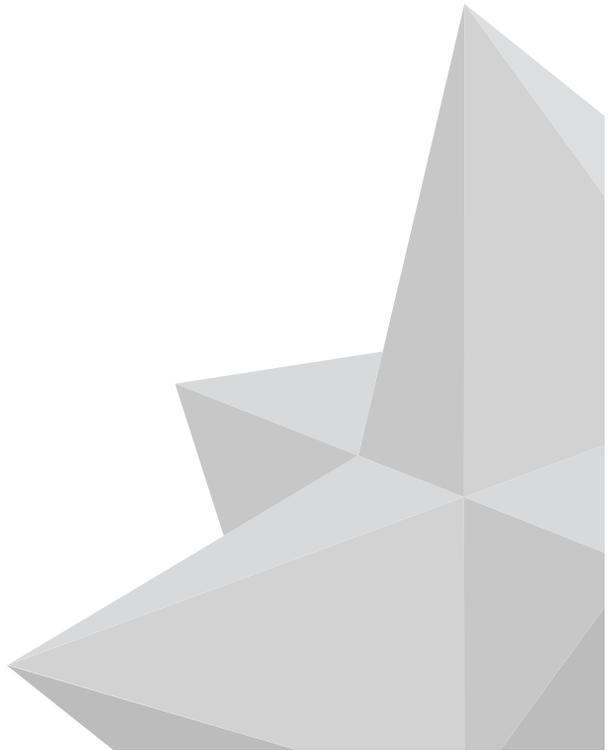


Giorgio Masi

DANTE INATTUALE

Studi sul testo e sulla fortuna della *Commedia*

PISA
UNIVERSITY
PRESS





SAGGI E STUDI

Masi, Giorgio (1962-)
Dante inattuale : studi sul testo e sulla fortuna della Commedia / Giorgio Masi. - Pisa : Pisa university press, 2023. - (Saggi e studi)
851.1 (WD)
1. Alighieri, Dante. Divina Commedia - Fortuna

CIP a cura del Sistema bibliotecario dell'Università di Pisa

UPI

UNIVERSITY
PRESS ITALIANE

Membro Coordinamento
University Press Italiane

Fonte immagine di copertina: Giovanni Britto (attrib.), xilografia relativa al V canto dell'*Inferno*, da *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione di Alessandro Velutello*, Impressa in Vinegia per Francesco Marcolini ad instantia di Alessandro Velutello, 1544, c. C4v.

© Copyright 2023 Pisa University Press
Polo editoriale - Centro per l'innovazione e la diffusione della cultura
Università di Pisa - Piazza Torricelli 4 - 56126 Pisa
P. IVA 00286820501 · Codice Fiscale 80003670504
Tel.+39 050 2212056 · Fax +39 050 2212945
E-mail press@unipi.it · PEC cidic@pec.unipi.it
www.pisauniversitypress.it

ISBN

L'opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons: Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale (CC BY-NC-ND 4.0) Legal Code: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.it>



L'Editore resta a disposizione degli aventi diritto con i quali non è stato possibile comunicare, per le eventuali omissioni o richieste di soggetti o enti che possano vantare dimostrati diritti sulle immagini riprodotte. L'opera è disponibile in modalità Open Access a questo link: www.pisauniversitypress.it

Indice

Premessa 5

PARTE PRIMA

LA *COMMEDIA* DI DANTE E QUELLA DEGLI ESEGETI

CAPITOLO 1

«NOI LEGGIAVAMO, UN GIORNO, PER DILETTO» 15

CAPITOLO 2

«L'ANIMO MIO, PER DISDEGNOSO GUSTO» 39

CAPITOLO 3

«RICORDITI DI ME, CHE SON LA PIA» 71

CAPITOLO 4

COMMENTARE DANTE CONTRO I FIORENTINI:
ALESSANDRO VELLUTELLO E BERNARDINO DANIELLO 85

PARTE SECONDA

RIVISITAZIONI DANTESCHE FRA CINQUE E SEICENTO

CAPITOLO 1

DANTE E MICHELANGELO 109

CAPITOLO 2

DANTE E ANTON FRANCESCO DONI 141

CAPITOLO 3

DANTE E SHAKESPEARE (PIA E AMLETO) 167

Premessa

Il teatro del mondo del Medio Evo latino è rappresentato per l'ultima volta nella *Commedia*, ma trasposto in una lingua moderna; riflesso di un'anima del livello di Michelangelo e di Shakespeare.

E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*

Qualificare Dante, e quindi la sua opera, come «inattuale» può sembrare una svalutazione irriverente, dato che in genere si tende ad attribuire a questo aggettivo un significato peggiore, dispregiativo. Ciò riflette, peraltro, la diffusa odierna visione del passato – soprattutto di quello remoto – come un'età da esorcizzare, in quanto caratterizzata da oscuri pregiudizi, ignoranza, convinzioni e gusti superati. Ai nostalgici *laudatores temporis acti*, decisamente obsoleti, si sono sostituite figure parimenti acritiche di idolatri del presente, entusiastici eredi del Leibniz sostenitore del proprio mondo come il migliore dei possibili. Ne consegue che l'aggettivo di significato contrario, *attuale*, ha acquisito una valenza decisamente positiva ed è adoperato comunemente per elogiare proprio le opere letterarie più antiche, che espiano così la grave colpa di essere state concepite in epoche lontane.

Com'era ovvio attendersi, la frequenza dell'impiego di quest'ultimo aggettivo come apprezzamento critico è stata altissima durante le recenti celebrazioni del settimo centenario della morte di Dante: per veicolare l'idea che la *Divina Commedia*, per qualche misteriosa ragione, sia un'opera che anche ai lettori contemporanei piace leggere, sentir recitare e interpretare, si è ripetuto trionfalmente che si tratta di un testo sempre attuale. Credo risulti ovvio che stabilire il quoziente di “attualità” di un testo sia un metodo di valutazione dei classici – e delle opere letterarie in



genere – notevolmente fuorviante, che può dar luogo a equivoci anche piuttosto insidiosi. Usare l'aggettivo *attuale* in senso elogiativo equivale implicitamente a dire che un libro più vicino alla sensibilità, alla cultura e ai gusti odierni è necessariamente da anteporre a un altro più lontano, diverso e che esprime una visione del mondo difforme dalla nostra; tutto ciò che si suppone inattuale risulterebbe dunque qualitativamente inferiore e da scartare.

Ora, se noi prendiamo in considerazione per l'appunto un'opera come la *Divina Commedia*, le concezioni morali e filosofiche, gli ideali politici, l'idea di universo, persino la lingua e lo stile che la caratterizzano la fanno apparire, contrariamente a quanto si continua ad affermare, decisamente inattuale: i settecento anni che ci dividono dalla sua composizione, per così dire, si vedono tutti. Ma questo, come avviene solitamente per i classici, è tutt'altro che un male: è proprio l'inattualità a costituire una delle ragioni del suo fascino, perché il segreto dell'attrazione che questo capolavoro continua ad esercitare è che esso appare prodigiosamente vivo, e come tale capace di destare emozioni profonde in noi lettori odierni, nonostante la grandissima distanza che ci separa da lui; anzi, forse proprio a causa di tale distanza si è irresistibilmente indotti a cercare di capirlo meglio, più a fondo, *iuxta propria principia* e non secondo i nostri attuali parametri culturali. Siamo noi che dobbiamo compiere lo sforzo di avvicinarci al libro nel suo complesso, senza selezionare ciò che di esso ci appare più "moderno". Per questo la *Commedia* ci si offre come una magnifica opera d'arte medievale, tale da indurre, da secoli, un'appassionata ricerca che sembra non doversi mai esaurire.

Quindi, il titolo della presente monografia rappresenta la rivendicazione polemica del diritto del suo autore, come di tutti gli altri, a vedere riconosciuto e recepito nella sua interezza il contenuto originale dell'opera letteraria da lui composta: testi molto discussi e dalle alterne fortune, quelli danteschi, nati in un'epoca lontanissima e diversa per innumerevoli aspetti dalla nostra, ma non per questo di minore interesse o dignità. A meno di non voler replicare le comprensibili – dal punto di vista dell'artista – ma aberranti svalutazioni del gotico messe in atto da Vasari, che lo indussero a imbiancare senza esitazioni i vecchi affreschi nelle navate di Santa Croce. Fino a non molti anni fa non sarebbe stato

nemmeno pensabile che si potesse tornare a questo, ma in tempi di anti-storiche rimozioni culturali e di fanatica iconoclastia da neo-inquisitori tutto è possibile.

Un classico è concepito per vivere attraverso i secoli: Dante si rivolge esplicitamente nella *Commedia* a coloro che avrebbero chiamato «antico» il suo tempo. Noi destinatari della sua apostrofe, come dovrebbe avvenire in tutti i dialoghi che siano tali, dobbiamo impegnarci a rispettare e ad ascoltare con molta attenzione la voce di questo autore, sforzandoci di comprenderne le ragioni anche quando – forti del nostro senno di poi – non le condividiamo. Del resto, se l'interlocutore è presente può correggere interpretazioni sbagliate, ma quando sopravvive solo una traccia scritta del suo pensiero l'impegno e il rispetto di cui sopra devono essere costanti, per onestà nei suoi confronti. Dato che oggi l'approccio filologico appare (o dovrebbe apparire) un esercizio scontato, non possono esserci dubbi in proposito.

Ebbene, la vicenda secolare dell'esegesi dantesca dimostra invece come un capolavoro di fama ecumenica quale la *Divina Commedia*, proprio per la sua natura di classico, abbia suscitato nel corso del tempo in diversi lettori il desiderio di avvicinarlo a sé, di farlo proprio, non cercando di immedesimarsi nell'autore e familiarizzare con la sua cultura ma viceversa ravvisando in lui un predecessore delle proprie idee, con anacronismi talora incuranti del ridicolo: Dante primo romantico, primo patriota italiano, primo massone, fino al recentissimo primo pensatore di destra. Si tratta di un procedimento di attualizzazione che in qualche caso può anche essere felice, se giustificato dall'originalità creativa di chi se ne vale: si pensi alla vastissima letteratura popolare e colta nata, soprattutto a partire dall'Ottocento, da alcuni personaggi come Francesca, il conte Ugolino, Pia, con esiti anche di alto livello (fra tutti, la *Francesca da Rimini* di D'Annunzio). Costoro non sono più i personaggi di Dante, essendosene appropriati i nuovi autori, i quali legittimamente possono anche trasformarli in contemporanei vestiti coi costumi antichi, che agiscono in base alla sensibilità del nuovo pubblico. Ma, nel caso in cui si pretenda di *commentare* il testo di Dante applicando metri di giudizio attuali, piuttosto che spiegarlo, si finisce per tradirlo e strumentalizzarlo, sovrapponendogli la personalità e le convinzioni del sedicente interprete di turno.



Nelle pagine che seguono ho raccolto, rielaborato e integrato vari miei interventi di argomento dantesco apparsi su riviste e in miscelanee che costituiscono un insieme unitario ispirato a principi di lettura rispondenti appunto all'idea di avvicinare il lettore a un testo così lontano nel tempo e non viceversa. I quattro capitoli della prima parte esemplificano infatti un metodo di approccio al poema sacro che tenta di adottare rigorosamente il punto di vista dell'autore, in primo luogo per comprendere il significato letterale delle sue parole: alcune terzine molto controverse sono infatti interpretate alla luce dei suoi referenti effettivi per quei punti specifici, quali erano la Bibbia, sant'Agostino e san Tommaso, la teologia e la morale cristiana, non la psicologia, la psicoanalisi o le ideologie moderne. Tali referenti sono utili anche per evidenziare i valori persistenti della scrittura dantesca, sia nel chiarire la natura profonda del dramma vissuto dal *viator* e descritto dal poeta (che è di natura etico-spirituale prima che sentimentale), sia nel rivelare un sostrato costante, un'intertestualità allusiva con fini didattico-morali, anche in espressioni apparentemente anodine, come quelle celeberrime usate dalla Pia. Altro elemento di cui nella prima parte ho ritenuto importante sottolineare il valore esegetico è il ruolo che nella *Commedia* assumono le simmetrie, anche quelle implicite, anch'esse in funzione didattico-morale: ennesima peculiarità della letteratura medievale.

Nei quattro capitoli iniziali sono presentate e discusse pure le letture critiche di segno contrario, quelle appunto degli esegeti che di volta in volta hanno attualizzato il testo. In alcuni casi si tratta di grandi autori, che hanno proiettato la propria sensibilità sui versi danteschi e ne hanno ricavato una sorta di immagine speculare: mi riferisco, per esempio, a Foscolo, che vedeva nella «pietà» di Dante verso i due cognati il segno della «colpa [...] purificata dall'ardore della passione», e a De Sanctis, che condannò Pier della Vigna come un «codardo», «un uomo debole», capovolgendo di fatto la reale visione dantesca. Altre volte si tratta di figure più oscure, oggi sconosciute ai non specialisti, ma che nella loro epoca si guadagnarono un posto di primo piano nelle infuocate discussioni sul poema sacro: mi riferisco ad Alessandro Vellutello e a Bernardino Daniello, due letterati lucchesi del Cinquecento autori di altrettante esposizioni della *Commedia* «orientate» dalle rispettive convinzioni. Entrambi

si contrappongono al dantismo fiorentino, il cui pilastro era rappresentato dal monumentale commento di Cristoforo Landino pubblicato nel 1481. Vellutello, non per caso, dedica la propria edizione commentata a papa Farnese, si scaglia contro Antonio Manetti – seguito da Landino sulla questione della forma dell’Inferno – e sul piano della ricostruzione testuale prende nettamente le distanze pure da Pietro Bembo; Daniello, invece, si pone proprio nella scia di quest’ultimo, sodale del proprio maestro Trifone Gabriele, distanziandosi quindi dal discusso commento del concittadino per ricondurre nell’alveo della solida cultura veneziana l’interpretazione della *Commedia*.

Nella seconda parte prendo invece in esame tre autori che, ispirati – direttamente o indirettamente – dal poema, dai commenti, dalla figura biografica di Dante e da riscritture-traduzioni di parti della *Commedia*, svilupparono felici percorsi artistici originali, per quanto di qualità sensibilmente diversa l’uno dall’altro: Michelangelo, Anton Francesco Doni e Shakespeare. Le loro non erano attitudini ispirate al rispetto filologico di cui si diceva poc’anzi e non mancano, nel caso di Michelangelo e del Doni, esempi di evidenti strumentalizzazioni di natura politica dell’opera dantesca, ma gli esiti della frequentazione di quest’ultima sono significativamente fruttuosi per tutti e tre i personaggi citati. Il primo dichiara e dimostra con varie modalità la sua incondizionata ammirazione per il sommo poeta e tutta la sua opera (artistica e letteraria) appare letteralmente permeata di concetti che rinviano alla *Divina Commedia*, in primo luogo dal punto di vista teologico e spirituale. Il rapporto del secondo con Dante avviene su due piani: il Doni stampatore, a Firenze, divulga (accademico egli stesso) le *lecturæ Dantis* dell’Accademia Fiorentina, progetta di stampare l’inedita versione ficiniana della *Monarchia* e pubblica un altro controverso inedito come la versione volgare di una presunta lettera dantesca a Guido da Polenta; il Doni autore, a Venezia, stretto un sodalizio con Francesco Marcolini, l’editore del citato commento dantesco di Vellutello, si serve proprio delle illustrazioni di quest’ultimo per mettere insieme una geniale opera “parassitaria” quali sono i suoi *Inferni*. Del terzo, infine, ho individuato il possibile tramite testuale attraverso il quale dovette venire a conoscenza dell’episodio dell’incontro fra Dante personaggio e la Pia, del quale risulta un’eco significativa in alcune celebri scene dell’*Amleto*.



Il mio interesse per Dante e il mio modo di provare a intenderlo sono un lascito di mio padre, che non era affatto un letterato né uno studioso, ma amava molto la poesia. Noi leggevamo Dante per diletto, ma a volte era difficile capirlo; perciò resta per me fondamentale chiarire il senso letterale dei suoi versi, se è possibile. E al ricordo del mio babbo vorrei dedicare queste pagine, insieme a quello di un brillante allievo dal quale ho molto imparato e che troppo presto ha raggiunto il suo poeta prediletto, Simone Casprini.

Giorgio Masi

Avvertenza

Gli interventi da cui ho tratto il contenuto dei capitoli di questo libro sono i seguenti (in ordine cronologico):

- *Michelangelo e Dante*, in «Lunigiana Dantesca», XII, 100, ottobre-dicembre 2014, pp. 10-16;
- «*Noi leggiavamo un giorno per diletto*»: il senso della lettura e della letteratura nel canto V dell'*Inferno*, in «Soglie», XVII, 1, aprile 2015, pp. 27-46;
- *Dalla Bibbia, alla Pia, ad Amleto: ricordati di me*, in «Italianistica», L, 2021, fasc. 1, pp. 155-168;
- *I commenti danteschi dei lucchesi nel Cinquecento: la «nova expositione» di Alessandro Vellutello e le «belle e dotte fatiche» di Bernardino Daniello*, in *Dante nella Toscana occidentale: tra Lucca e Sarzana (1306-1308)*, Atti del convegno di Lucca-Sarzana, 5-6 ottobre 2020, Alberto Casadei, Paolo Pontari (a cura di), Pisa, Pisa University Press, 2021, pp. 255-278;
- «*Ex superbia animi*»: il «disdegnoso gusto» di Pier della Vigna, in «Chroniques Italiennes», XLIII, 2022, fasc. 2, pp. 153-180.

Tutti sono stati rivisti, corretti e rimaneggiati in più punti. I capitoli *Dante e Michelangelo* e *Dante e Anton Francesco Doni* sono sostanzialmente nuovi.

Sigle utilizzate

- Cv *Convivio*, secondo il testo di Dante Alighieri, *Convivio*, G. Fioravanti (a cura di), C. Giunta (canzoni a cura di), in *Id., Opere*, M. Santagata (edizione diretta da), vol. II, Milano, Mondadori, 2014



- DBI* *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960 e ss.
- ED* *Enciclopedia Dantesca*, Umberto Bosco (diretta da), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, 6 voll.
- If* *Inferno*
- Pg* *Purgatorio*
- Pd* *Paradiso*
- Rime* *Rime*, secondo il testo di Dante Alighieri, *Rime*, C. Giunta (a cura di), in *Id.*, *Opere*, M. Santagata (edizione diretta da), vol. I, Milano, Mondadori, 2011
- Rvf* *Rerum vulgariū fragmenta*, secondo il testo di Francesco Petrarca, *Canzoniere*, M. Santagata (edizione commentata a cura di), Milano, Mondadori, 1996
- ST* *Summa Theologiae*, secondo il testo dell'*Editio Leonina: Sancti Thomae Aquinatis doctoris angelici opera omnia iussu impensaue Leonis XIII P.M. edita cura et studio Fratrum Prædicatorum*, voll. IV-XII, Romæ, ex Typographia Polyglotta S. C. De Propaganda Fide, 1888-1906

Per le sigle dei libri della Bibbia si utilizzano quelle adottate in *Biblia sacra iuxta vulgata versionem*, B. Fischer, J. Gribomont, H. F. D. Sparks, W. Thiele, R. Weber (a cura di), Stuttgart, Deutsche Biblegesellschaft, 1983³, da cui si cita. Per il testo della *Divina Commedia* si fa riferimento alla nuova edizione critica: Dante Alighieri, *Commedia*, G. Inglese (a cura di), Firenze, Le Lettere, 2021, 3 voll. («Edizione Nazionale delle Opere di Dante Alighieri a cura della Società Dantesca Italiana», 7).

LA *COMMEDIA* DI DANTE E QUELLA DEGLI ESEGETI

PARTE PRIMA



«Noi leggiavamo un giorno per diletto»

I versi che compongono il V canto dell'*Inferno* sono come certe melodie ascoltate mille volte, ma che, per una sorta di incantesimo che dura da più di sette secoli, non ci stanchiamo mai di ascoltare: ci piace sentirli recitare o rileggerli una volta di più, come ai bambini piace sentirsi raccontare mille volte la stessa storia, anche se sanno già come va a finire. Aspettiamo il *punto che ci vinse*, ripetiamo con immutata emozione quelle terzine che conosciamo a memoria da anni. Io non saprei immaginare un esempio più eloquente per dare un'idea di che cosa si debba intendere per *poesia*.

Prima di affrontare l'ennesima lettura di questo canto, vorrei soffermarmi su una questione di metodo. Nei commenti moderni, specialmente in quelli d'uso scolastico, vengono passate in rassegna le diverse interpretazioni offerte dagli esegeti in merito ai punti più controversi del testo, talvolta indicandone una come più convincente, talaltra non effettuando alcuna scelta. Credo che questa impostazione sia fuorviante, perché se è vero che la *Commedia* è un testo polisemico, il significato in ogni singolo punto, a qualsiasi livello di lettura, deve essere necessariamente unico, univoco e coerente. Lo esigono la natura dell'opera e gli scopi per cui essa è stata scritta. Presupporre una volontaria ambiguità da parte dell'autore sarebbe del tutto anacronistico: le anfibologie che talvolta crediamo di riscontrare nel dettato della *Commedia* dipendono esclusivamente dai nostri limiti di lettori. Quindi, è necessario scegliere sempre e comunque un significato, perché *uno* doveva essere in origine, e sceglierlo sulla base di una lettura unitaria dell'opera, o quantomeno di



un'interpretazione complessiva del canto¹. Vedrò, dunque, di partire da alcuni punti fermi rispetto ai quali effettuare le mie scelte.

Il quinto canto dell'*Inferno*, in ragione del suo argomento, ha subito uno stravolgimento interpretativo sin dalle letture più antiche, in particolare da quella di Boccaccio, che lo ha trasformato in un pretesto per una straordinaria narrazione, una novella tragica di amore e morte tutta giocata sul *pathos* sentimentale (con tanto di chiusa effettistica in cui i due amanti finiscono infilzati in simultanea da Gian Ciotto). Un tale filone ermeneutico è legittimo se praticato da chi intende appropriarsi del testo, dandone una lettura personale (com'è diritto inalienabile di ogni singolo lettore) o rendendolo una semplice fonte di ispirazione: simili stravolgimenti, attraverso Foscolo e De Sanctis, giungono fino alla *Francesca da Rimini* di D'Annunzio; ma rappresentano un modo di leggere il testo che ne scardina i presupposti originari, sovrapponendovi i gusti e la sensibilità del lettore di turno e travisando deliberatamente il significato intrinseco del dramma vissuto dai protagonisti del canto e da Dante personaggio. Un dramma che, nelle intenzioni dell'autore, è tutto giocato sulla labilità del confine tra bene e male, sui percorsi ingannevoli che conducono alla perdizione (non dimentichiamo il monito iniziale di Minosse, nutrito di echi evangelici e virgiliani: «non t'inganni l'ampiezza de l'intrare»); è un dramma giocato soprattutto sul sublime che nasconde il perverso (il nostro «mal perverso», dice Francesca), anche negli animi più elevati.

La vicenda dei due cognati non è solo una tragedia sentimentale: è la tragedia dell'offuscamento della volontà, della perdita del libero arbitrio, insomma della rinuncia – in parte consapevole – alla libertà per darsi totalmente in preda alla passione. Un ruolo centrale in questa vicenda di smarrimento di sé lo svolgono i libri. Ed è questo aspetto che mi interessa in modo particolare. In un passo famoso di un libro i cui precetti sono

1. Mi richiamo alle considerazioni di Gianfranco Contini sull'interpretazione di uno dei punti più controversi del poema, che hanno però valore ermeneutico e metodologico generale: «Sia ben fermo infatti che la parafrasi dantesca, oscura ma non ancipite, implica una modalità, e una sola, della fine di Ugolino come di ogni altra circonlocuzione o reticenza sul reale» (Gianfranco Contini, *Filologia ed esegesi dantesca*, in *Id., Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1984², pp. 407-432, a p. 409).

familiari a Francesca, il *De amore* di Andrea Cappellano, ossia la lettera della contessa di Champagne, si legge:

Con certezza dico che amore non può affermare il suo potere tra due coniugi, perché gli amanti si scambiano gratis ogni piacere senza nessun tipo di costrizione, mentre i coniugi sono per legge tenuti a obbedire l'uno alla volontà dell'altro senza potersi rifiutare².

Nel canto di Paolo e Francesca si dimostra, viceversa, che chi si pone fuori da quella «legge» finisce per sottomettersi a un'altra tirannia che conduce inevitabilmente alla perdizione. Coerentemente con questo assunto, e con le asserzioni del personaggio, io credo che il «tempo felice» a cui guarda Francesca con nostalgia sia quello che precede il peccato, il tempo dei «dolci sospiri» inconsapevoli, non quello che segue il famoso bacio, l'atto che segna inesorabilmente la sottomissione fatale della «ragione» al «talento». Questo è un postulato di partenza di cui bisognerà tenere conto per le successive scelte interpretative.

Ci sono anche altre puntualizzazioni critiche imprescindibili, che riguardano aspetti strutturali e funzionali. Anzitutto, questo canto è il trionfo della letteratura e della lettura ed è allo stesso tempo la sanzione della loro sconfitta o, meglio, la scoperta dei rischi insiti in un certo tipo di letteratura, sostanzialmente la narrativa, che induce lo straniamento, la confusione tra finzione e realtà, l'identificazione del lettore coi personaggi: di Dante con le «donne antiche e ' cavalieri», di Paolo e Francesca con Lancillotto e Ginevra, di Dante col racconto tutto letterario di Francesca. È quindi, in ultima analisi, il canto del rispecchiamento, da intendersi non tanto (o non solo) in senso psicologico, ma principalmente nell'accezione medievale del termine, che è un'accezione morale: penso alla fortunatissima tradizione degli *specula*, i trattati che additavano modelli esemplari di comportamento con cui era d'obbligo confrontarsi; del resto, l'intera realtà umana, nel bene e nel male, appariva in quei secoli come una sorta di misterioso rispecchiamento della volontà di Dio,

2. Andrea Cappellano, *De amore*, J. Insana (traduzione di), D'A. S. Avalle (con uno scritto di), Milano, SE, 1996, p. 83.



come insegnava San Paolo («*Videmus nunc per speculum in enigmate, tunc autem facie ad faciem*», I Cor, 13, 12 [Ora noi vediamo attraverso uno specchio, per enigmi, ma allora vedremo faccia a faccia]). L'essenza del meccanismo con cui il rispecchiamento si produce è rappresentata dall'analogia e l'analogia trova il suo compimento estetico nella simmetria, non solo per ciò che riguarda le vicende dei personaggi, ma anche le argomentazioni e lo stile, la costruzione retorica del discorso. La simmetria consiste, in sostanza, in un'enfatizzazione delle corrispondenze grazie alla loro disposizione equidistante, ciò che precisamente si verifica nei punti più importanti del canto e ci sarà molto utile per interpretare in modo univoco alcuni versi famosi.

Esistono anche corrispondenze più sottili, nient'affatto casuali, che sottolineano concetti-cardine attraverso la ripetizione a distanza di parole-chiave: *guaio* (cioè 'lamento'); *leggere*, *offendere* e *piangere* nelle varie flessioni; *pietà*, *disio-disiri*, *affettuoso-affetto*, *menare* ('condurre'), e molte altre.

La struttura di questo canto, però, non è determinata esclusivamente da motivazioni di natura morale-spirituale-dottrinarina, ma risponde anche a esigenze di economia narrativa e, da questo punto di vista, appare assai sapiente: spesso nel commentare la *Commedia* si trascura l'aspetto della costruzione narrativa, forse perché quest'ultima è considerata vicaria rispetto all'impianto allegorico-poetico; tuttavia, almeno uno dei livelli di lettura dell'opera – sicuramente quello della lettura «per diletto» – deve tenerne conto. Il canto V inizia nel nome del dolore (*dolore, doloroso ospizio, dolenti note*), con l'immagine del demonio-giudice che con le anime non interloquisce, si limita a ringhiare ed emette il suo giudizio usando la coda; Minosse parla, lapidario e minaccioso, al vivo, a Dante, e Virgilio lo zittisce con la famosa formula che è una sorta di quasi infallibile *password* infernale. Dopo questo conciso scambio di battute liminare, prosegue con la descrizione estremamente dinamica della bufera nera, abbondante di suoni spaventosi, e con l'elencazione di diversi personaggi letterari che ne sono travolti; tra di essi si distinguono due anime abbracciate che, a differenza delle altre, appartengono alla cronaca contemporanea, non alla storia o alla letteratura. La descrizione del turbine senza fine è troncata improvvisamente dalle parole di una di quelle due anime, Francesca, con la nostalgica immagine del placido delta del Po, del grande

fiume che trova pace nel mare, seguita dalla sedata, mesta rievocazione del passato mondano della donna, ripercorso in nome dell'affetto mostratole da Dante, anche se ciò aggiunge pena alla pena. Il suo discorso s'interrompe sulla scena fatale e Dante a quel punto arriva quasi a morire come morirono i suoi due interlocutori, in un terzo livello di rispecchiamento, che è quello più vicino al lettore della sua storia, il quale, a sua volta, deve didatticamente identificarsi con lui, con il poeta personaggio. Insomma, la regia che conduce alla catarsi finale è perfetta, passando progressivamente dal dolore e dal dramma esteriore a quello interiore.

Dal punto in cui cominciano a farsi sentire al pellegrino oltremondano le «dolenti note», cioè dal v. 25, prende avvio il segmento che descrive specificamente la situazione dei dannati del secondo cerchio, con una progressiva acquisizione di consapevolezza da parte di Dante personaggio che compie le sue scoperte parallelamente al lettore, attraverso una sequenza sensoriale in cui gradualmente si precisano i dettagli, prima uditivi e poi visivi: suoni dolorosi indefiniti, pianto, oscurità, un mugghiare continuo (un rombo). Segue la spiegazione: il mugghiare è quello della «bufera infernal», i lamenti, il pianto sono quelli dei dannati, sbalottati dal perenne uragano nero; ulteriore precisazione: «intesi», cioè cappi immediatamente, dice Dante, che questi sono i peccatori carnali. Non bisogna pensare a una sottaciuta spiegazione da parte di Virgilio: la defrazione subitanea del modo della pena allude alla peculiare competenza del personaggio in quanto poeta e alla sua personale coscienza del peccato, come si chiarirà nel corso del canto. Da notare la studiata alternanza dei tempi verbali: un presente "rievocativo" iniziale («Ora incomincian [...] / [...] molto pianto mi percuote»: quei lamenti li odo ora come allora); un passato remoto narrativo («Io venni»); di nuovo un presente (*mugghia, mai non resta, mena, li molesta*) con una diversa sfumatura, si potrebbe dire "durativa", perché la bufera infernale è eterna, si manifesta e si manifesterà per sempre, come immutabile è il comportamento delle anime «davanti a la ruina». Passato narrativo e presente durativo coesistono, con perfetta logica, ai vv. 37-38: *intesi* (allora) che *sono dannati* (per sempre). Fin dall'inizio del canto, del resto, laddove ci si riferisce alla percezione delle sofferenze da parte di questi dannati, si sottolinea la ripercussione fisica di tale percezione su chi assiste a quelle sofferenze: il pianto



che percuote Dante personaggio (v. 27) è il presupposto di quella intensa pietà che lo coglie la prima volta al v. 72 e su cui dovremo ritornare.

La definizione sintetica e precisa della sostanza del peccato è affidata a un solo verso, il 39 (una condensazione che si ripete anche altrove, come quando sapremo che gli epicurei sono quelli «che l'anima col corpo morta fanno» [*If X 15*]): i lussuriosi sono coloro che sottomettono la «ragione» al «talento». In questa fondamentale definizione sta la chiave della natura profonda della colpa, il suo specifico meccanismo d'azione; è quindi essenziale coglierne appieno il significato. Bisogna precisare anzitutto il significato di quella *ragione* che questi peccatori hanno subordinato al desiderio, perché si potrebbe essere indotti a considerarla come una contrapposizione tra due tendenze opposte, razionale e irrazionale, cioè tra una capacità logica e un'attitudine istintiva, mentre si tratta di un conflitto squisitamente morale, come chiarisce perfettamente la definizione di *ragione* offerta da Albertano da Brescia, il celebre giurista e filosofo della prima metà del Duecento, nel volgarizzamento di uno dei suoi trattati morali:

La ragione è discernimento del bene, e del licito e del non licito, et dell'onesto e del nonn' onesto, comprendimento del bene e fugimento del male. Et indi è detto ragionamento, cioè de la ragion trovamento³.

Oltretutto, il termine *ragione* nella lingua antica contemplava anche l'accezione di 'giustizia, legge': *fare ragione* significava 'applicare la legge esercitando la giustizia'; non è un caso, dunque, che Semiramide sottometta la legge stessa al suo talento, rendendo «licito» il «libito» (ed è la legge di cui parla Andrea Cappellano).

Bisogna poi sottolineare il valore pregnante del verbo, *sommettono*: il peccato consiste appunto in un aberrante atto di sottomissione, in virtù del quale *domina* morale cessa di essere – come invece dovrebbe – la *ragione* nel senso che abbiamo precisato e le subentra il *talento*, a cui l'altra s'inchina; ciò comporta un traviamiento nei criteri di scelta etica,

3. *Dei trattati morali di Albertano da Brescia. Volgarizzamento inedito fatto nel 1268 da Andrea da Grosseto*, F. Selmi (pubblicato a cura di), Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1873, pp. 325-326 (*Trattato quarto*, cap. XIII).

vincolati dal discrimine non più fra bene e male, ma fra ciò che piace e ciò che non piace. Il desiderio è un signore assoluto che fa agire chi gli si abbandona esclusivamente in nome delle sue esigenze, e questo perversimento si riflette in tutto il canto, nel modo della pena, nei movimenti delle anime, nelle dotte spiegazioni che Francesca offrirà a Dante.

Nel catalogo di lussuriosi fornito da Virgilio sono compresi sette nomi: prima le «donne antiche» (Semiramide, Didone [non nominata qui ma più avanti, al v. 85], Cleopatra, Elena) poi i «cavalieri» (Achille, Paride, Tristano). Il fatto che Didone si trovi qui e non fra i suicidi non dipende dal fatto che la struttura del poema fosse ancora in divenire: ritengo infatti che Dante avesse già sostanzialmente delineato la topografia dell'Inferno, perché, per esempio, aveva già chiara l'idea della Caina, collocata in fondo al cono, agli antipodi del secondo cerchio. C'è da osservare che il suicidio nella *Commedia* assume significati radicalmente diversi a seconda del movente e delle circostanze che lo determinano: se lo si compie in nome di un valore alto, come la libertà per Catone, diventa sacrificio della vita, non cieca violenza contro se stessi, ed è addirittura esemplare (in quanto ispirato da Dio, come quello di Sansone). Il movente di Pier delle Vigne, invece, non era altrettanto nobile: volere «fuggir disdegno» non giustifica un peccato così grave, come vedremo meglio nel capitolo seguente. Quanto a Didone, la regina «s'ancise *amorosa*»: il suo gesto non discende da lucida volontà autolesionistica, come quello del segretario di Federico, perché ella è stata vittima dell'amore, come tutte le altre anime del suo gruppo: «*amor di nostra vita dipartille*» (v. 69). Anche nel suo caso, quindi, la capacità di discernere il bene dal male è stata smarrita e la donna ha agito contro se stessa in balia di un sentimento cieco.

Quella delle anime fluttuanti dei lussuriosi è la prima situazione veramente “prodigiosa” della *Commedia*. E la descrizione dell'inverosimile necessita, per essere visualizzata realisticamente, il ricorso a una delle forme retoriche dell'analogia: la tipica similitudine dantesca che riconduce lo straordinario all'ordinario, l'esperienza ultraterrena unica e irripetibile alla comune quotidianità. Dante deve necessariamente ricorrere ad alcune delle creature volanti esistenti sulla terra, quindi al mondo degli uccelli, agli stormi dei migratori, gli storni e le gru; e più avanti alle colombe, colte in un loro caratteristico atteggiamento. Tuttavia, tali similitudini avifauni-



stiche contengono un fondamentale elemento di dissimiglianza. A tutti i movimenti di questi dannati, infatti, è coerentemente estranea la volontà: è la bufera che «*mena* li spirti con la sua rapina» e che «di qua, di là, di giù, di sù li *mena*» (vv. 32 e 43), è la «briga» che li *porta* (v. 49), mentre gli storni sono portati dalle loro ali. Paolo e Francesca sono «leggeri» al vento: è il vortice che periodicamente li avvicina a Dante e a Virgilio e basta chiamarli in nome dell'amore che li *mena*, e loro irresistibilmente si avvicinano. Le colombe, chiamate anch'esse dal desiderio del nido, sono però portate dalla loro volontà a destinazione (è importante la sottolineatura «dal *voler* portate»), mentre gli amanti sono mossi solo dal grido *affettuoso* di Dante. Nel v. 87, «sì forte fu l'affettüoso grido», non è la forza del grido, ovviamente, ad attrarre le due anime abbracciate, rendendo possibile il loro mutamento di rotta, bensì quella del desiderio espresso da Dante, il quale va oltre le istruzioni di Virgilio, non chiamando i due *in nome dell'amore che li mena*, ma apostrofandoli con un grido che palesa il suo stesso intenso desiderio di parlare con loro: «volontieri / parlerei a quei due» (anche in questo caso non bisogna confondere questo *affetto* con un'espressione di simpatia). Dunque, *forte* ha valore avverbiale e il verso va parafrasato con qualche inversione: 'così fortemente affettuoso fu il grido'. Non sarà casuale allora il richiamo a distanza, in posizione simmetrica (a fine verso), dello stesso aggettivo in un'analoga consecutiva riferita alla passione di Francesca per Paolo: «Amor [...] / mi prese [...] *sì forte*» (vv. 103-104).

La tempesta che trascina i lussuriosi non può cessare mai («mai non resta»), perché con essa cesserebbe la pena, che invece, senza speranza per i dannati, non può neanche diminuire (v. 45). Dunque non cessa neppure quando inizia il colloquio fra Dante e Francesca. D'altronde le due anime avvinghiate non si posano a terra, ma restano sospese in aria: quindi il vento deve continuare a sostenerle, così leggere come sono. Quello che temporaneamente cessa nel luogo dove si trovano è il *muggiare*: infatti il vento non si arresta ma *tace*, smette di produrre il suo cupo rumore, rendendo così possibile il dialogo (parlare e udire). Questo è un punto di snodo importante nell'economia del canto, perché da qui in poi non ci si sofferma ulteriormente sulla pena dei lussuriosi, non facendo più il minimo cenno agli spiriti volanti, ma si passa alla vicenda di Paolo e Francesca: inizia il secondo atto del dramma.

La risposta di Francesca a Dante, secondo le regole della cortesia, nella prima parte (vv. 88-96) è simmetrica punto per punto al distico allocutorio di Dante (l'«affettuoso grido» dei vv. 80-81) e rispetto alle sue sollecitazioni: *O animal* corrisponde a *O anime* (corporeo *versus* incorporeo); *grazioso e benigno* corrisponde a *affannate* (Francesca nota l'anomalia del pellegrino-poeta vivo nel mondo delle bestemmie, delle urla e del disprezzo per i rei da parte del custode Minosse); *noi udiremo e parleremo a voi* replica cortesemente a *venite a noi parlar*; *se fosse amico il re dell'universo* corrisponde esattamente a *s'altri nol niega*. Quindi, nella seconda parte del suo primo discorso (vv. 97-107), Francesca procede, sempre giusta le norme della conversazione cortese, a un'autopresentazione, coagulando in tratti salienti la propria effimera parabola esistenziale: 1) la nascita nel luogo dove il Po trova pace annullandosi nel mare, 2) l'incendio passionale che ha determinato la morte e la perdizione sua e di Paolo, perpetuandosi in una tempesta senza pace. Solo due momenti: l'inizio e la fine, simmetrici e antitetici. La triplice celeberrima anafora dei vv. 100-107 è il trionfo della simmetria: costui mi amò, io lo amai, fummo uccisi per questo⁴. Ma soggetto è sempre e solo Amore, che *prese* Paolo e di conseguenza, inevitabilmente, *prese* anche Francesca e infine li *condusse* alla stessa morte. Come vedremo, anche nelle successive parole di Francesca, che riferiscono della fatale lettura, l'impulso ad agire viene dall'esterno e ha la meglio sui due giovani nello stesso ordine qui indicato. Il *modo* che *ancora* offende Francesca corrisponde ad Amore che *ancora* non l'abbandona. Non è certo il modo in cui le fu tolta la *bella persona* a offenderla ancora, anche perché il colpevole dell'uxoricidio è già destinato senza attenuanti alla Caina. La sua vendetta di marito tradito ha oltrepassato il limite imposto dai vincoli di sangue: ha ucciso suo fratello e quindi sarà punito fra i traditori dei congiunti. È il modo in cui Amore *prese* Paolo della sua *bella persona* a offendere ancora Francesca, perché l'ha condannata senza speranza a essere per sempre priva di ra-

4. Ineccepibili ancora le parole di Contini, riguardo alla "retorica" di Francesca: «perizia suprema nella perifrasi, copia e agilità di simmetrie, obbedienza del discorso alle norme dell'*ars dictandi*: dove, appunto, è la retorica di Francesca che non sia retorica di Dante?» (G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in *Id., Varianti e altra linguistica*, cit., pp. 335-361, a p. 343).



gione, in balia della bufera, immagine speculare dell'amore tirannico che ignora le leggi umane e divine⁵.

L'inganno prospettico delle parole qui è massimo, almeno per noi moderni lettori. La triplice anafora di *amore*, parola ripetuta nel canto altre sei volte, ci induce a supporre una sfumatura di gioia e di sollievo in una vicenda che viceversa è senza vie d'uscita: «nulla speranza li conforta mai»; identificandoci, come Dante personaggio, con Francesca vittima dei suoi sentimenti, siamo portati a simpatizzare con lei e con Paolo e a detestare Gian Ciotto, mentre sono tutti e tre ugualmente dannati; l'abbraccio infinito di «quei due che 'nsieme vanno» ci sembra anch'esso consolatorio, mentre è solo una terribile parvenza ammonitoria, necessitata dalla legge dell'analogia e del contrappasso, come tutto il resto. Poniamoci allora una di quelle domande oziose che De Sanctis aborrisce, ma che tutti si pongono: perché queste due anime sono abbracciate per sempre? Lo spiega Francesca: perché il loro amore, colpevole nel *modo*, determinò per entrambi la morte fisica oltre che quella dell'anima; dal momento in cui Amore li *prese* (li fece prigionieri), li condusse come suoi schiavi fino alla morte e alla perdizione; la loro morte fu *una* non perché si produsse necessariamente in simultanea, ma perché ebbe l'identica causa, fu speculare, come identica e speculare fu la causa della loro dannazione⁶. Il loro è un vincolo immutabile e senza alternative, il risultato patetico di un errore fatale: sono un'entità doppia, due in uno, un'anima parlante e una piangente unite in eterno: esattamente come il fuoco a due punte («diviso / di sopra») in cui si *martirano* Ulisse e Diomede, che

5. L'importanza etica del *modo* in cui si compie un'azione, legata evidentemente all'uso della *ragione* nell'accezione sopra illustrata, è sottolineata da San Tommaso nella *Summa Theologiae*: «*prudencia est virtus maxime necessaria ad vitam humanam. Bene enim vivere consistit in bene operari. Ad hoc autem quod aliquis bene operetur, non solum requiritur quid faciat, sed etiam quomodo faciat; ut scilicet secundum electionem rectam operetur, non solum ex impetu aut passione*» [la prudenza è la virtù più necessaria per la vita umana. Infatti il ben vivere consiste nel bene operare. Ma perché uno operi bene non si deve considerare solo quello che compie, ma anche in che modo lo compie, e così si richiede che agisca non per impulso o per passione, ma secondo una scelta o decisione retta] (*ST*, I II 57 art. 5 conf.). Il corsivo è mio.

6. «La messa in rilievo ritmica dell'*una* deduce implicitamente l'identità della sorte anche suprema dall'identità di volere degli amanti, principio che [...] è corrente nella dottrina medievale dell'amore» (G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, cit., p. 346).

«così insieme / a la vendetta vanno come a l'ira» (*If* XXVI 52-53 e 57), e dei quali solo il primo parla. Per questo Dante usa il plurale riferendosi alle parole di Francesca («queste parole *da lor* ci fuor porte / [...] quell'anime offense»), perché le parole provengono appunto da un'entità bina, da quello che, per usare un termine della filosofia aristotelica ripreso in chiave cristiana da San Tommaso, è un sinolo inscindibile.

L'argomentazione di Francesca nei famosi versi dottrinari va considerata più da vicino. I commenti rilevano puntualmente le cosiddette "fonti" degli incisi relativi ad Amore: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende» (v. 100) rinvia al "manifesto" dello Stilnovo del primo Guido, Guinizzelli, ossia alla canzone *Al cor gentil rimpaira sempre amore*, i cui concetti ricorrono anche nella *Vita Nova*. «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» (v. 103) risale a Gualtieri, cioè a una delle «regole» enunciate nel secondo libro del *De amore* di Andrea Cappellano: «*Amor nil potest amori denegari*». Tuttavia, mettendo a confronto ciò che dice Francesca con ciò che dicono le sue fonti, io noto una distanza che non mi pare sia messa in adeguato rilievo dagli ermeneuti: non credo sia dubitabile che Francesca si rifaccia proprio a queste *auctoritates* (i dettami di Gualtieri echeggiano anche nella descrizione delle vicende che condussero i due al bacio fatale), ma è altrettanto evidente il fatto che esse vengono alterate in modo tendenzioso. La dannata non sta citando precetti oggettivi sulla dottrina dell'Amor cortese, bensì ne sta offrendo un'interpretazione soggettiva, adeguata al proprio caso. Non dice le stesse cose di Guinizzelli e del Cappellano, ma opera una forzatura autoapologetica di quei concetti, perché intende dimostrare, nel breve giro di sei versi, che ciò che ha portato lei e Paolo alla dannazione era in qualche modo inevitabile, dato che era impossibile difendersi: troppo rapido lo scoccare della scintilla, ineluttabile il contagio. Vediamo la prima premessa del suo ragionamento: in «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende» in realtà viene operata una fusione del primo verso della canzone di Guinizzelli, «Al cor gentil rimpaira sempre amore», con il v. 11 della stessa canzone: «Foco d'amore in gentil cor s'apprende / come vertute in petra preziosa»⁷. Com'è noto,

7. *Poeti del Duecento*, G. Contini (a cura di), Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, tomo II, pp. 460-464, a p. 461.



la lirica guinizzelliana è tesa a dimostrare l'inscindibile legame esistente tra l'amore (cortese) e un cuore nobile (per virtù, non per nascita); quel genere di amore ha luogo solo in un cuore nobile, la cui natura lo rende soggetto appunto a innamorarsi, cioè a incendiarsi. Tutto questo però è enunciato in chiave positiva, di esaltazione del «foco» amoroso (e infatti «prava natura / recontra [= 'avversa'] amor come fa l'aigua il foco», vv. 25-26), mentre Francesca descrive lo stesso evento come un accendersi istantaneo e rapinoso, a cui è impossibile far fronte (fondamentale è l'aggiunta dell'aggettivo *ratto*, 'rapido', che non ha riscontro nelle fonti).

Passiamo al secondo enunciato introdotto dall'anafora del termine *amor*, quello che riguarda la donna stessa. Una volta che l'amore s'impadronì fulmineamente di Paolo, prese inevitabilmente anche lei, perché 'nessuno che sia amato può fare a meno di riamare a sua volta'. Quest'ultima asserzione è davvero singolare, avulsa dalla realtà come dalla letteratura (che sono affollate di amanti non corrisposti). E se rileggiamo nel *De amore* la regola che ho già citato, la ventiseiesima, notiamo che in realtà non vi si afferma esattamente la stessa cosa: «*Amor nil posset amori denegari*» significa che chi ama non può negare nulla a chi lo ama: *Amor / amori, chi ama* a chi ama, non *chiunque* a chi lo ama («*nullo amato*»). Oltretutto, anche qui la sfumatura insinuata da Francesca è negativa: «*amar perdona*», a nessun amato è condonato l'obbligo di riamare, cioè nessuno sfugge al contagio. C'è un altro punto della *Commedia* in cui Dante sembra affermare lo stesso concetto, ossia il XXII canto del *Purgatorio*: lì Virgilio imposta un discorso che pare rinviare alla nozione di amore espressa nel V dell'*Inferno*, riferendosi alla propria amicizia con l'altro antico poeta, Stazio. Dice il duca: «[...] Amore, / acceso di virtù, sempre altro accese, / pur che la fiamma sua paresse fore» (vv. 10-12). Ma qui è manifestamente di un altro tipo di amore che si sta parlando (e infatti se ne parla in termini positivi), quello «acceso di virtù», quello che Boccaccio nel commento al canto di Paolo e Francesca definisce «onesto», distinguendolo appunto, sulla scorta dell'*Etica* di Aristotele⁸,

8. *Etica a Nicomaco*, VIII, 3 (1156a-b), laddove si definiscono le tre categorie dell'amore reciproco, quello utilitaristico, quello per piacere (influenzato dalla passione) e quello perfetto, che si verifica fra gli uomini buoni e simili per virtù.

da quello «dilettevole», e rimandando perplesso proprio ai citati versi del *Purgatorio*, per una volta in disaccordo con il sommo poeta:

Amor, ch'a nullo amato amar perdona. Questo, salva sempre la reverenzia dell'autore, non avviene di questa spezie di amore, ma avvien bene dello amore onesto, come l'autore medesimo mostra nel seguente libro nel canto xxxii [...]»;

e il Buti, chiosando i medesimi versi del XXII del *Purgatorio*, scrive: «[Amore] carnale non accende sempre, imperò che non accende se non li carnali; ma l'amore virtuoso sempre accende li virtuosi»¹⁰. Attestano questa immancabile reciprocità anche scrittori spirituali come Giordano da Pisa e Caterina da Siena, ed è a questo tipo di reciprocità “virtuosa” che va ricondotta una massima, attribuita nel Medio Evo a Salomone (ma in realtà veicolata da autori classici come Cicerone e Seneca): «*Ama, si vis amari*». Anche se consideriamo la gnome nella versione di Marziale, che ne operò un trasferimento dal campo morale-virtuoso a quello pratico-utilitaristico-dilettevole («*Ut ameris, ama*»)»¹¹, siamo comunque lontani dal concetto enunciato da Francesca: la massima antica è un'indicazione di comportamento attivo, un'esortazione all'amore; il verso dantesco è la constatazione di un inarginabile effetto passivo, che travalica la volontà di chi lo subisce: pur refrattario, questi non potrà fare a meno di riamare. E non si tratta, come sembra invece sottintendere il Boccaccio, di una distrazione concettuale dell'autore, ma di una consapevole forzatura argomentativa attribuita da Dante al personaggio di Francesca.

A questo punto (vv. 109-10) ha luogo il secondo dei tre smarrimenti che colgono il poeta personaggio nel corso del canto: il primo si verifica a seguito delle parole di Virgilio, udita la sfilza di nomi di cui «si legge», che destano al pellegrino «pietà» tanto da renderlo «quasi smarrito»; da-

9. Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia*, G. Padoan (a cura di), Milano, Mondadori, 1965, p. 320.

10. *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri*, C. Gianini (pubblicato per cura di), In Pisa, pei fratelli Nistri, 1860, tomo II, p. 522.

