* coesiste con *ogni*: non c’è dubbio che la prima forma sia più antica, ma la seconda «ha sostituito la prima verso la fine del sec. XIII» (Castellani, *NTF*, p. 121).

16. Un bilancio sistematico si ha ora in Geymonat, *Sulla lingua*.

17. Con la lettera G, seguita dal numero, si rinvia alle *Note di grammatica storica*, alle pp. 405-16.

Triv. Non nego che talvolta l'esclusione lasci qualche dubbio (*Anfiora(o?)*, *Aretusia*, *Campaneo*, *Democrito*, *Rodophea* ecc.). Nei toponimi bisogna considerare l'eventuale alternativa tra forma fiorentina e forma locale (cfr. 1.18.61 *Savana/Savena* e 1.33.82 *Cravara/Capraia*, casi antinomici).

In ambito morfologico, rilevo: 1.5.97 *fuoi* (tosco. or.-merid.? per evitare la rima imperfetta); 2.15.81 indic. *richiudan(o)*, non dugentesco (cfr. Manni, *Trecento*, p. 59, n.); per 1.8.54 *uscissomo*, 3.73 *disiassomo*, trovo appena un riscontro dugentesco (*dovessomo*, 1290, OVI; *andassomo* e *stessomo*, in Boccaccio, *Dec.* VIII III 31e IX 22 sono volutamente vernacolari); per i congiuntivi 1.22.100 *stieno*, 1.30.96 *dieno*, 2.17.84 *stia*, cfr. G 556. Il futuro *troverrai* con -rr- analogica (1.11.102, 1.32.59, 2.29.103; 2.11.50 *troverrete*, 3.12.122 *troverria*) è trecentesco. Altre forme di dubbia consistenza: 1.18.26 *venen* (imperf. o pass. rem.?), 1.23.28 *vieniano*, 1.33.87 *dovie(i)*, 2.30.75 *sapie(i)*. In Po: *fui*, *richiudon*, *uscissimo*, *stea*, *troverai*, *troverete*, *venian(o)*, *dovei*, *sapei*. Nella terminazione della quarta persona del passato remoto, la *m* semplice (1.9.54 *vengiamo*, 1.9.104 *movemo*, 1.7.130 *venimo*, 2.1.121 *fumo* ecc.), è una sciatteria grafica o, meno probabilmente, una pronuncia di origine senese (cfr. Manni, *Trecento*, pp. 49 e 59)¹⁸.

Secondo le linee-guida già seguite da Petrocchi (I, p. 419), alle grafie del codice-base sostituisco, se difforni, le grafie moderne corrispondenti (per es.: *ç* > *z*, *zz*; *cho* > *co*, *gho* > *go*, *ch/gh* > *cch/ggh*, *-np-* > *-mp-*, *obp-* > *obb-*, *ke* > *che*, *ct* > *tt* [*nct* > *nt*], *ngn* > *gn*, *phy* > *fi*, *glo* > *glio*, *gla* > *glia* [anche nell'articolo: *glaltri* > *gli a.*], *llia* > *glia* [es. *talliar* > *tagliar*; ma *delli altri* è conservato, nell'incertezza], *xs* > *ss*, *exe-* > *esse-*, *exp-* > *esp-*, *-tio* > *-zio*, *-ntia* > *-nza* ecc.; *thesoro*, *ymagine*, *obscura*, *monstro* ecc. > *tesoro*, *imagine*, *oscura*, *mostro* ecc.). Sono probabilmente di consistenza solo grafica 1.3.50 *iustizia*, 1.5.6 *iudica*, 1.8.83 e 1.20.30 *iudicio*, 2.2.48 *iuggia* (cfr. la nota di Petrocchi), 2.6.89 *Iustiniano*, 2.21.84 *Iuda*, 2.29.105 *Iovanni* ecc. (ma per i nomi propri sembra impossibile escludere sempre la soluzione latineggiante: tengo conto anche di fattori eufonici)¹⁹. Per *fiaminchi* (15.4), cfr. TF, p. 265 (scambio fra *c* e *g* gutturale: *Ucho* ecc.). Conservo -sc- in *basciare* e simili [cfr. G 286]; non però 3.10.139 *orolosio* (sibilante palatale sonora). Rendo la nota tironiana con *e* o *ed* (davanti a *e-*). Integro le vocali paragogiche inesprese: il ms. 1.4.60 *rachel*, 1.12.43 *caos*, 1.31.67 *amech*, 1.31.77 *Nembroth*, 3.22.71 *Iacob*, 3.25.56 *ierusalem*.

Regolarizzo, in linea generale, gli scempiamenti grafici che presumibilmente non hanno riscontro nella pronuncia: i rari *nesuno*, *tuto*, *ela* (1.1.90?, 1.29.105?, 2.19.16?), *quel* (in sintagmi come *quel aere*, *quel è*, *quel altro*); gli isolati 1.13.19 *oribil*, 1.17.50 *asessin*, 2.11.48 *veniser*,

18. Sul codice si rinvenivano frequenti espunzioni (che, dopo un esame autoptico, posso accreditare a Francesco) intese per lo più a segnalare troncamenti o sinalefi. Mi regolo secondo le odierne convenzioni.

19. «Credo che in Toscana *j* fosse generalmente una grafia etimologica con valore di *gi*... Non si può però escludere che in... veri e propri latinismi l'*j* conservi il suo valore effettivo» (M. Barbi, *Introduzione* a D. A., *Vita nuova*, Firenze 1932, p. CCXCI).

2.31.61 *augeletto* (Po *orr- ass- veniss- augell-*); 3.30.87 *imegli* è largamente diffuso nei testi. Nei casi dubbi, non intervengo: cfr. G 229. Per il trattamento delle scempie dopo *a-* prefissale, mi attengo alle conclusioni di Castellani: «a parer mio l'uso della scempia dopo *a-* è da considerarsi puramente grafico» (*Saggi*, II, p. 213; ribadito a pp. 340-2)²⁰. Di taluni rafforzamenti inusuali, talvolta non singolari di Triv, credo basti dar conto in questa sede: 1.11.76 *dellira*, 1.12.134 *Actilla*, 1.13.151 *giubbetto*, 1.18.5 e 3.10.96 *vanneggia*, 1.33.89 *Tebbe*, 1.34.100 *abbisso*, 2.14.135 *subbito*, 2.15.14 *sollecchio*, 2.19.130 *caggion*, 3.7.146 *rexurrexion*, 3.9.21 *reflecter*, 3.14.27 *rifriggero*, 3.15.26 *elixo*, 3.22.132 e 27.70 *ettera* (forme scempie in Parm o Po). Fa caso a sé, per ragioni evidenti, l'incertezza dei codici tra *comedia* e *commedia* a 1.16.128 e 1.21.2 (Triv *comme-*), che si riflette anche sul ritmo del verso (*commedia* [con accento di 5^a] o *commedià*, come ritiene il Lanza?): in coerenza col titolo (latino) del poema, opto per *comedià* (in Triv, a c. 1r: «Incomincia la Comedia di Dante Alleghieri»; ma al termine: *explicit liber Co(m)medie*).

Preposizioni articolate. Nel fiorentino duecentesco la doppia *l* (da *ad illo*, *innello* ecc.) tende allo scempiamento davanti a vocale protonica (*alautonno*, *dela chiesa*, *ala messa*), mentre la doppia resiste meglio davanti a vocale tonica (*alluscio*, *dellabbacho*; su questo ultimamente Castellani, *Ricordi*, pp. 10-1). Già nei testi del XIV in. l'irregolarità della grafia (*della madre* accanto a *ala m.*, *nella primavera* accanto a *ala pr.* ecc.) rivela la diffusione del tipo moderno con *ll* in ogni posizione, e insieme la regressione dello scempiamento a fatto grafico; nel *Fiore*, ad es., troviamo *dell'avere* (LXVIII 7) accanto a *del'avere* (LII 7), *dell'orto* (CXCIX 7) accanto a *del'oste* (CCXIX 13). È dunque probabile che Francesco di ser Nardo, nel 1337, pronunciasse sempre *alla* e *allor* (come *appunto*, *appare* ecc.), mentre scriveva anche *ala* o *a la* (come *a lor*, *alor*) per influenza della tradizione grafica affermata nel secolo precedente. Credo sia preferibile non obliterare questo tratto arcaico, e quindi mantenere (non però restaurare) la *l* scempia anteprotonica: *ala gaetta*, *dale fatiche*, *dela palude*, *nela città* ecc.; in rima, 2.17.55 *nela* e 3.11.13 *nelo*. Regularizzo la divisione verbale; forma unita per *alo*, *dalo*, *delo*, *nelo*²¹ ecc.; ma *su 'l*, *su lo* ecc., 2.28.20 *su il*: l'autonomia lessicale di *su* è confermata dai casi di epitesi (TF, p. 154: «vidde gli Greci... in *sue* la riva»).