11. Cfr. Hans Walther, *Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1963-1969, n. 29376, sulla scorta di Seneca, *Ep.*, 9, 6; e Marziale, 6, 11, 9, sulla scorta di Ovidio, *Ars amatoria*, 2, 107. In Cicerone, *Ep. ad familiares*, 15, 21, 1: «*Respondere amori amore*».



vanti al racconto della vicenda reale di Paolo e Francesca il turbamento è più profondo: dopo la prima allocuzione di Francesca, Dante riflette a lungo, in silenzio, sulla insidiosa contrastante coesistenza di amore e peccato in un animo nobile. Ciò che lo turba non è la vicenda dell'amore irresistibile che ha spinto i due a trasgredire le norme morali e religiose; la sua riflessione a capo chino ruota attorno alla constatazione esternata a Virgilio: ciò che sembra *dolce*, il desiderio, nasconde in sé il seme della morte, nella fattispecie tanto del corpo quanto dell'anima. Alla fine del secondo discorso di Francesca e del canto Dante si smarirà del tutto e sverrà, sempre per quella «pietade» che l'anima muliebre stessa aveva notato in lui nei confronti del loro «mal perverso» (v. 93). La parola-chiave «pietade» (come anche «pio», cui si lega etimologicamente) necessita anch'essa di precisazioni. Alcuni lettori moderni, a partire da Foscolo, scambiarono *pietà* con 'simpatia' e quasi con 'assoluzione' («la colpa è purificata dall'ardore della passione», scrisse l'autore dei *Sepolcri* in un romantico slancio)¹²; la discussa *pietà* di Dante, invece, individua un sentimento diverso: si tratta, certo, di compassione per chi ha commesso un errore irreparabile ed è stato inesorabilmente punito dall'inflessibile giustizia divina (*l'agens*, come abbiamo visto, soffreva fisicamente anche solo udendo i lamenti dei lussuriosi), ma si tratta anche, allo stesso tempo, di un sentimento di compartecipazione emotiva che si avvicina molto all'immedesimazione, proprio come accade nella lettura. Se mantenuto su un piano mentale, questo sentimento ha una funzione didattica catartica (lo svenimento finale è una morte simbolica, una quasi-morte che serve a esorcizzare il peccato non commesso o espiato; «tramortire» lo definisce minuziosamente il Buti)¹³; quando invece l'identificazione è totale e travalica dalla pagina alla realtà, come avvenne ai due cognati, anche la morte è reale. Questa *pietà* è un sentimento descritto con esattezza nel terzo libro del *De amore*, quello che

12. Ugo Foscolo, *Discorso sul testo [...] della Commedia di Dante*, in *Id., Studi su Dante*, parte I, G. Da Pozzo (a cura di), Firenze, Le Monnier, 1979, pp. 151-573, a p. 442.

13. «Fa comparazione del tramortire al morire, dal quale non à differenza se non che il tramortire dura a tempo, il morire dura sempre e mai non si ritorna; ma in quello stante è simile l'uno all'altro» (*Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri*, cit., tomo I, p. 172).

contiene la ritrattazione dei due libri precedenti, in un'esclamazione che ricorda molto quella di Dante a Virgilio: «quanti dolci pensier, quanto disio / menò costoro al doloroso passo!» (vv. 113-114). Scrive infatti il Cappellano: «Quanto dolore c'è e quanta amarezza di cuore ci afferra quando dolenti vediamo che a causa dei turpi e nefandi atti di Venere il cielo è negato agli uomini!»¹⁴; mentre l'immedesimazione "didattica" è descritta dall'Ottimo e anche dal Boccaccio, che annota nelle *Esposizioni*:

E questa compassione [...] non ha tanto l'autore per gli spiriti uditi quanto per se medesimo, il quale dalla coscienza rimorso, conosce sé in quella dannazion dovere cadere, se di quello che già in tal colpa ha commesso non sodisfa con contrizione e penitenza a colui il quale egli ha, peccando, offeso, cioè Idio¹⁵.

È essenziale rilevare la precisa distinzione introdotta nelle due battute di Dante rispettivamente a Virgilio (vv. 112-114) e a Francesca (vv. 116-20): ci fu un tempo di «dolci pensier» e di «dolci sospiri», che è ancora un «tempo felice» nel ricordo della dannata (v. 122), in quanto tempo di inconsapevolezza, di non conoscenza (la donna affermerà: «soli eravamo e senza alcun sospetto»), anche se come tale contenente *in nuce* il rischio della caduta irreversibile; la fatale conoscenza avvenne su decreto di Amore (lo «concedette»): da quel momento i due abdicarono definitivamente alla propria capacità di discernimento fra il bene e il male. Il pellegrino vuole conoscere i dettagli di quel cruciale «punto» di passaggio, gli indizi che lo prepararono e i modi in cui si produsse: deve apprendere da Francesca (e insegnare ad altri lettori, i suoi) come avvenne che i due conoscessero i «dubbiosi disiri», che corrispondono, in un parallelismo molto significativo, al «doloroso passo» con cui si conclude la precedente battuta di Dante a Virgilio. Del resto, come già sappiamo, nella vicenda di Paolo e Francesca amore e morte (del corpo e dell'anima) coincidono: «Amor condusse noi ad una morte». Riguardo a questi «dubbiosi disiri»

14. Andrea Cappellano, *De amore*, cit., p. 161.

15. G. Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia*, cit., pp. 324-325.



la spiegazione di Boccaccio – seguita dagli ermeneuti posteriori – è a mio parere fuorviante: a suo giudizio il sintagma si riferirebbe all'incertezza dei due innamorati sui reciproci sentimenti (io e l'altro desidereremo la stessa cosa?). Ritengo invece che nell'aggettivo *dubbiosi* si debba cogliere anche un senso di inquietudine e di timore della caduta (che si riflette forse anche nell'attitudine di Paolo nel verso famoso, «tutto tremante»: «ecco lo segno della paura», commentava a tal proposito il Buti, che anche nell'impallidimento dei due amanti vede la «paura del peccato»)¹⁶. Questa accezione di *dubbiosi* come 'paurosi' è ben presente nella lingua antica: si riscontra, per limitarmi a un celebre esempio, nel *Triumphus Cupidinis* di Petrarca: «seguendo lei per sì dubbiosi passi / ch'ì tremo ancor qualor me ne ricordo» (III, vv. 110-111; non sarà forse un caso, allora, che in *Chiare, fresche e dolci acque* lo stesso poeta effettui una fusione proprio fra il «doloroso passo» del v. 114 e questi «dubbiosi disiri», cioè il parallelismo additato poc'anzi, dando luogo a un altro «dubbioso passo», il 'passaggio pauroso' che è la morte [*Rvf* cxxvi 22], dove la paura è quella dell'ignoto, del destino dell'anima nell'aldilà).

La seconda parte del discorso di Francesca, ennesima simmetria interna, ha lo stesso movente della prima: come in precedenza le due anime perdute erano state attratte irresistibilmente dall'«affettuosissimo grido» di Dante, così ora la donna supera il grande dolore della rievocazione del «tempo felice» inesorabilmente perduto di nuovo in nome dell'«affetto», del grande desiderio di conoscenza del pellegrino nei loro confronti. E parla piangendo, o, meglio, «colui che piange e dice» è l'entità doppia di cui è parte: Paolo piange e Francesca dice. Anche questa distribuzione dei compiti – a lei l'esposizione colta delle cause e del concretizzarsi del peccato, a lui l'espressione dell'infelicità presente – si spiega con varie corrispondenze significative, come vedremo.

Il racconto della «prima radice» dell'amore fatale segue i sei versi di premessa e giunge fino alla fine dell'allocuzione di Francesca, che si chiude, come la prima (simmetricamente alla prima), con un distico lapidario e memorabile: «Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: / quel giorno più non vi

16. *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri*, cit., tomo I, p. 172.

leggemmo avantè». Questi dodici versi (dal 127 al 138), così densi di potere evocativo, sono sicuramente uno dei vertici della poesia occidentale, coniugando la maestria fonico-ritmica, l'assoluta eleganza formale e un'altissima intensità emozionale in una struttura geometricamente perfetta.

«Noi leggiavamo un giorno per diletto»: perché si legge? Questo movente, «per diletto», richiama ancora, per la giovane ben nata, il «tempo felice»; è un movente strettamente legato al libro scelto: per erudizione si leggeva il Filosofo, per devozione un testo spirituale, per diletto un testo letterario, specialmente un romanzo. E quello eletto quel giorno era uno dei romanzi di maggiore diffusione tra i pochi che sapevano leggere ed era tra i preferiti dei canterini di piazza per i tanti che leggere non sapevano. Un episodio di quel romanzo aveva come protagonista uno dei personaggi nominati da Virgilio all'inizio del canto, Tristano, e materia di romanzo erano anche i personaggi del ciclo troiano, Elena, Achille, Paride, ovviamente non conosciuti attraverso l'*Iliade*: tutti accomunati dal tema dell'adulterio. Dunque, queste accattivanti letture *per diletto*, a differenza delle altre, erano potenzialmente pericolose per l'anima.

Leggevano, dice Francesca, «di Lancialotto come amor lo strinse» (v. 128). Questo verso identifica un testo ben preciso: una versione (l'originale francese o un volgarizzamento) del *Lancelot* anonimo in prosa, o meglio del suo episodio centrale e più lungo, il *Lancelot* propriamente detto, che è quello in cui sono narrate appunto le vicende della passione fra il cavaliere e Ginevra. Di sicuro è questo il libro, e non la versione precedente di Chretien de Troyes, perché è qui che appare per la prima volta, e con un ruolo di assoluto rilievo, il personaggio di Galehot. Bisogna precisare, però, che i due cognati non potevano leggere, in un giorno, di come Lancillotto «si innamorò», cioè di come progressivamente maturò il proprio sentimento nei confronti della regina: il verso dantesco non ha esattamente questo significato. È sufficiente dare un'occhiata a un'edizione moderna della versione originale in francese antico¹⁷: il *punto che ci vinse* si trova nell'ultimo volume del *Lancelot* propriamente detto, mentre nelle centinaia e centinaia di pagine che precedono quel

17. *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, A. Micha (édition critique avec introduction et notes par), Genève, Droz, 1978-1983.



«punto» ci sono solo le premesse di quel bacio (e vedremo di che genere di bacio si tratta). Paolo e Francesca leggevano, dunque, di come Lancillotto strinse il suo vincolo amoroso con Ginevra.

Una questione interessante, io credo, su cui solitamente non si riflette è *come* la coppia leggesse. Francesca enuncia altre due premesse alla caduta, dopo il genere di lettura (*per diletto*, laddove «Diletto» personificato, non per caso, fa parte nel *Fiore* della Baronia d'Amore), ossia: «soli eravamo e senza alcun sospetto» (v. 129), che non significa certo 'senza sospettare che saremmo stati scoperti', perché sia la donna che Paolo erano ancora ignari di ciò che sarebbe successo: questo, ricordiamolo, è il racconto della «prima radice» del loro amore. La congiunzione coordinativa («e senza alcun sospetto») allinea due precondizioni entrambe necessarie e coincidenti: erano soli *perché* non immaginavano nemmeno ciò che poteva accadere, e quindi erano indifesi di fronte al subdolo attacco di Amore, che poté aver luogo proprio perché erano soli. Ciò che avvenne durante quella lettura è descritto nei versi seguenti. Ma quei versi ci suggeriscono implicitamente qualcos'altro riguardo le modalità con cui la lettura si svolse: sappiamo che erano soli, quindi non ascoltavano qualcun altro che leggeva per loro; non poteva trattarsi neppure di una lettura mentale, silenziosa, da parte di entrambi, perché arrivarono più volte contemporaneamente agli stessi punti del testo, fino al punto faticoso; d'altra parte, non dovevano nemmeno leggere in coro, perché non si trattava di una preghiera. Rimane dunque un'unica modalità: quella tipica delle letture per diletto che si facevano a corte, prevista ad esempio per l'*Innamoramento di Orlando* di Boiardo: «Signori e cavallier che ve adunate / per odir cose dilette e nove» (I 1, vv. 1-2): uno legge, gli altri (in questo caso l'altro) ascoltano, magari seguendo con gli occhi la scrittura sul manoscritto poggiato su un leggio. Quindi Paolo e Francesca erano vicini e non ci sono dubbi su chi dei due leggesse, perché lo impone la simmetria: leggeva colei che è la sola a parlare nel canto. La lettrice di poesie scritte nel nuovo stile, di trattati sull'amore e di romanzi era lei. I loro sguardi, distogliendosi dal libro, si incontrano più volte e sono come il commento silenzioso ed eloquente a quella lettura, che progressivamente diventa il loro specchio; finché la bocca di lei non pronuncia le parole che descrivono il bacio di Lancillotto e Ginevra, e Paolo

non può fare a meno di baciare quella bocca. Questo è il significato di quel «noi leggiavamo» e continua ad esserlo ancora nell'eternità dell'Inferno: parla Francesca, ma è come se insieme a lei parlasse anche Paolo, che non ha bisogno di aggiungere nulla se non le sue lacrime; ella ha avuto un ruolo che si potrebbe definire di "soggetto passivo", leggendo quel libro assieme a Paolo e condividendone le emozioni («ci vinse»); egli ha un ruolo di "causa efficiente" del peccato, baciandola. Entrambi, in fondo (questa è la tesi difensiva della donna), vittime di una forza irresistibile.

E anche questa divisione dei ruoli, tra chi parla e chi partecipa in silenzio, può nascere dal rispecchiamento del libro: perché subito prima di arrivare al *punto fatale*, nel *Lancelot* c'è un lungo dialogo fra Galehot e Ginevra, che è quello che serve a indurre la regina al bacio. A quel dialogo Lancillotto non interviene e prima, durante e dopo il bacio non pronunzia nemmeno una parola; invece Ginevra parla moltissimo. Anche perché il significato del bacio e le modalità con cui viene scambiato sono radicalmente diversi rispetto a quelli descritti da Francesca. Galehot è un personaggio straordinario, il vero campione dell'abnegazione totale in nome dell'amicizia e dell'ammirazione: un uomo gigantesco e fortissimo, a capo di un grande esercito, che sfida re Artù e sarebbe in grado di sconfiggerlo; sennonché vede combattere Lancelot e diventa un suo fanatico ammiratore. Al segno da rinunciare per questo non solo a impadronirsi del trono di Artù, ma anche a conquistare la regina (di cui si è invaghito), essendosi accorto della particolare devozione nutrita da Lancelot nei confronti di lei; anzi, impegnandosi a fare in modo che i due si bacino. E questo, si legge nel *Lancelot*, fu «il primo approccio di Lancelot e della regina, indotto da Galehot»¹⁸: la «prima radice», come per Paolo e Francesca. Lancelot non aveva mai osato manifestare la propria passione alla sovrana, perché temeva di offenderla e di infrangere i vincoli di sudditanza e di amicizia nei confronti di Artù. Perché «*on ne puet nule rien amer que on ne dout*» [non può per nulla amare chi ne dubita], dice il libro¹⁹: sono i «dubbiosi disiri». Quello che Galehot prega la regina di fare è di investire Lancelot, che ha

18. «*Ensi fu li premiers acointemens de Lancelot et de la roine par Galahot*» (*Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, cit., vol. VIII, p. 117).

19. Ivi, vol. VIII, p. 114.



compiuto mirabolanti imprese nel nome di Ginevra, come suo cavaliere personale, con un bacio. Ginevra si convince, ma pretende di farlo in presenza di testimoni: lo stesso Galehot e la dama di Malehot²⁰. Per questo il primo bacio di cui si legge nel *Lancelot* in prosa è Ginevra a darlo a Lancillotto e non viceversa: perché si tratta di un rito feudale, in cui ovviamente è la regina la parte attiva. Ma ecco il *punto che ci vinse*: «*Et la roine voit que ki li chevaliers n'en ose plus faire, si le prent par le menton et le baise devant Galahot assés longuement si que la dame de Malohaut seit qu'ele le baise*»²¹ [E la regina vede che il cavaliere non ha il coraggio di fare altro, così gli prende il mento e lo bacia davanti a Galehot molto lungamente in modo che la dama di Malehot sappia che lei lo bacia]. Questo più o meno avranno letto Paolo e Francesca; ma Francesca, come sappiamo, fornisce una versione differente del *punto* «che ci vinse», in una sequenza di quattro versi sublimi. Qualcuno ha ipotizzato che Dante si rifacesse a una particolare redazione del *Lancelot*, magari modificata da un volgarizzatore. Io invece vedo in questa alterazione una volta ancora l'attitudine felicemente tendenziosa del personaggio (e anche del suo autore): Francesca, ricordando la loro lettura, non ci parla affatto di un rito feudale, ci parla della quintessenza del bacio, di un mirabile bacio letterario in cui l'impulso che lo determina (il desiderio destato dal sorriso della regina) e l'atto coincidono. Baciare il sorriso non è soltanto un'ingegnosa metonimia, un effetto per la causa (la bocca): è la sublimazione concettuale del bacio. E l'alterazione della fonte da parte di Francesca (e di Dante poeta) avviene di nuovo in ossequio alla legge che regna sovrana in questo canto: la simmetria. Perché il bacio letterario deve rispecchiare il bacio reale e l'ordine delle azioni (leggono, Paolo bacia Francesca) rispecchia l'ordine dei versi dottrinari: Amore spinge Paolo a innamorarsi di Francesca, che inevitabilmente contraccambia. D'altronde l'immedesimazione di chi legge con la sua lettura

20. Personaggio che Dante cita nel canto di Cacciaguida (*Pd* XVI 14-15), in una similitudine: come la dama, assistito involontariamente a un colloquio in cui Ginevra confessava il proprio amore a Lancillotto, rivelò la propria presenza e la scoperta del segreto dei due amanti con un colpo di tosse, così Beatrice sorride della deferenza di Dante verso Cacciaguida (apostrofato col *voi*), perché vuol fargli capire che sa benissimo che ciò dipende dal suo vano orgoglio dinastico.

21. *Lancelot. Roman en prose du XIII^e siècle*, cit., vol. VIII, p. 115.

è anche proiezione di sé nel testo e quindi necessariamente una forzatura del testo stesso. Ecco perché nel racconto di Francesca è il «disiato riso» poetico della regina a essere baciato da «cotanto amante»: perché fu Paolo a baciare lei; e il bacio vero, frutto del rispecchiamento in quella lettura, è descritto in un verso straordinario, in cui non solo i suoni allitteranti esaltano il realismo sensuale della scena e la bocca “carnale” di Francesca prende il posto dell’immateriale sorriso di Ginevra, ma in cui la breve pausa metrica che divide i due emistichi dell’endecasillabo è come un trasalimento, una momentanea mancanza di respiro per l’emozione provata, che è un misto di paura e di esaltazione: «la bocca mi baciò, tutto tremante».

Del resto, anche il verso seguente (il 137) ha la natura (divenuta esplicita) di una ricerca di simmetria: erano soli, non c’era fra i due un terzo personaggio che li aveva avvicinati, un Galehot; il loro Galeotto, dunque, fu il libro, e il suo autore. Infatti nella vicenda del bacio fatale in realtà ci sono tre protagonisti: Paolo, Francesca e il Libro. Il Libro diventa pericoloso proprio perché cessa di essere oggetto in tutti i sensi e diventa soggetto: nel compiersi della magia dell’immedesimazione, il Libro assume un ruolo attivo fondamentale, che corrisponde a quello svolto da uno dei personaggi della storia che esso contiene. Anche qui, coerentemente con le tendenziose premesse teoriche, i due protagonisti del racconto di Francesca non agiscono per loro volontà: fu la lettura-Galeotto, divenuta soggetto, che «sospinse» i loro occhi in modo che gli sguardi si incontrassero; conseguenza degli sguardi, un sintomo inconfondibile, debitamente registrato da Gualtieri: l’impallidimento («scolorocci il viso»; come insegna la regola xv: «Ogni amante impallidisce sotto lo sguardo dell’amante»²²).

Alla stupenda reticenza finale, «quel giorno più non vi leggemmo avante», grazie alla quale l’interruzione della lettura di quel giorno coincide (ennesimo rispecchiamento) con l’interruzione definitiva del dialogo tra Francesca e Dante, è stata attribuita una sorta di funzione eufemistica riguardo agli avvenimenti che seguirono l’abbandono del volume. Ferma restando l’assoluta libertà di immaginazione concessa al lettore, se è vero che la legge della simmetria domina tutto il canto non si può

22. Andrea Cappellano, *De amore*, cit., p. 157.



fare a meno di ricondurre anche questo finale al *Lancelot* e quindi intendere come l'unico avvenimento di quel giorno fosse quel bacio, enormemente significativo e gravido di tragiche conseguenze future, quindi sconvolgente in sé (per entrambi) e isolato. Il resto, come per Lancillotto e Ginevra, sarebbe venuto, certo, ma non subito: questa fu solo la «prima radice», proprio come nel Libro.

Alcune simmetrie travalicano i confini del canto e si ripropongono più avanti nella cantica. Ho già detto dell'analogia fra Paolo e Francesca e un'altra coppia di dannati dei quali uno solo parla, Ulisse e Diomede. Ma c'è addirittura un intero canto che potrebbe essere considerato, per certi aspetti, il reciproco del quinto: il trentatreesimo, il canto di Ugolino. A partire dal fatto che anche in quel canto a interloquire con Dante è una coppia di dannati, dei quali uno solo parla. E anche nel caso di Ugolino e Ruggieri si tratta di un fatto di cronaca recente, un'altra storia tragica di peccatori a loro volta uccisi a tradimento, ingiustamente (non per caso anche Gian Ciotto si trova confitto nella ghiaccia di Cocito). Ma anche la vicenda del conte e dell'arcivescovo è esattamente speculare a quella dei due cognati: nel quinto canto è l'amore carnale che domina e tiene per sempre avvinti Paolo e Francesca; nel trentatreesimo è l'odio a rendere Ugolino «tal vicino» (v. 15) a Ruggieri, come sottolinea il poeta stesso alla fine del canto precedente, notando quei due differenziarsi dagli altri traditori (come a suo tempo aveva notato l'anomalia di Paolo e Francesca). Entrambi i narratori, Francesca e Ugolino, soffrono a raccontare: «[...] Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria [...]» (*If* V 121-123) corrisponde a «[...] Tu vuov' ch'io rinovelli / disperato dolor che 'l cor mi preme / già pur pensando, pria ch'io ne favelli» (*If* XXXIII 4-6); entrambi vincono quel *dolore*, la donna in nome del «cotanto affetto» di Dante, l'uomo del proprio odio, perché così spera di aggiungere «infamia / al traditor ch'e' rode». Per soddisfare il grande desiderio di Dante, afferma Francesca, «dirò come colui che piange e dice» (*If* V 126); per soddisfare il proprio immenso desiderio di vendetta, afferma Ugolino, «parlare e lagrimar vedrai insieme» (*If* XXXIII 9). E come analogo è l'inizio dei discorsi dei due dannati, così è la fine: alla reticenza «aperta» di Francesca («quel giorno più non vi leggemmo avante») corrisponde la terribile reticenza «chiusa» di Ugolino («poscia più che 'l dolor,

poté 'l digiuno»). La prima è l'inizio di una storia, una passione fatale che condurrà alla morte; la seconda è la fine tragica, l'ultima di una serie di morti, quella che nasconde in sé un sospetto orribile. Entrambe le vicende suscitano in Dante un'intensissima reazione emotiva: la prima coinvolge l'*agens* al punto di farlo svenire, la seconda coinvolge l'*auctor* che abbandona la narrazione e si scaglia con rabbia contro la città in cui si è consumata l'inumana tragedia. I due canti, infine, sono ubicati in due punti corrispondenti: uno all'inizio dell'Inferno vero e proprio e uno alla fine, in un luogo richiamato dalla stessa Francesca; ulteriore riprova del fatto che almeno i due estremi della struttura fossero già fissati al momento della composizione del V canto, perché si corrispondono, individuando due eccessi nel peccato provocati da sentimenti opposti.

Di altre simmetrie che coinvolgono Francesca si dirà nei prossimi capitoli, a proposito di Pier della Vigna e soprattutto della Pia. La simmetria è dunque un elemento fondamentale non solo in questo singolo canto, ma anche nella *Commedia* in generale, perché è l'espressione della giustizia divina, che ha dato vita a una sorta di reciproco perfetto del mondo dei vivi, puntualissimo in ogni dettaglio e comprendente la totalità delle anime e dei peccati. Il gioco di specchi che così viene a instaurarsi costituisce il senso ultimo della lettura dell'opera nel suo complesso, laddove l'*exemplum* è tanto più efficace proprio perché in questi personaggi e nelle loro sofferenze è possibile identificarsi, per il tramite di Dante pellegrino e sotto la stretta sorveglianza di una guida morale non sottomessa alle passioni, com'è la ragione-Virgilio e come sarà poi, in misura ancora maggiore, Beatrice-teologia. Insomma, lo stesso meccanismo che seduce il lettore e lo può traviare per sempre lo può anche condurre sulla retta via della purificazione e della salvezza: lo specchio diventa allora *speculum* morale²³.

23. Guardarsi allo specchio, cioè compiere un esame di coscienza, è il primo passo del pentimento, seguito dalla *contritio cordis* e dal rossore della confessione: è questo il significato simbolico dello «scaglione primaio» del Purgatorio, che «bianco marmo era, sì pulito e terso / ch'ì mi specchiai in esso qual io paio» (Pg IX 95-96).

«L'animo mio, per disdegnoso gusto»

Pier della Vigna è sicuramente uno dei personaggi della *Commedia* che suscitano in Dante *viator* il maggior coinvolgimento emotivo e che quindi appaiono più significativi ai fini dell'esame di coscienza che egli è tenuto a svolgere nel corso del viaggio ultraterreno. Come nel caso di Francesca, nel cui canto per tre volte si parla di *pietà* (e una quarta volta nell'*incipit* del successivo), anche per il consigliere di Federico II viene usato il medesimo termine-chiave, che segnala l'angoscia legata al rispecchiamento, all'immedesimazione del pellegrino col peccatore: alla querela della pianta lacerata («non hai tu spirto di *pietade* alcuno?», *If* XIII 36) risponde il partecipe appello che Dante rivolge a Virgilio affinché supplisca alla propria incapacità a parlare, talmente intensa è la commozione suscitata in lui dalla vicenda narrata dal calunniato suicida («tanta *pietà* m'accora», v. 84). Mai più il vocabolo comparirà in tutta la cantica con la stessa peculiare valenza. Quindi, nel leggere il XIII dell'*Inferno* non si dovrebbe dimenticare che il Piero *giusto* incarna quasi un *alter ego* di Dante e che solo il momento segnato dal peccato pone uno iato fra il letteratissimo segretario dell'imperatore e il poeta¹.

1. «Alter ego negativo» dell'autore lo definisce Giovanni Battista Boccardo, *Il bosco delle reticenze. Appunti per una lettura di Inferno XIII*, in «Versants», 58, 2011, 2, pp. 109-145, a p. 136. L'immedesimazione di cui si parla qui non può certo indurre a pensare a un riscatto o addirittura un'assoluzione del logoteta siciliano da parte dell'Alighieri, come invece suggerì Leonardo Olschki, *Dante and Peter de Vineia*, in «Romanic Review», 31, 1940, pp. 105-111, riguardo al quale sono sicuramente condivisibili le riserve espresse da Leo Spitzer, *Il canto XIII dell'Inferno*, in *Id., Studi italiani*, C. Scarpati (a cura di), Milano, Vita e pensiero, 1976, pp. 147-172, alle pp. 171-172, e da Gianvito Resta, *Il canto XIII dell'Inferno*, in *Inferno. Letture degli anni 1973-'76. Casa di Dante in Roma*, Roma, Bonacci, 1977, pp. 319-360, alle pp. 333



Nel caso di Pier della Vigna, i motivi per cui Dante può immedesimarsi in lui sono palesi: entrambi cultori della bella scrittura in prosa e in poesia, in latino e in volgare; entrambi coinvolti nella vita politica, con funzioni di primo piano; entrambi fatti oggetto di calunnie infamanti e di una crudele persecuzione che misero a durissima prova le rispettive capacità di sopportare – da innocenti – le accuse più ingiuriose facendo ricorso alla virtù eroica che il buon cristiano deve esercitare in questi casi, vale a dire la fortezza. Il modello più alto in proposito, ovviamente, è il Cristo *patiens* che, del tutto incolpevole, accetta di subire gli ingiusti tormenti fino alla morte, a cui va affiancato Giobbe, il quale, bersagliato senza tregua dalle peggiori avversità, le subisce con rassegnazione. Piero peccò proprio perché, nonostante non fosse segnato dal male fino al momento della prova, non seppe esercitare fino in fondo tale virtù cardinale e incarna solo in tal senso un *exemplum vitandum*, mentre il simmetrico *exemplum imitandum* a tutto tondo è un altro personaggio che Dante incontrerà nel Paradiso, Romeo di Villanova, il «giusto» ministro del conte di Provenza (la coincidenza dell'attributo non è casuale), del quale «fu l'ovra grande e bella mal gradita» (*Pd* VI 137 e 129), che seppe rassegnarsi a mendicare «sua vita a frusto a frusto» (v. 141) e quindi in eterno condivide la beatitudine delle anime del cielo di Mercurio, onorato, lui «persona umile e peregrina» (v. 135), da un imperatore come Giustiniano. La sua ricompensa, rispetto al male sofferto, è copiosa ed eterna e suggerisce che anche Piero avrebbe potuto godere di un completo risarcimento per l'ingiustizia patita da parte di un altro imperatore (la cui anima, non per caso, non si trova fra quelle dei giusti), non solo della vana e transitoria ricompensa della fama terrena

e 355 nota 37; tuttavia proprio gli altri esempi di «pietà» del Dante personaggio opposti da Spitzer a Olschki, ossia la pena suscitata in lui dallo stravolgimento corporeo degli indovini o dai lamenti dei falsari (*If* XX 28 e XXIX 44), dimostrano come l'enfasi posta nel XIII canto sul proprio coinvolgimento emotivo, che lo porta all'afasia (come allo svenimento nel canto di Francesca), non sia affatto paragonabile ai rapidi accenni al disagio provato negli altri luoghi citati: ed è plausibile che tale esibito coinvolgimento segni due momenti di superamento di esperienze condivise dal Dante *auctor*, dello Stilnovo il primo (secondo la celebre analisi continiana), dell'uso della retorica il secondo (secondo quanto ipotizzò Angelo Jacomuzzi, *Il palinsesto della retorica e altri saggi danteschi*, Firenze, Olschki, 1972, p. 67, ripreso nelle proprie conclusioni da Claudia Villa, «Per le nove radici d'esto legno». *Pier della Vigna, Nicola della Rocca (e Dante): anamorfoosi e riconversione di una metafora*, in «Strumenti critici», 15, 1, gennaio 1991, pp. 131-144, a p. 144).

che gli offre Virgilio². Ma Pier della Vigna, come Francesca, è un perfetto caso-limite di innocente caduto nel male che consente di esplorare in tutte le sfaccettature una singola colpa senza l'interferenza di peccati concomitanti, mostrando come anche il migliore degli uomini possa fatalmente mutarsi in colpevole in determinate circostanze.

Solo una ferita dolorosa permette ai suicidi di emettere lamenti e quindi di parlare; l'espressione è faticosa, dalla «scheggia rotta» fuoriescono, mescolandosi concretamente e concettualmente, «parole e sangue» (*If XIII* 43 e 44)³, come nel discorso di Francesca si fondono parole e lacrime («dirò come colui che piange e dice», *If V* 126); anche per Piero il movente che lo spinge a discorrere coi due viandanti nonostante il dolore è pressante ed è opportunamente scelto da Virgilio come argomento sostanziale della sua *captatio benevolentia*: Dante, tornando «nel mondo sù» (*If XIII* 54), potrà *rinfrescare* la fama del personaggio, che chiude la sua risposta proprio chiedendo a chi potrà essere di nuovo tra i vivi di *confortare* la propria «memoria» (v. 77), ancora atterrata dal terribile colpo infertole dall'invidia.

Il discorso di Piero, come quello di Francesca, è diviso in due parti: la prima si riferisce alla propria vicenda, la seconda in generale alla sorte delle anime dei suicidi, dal momento in cui precipitano nella selva del settimo cerchio fino a quando si verificherà la resurrezione della carne. Un tratto

2. Ritengo il ministro di Raimondo Berengario più adeguato come reciproco-«antagonista» – da un punto di vista didattico-morale – di Pier della Vigna rispetto a Boezio, suggerito come termine di riferimento implicito da Manlio Pastore Stocchi, per il diverso ruolo esemplare assegnato ai due personaggi nel *Paradiso*: Boezio è beato per la sua dottrina, quindi Dante lo incontrerà fra gli spiriti sapienti del cielo del Sole, mentre Romeo lo è proprio per la sua funzione civile ed è perciò collocato tra gli attivi di quello di Mercurio. Cfr. in merito Manlio Pastore Stocchi, «*Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo [...]»*. *Lettura del canto XIII dell'Inferno*, in «Rivista di studi danteschi», 10, 2010, 1, pp. 24-39, in particolare pp. 34-35. Anche il caso «intermedio» di Pier della Broccia, ciambellano del re di Francia ucciso «per astio e per invidia» e «non per colpa commissa» (*Pg VI* 20 e 21), quindi salvo tra i morti «per forza», è sicuramente da porre in relazione con gli altri due di Piero e di Romeo (cfr. G. Resta, *Il canto XIII dell'Inferno*, cit., p. 327), ma non costituisce il reciproco esemplare del destino del logoteta: questo ruolo è chiaramente svolto, con funzione simmetricamente opposta, dal caso «estremo» nel bene di Romeo, come quello di Piero lo fu nel male.

3. Restano basilari le osservazioni in merito di L. Spitzer, *Il canto XIII dell'Inferno*, cit., pp. 154-156. Riflette sul sanguinamento di Piero, in relazione alla dottrina delle anime, Howard Needler, *The Birth and Death of the Soul*, in «Dante Studies», 122, 2004, pp. 71-93.



stilistico evidentissimo della prima parte dell'allocuzione del consigliere imperiale è il notevole sfoggio retorico, che da De Sanctis⁴ ai lettori più recenti è stato additato come una caratteristica peculiare del personaggio storico, usufruita da Dante con evidente intento mimetico⁵. Per De Sanctis questa parata di figure retoriche sarebbe funzionale a rappresentare (realisticamente) il personaggio sotto una luce negativa di cortigiano abituato a mascherare i propri reali sentimenti dietro una fredda ostentazione di perizia espressiva. Il punto di vista del grande critico irpino è falsato, come talvolta accade nelle sue brillanti letture, da un errore di prospettiva: egli formula il proprio giudizio sulla figura umana di Piero secondo parametri anacronistici e soggettivi, vedendolo come l'uomo di corte avvezzo a dissimulare in nome del proprio «particolare», ma portato da un'intrinseca fragilità a soccombere dinanzi alle difficoltà; insomma, un vero e proprio antieroe, agli occhi di un protagonista del Risorgimento. Il patriota De Sanctis nel 1855 non avrebbe potuto presentare altrimenti il personaggio

4. Francesco De Sanctis, *Pier delle Vigne* [lezione torinese del 1855], in *Id., Saggi critici*, Napoli, Morano, 1888, pp. 409-426, a p. 423: «Non solo egli [Pier della Vigna] si esprime con delicatezza ma con grazia ed eleganza, da uomo colto, ingegnoso e finamente educato; con antitesi, con metafore, con concetti, con frasi a due a due: [...] E perché questo? Perché Pier delle Vigne non è commosso ancora da quello che dice; e se parla della sua abilità segretariaesca, egli può bene uscir su con quel suo serrare e disserrare di chiavi; e se parla dei suoi avversarii, può bene usare una personificazione rettorica, la meretrice che infiamma, sicché gl'infiammati infiammino Augusto». Sulla celebre lettura desanctisiana cfr. Andrea Celli, «Perché mi scerpi?». *Il canto di Pier delle Vigne tra Hegel e De Sanctis*, in «Lettere Italiane», 62, 2010, 2, pp. 257-275.

5. Sono note le obiezioni continiane rivolte proprio a De Sanctis in merito alla riproduzione dantesca dello stile di Pier della Vigna poeta in volgare (nei *Poeti del Duecento*, cit., tomo I, p. 120). Francesco Novati la ricondusse piuttosto agli scritti in prosa di Piero, anche se è da escludere, con D'Ovidio e Spitzer, la funzione caricaturale che egli vi individuò (cfr. Francesco Novati, *Pier delle Vigne*, in *Id., Freschi e minui del Dugento*, Milano, L.F. Cogliati, 1925, pp. 55-81); Ettore Paratore nell'epistolario del protonotaro rinvenne consonanze non solo con gli stilemi, ma anche coi temi prevalenti nella *Magna Curia* (Ettore Paratore, *Pier della Vigna nel canto XIII dell'Inferno*, in *Atti del convegno di studi su Dante e la Magna Curia*, Palermo-Catania-Messina, 7-11 novembre 1965, Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 1967, pp. 250-263; *Id.*, *Analisi retorica del canto di Pier della Vigna*, in *Id., Tradizione e struttura in Dante*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 168-200); infine Claudia Villa, «Per le nove radici d'esto legno», cit., ha focalizzato l'attenzione sull'epistola di un corrispondente di Piero, Nicola della Rocca, e Stefania Benini ha ravvisato nel canto dantesco la volontà di riprodurre polemicamente le consuetudini scritte della *Magna Curia*, tese a impiegare lo stile del linguaggio biblico in funzione encomiastica nell'ottica del cesaro-papismo federiciano (cfr. Stefania Benini, «Parole e sangue». *Parola, fede e retorica in Inferno XIII*, in «L'Alighieri», 22, 2003, pp. 69-82).

dantesco ai propri allievi torinesi, premettendo inequivocabili considerazioni sull'antitetico suicidio di Catone in nome della libertà (concetto, quest'ultimo, da intendersi esclusivamente in senso politico): «il suicida pagano è un eroe, il suicida cristiano è un codardo», e additando come contraltare un eloquente modello contemporaneo positivo per la morale cristiana: la «serena rassegnazione [...] è il tipo dell'eroe cristiano, [...] di cui Silvio Pellico ci ha porto un così raro esempio»⁶.

Ben diverso è il giudizio su Pier della Vigna di Dante, *auctor* e *viator*, quale emerge, come si è detto, leggendo il XIII canto dell'*Inferno*; ben altro è il valore dell'ornato stilistico dei versi con cui il logoteta di Federico risponde alla sollecitazione di Virgilio. Tali versi devono colpire il lettore, imprimersi nella sua memoria in una sublime concentrazione poetica e narrativa, perché descrivono il *prima*, la condizione onorata e gloriosa (tutt'altro che servile, quindi, e *giusta*, si badi bene), poi la causa scatenante della disgrazia del personaggio (l'incendio inarrestabile della calunnia), infine la genesi del peccato, nella terzina 70-72. È questa la parte più importante dal punto di vista didattico-morale, perché in tre versi sono messe a fuoco le motivazioni e la modalità del fatale passaggio dal bene al male, dall'essere «giusto» all'essere «ingiusto»⁷. Non per caso essi si trovano al centro del canto, a chiudere la narrazione autobiografica del protagonista (o *narratio*, in termini retorici)⁸ prima del solenne giuramento («Per le nove radici...»). Ed è proprio di questa terzina cruciale che l'esegesi secolare del poema ha dato luogo a interpretazioni difformi, che mostrano un punto debole soprattutto nella spiegazione del

6. F. De Sanctis, *Saggi critici*, cit., p. 415. L'impetosa sentenza da corte marziale sui suicidi-antieroi è formulata subito dopo: «Quando dunque l'uomo sottostà alla fortuna, quando fattagli grave la vita, egli la gitta via da sé come un importevole peso, togliendosi cosa non sua, questo voi me lo chiamate virtù ed è colpa; voi me lo chiamate magnanimità ed è fiacchezza d'animo» (ivi, p. 416).

7. La celeberrima terzina da un punto di vista retorico costituisce, nel suo insieme, un'e-laboratissima perifrasi per il «tragico gesto, emblematicamente alluso», come nota Anna Pegoretti, *Canto XIII*, in *Voci sull'Inferno di Dante. Una nuova lettura della prima cantica*, Z. G. Barański, M. A. Terzoli (a cura di), vol. I, Roma, Carocci, 2021, pp. 299-318, a p. 303.

8. È una delle partizioni dell'*oratio* ciceroniana, rispecchiata nel discorso di Piero, come mostrò David H. Higgins, *Cicero, Aquinas, and St. Matthew in Inferno XIII*, in «Dante Studies», 93, 1975, pp. 61-94.



sintagma «disdegnoso gusto», con discutibile rispondenza grammaticale e semantica nelle parafrasi di volta in volta proposte. Tale sintagma, peraltro, è il cuore pulsante della terzina, rappresentando la motivazione profonda del gesto che segnò la dannazione di Pier della Vigna («per disdegnoso gusto»).

I commenti antichi⁹ sciolgono il sintagma in questione sostantivandone indebitamente l'aggettivo e non soffermandosi a chiarire la natura del «gusto» in quanto «disdegnoso», ma considerando piuttosto (in modo non del tutto ortodosso sul piano logico e grammaticale) «disdegnoso» come l'effetto del «gusto», in altre parole «gusto» (che vale 'sentimento, sensazione') che provoca *disdegno*, quest'ultimo inteso come 'sdegno, indignazione', suscitato in Piero, si precisa, dalla pena ingiusta (Bambaglioli, Guido da Pisa, Ottimo, Maramauro, Benvenuto, Buti, Vellutello) o dalle calunnie udite contro di sé (Buti) o dal capovolgimento della propria «fortuna» (Barzizza, Gelli). La formulazione più esauriente è quella di Bambaglioli, volgarizzata alla lettera dall'Ottimo: «*turbatus et dedignatus ex gustu indigne pene*» («turbato e disdegnato per lo sentimento della indegna pena»). Questo «sentimento» sarebbe stato tale da fare impazzire il personaggio (Boccaccio)¹⁰, profondamente amareggiato («amaricatus») dall'indignazione (Benvenuto).

Una prima novità interpretativa, che si mantiene sul piano squisitamente linguistico, si ha con Lodovico Castelvetro (nella *Sposizione* del 1570), il quale considera in prima istanza il «gusto» evocato dal suicida

9. Mi sono avvalso del sito del Dartmouth Dante Project, alla cui lista dei commenti danteschi rimando per i riferimenti bibliografici alle singole edizioni: <https://dante.dartmouth.edu/commentaries.php>. Quelle che non vi sono contemplate saranno citate di volta in volta.

10. Seguirà la lettura del «disdegnoso gusto» come follia autolesionistica Pompeo Venturi (il cui commento è del 1732): «Per isfogo, e trasporto di furore», annotazione da cui probabilmente derivò quella coeva di Baldassarre Lombardi: «Disdegnoso gusto vale *gusto arrabbiato*». Anche Francesco Novati, prendendo posizione in una sua conferenza contro la celebre lezione di De Sanctis, considerate le testimonianze sul modo cruento con cui Piero si sarebbe tolto la vita, interpretò in modo simile il sintagma: «[Dante] ha condannato dunque il suicida, perché la collera, il “disdegno” furon si forti in lui da renderlo ingiusto contro sé stesso, disubbidiente ai divini precetti, perché fece getto di ciò che non gli apparteneva; ma nol chiamò né lo credette mai vile» (Francesco Novati, *Pier della Vigna*, in *Con Dante e per Dante. Discorsi e conferenze tenute a cura del comitato milanese della Società Dantesca Italiana. M.DCCC.XCVIII*, Milano, Hoepli, [1898?], pp. 1-36, a p. 30).

letteralmente come uno dei cinque sensi¹¹, piuttosto che come 'sentimento', identificando quello «disdegnoso» come proprio di chi rifiuta i cibi di scarsa qualità ed è quindi schizzinoso, di palato esigente. Il valore figurato del «disdegnoso gusto» è dunque 'rifiuto delle cose non degne, non meritate', introducendo così una diversa sfumatura rispetto all'interpretazione vulgata: non più l'*indignatio* violenta suscitata dall'ingiustizia, ma un diniego disgustato. Questa sfumatura semantica fu colta anche da D'Ovidio (probabilmente senza aver consultato il commento di Castelvetro), nella sua *lectura* del *Canto di Pier della Vigna*¹², in una gradazione di concetti che si sforza di afferrare, traducendolo con un termine moderno (frutto di una crasi fra il prefisso dell'aggettivo e il sostantivo), quello antico e sfuggente di Dante:

a me pare che Pietro dica essersi ucciso per dispetto e sdegno, per l'*amarezza* del dispetto, per *disgusto*. Questo vocabolo allora non correva, né esso né tutta la sua famiglia; e sol nel Rinascimento venne in uso, sì in Italia e sì in Francia. Al poeta si dovè presentar proprio l'idea che noi esprimiamo con *disgusto*, ed insieme l'idea di dispetto e sdegno: così scrisse *disdegnoso gusto*¹³.

Non molti anni fa tale interpretazione è stata rilanciata (senza citare l'antecedente cinquecentesco) da Steno Vazzana, che al riguardo ha parlato di «nausea»¹⁴.

11. Significato attestato in Dante in *Cv* III III 10 e in *Pg* XXIV 152.

12. Dopo una vivacissima e suggestiva narrazione della propria affannosa ricerca del senso di quell'espressione e di quei versi, il critico scrive: «*Per disdegnoso gusto e fuggir disdegno* sono espressioni efficacissime, e paiono anche chiare, chi le guardi a distanza, ma ad avvicinarvisi, per tradurle in buona prosa, si confondono e ci abbarbagliano. L'antitesi stessa che ne aumenta l'efficacia ne scema la chiarezza. Più volte ho creduto d'aver fermato bene il senso spicciolo mediante una certa parafrasi, ma nel passar oltre ho ripreso a dubitare, temendo d'essere soggiaciuto come ad un'illusione ottica; e mi sono un po' ricordato di quella scritta d'uno stabilimento fiorentino, che avvicinandovisi di qua si legge BAGNI, allontanandosene di là si legge BAINS» (Francesco D'Ovidio, *Nuovi studi danteschi*, Milano, Hoepli, 1907, pp. 225-226).

13. Ivi, p. 226. I corsivi sono nel testo. Peraltro, già Novati aveva già usato il termine a cui approda D'Ovidio: «Non timore, né pusillanimità, ma ira e disgusto indussero lo sventurato al mal passo» (F. Novati, *Pier della Vigna*, cit., p. 30).

14. «Il sostantivo "gusto" rimarca questa qualità direi sensoriale di quel sentimento negativo, avvertito così profondamente da risultare quasi una sensazione fisica, un rigetto dalle



Un'altra proposta esegetica, che avrà fortuna anche presso numerosi commentatori recenti e recentissimi del poema, fu avanzata quasi tre secoli dopo Castelvetro da un altro dantista *sui generis*, Gabriele Rossetti, il quale sostanziò la sua glossa con una notazione psicologica inedita, consistente nella lettura di «gusto» come 'piacere, compiacimento', nella direzione, dunque, del suicidio visto come frutto di un *cupio dissolvi*: «quando il disdegno deriva da giusta cagione, l'uomo ha un certo compiacimento a nutrirsene». Tale notazione fu subito recepita dal Tommaseo, il quale però la coniugò con l'*amaricatus* di Benvenuto, riannettendo così al concetto una certa dose di impetuoso risentimento che fa da antidoto all'inerte abbandono postulato da Rossetti: «Per l'amaro piacere che cercasi nella soddisfazione di fiero disdegno». Si apre così il ricco filone esegetico del «gusto» (piacere) per lo sdegno, cui aderirono soprattutto Bennassuti e Scartazzini, ma anche Andreoli e Bianchi e poi, come vedremo, molti altri commentatori più recenti. Lo stesso De Sanctis dovette essere influenzato da queste letture del *disdegnoso gusto* come compiacimento autodistruttivo nel formulare la sua sbrigativa spiegazione, condizionata dalla visione di Pier della Vigna come un «codardo»: «un uomo debole, che vede nella sua sventura gli onori tornati in lutto, la gioia volta in mestizia, e che si uccide per *disdegnoso gusto*, per non saper sostenere il nuovo suo stato»¹⁵. Non c'è nessun legame, è evidente, fra questa glossa desanctisiana e il sintagma dantesco; in fondo, quest'ultimo resta non spiegato, ma il gesto di Piero è motivato come un abbandono rinunciatario che evita il dolore, secondo un'idea astratta formulata fondamentalmente in base a quello che Freud avrebbe definito *Lustprinzip*.

Con Berthier si ritorna all'interpretazione più antica del sintagma, quale espressione di violenta incontrollata indignazione («irosa risoluzione»); anche Poletto ripropone la sottaciuta trasformazione in sostantivo dell'aggettivo «disdegnoso», specificando però (maggiormente

viscere»; una sensazione destata dall'«ingiustizia patita» e dall'«ingiustizia degli altri» (Steno Vazzana, *Il «disdegnoso gusto» di Pier de le Vigne*, in «L'Alighieri», n. s., 11, a. 39, gennaio-giugno 1998, pp. 91-94, a p. 92).

15. F. De Sanctis, *Saggi critici*, cit., p. 423.

in linea con la semantica dantesca) che «nel disdegno è implicato il disprezzo e l'avversione a quelle calunnie oltraggiose». Il primo a notare la tradizionale forzatura della funzione grammaticale di *disdegnoso* è Tozer: «*to take disdegnoso ('disdainful') in this sense seems to be doing violence to the meaning of the adjective*»; egli propone perciò di interpretare il sintagma come «*prompted by disdainful feeling*», 'mosso da sentimento sprezzante', aggiungendo però una ulteriore spiegazione letterale: «*owing to my experience (taste) of the feeling of disdain*». Dunque, egli dà risalto al valore di peculiare motivazione caratteriale, propria del consigliere dell'imperatore, di questa espressione; anche se la spiegazione ulteriore riconduce, in modo un po' contraddittorio, nell'ambito del 'sentire disprezzo' tipico della vulgata interpretativa. Quindi Tozer nega che l'oggetto del disprezzo di Piero sia il disprezzo altrui, che compare solo nel verso seguente, lasciandolo dunque senza bersaglio: un disprezzo fortemente sentito, ma sostanzialmente fine a se stesso.

Torraca recupera quel bersaglio proprio in virtù del palmare legame retorico *disdegnoso-disdegno*, annettendo al sentire di Piero una componente di fiero orgoglio (siamo quindi agli antipodi della lettura desanctisiana del cortigiano di Federico come «uomo debole»): «dà non ignobile ragione del suicidio, va alteramente incontro al *disdegno* del v. segg.». Ne consegue, mi pare, la glossa di Pietrobono, per il quale quello di Piero è «quel disdegno che non vuole ci si umilii a confutare le accuse». Nulla di nuovo nei commenti di Mestica, Casini-Barbi, Scartazzini-Vandelli, Provenzal, allineati all'interpretazione tradizionale dell'*indignatio* dovuta all'umiliazione; Steiner vi coniuga l'«amaro piacere» di Tommaseo/Benvenuto, Del Lungo riconduce il «disdegno» del verso seguente alla «disgrazia, del principe», e anche altri accomunano il «disdegno» dei cortigiani a quello del sovrano¹⁶.

Grabher si sofferma sul sintagma considerandolo una notazione psicologica di valore generale, buona per tutti i suicidi, quindi esulante dalla specifica ingiustizia subita da Piero: esso esprime lo «sdegno che

16. Su questa linea anche Gianvito Resta, che parafrasa *per disdegnoso gusto* in questi termini: «per un assaporato amaro piacere di disprezzo nei confronti degli invidiosi calunniatori» (G. Resta, *Il canto XIII dell'Inferno*, cit., p. 353 nota 31).



il suicida in genere, e con amaro compiacimento, manifesta nel suo atto disperato: considerandolo quasi come un rimprovero agli uomini e una rivalsa contro l'iniqua sorte». È ripresa dunque l'idea di Rossetti e Tommaseo, individuando però come oggetto dello sdegno l'umanità intera, in una sorta di paradossale spirito di rivalsa (credo si possa assegnare questo stesso oggetto universale anche al «*feeling of disdain*» di Tozen, che ne era privo). L'esito coerente dell'interpretazione psicologico-caratteriale del «disdegnoso gusto» di Piero è il significato che Porena per primo, sviluppando l'antico valore di 'sentimento, sensazione', assegna al sostantivo *gusto*, parlando di 'indole, natura': dunque, 'indole disdegnosa'¹⁷. Tuttavia, contro tale lettura si schiera immediatamente e apertamente Sapegno, con una lunghissima nota, che costituisce la prima articolata trattazione specifica della questione. Opportuno e totalmente condivisibile il suo appello a una scrupolosa analisi storico-linguistica del testo: «Ogni parola ha il suo peso e deve essere attentamente valutata e compresa nel suo esatto significato». Dunque, in primo luogo «gusto» non ha mai il significato di 'indole' nel linguaggio dell'Alighieri e in «disdegno» (quindi il sostantivo del v. 71) Sapegno rileva le prevalenti accezioni dantesche di 'disprezzo, ira'. La parafrasi che ne deriva, in ogni caso, riprende la linea Rossetti-Tommaseo-Benvenuto, riproponendo l'antica spiegazione dell'indignazione amaramente compiaciuta: «mosso da uno spirito di amara ribellione» (il riferimento alla «sfumatura di piacere, di soddisfazione sensibile; [...] il compiacimento che accompagna nel suicida l'estrema manifestazione di un violento spirito di rivolta» precede nella nota). La stessa linea interpretativa, talora con rimando esplicito a Benvenuto o a Tommaseo, è seguita da Bosco-Reggio¹⁸, Pasquini-Quaglio, Nicola

17. Seguito da Antonio Marzo, *I violenti contro sé e le proprie cose. Lettura del canto XIII dell'Inferno*, in *Lectura Dantis Lupiensis*, V. Marucci, V. L. Puccetti (a cura di), vol. 1, Ravenna, Longo Editore, 2012, pp. 39-72, a p. 54.

18. Ma già Bosco in *Dante vicino*: «Quel che induce Piero al suicidio è, come dice il Rossi, il piacere di mostrare ai calunniatori il suo disprezzo; il disdegno che ci impedisce di umiliarci a confutare ingiuste accuse, come egregiamente chiosano il Pietrobono e il Porena. Insomma [...] quello di Piero è lo sdegno di Romeo di Villanova, anch'egli benemerito del suo signore, anch'egli vittima dell'invidia cortigiana» (Umberto Bosco, *Dante vicino. Contributi e lettere*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1966, pp. 265-266).

Fosca e Giorgio Inglese¹⁹ (in questi ultimi due commenti, però, con utili integrazioni di fondamentali referenti teorici, da Agostino e Tommaso, su cui torneremo). Il recentissimo commento di Luisa Ferretti Cuomo alla nuova edizione critica dell'*Inferno* allestita da Paolo Trovato introduce una leggera variante all'interpretazione del sostantivo, all'interno di una chiosa alquanto discorsiva che si estende molto oltre i termini della lapidaria terzina: «per un atteggiamento di disprezzo altezzoso verso chi mi aveva condotto al carcere e all'abbacinamento (*disdegnoso gusto*)»²⁰. Se *disdegnoso* significa 'sprezzante-altezzoso', *gusto* è spiegato come «atteggiamento»: mi pare restino valide le riserve espresse a suo tempo da Sapegno riguardo a 'indole'; si tratta solo di una delimitazione dello stesso concetto, che non ha rispondenza nel termine antico.

Con Daniele Mattalia si palesa invece una reazione di arretramento davanti alla difficoltà di interpretazione; l'esegeta, dinanzi al «disdegnoso gusto» di Piero, si rifugia nel campo alquanto aleatorio dell'«intuibile»: «più facilmente intuibile che geometricamente interpretabile e forse, se interpretato con tutta e certa precisione, privo di quella pregnanza psicologica che ameremmo trovarvi». Sono parole rivelatrici, poiché mostrano tutti i limiti di un approccio attualizzante al testo, che si desidererebbe diverso da quello che è, più simile a ciò che amano i lettori che chiamano «antico» il tempo di Dante: nei versi di quest'ultimo su Pier della Vigna si cerca una qualità – la «pregnanza psicologica» – che Mattalia non trova, a differenza di altri interpreti, ma che molto probabilmente non era affatto tra quelle che l'autore mirava a conferire al proprio testo.

L'idea delle aspettative deluse del lettore, tuttavia, resta appannaggio del solo Mattalia, il quale fa seguire all'affermazione sopra riportata le note esplicative di commenti precedenti (cosa che si limitano a fare anche Chimenz e Fallani). Un nuovo elemento emerge dalla chiosa di Giacalone, che aderisce alla linea interpretativa dell'amaro sdegno rabbioso,

19. Dante Alighieri, *Commedia*, G. Inglese (revisione del testo e commento di), Roma, Carocci, 2007.

20. Dante Alighieri, *Commedia. Inferno*, L. Ferretti Cuomo, E. Tonello, P. Trovato (edizione critica e commento a cura di), vol. 2, *Commento*, a cura di Luisa Ferretti Cuomo, Limena (PD), libreriauniversitaria.it edizioni, 2022, p. 345.



ma introduce *en passant* un oggetto inedito ma significativo di tale sdegno: «il mio animo, spinto da un impulso di amara reazione *contro la vita* [...]» (il corsivo è mio). Questo spunto non è ulteriormente sviluppato da Giacalone, mentre appare al centro della più concisa, ma sostanziosa ed efficace nota di Anna Maria Chiavacci Leonardi, che cito per intero perché rappresenta una sorta di elegante *summa* della tradizione interpretativa del sintagma:

per disdegnoso gusto: espressione di tipica densità dantesca, dove aggettivo e sostantivo si compenetrano in uno strettissimo legame: essa indica il piacere rabbioso e sprezzante, il compiacimento cioè del proprio offeso disprezzo per gli altri e per la vita stessa, che sembra essere il nodo psicologico proprio di ogni suicida e le cui radici, come dice l'aggettivo *disdegnoso*, stanno nella superbia umana; per questo senso di *disdegno* nel vocabolario dell'*Inferno* dantesco cfr. X 63 e XIV 70 [corsivi nel testo].

Gli ibridi concettuali anche qui enunciati, partendo dall'idea che aggettivo e sostantivo «si compenetrino», lasciano in effetti non risolta la questione, pur cogliendone aspetti fondamentali – quale il riferimento alla superbia – che, come si vedrà, trovano riscontro nello specifico referente dantesco che mi accingo a proporre. A tal riguardo mi pare opportuno prendere le mosse da una premessa metodologica di cui sarebbe necessario tenere conto ogni qual volta ci si soffermi su segmenti testuali della *Commedia* affini a quello in questione, laddove sia in gioco – in termini moderni – la *psicologia* di un personaggio. Il fatto è che un vero e proprio postulato di tale disciplina, la psicologia appunto, dal momento in cui ha assunto – nel corso dell'Ottocento – caratteri di scienza, è la sua netta separazione dalla morale; ora, una simile scissione non ha alcun senso, anzi è addirittura deleteria se la applichiamo all'interpretazione dell'opera dantesca, nella quale il presupposto è inverso: la morale (cristiana) va sempre tenuta presente nell'agire umano, dai pensieri più reconditi di un individuo a quelli che guidano la politica (in una visione escatologica) o ispirano l'arte e la scrittura letteraria. Quindi bisogna sempre prevedere nell'enunciazione delle scelte dei personaggi della *Commedia* (soprattutto nei casi-limite più significativi, quelli nei quali il

viator e *l'auctor* si rispecchiano) un sostrato morale, tale da delineare con precisione il confine tra bene e male, tra *giusto* e *ingiusto*. È questo che conta per la giustizia divina, e quindi per il lettore; non le personali inclinazioni di un uomo che sembra agire irrazionalmente²¹. Significativo, da questo punto di vista, il fatto che i commentatori più antichi per spiegare il *disdegnoso gusto* parlassero di indignazione, cioè di un movente morale, non di compiacimento, come si cominciò a fare solo nell'Ottocento.

Bisogna dunque ricorrere ai punti di riferimento danteschi in materia di morale cristiana: le *Sacre Scritture*, la patristica, la teologia medievale. Non vi sono dubbi che il suicidio in tali fonti sia unanimemente considerato un peccato gravissimo e come tale senza giustificazioni per un cristiano; questa è anzitutto la posizione di Agostino, il quale, nei capitoli 17 e seguenti del primo libro del *De civitate Dei*, condanna quell'atto quasi senza eccezioni, in espressa polemica con gli autori pagani²². Il suo intento, in linea con l'impostazione apologetica dell'opera, è soprattutto quello di esecrare una pratica che vari filosofi antichi in determinate circostanze viceversa esaltavano (additando esempi famosi) o consigliavano come il male minore. Agostino distingue fondamentalmente due casi di suicidio: quello di chi, innocente, per non subire su di sé gli effetti di un'azione peccaminosa di altri (per esempio, le donne cristiane che rischiavano di essere violentate quando Roma fu occupata dai barbari), si uccide, e quello di chi col suicidio punisce una propria colpa, giustiziando se stesso. Quest'ultimo è il caso di Giuda, per il quale Agostino sostiene che egli compì un gesto privo di valore espiatorio, in quanto gli precluse la possibilità di ricorrere col pentimento all'infinita

21. Come scriveva, invece, Sapegno, a proposito di Pier della Vigna: «Mentre [Dante] ne definisce con un'analisi penetrante la motivazione psicologica da un punto di vista soggettivo, al tempo stesso rivela l'obiettiva assurdità di un processo mentale, la cui logica apparente è di fatto inficiata e stravolta dall'intervento di una passione che deforma l'esatta percezione delle cose e ottenebra i criteri del giudizio». Manca a questa suggestiva lettura un parametro indispensabile: non si tratta di descrivere l'atto di un folle in senso medico-scientifico, ma il compiersi di un peccato. Del resto, basta pensare alla peculiare pregnanza che assumono, nella *Commedia*, termini come *folle e ragione* (per quest'ultima si veda il capitolo precedente).

22. Cito da *Patrologiæ cursus completus [...] series prima*, tomo XLI, *Sancti Aurelii Augustini hipponenensis episcopi opera omnia*, J.-P. Migne (a cura di), tomo VII, Parisiis, près la barrière d'enfer, 1841.



misericordia di Dio; quindi il suo suicidio si affiancò al tradimento di Cristo, aggiungendo peccato a peccato:

*Iudæ factum merito detestamur eumque veritas iudicat, cum se laqueo suspendit, sceleratæ illius traditionis auxisse potius quam expiasset commissum, quoniam Dei misericordiam desperando exitiabiliter pœnitens nullum sibi salubris pœnitentiæ locum reliquit*²³.

[Noi condanniamo l'operato di Giuda e l'umana ragione giudica che con l'impiccarsi ha piuttosto accresciuto che espiaito l'azione dello scellerato tradimento, poiché pentendosi a propria condanna senza sperare nella misericordia di Dio non si lasciò nessuno spazio al pentimento che salva].

Dunque, a maggior ragione deve astenersi dal suicidio chi non ha nulla da punire in se stesso con quel gesto, chi è innocente («quanto magis a sua nece se abstinere debet, qui tali supplicio quod in se puniat non habet!»)²⁴. Quest'ultima, ovviamente, è la condizione del «giusto» Pier della Vigna. Le successive parole di Agostino, riportate anche dai commenti danteschi più recenti, precisano che il suicida che uccide in sé un innocente per non subire le conseguenze di un peccato infamante ai suoi danni da parte di altri sostanzialmente finisce per commettere un gravissimo peccato al loro posto, trasferendo quindi la colpa su di sé:

*Cur autem homo, qui mali nihil fecit, sibi malefaciat et se ipsum interficiendo hominem interficiat innocentem, ne alium patiatur nocentem, atque in se perpetret peccatum proprium, ne in eo perpetretur alienum?*²⁵

[Ma perché un individuo che non ha fatto nulla di male dovrebbe farsi del male e uccidendosi uccidere un innocente per non subire il male da un altro colpevole, e compiere su di sé un proprio peccato affinché in lui non se ne compia quello di un altro?]

23. Augustinus, *De civitate Dei*, I 17.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

Il concetto qui espresso è sicuramente quello che sta alla base del celeberrimo chiasmo di Pier della Vigna, il v. 72, al di là del gioco retorico della figura etimologica in antitesi²⁶; ma le motivazioni espresse nei due versi precedenti sfuggono ancora, perché le circostanze in cui il segretario di Federico si era venuto a trovare erano diverse da quelle delle antiche donne cristiane di cui parlava Agostino: queste, uccidendosi, potevano *evitare* la colpa di altri e la propria vergogna, mentre Piero subì pienamente gli effetti delle calunnie e continuò a subirli anche dopo la morte, almeno fino a quando Dante *auctor* non compose il XIII canto dell'*Inferno*. Il peccato d'invidia dei cortigiani non fu affatto evitato dal suicidio di Pier della Vigna.

Non per caso, Dante si allontana dal pensiero agostiniano per entrambi gli esempi di celebri suicidi di pagani che il vescovo di Ippona discute nei capitoli successivi, condannandoli dal punto di vista della morale cristiana: sia per il caso di Lucrezia, la moglie di Collatino, suicidatasi dopo aver subito violenza da Sesto Tarquinio (come riportano fra gli altri Livio, Ovidio nei *Fasti* e Cicerone nel *De republica*)²⁷, sia soprattutto per quello di Catone Uticense²⁸. Sulla prima, citata evidentemente in contrapposizione alle donne cristiane, Agostino sostiene che se del forzato adulterio ella fu vittima innocente, uccidendosi condannò a morte, appunto, un'innocente; se invece la violenza non fu priva di consenso da parte sua, il suicidio va considerato un'aggravante, una colpa aggiunta a un'altra colpa (come nel caso di Giuda)²⁹. Ciò nonostante, Dante pone la matrona romana nel Limbo, citandola subito dopo aver fatto il nome del padre del suo violentatore (evocato in quanto ogget-

26. Per la quale sono stati chiamati in causa altri brani da Agostino e da Paolo Orosio, in cui compare il gioco *iustum / iniustum* o *iuste / iniustus*, ma in contesti e con significati totalmente diversi (cfr. Augustinus, *Enarrationes in Psalmos*, LXXIV 8; Orosius, *Historiæ adversus paganos*, I 20).

27. Cfr. Livius, *Ab Urbe condita*, I 57-58; Ovidius, *Fasti*, II, 825-832; Cicero, *De republica*, II xxv 47.

28. Questa presa di distanze da Agostino, riguardo a Catone, è stata sottolineata già da Manlio Pastore Stocchi, *Da Ulisse a Catone. Una lettura del canto I del Purgatorio*, in «Rivista di studi danteschi», 6/1, 2006, pp. 3-24, in particolare alle pp. 14-17.

29. Cfr. Augustinus, *De civitate Dei*, I 19.



to della cacciata da parte di Bruto, non perché sia tra gli altri abitanti del «nobile castello»), in un verso in cui sono affiancate quattro donne dell'antichità, «Lucrezia, Iulia, Marzia e Corniglia» (*If* IV 128), esemplari rispettivamente per castità, mansuetudine, dedizione coniugale e austerità (tra le quali figura anche la moglie proprio di Catone Uticense); tutte e quattro, quindi, considerate come prive di peccato, pur non avendo creduto nella futura venuta di Cristo³⁰.

Il caso di Catone è affrontato da Agostino in quanto l'Uticense fu protagonista di un suicidio celeberrimo, ritenuto un modello di magnanimità dai pagani. Polemicamente il vescovo lo presenta non come un esempio di ribellione al disonore in nome della libertà, ma, viceversa, come un caso di mancanza di forza, di capacità di sostenere le avversità, avvalorato dal fatto che egli avesse esortato il figlio non a seguire il proprio esempio, ma a rimettersi alla clemenza di Cesare³¹. Agostino gli contrappone due grandi paradigmi di sopportazione eroica: non solo quello biblico di Giobbe, ma anche quello di un antico romano, Attilio Regolo, che tornò a Cartagine per consegnarsi ai nemici onorando il giuramento fatto prima di partire (compiendo dunque una scelta praticamente opposta rispetto al suicidio messo in atto da Catone proprio per evitare la prigionia)³². Nel *Purgatorio* Dante ribalta totalmente l'assunto agostiniano, rendendo l'Uticense addirittura un simbolo di virtù cristiane e, in quanto tale, arcigno guardiano del secondo regno, considerando quindi il suo suicidio come un gesto eroico di sacrificio della vita stessa, non di fuga dal dolore: nella sua opera di contaminazione tra sapienza

30. Del tutto diverso, ovviamente, il caso di Didone che «s'ancise amorosa» (*If* V 61): la regina di Cartagine aveva sottomesso al «talento» la propria capacità di discernimento fra il bene e il male, per cui le sue azioni erano condizionate dalla propria insana passione per Enea, che la indusse a tradire la fedeltà promessa al marito defunto (com'era stato evidenziato da Dante anche in *Cv* IV xxvi 8). Come si è già rilevato nel capitolo precedente, il suicidio appare per lei una sorta di "effetto collaterale" del suo peccato principale, quello della lussuria. E come tale andrà interpretato anche quello, citato non per caso nella stessa terzina, di «Cleopatras lussuriosa» (*If* V 63): secondo la chiosa di Iacopo Alighieri: «Cleopatra [...] fu moglie [di] Marco Antonio, il quale [da] Ottaviano [...] fu morto; per lo qual dolore ella [...] la morte innamorata prese». Entrambe le regine, insomma, si uccisero accecate dalla peccaminosa passione che le aveva travolte.

31. Cfr. Augustinus, *De civitate Dei*, I 23.

32. Cfr. *ivi*, I 24.

antica ed etica cristiana, ossia quel peculiare sincretismo che lo conduce a citare sullo stesso piano Enea e San Paolo in *If* II, non stupisce affatto che il gesto di Catone possa apparire al poeta della *Commedia* come un modello di martirio (il «*sanctus* [...] *Cato*» della *Pharsalia*, VI 311).

Del resto, Agostino stesso aveva previsto un'eccezione rispetto alla generale condanna dell'atto suicida, ed è proprio quella che concerne le donne che si uccisero per non subire violenza, manifestando verso di loro umana comprensione già nella domanda retorica che apre il citato capitolo 17 del I libro del *De civitate Dei*: «*quæ se occiderunt, ne quicquam huius modi paterentur, quis humanus affectus eis nolit ignosci?*» [quale umano sentimento non si vorrebbe perdonare alle donne che si uccisero per non subire una tale violenza?]; significativo è soprattutto quanto il vescovo sostiene più avanti, nel capitolo 26, laddove, riguardo a quelle cristiane che, durante la persecuzione, preferirono lasciarsi morire piuttosto che sottostare all'oltraggio della violenza e quindi furono venerate come sante martiri, sospende il giudizio. La questione infatti sta tutta nel movente interiore del gesto, che gli altri uomini non possono conoscere: se fu ispirato da Dio, come avvenne per Sansone, fu un gesto di obbedienza virtuosa, non di debolezza umana³³.

San Tommaso, che nella *Summa Theologiæ* ribadisce più volte l'illiceità del suicidio ripetendo le argomentazioni agostiniane, nel *Supplemen-*

33. «*Sed quædam, inquit, sanctæ feminæ tempore persecutionis, ut insectatores suæ pudicitia devitarent, in rapturum atque necaturum se fluvium proiecerunt eoque modo defunctæ sunt earumque martyria in catholica Ecclesia veneratione celeberrima frequentantur. De his nihil temere audeo iudicare. Utrum enim Ecclesiæ aliquibus fide dignis testificationibus, ut earum memoriam sic honoret, divina persuaserit auctoritas, nescio; et fieri potest ut ita sit. Quid si enim hoc fecerunt, non humanitus deceptæ, sed divinitus iussæ, nec errantes, sed obædientes? Sicut de Sansone aliud nobis fas non est credere. Cum autem Deus iubet seque iubere sine ullis ambagibus intimat, quis obædientiam in crimen vocet? Quis obsequium pietatis accuset?*» [Ma, dicono, alcune sante donne, nel tempo della persecuzione, per sfuggire a coloro che insidiavano la loro pudicizia si gettarono nel fiume che, travolgendole, le uccise; con quell'atto morirono e il loro martirio è ricordato con grande venerazione nella Chiesa cattolica. Non oso giudicare arbitrariamente questi fatti. Non so se un'autorità divina, sulla base di testimonianze degne di fede, ha indotto la Chiesa a onorare così la loro memoria. Può anche essere che sia così. E se l'hanno fatto non perché umanamente ingannate, ma perché ispirate; non per errore, ma per obbedienza? Di Sansone, ad esempio, non è lecito credere diversamente. Dio comanda e fa conoscere il suo comando senza possibilità di equivoco. E allora chi potrebbe reputare reato l'obbedienza, chi potrebbe chiamare in causa l'ossequio della pietà?] (Augustinus, *De civitate Dei*, I 26).



tum tertiæ partis, in cui discute i casi nei quali i martiri meritano l'aureola della santità, si rifà ancora al vescovo di Ippona per prevedere come eccezione in positivo nella valutazione morale del suicidio proprio quella delle donne cristiane che si uccisero per non subire violenza e che la tradizione della Chiesa riconobbe come sante votatesi al martirio:

[...] *illicito operi non debetur aureola. Sed illicitum est sibi ipsi manus iniicere: ut patet per Augustinum, in I lib. de Civ. Dei. Et tamen quorundam martyria in Ecclesia celebrata sunt qui sibi manus iniecerunt, tyrannorum rabiem fugientes: ut patet in Ecclesiastica Historia de quibusdam mulieribus apud Alexandriam*³⁴. *Ergo non semper martyrio debetur aureola.*

[...]

*secundum Augustinum, in I de Civ. Dei, nulli licitum est sibi ipsi manus iniicere quacumque ex causa: nisi forte divino instinctu fiat, ad exemplum fortitudinis ostendendum, ut mors contemnatur. Illi autem de quibus obiectum est, divino instinctu mortem sibi intulisse creduntur. Et propter hoc eorum martyria Ecclesia celebrat*³⁵.

[L'aureola non può essere dovuta a un atto illecito. Ora, come spiega Agostino nel primo libro della *Città di Dio*, a nessuno è lecito suicidarsi. E tuttavia nella Chiesa sono stati esaltati dei martiri che si sono dati la morte per sfuggire alla crudeltà dei tiranni: come risulta dalla *Storia Ecclesiastica* a proposito di alcune donne di Alessandria. Perciò non sempre al martirio è dovuta l'aureola. [...]. Come spiega Agostino nel primo libro della *Città di Dio*, a nessuno è lecito suicidarsi per nessun motivo; a meno che ciò non si compia per ispirazione divina quale esempio di forza, fino al disprezzo della morte. Ebbene, nei casi accennati dall'obbiezione si crede che il suici-

34. Esempi di donne cristiane suicidatesi durante le persecuzioni per non abiurare la propria fede o per evitare la condanna alla prostituzione coatta o altre forme di violenza sessuale si leggono in Eusebio di Cesarea, *Historia ecclesiastica*, VI xli 7 (Apollonia ad Alessandria), VIII xii 3-5 (una donna e le sue due figlie ad Antiochia) e VIII xiv 14 e 16-17 (una donna a Roma). Faccio riferimento a *Patrologiæ cursus completus, [...] series græca* [...], J.-P. Migne (a cura di), tomo XX, *Eusebii Pamphili, Cesareæ Palestinæ episcopi, Opera Omnia quæ exstant*, J.-P. Migne (a cura di), tomo II, Parisiis, J.-P. Migne, 1857.

35. *ST, Supplementum tertiæ partis*, q. 96, art. 6, arg. 6.

dio di quei santi sia stato compiuto per ispirazione divina. Ecco perché la Chiesa commemora il loro martirio.]

Dante, sulla scorta delle eccezioni previste da simili *auctoritates*, nell'estendere il disegno provvidenziale alla storia antica ebbe quindi modo di presentare Catone come un martire che non teme la morte, anzi la disprezza, amando la libertà più della vita stessa (evidentemente per ispirazione divina, *divino instinctu*: qui sta il punto), rendendolo così emblema di fermezza, all'opposto di quanto aveva argomentato su di lui sant'Agostino³⁶. Resta il fatto che per l'Aquinate quest'unica eccezione conferma la regola: il suicidio è sempre illecito³⁷. Nella *Summa Theologiae* il concetto è esplicitato anzitutto nell'articolo specificamente dedicato a tale gesto, all'interno della questione che affronta in generale uno dei peccati contrari alla giustizia commutativa (cioè la virtù che regola i rapporti tra i singoli individui), ossia la violenza contro il prossimo, l'omicidio. La questione sull'omicidio è la II II 64; l'articolo sul suicidio (in quanto omicidio di se stessi) è il quinto. In conformità alla struttura dell'opera, che presenta all'inizio di ciascun articolo affermazioni destinate a essere confutate, si parte da cinque argomenti che difendono la liceità del suicidio. Il primo di tali argomenti e la relativa confutazione sono da porre in relazione, più di quanto non sia stato fatto finora, con il v. 72 di *If XIII*, per il quale si è citato in precedenza il referente agostiniano: il suicidio non è un atto ingiusto, perché – come sostiene Aristotele nel V libro dell'*Etica* – non si può mai essere ingiusti contro se stessi («*Homicidium enim est peccatum in quantum iustitiae contrariatur. Sed nullus potest sibi iniustitiam facere, ut probatur in V Ethic.*»)»³⁸; viceversa Tommaso nella sua confutazione sostiene che il suicidio è ingiusto (contrario alla giustizia) in rapporto alla collettività e

36. Alla stessa conclusione perviene Manlio Pastore Stocchi, *Da Ulisse a Catone. Una lettura del canto I del Purgatorio*, cit., p. 17.

37. Anzi, viene reputato più grave dell'omicidio: «*gravius [...] peccat qui occidit seipsum, quam qui occidit alterum*» (ST, I II 73 art. 9 ad 2). Per questo nel settimo cerchio il girone dei suicidi si trova più in basso di quello dei violenti contro il prossimo (cfr. la voce *suicidi* di Emilio Bigi in ED).

38. ST, II II 64 art. 5 arg. 1.



a Dio, ed è contrario anche alla carità che è dovuta a se stessi (in quanto vittime dell'omicidio di sé):

homicidium est peccatum non solum quia contrariatur iustitiæ, sed etiam quia contrariatur caritati quam habere debet aliquis ad seipsum³⁹. Et ex hac parte occisio sui ipsius est peccatum per comparationem ad seipsum. Per comparationem autem ad communitatem et ad Deum, habet rationem peccati etiam per oppositionem ad iustitiam⁴⁰.

[L'omicidio è peccato non solo perché contrario alla giustizia, ma anche perché contrario alla carità che uno deve a se stesso (*recte*: al prossimo, cfr. la nota 39). E da questo lato il suicidio è un peccato verso se stessi. Invece in rapporto alla società e a Dio esso ha natura di peccato anche perché è contrario alla giustizia.]

Anche il concetto del suicidio come fuga da una sofferenza («credendo col morir *fuggir* disdegno») è affrontato da Tommaso, nel terzo argomento dell'articolo e nella relativa confutazione:

licitum est quod aliquis spontanee minus periculum subeat ut maius periculum vitet, sicut licitum est quod aliquis etiam sibi ipsi amputet membrum putridum ut totum corpus salvetur. Sed quandoque aliquis per occisionem sui ipsius vitat maius malum, vel miseram vitam vel turpitudinem alicuius peccati.

[...]

homo constituitur dominus sui ipsius per liberum arbitrium. Et ideo licite potest homo de seipso disponere quantum ad ea quæ pertinent ad hanc vitam, quæ hominis libero arbitrio regitur. Sed transitus de hac vita ad aliam feliciorum non subiacet libero arbitrio hominis, sed potestati divinæ. Et ideo non licet homini seipsum interficere ut ad feliciorum transeat vitam. Similiter etiam nec ut miseriam quaslibet præsentis vitæ evadat. Quia ultimum malorum huius vitæ et

39. Non mi pare sia stato notato che la logica richiederebbe qui *ad alios* o *ad proximum*: come l'omicidio va contro la carità verso il prossimo, così il suicidio va contro quella dovuta a se stessi.

40. *ST*, II II 64 art. 5 ad 1.

maxime terribile est mors, ut patet per philosophum, in III Ethic. Et ita inferre sibi mortem ad alias huius vitæ miserias evadendas est maius malum assumere ad minoris mali vitationem⁴¹.

[È lecito esporsi spontaneamente a un pericolo minore per evitarne uno più grave, come è lecito amputarsi un membro malato per salvare l'intero corpo. Ora, in certi casi uno uccidendo se stesso evita un male peggiore, e cioè una vita di miseria, o la vergogna di un peccato. [...] L'uomo viene costituito padrone di sé dal libero arbitrio. Egli quindi può disporre di se stesso per le cose che riguardano la vita presente regolate dal libero arbitrio. Ma il passaggio da questa vita a un'altra più felice non dipende dal libero arbitrio dell'uomo, bensì dalla divina potestà. Perciò all'uomo non è lecito uccidere se stesso per passare a una vita più felice. E neppure gli è lecito per sfuggire qualsiasi miseria della vita terrena. Poiché, come dichiara il Filosofo nel terzo libro dell'*Etica*, la morte è l'ultimo e il più tremendo tra i mali della vita presente; cosicché darsi la morte per sfuggire le altre miserie di questa vita equivale ad affrontare un male più grave per evitarne uno minore.]

Niccolò Tommaseo citò nella propria glossa al v. 71 (con particolare riferimento al verbo *credendo*) la seguente traduzione della parte dell'argomento che ho riportato qui sopra in corsivo, ripresa poi da vari altri commentatori successivi: «Taluno per l'uccisione di se stesso si crede evitare altro male maggiore». Com'è evidente, si tratta di una traduzione imprecisa, perché nel testo della *Summa* c'è un'affermazione che si riferisce alla motivazione di alcuni suicidi («*aliquis*»), senza però che questa venga messa in discussione; non la si presenta affatto come una supposizione sbagliata (*crede* di evitare), ma come un fatto («*vitat*», 'evita'). A tale affermazione si oppone poi la confutazione, sostenendo che il male della morte è maggiore di tutti gli altri mali terreni. Ma già in un passo precedente Tommaso aveva affermato che il suicidio è dovuto alla convinzione che esso permetta di fuggire il male: i suicidi, infatti, si fanno del male uccidendosi non perché odiano se stessi, ma perché considerano la mor-

41. *ST*, II II 64 art. 5 arg. 3 e ad 3. Nel III libro dell'*Etica a Nicomaco*, 1115a, Aristotele sostiene appunto che la paura della morte è la più grande di tutte.



te un bene, in quanto cessazione del proprio dolore⁴². Tuttavia anche in questa precedente occorrenza del concetto esso non è presentato come un abbaglio, un errore dalle conseguenze tragiche: all'Aquinata interessa soprattutto ribadire che nessun uomo desidera il proprio male, perfino i suicidi uccidendosi perseguono il proprio bene.

Anche il brano che Nicola Fosca nel suo commento alla *Commedia* cita da *ST*, II II 59 art. 3 («colui che si uccide arreca ingiuria non a sé stesso, ma alla collettività e a Dio») è meno significativo, ai nostri fini, di quanto si legge all'inizio della sopra citata confutazione nell'articolo 5 della questione 64, laddove si chiarisce la specifica ragione per cui, appunto, il suicidio è un'ingiuria contro la società e contro Dio: «*habet rationem peccati etiam per oppositionem ad iustitiam*»⁴³. Come si vede, i termini usati nella celebre antitesi del v. 72 appaiono sorretti da un solido retro-

42. «*Præterea, illum odimus, cui volumus et operamur malum. Sed quandoque aliquis vult et operatur sibi ipsi malum, puta qui interimunt seipsos. Ergo aliqui seipsos habent odio. [...]* Ad secundum dicendum quod nullus sibi vult et facit malum, nisi inquantum apprehendit illud sub ratione boni. Nam et illi qui interimunt seipsos, hoc ipsum quod est mori, apprehendunt sub ratione boni, inquantum est terminativum alicuius miseræ vel doloris» [Inoltre, noi odiamo coloro cui vogliamo e facciamo del male. Ma alcuni vogliono e fanno del male a se stessi, per esempio i suicidi. Dunque alcuni odiano se stessi. [...]. Rispondo al secondo argomento dicendo che nessuno vuole e fa del male a se stesso, se non perché considera quel male sotto l'aspetto di bene. Infatti anche i suicidi considerano come bene la morte, in quanto termine di una condizione di miseria o di dolore.] (*ST*, I II 29 art. 4 arg. 2 e ad 2). Un altro punto della *Summa*, nel quale si pone in relazione il suicidio col concetto di *bonum apparens*, fu citato da Higgins: «*sibi etiam aliquis scienter et volenter infert nocumentum, sicut patet in his qui se interimunt: licet finaliter hoc referant ad aliquid bonum apparens, puta ad hoc quod liberentur ab aliqua angustia*» [Anche a se stesso uno può infliggere scientemente e volontariamente del danno, com'è evidente nel caso dei suicidi: sebbene in definitiva essi cerchino nel suicidio un bene apparente, cioè la liberazione da una data angustia.] (*ST*, I II 73 art. 8 ad 2; cfr. D.H. Higgins, Cicero, Aquinas, and St. Matthew in *Inferno XIII*, cit., p. 83 e nota 53).

43. L'idea del suicidio come colpa "sociale" era nel V libro dell'*Etica* di Aristotele richiamato da Tommaso in *ST*, II II 64 art. 5 arg. 1 (*Etica a Nicomaco*, 1138a): l'Aquinata vi coniuga l'idea cristiana di peccato contro Dio. Cfr. G.B. Boccardo, *Il bosco delle reticenze. Appunti per una lettura di Inferno XIII*, cit., p. 121. Sia Sonia Gentili sia Manlio Pastore Stocchi – simultaneamente e indipendentemente l'uno dall'altra – hanno richiamato direttamente il testo aristotelico in versione latina anche per la ricorrenza in quest'ultimo dei termini *iustum / iniustum* (cfr. Sonia Gentili, *La selva, gli alberi e il suicidio nell'Inferno di Dante: fonti e interpretazione*, in Maria Antonietta Terzoli, Alberto Asor Rosa, Giorgio Inglese (a cura di), *Letteratura e filologia fra Svizzera e Italia. Studi in onore di Guglielmo Gorni*, vol. I, *Dante: la Commedia e altro*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2010, pp. 149-163, in particolare a p. 160; M. Pastore Stocchi, «*Io son colui che tenni ambo le chiavi / del cor di Federigo [...]*». *Letture del canto XIII dell'Inferno*, cit., p. 32).

terra teorico, che va ben oltre il mero sfoggio stilistico-retorico. Per il resto, san Tommaso riprende tutte le argomentazioni di Agostino contro il suicidio, riferendo nella confutazione del quarto argomento (relativo al caso di Sansone) l'unica eccezione in positivo, dovuta all'ispirazione dello Spirito Santo (poi ribadita nel *Supplementum*)⁴⁴. A proposito, poi, del male subito da Pier della Vigna, vanno segnalate anche le parole specificamente dedicate altrove nella *Summa* alla necessità per il cristiano di sopportare le maldicenze a proprio danno, quando non siano di pregiudizio per il bene di altri: «*sui arbitrii est detrimentum suæ famæ pati*»⁴⁵.

Ma ciò che ci conduce all'origine della motivazione del peccato di Pier della Vigna è la questione dell'insensibilità alla paura della morte: una paura vinta *divino instinctu* dalle martiri cristiane, da Sansone e, secondo Dante, anche da Catone (ma, evidentemente, non dal segretario di Federico II, che fu spinto da una ragione diversa). Questo aspetto rappresenta effettivamente il nucleo centrale della valenza morale e spirituale del gesto compiuto da chi si uccide, trattandosi di un atto contro natura, contro il naturale amore di se stessi, come sottolinea Tommaso nella questione sopra citata, all'inizio della confutazione delle asserzioni a favore della liceità del suicidio:

44. «*Ad quartum dicendum quod, sicut Augustinus dicit, in I de Civ. Dei, "nec Samson aliter excusatur quod seipsum cum hostibus ruina domus oppressit, nisi quia latenter spiritus hoc iusserat, qui per illum miracula faciebat". Et eandem rationem assignat de quibusdam sanctis feminis quæ tempore persecutionis seipsas occiderunt, quarum memoria in Ecclesia celebratur*» [Rispondo al quarto argomento dicendo che, come spiega Agostino nel primo libro della *Città di Dio*, "né si può scusare Sansone dall'aver seppellito se stesso assieme ai nemici distruggendo l'edificio, se non per un segreto ordine dello Spirito Santo, il quale faceva miracoli per mezzo suo". E la stessa ragione assegna alla condotta di alcune sante donne venerate dalla Chiesa, che durante la persecuzione uccisero se stesse.] (*ST*, II II 64 art. 5 ad 4).

45. «*Ad primum ergo dicendum quod detractiones suas nullus audit, quia scilicet mala quæ dicuntur de aliquo eo audiente, non sunt detractiones, proprie loquendo, sed contumeliæ, ut dictum est. Possunt tamen ad notitiam alicuius detractiones contra ipsum factæ aliorum relationibus pervenire. Et tunc sui arbitrii est detrimentum suæ famæ pati, nisi hoc vergat in periculum aliorum, ut supra dictum est*» [Rispondo dunque al primo argomento dicendo che nessuno ascolta le maldicenze a suo carico, poiché le male parole dette in presenza dell'interessato, propriamente parlando, non sono una maldicenza, come abbiamo spiegato. Tuttavia mediante la relazione di altri uno può conoscere codeste maldicenze. E allora è in suo arbitrio sopportare la menomazione della propria fama, a meno che, come abbiamo detto, ciò non pregiudichi il bene di altri.] (*ST*, II II 73 art. 4 ad 1).



[...] *naturaliter quælibet res seipsam amat, et ad hoc pertinet quod quælibet res naturaliter conservat se in esse et corruptentibus resistit quantum potest. Et ideo quod aliquis seipsum occidat est contra inclinationem naturalem, et contra caritatem, qua quilibet debet seipsum diligere. Et ideo occisio sui ipsius semper est peccatum mortale, utpote contra naturalem legem et contra caritatem existens*⁴⁶.

[per natura ogni essere ama se stesso; e ciò implica la tendenza innata a conservare se stessi e a resistere per quanto è possibile a quanto potrebbe distruggerci. Perciò l'uccisione di se stessi è contro l'inclinazione naturale e contro la carità con la quale ognuno deve amare se stesso. E quindi il suicidio è sempre peccato mortale, essendo incompatibile con la legge naturale e con la carità.]

All'interno della trattazione specifica relativa alla virtù della fortezza (ST, II II 123-140), Tommaso si sofferma proprio sull'insensibilità alla paura, in generale, chiedendosi se essa sia peccato o meno e se la spavalderia non finisca per contrapporsi alla fortezza: si tratta della questione 126. È interessante percorrerne la struttura argomentativa per arrivare al punto che ci interessa in particolare, perché da tale struttura traspare la vicinanza di questa pagina tomistica alla fatidica terzina dantesca in esame. L'articolo 1 – «*utrum intimidum esse sit peccatum*» – si apre con un argomento che si riferisce all'elogio del giusto in quanto coraggioso, quindi in difesa del coraggio stesso: «*Videtur quod intimiditas non sit peccatum. Quod enim ponitur pro commendatione viri iusti, non est peccatum. Sed in commendationem viri iusti dicitur, Prov. XXVIII, iustus, quasi leo confidens, absque terrore erit. Ergo esse impavidum non est peccatum*» [Sembra che l'insensibilità alla paura non sia peccato. Infatti ciò che costituisce un elogio del giusto non è peccato. Ora, in lode del giusto si legge nei *Proverbi*, 28: "Il giusto, sicuro come il leone, starà senza paura". Dunque essere impavidi non è peccato.] Tra le paure più grandi, ricorda poi il secondo argomento, c'è quella della morte, ma il Vangelo esorta a non temerla: quindi tale estrema temerarietà non è peccato⁴⁷. Il terzo

46. ST, II II 64 art. 5 conf.

47. «*Maxime terribilis est mors, secundum philosophum, in III Ethic. Sed nec mortem oportet timere, secundum illud Matth. X, nolite timere eos qui occidunt corpus, nec etiam aliquid quod*

argomento riguarda infine il timore verso tutto ciò che è umano: non è peccato non provarlo, perché non bisogna amare i beni mondani, fino al disprezzo di sé che, sulla scorta di Agostino, se è accompagnato da un equivalente amore per Dio, rende cittadini della città celeste⁴⁸.

Si intravedono già alcune tessere del mosaico, ma la chiave del *disdegnoso gusto* di Pier della Vigna si trova nella confutazione centrale, ampia e argomentata. Protagonisti di tale confutazione sono proprio i suicidi, come esempio estremo di mancanza di paura della morte. A fondamento dell'argomentazione di Tommaso è il legame esistente tra amore e timore: la paura dei mali temporali (tutte le sofferenze mondane, fino alla morte, la più grande) deriva dall'amore che si prova per i beni temporali (la vita e tutto ciò che la favorisce); tale amore è naturale, innato, ed è giusto se esercitato nel modo dovuto, cioè non come fine ma come mezzo per raggiungere la salvezza dell'anima. Se ci si allontana dal modo dovuto, quindi contrastando la giusta inclinazione naturale all'amore per la vita, si commette peccato. In ogni caso, non amare affatto la vita è impossibile e anche chi si uccide lo fa per amore della propria carne, che vuole liberare dalle angustie presenti. Si ripete, dunque, l'argomentazione sopra citata sul movente del suicidio⁴⁹:

ab homine possit inferri, secundum illud Isaiaë LI, quis tu, ut timeas ab homine mortali? Ergo impavidum esse non est peccatum» [A detta del Filosofo, nel terzo libro dell'*Etica*, "La cosa più terribile è la morte". Ma stando a *Mt*, 10, non si deve temere la morte: "Non temete coloro che uccidono il corpo"; e neppure qualunque male possa essere inflitto dall'uomo, secondo quel detto di *Isaia*, 51: "Chi sei tu da aver paura di un uomo mortale?". Perciò non è peccato essere impavidi.] (*ST*, II II 126 art. 1 arg. 2). Ripete la citazione dall'*Etica* di Aristotele di *ST*, II II 64 art. 5 ad 3 (cfr. *supra*, nota 41).

48. «*Timor ex amore nascitur, ut supra dictum est. Sed nihil mundanum amare pertinet ad perfectionem virtutis, quia, ut Augustinus dicit, in XIV de Civ. Dei, amor Dei usque ad contemptum sui, facit cives civitatis cælestis. Ergo nihil humanum formidare videtur non esse peccatum*» [Il timore, come sopra abbiamo detto, nasce dall'amore. Ma la perfezione della virtù esclude l'amore di qualunque bene mondano, poiché, come dice Agostino nel XIV libro della *Città di Dio*, "l'amore di Dio fino al disprezzo di sé ci fa cittadini della città celeste". Dunque non può essere peccato il non temere nessuna cosa umana.] (*ST*, II II 126 art. 1 arg. 3). Il riferimento è a *De civitate Dei*, XIV 28: «*Fecerunt itaque civitates duas amores duo, terrenam scilicet amor sui usque ad contemptum Dei, cælestem vero amor Dei usque ad contemptum sui*» [Due amori dunque diedero origine a due città: alla terrena l'amor di sé fino al disprezzo di Dio, alla celeste l'amore di Dio fino al disprezzo di sé].

49. Cfr. *supra*, nota 42.



Respondeo dicendum quod, quia timor ex amore nascitur, idem iudicium videtur esse de amore et de timore. Agitur autem nunc de timore quo mala temporalia timeantur, qui provenit ex temporalium bonorum amore. Inditum autem est unicuique naturaliter ut propriam vitam amet, et ea quæ ad ipsam ordinantur, tamen debito modo, ut scilicet amentur huiusmodi non quasi finis constituatur in eis, sed secundum quod eis utendum est propter ultimum finem. Unde quod aliquis deficiat a debito modo amoris ipsorum, est contra naturalem inclinationem, et per consequens est peccatum. Nunquam tamen a tali amore totaliter aliquis decidit, quia id quod est naturæ totaliter perdi non potest. Propter quod apostolus dicit, ad Ephes. V, quod nemo unquam carnem suam odio habuit. Unde etiam illi qui seipsos interimunt, ex amore carnis suæ hoc faciunt, quam volunt a præsentibus angustiis liberari⁵⁰.

[Rispondo dicendo che poiché il timore nasce dall'amore, il medesimo giudizio va dato dell'amore e del timore. Si tratta qui della paura dei mali temporali, la quale deriva dall'amore dei beni temporali. Ebbene, in tutti è innato l'amore della propria vita e delle cose ad essa ordinate, però nel debito modo, cioè amandole non come fini, ma come mezzi ordinati al raggiungimento del fine ultimo. Perciò quando ci si allontana dalla giusta misura in questo amore, si va contro l'inclinazione naturale e quindi si ha il peccato. Tuttavia uno non può mai totalmente cessare di amare tali cose, poiché ciò che è naturale non può sparire totalmente. Ecco perché l'Apostolo diceva nella *Lettera agli Efesini*, 5: "Nessuno ha odiato mai la propria carne". Cosicché persino quelli che si uccidono lo fanno per amore della propria carne, che vogliono liberare dalle angustie presenti.]

Si configurano quindi, a chiusura della confutazione, due possibili attitudini peccaminose, in quanto contrarie al debito modo di amare la vita, per chi non teme abbastanza la morte. La prima di tali attitudini è quella che Dante compendia in modo sublime nella nostra terzina; la seconda causa della mancanza di paura della morte è la stupidità (si cita l'esempio dei Celti, tratto dall'*Etica a Nicomaco*, 1115b, i quali non temo-

50. *ST*, II II 126 art. 1 conf.

no nulla *propter stultitiam*), che quindi non riguarda Pier della Vigna, il profilo morale del quale corrisponde a quello delineato qui da san Tommaso: il suicida arriva a non temere la morte (e perciò le va incontro) non per totale mancanza di amore per la vita, bensì perché è convinto che non ne possa derivare il male, invece del bene che egli ama e persegue; tale convinzione è dovuta alla superbia del suo animo, che lo induce a stimare eccessivamente se stesso e a disprezzare gli altri, con lo stesso sguardo altero del Leviathan⁵¹ di cui Dio parla a Giobbe (il primo tra tutti gli uomini per *fortitudo* e pazienza):

Unde contingere potest quod aliquis minus quam debeat timeat mortem et alia temporalia mala, propter hoc quod minus debito amet ea. Sed quod nihil horum timeat, non potest ex totali defectu amoris contingere, sed ex eo quod æstimat mala opposita bonis quæ amat, sibi supervenire non posse. Quod quandoque contingit ex superbia animi de se præsumentis et alios contemnentis, secundum quod dicitur Iob XLI [24-25], factus est ut nullum timeret, omne sublime videt.

[Perciò può capitare che uno tema la morte e gli altri mali temporali meno del dovuto, perché ama i beni suddetti (la propria vita e le cose ad essa ordinate) meno del dovuto. Ma il fatto di non temerli per nulla non può derivare dall'assoluta mancanza di amore, bensì dal non credere che gli possano ca-

51. Interpretato dallo stesso Tommaso, nell'*Expositio super Iob*, 40, come simbolo dell'invidia demoniaca (da ricondurre evidentemente all'etimologico sguardo ostile, *in-videre*), che fu tale da introdurre la morte fra gli uomini: questo ingrediente del *disdegnoso gusto* di Piero è dunque anch'esso specularmente a quello del «disdegno» che egli crede di fuggire, dato che la sua fama «giace / ancor del colpo che 'nvidia le diede» (*If XIII 78*), la metaforica meretrice dei vv. 64-69. Il tema dell'invidia, in rapporto alle fonti classiche, scritturali e medievali, è stato approfondito da Giorgio Brugnoli, *L'invidia di Pier della Vigna*, in «Critica del testo», 5, 2002, 3, pp. 641-652. In ogni caso, a commento di «*omne sublime videt*» l'Aquinata sottolinea che è la superbia il movente e lo strumento principale di Satana: «*Et quia hæc videntur ad superbiam pertinere, ostendit consequenter quod Diabolus non solum in se superbus est sed omnes in superbia excedit et est aliis superbiendi initium, unde subdit ipse est rex super universos filios superbiæ, idest super eos qui superbiæ subiciuntur, qui omnes sequuntur eius ducatum*» [E poiché queste cose sembrano appartenere alla superbia, mostra di conseguenza che il diavolo non solo è superbo in sé, ma supera in superbia tutti gli altri ed è il principio della superbia altrui, per cui aggiunge che è lui il re di tutti i figli della superbia, cioè di coloro che sono soggetti alla superbia, i quali tutti seguono la sua guida] (*Expositio super Iob*, 41; dal tomo XXI dell'*Editio Leonina*, Sancti Thomæ de Aquino, *Expositio super Iob ad litteram*, Romæ, Ad Sanctæ Sabinæ, 1965).



pitare i mali contrari ai beni che ama. E questo a volte capita per la superbia di un animo portato a presumere di sé e a disprezzare gli altri, secondo le parole di *Giobbe*, 41, 24-25: “Fu fatto per non temer nessuno: ogni essere eccelso egli mira (con disprezzo)”.]

Dai termini usati da Tommaso derivano quelli danteschi: «*quod quandoque contingit ex superbia animi de se præsumentis et alios contemnentis*»: «*l'animo mio, per disdegnoso gusto*»; «*æstimat mala opposita bonis quæ amat, sibi supervenire non posse*», ed è una valutazione presuntuosamente fallace («*credendo col morir fuggir disdegno*»)⁵². Niente codardia, semmai il contrario, dunque: una temerarietà peccaminosa, propria di un animo superbo. Niente nausea o disgusto. Niente indignazione, né compiacimento. Non un'indole, quanto piuttosto un modo di sentire, di valutare e di giudicare sprezzante. Piero è fermamente convinto di fuggire ciò che considera un male insopportabile, più importante della propria stessa vita: il «disdegno» subito, la fama atterrata. Egli crede, morendo, di evitarlo, e va incontro a un male peggiore, perché il suo gesto estremo, che non vale a risollevarne la reputazione, lo porta alla dannazione, impedendogli di esercitare la forza, come avrebbe potuto e dovuto. Del resto, la soluzione che Tommaso propone per il secondo argomento dell'articolo, quello che si rifà al Vangelo per difendere l'attitudine di chi non teme la morte, chiama in causa proprio la possibilità che non temere la morte (andandole quindi incontro) possa impedire di compiere atti virtuosi, precisamente ciò che avviene a Pier della Vigna:

*mors, vel quidquid aliud ab homine mortali potest inferri, non est ea ratio-
ne timendum ut a iustitia recedatur. Est tamen timendum inquantum per hoc*

52. Il verbo *credere* ricorre nel canto nell'accezione di 'ritenere', che esprime incertezza nella comunicazione fra i personaggi, nel celebre poliptoto del v. 25 e ai vv. 83 e 110; ma anche in quella di 'accettare l'idea', in relazione alla straordinarietà della situazione (al v. 46, legato etimologicamente all'«incredibile» del v. 50). Questa occorrenza del v. 71 individua una terza sfumatura di significato, a metà strada fra le due indicate: 'essere convinti', quindi senza incertezze, ma con l'illusoria presunzione di chi confida nel proprio intelletto umano: è lo stesso *credere* ingannevole e deleterio di Guido da Montefeltro (*If* XXXVII 61, 68, 69).

homo potest impediri ab operibus virtuosis, vel quantum ad se, vel quantum ad profectum quem in aliis facit. Unde dicitur Prov. XIV, sapiens timet, et declinat a malo.

[Né il timore della morte, né di alcun altro male inflitto dall'uomo è ragione sufficiente per abbandonare la giustizia. Tuttavia la morte e gli altri mali vanno temuti in quanto possono impedire all'uomo di compiere atti virtuosi, a vantaggio proprio o di altri. Perciò nei *Proverbi*, 14, sta scritto: "Il saggio teme, e schiva il male".]

Piero diventa «ingiusto» per la superbia del suo animo, portato a presumere di sé (tenuto conto anche della sua elevatissima e onoratissima posizione), a disprezzare gli altri e a non avere paura di nulla (neppure della morte)⁵³ dinanzi alla reputazione macchiata⁵⁴. Un motivo di più che lo avvicina a Dante, consapevole fin dall'incontro con il leone della propria tendenza alla superbia; del resto, avrebbe mai potuto il poeta provare pietà per un «uomo debole», come lo definirà De Sanctis? Il gesto di Pier della Vigna nasce da un disprezzo generalizzato, un cupo isolamento sottolineato anche dall'opposizione fra «li animi tutti» infiammati «contra me» del v. 67 e «l'animo mio» del v. 70, che finisce anch'esso per scagliarsi «contra me giusto», vittima quindi sia dei calunniatori sia soprattutto di se stesso; l'inclinazione sprezzante e orgogliosa del cancelliere determina l'errore di giudizio etico che è alla base di ogni peccato, provocando nel suo caso la scelta di andare incontro alla morte pur di cancellare il disprezzo di cui era stato fatto oggetto. Così, in una sorta (in termini moderni) di delirio di onnipotenza, arrogandosi il di-

53. Che si diede anche in modo piuttosto cruento, stando alle numerose versioni – spesso leggendarie – che descrissero la fine di Piero (cfr. Fabrizio Franceschini, *Le dieci morti di Pier delle Vigne: commenti danteschi e itinerari medievali*, in *Id., Tra Secolare Commento e Storia della lingua. Studi sulla Commedia e le antiche glosse*, Firenze, Cesati, 2008, pp. 115-135; Luca Fiorentini, *Il suicidio di Pier della Vigna. Variazioni narrative negli antichi commenti danteschi*, in «Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici», 27, 2012-2013, pp. 145-207).

54. A tale proposito Gianvito Resta parlava di «falsa coscienza dei valori [...] che ha alla sua origine una errata sopravvalutazione del "decoro" mondano» e di «orgoglio esasperato» da parte di Piero (G. Resta, *Il canto XIII dell'Inferno*, cit., pp. 330 e 332).



ritto di togliersi la vita, da «giusto» che era si ritrova per sempre «ingiusto», e la sua misera anima non avrà mai più la possibilità di rivestirsi del corpo perduto, «ché non è *giusto* aver ciò ch'om si toglie» (v. 105).