Riduco al minimo indispensabile l'impiego delle iniziali maiuscole. Integro le consonanti assimilate: *apie* > *al piè*, *aluogo* > *al luogo*, *illa* >

20. Per *aventre* e simili, cfr. anche Serianni, *Lingua poetica*, pp. 273-4: «era pressoché normale, in italiano antico, che la *v* intervocalica, specie dopo il prefisso *a-*, fosse rappresentata come scempia, data la mancanza di un modello latino con *vv* (esito proprio del volgare)».

21. «Ne *il* o *ne i* [sono] forme puramente artificiali; infatti *nel* e *nei* derivano dal lat. (I)N ILLUM e (I)N ILLI: la *e* appartiene quindi all'articolo... non alla preposizione» (Serianni, *Grammatica it.*, pp. 161-2). Cfr. anche l'obiezione di Schiaffini a Monaci, TF, p. 270, nota 2; e ora G. Salvi, L. Renzi, *Grammatica dell'italiano antico*, il Mulino, Bologna 2010, p. 631.

in la ecc. (tranne che nel dubbio *si(n)*, ‘finché’: come già Lanza, ricorro al punto in alto); non riproduco il raddoppiamento fonosintattico (occasionale sul ms. base), tranne che nei sintagmi oggi lessicalizzati: quindi *siccome*, *appunto*, *addosso* ecc., accanto a *sì come*, *a punto*, *a dosso* ecc. Nei numerosi casi in cui *dove*, *che*, *se*, *come* ecc. sono risolvibili anche in *dov’e’*, *ch’e’*, *s’e’*, *com’e’* ecc., ho valutato di volta in volta l’effettiva opportunità di evidenziare il pronome.

Gli avverbi in *-mente* sono scomposti, con trattino, quando convenga mettere in risalto l’eventuale accento ritmico sul primo elemento (ad es., in 1.6.14; cfr. G. Contini, Nota a Francesco Petrarca, *Canzoniere*, 1964, p. xxxviii; e *Rvf* xxviii 50, XLVII 3), o in presenza del dittongo: *brievemente*, *lieve-mente*. La «scrittura distinta... sarebbe comunque la più corretta... almeno fino a Dante», per Antonelli (*Problema ecdotico*, p. 47). Il P. arriva a separare le due componenti in *enjambement* (3.24.16-17)

Accento: anche al di là della distinzione tra omografi, o tra funzioni (*su/sù*), è impiegato per facilitare la lettura di forme verbali inconsuete, come *discendiàn*, *andiàn* (*andiamo*), *uscìo*, *apparìo*, *dà imper.* ecc.; senza accento il *che* causale o modale (cfr. F. Agostini, in *ED*, *Appendice*, p. 373), ma *ché* interrogativo non si può evitare (es. 1.25.10); *né* ha l’accento acuto, secondo la pronuncia moderna (in antico, la *e* era aperta). Per indicare la contrazione di *udii* preferisco utilizzare l’accento circonflesso: *udî* [G 571]. Apocope di *-i*, morfema del plurale: segno l’apostrofo solo se c’è ambiguità con le forme singolari; quindi *gli animal*, *novi pensier* ecc. ma 3.27 *suon di man’* (inteso *suono di mani*) ecc. Elisione: *gliel’apersi*, *glien’avea*, secondo l’uso prevalente (Contini, *Fiore* CLXXVIII *gliel’osta*; *Rvf* XXXVII 64 *glien’appaghi*). Segno di dieresi: ho tenuto come riferimento Menichetti, *Metrica* (in particolare, le pp. 307-10) e la sillabazione registrata in F. Sabatini, V. Coletti (dir.), *Dizionario della Lingua Italiana*, RCS, Milano 2007; di conseguenza, ad es., *triunfo* (Sabatini: *tri-ón-fo*) ma *triunfare* (*trion-fà-re*). Le parole latine (o di lingue inventate) non sono distinte in corsivo.