Nel formulare una proposta di parafrasi del fatidico sintagma che intitola questo capitolo, bisogna tenere conto dei significati plausibili dell'aggettivo «disdegnoso» e del sostantivo «gusto» nella lingua di Dante. L'aggettivo va ricondotto al significato di *disdegno*, che «vale fondamentalmente 'disprezzo', con varie sfumature e con maggiore o minore intensità di significato»⁵⁵. Un'immagine che ben si attaglia a quella dell'indole di Piero, pur ribaltata nei valori morali, si ha nel VI canto del *Purgatorio*: si tratta di un'anima che si è isolata dalle altre («sola soletta») e che nel ricordo del poeta pellegrino induce un'esclamazione in questo caso ammirativa, ma che evoca un'attitudine paragonabile all'ostinato sprezzante distacco del protonotario imperiale, col suo sguardo leonino dall'alto in basso: «come ti stavi altera e disdegnosa», dice Dante dell'«anima lombarda» di Sordello, un altro letterato (poeta) coinvolto a suo modo nella politica (*Pg* VI 59, 62 e 61).

Per quanto riguarda il sostantivo, le ricorrenze dantesche non soccorrono più di tanto: il significato appare una volta quello di 'senso del gusto' (*Cv* III III 10; da cui 'piacere gustativo' in *Pg* XXIV 152), ma per lo più il valore è figurato, tuttavia sempre legato a quello proprio, ed è parafrasabile come 'assaggio' (*Pg* XXXII 44 e *Pd* XVII 131). Ciò che esprimono le parole di Piero, se le interpretiamo sulla scorta della *Summa Theologiae*, non è però la reazione a qualcosa di esterno, bensì la definizione di una attitudine interiore, che ha valore morale; quindi, piuttosto, come si è detto, un modo di sentire improntato al disprezzo (peraltro, 'sentimento, sensazione' era già la spiegazione di «gusto» fornita dai commentatori antichi). Abbastanza vicino è l'«ardito gusto» di Adamo (*Pd* XXXII 122, nella stessa posizione a fine verso), che esprime appunto una scelta trasgressiva, ma ha a che fare comunque con un cibo, per quanto simbolico esso sia. Al *gusto* di Piero sembra attagliarsi meglio un altro senso figurato che il termine acquisì nel fiorentino antico, anche se

55. Vincenzo Valente, voce *disdegno* in *ED*.

le prime attestazioni conosciute sono posteriori al Trecento: esso si riferisce alla capacità di valutare, al discernimento e al giudizio – strumenti fondamentali, nell'etica cristiana, nell'esercizio del libero arbitrio⁵⁶. Del resto il senso del gusto era associato metaforicamente proprio alla capacità di giudizio morale anche nei testi trecenteschi: come nei malati il senso alterato del gusto li rende incapaci di distinguere il buono dal cattivo, così i peccatori non capiscono ciò che è bene e ciò che è male. È un paragone esplicativo usato, per esempio, in un luogo del commento dell'Ottimo, ma anche nelle prediche di Giordano da Pisa⁵⁷. Per quan-

56. I lessici (Crusca e *Grande dizionario* di Battaglia e Bàrberi Squarotti) citano anche un esempio trecentesco di questa accezione, dal *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, nel quale però il termine sembra piuttosto costituire un sinonimo di 'gola'. Calzanti sono invece gli esempi successivi, a partire da quello datato 8 aprile 1492 appartenente ai ricordi di Alamanno Rinuccini. Riferendosi alla figura dell'appena scomparso Lorenzo il Magnifico, egli ne delinea il profilo morale, concludendo: «Per le quali tutte cose manifestamente per chiuuche avea giudizio o gusto alcuno si conosceva sua intenzione» (*Ricordi storici di Filippo di Cino Rinuccini dal 1282 al 1460 colla continuazione di Alamanno e Neri suoi figli fino al 1506* [...], Giuseppe Aiazzi (per cura ed opera di), Firenze, dalla Stamperia Piatti, 1840, p. cxlviii). Analogo il significato attestato nella redazione del 1530 dei *Ricordi* di Guicciardini, C 140: «Chi disse uno popolo disse veramente uno animale pazzo, pieno di mille errori, di mille confusione, senza gusto, senza diletto, senza stabilità» (Francesco Guicciardini, *Ricordi*, G. Masi (a cura di), Milano, Mursia, 1994, p. 109): significativo qui è l'accostamento di «gusto» ('sensibilità nel giudicare') al latinismo «diletto» ('capacità di discernimento, di scelta').

57. In una glossa relativa alla parte iniziale del discorso di Beatrice sul valore dei voti, nei primi versi di *Pd V*, l'Ottimo scrive: «Dice il Filosofo, nel IJJ dell'*Anima*, che lo intelletto è sempre diritto, cioè sempre tende al predetto fine; e se non vi perviene, è colpa d'esso che si inganna intorno al raziocinare; ma pure il suo appetito naturale si è di conoscere il vero. E puotesi aducere uno così fatto esemplo: lo obietto del gusto si è savore, e l'operazione del gusto si è intendere e conoscere il savore; ed il gusto in questo intendere s'inganna molte volte, stimando il dolce essere amaro, si come adiviene alli febricitanti; e tale giudizio si è per accidente. Così se alcuno amore ne volge lo intelletto in altro fine che Idio, si è tale cognizione per accidente, e non naturale se volge lo intelletto circa la permutazione del voto, del quale è la presente questione». Il paragone ricorre in Giordano da Pisa: «La quarta cosa che fa la febbre maggiore in del corpo si è ch'ella muta lo giudizio di tutti li sensi del corpo. [...] Anco lo gusto, però che la cosa buona li pare ria et la ria buona, quand'elli è infermo. [...] Or così fa lo peccato mortale et questi mali desiderij in dell'anima, [...] Anco àe corropto lo gusto, però che quelle cose che son veneno li parno buone, si come fare lo peccato mortale, che lo peccato mortale trapassa tutti li veneni però che uccide l'anima. Unde questa è grande perversitate in dell'anima però che prende lo veneno dipinto et parli buono, per la somma mutatione del giudicio che sostiene lo fae. Ma s'ella avesse sano giudicio et pensasse come lo peccato dampna l'anima allo 'nferno, innanti mangerebbe lo veneno ke facesse uno peccato mortale, et questi è l'omo giusto lo quale àe sano giudicio» (è la predica 21 in Giordano da Pisa, *Prediche inedite (dal ms. Laurenziano, Acquisti e Doni 290)*, Cecilia Iannella (a cura di),



to riguarda Pier della Vigna, il *gusto* non è guidato dalla ragione, non sceglie ciò che è giusto; essendo condizionato da una passione (è *disdegnoso*, quindi non equanime, non oggettivo), lo ha indotto a commettere l'errore fatale. Ecco dunque la mia proposta di parafrasi della terzina in esame: 'Il mio animo, per il suo sprezzante modo di giudicare, credendo di evitare con la morte il disprezzo altrui, mi rese colpevole istigandomi contro me stesso che ero innocente'.

Pisa, Edizioni ETS, 1997, p. 174). Cfr. anche la predica XC del 17 dicembre 1305, dove si legge che il «savio [...] ha diritto sapore delle cose, cioè che 'ntende le cose sanamente»; viceversa, il peccatore è come l'infermo, in quanto trova «dolci» i «diletti carnali» e la castità gli pare amara (*Prediche inedite del B. Giordano da Rivalto dell'ordine de' predicatori recitate in Firenze dal 1302 al 1305*, Enrico Narducci (pubblicate per cura di), Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1867, p. 434).

«Ricorditi di me, che son la Pia»

In sette celeberrimi versi alla fine del V canto del *Purgatorio* è racchiusa l'apparizione della Pia nella *Commedia* dantesca, a suggellare un magnifico canto a tre voci, le quali – peculiarità del *Purgatorio* – si accordano armoniosamente fra di loro, in una esecuzione corale della quale molti interpreti hanno sottolineato il carattere monodico, piuttosto che polifonico¹: Iacopo, Bonconte e la Pia, come gli altri di quella schiera, «per forza morti» (*Pg* V 52), hanno dovuto affidare solo agli ultimi istanti di vita le parole di pentimento che li hanno salvati, *in extremis* non per negligenza (come Belacqua) ma per causa di forza maggiore, appunto; come già Manfredi, anch'egli salvo nonostante l'ulteriore aggravante della scomunica (che ha avuto come effetto non la dannazione, bensì solo un ulteriore prolungamento nel tempo dell'espiazione). Tutti e tre, come Manfredi, parlano con un unico scopo: ottenere le preghiere di suffragio dei vivi, che abbrevieranno la loro permanenza nel Purgatorio. I loro rispettivi racconti sono la declinazione *ad personas* di quel *Misere-re* intonato a inizio canto. La grazia speciale che ha permesso il viaggio

1. Tra le numerosissime letture del canto mi limito a segnalare alcune tra le più recenti (altre se ne citeranno più avanti): Michelangelo Picone, *Canto V*, in *Lectura Dantis Turicensis*, M. Picone, G. Güntert (a cura di), vol. II, *Purgatorio*, Firenze, Cesati, 2001, pp. 71-83; Daniele Piccini, *Il canto dei morti «per forza»*. *Lettura di Purgatorio, V*, in «Rivista di Studi Danteschi», XII, 1, 2012, pp. 3-33; Valerio Marucci, «E sciolse al mio petto la croce». *Lettura del canto V del Purgatorio*, in *Lectura Dantis Lupiensis*, vol. I, V. Marucci, V. L. Puccetti (a cura di), Ravenna, Longo, 2013, pp. 23-37; Enrico Malato, *Purgatorio V. «[...] per una lagrimetta che 'l mi toglie»*, in *Lectura Dantis Bononiensis*, vol. VI, E. Pasquini, C. Galli (a cura di), Bologna, Bononia University Press, 2014, pp. 41-68; Sabrina Stroppa, «De his qui in fine poenitent» (*Purgatorio V*), in «L'Alighieri. Rassegna dantesca», 45, 1, 2015, pp. 71-101; Ugo Piscopo, *Purgatorio, V. Ovvero terrestrità e celestialità in attesa di pacificazione*, in «Critica letteraria», XLIII, 3-4, 2015, pp. 423-458.



di Dante «di mondo in mondo» (*Pg V 63*) da vivo si irradia su alcune di quelle anime, dato che egli potrà riportare «novella» di loro «di là» (*Pg V 50*), accelerando così il percorso di ciascuna di esse verso Dio.

Quindi non è strano che in questo canto si insista tanto sul corpo “materiale” del poeta (la questione della corporeità, che come un filo rosso attraversa il *Purgatorio*, aveva preso avvio dal canto di Casella, nell’abbraccio impossibile tra i due amici; prosegue nel III canto con lo spavento immotivato di Dante nel non vedere accanto a sé l’ombra che Virgilio *non può* proiettare, e nell’incapacità di quest’ultimo a spiegare come le anime incorporee possano percepire «tormenti e caldi e geli» [*Pg III 31*])²: nel V, di nuovo, è l’ombra del corpo di Dante a stupire le anime, una prima e una seconda volta. Poi entrano in scena, in modo potentemente realistico, il corpo e il sangue di Iacopo, quindi la drammatica separazione fra corpo senza valore (rimasto nelle grinfie del diavolo) e preziosissima anima (levata in cielo dall’angelo) di Bonconte, speculare rispetto a quella avvenuta per il padre. Infine, sommessamente, fa la sua apparizione la prima donna di tutta la cantica, la Pia, con la sua mite sollecitudine nei confronti del corpo affaticato del poeta, che tanto contrasta col «gioco de la zara» che caratterizzerà l’inizio del successivo canto VI. Dante personaggio incontra la Pia alla stessa altezza della cantica in cui aveva fatto la sua comparsa anche la prima donna incontrata nell’*Inferno*, Francesca; mentre la prima nel *Paradiso*, Piccarda, gli si presenterà già nel III canto. Una simmetria su cui, come per quella fra Bonconte e suo padre, varrà la pena di riflettere³.

La simmetria fra Guido e Bonconte, come altre della *Commedia*, ha una funzione didattico-morale piuttosto evidente: dalla contrapposizione fra i due casi-limite (il padre fattosi addirittura frate, che si dannava l’anima perché crede possibile far valere in cielo l’assoluzione preventiva prospettatagli dal papa; il figlio soldato fino all’ultimo istante della sua vita,

2. Su questo tema, rinvio all’ampia bibliografia citata in E. Malato, *Purgatorio V*, cit., p. 46 nota 4, che contiene molte delle *lecturae* pregresse del canto V del *Purgatorio*.

3. Sul confronto tra Francesca, Pia e Piccarda si sofferma anche, evidenziando altre sfumature, Diana Glenn, «Ricorditi di me, che son la Pia»: *Purgatorio V*, in «Esperienze Letterarie», XX, 3, 1995, pp. 47-62.

cui viceversa è sufficiente una «lacrimetta» [Pg V 107] *in articulo mortis* per salvarsi) deriva al lettore l'idea che la misericordia divina è infinita, disposta a perdonare tutto anche all'ultimo respiro, purché però il pentimento sia autentico, non legato a strategie rituali tutte esteriori, come quella adottata da Bonifacio VIII e dal frate ex condottiero illudendosi di annullare in anticipo il peccato del consiglio fraudolento. La simmetria implicita fra le tre "prime donne", Francesca, Pia e Piccarda, invece, è data anzitutto da un aspetto che le accomuna: tutte e tre hanno subito violenza da parte di un congiunto, la prima e la seconda sono state uccise dal marito, la terza è stata rapita dal convento a causa degli interessi di politica matrimoniale del fratello; la differenza va individuata anche qui sul piano della coscienza morale: Francesca pronuncia per l'anima di Gian Ciotto una irrevocabile sentenza di condanna («Caina attende chi a vita ci spense», *If* V 106), Pia si limita a additare senza rancore e usando una perifrasi di due versi l'assassino («salsi colui...», *Pg* V 135), Piccarda, con movenza analoga alla Pia e l'identico costruito verbale (*sapersi*, 'sapere bene', su cui sarà opportuno soffermarsi più avanti), affida a quel Dio a cui si era votata la testimonianza sulla verità delle sofferenze subite a causa degli uomini malvagi che l'avevano sottratta al chiostro, e quindi sulla sua innocenza («e Dio si sa qual poi mia vita fusi», *Pd* III 108). Nella memoria di chi legge resta l'impressione di tre destini divergenti, moralmente parlando: nel primo il dolore per il male fatto e per quello subito non è stato e non sarà mai sopito; nel secondo sussiste tuttora un legame privo di risentimento con il responsabile del proprio "disfacimento", cui Pia implicitamente si rivolge (ma ci torneremo); nel terzo si è ormai interrotto ogni tipo di legame coi protagonisti della vicenda terrena, definitivamente risoltasi per la vittima nella beatitudine senza tempo.

Tornando alla struttura del V canto purgatoriale, e alle tre voci che vi si alternano col medesimo intento, c'è da notare un'altra particolarità che caratterizza l'intervento della Pia. Tutti e tre gli spiriti penitenti chiedono preghiere e tutti e tre parlano della propria morte, ma con una differenza significativa: Jacopo del Cassero e Bonconte da Montefeltro delegano Dante solo a comunicare ai propri congiunti, i quali ignorano la sorte toccata alle loro anime, che esse si trovano nel Purgatorio e hanno quindi bisogno delle loro preghiere di suffragio; la Pia, invece, si



raccomanda direttamente a Dante personaggio. Rivolgendosi al *viator* – ed è questo, mi pare, un elemento non debitamente evidenziato dalla critica –, è come se la Pia si rivolgesse a tutti i vivi di cui egli è il rappresentante, *Everyman*, giusta la nota definizione di Singleton. Se è vero che, come dice Manfredi, «qui per quei di là molto s'avanza» (Pg III 145), più avanti nella cantica viene ribadito l'obbligo morale per i vivi di pregare per tutte le anime del Purgatorio, come sottolinea esplicitamente l'*auctor* del poema a commento del *Padre nostro* dei superbi:

Se di là sempre ben per noi si dice,
 di qua che dire e far per lor si puote
 da quei c'hanno al voler buona radice?
 Ben si dè loro atar lavar le nuote
 ch'e' portar quinci, sì che, mondi e lievi,
 possano uscir ale stellate ruote.
 (Pg XI 31-36)

In qualche modo, dunque, è come se Pia chiedesse preghiere a qualcuno che non è un suo congiunto ma che, per lo speciale privilegio accordatogli dalla grazia divina di vedere ancora vivo l'aldilà e recarne testimonianza, rappresenta tutti gli uomini, i quali a loro volta sono chiamati a pregare e a intercedere per tutte le anime del Purgatorio. Allo stesso tempo, però, anche la Pia si richiama nelle sue (poche) parole a un suo familiare, come fanno i due che la precedono; ma il suo scopo sembra essere diverso.

Per formulare un'ipotesi su quest'ultimo aspetto, bisogna tornare al confronto fra la prima e la seconda delle tre "prime donne" di cui si è parlato in precedenza. Come è stato notato, oltre alla circostanza che le accomuna in quanto si tratta dei primi personaggi femminili delle due cantiche, entrambi collocati nel quinto canto, bisogna ricordare anche che Pia è la prima «voce» di donna dopo quella di Francesca che ode Dante personaggio⁴. Esiste insomma una vicinanza maggiore e un legame più

4. Cfr. Emilio Pasquini, *Una riflessione su Pia de' Tolomei*, in *Da Dante al Novecento. In onore di Alfredo Cottignoli*, S. Nobili, V. Roda, G. Ruoizzi, P. Vecchi Galli (a cura di), Bologna, Pàtron, 2014, p. 51; Pasquini a sua volta rimanda a Giorgio Inglese e a Vittorio Sermoni.

evidente tra Francesca e Pia, rispetto a Piccarda, che appare distante dalle altre due; una sorta di simmetria speculare a sfondo didattico-morale assimilabile in qualche modo a quella fra Guido e Bonconte. Francesca e Pia sono state entrambe uccise dai rispettivi mariti, anche se le rispettive anime hanno avuto destinazioni diverse in virtù del pentimento (mancato per la prima, ha salvato la seconda); anche l'atteggiamento dei due personaggi nei confronti di Dante è analogo, in quanto l'una e l'altra appaiono parimenti cortesi nei confronti del pellegrino. In Francesca è anzi connaturato una sorta di affetto, che è quello che la muove (letteralmente) verso di lui e che la spinge a parlargli nonostante la sofferenza che il ricordo le provoca («dirò come colui che piange e dice», *If* V 126). Altrettanto cortese, pur nella concisione estrema delle sue parole (agli antipodi rispetto all'elegante, diffusa eloquenza di Francesca), è l'atteggiamento di Pia. Quella preoccupazione manifestata all'inizio del suo brevissimo discorso, affinché Dante, una volta tornato nel mondo dei vivi, prima si riposi dal lungo viaggio, va ben oltre la codificata *captatio benevolentiae* degli esordi allocutori di Virgilio o dello stesso Dante personaggio: è davvero una sorta di sollecitudine materna, che induce ad anteporre il bene filiale al proprio (in questo caso, la necessità di riprendere le forze, prima di dedicarsi a ricordarla nelle preghiere). Queste pacate parole fanno dimenticare la sete di suffragi che divora queste anime, e che si manifesta in tutta la sua violenza subito dopo, come si è detto, con l'accalcarsi della «turba spessa» (*Pg* VI 10) degli altri penitenti dell'Antipurgatorio.

Una lettura critica delle analogie che avvicinano Francesca e Pia impone di non spingersi troppo oltre nel riscontrare paralleli tra le due figure. Si potrebbe infatti essere indotti a un trasferimento indebito: nulla nel testo del *Purgatorio* autorizza ad attribuire lo specifico peccato mortale di Francesca, adultera impenitente, alla causa dell'uccisione di Pia. Il fatto che anche vari commentatori antichi – per non parlare di Matteo Bandello nella sua novella ispirata alla vicenda della senese⁵ – lo abbiano adombrato, ritenendo che potrebbe essere stato per un adulterio

5. Cfr. Matteo Bandello, *La prima parte de le novelle*, D. Maestri (a cura di), Alessandria, Edizioni Dell'Orso, 1992, pp. 111-115. Si tratta della XII novella della prima parte.



che il marito la uccide⁶, probabilmente è dovuto proprio alla suggestiva simmetria fra i due quinti canti. Si tratta, in questo caso, di un'analogia arbitraria e fuorviante, dal momento che i peccati di Pia, che saranno stati più d'uno, come quelli di tutte le anime del Purgatorio, non sono in alcun modo caratterizzati da Dante, tanto meno in senso adulterino o lussurioso. Inoltre, nella ricostruzione della vicenda storica il vero movente dell'assassinio di Pia (probabilmente dei Malavolti, non dei Tolomei)⁷ e della *damnatio memoriae* del suo nome, che viene cancellato nel testamento del marito, Nello dei Pannocchieschi, nel quale si parla solo di una nipote di nome Pia che rifaceva il nome della nonna, di cui invece non vi è traccia, sembra essere stato il desiderio di Nello di sposare un'altra donna molto più appetibile da un punto di vista economico e politico, Margherita Aldobrandeschi, signora di Santa Fiora, a capo di un ricco feudo e appartenente a una famiglia potentissima.

C'è però anche un'altra differenza importante tra Francesca e Pia, ed è quella che ci conduce alla possibile spiegazione del significato del riferimento al marito nel distico finale del canto. Come si ricava dalle sue parole a Dante, l'anima di Francesca non ha perdonato il suo assassino:

6. Tra i commentatori antichi, Landino, sulla scorta del Buti, motiva l'uccisione affermando che il marito «la trovò secondo che si crede in fallo» (Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, P. Procaccioli (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 2001, vol. III, p. 1130). Lo riprende quasi alla lettera il Vellutello; Bernardino Daniello parla esplicitamente di adulterio, mentre il Laurenziano XLII 15 la dipinge come una donna vana e l'Anonimo fiorentino riferisce genericamente di gelosia del marito a causa della bellezza di Pia.

7. Già a partire dalla fine dell'Ottocento accurate ricerche d'archivio (in particolare vanno ricordati i contributi di Lisini e Bianchi Bandinelli: Alessandro Lisini, Giulio Bianchi Bandinelli, *La Pia dantesca*, Siena, Accademia per le Arti e per le Lettere, 1939) condussero a risultati antitetici rispetto alla vulgata, dimostrando che nella celeberrima famiglia senese dei Tolomei all'epoca di Dante non vi è traccia di una donna che avesse come nome di battesimo Pia. Riprendendo queste indagini e mettendole a confronto con ulteriori ipotesi interpretative proposte riguardo l'identificazione di Pia, Serena Pagani ha di recente messo in luce come probabilmente l'identificazione più plausibile fra quelle alternative a Pia de' Tolomei è, per ragioni storiche e documentarie, quella con una Pia appartenente alla famiglia senese dei Malavolti, della quale Nello de' Pannocchieschi sarebbe stato prima procuratore per le nozze con Bertoldo (detto Tollo) degli Alberti da Prata, poi l'avrebbe sposata lui stesso (da qui una diversa spiegazione per i versi 135-136: prima «inanellata», cioè fatta sposare con Tollo come procuratore, poi sposata con la sua gemma). Cfr. Serena Pagani, «Ricorditi di me». Pia de' Malavolti e Nello de' Pannocchieschi (Purgatorio V, 130-136), in «Italianistica», XLIV, 2, 2015, pp. 131-148.

dire che «Caina attende chi a vita ci spense» (*If* V 107) equivale a dire che se non c'è speranza per lei e per Paolo, non ce n'è neppure per colui che li ha uccisi, la cui anima sarà inesorabilmente sprofondata nel ghiaccio di Cocito. Al contrario Pia, che ha perdonato il marito che l'ha uccisa – tutti i morti «per forza» si sono riconciliati con Dio «pentendo e perdonando» (*Pg* V 55) –, lo pone semplicemente di fronte ai fatti: egli *sa bene* cosa è successo, cosa sta dietro quel «disfecemi Maremma». Nulla in questo caso è irrevocabile: tutto è affidato all'intimo della coscienza dell'uomo, anch'egli, come Gian Ciotto, ancora in vita quando Dante scriveva. Anche per lui può operare quella stessa misericordia che *in extremis* ha salvato lei, nonostante il terribile peccato commesso dall'uomo (proprio come Manfredi, che attesta: «Orribil furon li peccati miei» [*Pg* III 121], o come Maria di Brabante, cui si riferisce l'*auctor* nel canto VI come a una sospetta calunniatrice – se non omicida –, anch'ella viva e vegeta all'epoca della composizione del poema). Nessuna rivendicazione, desiderio di vendetta o di rivalsa con l'invocazione della giustizia divina da parte di Pia nei confronti del marito, ma anzi un invito e un'istigazione al pentimento racchiusi in quel semplice «salsi» (*Pg* V 135). Una forma verbale che pure nella costruzione va intesa in tutta la sua pregnanza morale (anche perché è consapevolmente preferita a «sallo»)⁸: 'se lo sa', come dire 'lo sa per sé', un riflessivo enfatico con valore di dativo etico che sottolinea la portata della consapevolezza interiore ('ne è ben cosciente'), che si sostanzia come il primo momento della confessione, l'esame di coscienza appunto, necessario per passare alla contrizione e quindi al pentimento vero e proprio («*debet enim peccator primo reminisci omnium que peccando commisit*», è la chiosa di Pietro Alighieri a *Pg* IX 94-96)⁹. Il primo gradino che Dante (come tutte le anime del secondo regno) deve

8. Quest'ultima forma compare invece, fra l'altro, in un luogo del *Purgatorio* che presenta qualche analogia formale col presente, ossia il discorso del superbo – peraltro in relazione con le figure implicate nella vicenda storica della Pia – Guglielmo Aldobrandeschi, conte di Sovana e Pitigliano e fratello di Bonifacio signore di Santa Fiore: «ogn'uom ebbi in despetto, tanto avanti / ch'io ne mori come i sanesi sanno, / e sallo in Campagnatico ogni fante» (*Pg* XI 64-66).

9. Nella terza redazione del commento: Pietro Alighieri, *Comentum super poema Comedia Dantis*, M. Chiamenti (a cura di), Tempe (Arizona), Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2002.



salire per accedere al Purgatorio vero e proprio è fatto di marmo bianco, talmente terso e levigato da essere praticamente uno specchio: questo sembra essere il valore morale e spirituale del distico finale della Pia, uno specchio offerto al marito¹⁰.

La schiera dei morti «per forza» che si sono pentiti «a l'ultima ora» (Pg V 53) ha un precedente e un punto di riferimento essenziale in un celebre episodio evangelico, che costituisce l'anticipazione simbolica della vicenda spirituale di queste anime che sono morte di morte violenta e hanno avuto appena il tempo di pentirsi. Si tratta di un passo del Vangelo di Luca – e solo di quello – nel quale è narrato l'episodio del buon ladrone (Lc 23, 39-43), citato anche da Anna Maria Chiavacci Leonardi nel cappello introduttivo al suo commento del V canto¹¹. Dopo che il ladrone malvagio ha deriso e sfidato Cristo a scendere dalla croce e a salvarsi se davvero è il figlio di Dio, il buon ladrone lo rimprovera e riconosce che mentre Gesù è punito ingiustamente, il supplizio suo e dell'altro è giusto – di nuovo il riconoscimento della propria colpa come premessa del pentimento – e poi si rivolge direttamente al Signore con le famose parole: «*Domine, memento mei cum veneris in regnum tuum*» [Signore, ricordati di me quando entrerai nel tuo regno], alle quali senza indugio Cristo risponde: «*Amen dico tibi, hodie mecum eris in Paradiso*» [In verità ti dico, oggi sarai con me in Paradiso]. È interessante notare che questa è una delle rare ricorrenze della parola *paradiso* nella Bibbia, e anche laddove essa compare (solo altre due volte, per esempio, nel Nuovo Testamento) risale quasi sempre al significato originario di 'giardino',

10. Si veda quanto si è detto alla fine del primo capitolo a proposito del valore didattico-morale del rispecchiamento (lo *speculum morale* del poeta-pellegrino e del lettore).

11. «Sono questi i morti per forza, cioè morti di morte violenta, uccisi nel fiore della gioventù, e che non ebbero quindi, per pentirsi e salvarsi, che l'ultimo breve momento della vita. Fra tutti, quelli che meglio esprimono il senso profondo che sta al centro di questa invenzione dantesca: solo un momento – di fede e di amore – basta all'uomo, e a Dio, perché qualunque vita sia riscattata e salvata: evento proprio dello spirito, e quindi non misurabile con la categoria del tempo. Quell'evento che nel Vangelo è significato dall'episodio del buon ladrone, salvo per una parola, e primo fra gli uomini a entrare nel regno dei cieli (Lc 23, 39-43)» (Dante Alighieri, *Commedia*, A. M. Chiavacci Leonardi (a cura di), Milano, Mondadori, 1994, tomo II, *Purgatorio*, p. 134).

non si riferisce al regno ultraterreno¹². A parte questo, è singolare che nessun commentatore, neppure la Chiavacci Leonardi, abbia dato rilievo alla evidente circostanza che quelle del buon ladrone a Cristo sono esattamente le stesse parole che la Pia rivolge a Dante. Identica, oltre al palese appello al ricordo, è anche la struttura del discorso nel testo biblico e nelle parole di Pia, costruito in entrambi i casi con una subordinata temporale parallela nella sintassi e nell'uso di un verbo di moto al futuro («quando tu sarai tornato al mondo» | «quando entrerai nel tuo regno»), seguita dall'appello «ricordati di me». La prima che, a mia conoscenza, ha messo in evidenza questo chiaro parallelismo è stata la studiosa australiana Diana Glenn¹³. Le parole «ricorditi di me, che son la Pia» (Pg V 133) contengono dunque una citazione scritturale dissimulata, non costituiscono un banale richiamo, come si potrebbe erroneamente essere indotti a credere. È pratica frequente in Dante quella di occultare i riferimenti biblici all'interno dei suoi versi in modo che non risultino immediatamente evidenti. Si pensi allo splendido *tricolon* «biondo era e bello e di gentile aspetto» (Pg III 107), che in un solo verso sintetizza il ritratto di Manfredi, corrispondente nella struttura a un versetto del primo libro dei *Re* (16, 12) che descrive l'aspetto del re David, il quale «*erat autem rufus et pulcher aspectu decoraque facie*» [era rosso di capelli, di bell'aspetto e di faccia avvenente]. Ovviamente il sottotesto scritturale non è casuale: come il re David era stato un grande peccatore ma anche «l'umile salmista» (Pg X 86), Manfredi è stato un grande sovrano e un grande peccatore, che però pentendosi è stato accolto nel largo seno della misericordia divina. Un altro esempio di questo procedimento dantesco è l'appello straziante di Gaddo morente al padre Ugolino, «Padre mio, ché non m'aiuti?» (*If* XXXIII 69), che riprende e ricalca quel «*Deus meus Deus meus, ut quid dereliquisti me?*» [Dio mio, Dio mio perché mi hai abbandonato?] pronunciato da Cristo sulla croce (*Mt* 27, 46; *Mc* 15,

12. Solo nel caso di 2 *Cor* 12, 4 ci si riferisce al Paradiso celeste, perché si parla della visione estatica di San Paolo; in *Ap* 2, 7 il termine allude al giardino dell'Eden (*Gn* 2, 8), ossia il Paradiso Terrestre. Altrove (per esempio in *Ct* 4, 13) a semplici giardini umani.

13. Diana Glenn, «*Ricorditi di me, che son la Pia*»: *A Possible Source* (*Purg.* 5. 133), in «EBDSA (Electronic Bulletin of the Dante Society of America)», 1999 (liberamente accessibile online all'indirizzo web: <https://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/glenn.htm>).



34). Proprio come Cristo, Gaddo è vittima innocente di un'esecuzione capitale per lui ingiusta; ma su questa esclamazione così umana di Gesù, della quale i Vangeli riportano l'originale aramaico, frutto di fraintendimento negli astanti (nella versione di Matteo: «*Heli Heli lema sabacthani* [...] *quidam autem illic stantes et audientes dicebant: "Heliam vocat iste"*»; [alcuni dei presenti, udito ciò, dissero: "Costui chiama Elia"]), dovremo tornare più avanti.

La situazione di Pia e quella del buon ladrone presentano delle analogie sostanziali, in primo luogo nella richiesta di aiuto rivolta a chi può fare qualcosa perché la propria anima raggiunga il Paradiso, e anche nel fatto che, entrambi peccatori, si sono salvati *in articulo mortis*. Il commento di San Bonaventura¹⁴ al passo del Vangelo di Luca che racconta l'episodio del buon ladrone sottolinea la generosità con la quale Gesù ripaga la preghiera del peccatore riconosciuto giustamente condannato (in seguito, quindi, a un esame di coscienza, pratica cui si è fatto riferimento in precedenza) e dunque pentito dei propri crimini, nonostante la conversione sia così tardiva¹⁵. Immediatamente la richiesta del buon ladrone trova piena soddisfazione nella promessa di Cristo, che gli assicura che sarà con lui in Paradiso. Sono sufficienti poche parole, come quelle pronunciate dal buon ladrone o come il nome di Maria sulle cui

14. Protagonista di *Pd* XII, con l'elogio di San Domenico, notoria è la frequentazione dantesca delle sue opere; fra le altre, compose un commento del Vangelo (*Expositiones in Testamentum novum*). Cfr. la voce *Bonaventura da Bagnoregio, santo* di Sofia Vanni Rovighi in *ED*, vol. I, pp. 669-673.

15. «*In quo Christus miram ostendit misericordiam [...], quia pœnitentiam latronis quantumque seram, non refutavit, et amplius quam latro petebat concessit*» [In cui Cristo mostra una misericordia meravigliosa [...], perché non ha rifiutato il pentimento del ladrone, per quanto tardivo, e ha concesso più di quanto il ladrone avesse chiesto] (*Sancti Bonaventuræ ex Ordine minorum [...] Operum tomus secundus. Quo expositiones in Testamentum novum continentur* [...], Lugduni, sumptibus Phil. Borde, Laur. Arnaud et Petri Borde, 1668, p. 279). A sua volta Bonaventura si rifà al commento di Sant'Ambrogio allo stesso passo: «*Pulcherrimum affectandæ conversionis exemplum, quod tam cito latroni venia relaxatur, et uberior est gratia quam precatio; semper enim Dominus plus tribuit quam rogatur*» [Un bellissimo e commovente esempio di conversione, che il perdono venga così presto concesso a un ladrone e la grazia sia più abbondante della preghiera; perché il Signore dà sempre più di quanto gli viene chiesto] (*Sancti Ambrosii Mediolanensis episcopi Expositio Evangelii secundum Lucam libri X comprehensa in Patrologiæ cursus completus* [...], vol. 15, *Sancti Ambrosii Mediolanensis episcopi opera omnia* [...], Paris, J. P. Migne, 1845, col. 1834A).

note si conclude la vita di Bonconte, per cancellare i peccati peggiori e assicurare la salvezza eterna. Alla luce di tutto questo risulta chiara – come mettono in evidenza gli stessi testi sacri e la loro esegesi – la straordinaria efficacia, e anzi potremmo dire il valore moltiplicativo che hanno le preghiere, ricompensate *ad abundantiam*, in quanto semplici parole che vengono ripagate con la vita eterna. Si potrebbe pensare che se la Pia riprende le parole del buon ladrone, allora Dante fa implicitamente la parte di Cristo: non vi è in questo alcuna irriverenza, come dimostra l'esempio di Gaddo appena ricordato, dove addirittura la parte di Dio Padre sembra assunta da Ugolino stesso. Quello che conta è la struttura dell'episodio e il suo sottinteso esemplare: nel caso specifico, il senso ultimo è mostrare che chi ha fede, nonostante i suoi peccati e in virtù delle sue preghiere, può ottenere la salvezza a patto di riconoscere le proprie colpe e di pentirsi. Questo vale per tutti i penitenti dell'Antipurgatorio, ma per Pia si tratta di un'investitura particolare, perché il suo interlocutore è un poeta che proprio in virtù della sua capacità di ricordare dovrà fornire ai vivi, una volta compiuto il viaggio, la propria straordinaria testimonianza.

Se tutto questo è vero, cioè se «ricorditi di me» è una citazione dissimulata dal Vangelo di Luca, bisogna considerare un'altra differenza significativa tra Francesca e la Pia. Come abbiamo visto nel primo capitolo, nel suo dialogo con Dante Francesca usa le parole del *De amore* di Andrea Cappellano e della poesia di Guinizelli, che appaiono alterate strumentalmente nello sforzo di costruire un'autoapologia tesa a giustificare la propria caduta. La Pia, invece, usa alla lettera la Sacra Scrittura, anche in un'espressione apparentemente anodina come questa. I rispettivi ambiti testuali di riferimento delimitano dunque con chiarezza i retroterra morali e spirituali delle due donne, tra profano dell'una e sacro dell'altra; connotazione, quest'ultima, che caratterizza evidentemente il linguaggio delle anime salve (come Manfredi, e anche l'innocente figlio di Ugolino andrà annoverato fra queste).

A tale proposito, Diana Glenn, che pure ha avuto il merito di mettere per prima in luce la ripresa del passo evangelico, non ha però notato altri fatti ugualmente importanti. Anzitutto, la scelta del verbo. La forma *ricorditi*, che Dante usa normalmente ed è attestata concordemente



dai testimoni della *Commedia*, non equivale all'imperativo *ricòrdati*, ma è una sorta di costruzione impersonale del congiuntivo esortativo ('ti torni il ricordo'), quindi meno impositiva, adeguata al tono usato dalla Pia; e la scelta di *ricordare* non è casuale¹⁶. Dante avrebbe potuto benissimo usare *rimembrare*, come altrove fa, che anche dal punto di vista del computo sillabico sarebbe stato appropriato: *rimembriti* è attestato in *If XXVIII 73* («rimembriti di Pier da Medicina»). Tuttavia, non c'è fra i due verbi un rapporto di sinonimia perfetta, dal momento che *rimembrare* si riferisce alla mente e alla memoria, mentre *ricordare* fa etimologicamente appello al cuore e al sentire profondo. Il *ricordo* è qualcosa di squisitamente umano, è la versione sentimentale della *memoria*, che invece è una caratteristica che anche le macchine (oggi) possono condividere. La raccomandazione di Pier da Medicina, un seminatore di *scandalo*, ossia di discordia civile, che Dante conobbe da vivo, ha non a caso un valore esattamente opposto alla gentile sollecitazione che gli rivolge la Pia, anzitutto nelle intenzioni di chi la formula; e riconduce alla temperie minacciosa e vendicativa del riferimento di Francesca a Gian Ciotto. Il dannato si riferisce ai due capi delle parti rivali a Fano, incaricando Dante di avvertirli che saranno entrambi uccisi a tradimento dal signore di Rimini, Malatestino: immagine emblematica del frutto delle discordie civili, appunto, la morte dei due contendenti ad opera di un terzo che ne vuol prendere il posto. Una profezia che, come tale, non potrà consentire ai due di salvarsi; il loro destino è scritto ed è inevitabile (ovviamente Dante componeva i suoi versi *post eventum*), quindi nelle intenzioni del dannato (come in quelle di Maometto che l'ha preceduto vaticinando la sconfitta e la morte di fra Dolcino) c'è una sorta di maligno compiacimento: simmetricamente, come lo scismatico ha predetto la morte di un altro scismatico, il seminatore di discordie politiche predice quella di due protagonisti di tali discordie (tutti, Dolcino, i fanesi Guido e Angiollo e anche Malatestino, candidati alla dannazione).

Inoltre, la formula «ricordati di me» («*memento mei*» nella Vulgata) era già codificata anche nel momento in cui l'aveva usata il buon ladrone.

16. Si veda nell'*ED* la voce *ricordare* di Andrea Mariani.

Era già connotata come una preghiera, e come tale compare molto spesso nelle Scritture¹⁷. Si tratta in particolare di una formula che si trova all'interno di preghiere nelle quali l'orante si rivolge a Dio per implorarlo di ricordare il bene che egli ha compiuto e di dimenticare il male al momento in cui dovrà giudicarlo. Il salmo 24, citato anche da san Bonaventura, ad esempio recita: «Ricordati, Signore, della tua misericordia e del tuo amore, che è da sempre. I peccati della mia giovinezza e le mie ribellioni, non li ricordare: ricordati di me nella tua misericordia». Le parole pronunciate sulla scena della Crocifissione contengono dunque significativi elementi rituali: la stessa invocazione al Padre di Cristo sofferente sopra riportata è una citazione letterale dell'esordio di un salmo: «Dio, Dio mio, guarda a me: perché mi hai abbandonato?» (*Ps* 21, 2).

Inutile ribadire che in tutto il *Purgatorio*, e in particolare in questo contesto, la misericordia e la clemenza divine sono un elemento decisivo. Il «ricorditi di me» come formula di preghiera è, si può dire, la quintessenza del raccomandarsi a Dio. Nel *De modo orandi*, vero e proprio manuale di retorica della preghiera, Ugo da San Vittore (nominato dal

17. San Bonaventura, elencandone alcuni precedenti nel citato commento al Vangelo di Luca, la definisce 'preghiera di supplica' («*supplicatio orationis*»): «*Sic orabat Nehemias: "Memento mei Deus meus in bonum". Psalmus: "Reminiscere miserationum tuarum Domine" etc. Et iterum: "Secundum misericordiam memento mei tu, propter bonitatem tuam, Domine". Apparet igitur quod in latrone hoc fuit veritas fidei et confessio veritatis, reprobando malum, approbando bonum et asserendo verum. Fuit etiam supplicatio orationis*» [Così pregava Neemia: "Ricordati di me, mio Dio, nel bene". Salmo: "Ricordati delle tue misericordie, Signore" ecc. E ancora: "Ricordati di me secondo la tua misericordia, o Signore, a causa della tua bontà". Sembra dunque che nel ladrone questa fosse la verità della fede e la confessione della verità, rifiutando il male, approvando il bene e affermando la verità. Fu anche una preghiera di supplica] (*Sancti Bonaventuræ ex Ordine minorum [...] Operum tomus secundus*, cit., p. 279). La preghiera nella forma del *memento mei* compare in *Idc* 16, 28 (Sansone invoca Dio per riavere la sua forza); *Il Esr* 13, 22 e 31 (ossia i «*verba Neemiæ*» citati da san Bonaventura che chiudono il secondo libro di Ezra, in una preghiera rivolta a Dio); *Tb* 3, 3 varia in «*et nunc, Domine, memor esto mei, ne vindictam sumas de peccatis meis neque reminiscaris delicta mea vel parentum meorum*» [e ora, o Signore, ricordati di me, affinché non ti vendichi dei miei peccati, né ti ricordi delle mie offese né di quelle dei miei genitori], secondo una struttura (ricordati di me, ma dimentica il male che ho commesso) che torna in *Ps* 24, 7 (citato da san Bonaventura, che include anche il versetto 6): «*peccatorum adulescentiæ meæ et scelerum meorum ne memineris, secundum misericordiam tuam recordare mei propter bonitatem tuam, Domine*». Anche *Ps* 105, 4 («*recordare mei, Domine, in reprobatione populi tui*») e *Ier* 15, 15 («*tu scis, Domine, recordare mei*») sono preghiere.



san Bonaventura dantesco fra i beati che gli sono vicini in *Pd* XII 133)¹⁸ fa riferimento a quelle preghiere nelle quali l'orante sollecita il ricordo nel suo destinatario e stila una classificazione estremamente minuziosa e complessa del corretto modo di pregare¹⁹. Riguardo a questa specifica modalità, Ugo da San Vittore parla di *exactio*, in quanto si tratta di una richiesta pressante che viene fatta anche in modo reiterato, affinché il destinatario non si dimentichi, in particolare, «*de persona nostra*»²⁰. Dunque, le parole con cui la Pia si rivolge a Dante sono dense di suggestioni spirituali²¹ e intese a far nascere il bene (dal male) in chi le conoscerà, grazie al poeta; sono tutte riferite al piano della coscienza, dell'interiorità (*ricorditi, salsi*); e come i superbi pregano per i vivi («color che dietro a noi restaro», *Pg* XI 24), lei spera addirittura nella conversione del proprio assassino.

18. Su di lui la voce di Sofia Vanni Rovighi nell'*ED*, nella quale è definito «un mistico che non ha paura del sapere».

19. *Hugonis de Sancto Victore De modo orandi*, in *Patrologiæ cursus completus* [...], vol. 176, *Hugonis de S. Victore canonici regularis S. Victoris Parisiensis tum pietate, tum doctrina insignis opera omnia*, Parisiis, apud Garnier fratres editores et J.-P. Migne successores, 1880, coll. 977-988.

20. L'«*exactio*» è il secondo genere della «*supplicatio*» (la stessa definizione usata da san Bonaventura per il *memento mei*: cfr. *supra*, nota 17), e può intendersi come l'esigere ciò che si ritiene dovuto: «*Exactio est id quod fieri solet post factam postulationem, quando auditorem (ne petitio nostra apud eum in oblivionem veniat) quadam (ut ita dicam) importunitate atque instantia frequenter memorem facimus. Quæ memoria tribus modis renovari videtur, videlicet quando aliquid vel de persona ejus, vel de persona nostra, vel de causa nostra iterato dicimus* [...]» [L'esazione è quella che di solito avviene dopo che è stata fatta una richiesta, quando ricordiamo frequentemente all'ascoltatore (affinché la nostra richiesta non venga da lui dimenticata) con una certa (per così dire) importunità e insistenza. Quella memoria sembra rinnovarsi in tre modi, vale a dire quando diciamo ripetutamente qualcosa o sulla sua persona, o sulla nostra persona, o sulla nostra causa] (ivi, col. 980A).

21. Non è secondario sottolineare come il ricordo rappresenti il fondamento di molti riti liturgici, in particolare di quello che è anche il sacramento più importante per i cristiani, l'Eucaristia: nelle parole stesse di Cristo («fate questo *in memoria di me*»), «il termine *anamnēsis* (“memoria”, “rimembranza”) significa “richiamare alla mente” in maniera che è più che un ricordare meccanico; è una forma di presenza (cfr. Platone, *Fedro* 72E, 92D). [...] L'idea è pertanto facilmente trasferibile al linguaggio sacrificale per un qualcosa che induce Dio a “ricordarsi” del popolo, come pure il popolo a “ricordarsi” del Signore [...]. Ciò che qui deve essere “ricordato” nella ripetizione dell'atto rituale è Gesù» (*Il Vangelo di Luca*, L. T. Johnson (a cura di), Torino, Editrice Elledici, 2004, p. 299 nota 19).

Commentare Dante contro i fiorentini: Alessandro Vellutello e Bernardino Daniello

Nel corso del Cinquecento sono in molti a occuparsi del testo della *Commedia* dantesca¹, sia a Firenze (soprattutto nell'ambito dell'Accademia Fiorentina)² sia altrove (penso fra gli altri a Trifo-

1. Sul "dantismo" cinquecentesco, dopo il classico Michele Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa, Bocca, 1890, si vedano Emilio Bigi, *La tradizione esegetica della Commedia nel Cinquecento*, inizialmente negli *Atti del Convegno di studi su aspetti e problemi della critica dantesca*, Pisa e Castello di Poppi, 7-10 ottobre 1965, Roma, De Luca, 1967, pp. 18-48, poi in *Id.*, *Forme e significati della Divina Commedia*, Bologna, Cappelli, 1981, pp. 173-209; Deborah Parker, *Commentary and Ideology. Dante in the Renaissance*, Durham and London, Duke University Press, 1993; *Ead.*, *Edizioni e interpretazioni della Commedia nel Rinascimento*, in *Pour Dante. Dante et l'Apocalypse. Lectures humanistes de Dante*, B. Pinchard e C. Trottmann (a cura di), Paris, Champion, 2001, pp. 345-374; Saverio Bellomo, *La critica dantesca nel Cinquecento*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. xi, *La critica letteraria dal Due al Novecento*, P. Orvieto (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 2003, pp. 311-323; Davide Dalmas, *Dante nella crisi religiosa del Cinquecento italiano. Da Trifon Gabriele a Lodovico Castelvetro*, Manziana, Vecchiarelli, 2005; Angelo Eugenio Mecca, *La tradizione a stampa della Commedia: dall'aldina del Bembo (1502) all'edizione della Crusca (1595)*, in «Nuova Rivista di Letteratura italiana», 16, 1-2, 2013, pp. 9-59.

2. Tra gli interventi degli accademici fiorentini, restano inedite e parziali le glosse del Gelli (Giovan Battista Gelli, *Commento edito e inedito sopra la Divina Commedia (testo di lingua)*, C. Negrone (a cura di), Firenze, Bocca, 1887), del Giambullari (*Commento sopra il I canto dell'Inferno di Pier Francesco Giambullari*, in M. Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, cit., pp. 365-407; le lezioni dantesche tenute all'Accademia Fiorentina furono stampate a Firenze da Anton Francesco Doni nel 1547 e da Lorenzo Torrentino nel 1551) e del Varchi (Benedetto Varchi, *Lezioni sul Dante*, in *Opere di Benedetto Varchi ora per la prima volta raccolte*, Trieste, Dalla sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, 1858-1859, vol. II, pp. 283-439). Nello stesso anno del commento di Alessandro Vellutello uscì a Firenze un'opera del Giambullari riguardante la forma e le misure dell'*Inferno*, sulla quale tornerò più avanti. Vari dialoghi dedicati all'esegesi dantesca scrissero nel corso di tutto il secolo altri letterati fiorentini, come Girolamo Benivieni, che nel 1506 dà voce ad Antonio Manetti, e poi Donato Giannotti, sui quali si veda *infra*; e, in Francia, Lucantonio Ridolfi, a sua volta postillatore



ne Gabriele e a Lodovico Castelvetro)³. Numerose sono le edizioni del poema che si succedono, dalla celebre aldina bembesca del 1502 a quella della Crusca del 1595⁴; ma gli unici due commenti completi che compaiono a stampa nel corso del secolo sono accomunati da una singolare caratteristica “esterna” e da un’impostazione di fondo: sono opera entrambi di letterati lucchesi, i quali basarono il loro lavoro su un’esplicita contrapposizione all’edizione commentata di riferimento fin dal secolo precedente, quella “fiorentina” di Cristoforo Landino. Il primo in ordine di tempo è Alessandro Vellutello, che pubblica la sua edizione commentata nel 1544 presso lo stampatore veneziano Francesco Marcolini⁵. Il secondo è Bernardino Daniello, il cui commento è pubblicato postumo, nel 1568, da un altro tipografo veneziano, Pietro da Fino⁶. Nel 2001 le rispettive opere sono entrate a far parte del piano di edizioni critiche commentate previsto dall’Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi della Salerno Editrice: quello di Vellutello è stato egregiamente curato da Donato Pirovano ed è apparso nel 2006, l’altro è stato pubblicato a

della *Commedia*: il *Ragionamento havuto in Lione da Claudio de Herberè gentilhuomo lionese et da Alessandro de gli Uberti gentilhuomo fiorentino sopra la dichiarazione d’alcuni luoghi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio non stati insino a qui da gli spositori bene intesi*, In Lione, Appresso Guglielmo Rovillio, 1560. Di un certo rilievo sono gli scritti polemici di Vincenzo Borghini, dei quali si parlerà a suo tempo. Sul “dantismo” dell’Accademia Fiorentina si veda anche, più avanti, il capitolo *Dante e Anton Francesco Doni*.

3. Cfr. le *Annotationi nel Dante fatte con M. Trifon Gabriele in Bassano*, L. Pertile (a cura di), Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1993; e Lodovico Castelvetro, *Spositione a xxix canti dell’Inferno*, V. Ribaudò (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 2017. Da ricordare anche le postille di Torquato Tasso (*La Divina Commedia di Dante Alighieri postillata da Torquato Tasso*, G. Rosini (a cura di), Pisa, Co’ caratteri di F. Didot, 1830).

4. Angelo Eugenio Mecca ne annovera trenta: cfr. A. E. Mecca, *La tradizione a stampa della Commedia*, cit., pp. 33-35.

5. *La Comedia di Dante Aligieri con la nova esposizione di Alessandro Vellutello*, Impresa in Vinegia per Francesco Marcolini ad instantia di Alessandro Vellutello, 1544. Il *colophon* precisa: «del mese di Gugno [sic]».

6. *Dante con l’esposizione di M. Bernardino Daniello da Lucca sopra la sua Comedia dell’Inferno, del Purgatorio et del Paradiso*, In Venetia, appresso Pietro da Fino, 1568. Del commento di Daniello esiste anche un’edizione moderna, condotta con criteri diplomatici ma privata del testo del poema; non un’edizione critica, ma una pubblicazione finalizzata soprattutto a rendere più facilmente reperibile il commento: *L’esposizione di Bernardino Daniello da Lucca sopra la Comedia di Dante*, R. Hollander, J. Schnapp, K. Brownlee, N. Vickers (a cura di), Dartmouth College, University Press of New England, 1989.

cura di un allievo di Pirovano, Calogero Giorgio Priolo, che ha dedicato al *Dante* di Daniello la sua tesi di dottorato⁷.

Dico subito che si tratta di due opere radicalmente differenti, da molti punti di vista addirittura in contrasto l'una con l'altra; e anche di due autori che fanno parte di mondi molto distanti, nonostante la comune nascita lucchese e il successivo trasferimento di entrambi a Venezia⁸. Allo stesso tempo, però, affiorano fra le loro opere (e nelle rispettive personalità) significative convergenze, che può essere utile mettere in rilievo.

I due letterati in questione appartengono a generazioni diverse e operano in momenti storici segnati da aspettative e concezioni nettamente differenti, nonostante passino solo poco più di vent'anni fra l'apparizione dei due commenti danteschi: negli anni Quaranta del Cinquecento siamo all'inizio del Concilio di Trento, e molti si attendono dalla Chiesa romana un'apertura verso le nuove istanze riformate; alla fine degli anni Sessanta, invece, tutto si è compiuto, tradendo completamente tali aspettative. In realtà Vellutello, al momento di dare alle stampe la sua «nova esposizione», aveva già da lungo tempo fatto la propria comparsa sulla scena letteraria: risale addirittura al 1525 il suo esordio con un altro commento molto significativo, quello all'opera di Petrarca⁹. Anno fatidico, perché coincide con quello della prima edizione delle *Prose della volgar lingua*, e proprio

7. Cfr. Alessandro Vellutello, *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione*, D. Pirovano (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 2006; Calogero Giorgio Priolo, *Per l'edizione critica e commentata del Dante con l'Esposizione di Bernardino Daniello (Venezia, Da Fino, 1568)*, Tesi di Dottorato di ricerca, Università per stranieri di Siena, XXXI ciclo, a. a. 2017-2018; Bernardino Daniello, *Dante con l'Esposizione*, C. G. Priolo (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 2020. Ringrazio Donato Pirovano e Calogero Giorgio Priolo per la gentilezza dimostrata nell'aver messo a mia disposizione propri studi ancora inediti.

8. Sugli aspetti più propriamente biografici riguardanti i due commentatori cfr. Paolo Celi, *Alessandro Vellutello e Bernardino Daniello: due dantisti lucchesi nella Venezia del Cinquecento*, in *Dante nella Toscana occidentale: tra Lucca e Sarzana (1306-1308)*, Atti del convegno di Lucca-Sarzana, 5-6 ottobre 2020, Alberto Casadei, Paolo Pontari (a cura di), Pisa, Pisa University Press, 2021, pp. 279-289.

9. *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Stampati in Vinegia per Giovanniantonio et fratelli da Sabbio, del mese d'Agosto 1525. Commento di vasta fortuna e forse più noto dell'altro anche grazie a «quel regesto dell'antica esegesi» dei *Rerum vulgarium fragmenta* «che è l'edizione Carducci» (Paolo Procaccioli, *La Nova esposizione di Alessandro Vellutello. Un Dante per il Cinquecento*, in «L'Alighieri», 27, 2006, pp. 41-70, a p. 43).



Pietro Bembo è uno dei principali bersagli polemici vellutelliani. Nel suo testo, infatti, il lucchese adottò criteri filologici molto lontani da quelli seguiti a suo tempo dal Bembo nell'edizione aldina del 1501 dei *Rerum vulgarium fragmenta*, non riconoscendo valore di autografo al manoscritto Vaticano Latino 3195 e pertanto decidendo di ordinare tematicamente le poesie del *Canzoniere*: una scelta aberrante, derisa da altri letterati coevi, tra cui quello che si può considerare il vero e proprio maestro di Bernardino Daniello, ossia Trifone Gabriele¹⁰. Da ciò si può dedurre l'origine prima della divergenza rilevabile fra i due commenti danteschi, legati a concezioni esegetiche e filologiche sostanzialmente antitetiche.

Da altri punti di vista, però, i profili di Vellutello e Daniello si assomigliano e, anzi, sembra avvenire tra i due una sorta di passaggio del testimone: il primo, dopo il *Petrarca* del '25 (testo fortunatissimo nel corso del secolo, con più di venti riedizioni), fece stampare a proprie spese nel 1534 una raccolta delle opere di Virgilio, comprendente le *Bucoliche*, le *Georgiche* e l'*Eneide*¹¹. I tipografi di entrambe le edizioni appartenevano alla famiglia veneziana dei Nicolini da Sabbio: erano rispettivamente Giovanni Antonio e Pietro. E due anni dopo, nel 1536, Giovanni Antonio impresse l'opera prima di Bernardino Daniello, la *Poetica*, un dialogo nel quale Trifone Gabriele figura come interlocutore¹². Dopodiché,

10. Lo testimonia il messinese Cola Bruno, intimo del Bembo, in una lettera del 23 maggio 1539 indirizzata a Ludovico Beccadelli, nella quale lo esorta a realizzare «un commento sopra il Petrarca non di vellutello, ma di finissimo velluto, anzi di finissimo oro. [...] Et questa riprensione non è mia, ma è di messer Triphone» (Vittorio Cian, *Un medaglione del Rinascimento: Cola Bruno messinese e le sue relazioni con Pietro Bembo*, Firenze, Sansoni, 1901, Appendice, p. 89; citato da Donato Pirovano, *Introduzione a A. Vellutello, La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione*, cit., p. 27). Pietro da Fino nella sua dedica del commento dantesco definisce Trifone Gabriele «precettore» di Bernardino Daniello (*Dante con l'esposizione di M. Bernardino Daniello*, cit., c. *2r). Varchi, da parte sua, nell'*Ercolano* apostrofa il Daniello come «anima di Messer Trifone Gabriello» (Benedetto Varchi, *Ercolano*, A. Sorella (a cura di), Pescara, Libreria dell'Università Editrice, 1995, p. 902; cfr. C. G. Priolo, *Per l'edizione critica e commentata del Dante con l'esposizione di Bernardino Daniello*, cit., p. III).

11. *Publii Vergilii Maronis Bucolica Georgica Aeneis cum Servii Probiique commentariis ac omnibus lectionum variationibus in antiquis codicibus repertis*, Venetii, Per Alexandrum Vellutellum accuratissime revisi et emendati et propriis expensis in aedibus Petri de Nicolinis de Sabbio impressi, 1534 mense Septembri. Sul *Virgilio* vellutelliano cfr. P. Procaccioli, *La Nova esposizione di Alessandro Vellutello*, cit., p. 45 e nota 7.

12. *La poetica di Bernardino Daniello lucchese*, In Vinegia, per Giovan Antonio di Nicolini

sempre presso lo stesso stampatore, Daniello pubblicò anch'egli il suo *Petrarca*¹³ e ad altri tipografi veneziani affidò le sue traduzioni proprio delle *Georgiche*¹⁴ e di due canti dell'*Eneide* (il primo e l'undicesimo)¹⁵.

Evidentemente esisteva una palese comunanza di interessi, sicuramente propedeutici (specie il *Virgilio*) allo studio della *Commedia*¹⁶. Ma sembra che Daniello, col suo *Dante*, voglia quasi intervenire per correggere gli assunti del compatriota, per ricondurli nell'alveo bembesco e trifoniano, al quale si mostra strettamente legato. Inoltre, anche da un punto di vista "fisico" i due libri danteschi sono molto diversi tra loro. Il commento di Vellutello è una splendida opera, un in-quarto¹⁷ ricco di illustrazioni (ottantasette xilografie che sono state attribuite a Giovanni Britto)¹⁸, realizzato da uno dei maggiori stampatori attivi a Venezia,

da Sabio, 1536. Dedicato al trattato un esauriente paragrafo C. G. Priolo, *Per l'edizione critica e commentata del Dante con l'Esposizione di Bernardino Daniello*, cit., pp. vii-ix.

13. *Sonetti, canzoni e trionfi di messer Francesco Petrarca con la sposizione di Bernardino Daniello da Lucca*, In Vinegia, per Giovanni Antonio de' Nicolini da Sabio, 1541. Il commento apparve poi in una nuova versione presso lo stesso stampatore otto anni dopo, nel 1549.

14. *La Georgica di Virgilio, nuovamente di latina in thoscana favella per Bernardino Daniello tradotta e commentata*, In Vinegia, per Giovanni de' Farri et fratelli, 1545. Su questa versione cfr. Lina De Conti, *Bernardino Daniello. Un autore per trans-ducere Virgilio georgico nella Venezia del Cinquecento*, in «Misure critiche», 28, 105-8, 1998, pp. 7-34; *Ead.*, *Bernardino Daniello: Georgiche. Breve saggio di analisi*, in «Misure Critiche», n. s., 1, 2, 2002, pp. 5-34.

15. *Il primo libro dell'Eneide di Virgilio, tradotto per Messer Bernardino Daniello*, Venezia, Paolo Gherardo, 1551; *L'undecimo di Virgilio, tradotto per Bernardino Daniello*, In Vinegia, per Giovanni de' Farri et fratelli, 1545.

16. Su tale affinità negli studi cfr. Gino Belloni, *Bernardino Daniello e le varianti d'autore petrarchesche*, in *Id.*, *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al Canzoniere*, Padova, Antenore, 1992, pp. 226-283, a p. 230 nota 11. Anche Landino, a suo tempo, aveva commentato Virgilio e Petrarca, oltre a Dante (cfr. P. Procaccioli, *La Nova esposizione di Alessandro Vellutello*, cit., pp. 44-45).

17. Quindi più maneggevole degli ingombranti in-folio landiniani, ma allo stesso tempo più voluminoso (e prestigioso) dei cosiddetti "petrarchini".

18. L'attribuzione è in Silvia Fabrizio-Costa, Frank La Brasca, *Tra immagine e testo: un commento alla Divina Commedia (1544)*, in *Lettere e arti nel Rinascimento*, Atti del x Convegno internazionale, Chianciano-Pienza, 20-23 luglio 1998, L. Secchi Tarugi (a cura di), Firenze, Cesati, 2000, pp. 681-695, a p. 683 nota 5; in lingua francese in *Texte/image: quelques considérations sur l'édition de 1544 de La Divin Comédie*, in *Le livre illustré italien au XVI^e siècle. Texte/Image*, Actes du colloque organisé par le «Centre de recherche Culture et société en Italie au XV^e, XVI^e et XVII^e siècles» de l'Université de la Sorbonne Nouvelle (1994) réunis par M. Plaisance, Paris, Klincksieck-Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1999, pp. 77-



il forlivese Francesco Marcolini, noto per essere l'editore dei libri della *vedette* veneziana del momento, Pietro Aretino¹⁹. L'opera, come recita il *colophon*, fu pubblicata «ad instantia di Alessandro Vellutello», cioè a sue spese; circostanza confermata dalla richiesta del privilegio, che fu inoltrata a nome dello stesso Vellutello²⁰. E sicuramente quest'ultimo volle dare a questo libro una forte impronta personale, come dimostra l'attento controllo su tutte le sue parti: non solo il testo, ma anche le immagini, non affidate alla libera ispirazione dell'illustratore ma sicuramente strutturate secondo la volontà del commentatore. Ma c'è anche un'altra circostanza – sin qui non notata, mi pare – che conferma l'intenzione di “personalizzare” quest'opera: il frontespizio della *Commedia* marcoliniana del 1544 è sostanzialmente identico, nella struttura, a quello del *Petrarca* di vent'anni prima (una pagina spoglia divisa fra le righe a lettere capitali del titolo in alto e il corsivo più piccolo con l'enunciazione del privilegio in basso); ed è sostanzialmente diverso rispetto a quelli delle altre numerose edizioni del Marcolini, sia di opere dell'Aretino (anch'essi frontespizi “personalizzati”, con l'effigie del «divino») sia degli altri autori (in questo caso, al centro campeggia sempre la marca del tipografo forlivese col motto *Veritas filia temporis*).

Il commento di Daniello, invece, è un testo apparso postumo, che l'autore quindi non poté rivedere per la stampa, presso un tipografo minore

98. Cfr. anche Massimiliano Rossi, *Alessandro Vellutello e Giovanni Britto che «per sé fuoro». Sul corredo grafico della «Nova esposizione», in «Studi rinascimentali», 5, 2007, pp. 127-144; ripubblicato in *Un giardino per le arti: «Francesco Marcolino da Forlì». La vita, l'opera, il catalogo*, Atti del Convegno internazionale di studi (Forlì, 11-13 ottobre 2007), P. Procaccioli, P. Temeroli, V. Tesei (a cura di), Bologna, Editrice Compositori, 2009, pp. 365-382.*

19. È probabile, come ipotizza Procaccioli, che Vellutello entrasse in contatto col Marcolini per il tramite di Agostino Ricchi, il suo parente autore della commedia filioimperiale in endecasillabi *I tre tiranni* (la cui lettera prefatoria ai lettori è per l'appunto firmata dallo stesso Vellutello), a sua volta in stretti rapporti con Pietro Aretino. Cfr. P. Procaccioli, *La Nova esposizione di Alessandro Vellutello*, cit., p. 63. Peraltro, l'Aretino non dovette apprezzare l'antibembismo del Vellutello, ancora caratterizzante la sua «nova esposizione» dantesca, sulla quale mantenne un eloquente silenzio.

20. Il privilegio decennale di stampa fu concesso il 19 novembre 1543. Cfr. D. Pirovano, *Introduzione*, cit., p. 9; la trascrizione del testo del privilegio stesso si legge ivi, a p. 111; come nota Pirovano, «il documento rivela chiaramente che la richiesta venne fatta direttamente dal commentatore» (*ibid.*).

(la cui famiglia era forse originaria di Bergamo)²¹ del quale resta appena una decina di pubblicazioni²²; era anch'esso un in-quarto, ma con pochissime illustrazioni, soltanto gli schemi di Inferno, Purgatorio e Paradiso e nient'altro che non siano i comuni corredi tipografici (capilettere ornati e marca dello stampatore). Tuttavia, c'è da dire che questi tre schemi riassuntivi mancavano nel libro pubblicato vent'anni prima, e che uno di essi, come vedremo, rappresenta un interessante legame tra i due testi.

Nel commento di Vellutello non c'è spazio per Marcolini, che invece fu molto presente, con dediche e altri testi, nelle sue edizioni²³: la dedica (con l'ambiziosa e significativa destinazione a papa Paolo III Farnese) è indirizzata dall'autore, a cui si devono tutti gli altri paratesti (l'indirizzo ai lettori e la vita di Dante)²⁴; nel commento Daniello, viceversa, è proprio lo stampatore Pietro da Fino a firmare come «servitore et amico» la dedica a uno sconosciuto, forse suo parente, Giovanni da Fino, affermando che «alcun tempo fa» gli sono «pervenute alle mani alcune belle et dotte fatiche di M. Bernardino Daniello sopra la *Comedia* di Dante»²⁵.

L'opera di Alessandro Vellutello ha un'impostazione fortemente ed esplicitamente polemica su più fronti²⁶. Vuol risultare un testo innovativo rispetto alla tradizione editoriale della *Commedia* dantesca, secondo

21. Cfr. Alma Poloni, *Storie di famiglia. I da Fino tra Bergamo e la montagna dal XII al XVI secolo*, Fino del Monte (Bg), Pro Loco di Fino del Monte, 2010. La collega Alma Poloni, che ringrazio, non cita lo stampatore in questione, sul quale non possiede notizie. Su di lui cfr. la scheda del *Dizionario dei tipografi e degli editori italiani. Il Cinquecento*, M. Menato, E. Sandal, G. Zappella (a cura di), Milano, Editrice Bibliografica, 1997, s. v. *Da Fino Pietro*.

22. Si tratta di pubblicazioni di soli cinque autori, a carattere perlopiù religioso e filosofico (nessuna letteraria): cfr. C. G. Priolo, *Per l'edizione critica e commentata del Dante con l'Esposizione di Bernardino Daniello*, cit., p. LXXVIII e nota 2.

23. Cfr. Francesco Marcolini, *Scritti. Lettere, dediche, avvisi ai lettori*, P. Procaccioli (a cura di), Manziana, Vecchiarelli, 2013.

24. La dedica e la lettera ai lettori (alle pp. 125-129 dell'ed. Pirovano) sono riportate anche in Domitilla Zoldan, *Dante in tipografia. Le dediche nelle edizioni dantesche del Cinquecento*, Roma, Zauli, 1995, pp. 66-70.

25. *Dante con l'esposizione di M. Bernardino Daniello da Lucca*, cit., c. *2r. La dedica del da Fino è datata da Venezia il 9 ottobre 1568.

26. «Un'opera che dialoga [...] con la tradizione esegetica, soprattutto quella recenziere, e lo fa con una determinazione talora violenta nei toni e radicale nei punti di vista» (P. Procaccioli, *La Nova esposizione di Alessandro Vellutello*, cit., p. 43).



i criteri teorici illustrati nell'indirizzo ai lettori, con un forte spirito di emulazione rispetto alle due grandi *auctoritates* dell'epoca: Cristoforo Landino per il commento e Pietro Bembo per il testo.

Da un punto di vista filologico, Vellutello sostiene un principio sacrosanto, ossia la stretta connessione tra scelte ecdotiche ed esegesi, ma lo applica in un modo piuttosto discutibile. Per la ricostruzione del testo predilige un'impostazione che risulta ancora oggi maggioritaria tra i filologi danteschi (anche se non esclusiva), ossia la collazione fra più codici della *Commedia*, contrapponendosi così al criterio utilizzato da Bembo per il testo aldino del 1502, basato invece su un unico *codex optimus* in quanto *antiquissimus*, il Vaticano Latino 3199. Il problema è che Vellutello non aveva molti manoscritti a disposizione, e soprattutto ne ignorava i rapporti reciproci, non curandosi di ricostruirli (in altri termini, trascurando di approntare uno stemma). In pratica, egli corregge in più punti l'aldina basandosi sul significato a suo parere più consono delle diverse varianti: quindi, in sostanza, modifica il *codex optimus* a sua discrezione, e lo fa introducendo un numero altissimo di varianti²⁷. Daniello, da questo punto di vista, appare enormemente più cauto e senza alcun intento di schierarsi apertamente per l'una o per l'altra impostazione ecdotica, limitandosi a poche decine di emendazioni testuali alla vulgata aldina, fra l'altro basandosi spesso sulle precedenti *Annotazioni* del suo maestro Trifone Gabriele, benché in modo non acritico²⁸. Egli tenne sicuramente presente anche il testo (e soprattutto le note) di Vellutello, molto spesso per distanziarsene sulla scorta perlomeno di testimoni della tradizione a stampa. In ogni caso, molte delle varianti proposte da Daniello appaiono effettivamente migliorative rispetto alla vulgata.

Per quanto riguarda le glosse al testo dantesco, l'impostazione del Vellutello è chiara fin dal frontespizio: come ha notato Pirovano, è significativo

27. Priolo conta «circa seimila interventi rispetto alla base aldina, benché in gran parte essi interessassero poi varianti di carattere formale» (C. G. Priolo, *Per l'edizione critica e commentata del Dante con l'Esposizione di Bernardino Daniello*, cit., p. cxvii).

28. Cfr. ivi, pp. cxviii-cxxiii. Già Michele Barbi aveva sottolineato questa dipendenza, esagerandone però la portata: «tutto quello che di meglio e di più nuovo, rispetto agli altri commenti del Cinquecento che abbiamo a stampa, si trova nel commento di Daniello, proviene dalle *Annotazioni* di Trifone Gabriele» (M. Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, cit., p. 262).

che egli non usi il termine *Comento*, che campeggiava sull'edizione annotata da Landino nel 1481, ma «nova espositione»²⁹. Da questo punto di vista, Daniello riprende lo stesso termine nel frontespizio non tanto per porsi in linea di continuità col concittadino, ma per distanziarsi a sua volta da Landino. Il commento di Daniello, di nuovo, non ha nulla della *vis polemica* del predecessore: egli si serve spesso delle glosse del Vellutello, così come di quelle del Landino, e attraverso di esse attinge ai commentatori più antichi, a cui l'uno e l'altro avevano a loro volta fatto ricorso, esplicitamente o meno³⁰.

Il «comento» di Landino era diventato una sorta di vulgata enciclopedica per i cultori di Dante, soprattutto per i fiorentini. Si caratterizza per l'attenzione prestata alla lettura allegorica del poema (sulla scorta del Buti), con una impostazione di ambito neoplatonico, e per la ricchezza delle digressioni didascaliche erudite, risultando, come detto, una sorta di manuale enciclopedico, i cui contenuti si rinvergono nei testi di illustri lettori fiorentini (penso almeno a Machiavelli e a Michelangelo)³¹. Vellutello si oppone a questa modalità esegetica, intendendo per «esposizione» in primo luogo una spiegazione del significato letterale del testo, utilizzando soprattutto l'opera stessa di Dante per chiarire i versi della *Commedia*, ponendo in secondo piano l'interpretazione allegorica e abbandonando del tutto la chiave di lettura neoplatonica³². Dunque, egli non esita a «schierare» il proprio commento contro il monopolio dantesco fiorentino, addirittura esponendosi anche sul piano politico. Da questo punto di vista la dedica al papa non ha solo un valore di accreditamento sul piano spirituale, dato

29. Cfr. D. Pirovano, *Introduzione*, cit., pp. 17-18. Vellutello aveva usato il termine «esposizione» anche per il suo *Petrarca*.

30. Cfr. C. G. Priolo, *Per l'edizione critica e commentata del Dante con l'Esposizione di Bernardino Daniello*, cit., pp. XLVII-LIII.

31. Per il primo cfr. in proposito Francesco Bausi, *Machiavelli e la tradizione culturale toscana*, in *Cultura e scrittura di Machiavelli*, Atti del Convegno di Firenze-Pisa, 27-30 ottobre 1997, Roma, Salerno Editrice, 1998, pp. 81-115; per il secondo si veda, nella seconda parte, il capitolo *Dante e Michelangelo*.

32. «Ai suoi occhi il monumento del 1481 appare totalmente destituito di senso, oltretutto di autorevolezza. Pure ammesso che ne avesse avuto, di senso, per la stagione che lo aveva prodotto e che in esso si era riconosciuta, non lo aveva più a sessant'anni di distanza. Parlava una lingua fuori del tempo, e declinava un Dante che suonava ormai vuoto se non del tutto falso» (P. Procaccioli, *La Nova espositione di Alessandro Vellutello*, cit., p. 44).



l'argomento dell'opera, ma appare come una vera e propria scelta di campo, essendo rivolta a Paolo III, al secolo Alessandro Farnese, grande nemico del duca Cosimo I, che in quegli anni non a caso accoglieva e blandiva i letterati e gli intellettuali più aperti alla riforma della Chiesa (salvo diventare, quando di lì a pochi anni il vento cambierà, un inflessibile *defensor fidei*)³³.

I fiorentini, filomedicei o antimedicei che fossero, non accolsero con favore il nuovo commento. Significativo in proposito l'atteggiamento di Michelangelo, di cui si dirà nel capitolo seguente. Ancora più esplicitamente polemico contro il Vellutello sarà a suo tempo un altro fiorentino, Vincenzo Borghini: ma nel suo caso, come ha dimostrato Giuseppe Chiecchi³⁴, si trattò in realtà di un equivoco, generato dall'errata attribuzione al lucchese delle glosse di un'edizione della *Commedia* del 1554 che non gli appartenevano affatto, aspramente e minuziosamente criticate dal Priore degli Innocenti. Resta il fatto che, comunque, quest'ultimo colse pienamente e correttamente la posizione antiflorentina del Vellutello, in una sua annotazione manoscritta:

Alessandro Vellutello [...] mi pare che habbia scritto con tanta rabbia et con tanto veleno, dove se glien'è porto punto d'occasione nella esposizione di Dante di dire contro a' fiorentini; anzi, quando non si son porte, se l'è ite cercando et fingendo. Et pur havessi egli detto pur una cosa di buono sopra quello eccellentissimo et divinissimo poeta, o ne' sensi, o nelle parole, che nell'uno et nell'altro è ignorantissimo, et gli esempi, a chi volesse badarvi, occorrerebbono a migliaia et tutti gravi³⁵.

33. Cfr. D. Pirovano, *Introduzione*, cit., pp. 29-33, in particolare p. 30 (e si veda in proposito, più avanti, il capitolo *Dante e Anton Francesco Doni*).

34. Giuseppe Chiecchi, *Vincenzo Borghini e il cosiddetto 'Falso Vellutello'*, in «Lettere Italiane», 61, 2, 2009, pp. 281-290. Il «falso Vellutello» fa riferimento al titolo attribuito da Ottavio Gigli agli appunti borghiniani che egli pubblicò a metà Ottocento, ossia *Errori di alcuni commentatori di Dante e principalmente di un falso Vellutello*, in *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri*, O. Gigli (a cura di), Firenze, Le Monnier, 1855, pp. 227-267. Osservazioni sul commento di Vellutello si hanno anche in un altro scritto borghiniano, intitolato dal Gigli *Varie lezioni cavate da antichi codici della Divina Commedia con osservazioni sulla loro bontà e scelta*, ivi, pp. 269-285.

35. Ms. della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II X 97, c. 89; cit. in G. Chiecchi, *Vincenzo Borghini e il cosiddetto 'Falso Vellutello'*, cit., p. 285 nota 15.

L'impressione è che la conseguenza del bellicoso antagonismo vellutelliano, rivolto sia contro i fiorentini sia contro Bembo e i suoi seguaci, determinasse in Italia un vero e proprio isolamento del suo *Dante*³⁶: lo detestavano i fiorentini, palleschi o fuorusciti che fossero, ma non lo amavano certo i bembisti; si può aggiungere che anche quei pochi che parvero apprezzarlo lo fecero solo per aspetti circoscritti o secondari del suo lavoro. Di Anton Francesco Doni, che dedicò al lucchese una scheda nella sua prima *Libreria*, diremo più avanti, nel capitolo di sua pertinenza; l'altro è Niccolò Franco, che chiuse la sua celebre *Lettera a Dante* con l'esclamazione «Et viva Dante co'l Vellutello. Dal Mondo del MDXLVII»³⁷. Quest'ultima singolare *performance* del letterato beneventano, non nuovo alle epistole (di gusto luciano) indirizzate a oggetti inanimati o a scrittori defunti, è interessante anche perché costituisce un'ulteriore testimonianza – sin qui sfuggita, mi pare – dell'esistenza di notizie relative al commento dell'altro lucchese, Bernardino Daniello, appunto già nel 1547³⁸. L'esaltazione del Vellutello da parte del Franco

36. Diversa la situazione in Francia, dove le edizioni della *Commedia* dello stampatore lionese Rouillé (italianizzato in «Rovillio» nei frontespizi), apparse fra il 1551 e il 1575, si avvalsero ampiamente delle glosse vellutelliane, definite «belle isposizioni» nella premessa dell'editore ai lettori nella stampa del '51 (cfr. P. Procaccioli, *La Nova esposizione di Alessandro Vellutello*, cit., p. 69 e nota 79; D. Pirovano, *Introduzione*, cit., pp. 66-67). Peraltro, il dedicatario di quella stessa stampa, ossia Lucantonio Ridolfi, fiorentino trapiantato a Lione, nel già citato *Ragionamento havuto in Lione da Claudio de Herberè gentilhuomo lionese et da Alessandro de gli Uberti gentilhuomo fiorentino* pubblicato dallo stesso Rouillé nel 1560, criticò senza mezzi termini l'opera del Vellutello, a cui rimproverava la «poca modestia» (cfr. P. Procaccioli, *La Nova esposizione di Alessandro Vellutello*, cit., p. 69).

37. La *Lettera a Dante* di Niccolò Franco apparve nell'antologia *Delle lettere di diversi autori*, Mantova, Ruffinelli, 1547, cc. LIVV-LXIIIV; è stata pubblicata, traendola dal ms. Vaticano Latino 5642, cc. 265r-271v, che presenta una lezione più affidabile della stampa, da Aldo Vallone, *La Lettera a Dante di Niccolò Franco*, in «Critica Letteraria», 18, 1990, pp. 187-204. La presente citazione ivi, p. 198.

38. Scrive il Franco, rivolgendosi naturalmente a Dante: «Et se son veri gli avisi, li quali s'hanno da molte bande, io credo che di molto sarai tenuto al Daniello, havendo già preso carico di commentare le tre cantiche insieme, solamente per che quale la tua opera è stata, tale debba essere tuttavia» (ivi, p. 195). Michele Barbi aveva a suo tempo segnalato una lettera di Bernardino Daniello del 13 ottobre 1547 al lucchese Niccolò Guidiccioni, nella quale lamentava l'impossibilità di trovare uno stampatore per il suo commento (la mole dell'opera implicava evidentemente la necessità di un ragguardevole finanziamento): cfr. M. Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, cit., pp. 257-258; C. G. Priolo, *Per l'edizione critica e commentata del Dante*, cit., pp. xx-xxi.



è dovuta esclusivamente a due particolari circostanze: l'aver dedicato il suo libro al papa, e l'aver messo in risalto il Purgatorio, anche grazie alle illustrazioni; il tutto in funzione antiluterana:

Non solamente l'opera tua [di Dante], per esserci restituito il suo Purgatorio, ma tutta insieme la sede Apostolica deve avere più obbligo a lui solo [al Vellutello], che non a dieci milia frati, li quali, mentre in poche cose giovano la nostra fede, et in infinite l'offendono, non hanno fatto mai tanto bene. Il Vellutello, dunque, per dirti il tutto, inteso il fatto, come passava con Lutherani, subito fece imprimere la tua Comedia intera dedicando a bell'arte questi suoi Commentari, al Sanctissimo et Beatissimo nostro PAPA PAOLO TERZO, il che non taccio quanto con ragione sia fatto³⁹.

Il Franco, a parte la satira antifratesca (che dà il tono del momento in cui è scritta la lettera: gli anni Quaranta del Cinquecento, appunto; come già detto, la fase iniziale del Concilio di Trento), nelle righe seguenti riprende quasi *ad verbum* la dedica a papa Farnese che, effettivamente, assieme ad alcuni punti del commento mostra chiaramente la coscienza esplicitamente antiluterana del Vellutello⁴⁰. Ma il Franco non dice nulla del valore esegetico ed ecdotico della sua opera, e il sarcastico apprezzamento sull'aspetto popolareggiante dei libri illustrati, evidentemente inopportuno nel caso del *Dante* («cotali figure più tosto campeggiano *verbi gratia* in ser Orlando, che non fanno in Virgilio, onde sempre le chiamerei bagattelle de' libri») appare ulteriormente limitativo, se non fosse per l'importanza di una parte di esse, quelle che, di nuovo, danno concretezza visiva al Purgatorio:

Il Vellutello [...] veramente c'è stato dal giudizio aiutato, non tanto usandole per abbellirne le tua Comedia, quanto per mostrarci il Purgatorio visibil-

39. A. Vallone, *La Lettera a Dante di Niccolò Franco*, cit., p. 195. Quella del Purgatorio è una restituzione in quanto i «Lutherani ribaldi» a suo dire avrebbero stampato, in Germania e in Svizzera, edizioni della *Commedia* private della seconda cantica.

40. Cfr. al riguardo D. Pirovano, *Introduzione*, cit., pp. 30-31. Anche la descrizione del Purgatorio, come ha mostrato Vallone, è esemplata dal Franco su quella fornita dal Vellutello all'inizio della cantica (cfr. A. Vallone, *La Lettera a Dante di Niccolò Franco*, cit., pp. 200-202).

mente: cagione per Dio, che il ladroneccio de' Lutherani n'è rimasto convinto, non senza invidia de gli occhi loro, li quali nel tuo libro pur veggono quello che essi non vorriano vedere⁴¹.

Ma su queste illustrazioni, che costituiscono l'aspetto più appariscente della marcoliniana del '44, torneremo più avanti.

Qualche considerazione merita la singolare circostanza che nello stesso anno nel quale Marcolini stampò il *Dante* commentato dal Vellutello appaiano altre due opere che, per aspetti diversi, presentano punti di contatto significativi con quell'edizione della *Commedia*. Nel 1544 Gabriele Giolito prende l'iniziativa di ristampare il vero *bestseller* vellutelliano, ossia il *Petrarca* commentato dal lucchese⁴²: per Gabriele è la prima volta, ma il fortunato commento era già stato impresso, a partire dalla *princeps* del '25, altre sei volte da tre stampatori diversi⁴³ (e lo sarà, come già accennato in precedenza, molte altre volte da parte dello stesso Giolito e di altri editori nel corso di tutto il secolo). Una delle tirature, quella del 1538, aveva già portato il testo vellutelliano in casa Giolito: risulta infatti stampato a Venezia da Bartolomeo Zanetti, «ad instantia» del padre di Gabriele, Giovanni, e dello stesso Vellutello (come per il *Dante* marcoliniano)⁴⁴. Nel 1544 l'iniziativa non è però del commen-

41. Ivi, p. 195. Peraltro al Franco si deve anche, nella *Priapea*, un sonetto (siamo nel 1541) nel quale accomuna nell'esecuzione Vellutello e altri due commentatori petrarcheschi, Sebastiano Fausto e Giovanni Andrea Gesualdo, considerati fiancheggiatori dell'odiato Aretino: *Fausto, e tu Gesualdo, e Vellutello* (Niccolò Franco, *La Priapea*, Lanciano, Carabba, 1916, p. 73). I commenti petrarcheschi di Fausto e di Gesualdo erano apparsi dopo quello vellutelliano, rispettivamente nel 1532 e nel 1533.

42. *Il Petrarca con l'esposizione d'Alessandro Vellutello di novo ristampato con le figure ai Triomphi et con più cose utili in varii luoghi aggiunte*, In Vinegia Appresso Gabriel Giolito de' Ferrari, 1544 (in alcuni esemplari il *colophon* reca la data 1543).

43. Dopo la prima edizione di Giovanni Antonio Nicolini nel 1525, seguì la Vidali del 1528, di nuovo Vidali 1532, Zanetti 1538, Comin da Trino 1541 e di nuovo Giovanni Antonio Nicolini 1541.

44. *Il Petrarca con l'esposizione d'Alessandro Vellutello e con più utili cose in diversi luoghi di quella novissimamente da lui aggiunte*, Stampate in Vinegia per Bartolomeo Zanetti Casterzagense, ad instantia di messer Alessandro Vellutello e di messer Giovanni Giolitto da Trino, 1538. Come detto sopra, ad istanza del Vellutello era stato pubblicato anche il suo commento alle opere virgiliane del 1534.



tatore: sparisce infatti il proemio in cui quest'ultimo aveva dedicato il suo lavoro a Iacopo Doria, presente nell'edizione 1538⁴⁵, evidentemente pensata per riproporre l'opera con l'avallo e il sostegno finanziario del curatore (mentre la *princeps* era stata dedicata dal Vellutello a un altro personaggio, Martino Bernardini da Lucca)⁴⁶; ed è sostituita da un breve indirizzo *Ai lettori* di Lodovico Domenichi, attivissimo collaboratore del Giolito, il quale non nomina neppure il commentatore (citato esclusivamente nel frontespizio), ma loda l'iniziativa a suo dire quasi filantropica dello stampatore veneziano, che «con sua grandissima spesa» dà alla luce le opere dei «chiariss(imi) lumi della lingua toscana, Petrarca, Boccaccio, et», significativamente, «Ariosto»⁴⁷: l'esclusione di Dante sembra suggerire una scelta di campo piuttosto chiara, lasciando a Marcolini l'azzardo di proporre la novità, e andando sul sicuro con un'opera di pacifico smercio in terra bembiana (nonostante l'impostazione del curatore, come abbiamo visto, fondamentalmente smentisse i principi filologici dell'autore delle *Prose*)⁴⁸.

Sempre nel 1544, Pierfrancesco Giambullari affida al misterioso stampatore Neri Dortelata (sicuramente uno pseudonimo, forse dello stesso Giambullari, che si sarebbe quindi fatto editore in incognito della propria opera)⁴⁹ il suo *De'l sito forma et misùre dello Infèrno di Dànte*⁵⁰. Questa coincidenza appare davvero singolare, perché oltretutto coin-

45. Ivi, c. A7r.

46. *Le volgari opere del Petrarca con la esposizione di Alessandro Vellutello da Lucca*, Stampate in Vinegia, per Giovannantonio et fratelli da Sabbio, 1525, c. AA6r.

47. *Il Petrarca con l'esposizione d'Alessandro Vellutello*, ed. 1544 cit., c. a2r.

48. Alla promozione commerciale contribuisce anche l'introduzione per la prima volta in quella tiratura delle illustrazioni che raffigurano i trionfi, forse proprio sull'onda dell'apprezzato apparato iconografico della marcoliniana (se la stampa del *Petrarca* giolitino avvenne successivamente a quest'ultima).

49. Ciò potrebbe essere avvalorato anche dalla presenza su tutte le parole del testo stampato degli accenti tonici e di pronuncia delle vocali, secondo le proposte ortografiche di Neri Dortelata (da taluni plausibilmente considerato anagramma di 'ordinalettere'). Cfr. al riguardo Franco Pignatti, *Giambullari Pierfrancesco*, in *DBI*, vol. 54, 2000 (<https://www.treccani.it/biografie/>).

50. Pier Francesco Giambullari, *De'l sito forma et misùre dello Infèrno di Dànte*, In Firenze per Neri Dortelata, 1544. Gli accenti interni fanno parte dell'apparato ortografico-ortofonico allestito dall'autore.

volge un altro elemento innovativo (polemico) caratterizzante il lavoro dantesco vellutelliano. Infatti Vellutello milita contro il dantismo fiorentino anche affrontando proprio la *vexata quaestio* sulla quale si esercitarono soprattutto i toscani, fra Quattro e Cinquecento: appunto, la forma e le dimensioni della voragine infernale. Giambullari e Vellutello sembrano ignorarsi a vicenda, perché, salvo sviste da parte di chi scrive, nessuno dei due cita l'altro. L'impostazione data dai predecessori alla questione, e la soluzione adottata da Landino, è ricordata da Vellutello all'inizio della sua *Descrizione de lo inferno*⁵¹. Landino si rifece allo studio di Antonio di Tuccio Manetti (come dichiara egli stesso nel paragrafo del suo proemio intitolato *Sito forma et misura dello 'nferno et statura de' giganti et di Lucifero*)⁵², protagonista a sua volta del *Dialogo* di Girolamo Benivieni *circa al sito, forma e misura dello Inferno di Dante Alighieri poeta eccellentissimo*⁵³. E Giambullari si rifà a sua volta a Manetti, affermando all'inizio della sua opera di volerne portare a compimento le fatiche, interrotte dalla morte⁵⁴. Tutto da rifare, invece, a giudizio di Vellutello, «avendo 'l cieco [Landino] preso per sua guida l'orbo [Manetti]»⁵⁵. Vellutello, partendo dalla ricostruzione delle dimensioni del globo terrestre, basata sulle fonti geografiche e astrologiche e sulle stesse affermazioni di Dante nel *Convivio*, controbatte l'opinione di Manetti e dei fiorentini («fantasia»)⁵⁶ con quella che ritiene la concretezza indiscutibile delle cifre. In realtà, anche Landino e Giambullari citano come valore di partenza quello ricavato da vari passi del *Convivio*, ossia le 20.400 miglia di

51. A. Vellutello, *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione*, cit., p. 145.

52. C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, cit., vol. I, pp. 270-278, a p. 271.

53. *Dialogo di Antonio Manetti cittadino fiorentino, circa al sito, forma e misura dello Inferno di Dante Alighieri poeta eccellentissimo*, Firenze, Giunti, 1506, ripubblicato da Ottavio Gigli fra gli *Studi sulla Divina Commedia*, cit., pp. 35-132. Su di esso cfr. Simona Foà, *Il Dialogo sul sito, forma e misure dell'Inferno di Girolamo Benivieni e un particolare aspetto dell'esegesi dantesca tra XV e XVI secolo*, in *Dante e il locus inferni. Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, S. Foà, S. Gentili (a cura di), Roma, Bulzoni, 2000, pp. 179-190.

54. Cfr. P. F. Giambullari, *De' sito forma et misure dello Inferno di Dante*, cit., p. 5.

55. A. Vellutello, *La Comedia di Dante Alighieri con la nova esposizione*, cit., p. 145.

56. Ivi, p. 146.



circonferenza della Terra⁵⁷: le divergenze emergono nelle proporzioni fra le parti della voragine.

Ecco perché, nella *Nova espositione*, a differenza delle altre «descrizioni» (del Purgatorio e del Paradiso), quella dell'Inferno è inframmezzata da ben dieci illustrazioni, tutte munite dell'indicazione delle misure relative al diametro e alla profondità dell'Antinferno e dei nove cerchi. Qualcosa di simile fa anche Giambullari nel pur modesto corredo iconografico del suo trattatello, ma quella vellutelliana è una sistematica rappresentazione a fini dimostrativi, paragonabile agli schemi inseriti da Machiavelli nell'*Arte della guerra*. Aveva ragione Ludwig Volkmann a notare che le illustrazioni della *Divina Commedia* del 1544 non hanno i caratteri di opere artistiche, ma di piante e sezioni geometriche:

Un gran difetto di queste illustrazioni si è che ovunque l'artista si industria di rappresentare i singoli cerchi e le divisioni dei regni oltremondani con precisione matematica, e perciò invece di una rappresentazione figurativa artistica del *Poema* non abbiamo che un commentario schematico "de situ et misura". Non sono scene ispirate dalle situazioni e narrazioni poetiche, ma continue piante e sezioni, nelle quali le figure sono cosa accessoria e devono perciò avere delle scritte spiegate per essere comprese⁵⁸.

Ma ci sono anche alcune felici eccezioni, come la vivace rappresentazione (nella quale Dante e Virgilio vengono raffigurati in momenti diversi nella stessa figura) dell'inizio del viaggio, una volta fugati i dubbi di Dante (*If* II), o quella, anch'essa sincronica, dell'incontro con Minosse, della bufera dei lussuriosi e del dialogo con Francesca, visibile sulla copertina del presente volume.

57. Cfr. C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, cit., p. 271; P. F. Giambullari, *De' sito forma et misure dello Inferno di Dante*, cit., p. 12. Cfr. *Cv* III v 11: «mezzo lo cerchio di tutta questa palla [la Terra], ed ispazio, [...] di diecimila dugento miglia»; altrove (II XIII 11 e IV VIII 7; da cui II VI 10) Dante riferisce coerentemente che il diametro della Terra è di 6.500 miglia.

58. Ludwig Volkmann, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, Firenze-Venezia, Olschki, 1898, p. 73. Cit. in P. Procaccioli, *La Nova espositione di Alessandro Vellutello*, cit., p. 70 e nota 81. Cfr. anche D. Pirovano, *Introduzione*, cit., pp. 73-74 nota 20.

Il punto in cui i due schemi della voragine – Manetti e Vellutello – divergono in maniera sensibile riguarda i due burrati⁵⁹: quello che si trova fra i cerchi degli eretici (VI) e dei violenti (VII), e quello situato tra quest'ultimo e Malebolge (VIII cerchio), superato da Dante e Virgilio in grotta a Gerione. Rispetto allo schema di Manetti – seguito da Landino, dalle giuntine del 1506 e del 1515⁶⁰ e da Giambullari –, nel quale i due burrati non alterano sensibilmente la forma complessiva a cono rovesciato, in quello proposto da Vellutello le misure dei burrati sono notevolmente aumentate rispetto al resto della struttura, dando alla voragine piuttosto una forma a imbuto. Questa differenza, però, non emerge a prima vista nell'edizione Marcolini, perché in essa mancano, come detto, gli schemi globali dei tre regni. Anche Daniello prende posizione sulla questione delle dimensioni dell'Inferno dantesco, in un testo posto a precedere la prima cantica (la sua *Introduzione universale nella Comedia di Dante et della misura, sito, forma et distinzione dell'Inferno*)⁶¹: come osserva Priolo, Daniello si distacca sia da Manetti (e quindi anche da Giambullari) sia da Vellutello, basandosi non più sulle indicazioni presenti nel *Convivio*, ma su Tolomeo⁶². Ciò che Priolo non ha notato, mi pare, è che però lo schema iconografico della voragine infernale presente nell'edizione del 1568 è del tipo, per così dire, "vellutelliano", quindi a imbuto, non a cono rovesciato; il che colloca, almeno sul piano figurativo, il suo commento nella linea "antifiorentina" riguardo la struttura dell'Inferno.

Esattamente vent'anni dopo la pubblicazione del commento di Bernardino Daniello, nel 1588, ci pensò un giovane e brillante matematico pisano, Galileo Galilei, in due lezioni tenute all'Accademia fiorentina del Disegno *circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno di Dante*, a smentire il Vellutello proprio sul piano delle cifre, sulla scorta di complesse ar-

59. Cfr. *If* XII 10 e XVI 114.

60. Per queste ultime risulta dalle silografie con la rappresentazione complessiva dell'Inferno che entrambe presentano (cfr. D. Pirovano, *Introduzione*, cit., p. 71).

61. *Dante con l'esposizione di M. Bernardino Daniello da Lucca*, cit., cc. [*5]r-[*6]r.

62. C. G. Priolo, *Per l'edizione critica e commentata del Dante con l'Esposizione di Bernardino Daniello*, cit., pp. LXXX-LXXXI.



gomentazioni di statica⁶³: l'Inferno a imbuto sarebbe collassato su se stesso⁶⁴. L'approccio ingegneristico a un'opera letteraria non sembra sconveniente: avvalora, da parte del primo scienziato italiano, l'idea di una concretezza fisica della *visio* dantesca che sicuramente non sarebbe risultata sgradita allo stesso Alighieri, pronto a giurare sull'autenticità della propria esperienza mistica. Contemporaneamente alle lezioni di Galileo, nel 1587, vengono realizzati i disegni di Jan van der Straet (*alias* Giovanni Stradano) dedicati all'illustrazione del poema, conservati nel codice Mediceo Palatino 75 della Biblioteca Medicea Laurenziana⁶⁵. Il *corpus* delle raffigurazioni rimase incompleto; ma fra queste lo Stradano disegnò proprio i due schemi contrapposti dell'Inferno dantesco. Nelle rappresentazioni grafiche della sezione trasversale dell'Inferno Stradano esibisce perizia da geometra, più che da artista, come denotano le quote riportate sul disegno. Non è dato sapere se Galileo collaborasse o

63. Cfr. *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri*, cit., pp. 1-21 (*Lezione prima*) e 22-34 (*Lezione seconda*). Sulle lezioni galileiane cfr. Thomas Settle, *Experimental sense in Galileo's early works and its likely sources*, in *Largo campo di filosofare. Eurosymposium Galileo 2001*, J. Montesinos, C. Solís (a cura di), La Orotava, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2001, pp. 831-849; Matteo Motolese, *Misurare l'invisibile. Appunti sulle lezioni galileiane circa la figura, sito e grandezza dell'inferno di Dante*, in *Scrittori in cattedra. La forma della "lezione" dalle Origini al Novecento*, F. Calitti (a cura di), Roma, Bulzoni, 2003, pp. 79-103.

64. «Ma lasciamo stare l'architettura, e veggiamo se tal fabbrica può reggersi, che al parer mio troveremo non potere, perché ponendo esso che il burrato si alzi su con le sponde equidistanti tra di loro, si troveranno le parti superiori prive di sostegno che le regga, il che essendo indubitatamente rovineranno; perciò che essendo che le cose gravi cadendo vanno per una linea che dirittamente al centro le conduce, se in essa linea non trovano chi le impedisca, e sostenga, rovinano e caggiono; ma se per esempio noi tiriamo dalla città di Dite linee sino al centro, queste non troveranno impedimento alcuno, onde essa città avendo la scesa libera, e non impedita, trovandosi sotto priva di chi la regga, indubitatamente rovinerà; e il simile farà ancora il grado dei violenti sendo fondato sopra mura i cui perpendicoli da quelli che vanno dirittamente al centro si discostano, e rovinando questi rovineranno ancora tutti gli altri gradi superiori che sopra questi si appoggiano» (*Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri*, cit., p. 28).

65. Sono visibili in *Dante: illustrazioni alla Divina Commedia dell'artista fiammingo Giovanni Stradano 1587, riprodotte in fototopia dall'originale conservato nella R. Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, con una prefazione del dott. Guido Biagi prefetto della R. Biblioteca Medicea Laurenziana e segretario della Società Dantesca Italiana*, Firenze, Alinari, 1893; e in C. Gizzi (a cura di), *Giovanni Stradano e Dante, Catalogo della Mostra tenuta a Torre de' Passeri nel 1994*, Milano, Electa, 1994.

meno col pittore fiammingo attivo nella corte medicea. L'Inferno "vellutelliano" profilato da quest'ultimo conferma palesemente che l'immagine presente nel commento di Daniello va ascritta a questa tipologia e non a quella derivata da Manetti.

Di certo tra coloro che commissionarono i disegni allo Stradano ci fu Luigi Alamanni il giovane⁶⁶, allievo di Piero Vettori e poeta in latino, il quale a sua volta nel febbraio 1591 tenne una lezione sullo stesso argomento, utilizzando un altro disegno dello Stradano per illustrare le sue argomentazioni; l'Alamanni era in relazione anche con Galileo, come risulta dalle sue lettere, tra cui quelle indirizzate al madrigalista Giovan Battista Strozzi⁶⁷ (al quale sono inviati anche i due studi inediti in cui l'Alamanni effettua una comparazione proprio tra le opinioni sul sito infernale di Manetti e Vellutello, conservati nello stesso codice Mediceo Palatino 75 contenente i disegni dello Stradano)⁶⁸. Per chiudere il percorso cinquecentesco della vicenda, in una illustrazione composita presente nell'edizione della *Divina Commedia* della Crusca (1595)⁶⁹ compare, sovrapposta al disegno dello Stradano utilizzato nel 1591 dall'Alamanni (una serie di cerchi concentrici che rappresentano l'Inferno in pianta), la sezione del Manetti, entrambe sotto il titolo complessivo di *Profilo, pianta e misure dell'Inferno di Dante secondo la descrizione d'Antonio Manetti Fiorentino*.

Il ricco corredo di illustrazioni dell'edizione Marcolini 1544 avrà in ogni caso una sua particolare fortuna: anzitutto soppianderà quello di derivazione veneziana che accompagnava le stampe che basavano il proprio testo su quello dell'aldina di Bembo e riportavano (benché asim-

66. Nato a Firenze nel 1558, dove morì nel 1603. Apparteneva alla stessa famiglia del più noto omonimo poeta fiorentino fuoruscito in Francia, morto due anni prima della sua nascita. Su di lui cfr. Clementina Rotondi, *Alamanni Luigi*, in *DBI*, vol. 1, 1960 (<https://www.treccani.it/biografie/>).

67. Cfr. T. Settle, *Experimental sense in Galileo's early works*, cit., pp. 836-841.

68. Sono probabilmente da identificare con il «saggio in un profilo dell'inferno dantesco, che non ci è pervenuto» di cui parla la voce cit. del *DBI*.

69. *La Divina Commedia di Dante Alighieri nobile fiorentino ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca*, In Firenze, per Domenico Manzani, 1595.



metrico rispetto a quel testo) il commento di Landino⁷⁰. Il corredo originale di quest'ultimo, infatti, di squisita fattura botticelliana, fu pubblicato solo parzialmente; mentre gli incunaboli veneziani presentavano il *set* completo. Inoltre, Federico Zuccari sarà ispirato proprio dalle figure della marcoliniana nella realizzazione dei suoi disegni illustrativi della *Divina Commedia* oggi conservati presso la Galleria degli Uffizi⁷¹. Infine, come vedremo nella seconda parte del presente volume, quelle stesse figure rivivranno assumendo significati totalmente nuovi all'interno dell'opera di un autore abilissimo nel riciclaggio testuale e iconografico, quale fu Anton Francesco Doni.

Siamo alla vigilia di quella che Pirovano ha definito la «sconfitta» delle velleità ostentate da Alessandro Vellutello nel suo commento, che avrebbe dovuto imporsi sulla tradizione esegetica precedente superandola e oscurandola⁷². Poco prima della pubblicazione del commento di Bernardino Daniello, infatti, nel 1564 Francesco Sansovino pubblicò una nuova edizione *monstre* della *Divina Commedia*⁷³ nella quale, secondo l'ottica del collettore onnivoro che caratterizzava la sua attività di scrittore e di editore, raccolse insieme tutti i *disiecta membra* del dibattito cinquecentesco e della tradizione editoriale riguardanti il capolavoro di Dante: il testo dell'aldina, i commenti di Landino e di Vellutello affiancati in una sorta di forzata *concordia discors* e, a ornare il tutto, le famose illustrazioni della marcoliniana del '44 che erano costate tanto al letterato lucchese. Certo, questo contrastante abbinamento appare effet-

70. Cfr. P. Procaccioli, *La Nova esposizione di Alessandro Vellutello*, cit., p. 70; D. Pirovano, *L'apparato iconografico dell'edizione Marcolini 1544*, in A. Vellutello, *La Comedia di Dante Aligieri con la nova esposizione*, cit., p. 80.

71. Disegni riprodotti nel *Dante historiato da Federico Zuccaro*, Roma, Salerno Editrice, 2004; cui è seguito un *Commentario* di A. Mazzucchi, *ibid.*, 2005. Cfr. anche Andrea Mazzucchi, *Un'interpretazione figurata della Commedia: il Dante historiato da Federigo Zuccaro*, in «Rivista di studi danteschi», 5, 2005, pp. 103-140.

72. Sul termine citato («sconfitta») si conclude l'*Introduzione* di Pirovano (p. 67), il quale anche nella *Nota al testo* ribadisce che «le edizioni Sessa sono il segno della sua [di Vellutello] sconfitta» (p. 110).

73. Su cui si veda ora Gaia Tomazzoli, *Sansovino editore di Dante: la Commedia del 1564*, in *Francesco Sansovino scrittore del mondo*, L. D'Onghia, D. Musto (a cura di), Atti del convegno internazionale di studi, Pisa, 5-6-7 dicembre 2018, Milano, Edizioni di Archilet, 2019, pp. 147-178.

tivamente una sorta di amara nemesis rispetto alle ambizioni del Vellutello: ma dal punto di vista dell'esegesi dantesca, l'iniziativa di Sansovino appare invece quanto mai opportuna e lungimirante. La critica, non solo quella alle opere di Dante, si giova della discussione; progredisce grazie alle controversie, soprattutto quando si ha a che fare con testi complessi e ricchi di sfumature e di questioni interpretative (ricordo l'analoga iniziativa, nel secolo scorso, di un grande dantista fiorentino, Francesco Mazzoni, che affiancò nella sua edizione del poema i commenti di Momigliano e di Casini-Barbi, che si integravano splendidamente a vicenda)⁷⁴. La trafila delle discussioni sull'opera di Dante è lunghissima, si direbbe infinita: quattro anni dopo il Dante sansoviniano il da Fino dette alle stampe il nuovo commento integrale del Daniello, a sua volta divergente nell'approccio rispetto a quella del concittadino che l'aveva preceduto. E ancora oggi, dopo più di tre secoli, la trafila continua ed è destinata a protrarsi ancora a lungo.

74. La pubblicazione si arrestò al *Purgatorio*: Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, con i commenti di T. Casini, S. A. Barbi e di A. Momigliano, testo della Società Dantesca Italiana, introduzione e aggiornamento bibliografico-critico di F. Mazzoni, Firenze, Sansoni, [1972]-[1973].

RIVISITAZIONI DANTESCHE FRA CINQUE E SEICENTO

PARTE SECONDA



Dante e Michelangelo

CAPITOLO 1

La voce *Buonarroti* dell'*Enciclopedia Dantesca* reca la firma di una storica dell'arte, Maria Donati Barcellona, e del grande dantista Umberto Bosco. Però, forse perché scritta dal punto di vista di chi studia Dante, appare nel complesso propensa ad allontanare quest'ultimo da Michelangelo, mettendo in evidenza soprattutto le differenze e le distanze fra i due. Tale impostazione appare un po' troppo liquidatoria, perché Dante non è da considerare alla stregua di altri punti di riferimento letterari o culturali michelangioteschi, come Petrarca o Marsilio Ficino, se non addirittura subordinato rispetto a questi ultimi. C'è un punto sostanziale che distingue simili referenti per Michelangelo: la settorialità degli uni (che ne influenzarono sicuramente la forma poetica e la concezione dell'amore), la globalità dell'altro. L'opera dantesca fu per il Buonarroti il nucleo più profondo e tenace del suo patrimonio culturale; essa svolse un vero e proprio ruolo formativo non solo in ambito artistico (pittura, scultura e poesia), ma coinvolse anche quello politico, morale e religioso. Dante rappresentò la chiave di volta della *forma mentis* del grande artista, della sua personalità, starei per dire della sua stessa identità (e quest'ultima è effettivamente messa in gioco in uno dei componimenti che egli dedicò all'autore della *Divina Commedia*).

Se noi osserviamo un gruppo scultoreo michelangiotesco universalmente conosciuto come la *Pietà Vaticana*, tra le particolarità che caratterizzano quest'opera giovanile dell'artista ce n'è una davvero singolare: è l'unica statua che Michelangelo firmò. La firma si legge nella fascia trasversale che attraversa la veste della Madonna. Dunque, per una volta l'artista si riconobbe compiutamente nella sua opera, rendendone esplicita la paternità; ma bisogna fare attenzione alle parole che usò per sottoscri-



vere il proprio capolavoro: «*MICHAELA(N)GELVS BONAROTVS FLOREN(TINVS) FACIEB(AT)*»¹. Lo stesso Vasari, nella vita del Buonarroti, notò la singolarità e riferì (o forse inventò) un aneddoto per spiegare perché l'artista volle apporre quella firma con la sua città di origine: un giorno Michelangelo, racconta Vasari, udì alcuni «forestieri lombardi» lodare grandemente quella scultura, e a chi ne chiedeva l'autore, uno rispose: «Il Gobbo nostro da Milano», che era un certo Cristoforo Solari². Vero o falso che fosse l'aneddoto, è evidentemente originato da quel «*FLOREN(TINVS)*»: vuole spiegare il motivo di una simile specificazione, che non è affatto scontata. Non si trattava di un semplice dato anagrafico, né di un'ostentazione campanilistica. Il fatto è che all'epoca essere fiorentini aveva notevoli implicazioni culturali, era significativo molto al di là di una parlata caratteristica (inconfondibile, com'è noto, anche in bocca al Dante personaggio della *Commedia*), distinguendo nettamente un mondo da un altro: significava appartenere a una tradizione artistica e letteraria ben precisa, dava uno spessore concreto alla propria identità, soprattutto per un giovane scultore quale allora era Michelangelo; l'individuo si riconosceva pienamente nella propria cultura nativa (il fatto che fosse venuto al mondo nel borgo di Caprese in Casentino era stata una pura casualità biologica legata all'attività del padre: il grande artista apparteneva a una famiglia fiorentina di una discreta levatura sociale, i Buonarroti Simoni e, come Petrarca, si disse sempre fiorentino). Simbolo di tale cultura sul piano letterario può essere considerata la celebre antologia poetica che il suo mentore, Lorenzo il Magnifico, aveva fatto allestire per donarla al figlio del re di Napoli, Ferdinando d'Aragona, all'indomani della congiura dei Pazzi: la cosiddetta *Raccolta Aragonese*, una rassegna di poeti toscani dal Duecento all'età contemporanea, in apertura della quale compariva, come una sorta di capostipite e nume tutelare, Dante Alighieri.

La *Pietà* di San Pietro apparteneva ancora al secolo di Lorenzo; ma nel Cinquecento le fortune di Dante subirono un sensibile ridimensio-

1. Si sciolgono tra parentesi tonde i compendi e le abbreviazioni usate nell'incisione.

2. Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, R. Bettarini (testo a cura di), P. Barocchi (commento secolare a cura di), Firenze, Sansoni, poi S.P.E.S., 1966-1987, vol. VI, p. 17.

namento. Negli anni dei primi esperimenti poetici michelangioteschi, dal 1503 in poi, Dante non era più un punto di riferimento letterario e culturale indiscusso in Italia, al contrario: lo era ancora per i fiorentini, senza dubbio, ma non per gli altri, che iniziarono a metterlo decisamente in discussione. Politica e cultura, naturalmente, si sovrapponevano. Gli “altri”, tutti gli altri, finirono per preferirgli decisamente Petrarca, soprattutto dopo le *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo, stampate nel 1525. Ma nella formazione culturale di tutti i fiorentini Dante restò fondamentale, un vero e proprio tratto distintivo: si potrebbe dire che i fiorentini (e Michelangelo non fa eccezione, anzi) avessero un “modo dantesco” di guardare alla realtà, anche perché leggere la *Divina Commedia* significava acquisire, attraverso i commenti, nozioni di teologia, filosofia in senso lato (quindi anche ciò che oggi chiamiamo scienza, ossia biologia, astronomia, fisica), letteratura, arte; significava imparare a sforzarsi di penetrare «dietro il velame» del piano letterale, della superficie delle cose.

I fiorentini disponevano dal 1481 di un commento autoctono, nato nella cerchia laurenziana, forte del retroterra filosofico-culturale dell'Accademia Platonica di Ficino, che coinvolse come illustratore d'eccezione un artista della levatura di Sandro Botticelli: l'opera davvero monumentale di Cristoforo Landino, che Michelangelo, formatosi in quello stesso straordinario ambiente culturale (fin dai tempi del giardino di San Marco), sicuramente utilizzò, come già prima di lui Niccolò Machiavelli e tanti altri³. I segni di questa compulsazione delle glosse enciclopediche landiniane si rinvencono in modo inequivocabile negli scritti michelangioteschi, nelle rime come nelle lettere. Tra i molteplici riscontri, evidenziati nel commento di chi scrive alle poesie dell'artista, si può citare la spiegazione del secondo verso del sonetto *Silloge 21*, relativo alla creazione divina del «tempo, che non era anzi a nessuno»⁴: il significato corretto di questa espressione è ‘che non c’era prima che ci fossero le cose e gli esseri creati’, come si ricava dalla glossa di Landino alla terzina dantesca, la quale, basandosi su sant’Agostino, si riferisce,

3. Cfr. al riguardo, *supra*, la nota 31 al capitolo precedente.

4. Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, A. Corsaro, G. Masi (a cura di), Milano, Bompiani, 2016, p. 42.



giustappunto, al momento della creazione, che avvenne fuori dal tempo (*Pd* XXIX 19-21: «Né prima quasi torpente [Dio] si giacque; / ché né “prima” né “poscia” procedette / lo discorrer di Dio sovra quest’acque»):

Et però [Dio] non giacque in pigrizia, perché, chome è decto Idio non nel tempo, ma nell’ethernità fece tucte le chose. Onde *ab etherno* hebbe nella mente el mondo exemplare, el quale dipoi produxe in acto et alhora fece el tempo. Imperoché se ’l tempo è misura di moto, et el moto non può essere senza corpo, non poteva innanzi che fussi creato el corpo essere el tempo⁵.

Ancora, solo nel *Comento* di Landino si trova lo spunto dell’ultimo verso del sonetto *Silloge*, 18, nel quale del sole si dice «che scalda ’l mondo e non è caldo lui»⁶: l’idea del sole freddo è nella chiosa a *Pd* XIII 125, laddove il commentatore fiorentino attribuisce a Parmenide l’affermazione che il sole è «caldo e freddo»⁷. E sempre Landino fornisce l’ispirazione per l’impostazione speculare delle celebri poesie “notturne” michelangiolesche, in particolare di *Silloge*, 20 (esaltazione della notte) contro *Rime liriche e amoroze*, 46 (biasimo della notte)⁸: quest’ultimo sonetto riprende le parole in rima di *If* II 2, 4 e 6, e nelle annotazioni landiniane a quel luogo, per spiegare il valore simbolico della scelta dantesca di far iniziare di notte il viaggio del protagonista nell’al di là, si legge che le motivazioni potevano essere opposte fra loro: in negativo (la notte come tenebre dell’ignoranza che sono all’origine del peccato) o in positivo (la notte come periodo d’elezione per la contemplazione mistica e lo studio)⁹.

5. C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, cit., vol. IV, p. 1966.

6. M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., p. 36.

7. C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, cit., vol. IV, p. 1738.

8. Cfr. M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., pp. 40 e 192.

9. «Dimostra l’auctore esser disceso all’inferno nel tempo nocturno, il che figne o veramente perché nell’inferno si va di nocte, cioè per le tenebre dell’ignorantia, perché ogni peccato viene da ignorantia quando el disordinato appetito spegne in noi el lume della ragione. [...] O veramente per la nocte vuole dimostrare le vigilie nocturne le quali sono necessarie a chi vuole fare proficto nella contemplatione delle gran chose. Et molto più s’assottiglia la mente negli studii nocturni perché è libera da ogni strepito et tumulto del giorno» (C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, cit., vol. I, p. 333).

L'influenza dantesca mediata da Landino non emerge solo nelle rime. Quando Giovan Francesco Fattucci (il cappellano di Santa Maria del Fiore, grande amico di Michelangelo) per l'ennesima volta insistette con l'artista perché desse riscontro alla megalomane proposta di papa Clemente VII, che voleva fargli erigere una statua colossale dinanzi alla chiesa di San Lorenzo, nei pressi del palazzo di famiglia, precisando che doveva arrivare all'altezza dei merli di quest'ultimo, Michelangelo, dopo un lungo (eloquente) silenzio, alla fine si decise a rispondergli. Ai primi di dicembre del 1525 inviò al Fattucci una lettera d'intonazione burlesca¹⁰, nella quale inserì una misura per l'altezza del colosso: quaranta braccia, ossia circa ventitré metri, molto di più di quanto richiesto dal papa; una sorta di iperbole, dunque, che irrideva all'abnormità del progetto. Ma l'ordine di grandezza della cifra non era casuale: equivaleva sostanzialmente a quella calcolata da Landino per i giganti danteschi, in un punto del suo commento nel quale, peraltro, egli richiama proprio la competenza specifica dei «pictori», in quanto «dotti in symitria». Nella sezione del proemio intitolata *Sito forma et misura dello 'nferno et statura de' giganti et di Luciferò*, dopo aver riportato i versi con cui Dante descrive Nembrot, ossia *If XXXI 58-60* («La faccia sua mi pareva lunga e grossa / come la pina di San Pietro a Roma, / e a sua proporzione eran l'altre ossa»), si legge infatti:

Secondo questi versi sarà l'alteza della testa di questo gygante di braccia fiorentine cinque et due quinti, perché chosì sappiamo che è la già decta pina di bronzo a Roma. Dicono e pictori dotti in symitria che l'huomo bene proportionato è tanto lungo quanto sono octo teste delle sue. Adunque questo gigante sarebbe braccia quarantatré o più. Adunque questa sarà l'alteza de' giganti secondo la positione del poeta¹¹.

Dunque la misura precisa, in proporzione, sarebbe di quarantatré braccia e un quinto; ma se si assume un dato arrotondato di cinque braccia per la testa, moltiplicando per otto si ottengono proprio le qua-

10. Cfr. M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., pp. 638-639 n° 186.

11. C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, cit., vol. I, p. 276.



ranta braccia del colosso della lettera michelangiotesca. Insomma, come si è anticipato, i luoghi che confermano l'importanza del *Comento* landiniano nella cultura michelangiotesca sono molteplici. Ne ho citati solo alcuni, a titolo esemplificativo; un altro, anch'esso rimarchevole, sarà riportato nelle pagine seguenti, mentre qui mi limito ad aggiungere un argomento *e contrario*, ricavabile da quanto l'artista affermò a proposito della *Nova esposizione* di Alessandro Vellutello, oggetto del capitolo precedente. Scrivendo al nipote Leonardo da Roma il 9 maggio del 1545, gli affidò una risposta da fornire al fratello Giovan Simone, che doveva aver chiesto un consiglio circa la disponibilità di un nuovo *Dante* commentato (la missiva di Leonardo che doveva contenere la richiesta è perduta):

A Giovan Simone di' che un comento di Dante d'un Luchese, che c'è di nuovo, non è molto lodato da chi 'ntende e non è da farne stima; nessuno altro ce n'è di nuovo, che io sappi¹².

Chiaro il riferimento all'edizione curata l'anno prima dal Vellutello, mentre sull'identità di «chi 'ntende», così poco entusiasta del commento del lucchese, torneremo più avanti¹³.

Un esempio illuminante riguardo l'influenza della formazione dantesca sui fiorentini (e quindi su Michelangelo) ci è offerto proprio dal modo in cui fu giudicata e interpretata la *Pietà* vaticana, e dal possibile movente che indusse l'artista a scolpire i due personaggi con tali fattezze. L'embrionale critica d'arte cinquecentesca, che cominciava a trovare codificazione nei trattati (le *Vite* vasariane ne rappresentarono la sanzione più eclatante), prevedeva criteri di giudizio che coinvolgevano vari aspetti delle opere; ma su quelle visibili al pubblico molti, anche i non specia-

12. M. Buonarroti, *Rime e Lettere*, cit., p. 698 n° 270.

13. Per la vicenda del perduto esemplare del *Comento* di Landino che Michelangelo avrebbe ornato di disegni e che sarebbe andato perduto in un naufragio, riportata esclusivamente nelle note di Giovanni Bottari alle *Vite* vasariane, si veda Paolo Procaccioli, *Quale Dante per Michelangelo?*, in «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», XVII/1-2, 2022, pp. 59-68, alle pp. 61-62, e in particolare Marika Piva, *Talenti complementari e capolavori perduti. La leggenda del naufragio della Divina commedia illustrata da Michelangelo dall'Italia alla Francia*, in «Rivista di Letterature moderne e comparate», LXIII, 2010, 2, pp. 117-148.

listi, prendevano la parola, spesso sulla base di criteri di massima universalmente condivisi, tra i quali il principale era la verosimiglianza: per essere apprezzata, l'opera d'arte doveva rappresentare in modo credibile la realtà. Anche la *Pietà* vaticana fu sottoposta a questo giudizio, come racconta l'altro biografo di Michelangelo, Ascanio Condivi; e qualcuno biasimò un fatto evidente a tutti: il consenso fu corale, scrisse Condivi, anche se «sono alcuni che in essa Madre riprendino l'esser troppo giovane rispetto al Figliuolo»¹⁴. Al riguardo, Michelangelo stesso spiegò al suo biografo che tale giovinezza inalterata era il frutto della purezza incontaminata della Vergine, come accade nelle donne caste, mentre il Figlio, fattosi uomo, volle soggiacere anche agli effetti del passaggio del tempo.

Certo, come nota Condivi, ci sono pure fondamenti teologici per questa giustificazione, che si mantiene sul piano della verosimiglianza rappresentativa, dimostrando in ogni caso che si trattava di una stranezza di cui l'artista (l'allora venticinquenne Michelangelo) era pienamente consapevole. Ma se ci mettiamo, invece, dal punto di vista di un osservatore esterno che rileva il paradosso concettuale di una fanciulla che tiene sulle ginocchia un figlio visibilmente più vecchio di lei, e se guardiamo a questo paradosso con occhi "danteschi", le conclusioni ci portano immediatamente altrove. È quello che accadde a un fiorentino contemporaneo di Michelangelo, il grande autore di madrigali poetici Giovan Battista Strozzi (detto il Vecchio, per distinguerlo dall'omonimo nipote). Ne scrisse uno proprio per elogiare questa *Pietà*, riportato da Vasari. Il paradosso gli ispirò questi versi, in cui parla del Cristo rivolgendosi alla Madonna:

nostro Signore e tuo
 sposo, figliuolo e padre,
 unica sposa sua, figliuola e madre¹⁵.

Chi ha nella mente Dante non può non vedere in questo gruppo la raffigurazione concreta, nel marmo, dello splendido paradosso teologi-

14. A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, G. Nencioni (a cura di), M. Hirst, C. Elam (con saggi di), Firenze, S.P.E.S., 1998, p. 20.

15. G. Vasari, *Le vite*, cit., vol. VI, p. 18.



co enunciato all'inizio della preghiera di San Bernardo («Vergine, madre, figlia del tuo figlio», *Pd* XXXIII 1). È un esempio concreto di quella peculiare capacità di trasferire la visione poetica dantesca nell'arte, che Varchi (forse per primo) attribuì a Michelangelo nella sua *Lezione della maggioranza delle arti*:

Et io per me non dubito punto che Michelagnolo, come ha imitato Dante nella poesia, così non l'abbia imitato nelle opere sue, non solo dando loro quella grandezza e maestà che si vede ne' concetti di Dante, ma ingegnanandosi ancora di fare quello, o nel marmo o con i colori, che aveva fatto egli nelle sentenze e colle parole¹⁶,

aggiungendo poi il riferimento alle immagini di Caronte e Minosse nel *Giudizio Universale*, dipinte avendo «l'opera di Dante, la quale egli ha tutta nella memoria, sempre dinanzi agli occhi»¹⁷; e tra gli altri accostamenti proposti (in particolare, le statue della Sagrestia Nuova di San Lorenzo) compare proprio la *Pietà* vaticana, anche se il verso dantesco citato, in questo caso – come in quelli delle statue delle tombe medicee – esprime un apprezzamento estrinseco, non individua la fonte del «concetto» dell'opera d'arte (da intendersi nel senso del celebre sonetto *Non ha l'ottimo artista alcun concetto*)¹⁸, come invece accade per quelli che ispirarono il madrigale dello Strozzi. D'altro canto, si tratta di un verso (*Pg* XII 67) che aveva una funzione ecfraistica anche nella *Commedia*,

16. Benedetto Varchi, *Lezione della maggioranza delle arti*, in *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, P. Barocchi (a cura di), Bari, Laterza, 1960, vol. I, p. 57; su cui cfr. il recente studio di Alessandra Tramontana, *Motivi di ecfraresi dantesca in Michelangelo secondo Benedetto Varchi: ancora sulle Due lezioni all'Accademia fiorentina*, in «Quaderns d'Italia», 26, 2021, pp. 81-96. Il concetto era stato già introdotto dal Varchi nella lezione sul sonetto michelangiolo *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* (ossia *Rime liriche e amorose*, 57), anteposta a quella sulle arti nella stampa del 1549: «[Di Dante] il nostro Poeta è stato studiosissimo e come ne' versi l'ha seguitato e imitato, così nello scolpire e dipignere ha giostrato e combattuto seco, e forse fatto a lui alcuna volta come si legge che fece Apelle ad Omero» (*Lezione di Benedetto Varchi sopra il sottoscritto sonetto di Michelagnolo Buonarroti, fatta da lui pubblicamente nella Accademia Fiorentina la seconda domenica di Quaresima, l'anno 1546*, in Benedetto Varchi, *Due lezioni* [...], In Firenze, appreso Lorenzo Torrentino, 1549, p. 22).

17. B. Varchi, *Lezione della maggioranza delle arti*, cit., p. 57.

18. *Rime liriche e amorose*, 57 (M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., p. 206).

dato che fa parte di quelli che descrivono ed esaltano i bassorilievi del girone dei superbi:

E chi vede la sua Pietà, non vede egli in un marmo viva e vera quella sentenza di quel verso che mostrò Dante non meno pittore che poeta? «Morti gli morti, e' vivi parean vivi»¹⁹.

L'ipotesi che i versi della preghiera di San Bernardo alla Vergine fossero all'origine della concezione del gruppo marmoreo di San Pietro non mi pare priva di fondamento: Dante, per il Buonarroti come per molti fiorentini, non era solo un poeta, era un teologo, anzi, un profeta degno di fede. Quest'ultima affermazione non va interpretata come una semplice iperbole ammirativa: nelle poesie che Michelangelo compose in lode di Dante, come vedremo, l'artista (come molti suoi contemporanei) presuppose che il pellegrino-poeta avesse effettivamente avuto la grazia della visione da vivo («col mortal suo») dei tre regni oltremondani²⁰, quella che sant'Agostino aveva definito *visio intellectualis*²¹; insomma, Michelangelo leggeva Dante come egli stesso chiedeva di essere letto, cioè come un testimone oculare del tutto sincero e attendibile.

Questa grande autorevolezza in campo spirituale ha riscontri molto evidenti nella poesia religiosa michelangelolesca, nella quale sono due i principali referenti teologici: Dante e Vittoria Colonna. Per il primo bisogna citare una delle due sole sestine liriche di Michelangelo che sono

19. B. Varchi, *Lezione della maggioranza delle arti*, cit., p. 57. Vasari nella sua biografia di Michelangelo utilizzerà lo stesso verso per elogiare il *Giudizio Universale*. L'apprezzamento per la verosimiglianza delle due raffigurazioni della *Pietà*, la madre viva e il figlio morto, torna nell'orazione funebre che lo stesso Varchi recitò in occasione delle esequie solenni dell'artista a Firenze: «Sono, queste due immagini, l'una viva (benché afflittissima) e l'altra morta, e hanno tanto in sé l'una del vivo e l'altra del morto, che chiunque le vede, pensa [...] di vedere essa Vergine Maria ed esso Cristo in carne e in ossa» (*Orazione funebre di M. Benedetto Varchi fatta, e recitata da lui pubblicamente nell'essequie di Michelagnolo Buonarroti in Firenze, nella chiesa di San Lorenzo*, Firenze, Giunti, 1564, p. 25).

20. Per la citazione fra virgolette rimando al sonetto michelangelolesco illustrato più avanti nel testo. Non così, invece, Anton Francesco Doni, che nel discorso introduttivo ai *Mondi* scrisse: «Dante *finse* d'andare vivendo all'Inferno Purgatorio et Paradiso»; si veda la citazione completa e la relativa discussione nel capitolo seguente.

21. Cfr. la voce di Vincent Truijten, *Visione mistica*, in *ED*.



giunte fino a noi, entrambe di argomento spirituale. È significativo notare come solo per le tematiche religiose, a quanto sembra, Michelangelo sperimentasse forme metriche più complesse del sonetto e del madrigale, i quali sono nettamente maggioritari tra le sue rime: l'unica canzone (*Rime spirituali e religiose*, 1) e, appunto, le due sestine liriche: *Sie pur, fuor di mie propie, ch'ogni altr'arme* (*Frammenti e abbozzi*, 15) e quella che qui interessa, *Crudele stella, anzi crudele arbitrio* (*Rime spirituali e religiose*, 3)²². Tale sperimentazione di metri più articolati o decisamente artificiosi, com'è il caso delle sestine (peculiari del *trobar clus*, che lo stesso Dante aveva derivato da Arnaut Daniel), è evidentemente il segno di un tentativo di elevare formalmente la sua scrittura poetica, ma con una significativa divaricazione: nel momento in cui accetta la sfida – non del tutto vinta, bisogna dire – delle architetture poetiche più ardue, egli attenua, almeno in parte, la difficoltà intrinseca del suo stile (solitamente ricco di ellissi, di salti logici e di costruzioni *ad sensum*).

La sestina *Crudele stella* affronta un tema cruciale nella riflessione spirituale michelangeloese; un tema sostanzialmente trascurato dai critici, che tendono piuttosto a rintracciare nei suoi scritti tutti i presunti indizi di un'adesione dell'artista alla dottrina riformata della salvezza per la sola fede²³: si tratta della questione del libero arbitrio, connessa

22. Rispettivamente, M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., pp. 390-391 e 295-296. Esse furono segnalate e studiate specificamente per la prima volta da Enzo Noè Girardi, *Due ignorate sestine di Michelangelo*, in «Lettere Italiane», X, 1958, 3, pp. 333-338 (poi, col titolo *Due sestine*, in *Id.*, *Studi su Michelangiolo scrittore*, Firenze, Olschki, 1974, pp. 127-130).

23. Tutto il dialogo poetico ed epistolare con Vittoria Colonna è stato ricondotto – a torto, per lui come per l'interlocutrice – a quest'ambito; e una volta data per acquisita l'impostazione "valdesiana" della spiritualità michelangeloese, addirittura tutta la sua arte è stata riconsiderata in questa luce. Si vedano in particolare talune letture di Glauco Cambon, *La poesia di Michelangelo. Furia della figura*, Torino, Einaudi, 1991, e soprattutto Emidio Campi, *Michelangelo e Vittoria Colonna. Un dialogo artistico-teologico ispirato da Bernardino Ochino*, Torino, Claudiana Editrice, 1994. Sul versante artistico le monografie di Antonio Forcellino, *Michelangelo Buonarroti. Storia di una passione eretica*, Torino, Einaudi, 2002 e *Id.*, *Michelangelo. Una vita inquieta*, Roma-Bari, Laterza, 2005, e pure, fra gli altri, Ambra Moroncini, *I disegni di Michelangelo per Vittoria Colonna e la poesia del Beneficio di Cristo*, in «Italian Studies», LXIV, 2009, 1, pp. 38-55. Ultimamente, anche la miscellanea *Capricci luterani? Michelangelo artista e poeta nel contesto del dibattito religioso del Cinquecento*, C. Ott, H. Aurenhammer, M. Föcking, A. Nova (a cura di), Berlin-Boston, de Gruyter, 2023 sembra improntata su tale falsariga dominante. In questa sede, oltre a sottolineare l'importanza de-

all'influsso dei segni zodiacali (per la quale riprende nella sostanza l'amato Dante che, com'è noto, la discute specificamente in *Pg* XVI 64-84). In questo componimento egli dichiara che la tirannia della sua «crudele stella» lo induce al peccato, a sua volta tirannico; si tratta, come si chiarisce a partire dalla seconda strofa, di un peccato di natura amorosa (gli «incesi venti» che lo sospingono, al v. 7, sono ovviamente i brucianti venti della passione). La sestina si trova sul verso del foglio sul cui recto sono riportate le ottave *Nuovo piacere e di maggiore stima* (*Frammenti e abbozzi*, 30) e il frammento di sonetto *Ben provide natura, né si conviene* (*Frammenti e abbozzi*, 31); probabile, quindi, che sia coeva a tali versi, e la datazione di questi ultimi è stata ipotizzata, in base alla grafia, come anteriore al 1534, forse del 1527-'28, quando l'artista si trovava a Firenze al servizio dell'ultima Repubblica²⁴. La lettura è resa molto difficile dal fatto che nell'autografo Michelangelo ha ripassato a penna tutti i versi della sestina, rendendoli, soprattutto in alcuni casi, quasi illeggibili.

Il responsabile del suo peccato, sia esso da individuare genericamente in Amore o in una persona in carne e ossa (Girardi ipotizzò Tommaso Cavalieri)²⁵, non è mai nominato esplicitamente: a costui Michelangelo si riferisce con perifrasi e pronomi indefiniti, di genere maschile (ai vv. 15, 17, 18, 37). Da notare che questa sestina presenta una struttura a *colblas capfinidas*, assecondata dalla ricorrenza della parola-rima vincolata alla *retrogradatio cruciata*²⁶: il primo verso o il primo distico della strofa

cisiva del testo che mi accingo a illustrare, mi limito a ricordare il pellegrinaggio a Loreto intrapreso da Michelangelo nell'ottobre 1556 «per alcuna mia divozione», come scrisse al nipote Leonardo (M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., p. 825 n° 447): ben poco consona con una sensibilità riformata. Certo, se si presuppone che tutti dissimulassero la propria autentica spiritualità, allora possiamo giungere a sospettare persino dei papi; alle cui dirette dipendenze, peraltro, il presunto eretico Michelangelo lavorò per decenni, prima, durante e dopo il Concilio di Trento.

24. Cfr. Michelangelo Buonarroti, *Rime*, E. N. Girardi (a cura di), Bari, Laterza, 1960, p. 227, e Lucilla Bardeschi Ciulich, *Costanza ed evoluzione nella grafia di Michelangelo*, in «Studi di Grammatica Italiana», III, 1973, pp. 5-138, a p. 138.

25. E. N. Girardi, *Studi su Michelangiolo scrittore*, cit., p. 128.

26. L'elaborata struttura della sestina lirica prevede, com'è noto, la presenza non di rime ma di sei parole-rima che si ripetono, dopo la strofa iniziale, seguendo un ordine retrogrado incrociato: ultima-prima-penultima-seconda-terzultima-terza, ritornando poi tutte insieme nei tre versi del congedo.



successiva ripete lo stesso concetto e talvolta la struttura di quelli finali della precedente. Rispetto alla regola della *retrogradatio*, però, sono presenti alcune infrazioni: sono invertite nell'ordine della quinta strofa le parole-rima *cielo* e *venti* ai vv. 28 e 29, e di conseguenza lo sono anche nei vv. 32 e 34 della sesta strofa. Inoltre, anche nel congedo le parole-rima appaiono distribuite in modo anomalo: non due in ciascuno dei tre versi, ma tre nel primo, due nel secondo e una nel terzo (oltretutto con la irregolare riduzione di *disciolse* a *sciolse* al v. 37)²⁷. Ciò è indizio della mancanza di un'ultima revisione e proprio simili infrazioni, presenti già nelle strofe d'esordio, dovettero indurlo a lasciare incompiuta l'altra sestina (*Frammenti e abbozzi*, 15), che presenta vistose cancellature di rifiuto.

L'autografo presenta lacune di lettura che hanno determinato la necessità di ricostruzioni congetturali del testo ai vv. 24, 28 e 36. Tali ricostruzioni si legano in primo luogo alla corretta comprensione del senso complessivo, quindi della struttura logica del discorso poetico, oltre che alla conoscenza dell'*usus scribendi* michelangeloesco. Per comprendere le motivazioni di chi scrive nel proporre le nuove congetture bisogna partire dai vv. 19-20: «Maladetto <sie> 'l dì che ò andai / col segno che correva su nel cielo!». La maledizione qui scagliata dall'autore – che ribalta specularmente la benedizione di *Rvf LXI 1* –²⁸ si può così parafrasare: 'Sia maledetto il giorno in cui io seguii il segno che correva nel cielo', ossia assecondai l'inclinazione datami alla nascita dal mio segno zodiacale. Michelangelo nacque il 6 marzo 1475, quindi sotto il segno dei Pesci; da ricordare che secondo una leggenda, riportata da Cristoforo Landino nel suo commento a *Pg I 19-21* (dove i Pesci sono appunto «scorta» a Venere), i due pesci della costellazione sono quelli che spinsero a terra l'uovo da cui nacque la dea, la quale perciò chiese a Giove di renderli immortali²⁹: ecco un altro luogo che conferma l'importanza formativa per Michelangelo delle glosse landiniane. Dunque, si tratterebbe di una

27. Anomalie già segnalate da Gabriele Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, p. 345.

28. «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese e l'anno» dell'innamoramento per Laura.

29. «Lo bel pianeta che d'amar conforta / faceva tutto rider l'oriente, / velando i Pesci ch'erano in sua scorta». Cfr. C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, cit., vol. III, pp. 1045-1046.



inizia; / non dico tutti, ma, posto ch'i' 'l dica, / lume v'è dato a bene e a malizia, / e libero voler; che, se fatica / ne le prime battaglie col ciel dura, / poi vince tutto, se ben si notrica» (Pg XVI 73-78). Insomma, l'influsso zodiacale è forte, ma può essere vinto dalla libera scelta del bene, che ci è stata concessa, e dalla volontà. Il verso 24 della sestina, legato con una congiunzione causale a quanto precede, si conclude con una terza persona al perfetto che si riferisce a qualcuno che 'ci sciolse', ossia ci liberò. La congettura proposta, «perch'E' <con le Su>e pruove ci disciolse», la cui parafrasi risulta 'perché <Egli con le Sue> sofferenze ci ha liberato'³⁰, si riferisce al fatto che Cristo, facendosi uomo, con la sua morte e la resurrezione ha reso possibile cancellare col battesimo il peccato originale (cui alludono i vv. 10-12), restituendo quindi all'uomo la libertà di salvarsi, se sceglie di compiere il bene. È la sostanza della redenzione, ed è il tema del sonetto *Rime spirituali e religiose*, 16, in particolare ai vv. 3-4, 5-6 e 14:

Non fur men lieti che turbati e tristi
che Tu patissi, e non già lor, la morte,
gli spirti eletti, onde le chiuse porte
del ciel, di terra a l'uom col sangue apristi.

Lieti poiché, creato, il redemisti
dal primo error di suo misera sorte;
tristi a sentir ch'a la pena aspra e forte,
servo de' servi in croce divenisti.

Onde e chi fusti, il ciel ne diè tal segno
che scurò gli occhi suoi, la terra aperse,
tremorno i monti e torbide fur l'acque.

Tolse i gran Padri al tenebroso regno,
gli angeli brutti in più doglia sommerse;
godé sol l'uom, ch'al battesimo rinacque.

Le porte del cielo, che erano chiuse all'uomo, si aprirono dopo il sacrificio della Croce. La liberazione dal Limbo dei patriarchi (i «gran Padri», v.

30. La scansione *perch'io, perch'i', perch'è* è molto frequente nelle rime michelangiolesche; in *Silloge*, 73, v. 5, «ch'e'».

12 del sonetto) riprende ancora la visione teologica della *Divina Commedia*³¹. L'ammissione dell'esistenza del libero arbitrio nelle scelte morali, restituito agli uomini da Cristo redentore, è risolutiva nel chiarire le convinzioni dell'artista-poeta riguardo la salvezza per la sola fede: ci si salva solo potendo scegliere di fare il bene (le buone opere), lo smarrimento è dato dalla consapevolezza dell'insufficienza della propria volontà, in particolare essendo in preda del peccato che più lo assilla, da cui deriva la necessità della preghiera evocata nella strofa seguente della sestina (vv. 25-30):

Dunche, se mai dolor dal cor disciolse
 sospiri ardenti, o se orando andai
 fra caldi venti a Quel ch'è fuor d'arbitrio,
 <Questi,> pietoso de' mie caldi venti,
 vede, ode e sente, e non m'è contra 'l cielo;
 ché scior non si può chi se stesso lega.

'Dunque, se mai il dolore fece scaturire dal (mio) cuore sospiri ardenti, o se mi rivolsi pregando fra i caldi venti (della passione) a Quello che non è soggetto all'arbitrio di nessuno [...]'. La congettura «<Questi>», che integra la lacuna al v. 28, è determinata ancora dalle azioni compiute dallo stesso soggetto del v. 24: lì un'azione conclusa nel passato (la Passione, con cui «ci disciolse»), qui un'azione costante in ogni tempo («vede, ode e sente», v. 29), la misericordiosa disposizione all'ascolto delle preghiere, alla considerazione del dolore degli uomini. È Cristo, destinatario d'elezione delle preghiere michelangioloesche (il Crocifisso, che con le sue braccia spalancate accoglie tutti i peccatori): '«Egli», pietoso dei miei caldi venti, vede, ascolta e comprende, e non mi è contrario il cielo; perché non si può sciogliere (da solo) chi lega se stesso'.

Con quel procedere a *coblas capfinidas* di cui si è detto, la strofa successiva riprende all'inizio i concetti finali di quella che precede (vv. 31-32): «Cosi l'atti suo perde chi si lega, / e salvo sé nessun ma' si disciolse». ('Cosi,

31. Si rifà, in particolare, a *If IV 52-63*, ricalcando la notazione di Landino: «Christo trasse dal limbo l'anime de gli antichi padri» (C. Landino, *Comento sopra la Comedia*, cit., vol. I, p. 415).



chi lega se stesso perde la padronanza delle sue azioni, e nessuno mai si sciolse salvandosi [da solo]'. Il paragone che segue, ai vv. 33-36, assimila la rettitudine a cui l'io lirico aspira a un albero che svetta verso il cielo senza essere deviato dai venti (la parola-rima conserva la stessa valenza metaforica perturbante delle strofe che precedono), e il v. 36 è la sostanza della preghiera: l'orante chiede di tornare padrone di sé, della propria libera scelta del bene («E come arbor va retto verso il cielo, / ti prego, Signor mio, se mai andai, / ritorni, come quel che non ha venti, / sotto el Tuo grande <...> mio arbitrio»). Ma le integrazioni della lacuna in quest'ultimo verso possono essere diverse. La lettura di Girardi («sotto el tuo grande el mio arbitrio») qui è erronea, perché lo spazio fra «grande» e «mio» sul manoscritto è troppo ampio per comprendere nella parte illeggibile solo l'articolo «el»; inoltre, il verso che egli mise a testo risulta ipometro, «non potendosi consentire» alla doppia dieresi³². Si può pensare a un riferimento al grande amore o al grande cuore di Cristo, nel quale l'autore trova rifugio («sotto el Tuo grande <amor/cor el> mio arbitrio»), oppure si può ipotizzare un aggettivo che contrapponga la volontà di chi prega (che è scarsa, debole) a quella divina (grande): quindi «sotto el Tuo grande <el debile/debole> / <el fragile> / <el minimo> mio arbitrio». Ma la ricognizione del manoscritto non sembra autorizzare nessuna di queste soluzioni in particolare; quella che, con molti dubbi, è possibile ipotizzare è «sotto el Tuo grande <anch'el> mio arbitrio», con dialefe coincidente con la cesura.

Quel che è certo è che questa strofa attesta l'incapacità a salvarsi da soli, quando si è intrapresa la via del peccato che inibisce la propria libertà: quest'ultima, nella conclusione della preghiera, è sottomessa al Signore, alla sua misericordia o comunque alla sua volontà, per recuperare, grazie all'aiuto divino, «l'atti suo» perduti (v. 31), ossia la libertà di compiere il bene, le buone opere: a questa libertà (il «mio arbitrio» del v. 37) ricevuta col sacrificio di Cristo vuole alludere infatti l'inciso nel verso finale della sestina (v. 39): «s' tu mel desti», 'se tu me lo desti':

32. Gianfranco Contini, recensione all'edizione Girardi, in «Lingua Nostra», XXI, 1960, 2, pp. 68-72; poi, col titolo *Le Rime di Michelangelo nell'edizione di Enzo Noè Girardi*, in *Id., Frammenti di filologia romanza. Scritti di ecdotica e linguistica (1932-1989)*, G. Breschi (a cura di), Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 667-677; la citazione è a p. 674.

Colui che sciolse e lega 'l mio arbitrio,
 ov'io andai agl'importuni venti,
 fa' mie vendetta, s' tu mel desti, o cielo.

Il pronome enclitico *l(o)* in tale inciso non si riferisce certo a «Colui» che di tale libertà si è proditoriamente impadronito, inducendolo alla colpa, ossia il «non so qual» del v. 15, «altri» del v. 17, «quello» del v. 18: sarebbe contraddittorio che, come alcuni vogliono, il cielo gli avesse *dato* quest'ultimo, che ha causato il suo peccato, per poi fare sullo stesso le sue vendette. Questi è padrone della volontà dell'autore («sciolse e lega 'l mio arbitrio») dal momento in cui aiutò gli intollerabili venti della passione terrena a travolgerlo, spossessandolo del dominio di sé («e tormi del mio arbitrio», v. 16)³³. L'orante non chiede, dunque, di essere salvato per la propria fede, né si rassegna a quest'unica, ipotetica via di salvezza "interiore": chiede di essere aiutato a tornare libero per poter compiere le giuste scelte. Al libero arbitrio, posto da Dante non a caso al centro di tutta la *Commedia*, in *Pg XVI*, è assegnato dunque anche da Michelangelo un valore altissimo, ricordando (proprio nel ricostruito v. 24) come esso sia il frutto principale, per gli uomini, della Passione di Cristo.

A riprova della centralità della questione del libero arbitrio nelle polemiche religiose condotte nel Cinquecento in ambito poetico, può essere indicativo ricordare un celebre sonetto di Tullia d'Aragona indirizzato *Al predicator Ochino*: per rintuzzarne gli anatemi scagliati (probabilmente a Ferrara nel 1537, dove scorre il «Re de' fiumi» citato nella poesia, il Po) contro le *vanitates* mondane, quali la musica e il ballo, la cortigiana difende (con intelligente, allusiva malizia nei confronti del cappuccino) proprio la libertà di scelta fra il bene e il male donata da Dio a tutti gli uomini:

Bernardo, ben potea bastarvi haverne
 co'l dolce dir, ch'a voi natura infonde,
 qui dove 'l Re de' fiumi ha più chiare onde,
 acceso i cuori a le sante opre eterne.

33. Corrisponde a Laura che «[...] spoglia / d'arbitrio et dal camin de libertade / seco mi tira [...]» in *Rvf xxix* 4-6 (E. N. Girardi, *Studi su Michelangiolo scrittore*, cit., p. 128).



Ché se pur sono in voi pure l'interne
voglie e la vita al vestir corrisponde,
non huom di frale carne e d'ossa immonde,
ma sète un, voi, de le schiere superne.

Hor le finte apparenze e 'l ballo e 'l suono
chiesti dal tempo e da l'antica usanza
a che così da voi vietati sono?

Non fora santità, fora arroganza
tôrre il libero arbitrio, il maggior dono
che Dio ne diè ne la primiera stanza³⁴.

Ad avvicinare Michelangelo e Dante c'è anche un altro aspetto dell'opera di quest'ultimo, diametralmente opposto a quello spirituale; un aspetto che la distingue nettamente, fra l'altro, da quella petrarchesca e sarà all'origine del "declassamento" da parte di Pietro Bembo: Dante praticava senza remore, anche nello stesso poema sacro, lo stile comico. Ecco un ulteriore tratto distintivo di geografia letteraria: nella tradizione poetica fiorentina il comico-burlesco, con l'eccezione appunto di Petrarca e dei petrarchisti, aveva la stessa dignità culturale dello stile alto. Dante, Rustico Filippi, Poliziano, Lorenzo e mille altri alternano i due stili: Dante lo fa addirittura all'interno di una stessa opera, che poi è il suo massimo capolavoro. E Michelangelo, facendosi a sua volta poeta, rientra pienamente nella tradizione, quando scrive i suoi sonetti sulla pittura della Cappella Sistina o i suoi capitoli burleschi (nella sezione delle *Rime comiche, d'occasione e di corrispondenza* quelle propriamente comiche sono almeno dieci su quattordici). Del resto, nell'affresco del *Giudizio Universale* c'è il comico-realistico accanto al sublime, esattamente come nella *Divina Commedia*. Questa comunanza culturale di fondo è molto più importante, a mio parere, di tante riprese precise o letterali, che pure ci sono e sono state evidenziate da chi scrive nel commento alle rime dell'artista. Volendomi contrapporre all'elenco di

34. Cito da *The Poems and Letters of Tullia d'Aragona and Others*, Julia L. Hairston (edited and translated by), Toronto, Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2014, pp. 97-98 (sono intervenuto sulla grafia e sulla punteggiatura).

differenze presente nella voce dell'*Enciclopedia Dantesca*, ecco un'altra somiglianza di Michelangelo con Dante: la capacità di abbassamento stilistico, la pratica del registro basso. Nella sostanza (le «cose» di cui parlava Berni nel famoso *Capitolo a fra Bastian dal Piombo*) siamo lontani mille miglia da Petrarca, anche se nella forma poetica non è affatto così³⁵.

Del resto, una delle caratteristiche che distinguono nettamente quella michelangiotesca da tutte le altre raccolte poetiche cinquecentesche è proprio la varietà estrema dei temi e dei registri stilistici. Sono testi scritti in un arco cronologico molto ampio, di una sessantina d'anni, e riflettono momenti, occasioni e spunti i più disparati. Uno di questi è la corrispondenza con Vittoria Colonna, la vedova del marchese di Pescara, che negli anni Quaranta, com'è noto, si era ritirata a vivere in convento. La prima donna di cui fu stampata (pur abusivamente) una silloge poetica, di argomento perlopiù spirituale, fu legata a Michelangelo da un'amicizia profonda, che fu reciproca, e i due si scambiarono lettere e rime, e l'artista per lei eseguì vari disegni tutti a soggetto religioso³⁶.

Mi sono occupato recentemente del problema di capire quali fossero le rime che Michelangelo effettivamente dedicò a Vittoria, e tra le molte che sono state ipotizzate ne ho individuate ben poche sicuramente destinate a lei. Una di queste lo è anche perché la minuta del testo si trova su una lettera indirizzata dall'artista alla marchesa: è un madrigale, una forma metrica di grande successo nel Cinquecento che Michelangelo praticò moltissimo (come il compatriota suo ammiratore citato sopra, Giovan Battista Strozzi). In questo testo, il Buonarroti sottopone a Vittoria un suo dubbio di natura spirituale:

35. Esempio al riguardo la sintesi di Paolo Procaccioli: «Michelangelo dice le cose di Dante senza rinnegare le parole di Petrarca» (P. Procaccioli, *Quale Dante per Michelangelo?*, cit., p. 64).

36. Sul rapporto poetico fra Vittoria Colonna e Michelangelo, tema ampiamente dibattuto dalla critica (soprattutto in chiave spirituale), rinvio ai saggi recenti di Veronica Copello, *Il dialogo poetico tra Michelangelo e Vittoria Colonna*, in «Italian Studies», LXII, 2017, fasc. 3, pp. 271-281 e di chi scrive, «Un uomo in una donna». *Le rime michelangiotesche per Vittoria Colonna*, in «Humanistica», XII, 2017, fasc. 1-2, pp. 131-153. Si veda anche Vittoria Colonna, *La raccolta di rime per Michelangelo*, V. Copello (edizione e commento a cura di), Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2020.



Ora in sul destro, ora in sul manco piede
 variando, cerco della mie salute;
 fra 'l vizio e la virtute
 il cor confuso mi travaglia e stanca.
 Come chi 'l ciel non vede, 5
 che per ogni sentier si perde e manca,
 porgo la carta bianca
 a' vostri sacri inchiostri,
 ch'amor mi sganni e pietà 'l ver ne scriva,
 che l'alma, da sé franca, 10
 non pieghi agli error' nostri
 mie breve resto, e che men cieco viva.
 Chieggio a voi, alta e diva
 donna, saper se 'n ciel men grado tiene
 l'umil peccato che 'l superchio bene³⁷. 15

Il poeta è un peccatore diviso fra bene e male, in cerca della salvezza; sinceramente torturato dal dubbio, si rivolge alla donna per avere dai suoi «sacri inchiostri» la risposta decisiva: quale è la via giusta per salvarsi? È più apprezzato in Cielo il peccato umilmente riconosciuto o il bene eccessivo (perché non umile, cioè ostentato)? Insomma: quanto vale il pentimento? Sullo sfondo, sicuramente, c'è la parabola evangelica della pecorella smarrita, in particolare il commento di Cristo: «Io vi dico che vi sarà in cielo più festa per un peccatore pentito, che non per novantanove giusti, i quali non hanno bisogno di penitenza» (*Lc*, 15, 7). A questo dubbio Vittoria rispose in un sonetto, scrivendo così sulla «carta bianca»: «Gradito è a maggior gloria chi più amore / ebbe a Dio in terra, né l'invidia offende / l'un perché l'altro abbia più grande onore»³⁸.

Ma c'è un altro oggetto, splendido, che ci aiuta a chiarire quale ruolo Michelangelo volesse assegnare alla marchesa di Pescara, in questa e nel-

37. M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., pp. 300-301 (*Rime spirituali e religiose*, 6).

38. Vittoria Colonna, *Rime*, A. Bullock (a cura di), Bari, Laterza, 1962, p. 133 (*Rime spirituali*, 96; è il sonetto n° 35 nel codice Vaticano latino 11539, che fu donato da Vittoria a Michelangelo, per cui si veda l'edizione citata a cura di Veronica Copello).

le altre rime a lei dedicate: è un'altra *Pietà*, stavolta un disegno (che ora si trova all'Isabella Stewart Gardner Museum di Boston), donato appunto a Vittoria Colonna. In questo disegno, di nuovo, troviamo Dante: sul braccio verticale della croce si legge una citazione dal *Paradiso*: «Non vi si pensa quanto sangue costa» (*Pd* XXIX 91). Se consideriamo l'immagine in sé e per sé, è un chiaro riferimento al valore del sacrificio di Cristo sulla croce, il sangue versato per la redenzione degli uomini. Ma se noi prendiamo in considerazione il contesto da cui il verso di Dante è tratto, allora risulta evidente quanto quel punto del *Paradiso* dovette influire sulla formulazione della questione "gerarchica" posta da Michelangelo nel madrigale per Vittoria poc'anzi citato. Beatrice in quelle terzine del canto espone proprio una graduatoria di colpe: ci sono filosofi e teologi che, pur sbagliando, credono in buona fede di dire la verità sui misteri spirituali e ce ne sono altri che sono consapevoli di mentire, ovviamente più colpevoli dei primi; ma anche questo peccato è accolto in Cielo con minore sdegno rispetto alla distorsione della Sacra Scrittura, o alla volontà di anteporle le dottrine filosofiche laiche. Di contro, è esaltato l'atteggiamento di chi si accosta umilmente alla Scrittura:

E ancor questo qua sù si comporta
 con men disdegno, che quando è posposta
 la divina Scrittura, o quando è tòrta.
 Non vi si pensa quanto sangue costa
 seminarla nel mondo e quanto piace
 chi umilmente con essa s'accosta.
 (*Pd* XXIX 88-93)

Come si vede, il madrigale di Michelangelo riflette questa impostazione speculativa: al centro dell'argomentazione c'è il grande valore da attribuire all'umiltà, come nelle parole di Beatrice: dunque Vittoria, esattamente come Beatrice nel *Paradiso*, svolge per l'artista la funzione di solutrice di dubbi teologici.

E come Beatrice, in altre rime di Michelangelo, la marchesa di Pescara ha addirittura il potere di elevarlo spiritualmente, e quindi di salvarlo. Prendiamo un altro madrigale che Michelangelo scrisse per la Colonna, il cui autografo si trova alla Casa Buonarroti di Firenze:



Tanto sopra me stesso
 mi fai, donna, salire,
 che non ch'io 'l possa dire,
 nol so pensar, perch'io non son più desso.
 Dunque, perché più spesso, 5
 se l'alie tue ne presti,
 non m'alzo e volo al tuo leggiadro viso,
 e che con teco resti,
 se dal Ciel n'è concesso
 ascender col mortale in paradiso? 10
 Se non, ch'io sia diviso
 dall'alma per tua grazia, e che quest'una
 fugga teco sua morte e mia fortuna³⁹.

La «donna» riesce a elevarlo al di sopra di se stesso, al punto di renderlo altro da sé («non son più desso», non sono più la bassa creatura di prima). L'io dimidiato, il confronto fra due se stessi diversamente consapevoli è un concetto (morale) che torna più volte nelle rime michelangeloesche. Anche di questo l'origine, io credo, è in Dante, soprattutto nel celebre verso della consacrazione da parte di Virgilio: «per ch'io te sovra te corono e mitrio» (*Pg* XXVII 142)⁴⁰. Il madrigale parte da una constatazione: la «donna» lo innalza al di sopra di se stesso, salvandolo; e allora perché non restare là dove lei già ora si trova? Michelangelo chiede qui al Cielo di poter fare ciò che solo Dante ha potuto fare, ossia «Ascender *col mortale* in paradiso», cioè in vita, in carne e ossa. In alternativa («se non»), ascenda solo l'anima, che così comunque si salverà. E questa stessa espressione, «col mortale», tornerà in un altro luogo delle rime inequivocabilmente legato a Dante, come abbiamo già anticipato e come vedremo più avanti.

Le rime di Michelangelo non vanno considerate come una sua attività secondaria, condotta con trascuratezza, con la mano sinistra, come

39. M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., pp. 93-94 (*Silloge*, 62).

40. Ancora più vicina a Dante la formulazione del madrigale *Rime liriche* 84, ai vv. 11-12: «Gli occhi, che fèr salire / te sopra te [...]» (M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., p. 241).

si dice. Lo dimostra il lavoro, talvolta molto intenso, condotto sui testi, con una ricchezza di varianti e di rifacimenti sconcertante. Questo si riscontra sia nelle poesie più antiche, sia in quelle della vecchiaia, come in un celebre sonetto che fu inviato a Giorgio Vasari con una lettera del settembre 1554 e che lo stesso Vasari pubblicò nelle *Vite*:

Giunt'è già 'l corso della vita mia,
 con tempestoso mar, per fragil barca,
 al comun porto, ov'a render si varca
 conto e ragion d'ogni opra trista e pia.
 Onde l'affettuosa fantasia,
 che l'arte mi fec'idol' e monarca,
 conosco or ben quant'era d'error carca
 e quel ch'a mal suo grado ogn'uom desia.
 Gli amorosi pensier', già vani e lieti,
 che fieno or s'a duo morte m'avicino?
 D'una so 'l certo e l'altra mi minaccia.
 Né pinger né scolpir fie più che quieti
 l'anima, volta a quell'Amor divino
 ch'aperse a prender noi 'n croce le braccia⁴¹.

Questo sonetto ebbe ben cinque stesure. La dittologia che chiude la prima quartina, «trista e pia», in tutte le stesure precedenti era «falsa e ria»: nella vecchia versione, che ricalcava una dittologia petrarchesca (*Rvf* cxxxviii 3), c'era maggiore sintonia logica fra la coppia di aggettivi e il verbo, perché si rende «conto e ragion» solo delle opere malvagie, non di quelle pie. Ma la nuova dittologia, com'è stato notato, echeggiava sicuramente nella memoria di Michelangelo anche per le parole di Dante a Francesca: «[...] i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio» (*If* V 116-117). Ciò che non è stato notato è che questo stesso canto dantesco deve avere operato come fonte d'ispirazione anche in altri punti del sonetto: per esempio sull'«affettuosa fantasia» del v. 5, che non può non

41. M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., pp. 303-304 (*Rime spirituali e religiose*, 8).



richiamare «l'affettuoso grido» di Dante (*If* V 87); e «gli amorosi pensier» del v. 9 possono ben ricordare i «dolci pensier» evocati da Francesca in Dante personaggio (*If* V 113): in un contesto, quello del sonetto di Michelangelo, di espiazione e ripensamento rispetto alle due passioni dominanti, arte e amore, e anche con un atteggiamento smarrito per il loro vanificarsi dinanzi all'inquietudine sollecitata dal pensiero dell'eternità, che non è lontano dall'atteggiamento di Dante al cospetto dei due amanti, laddove sono in gioco per l'appunto proprio la sua stessa arte (la letteratura cortese) e l'amore. E soprattutto, per addentrarci nei meccanismi della memoria poetica di Michelangelo, bisogna considerare la stupenda immagine consolatoria che chiude il sonetto: per questa i commentatori hanno indicato l'ennesima eco da una canzone di Petrarca («Quelle pietose braccia / in ch'io mi fido, veggio aperte anchora», *Rvf* CCLXIV 14-15): ma in questo verso pesa molto di più, io credo, ancora Dante. Mi riferisco alla celeberrima terzina di Manfredi (*Pg* III 118-120), in cui la «bontà infinita» «prende» i peccatori pentiti («ciò che si rivolge a lei», come in Michelangelo «l'anima, volta a quell'amor divino») con le sue «gran braccia»:

Orribil furon li peccati miei;
 ma la bontà infinita ha sì gran braccia,
 che prende ciò che si rivolge a lei⁴².

Infine, veniamo al rapporto più diretto, a Michelangelo esperto dantista, come lo reputavano i contemporanei: nemmeno ventenne, nel 1494, fu richiesto dal gentiluomo che lo ospitò a Bologna, Giovan Francesco Aldrovandi, di leggere per lui i «poeti toscani», primo fra tutti Dante⁴³; i biografati attestano che l'artista conosceva a memoria i versi dell'illustre

42. Non sarà dunque un caso che nel sonetto responsivo di Vasari, *Gl'anni che visse quel che fece l'arca*, composto per caldeggiare il ritorno a Firenze di Michelangelo (dietro pressante istanza del duca Cosimo), il destinatario venga esortato in questi termini: «resti immortale fra noi e compagnia / farai al divin tuo Dante e Petrarca» (Giorgio Vasari, *Poesie*, E. Mattiotta (a cura di), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, p. 65).

43. «Piacendoli come toscano la pronunzia del leggere di Michelagnolo, [Aldrovandi] volentieri udiva le cose di Dante, del Petrarca e del Boccaccio et altri poeti toscani» (Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Firenze, Giunti, 1568, vol. II, pp. 720-721).

concittadino e gli accademici fiorentini, primo fra tutti Benedetto Varchi, ne ricordavano la vera e propria devozione per l'autore della *Commedia*, al quale lo affiancavano nel pantheon delle glorie patrie⁴⁴. Ma anche gli amici fuorusciti a Roma ne esaltavano la competenza in materia. Tra questi ultimi è necessariamente da individuare colui al quale si riferiva Michelangelo nella lettera, citata nelle pagine precedenti, inviata dall'Urbe al nipote, quando parlava di un esperto del sommo poeta che non aveva apprezzato la *Nova esposizione* del Vellutello: non è difficile risalire all'identità di «chi 'ntende», come ha sollecitato a fare Pirovano⁴⁵, perché sicuramente Michelangelo alludeva a Donato Giannotti, considerato che a lui si rivolgeva quando necessitava di una revisione formale dei suoi scritti⁴⁶ e a lui si affidava, negli stessi anni, per la raccolta delle sue poesie, delegandogli la scel-

44. Condivi, nel punto della biografia michelangiotesca (stampata nel 1553) in cui descrive il rapporto con Vittoria Colonna, sottolinea la particolare predilezione e competenza dantesca dell'artista: «ha specialmente ammirato Dante, diletto del mirabil ingegno di quell'uomo, qual egli ha quasi tutto a mente» (A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, cit., p. 61). E non per caso, quando nel 1556 fu pubblicato, postumo, lo scritto di Carlo Lenzone *In difesa della lingua fiorentina et di Dante*, Pierfrancesco Giambullari – accademico fiorentino, linguista e storico –, adempiendo alla volontà espressa dall'autore, scrisse una dedica indirizzata proprio a Michelangelo, motivata dall'«amor singulare et fuor di misura, che per la somma cognizione che sopra ogn'altro havete di lui, portaste sempre a questo poeta [Dante]»; proseguendo con un parallelo tra l'antico poeta e l'artista («alcune conformità»), a partire dalla constatazione: «l'uno et l'altro di voi è nobile et fiorentino et eccellentissimo nella sua professione». Infine Varchi, pronunziando l'orazione funebre per l'artista, non mancò di ricordarne la peculiare devozione per il sommo poeta, al quale si riferì evocando le molteplici funzioni didattiche che caratterizzano il suo capolavoro: «spendeva lodevolmente e utilissimamente quando in leggere i prosatori, ma molto più spesso i poeti toscani; e spezialissimamente la mirabilissima *Comedia* dell'unico poeta, dell'unico astrologo, dell'unico filosofo (e per dire ogni cosa in due parole) dell'unico metafisico gentile e unico teologo cristiano, Dante Alighieri» (*Orazione funebre di M. Benedetto Varchi*, cit., 1564, p. 14).

45. «Sarebbe interessante sapere qualcosa di più su chi si nasconde dietro l'espressione "da chi 'ntende"» (D. Pirovano, *Introduzione a A. Vellutello, La Comedia di Dante Aligieri con la nova esposizione*, cit., p. 66). Ragiona sul lapidario giudizio michelangiotesco anche P. Pirovano, *La Nova esposizione di Alessandro Vellutello*, cit., pp. 67-69.

46. Esempio quanto accadde con la lettera e il sonetto che Michelangelo inviò a Vittoria Colonna per ringraziarla del dono del suo canzoniere spirituale (del quale ora esiste l'edizione critica commentata: V. Colonna, *La raccolta di rime per Michelangelo*, cit.): la lettera e il sonetto furono prima abbozzati da Michelangelo, poi copiati sullo stesso foglio (con alcune correzioni) da Donato Giannotti, e su quest'ultima copia intervenne di nuovo l'artista con ulteriori correzioni. Si tratta di un sonetto che fu incluso tra quelli della silloge (*Silloge*, 82) e di una lettera non datata, probabilmente del 1541 (M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., pp. 665-666 n° 228).



ta fra le versioni diverse di un componimento e accettando le correzioni che l'amico apportava sui suoi testi manoscritti⁴⁷.

Lo storico Donato Giannotti, l'intellettuale della «nazione» fiorentina di Roma, dette un'immagine vivace di quella cerchia di concittadini esuli, di cui faceva parte lo stesso Michelangelo, in due dialoghi ambientati nella primavera del 1546, che sarebbero rimasti inediti fino a metà Ottocento. Si trattava, manco a dirlo, di conversazioni di argomento dantesco, come chiarisce il titolo: *Dialogi di Donato Giannotti de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*⁴⁸, ennesima questione secolare fra gli studiosi della *Commedia*, connessa peraltro a quella della topografia infernale di cui si è detto nel capitolo precedente a proposito del commento vellutelliano. Di tale questione discutono, insieme al Giannotti, altri fiorentini (fra cui l'amico dell'artista, Luigi del Riccio) e Michelangelo, definito appunto «gran Dantista»⁴⁹. È un'opera ostentatamente di parte, realizzata da un fuoruscito che non nasconde la sua ostilità ai Medici. Tanto che nel secondo dialogo si affronta un tema politicamente scottante, ossia la decisione da parte di Dante di collocare le anime di Bruto e Cassio insieme a quella di Giuda Iscariota nelle bocche di Lucifero, reputandoli quindi i peggiori peccatori di tutto l'Inferno. Giannotti considera questa scelta una contraddizione con la decisione, viceversa, di salvare Catone, e quindi un errore commesso dal poeta, dato che a suo parere i due tirannicidi, in quanto tali, avrebbero dovuto essere esaltati in Paradiso (è noto che per celebrare il gesto di Lorenzino de' Medici, uccisore del cugino, il duca Alessandro, lo si era definito il «Bruto toscano»; e non per caso Michelangelo scolpì per il cardinale Niccolò Ridolfi, dietro suggerimento dello stesso Giannotti, proprio uno splendido busto di Bruto,

47. Cfr. in proposito la *Premessa* di chi scrive alla *Silloge*, in M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., pp. 882-886.

48. Conservato nel ms. Vaticano Latino 6528 della Biblioteca Apostolica Vaticana, il dialogo fu dapprima pubblicato da Filippo-Luigi Polidori, che firmò la dedica dell'edizione (a Baldassarre Boncompagni): Donato Giannotti, *De' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio* [...], Firenze, Nella Tipografia Galileiana, 1859. L'edizione critica del dialogo è apparsa nel secolo scorso: Donato Giannotti, *Dialogi [...] de' giorni che Dante consumò nel cercare l'Inferno e 'l Purgatorio*, D. Redig de Campos (edizione critica a cura di), Firenze, Sansoni, 1939.

49. Ivi, p. 40.

che rimase incompiuto)⁵⁰. L'artista in questo dialogo assume il ruolo di difensore di Dante, sostenendo che la sua opera gli appare del tutto esente da errori: con argomenti cavillosi, da causidico, molto lontani dal Michelangelo in carne e ossa ma non estranei all'autore dei *Dialogi*, la condanna dei tirannicidi è giustificata in base all'idea che il sommo poeta non volesse colpire i personaggi storici, ma due astratti simboli di tradimento. La conclusione manca, rimanendo alla fine i due contendenti ciascuno della propria opinione. Tuttavia i *Dialogi* sono chiusi da uno dei due sonetti che l'artista compose specificamente per celebrare la figura storica di Dante, preceduto dal suo famoso epigramma sulla statua della *Notte*: entrambi testi che confluiranno nella *Silloge* messa insieme negli anni in cui sono ambientati i *Dialogi* danteschi con l'aiuto (e l'influenza determinante) dello stesso Donato Giannotti e di Luigi del Riccio. Si trattò, insomma, di un'operazione di politica culturale in grande stile, orchestrata dal Giannotti, il quale mirava a coinvolgere Michelangelo come prestigiosissimo vessillifero della causa del fuoruscitismo antimedicco, da affiancare proprio al poeta che egli prediligeva: quest'ultimo, come periodicamente è accaduto nel corso dei secoli, era stato individuato (strumentalizzandone la vicenda a fini politici) dai fuorusciti fiorentini del Cinquecento come un loro predecessore, il poeta più grande, *l'exul inmeritus* punito ingiustamente dalla sua patria ingrata, come ora lo era l'artista più grande (sorvolando sull'evidente asimmetria di fondo delle due situazioni)⁵¹.

50. La testimonianza su Lorenzino è nelle *Storie fiorentine* di Benedetto Varchi: «I fuorusciti lo portavano con sommissime lodi di là dal cielo, non solo agguagliandolo ma preponendolo a Bruto, onde molti, e tra questi Benedetto Varchi molto più che nessun altro, composero e volgarmente e latinamente molti versi, così in lode e commendazione del tirannicida e del nuovo Bruto toscano, ché con tali nomi si chiamava in quel principio Lorenzo, come in biasimo e vituperio del duca Alessandro e talora del signor Cosimo» (B. Varchi, *Storia fiorentina*, L. Arbib (per cura e opera di), vol. III, Firenze, Società editrice delle storie del Nardi e del Varchi, 1844, p. 288). Il busto di Bruto fu poi acquistato dal granduca Francesco de' Medici e vi fu apposta una targa con un distico latino che attribuiva l'ennesimo nonfinito michelangiolesco a un ravvedimento politico-morale dell'artista: «*Dum Bruti effigiem sculptor de marmore ducit / in mentem sceleris venit et abstinuit*» [Mentre lo scultore trae dal marmo l'effigie di Bruto, si rammenta del delitto e smette di scolpire], tuttora visibile sul basamento dell'opera, conservata nel Museo del Bargello a Firenze.

51. In questo senso particolare va intesa l'idea cinquecentesca di «proporre un Michelangelo come Dante» (P. Procaccioli, *Quale Dante per Michelangelo?*, cit., p. 59, che rimanda ad Aldo Vallone, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Milano-Padova, Vallardi-La Nuova Libreria Editrice, 1981, vol. I, p. 458).



Nella *Silloge* michelangiotesca, infatti, si può chiaramente individuare una “sezione politica” di componimenti antimedicei, come ho rilevato nel mio commento: il citato epigramma sulla *Notte* (*Silloge*, 17), i due sonetti danteschi antiflorentini (quello che chiude i *Dialogi*, ossia *Silloge*, 37, e un altro su cui ci soffermeremo, *Silloge*, 49) e un madrigale che sembra concepito per attaccare in modo diretto il duca Cosimo (*Silloge*, 48).

Il sonetto dantesco di Michelangelo posto come suggello dei *Dialogi* giannottiani evidenzia un'altra sfaccettatura del rapporto con l'amatissimo poeta, che ha risvolti morali e, come si è detto, politici: Dante è modello anche come uomo, per la sua vicenda biografica. L'ammirazione per lui manifestata dall'artista, addirittura con un'esclamazione che esprime un intenso desiderio di immedesimazione, nasce dalle doti e dalla tempra del poeta: egli meritò la grazia straordinaria di visitare da vivo i tre regni ultramondani, ma la sua eccezionale virtù non fu riconosciuta dai concittadini, dei quali fu la vittima innocente, sostenendo l'ingiusta condanna all'esilio con altissima dignità, quasi figura di Cristo stesso (come si è visto nel capitolo su Pier della Vigna):

Dal Ciel discese e col mortal suo, poi
che visto ebbe l'inferno iusto e 'l pio,
ritornò vivo a contemplare Dio
per dar di tutto il vero lume a noi,
lucente stella, che co' raggi suoi
fe' chiaro a torto el nido ove nacqui io,
né sare' premio tutto 'l mondo rio:
Tu sol che la creasti esser quel puoi.

Di Dante dico, che mal conosciute
fur l'opre sue da quel popolo ingrato
che solo a' giusti manca di salute.

Fuss'io pur lui! ch'a tal fortuna nato,
per l'aspro esilio suo, con la virtute,
darei del mondo il più felice stato⁵².

52. M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., pp. 62-63 (*Silloge*, 37).

La prima quartina di questo sonetto è la storia dell'anima di Dante: scese dal Cielo in terra, cioè nacque come uomo; e come uomo, con il suo corpo mortale, prima vide due inferni, cioè due luoghi di pena: quello privo di speranza, dove la giustizia divina punisce i peccatori, e quello ricolmo di speranza devota, dove le anime si purificano per salire in paradiso; poi tornò in Cielo fino a Dio. Sintagma peculiare della estenuata creatività poetica michelangiotesca è qui lo stridente ossimoro «inferno [...] pio». Dante poté godere del privilegio che Michelangelo stesso chiedeva nel suo madrigale per Vittoria: l'anima ritornò, lui vivo, a contemplare il suo Creatore. Lo scopo fu di illuminare con la Verità i suoi simili, quindi Dante, per l'artista, fu un autentico profeta, come si è anticipato nelle pagine precedenti: del resto, com'è noto, era questo il fine del viaggio ultraterreno, additato più volte nella *Divina Commedia*, anche in quel XXIX canto del *Paradiso* già citato per il verso sulla croce, dove si legge: «perché tu *veggi* pura / la *verità* che là giù si confonde» (*Pd* XXIX 73-74); è la missione affidata a Dante personaggio da Cacciaguida: «tutta tua *vision* fa' manifesta» (*Pd* XVII 128). Il lume di questa stella si irradiò immeritabilmente («a torto») sulla mia patria, scrive Michelangelo: quando si passa dalla terza persona alla prima, compare Firenze, «el nido ove nacqui io». Quell'*a torto* anticipa l'invettiva della prima terzina, nella quale «quel popolo ingrato» è «quello ingrato popolo maligno» di cui parla Brunetto Latini nella sua profezia (*If* XV 61) e il presente del verso 11 («manca»), dopo tanto passato remoto, allude a una situazione ricondotta all'oggi di chi scrive: i fiorentini condannano solo i giusti, gli innocenti; lo hanno sempre fatto, continuano a farlo. Questo dunque è un sonetto politico, ma la politica non appare disgiunta dalla morale; ed è anche un sonetto religioso, perché in gioco non ci sono solo *lui* (Dante) e *io* (Michelangelo), c'è anche un *Tu* molto importante: Dio. La storia dell'anima di Dante si conclude prospettando l'unico premio degno per lei: Dio stesso, cioè il Paradiso.

Fondamentale risulta quindi l'ultima terzina, con quell'intensa esclamazione: «Fuss'io pur lui!», che significa 'vorrei proprio essere lui!', ma, io credo, anche con una sfumatura di umile ammirazione: 'magari fossi lui!'. Il commento morale che chiude la poesia è condotto da un punto di vista eminentemente soggettivo: io, Michelangelo, considerata la vita



di Dante e il suo destino, potendo avere il suo spessore morale («la virtute»), accetterei senz'altro la sofferenza del suo esilio, anzi, la preferirei alla condizione esistenziale più felice. Implicitamente, è come accettare un "inferno pio" in terra: perché la grande virtù del sommo poeta l'ha sicuramente salvato. Insomma: qui, certo, c'è la memoria del verso famoso di Dante: «l'essilio che m'è dato onor mi tegno»⁵³, che guarda alla propria reputazione fra gli uomini, ma c'è anche uno sguardo verso l'alto, c'è l'insopprimibile ossessione michelangiotesca del peccato e della dannazione, confessata alla marchesa di Pescara: dovrei essere come lui, come Dante, per essere certo della salvezza.

L'altro sonetto dedicato da Michelangelo a Dante, come detto, segue nella *Silloge* il madrigale antimedicco e costituisce con esso una sorta di dittico di natura politica; nessuno dei due componimenti fu inserito da Giannotti nei suoi *Dialogi*, a differenza dell'epigramma della *Notte* e dell'altro sonetto dantesco; si può quindi ipotizzare che fossero composti successivamente:

Quante dirne si de' non si può dire,
ché troppo agli orbi il suo splendor s'accese;
biasmar si può più 'l popol che l'offese,
ch'al suo men pregio ogni maggior salire.

Questo discese a' merti del fallire
per l'util nostro, e poi a Dio ascese;
e le porte, che 'l Ciel non gli contese,
la patria chiuse al suo giusto desire.

Ingrata, dico, e della suo fortuna
a suo danno nutrice, ond'è ben segno
ch'a' più perfetti abonda di più guai.

Fra mille altre ragion' sola quest'una:
se par non ebbe il suo exilio indegno,
simil uom né maggior non nacque mai⁵⁴.

53. È il v. 75 della canzone *Tre donne intorno al cor* (*Rime*, 44).

54. M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., pp. 76-77 (*Silloge*, 49).

Molte immagini dell'altro sonetto sono riprese e sviluppate qui: lo splendore di cui gli «orbi» non sanno che farsi (il riferimento alla cecità non è generico, perché riconduce nuovamente al XV dell'*Inferno*, al v. 67: «vecchia fama nel mondo li chiama *orbi*», i fiorentini); poi, di nuovo la *virtute* di Dante: è impossibile per il migliore degli uomini ascendere fino al minore dei suoi pregi, è solo possibile biasimare il popolo che l'offese (ancora i fiorentini); poi il viaggio ultraterreno compiuto «per l'util nostro»: il Cielo gli aprì le porte, Firenze le chiuse in faccia a lui giusto; e con le stesse movenze del sonetto precedente si aprono le terzine («Ingrata, dico»), di nuovo sui fiorentini, irriconoscenti fino al limite dell'autolesionismo, perché colpiscono più duramente gli uomini migliori, da cui la conseguente conclusione: il più indegno degli esili fu inflitto al più degno degli uomini.

Questo sonetto è diverso dall'altro soprattutto per un fatto: qui è totalmente assente l'io del poeta ed è venuto meno l'afflato spirituale, che è la nota di fondo dell'altro. È un sonetto costruito su giochi logici, antitesi fra iperboli consequenziali, e più che a esaltare Dante appare teso a screditare i fiorentini, anche qui con una riconduzione al presente (al verso 11) e quindi con risvolti implicitamente antimedicci. Ma per capire l'atteggiamento in proposito di Michelangelo, bisogna leggere sul manoscritto quella riga in calce al sonetto, che è una postilla autografa, come tutto il resto. Se ne trovano molto spesso a corredo delle poesie che compongono la *Silloge* e ne testimoniano il processo compositivo e di allestimento strutturale, talvolta chiaramente dipendente da una sollecitazione altrui, come accade in questo caso: «Messer Donato, voi mi richiedete quello che io non ò». Ci sono molti modi per interpretare queste parole, ovviamente. A me pare che siano sintomatiche proprio le differenze esistenti fra i due sonetti danteschi di Michelangelo: il primo (*Silloge*, 37) è autenticamente partecipato, il secondo (*Silloge*, 49) è una sorta di sillogistica variazione sul tema, piuttosto fredda e anche imperfetta. Il primo ci dice ciò che veramente Dante rappresentava per Michelangelo, nel secondo Dante è soprattutto un pretesto per dire altro. Si è detto sopra dell'articolato progetto propagandistico di Giannotti, che vedeva come protagonista il più grande artista vivente, un fiorentino lontano dalla sua patria, nella quale non sarebbe mai più tornato. Miche-



langelo fu sicuramente antimediceo, arrivando a rischiare la vita quando i Medici rientrarono a Firenze dopo l'assedio del 1530: ma soprattutto fu sempre un tenacissimo difensore della propria libertà e indipendenza. Emblematico il fatto che se le statue per le tombe medicee in San Lorenzo rimasero per sempre incompiute, lo rimase anche il busto di Bruto per il cardinal Ridolfi e le poesie della *Silloge* non furono mai date alle stampe, come invece avevano in animo di fare Giannotti e Del Riccio. Insomma, Michelangelo fu uno che, proprio come Dante, fece a buon diritto «parte per se stesso». La sua savonaroliana inquietudine lo spinse continuamente a mettere in discussione il senso della propria esistenza, con abbandoni repentini e senza ripensamenti, arrivando persino quasi a distruggere un'opera costatagli anni di lavoro, ancora una *Pietà* (la Bandini, ora all'Opera del Duomo di Firenze, in cui Nicodemo era la sua immagine allo specchio): come abbiamo visto, però, fra tanti mutamenti radicali il legame con Dante, tenacissimo e profondo, rimase invariato fino alla vecchiaia, quando il corso tempestoso della sua vita lo induceva ormai a irrevocabili consuntivi.

Dante e Anton Francesco Doni

La presenza di Dante nell'opera e nell'attività di Anton Francesco Doni è molto significativa e avviene in forme e modi diversi, dato che egli fu non solo uno scrittore in proprio, ma anche uno stampatore e un curatore di testi altrui, antichi e contemporanei. A queste diverse occupazioni corrispondono differenti atteggiamenti assunti nei confronti delle opere dell'Alighieri (non solo del poema), poiché il Doni dapprima si dedicò sia a promuovere l'esegesi della *Divina Commedia*, sia a fornire e progettare edizioni di alcuni testi danteschi; successivamente utilizzò una cantica del poema, *l'Inferno*, come spunto per una sua opera originale (da considerarsi tale in tutte le accezioni del termine).

Per quanto riguarda l'attività di esegesi e di edizione di testi, sicuramente anche il Doni si colloca tra coloro che si avvicinarono all'opera dantesca con motivazioni di natura politica, nella direzione diametralmente opposta a quella che si è evidenziata nel capitolo precedente per i fuorusciti fiorentini e in parte per lo stesso Michelangelo: Dante, in questo caso, è asservito alle finalità di egemonia culturale e linguistica promosse dal duca Cosimo e diviene un autorevolissimo precursore dello schieramento filoimperiale di quest'ultimo (con i consueti palesi anacronismi che una tale strumentalizzazione comportava). Tanta è l'evidenza dell'utilitarismo che guidava un simile approccio e tanto screditata la figura del Doni agli occhi dei suoi lettori postumi (in quanto plagiatore, rissoso, delatore, incolto e quindi inaffidabile), che anche taluni preziosi contributi fattuali che derivarono da questa sua attività, come la possibile scoperta di testi danteschi inediti, furono a lungo sconosciuti e relegati nell'ambito deterioro degli apocrifi.



Un analogo cinismo nei confronti della prima Corona, come si è anticipato, condusse successivamente il Doni a una liberissima riscrittura dell'*Inferno*, con esiti più felici e pienamente consoni alla sua personalità creativa: in questo caso l'attualizzazione in prosa del testo dantesco, che coniugava aspetti parodici con intenti moralistici venati di apparente erudizione (per lo più di seconda mano), esternati in un fiorentino rigoglioso di modi di dire e termini espressivi, sortì un risultato vagamente sconnesso e discontinuo ma ricco di fascino, in quella sequenza di sette capitoli in forma prevalentemente dialogica, la quale rappresenta sicuramente il genere letterario meglio riuscito tra quelli in cui si esercitò la scrittura originale doniana.

Il primo dei suddetti due versanti del rapporto dello scrittore cinquecentesco col sommo poeta si colloca nel periodo in cui, tornato a Firenze, sua città natale, egli mise in piedi una tipografia che intendeva proporsi come quella ufficiale dell'Accademia Fiorentina (com'è noto, frutto recente, quest'ultima, della forzata "metamorfosi" dell'Accademia degli Umidi, divenuta per volere del duca Cosimo un'istituzione culturale pubblica sotto il suo controllo, alternativa allo Studio pisano); tale impresa ebbe un'effimera vita, fra il 1546 e il 1547. Nel luglio del 1547 (il *colophon* del libro reca la data del 27 giugno, ma la dedica a Bartolomeo Panciatichi è datata 4 luglio 1547) il Doni pubblicò le *Lettoni d'academici fiorentini sopra Dante*, definite *primo libro* (cui non seguirà mai il secondo, come avviene a gran parte delle opere realizzate o curate dal Doni che recano tale dicitura). Il dedicatario (del quale è noto lo splendido ritratto eseguito dal Bronzino, conservato agli Uffizi) era stato console dell'Accademia; appartenente a una nobile e ricca famiglia fiorentina, con forti legami commerciali in Francia, era un fedelissimo del duca, che non mancò di ricompensare tale lealtà. Il Panciatichi sarebbe stato, infatti, coinvolto nelle persecuzioni antiluterane in quanto citato da don Pietro Manelfi nella sua confessione del 1551, ma dopo un breve arresto avrebbe recuperato la benevolenza di Cosimo, ottenendo – senza subire nessun'altra sanzione – la reintegrazione nei ranghi dell'Accademia.

Il nobile dedicatario delle *Lettoni* doniane non era affatto una *rara avis* quanto alle sue propensioni dottrinarie. Nella seconda metà degli anni Quaranta, dati gli attriti di Cosimo col papa Farnese, Paolo III, a Firenze aveva preso piede un atteggiamento radicalmente "riformista" in

campo religioso, legato peraltro alle aspettative che molti nutrivano verso gli esiti dell'allora incipiente Concilio tridentino. Non poche figure di primo piano dell'*entourage* cosimiano mostravano esplicite simpatie per gli spirituali (si pensi, fra gli altri, a Pier Francesco Riccio, il fidatissimo maggiordomo ducale, o a Pietro Carnesecchi, in difesa del quale il duca si espose in prima persona presso gli inquisitori romani) e dunque il Doni, che aspirava ad accreditarsi presso Cosimo I, promosse nella sua attività editoriale e nelle sue stesse opere originali una simile sensibilità: da questo punto di vista, ovviamente, certe posizioni dantesche sul reciproco rapporto fra papa e imperatore e sui limiti dello stesso potere spirituale papale potevano ben essere finalizzate agli scopi politici del Medici.

Le *Letzioni d'academici fiorentini* si collocano saldamente nel solco tradizionale dell'esegesi dantesca fiorentina, segnata nel secolo precedente dall'epocale commento al poema di Cristoforo Landino: come già evidenziato nel capitolo su Vellutello e Daniello, la chiave di lettura teorica landiniana delle allegorie dantesche era stato il neoplatonismo (nella linea ficiniana), che svincolava in qualche modo l'interpretazione del testo dagli approcci esclusivamente teologici; inoltre, il rapporto del commentatore con l'*exul inmeritus* era fondato sul presupposto della sua riappropriazione fiorentinocentrica, evidenziato dalla fluviale *Apologia nella quale si difende Danthe et Florentia da' falsi calumniatori* che nell'incunabolo precede il testo del poema.

Il Doni pubblica dieci lezioni, tre di Francesco de' Vieri (detto «Verino primo» o il Vecchio, in quanto nonno del «Verino secondo»), due di Pierfrancesco Giambullari, una ciascuno di Giovan Battista Gelli, Giovanni di Carlo Strozzi (il futuro autore dell'epigramma sulla *Notte* di Michelangelo, che gli rispose col polemico *Caro m'è 'l sonno*)¹, Cosimo Bartoli, Giovan Battista da Cerreto e Mario Tanci. Il libro si apre con le tre lezioni del celebre filosofo neoplatonico Francesco Verini, la prima delle quali aveva segnato l'esordio in assoluto delle *lecturæ Dantis* accademiche, nel febbraio 1541: com'è noto, si trattava di lezioni pubbliche domenicali, che si svolgevano nella Sala del Papa in Santa Maria Novella. Il fatto che si

1. I due epigrammi si leggono in M. Buonarroti, *Rime e lettere*, cit., pp. 31-34 (*Silloge*, 16 e 17). Si veda il capitolo precedente per la valenza politica da attribuire alla quartina michelangiolesca.



prediligesse per le lezioni pubbliche l'opera poetica dantesca, rispetto a quella di Petrarca, conferma il valore politico-culturale attribuito a queste prolusioni (che includevano ovviamente anche questioni di natura religiosa). Nelle sue letture il Verino primo illustra la dottrina dantesca dell'amore partendo da *Pg XVII* e incentrando poi la seconda lezione su *Pd I*, per dimostrare in conclusione la sostanziale adesione del sommo poeta, da questo punto di vista, alla dottrina platonica (convinzione a cui si rifà nel proprio intervento anche il suo giovane allievo Giovanni Strozzi). Alla tradizione ficiniana, in particolare al Ficino divulgatore dell'ermetismo, vanno ascritte pure le lezioni di Pierfrancesco Giambullari: la prima, sulla carità, esordisce proprio nel nome di Ermete Trismegisto e del suo *Pimandro*²; nella seconda, specialista quale egli fu – come si è visto parlando della posizione in merito di Vellutello – della ricostruzione morfologica dei regni ultraterreni danteschi, si dedica a illustrare la conformazione del Purgatorio³. Altri lettori, in particolare Giovan Battista Gelli e Cosimo Bartoli (anch'egli allievo del Verino), non mancano di esibire riferimenti eruditi al neoplatonismo e all'ermetismo, sorta di carta d'identità ineludibile del dantismo fiorentino, ma si dedicano maggiormente alla parafrasi testuale e alla discussione su temi religiosi "sensibili", quale il problema della Trinità (come fa Bartoli, soffermandosi su *Pd XXIV*)⁴, rifacendosi direttamente al testo biblico e nel caso di Bartoli sicuramente attingendo – addirittura in anticipo sulla stampa del testo – al presto famigerato *Beneficio di Cristo*. Ci si rende conto, leggendo la lezione bartoliana, di come l'interprete si allontani progressivamente da Dante e dalle sue fonti teologiche (san Tommaso in primo luogo) per usare il testo della *Divina Commedia* come semplice spunto per professare i concetti più dirompenti delle nuove dottrine, tra cui quello fondamentale (tratto dal *Beneficio*) della giustificazione per la sola fede⁵. Ciò conferma

2. *Lettoni d'academici fiorentini sopra Dante*, Stampate in Fiorenza appresso il Doni [...], 1547, p. 53.

3. Ivi, pp. 82-96.

4. Ivi, pp. 69-81.

5. Cfr. D. Dalmas, *Dante nella crisi religiosa del Cinquecento italiano*, cit., pp. 55 (e la bibliografia pregressa citata ivi, nota 56) e 58.

quanto si è detto rispetto alle posizioni politiche e religiose che trovano espressione nella Firenze di questi anni, delle quali il Doni si fece strumento e promotore e che inevitabilmente condizionarono anche l'esegesi dantesca. Bisogna anche rilevare un'assenza molto significativa fra i dantisti delle *Lettoni*, quella di Benedetto Varchi (del quale pure il Doni pubblicò l'orazione nel prendere il consolato dell'Accademia e quella funebre per la morte di Pietro Bembo)⁶: segno, forse, di una scelta di campo a favore del gruppo Gelli-Giambullari-Bartoli (e dell'acerrimo rivale del Varchi, Alfonso de' Pazzi)⁷, ortodossi sostenitori del fiorentinismo contro il bembismo dell'ex padovano (ed ex repubblicano) da poco ritornato sotto l'egida del duca Cosimo.

A ridosso della raccolta delle *lecturæ* accademiche, il 1° agosto 1547, la tipografia Doni sfornò un testo antologico a carattere erudito che, per quanto riguarda Dante, sembra integrare con un piccolo ma significativo corredo di inediti la riacquisizione fiorentina postuma dell'illustre fuoruscito condotta sul piano esegetico nelle *Lettoni* accademiche; un'antologia che si potrebbe definire *engagée*, se riferiamo questo termine alla politica culturale medicea, tradizionalmente improntata a imporre nella penisola il proprio primato linguistico e artistico. Questa singolare silloge, intitolata *Prose antiche di Dante, Petrarca et Boccaccio et di molti altri nobili et virtuosi ingegni*⁸ (per l'ennesima volta un primo libro senza segui-

6. Cfr. *Orationi diverse et nuove di eccellentissimi auttori, con diligenza stampate et corrette*, Stampate in Fiorenza per il Doni a' dì XI del mese di Febraio l'anno 1547, cc. 21v-26r; Benedetto Varchi, *Orazione funebre sopra la morte del reverendissimo cardinal Bembo*, In Fiorenza, per il Doni, 1546 (data in stile fiorentino, corrispondente al 1547).

7. Sui legami tra il Doni e l'Etrusco (soprannome di Alfonso de' Pazzi) mi permetto di rimandare al mio «*Cose rare e mirabili*». *L'artigianato letterario di Anton Francesco Doni*, Manziana, Vecchiarelli, 2022, *ad indicem*. Qui basti notare che mentre l'Etrusco compare in due dialoghi dei *Marmi* come interlocutore, il Varchi ne è escluso.

8. La raccolta, di cui il Doni fu curatore e stampatore (*Prose antiche di Dante, Petrarca, et Boccaccio, et di molti altri nobili et virtuosi ingegni, nuovamente raccolte*, Stampate in Fiorenza appresso il Doni a dì primo d'agosto 1547), conobbe nell'Ottocento una ristampa parziale e purtroppo "corretta" nel testo: *Prose antiche di Dante, Petrarca, Boccaccio e d'altri preclari ingegni. Testo di lingua*, Udine, O. Turchetti tip.-edit., 1851. Molti dei testi che la compongono furono "riciclati" dal Doni nella *Post Scritta* ai *Frutti della Zucca* (cfr. Anton Francesco Doni, *Le novelle*, tomo II, *La zucca*, E. Pierazzo (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 2003, vol. II, pp. 643-669).



ti)⁹, fu immaginata con tutta evidenza come la versione in prosa della celebre raccolta di *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani* stampata da Bernardo Giunti nel 1527, ossia la cosiddetta *Giuntina di rime antiche*, a sua volta erede della parimenti poetica *Raccolta Aragonesa* donata dal Magnifico al figlio del re di Napoli¹⁰. Come la *Giuntina*, le *Prose* doniane si contrapponevano a quelle *della volgar lingua* bembesche proponendo non versi ma, appunto, prose di antichi di vario genere: nettamente maggioritarie le lettere (37 testi su 49)¹¹, ma inframmezzate da cinque orazioni, tre facezie, due novelle, un testo “trattatistico-normativo”¹² e una diceria; quindi si tratta in pratica di un epistolario antiquario mescolato con altri generi, secondo la prassi già adottata dallo stesso Doni epistolografo, nelle proprie raccolte del 1545-'47.

Non tutti gli autori delle *Prose antiche* sono toscani, anzi, questi ultimi – considerati pure gli autori “collettivi” come i Fiorentini, i Veneziani e «il Turco» – costituiscono una minoranza rispetto agli altri: sono otto (oltre a Dante, Petrarca e Boccaccio, Dino Compagni, Tommaso di Giunta¹³, Luigi

9. È quanto dichiarato nel frontespizio interno: «Prose antiche nuovamente raccolte libro primo» (*Prose antiche*, cit., p. 9).

10. La *Giuntina* del 1527 è stata riprodotta in anastatica: cfr. *Sonetti e canzoni di antichi autori toscani in dieci libri raccolte*, D. De Robertis (introduzione e indici di), Firenze, Le Lettere, 1977, 2 voll.

11. Tanto che Giuseppe Baretto volle evidenziare la inappropriata genericità del titolo della raccolta: «Doni, who was both printer and collector of these letters, would have done better to entitle them Letters instead of Prose» [Doni, che fu sia lo stampatore sia il raccogliitore di queste lettere, avrebbe fatto meglio a intitolarle *Lettere* invece che *Prose*] (Giuseppe Baretto, *The Italian Library. Containing an account of the lives and works of the most valuable authors of Italy*, London, Millar, 1757, p. 277).

12. Si tratta delle «regole d'amore» del Cappellano, esemplate – con scarso rispetto per l'originale e significativi fraintendimenti – dalla prima sezione del codice della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, Laurenziano Pluteo XLII 38 (cfr. Pio Rajna, *Tre studi per la storia del libro di Andrea Cappellano*, in «Studi di filologia romanza», V, 1891, pp. 193-272, a p. 219), al quale (o comunque a un codice ad esso molto vicino) il Doni attinse anche per gran parte degli altri testi della sua antologia (cfr. anche Paolo Cherchi, *Nell'officina di Anton Francesco Doni*, in «Forum Italicum», XXI/2, 1987, pp. 206-216, alle pp. 210-214). Per altre provenienze codicologiche si rimanda ai saggi di Padoan citati più avanti e all'analisi di Camilla Russo, *Sulle Prose antiche di Dante, Petrarca et Boccaccio di Anton Francesco Doni: il retroterra quattrocentesco*, in «Filologia Italiana», XIV, 2017, pp. 75-110, in particolare pp. 94 e ss.

13. Autore trecentesco da non confondersi col Tommaso Giunti stampatore fiorentino contemporaneo (e rivale) del Doni. Della sua opera, ivi incluse le epistole antologizzate dal

Marsili, i Fiorentini appunto e Cino da Pistoia) contro diciannove non toscani, alcuni dei quali neppure italiani (Roberto d'Angiò, l'imperatore Carlo IV di Lussemburgo-Boemia, san Bernardo, Morbasiano principe turco, Annibale, Scipione, Cola di Rienzo, Pandolfo Franco, Andrea Dandolo, il cancelliere Benintendi, Moggio parmigiano, il Turco, i Veneziani, Pietro III d'Aragona, Carlo I d'Angiò, Francesco Sforza e il terzetto Gentile da Lionessa-Iacopo Loredano-Carlo da Gonzaga, firmatari di una responsiva): ma gli unici ad essere citati nel frontespizio ed effigiati nell'elegante antiporta del libro sono Dante, Petrarca e Boccaccio; peraltro, le prose di Dante sono solo due (meno di quelle di Tommaso di Giunta e di Luigi Marsili, presenti entrambi con tre pezzi¹⁴, come anche «il Turco»), quelle di Petrarca sono sei e quelle di Boccaccio cinque, tutte lettere¹⁵. Dunque le *Prose antiche* erano un libro formato con materiali eterogenei, ma confezionato in modo da porre in primo piano gli aspetti più rilevanti ai fini dell'esaltazione del nazionalismo culturale mediceo, del tutto in linea con le istanze dell'Accademia Fiorentina.

Il Doni, abilissimo manipolatore dei paratesti librari (frontespizi, dediche, indici, illustrazioni), propose un'opera chiaramente finalizzata alla riappropriazione municipalistica delle tre Corone "espropriate" e gerarchizzate fra loro dal Bembo: eloquente, in tal senso, anche l'apparato iconografico della stampa, a partire dallo stemma Medici-Toledo a tutta pagina nel frontespizio (sopra un cartiglio con la dicitura «FIOREN-

Doni, esiste l'edizione critica: Tommaso di Giunta, *Il conciliato d'amore. Rime. Epistole*, L. Pagnotta (a cura di), Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001.

14. In realtà la lettera del 1° luglio 1372, attribuita nelle *Prose antiche* a Luigi Marsili, appartiene invece al monaco vallombrosano Giovanni dalle Celle, che del Marsili fu corrispondente (cfr. C. Russo, *Sulle Prose antiche*, cit., p. 93, che rinvia all'edizione critica del carteggio: Giovanni dalle Celle, Luigi Marsili, *Lettere*, F. Giambonini [a cura di], Firenze, Olschki, 1991; e cfr. già D. Dalmas, *Dante nella crisi religiosa del Cinquecento italiano*, cit., pp. 53-54).

15. Di questa evidente discrepanza il Doni fornì, nella dedica dell'antologia a Eleonora di Toledo, una giustificazione "genetica", che in sostanza enfatizzava ulteriormente il valore dei testi delle tre Corone rispetto agli altri, relegati a una sorta di necessario riempitivo: «Ho con molta diligenza raunato in alcuni mesi queste prose antiche dei tre primi, Dante, Petrarca et Boccaccio, et per fare maggiore il volume, ch'era per altro picciolo, et parendomi anchora ch'alcuni altri pochi meritassero entrare in sì lodata compagnia, raccolti certe belle prose di autori antichi, i quali scrissero anch'eglino et meritano lode in quel tempo che la nostra lingua cominciò a fiorire» (*Prose antiche*, cit., pp. [5]-[6]).



ZA»)¹⁶, seguito dalla citata illustrazione in antiporta con Dante, Petrarca e Boccaccio seduti all'ombra di un alloro dietro alle figurazioni dell'Arno e del Marzocco, in primo piano (anche quest'ultima, nella ricca incorniciatura delle *Prose antiche*, sormontata dallo stesso stemma bipartito del frontespizio e con in calce ancora la scritta «FIORENZA»; silografie realizzate su disegno di Francesco Salviati, entrambe riutilizzate in seguito a più riprese pure nelle edizioni Marcolini delle proprie opere)¹⁷. Si noti, in questa illustrazione, la significativa postura dei tre scrittori: Boccaccio e Petrarca hanno in mano un libro e guardano entrambi Dante, che non ha libri ma atteggia le mani in gesti da oratore, dunque maestro degli altri e *primus inter pares* (e se i due poeti si fronteggiano simmetrici, il prosatore appare in secondo piano)¹⁸. Del resto, è significativo che la rac-

16. Lo stemma bipartito è chiaramente un'allusione "coniugale", dovuta al fatto che dedicataria dell'opera era Eleonora di Toledo (in data 31 luglio 1547; dedica riproposta in *Lettere del Doni. Libro Secondo*, Stampata [sic] in Fiorenza Appresso il Doni a' di IX di Settembre 1547, cc. 69v-70r): ciò conferma il disegno ambizioso della raccolta doniana. Un esemplare, ovviamente, fu donato a Cosimo, come testimonia la lettera di accompagnamento del 30 agosto 1547, pubblicata ivi, c. 73v. Tale stemma ritornerà nel frontespizio della sezione della *Moral filosofia* dedicata al duca Cosimo, i *Trattati diversi di Sendeban indiano*: cfr. Anton Francesco Doni, *Le novelle*, tomo I. *La moral filosofia. Trattati*, P. Pellizzari (a cura di), Roma, Salerno Editrice, 2002, p. 499 fig. F. Sarà usato anche dallo stampatore Torrentino, a partire dall'edizione de *Il Pimandro di Mercurio Trimegisto, tradotto da Tommaso Benci in lingua fiorentina*, In Firenze, [Lorenzo Torrentino], 1548, ed è al centro di molte delle elaboratissime note di possesso "araldiche" di Giovanni Mazzuoli, lo Stradino, sui suoi manoscritti (cfr. Carla Masaro, *Un episodio della cultura libraria volgare nella Firenze medicea: la biblioteca dello Stradino (1480 ca. - 1549)*, in «Alfabetismo e cultura scritta», n. s., IV, 1992 [ma 1994], pp. 5-49, alle pp. 12, 22, 30, 48; l'autrice, però, identifica tutte le famiglie cui fanno riferimento gli stemmi, salvo quella dei Toledo).

17. Per l'attribuzione al Salviati cfr. Alessandro Cecchi, *In margine a una recente monografia sul Salviati*, in «Antichità viva. Rassegna d'arte», XXXII/1, 1994, pp. 12-22, a p. 18 e figg. 17 e 18; per la riutilizzazione nella *Zucca*, cfr. Elena Pierazzo, *Iconografia della Zucca del Doni: emblematica, ekfrasis e variantistica*, in «Italianistica», XXVII, 1998, pp. 403-425, a p. 416 e nota 32. Nelle *Prose antiche* la figurazione del consesso delle tre Corone è circondata da una cornice intorno alla quale è collocato, in altro, lo stemma bipartito «fra due figure, una maschile e l'altra femminile, reggenti un festone, su due telamoni barbuti, che si rivelano "capricci" decorativi degni degli affreschi della Sala dell'Udienza di Palazzo Vecchio che il Salviati stava ultimando in quel tempo» (A. Cecchi, *In margine a una recente monografia sul Salviati*, cit., p. 18); nelle stampe successive le figure intorno alla cornice spariscono. L'illustrazione fu utilizzata anche nei manoscritti musicali che il Doni dedicò al duca Cosimo I (sui quali cfr. G. Masi, «*Cose rare e mirabili*», cit., tomo II, p. 701 e nota 288).

18. Lo stesso cenacolo, con l'aggiunta di Guido Cavalcanti, Guittone d'Arezzo e Cino da Pistoia (o, secondo alcuni studiosi, Cavalcanti, Marsilio Ficino e Cristoforo Landino), comun-

colta sia aperta (come la *Giuntina* e come la *Raccolta aragonese*) proprio da un testo dantesco, la lettera indirizzata all'imperatore Arrigo VII il 17 aprile 1311 (qui datata 16 aprile)¹⁹: si tratta del volgarizzamento della celebre *Epistula VII*, già attestato nel codice primo quattrocentesco della Biblioteca Nazionale di Roma, Fondo S. Pantaleo 8 (cc. 138r-141r). Un testo non sconosciuto, dunque, ma sicuramente ancora inedito nel 1547; tuttavia, le ragioni vere della scelta proprio di questa epistola e la sua collocazione esordiale sembrano legate con chiarezza al suo contenuto: l'esaltazione della maestà imperiale, del «Cesaris et Augustis successor» esortato da Dante a imporre nuovamente la sua autorità in Italia, non può non richiamare la politica filoimperiale cosimiana, suggellata dal matrimonio con la figlia del viceré di Napoli (sfumato quello con la figlia naturale di Carlo V) cui fa riferimento lo stemma sul frontespizio del libro.

Anche la presenza dell'altra epistola di Dante (il testo più famoso e controverso di tutta la raccolta), quella che reca come destinatario Guido Novello da Polenta, appare motivata da ragioni molto "attuali", coerenti con l'intento complessivo della silloge doniana. Datata 30 marzo 1314, rappresentava non solo un inedito, ma anche la prima attestazione in assoluto della missiva (la tradizione manoscritta in questo caso è posteriore alla stampa, anche se da essa indipendente)²⁰ e pure un testimone unico, essen-

que un sestetto di toscani, in cui al centro compare sempre Dante nell'atto di parlare agli altri (mentre Petrarca è proteso a interrogarlo), davanti a un tavolo con un mappamondo (nell'illustrazione doniana pare piuttosto una sfera celeste), era stato raffigurato da Giorgio Vasari in un quadro conservato presso l'Institute of Art di Minneapolis (è stato utilizzato nella copertina del volume miscelaneo *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini (a cura di), Roma, De Luca Editori d'Arte, 2017). Il dipinto gli era stato commissionato nel 1543 da Luca Martini, che aveva verosimilmente ideato anche la struttura dell'iconografia; una tela con lo stesso soggetto fu inviata dall'artista anche a Paolo Giovio il 12 marzo 1548 (vd. Giorgio Vasari, *Il libro delle ricordanze*, A. Del Vita (a cura di), Arezzo, Tipografia Zelli e c., 1938, pp. 45 e 59-60; e cfr. Roberto Leporatti, *Venere, Cupido e i poeti d'amore / Venus, Cupid and the Poets of Love*, in *Venere e Amore. Michelangelo e la nuova bellezza ideale / Venus and Love. Michelangelo and the new ideal of beauty*, [Catalogo della mostra tenuta a Firenze nel 2002], F. Falletti, J. Katz Nelson (a cura di), Firenze, Giunti, 2002, pp. 65-89, a p. 66).

19. *Prose antiche*, cit., pp. 9-12. La lettera fu riproposta nella *Post Scritta ai Frutti della Zucca* (A. F. Doni, *La zucca*, cit., vol. II, pp. 643-648).

20. Ovviamente, quindi, gli antigrifi saranno stati diversi fra loro e di epoca anteriore; lo stabilì Rosetta Migliorini Fissi, *La lettera pseudo-dantesca a Guido da Polenta. Edizione critica e ricerche attributive*, in «Studi Danteschi», XLVI, 1969, pp. 101-272.



do inattestata la versione originale in latino²¹. L'esistenza di quest'ultima fu negata da Rosetta Migliorini Fissi, che la considerò un falso, del quale però a suo parere non fu responsabile il Doni, bensì l'ambiente mediceo di primo Cinquecento²²; Giorgio Padoan, invece, la reputava autentica, in quanto trascrizione di un volgarizzamento quattro-cinquecentesco di un'epistola latina di Dante andata perduta²³. L'epistola riguarda un'ambasceria del sommo poeta a Venezia in nome del signore di Ravenna, e presenta il doge e gli altri membri del Consiglio della Serenissima come un'accollita di ignoranti (il testo parla di «ottusa et bestiale ignoranza di così gravi et venerabili padri») ²⁴ che non capivano una parola né del latino né del volgare natio usati da Dante²⁵; terribile *vituperatio* antilagunare, direttamente per bocca della Corona che era stata a sua volta snobbata da un illustre veneziano nelle *Prose* "moderne": dunque, la miglior nemesi immaginabile contro chi aveva tentato di defraudare la città medicea del suo ruolo di baricentro culturale della penisola. Ovviamente, le discussioni sull'autenticità del documento saranno pesantemente condizionate dalla postuma levata di scudi dei letterati veneziani, offesi mortalmente dal contenuto del testo²⁶.

21. *Prose antiche*, cit., pp. 75-76. La seconda lettera dantesca, a causa del suo contenuto antiveneziano (di cui si dirà), ovviamente non si ritrova nella *Zucca*, stampata dal Marcolini proprio nella Serenissima.

22. La tesi della Migliorini Fissi è stata ripresa recentemente da Armando Antonelli, Riccardo Viel, *Un nuovo testimone della lettera pseudodantesca a Guido da Polenta*, in «Studi e problemi di critica testuale», 87/2, 2013, pp. 11-19.

23. Cfr. Giorgio Padoan, *Le ambascerie di Dante a Venezia*, in «Lettere Italiane», XXXIV, 1982, pp. 3-32, poi in *Id.*, *Il lungo cammino del «poema sacro»*. *Studi danteschi*, Firenze, Olshki, 1993, pp. 57-91.

24. *Prose antiche*, cit., p. 75.

25. A tale insipienza, legata alle degradate etnie d'origine, corrispondeva la corruzione dei costumi, come per i fiorentini «discesi di Fiesole ab antico»: «Et non è da maravigliarsi punto che essi il parlare italiano non intendano, perché da progenitori dalmati et greci discesi, in questo gentilissimo terreno altro recato non hanno che pessimi et vituperosissimi costumi, insieme con il fango d'ogni sfrenata lascivia» (ivi, p. 76).

26. Cfr. l'esautiva illustrazione di G. Padoan, *Il lungo cammino del «poema sacro»*, cit., pp. 58-60. Fra gli altri, Giovanni Degli Agostini la definì «falsissimo, anzi diabolico ritrovato di Anton-Francesco Doni contro il decoro della nostra nobilissima patria», impegnandosi in una capillare smentita dell'autenticità del testo (Giovanni Degli Agostini, *Notizie storico-critiche intorno la Vita, e le Opere degli Scrittori Viniziani*, In Venezia, Presso Simone Occhi, 1752-1754, tomo I, pp. xvii-xxviii, a p. xvii).

Accanto alle pubblicazioni effettive di testi, mette conto segnalare alcuni progetti di stampa – non realizzati – che il Doni affidò a una celebre lista presente in una lettera indirizzata il 10 marzo 1547 a Francesco Revelà e inclusa nel secondo libro del suo epistolario, l'ultima edizione uscita presso la sua tipografia²⁷. A parte la menzione (come «La Sibilla di Matteo Palmieri», dal nome di uno dei personaggi più significativi) del poema in terzine *La città di vita*, di palmare ispirazione dantesca (ammirato dal Gelli e considerato eretico per i richiami a Origene, condivisi col *Morgante*, in particolare alla dottrina delle anime)²⁸, compare in questa lettera-repertorio l'annuncio – anch'esso non concretizzato – della pubblicazione di un altro inedito dantesco, ben più rilevante della lettera a Guido da Polenta: si tratta dell'ennesimo testo proveniente dall'ambiente laurenziano, anch'esso un volgarizzamento dal latino (pienamente nello spirito divulgativo dell'Accademia Fiorentina), ossia la versione ficiniana della *Monarchia*, concepita nel 1467-'68 su istanza al Ficino di Antonio di Tuccio Manetti e di Bernardo di Filippo Del Nero. Come all'epoca di Cosimo I, anche allora il signore di Firenze si trovava in forte attrito col Pontefice (sfociato dieci anni dopo nella congiura dei Pazzi) e la questione giurisdizionale tra potere laico e spirituale era tornata di attualità; come di stringente attualità tornò ad apparire all'epoca del sacco di Roma, quando il papa si trovò di fatto in balia dell'imperatore Carlo V, il cui gran cancelliere, Mercurino Arborio di Gattinara, invitò Erasmo da Rotterdam a curare un'edizione del trattato dantesco, «cum in rem

27. A. F. Doni, *Lettere. Libro secondo*, cit., cc. 61r-62r. Per un'analisi della lettera e della lista editoriale in essa contenuta mi permetto di rinviare al mio «*Cose rare e mirabili*», cit., tomo I, pp. 95-142. La lettera è trascritta ivi, tomo II, pp. 746-748.

28. Cfr. Matteo Palmieri, *Libro del poema chiamato Città di Vita*, transcribed from the Laurentian ms. 40.53 and compared with the Magliabechian 2.2.41, with a preface by M. Rooke, Northampton, Mass.-Paris, Smith College-Champion, 1927-1928. Recentemente il poema del Palmieri – anche per la presenza della Sibilla, il Virgilio palmieriano – è stato proposto come fonte per l'affresco michelangiolesco della volta della Sistina (cfr. Bruno Cumbo, *La Città di vita di Matteo Palmieri*, Palermo, Duepunti edizioni, 2006). Il Doni ne avrebbe propugnato la pubblicazione anche nella sua *Libreria*: «Quanto mi sarebbe egli caro che fosse in luce la Sibilla del Palmieri (un'opera in versi come un Dante: e tratta di materie dottissime e alte)» (Anton Francesco Doni, *La libreria divisa in tre trattati (1557)*, G. Castellani (testo e commento a cura di), Manziana, Vecchiarelli, 2020, vol. I, p. 76).



Cæsar̄is faciat»²⁹. Del volgarizzamento ficiniano esistevano a Firenze numerosi manoscritti, a partire da quello esemplato sull'originale proprio da Antonio Manetti³⁰. L'opera dantesca fu messa all'Indice nel 1554 e la versione ficiniana sarà pubblicata solo nell'Ottocento, nell'edizione delle *Opere minori* di Dante curata da Pietro Fraticelli³¹.

I conti del Doni con Dante non si chiudono con l'esaurirsi dell'avventura della tipografia. Dopo il fallimento di quest'ultima, tra il 1547 e il '48, egli abbandonò definitivamente Firenze per stabilirsi nei territori della Serenissima, fra Venezia e il padovano. Entrato in contatto con lo stampatore veneziano dell'aretino, Francesco Marcolini da Forlì, subentrò al «divino» come nome di punta del catalogo marcoliniano nella seconda (e ultima) stagione di vita di quella celebre tipografia. Come si è visto nel relativo capitolo, Marcolini aveva pubblicato nel 1544 il commento di Alessandro Vellutello. Leggendo la scheda dedicata a quest'ultimo nella prima *Libreria* (uscita presso Giolito nel 1550), si potrebbe pensare che il Doni fosse l'unico fiorentino a mostrare apprezzamento per l'opera del lucchese:

Sempre è degno di lode uno che comenti l'opere di altri, et tanto più quelle che son difficilissime et alte, come Dante, Petrarca et altri, i quali da rari huomini sono stati intesi pienamente. Ma e' mi par bene assai, a far credere almanco alle persone che gli habbino voluto dire, secondo che gli interpretano. Infra il numero de' buoni si può scrivere il Vellutello, il quale molto s'è affaticato con l'intelletto, et con la spesa del tempo et de' danari per fare intagliare tutti i disegni che vanno nella *Comedia* di Dante. Et io sono un di quegli che lo ringratio molto, et gli resto di tal virtuosa fatica obligatissimo³².

29. Cfr. Diego Quagliani, *Introduzione a Dante Alighieri, Monarchia*, in *Id., Opere*, M. Santagata (edizione diretta da), Milano, Mondadori, 2014, vol. II, p. 825 e nota 3.

30. Si tratta di un codice della Biblioteca Medicea Laurenziana (alla quale, come si è visto per le *Prose antiche*, il Doni aveva accesso), il Laurenziano Pluteo XLIV, 36. L'indicazione è nell'edizione critica del volgarizzamento, Prudence Shaw, *La versione ficiniana della Monarchia*, in «Studi Danteschi», LI, 1978, pp. 289-408, alle pp. 291-292.

31. Dante Alighieri, *Opere minori*, [P. Fraticelli (a cura di)], Firenze, L. Allegrini e G. Mazzoni, 1834-1840, vol. III, tomo I, *Dantis Aligherii De Monarchia Libri 3, cum italica interpretatione Marsilii Ficini nunc primum in lucem edita*, Florentiæ, typis Allegrini et Mazzoni, 1839.

32. A. F. Doni, *La libreria*, cit., vol. I, pp. 14-15 (voce *Alessandro Vellutello*; segue l'elenco delle opere, limitato al *Comento sopra il Petrarca* e al *Comento sopra Dante*).

In realtà queste parole, che concentrano la lode soprattutto sul corredo di illustrazioni realizzato grazie al generoso finanziamento dello stesso Vellutello, per il quale esprimono gratitudine personale, nascondevano (possiamo dirlo col senno di poi) una sorta di ironico ammiccamento: non solo perché sembrano anteporre l'aspetto esteriore del libro al suo contenuto, come avviene in qualche misura anche nel sopra citato elogio di Niccolò Franco³³, ma anche perché la specifica gratitudine doniana era interessata, anticipando la proditoria appropriazione da parte sua di quelle figure per costruire, prendendo spunto proprio da ciascuna di esse, un'opera nuova, pubblicata ancora da Marcolini (quindi col pieno assenso di quest'ultimo)³⁴: quegli *Inferni* del 1553, definiti in modo posticcio «libro secondo de' *Mondi*»³⁵ (finalmente un «libro primo» che trovava il proprio successore), nei quali, ispirandosi alle illustrazioni della *Commedia* del 1544, il Doni dette vita a una nuova stravagante catabasi, nella quale fra l'altro Dante e Virgilio diventavano due accademici pellegrini (membri, cioè, del fittizio consesso veneziano d'invenzione doniana)³⁶, i cui pseudonimi – Dubbioso e Viandante – ne condividevano opportunamente le iniziali, che comparivano nelle belle figure di Giovanni Britto. Al riuso spregiudicato e ingegnoso di tali incisioni va affiancato anche – e non è stato ancora sottolineato, mi pare – un intento parodico proprio nei confronti delle interpretazioni su più

33. Si veda il capitolo sui commenti danteschi di Vellutello e Daniello.

34. Peraltro, lo stampatore interviene in prima persona all'interno del libro doniano con una lettera, datata 13 gennaio 1553, in risposta a quella – indirizzata all'autore – di un Pietro Maria Buoni da Rimini; Marcolini risponde in nome del Doni, impegnato «dietro alle diavolerie de' suoi *INFERNI*», elogiandone la produttività (cfr. F. Marcolini, *Scritti. Lettere, dediche, avvisi ai lettori*, cit., pp. 105-106).

35. Marcolini aveva pubblicato nel 1552 i *Mondi* del Doni, che hanno un contenuto e una struttura diversa da quella degli *Inferni* stampati l'anno successivo; l'elemento che li accomuna è il presentare come protagonisti i fantomatici accademici pellegrini, sui quali si veda la nota seguente.

36. Laddove compaiono i nomi di personaggi reali, si tratta di letterati e artisti gravitanti a Venezia intorno all'ambiente delle stamperie, in particolare a quella del Marcolini, coi quali il Doni era (o ambiva a dimostrare di essere) in buoni rapporti; ma l'Accademia Pellegrina finirà per diventare, nelle sue opere (le uniche nelle quali se ne parla), una sua accademia personale, una sorta di proprio pseudonimo collettivo. Al riguardo mi permetto di rinviare a G. Masi, «*Cose rare e mirabili*», cit., tomo I, pp. 263-319.



livelli del testo dantesco, avendo affiancato le sue stesse *Dichiarazioni e Allegorie* alla prosa dei dialoghi che si susseguono nell'opera. Attraverso questa originale riscrittura diventa dunque possibile una sorta di piccola nemesi nei confronti non tanto del poema sacro, quanto del commento antilandiniano del Vellutello, che era stato accolto da tutti i fiorentini come il fumo negli occhi.

Gli *Inferni* rappresentano, rispetto ai *Mondi* "veneziani", il versante fiorentino del dittico creato artificiosamente dalla dicitura sul frontespizio, proprio in quanto fantasioso e manierato travestimento di una cantica del libro-feticcio dei concittadini del Doni, non senza la citazione di altre *auctoritates* del *pantheon* municipale, come il già citato "dantista" Matteo Palmieri³⁷ (e anche la sua Sibilla, acquisita come personaggio). Anch'essi sono una visione, come quella di Dante; anzi, una sequenza di visioni³⁸, nella cui tradizione letteraria il Doni inserisce la sua opera a mo' di giustificazione della propria libertà immaginativa, considerato che egli affastella in una sorta di zibaldone generi, stili e contenuti i più disparati, sotto il comun denominatore dell'ispirazione lucianesca: vi si leggono lettere indirizzate alle divinità infernali con le relative risposte, nei sette *Inferni* si incontrano categorie di dannati che in massima parte non sono peccatori nel senso morale-spirituale dantesco (gli scolari e i pedanti, i mal maritati e gli amanti, i dottori ignoranti, gli artisti e i legisti, i poeti e i compositori, i soldati e i capitani poltroni), sono introdotte

37. Il Palmieri è una delle «ombre che sono guida agli Accademici a veder gl'*Inferni*» (Anton Francesco Doni, *I Mondi e gli Inferni*, P. Pellizzari (a cura di), M. Guglielminetti (introduzione di), Torino, Einaudi, 1994, p. 219): compare infatti nel quinto inferno «de' dottori ignoranti». Era già stato evocato all'inizio dei *Mondi* in quanto «mostrò d'essere guidato dalla Sibilla nell'altro mondo, e scrisse nuove invenzioni d'anime e altre cose molto sottili da immaginarsi» (ivi, p. 8). Il riferimento è al già citato poema in terzine della *Città di vita*, che rientrava, come si è detto, fra i progetti editoriali della lettera al Reveslà («La Sibilla di Matteo Palmieri») ed era tra i più sentiti, stando alla *Libreria* (cfr., *supra*, la nota 28). Indirettamente è chiamato in causa pure Andrea da Barberino, dato che la leggenda della Sibilla da Norcia (altra guida degli Accademici) è narrata nel quinto libro del suo *Guerrin Meschino*.

38. «Le visioni, che io ho vedute in sogno, io ve le narrerò tutte scrivendone a una a una, et lascerò nel vostro giudizio il giudicare di che spetie le sieno. Utili credo ben io che le saranno per la maggior parte: se poi vi sieno alcune cose a voi incredibili, ricordatevi che chi ha sognato è composto di spirito celeste et di carne humana, et che queste non son di quelle visioni immaginarie divine, come fu quella d'Isaia (cap. 60)» (*Inferni del Doni academico pellegrino. Libro secondo de' Mondi*, In Vinegia, Per Francesco Marcolini, 1553, p. 18).

ombre-guida che corrispondono agli autori e alle opere citati nel discorso ai lettori che apriva il libro dei *Mondi*:

Dante finse d'andare vivendo all'Inferno Purgatorio et Paradiso. Matteo Palmieri mostrò d'esser guidato dalla Sibilla nell'altro mondo et scrisse nuove inventioni d'anime et d'altre cose molto sottili da immaginarsi. Virgilio fu divino, il Sanazzaro nell'*Archadia* mirabile, et altri infiniti hanno scritto cose supreme. Ci sono stati poi nella religion Christiana alcuni Santi che hanno rivelato per via di visioni molto belle verità. I pittori, per venir più basso, anchora eglino si sono ingegnati di darci alcune cose astratte per le mani, dipingendoci il monte di Parnaso, le historie d'Ovidio sotto coperta di favole; et Luciano per vere narrationi ha scritto di dotte cose³⁹.

La prima delle guide che accompagnano gli accademici pellegrini negli *Inferni* è Dante stesso, il quale però limita la sua presenza a poche e insignificanti battute di dialogo, quasi a rimuoverne l'ingombrante personalità, fuori luogo in un testo a cui si confanno maggiormente altre figure; segue Virgilio, non tanto per il ruolo svolto nella *Divina Commedia* quanto per avere descritto nell'*Eneide* la discesa del protagonista eponimo agli Inferi; quindi Matteo Palmieri, Menippo (anch'egli visitatore dell'Ade nel *Menippo o la negromanzia* di Luciano di Samosata), la Fata Fiesolana (personaggio estrapolato dalla toponomastica locale fiorentina), Orfeo e la Sibilla da Norcia⁴⁰. Ma il fenomeno più rilevante di quest'opera, da tempo evidenziato (da parte di chi scrive), è la metodologia di riuso delle illustrazioni di Giovanni Britto che ornavano l'edizione dantesca del Vellutello, stampata quasi dieci anni prima dallo stesso Marcolini: il contenuto del celeberrimo modello è scomposto mediante uno studio analitico, "microscopico" delle immagini, che assumono un significato nuovo e danno corpo a una nuova invenzione narrativa, distante e quasi sempre svincolata dal testo scritto cui originariamente si riferivano quelle figure.

39. *I mondi del Doni. Libro primo*, In Vinegia, Per Francesco Marcolini, 1552, c. 3v.

40. Sulla quale cfr. *supra*, nota 37.



Le ventuno illustrazioni degli *Inferni* doniani coprono con sporadici vuoti l'intero arco della prima cantica dantesca. L'ordine con cui esse compaiono nel libro è tale che non appaiono mai consecutivamente due illustrazioni provenienti da canti contigui. Gli *Inferni* più ricchi di immagini sono il *Primo* e il *Terzo* (cinque e quattro illustrazioni rispettivamente), mentre gli altri ne contengono soltanto due o tre a testa. Data la forma circolare di quasi tutte le raffigurazioni che riproducono i cerchi dell'*Inferno* dantesco, con solo quattro eccezioni⁴¹, il Doni designa col nome di «ruote» le strutture da lui destinate al tormento dei dannati, per analogia allo strumento di tortura; precisando altresì che esse vengono fatte girare, e servendosi dunque dell'apparenza strutturale di queste immagini, trasformando quindi la visione in pianta in visione frontale (soprattutto di quelle relative alle Malebolge, viste dall'alto e tutte suddivise in settori equivalenti, che ricordano i raggi di una ruota)⁴² per allontanarsi dall'originale dantesco, facendo leva sulle inevitabili anfibologie figurative per avanzare, là dove è possibile, una nuova decodifica testuale e stravolgere il significato iniziale dell'illustrazione⁴³.

Ogni incisione presentava ovviamente Dante e Virgilio come personaggi fissi (segnalati dalle iniziali «D» e «V»), alle prese con i vari dannati. Tra i diversi adattamenti operati dal Doni, tendenti a ignorare le convenzioni del linguaggio figurativo, vi è, per quanto riguarda i due protagonisti, il passaggio dall'originaria rappresentazione diacronica a un'interpretazione utilitaristicamente sincronica: laddove l'illustratore della *Commedia* ha rappresentato in una stessa incisione l'Alighieri e la sua guida in due momenti diversi del canto e, come in certe adorazioni dei Magi, la dimensione delle figure umane ne indica la distanza anche cronologica dal centro dell'azione, il Doni trasforma i due che si spo-

41. Cfr. *Inferni del Doni*, cit, pp. 28 (uscita dall'*Inferno* e arrivo ai piedi del monte del Purgatorio), 84 (ingresso nell'*Inferno*), 157 (Gerione e la «ripa discosciosa») e 218 (girone dei violenti contro il prossimo).

42. Cfr. *ivi*, pp. 25 (= *If* XXIX), 26 (*If* XXIV-XXVI), 38 (*If* XXVIII), 98 (*If* XX), 133 e 154 (*If* XXI-XXII), 187 (*If* XIX).

43. Cfr. *ivi*, pp. 31 («una gran ruota, la quale girava del continuo»), 49 («quella ruota fatta d'huomini [...] fatta girare piano piano»), 135 («nella ruota delle pene lo getta subitamente, la qual ruota gira del continuo») eccetera.

stano in quattro figure immobili. È quanto avviene nel momento in cui riutilizza negli *Inferni* l'illustrazione in cui i poeti vengono raffigurati in due momenti diversi mentre attraversano Antenora e Tolomea avvicinandosi a Lucifero: «Egli mi duole», esclama Menippo, «che io non mi feci dir l'intero a due grandi huomini che si trovarono sopra l'acque poco lontani da noi»⁴⁴. Ciò accade anche nell'*Inferno terzo*: l'immagine viene trasfigurata dal Doni in modo che le due figure in piedi che parlano rappresentino Momo e il Pazzo interlocutori nel dialogo, e le altre vengano designate dal Pazzo come personaggi differenti: «Eccola [la grotta], vedete apunto che v'entrano dentro due huomini che mi somigliano il nostro Dubbioso et il Viandante. Io intendo di seguitargli, vadi poi la caverna in che paese si vuole»⁴⁵. La scelta degli pseudonimi degli accademici pellegrini qui evocati, come si è anticipato, è evidentemente motivata dalla coincidenza con le iniziali dei due poeti indicate nella figura; si noti che Dubbioso e Viandante non vengono più nominati nel corso dell'opera.

L'annullamento delle convenzioni figurative circa la rappresentazione diacronica coinvolge la figura nel suo complesso, soprattutto nelle rese iconografiche delle scene dantesche maggiormente dinamiche, quali la corsa degli ignavi e la «bufera» che travolge i lussuriosi: nel primo caso l'illustratore ha raffigurato le stesse anime in momenti diversi, che il Doni riunisce in un'istantanea dell'intero svolgimento della pena. Nel caso del canto di Paolo e Francesca – l'immagine è visibile sulla copertina del presente volume – sono riuniti i momenti distinti della comparsa delle anime di fronte a Minosse e dell'arrivo «della schiera ov'è Dido», nei termini prosaici di una girandola vorticosa. Minosse diviene un «diavolaccio» e la «bufera infernal», per il tramite della reinterpretazione figurale, un insieme di «nubi». L'uso dei dimostrativi sottolinea una tangibilità che il lettore condivide, almeno nella *princeps*, perdendo di significato nelle edizioni successive, che saranno prive di immagini: «*Quelle* nubi vanno aggirandosi atorno atorno del continuo, e di mano in mano che l'ariva-

44. Ivi, p. 122; l'immagine è nella pagina precedente.

45. Ivi, p. 84.



no dinanzi al diavolaccio, che le sono condannate per un certo tempo, le saltano su *quelle* nubi, né mai stanno altrimenti che bocconi con il corpo come vedete su le nubi»⁴⁶. Ancora più evidente è il passaggio alla decodifica sincronica nella *Risposta di Caronte* nell'*Inferno terzo*: anime che attendono di traghettare e ignavi che corrono sono accomunati in un unico momento narrativo: «Una piccola parte son su la riva fermi, onde mi pacion savi, non corrono come gli altri, ma stanno a rimirargli»⁴⁷.

Nell'adattamento iconografico agli *Inferni* vi sono altri accorgimenti congeneri a quelli che riguardano i personaggi. Oltre alle variazioni nell'organizzazione narrativa delle illustrazioni si rinvengono importanti mutamenti nella gerarchia prospettica. All'"appiattimento" cronologico corrisponde un vero e proprio appiattimento spaziale, reso possibile dalla trasgressione delle leggi prospettiche che l'illustratore ha commesso per amor di chiarezza nella rappresentazione dei particolari. Così due bolge separate, la settima dei ladri (morsi da serpenti) e l'ottava dei consiglieri di frode (avvolti nel fuoco)⁴⁸, che l'incisore ha raffigurato, concentriche, assieme (indicando sommariamente i contorni delle altre due più profonde), vengono riportate su uno stesso piano e unificate nella descrizione di Plutone: «Noi habbiamo una ruota che è piena di serpenti et di fiamme di fuoco dove gli scolari vi giran dentro [...]»⁴⁹. Analoghe forme di appiattimento su un unico piano si hanno in illustrazioni che lasciano intravedere le parti sottostanti o raffigurano la profondità in pianta con un cerchietto scuro al centro. Spesso vengono usate promiscuamente raffigurazioni in pianta e in alzato: la dissimulazione della profondità consente al Doni di approssimare le illustrazioni alla propria geografia infernale, priva di una configurazione unitaria, ma organizzata in sette reparti isolati l'uno dall'altro, svincolandola così dalla struttura dantesca. L'idea dell'abisso che l'Acheronte congiunge all'Antinferno degli ignavi è fortemente attenuata nelle parole di Caronte relative all'im-

46. Ivi, p. 54. «Quelle nubi vanno» è presumibilmente da emendarsi in 'Quelle anime vanno'.

47. Ivi, p. 100.

48. Cfr. *If* XXIV-XXVI.

49. *Inferni del Doni*, cit., p. 35; l'illustrazione è alla pagina seguente.

magine a cerchi concentrici che li raffigura: «Vi prometto bene che s'io gli imbarco, che gli uscirà loro il pazzo del capo come io gli havrò in quel centro scuro sbarcati, e sentiranno un altro suono»⁵⁰. Così come per la figura alla pagina seguente, in cui il supplizio di suicidi e scialacquatori e la nevicata di fuoco del terzo girone vengono destinati entrambi a ruffiani e meretrici doniani⁵¹. Lo stravolgimento dimensionale operato dallo scrittore si avvale spesso del cerchietto centrale, con decodifiche singolari e suggestive, come quella dell'*Inferno de' mal maritati et delli amanti*, dove egli riesce abilmente a dotare la propria reinterpretazione figurale di valori simbolici che si attagliano perfettamente ai propri "dannati". Qui il cerchio centrale diviene una «Luna»:

VERGILIO. [...] et di quella Luna che è in mezzo anchora, diccene una parola.
MOMO. Quegli sono i mal maritati et le mal maritate, a i quali è stata mostrata la luna nel pozzo, cioè ingannatisi l'un l'altro⁵².

La metamorfosi semantica delle illustrazioni è comunque nella maggior parte dei casi legata a significative variazioni di singoli elementi. Talvolta si tratta di semplice reticenza a nominare col termine proprio personaggi o strutture identificabili della *Commedia* dantesca: così le bolge e i gironi divengono «ruote», e i centauri che saettano omicidi e predoni diventano «mezzi cavagli [...] mezzi huomini et mezzi cavalli»⁵³. Più spesso il letterato cinquecentesco si avvale della consueta ambiguità di rappresentazione per snaturare particolari più o meno importanti e asservirli ai propri scopi. La linea lungo cui procede va sempre dal termine specifico al generico, come negli esempi poc'anzi citati. Rare volte il mutamento è fine a se stesso, cioè si limita a distaccarsi dalla fonte senza avere una giustificazione cogente nel nuovo ordinamento doniano⁵⁴.

50. Ivi, pp. 100-101.

51. Cfr. ivi, pp. 102-103.

52. Ivi, p. 49.

53. Ivi, p. 217.

54. Penso alle mutazioni dello Stige, definito a poca distanza «lago», «pelago», «fiume» (ivi, pp. 183, 185), mentre il margine del fossato della città di Dite diventa un «molo» (ivi, pp.



Un rapporto funzionale domina le trasformazioni dei particolari iconografici: perciò in due illustrazioni relative al Cocito il ghiaccio diventa un «mare d'acqua» dal quale Lucifero attinge le varie anime immerse per divorarle, non limitandosi dunque ai tre supremi traditori danteschi⁵⁵. A ciò sono dovuti i cambiamenti “topografici” che nell’immagine stilizzata di Gerusalemme identificano il castello in cui il Doni ha immaginato che abbia luogo il tormento delle meretrici⁵⁶ o che nell’entrata infernale ravvisano una grotta del «Monte di Fiesole, dove stanno le fate», giocando fantasiosamente sulla denominazione comune (come è spiegato nei suoi stessi *Marmi*) di certe «chiassaiuole coperte a Fiesole [...] che chiamano le buche delle fate»⁵⁷. Identiche finalità hanno gli adattamenti dei personaggi, come quello da avari e prodighi a «huomini [...] et donne» nell’*Inferno de’ mal maritati et delli amanti*⁵⁸, cui non sfuggono neppure Dante e Virgilio, trasformati irriverentemente in «dottori ignoranti» trasportati dal re-serpente (Gerione), «vestiti pomposamente», causa le tuniche che indossano in queste illustrazioni⁵⁹.

Quest’ultima immagine, una delle più elaborate, raffigurante l’«alto burrato» con la cascata di Flegetonte e il volo di Gerione sino alla prima bolgia, induce un’analitica descrizione da parte del Palmieri, interlocutore in questo *Inferno*. Descrizioni di questo tipo, in cui ogni elemento iconografico viene menzionato e posto in evidenza, con o senza variazione interpretativa, si fanno più frequenti negli ultimi *Inferni*, paral-

185, 188); oppure alla pece del supplizio dei barattieri che nell’*Inferno* doniano dei dottori diviene un insieme di «ardenti fiamme» che però «non si possano alzare si spesso vi son gettati dentro (per essere in gran numero) i dottoracci» (ivi, p. 153). La stessa pece subisce una trasformazione più logica e meno radicale nell’*Inferno de’ ricchi avari et de’ poveri liberali*, divenendo «acque che già furon d’oro, d’argento, di gioie et di moneta, et tutte per forza di fuoco son distrutte queste cose» (ivi, p. 132).

55. Cfr. ivi, pp. 30 e 122.

56. Cfr. ivi, pp. 100-101.

57. Anton Francesco Doni, *I Marmi*, C. A. Girotto, G. Rizzarelli (edizione critica e commento a cura di), Firenze, Olsckhi, 2017, vol. I, p. 321. Si tratta della zona delle antiche cave di pietra che si trovano nelle vicinanze dei resti del teatro romano, e le «buche» corrispondono alle gallerie che vi erano state scavate. Cfr. *Inferni del Doni*, cit., pp. 83-84.

58. Ivi, pp. 63-64.

59. Cfr. ivi, pp. 156-157.

lelemente alla rarefazione delle *Allegorie*. Il loro intento è palesemente quello di rivestire di una valenza simbolica i particolari evidenziati, ora fornendone immediatamente l'interpretazione, ora tacendola in modo da accrescere il mistero sul «gran significato» di essi. Anche questo procedimento gioca sul razionalismo che domina la *Commedia* dantesca, in cui *tout se tient* e (soprattutto dal punto di vista dell'esegesi quattro-cinquecentesca) tutto deve avere un significato simbolico: una forma di sottile emulazione non della forma ma dei meccanismi interni che regolano l'universo morale-allegorico dell'Alighieri, lasciando spazio per quel séguito-commento che non fu mai realizzato. Indicativo in questo senso l'esame descrittivo del Palmieri, ricco di parallelismi esteriori col modello dantesco, ma soprattutto attento nel riferire un gran numero di aspetti, anche secondari, verificabili nell'illustrazione: il re-serpente, il trasferimento dei «dottori ignoranti» da una ruota all'altra, i loro abiti, i demoni dentro la «ruota», la cascata:

Come sono stati tormentati un tempo in quella ruota, e' viene un Re convertito in serpente, che è di tre corpi composto, et ha potenza per questo sopra questa razza di tre dottori, et appressandosi alla ruota gli son posti sopra la schiena, et egli subito gli porta sopra un'altra ruota et gli getta giù vestiti pomposamente, che così è permesso che sieno adobbati, acciò che sien conosciuti in qual parte debbano esser stracciati, afflitti et tormentati in eterno. Quivi da i Demoni tirati dentro provano altro maggior crucio, percioché dal Cielo viene un fuoco mescolato con l'ira et con il furore del gastigo, et è tanto e tale che egli spezza la ruota per il mezzo e la fa crepare anchor che la sia di diamante durissimo; et restata la pioggia, che per poco spatio cessa talvolta, subito ritorna intera⁶⁰.

L'immagine elaborata consente una rappresentazione dinamica fortemente evocativa, assimilabile ai rituali simbolici dei demoni nell'*In-*

60. Ivi, pp. 156-157. La descrizione di Gerione «di tre corpi composto» e di Flegetonte come pioggia di «fuoco», più che a Dante (che parla di un solo corpo con tre nature per Gerione e di sangue bollente per il Flegetonte) sembra avvicinarsi all'*Eneide*, in cui Gerione è «*forma tricorporis umbræ*» [dalla forma di un ombra con tre corpi] ed il Flegetonte è «*rapidus flammis [...] torrentibus amnis*» [un rapido fiume torrenziale di fiamme] (*Eneis*, VI, 289 e 550).



*ferno de' poeti*⁶¹: descrizione iconografica ed esemplificazione iconologica si identificheranno totalmente nelle edizioni private di figure. Per cui non è detto che la forma più tarda sia da considerare la più vicina alla volontà dell'autore: giacché ignorando la genesi di tante pagine degli *Inferni*, strettamente legate agli inserti iconografici, se ne banalizza la risultanza testuale, annullando le peculiarità parodistiche ed allusive di questi brani. Non è da trascurare, in ambito di sagace ironia antipedantesca, il trattamento dell'immagine dantesca come Testo Sacro in cui tutto è significante: anche il particolare dell'emergere fra la pece in cui sono immersi i peccatori di determinate parti anatomiche: «Volete voi altro», dice il Palmieri sempre a proposito dei dottori ignoranti, «che la maggior parte di loro, per dirlo alla Carlona, la prima prova che fanno, mostrano le parti vergognose?»⁶².

Pur animati da una originale e specifica contaminazione tra una componente ideologica "sovvertitrice" di ascendenza luciana e un'aspirazione all'ordine morale (che si specchia nella rigida suddivisione strutturale) di matrice palesemente dantesca, gli *Inferni* doniani ricevono un'impronta decisiva dall'ineludibile confronto col capolavoro dell'Alighieri. Confronto che non avviene soltanto sotto forma di polemico distacco ma, necessariamente, anche come restituzione di invarianti testuali o strutturali, omaggio a canoni fissi saldamente stabiliti dalla *Commedia* nell'immaginario collettivo. In conseguenza di ciò, è chiaro che il linguaggio figurativo non poteva essere ambiguo più di tanto; né la parodia poteva spingersi oltre un certo limite. Cosicché nel *Primo mondo infernale*, dove Plutone parla di «diavoletti [...] noi diavoli» e di ignoranza dei Comandamenti⁶³, non vi può essere incertezza nell'identificazione in Lucifero del personaggio al centro delle prime illustrazioni⁶⁴, che come tale ritorna nell'*Inferno quarto* al centro di Antenora e Tolomea,

61. Cfr. *Inferni del Doni*, cit., pp. 192-196.

62. Ivi, p. 153. Viene indicato persino il numero preciso dei settori interni alla bolgia, che assume un valore quasi cabalistico: «La ruota ha dieci vani fra una traversa et l'altra, s'intende dove son le pene differenti da l'uno all'altro, come dirò poi» (ivi, p. 154).

63. Cfr. ivi, pp. 37-39.

64. Cfr. ivi, pp. 28 e 30-31.

esplicitamente indicate nella figura⁶⁵. Le maggiori vicinanze strutturali si hanno nell'*Inferno secondo* e nel *Terzo*, dove le illustrazioni provengono dagli stessi canti dei rispettivi titolari, Cerbero e Caronte. Abbiamo così un'immagine sui golosi dal canto VI dell'*Inferno* dantesco, in cui Virgilio raccoglie la manciata di terra da gettare a Cerbero, accompagnata per di più da una citazione modificata dallo stesso canto, posta a epigrafe della figura⁶⁶; e l'altra relativa agli ignavi, dei quali parla Caronte stesso nella sua *Risposta* (in cui gli ignavi diventano «pazzi»), immagine nella quale il nocchiero è raffigurato nell'atto di accostarsi alla riva sulla sua barca⁶⁷. Nell'altro *Inferno* in cui ritorna un personaggio della *Commedia*, cioè il *Settimo* di Minosse, non è riscontrabile invece nessuna corrispondenza di questo tipo. Anche personaggi secondari presenti nelle illustrazioni sono traslati tali e quali dall'opera dantesca a quella doniana, come le Arpie che passano dai suicidi del XIII canto a perseguitare le meretrici⁶⁸.

Le somiglianze si estendono anche al rapporto tra le categorie di dannati danteschi cui si riferisce l'illustrazione marcoliniana e quelle dei peccatori doniani ai quali viene adattato il supporto iconografico: così il supplizio dei barattieri, col mutamento della pece bollente in preziosi fusi, è trasferito a colpire gli avari doniani⁶⁹, e quello degli omicidi e predoni nel settimo cerchio non pare inadeguato ai soldati e capitani dell'*Inferno settimo*⁷⁰. Ulteriormente arricchito di riferimenti al personaggio raffigurato è infine l'adattamento dell'immagine tratta dal canto di Paolo e Francesca all'*Inferno de' mal maritati et delli amanti*, dove Virgilio, qui guida e interlocutore, cita un proprio verso inerente Minosse, presente nella figura⁷¹;

65. Cfr. *ivi*, p. 121.

66. Cfr. *ivi*, p. 48: «Io sono all'altro Inferno della piova / eterna, maladetta, fredda et greve». La citazione riprende *If* VI 8-9 e introduce l'*Inferno de' mal maritati et delli amanti* (*Inferno secondo*).

67. Cfr. *Inferni del Doni*, cit., p. 101; da *If* III.

68. L'illustrazione, relativa a *If* XIII, si trova anch'essa nella *Risposta* di Caronte: cfr. *Inferni del Doni*, cit., pp. 101-103.

69. Cfr. *ivi*, p. 133.

70. Cfr. *ivi*, pp. 217-218.

71. «*Quesitor Minos urnam movet, ille silentium / conciliumque vocat, vitasque et crimina discit*» [l'inquisitore Minosse scuote l'urna (dei fati), convoca l'assemblea silenziosa (dei morti) e viene a conoscenza delle loro vite e dei loro delitti] (*ivi*, p. 54; da *Æneis*, VI, 432-433).



e dove, soprattutto, la descrizione del giudizio esercitato dal «conoscitor delle peccata» corrisponde quasi letteralmente a quella dantesca: «Et secondo che vuol che ne vadia su le nubi due e tre o quattro per volta, tante fiate s'avolge la coda atorno et si cigne»⁷². Riprese testuali di questo genere non sono infrequenti negli *Inferni*, veicolate di solito da inequivocabili rappresentazioni iconografiche, come in questo caso l'inconfondibile Minosse che attorciglia la coda. Allo stesso modo il particolare supplizio dei simoniaci, applicato dal Doni ai poeti maldicenti, evoca inevitabilmente immagini del canto XIX di Dante: «Ragionando con quegli (se vi vorrai andar con Momo) ti converrà abbassar l'orecchia, et del terreno uscirà la lor voce; et nel rispondere et dimandare ti converrà gridar forte»⁷³.

Vi sono poi diverse analogie anche terminologico-concettuali: il «gioco degli avari» dell'*Inferno quarto*⁷⁴ è un ricordo del «nuovo ludo» dantesco (*If XXII* 118), mentre il «lago tutto di sangue bollente»⁷⁵ in cui sono immersi i soldati e i capitani doniani, coincide con «la riviera del sangue in la qual bolle / qual che per violenza in altrui nocchia»⁷⁶ dell'*Alighieri*. Ed infine esempi di rudimentale contrappasso sono quelli che Plutone descrive nel presentare la «ruota» derivata dalla commistione fra il supplizio dei ladri e dei consiglieri di frode:

Noi habbiamo una ruota che è piena di serpenti et di fiamme di fuoco dove gli scolari vi giran dentro né più né manco come facevano girar loro i libri su quel loro leggio, et ciascuno ha tante serpe intorno nell'*Inferno* quanti libri havevano nel mondo. Son poi morsi continuamente da quelle, sì come loro, con le lor trappole studiate, sempre mordevan la roba di questo et di quello. Ciò è ciò che gli studiavano non era ad altro fine che per rubar ciascuno con arte et inventione⁷⁷,

72. *Inferni del Doni*, cit., p. 56. Cfr. *If V* 11-12: «cignesi con la coda tante volte / quantunque gradi vuol che giù sia messa».

73. *Inferni del Doni*, cit., p. 186. Cfr. *If XIX* 49-50: «Io stava come 'l frate che confessa / lo perfido assessin [...]» e 52: «Ed el gridò [...]».

74. *Inferni del Doni*, cit., p. 122.

75. *Ivi*, p. 217.

76. *If XII* 47-48.

77. *Inferni del Doni*, cit., p. 35.

in cui l'ultima frase è la spia evidente della permanenza concettuale del modello dantesco.

Non vi è dubbio quindi circa il ruolo determinante svolto dalle immagini nella genesi delle pene infernali doniane, tale da configurare gli *Inferni* come un libro concepito direttamente sulle illustrazioni delle pene dantesche, col loro simbolismo "autorevole" ormai patrimonio della memoria collettiva. Esse esercitano un potere coercitivo su gran parte del testo doniano, non limitandosi a influenzare localmente i brani descrittivi che direttamente le riguardano (sede tuttavia di interessanti tensioni fra imitazione e parodia), ma coinvolgendo come in una reazione a catena i settori destinati all'interpretazione metaforica, in un gioco di distinzioni e parallelismi condizionati dall'inserzione iconografica. Il libro degli *Inferni*, nella versione tramandata dalla *princeps*, costituisce senz'altro un tentativo sperimentale di notevole originalità, la cui concezione si colloca al termine di un itinerario iniziato con i saggi di rapporto funzionale illustrazione/testo/chiosa nel *Libro secondo* delle *Lettere*, e proseguito col sistematico riutilizzo iconografico di *Mondi* e *Marmi*⁷⁸.

La ricca edizione del commento dantesco del Vellutello appare dunque relegata a una sorta di deposito di materiale di recupero, non senza intenti denigratori. Ben diverso è il trattamento riservato dal medesimo Doni all'altro commentatore cinquecentesco della *Commedia*, Bernardino Daniello: non solo è ricordato sia nella prima *Libreria*, con parole non equivocamente laudative:

Essendo tanto mio amico et padrone, et tanta è la riverenza ch'io gli porto, che io mi ritengo di dargli quella lode ch'e' merita; accioché io non gli facessi danno, credendo le persone o ch'io addulassi o che io favellassi per troppa affettione. Pure è il suo *Comento sopra il Petrarca* una delle buone (ho quasi voluto dire "unica", come è vero) espositioni che si legghino, et la sua *Poetica* bellissima et dottissima. Leggasi poi la *Georgica* et il *Comento* vulgare⁷⁹, et si

78. Su questo si veda il mio «*Cose rare e mirabili*», cit, tomo I, pp. 227-261 e 384-502.

79. Il Doni si riferisce alla nuova edizione della versione danielliana delle *Georgiche*, che era accompagnata da un commento: *La Georgica di Virgilio, nuovamente di latina in thoscana favella, per Bernardino Daniello tradotta e commentata*, Venezia, appresso Giovanni Gryphio, 1549.



vedrà quanto sia un tanto uomo da riverire, premiare, honorare e sommanente havergli obbligo infinito⁸⁰,

sia nella *Seconda libreria* marcoliniana del 1551, dove il titolo di una presunta opera manoscritta del Daniello, «*Dello stato de' virtuosi*»⁸¹, della quale non vi è traccia e non si ha nessun'altra notizia oltre questa citazione, è tra quelli che vanno quasi sicuramente considerati pure coniazioni doniane, invenzioni basate sul carattere dell'autore di turno o sulla natura dei rapporti intrattenuti con quest'ultimo; questo attribuito al Daniello è un titolo falso, ma "possibile"⁸²: un messaggio che implicitamente allude alla remunerazione a cui un «virtuoso» come Daniello avrebbe diritto. Ma quest'ultimo, a riprova dell'amicizia sbandierata nella scheda della *Libreria*, è ricordato dal Doni anche in molte altre sue opere, come ha notato Priolo⁸³: la *Zucca*, i *Marmi*, le *Lettere*, sempre *magna cum laude*. Addirittura, nell'ultimo *Farfallone* dei *Fiori della Zucca* è annoverato egli stesso nell'elenco dei presunti accademici pellegrini, con una menzione d'onore, che nel 1551 preannunzia l'apparizione del commento dantesco: «Il signor Daniello, notissimo litterato, non contento d'averci mostrato quanto che egli vaglia nei bei concetti del Petrarca, che ancora ci vuol riempir di dolcezza il gusto dei mirabili frutti di Dante»⁸⁴.

80. A. F. Doni, *La libreria*, cit., vol. I, p. 28.

81. Ivi, vol. I, p. 186.

82. Quelli elencati nella *Seconda libreria* a volte sono titoli "possibili" di opere inedite, quintessenze plausibili di testi inesistenti escogitate conoscendo lo stile e il contenuto delle opere reali di quegli autori; altre volte invece sono "impossibili", in quanto infamanti nei confronti di colui al quale sono attribuiti (per esempio, quelli ascritti all'odiato Lodovico Domenichi); infine, in qualche caso sono autentici, testi ancora manoscritti dei quali il Doni era venuto a conoscenza.

83. Cfr. C. G. Priolo, *Per l'edizione critica e commentata del Dante con l'Esposizione di Bernardino Daniello*, cit., pp. XIV-XV e XXVII-XXVIII.

84. A. F. Doni, *La zucca*, cit., vol. I, p. 366.

Dante e Shakespeare (Pia e Amleto)

Io m'accomando, ti sorregga Iddio;
Ricorditi di me, della vendetta.
Già più non dico, è giunta l'ora; addio.
Amleto, tragedia lirica di
Arrigo Boito, atto I, parte II

La fervida sollecitazione della Pia a Dante personaggio, con molti suoi addentellati, si ripropone improvvisamente in un contesto storico e geografico totalmente diverso esattamente tre secoli dopo (Dante nasce nel 1265, Shakespeare nel 1564; i due capolavori qui accostati furono composti rispettivamente all'inizio del Trecento e all'inizio del Seicento). A separare radicalmente il mondo di Shakespeare da quello di Dante è intervenuta, fra l'altro, la netta cesura costituita dalla Riforma protestante da un lato e dal conseguente riassetto dell'area cattolica promosso dal Concilio di Trento dall'altro. Per questo la *Divina Commedia*, in particolare proprio a causa del *Purgatorio*, diviene un testo fortemente invisibile ai protestanti, avendo essi negato l'esistenza del regno intermedio, reputato un'invenzione (interessata, per via dei suffragi e delle indulgenze) della Chiesa di Roma, del tutto priva di attestazioni nella Bibbia¹. Il permanere di alcuni elementi legati all'idea dell'esistenza di un

1. Tanto che Niccolò Franco, come abbiamo visto nel capitolo dedicato al commento di Vellutello, nella sua *Lettera a Dante* lodò quest'ultimo per le sue istanze antiluterane (esplicitate nella dedica a Paolo III) e soprattutto per aver reso concretamente visibile nelle illustrazioni il secondo regno descritto nella *Commedia*.



Purgatorio nella tradizione drammaturgica inglese in generale e nei testi shakespeariani in particolare è dunque degna di nota².

La questione della conoscenza di Dante da parte di Shakespeare è assai spinosa e controversa, e probabilmente al riguardo non si arriverà mai a una conclusione univoca e sicura. La voce *Shakespeare* nell'*Enciclopedia Dantesca*, redatta da Eric R. Vincent, la riassume in maniera molto sintetica, rifacendosi ovviamente alla bibliografia disponibile negli anni Settanta del secolo scorso³. Da allora la critica sull'argomento si è notevolmente ampliata, arricchendosi di contributi sia italiani sia stranieri; recentemente, nell'aprile del 2019, si è svolto presso l'Università di Poitiers un convegno interamente dedicato al tema del rapporto fra i due autori⁴. Quel che è certo è che la conoscenza di Dante in Inghilterra fu precoce: com'è noto, Chaucer – che trascorse diversi anni in Italia – tradusse l'episodio di Ugolino nei *Canterbury Tales* (nel *Monk's Tale*). Si hanno poi indizi sicuri che gli elisabettiani contemporanei di Shakespeare sapessero chi era Dante e che tipo di opere avesse scritto (Edmund Spenser lo nomina espressamente), ma è altrettanto incontrovertibile che le prime traduzioni in lingua inglese della *Commedia* comparvero solo nel XVIII secolo.

Non è mia intenzione addentrarmi nella selva delle ipotetiche reminiscenze dantesche in Shakespeare che sono state di volta in volta proposte, nessuna delle quali, peraltro, si è dimostrata probante di per sé in modo

2. Illuminante è a questo proposito il volume di Stephen Greenblatt, *Amleto in Purgatorio. Figure dell'aldilà*, Roma, Carocci, 2002 (trad. it. di *Id.*, *Hamlet in Purgatory*, Princeton, Princeton University Press, 2001).

3. La voce *Shakespeare* dell'*ED* presenta tra le voci bibliografiche più significative la sistematica ricostruzione di analogie proposta per primo da Wilhelm König, *Shakespeare und Dante*, in «Jahrbuch der Deutschen Dante-Gesellschaft», VII, 1872, pp. 170-213 e la disamina di Alfredo Obertello, *Dante e Shakespeare*, in *Miscellanea di studi danteschi*, Genova, Istituto di Letteratura Italiana dell'Università di Genova, 1966, pp. 93-102; cui vanno aggiunte l'efficace sintesi di Thompson W. Lawrence, *Hamlet and Dante's Paradiso*, in «Notes and Queries», 28 aprile 1951, pp. 181-182, e l'analisi tematica di Francis Fergusson, *Trope and Allegory: Some Themes Common to Dante and Shakespeare*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», 86, 1968, pp. 113-126.

4. Gli atti del convegno (*Colloque international du laboratoire CESCM, Poitiers, 4-6 aprile 2019*) sono stati pubblicati: *Dante et Shakespeare. Cosmologie, politique, poétique*, I. Battesti, P. Drouet (sous la direction de), Paris, Classiques Garnier, 2020.

incontrovertibile⁵. È noto, però, che Shakespeare attinse le storie che portò sulla scena, non di rado, a quel ricco serbatoio di narrazioni, trame e personaggi che è la letteratura italiana rinascimentale. È certo, ad esempio, che attraverso varie mediazioni alcuni testi della novellistica cinquecentesca italiana giungessero alla sua conoscenza. A differenza della *Commedia*, infatti, la novellistica italiana era stata oggetto di traduzioni immediate (da parte di figure quali John Florio, Thomas North e molti altri)⁶.

Ora, nel nostro caso, a favore della possibile conoscenza dei versi in questione, abbiamo il testo di un autore che Shakespeare sicuramente conosceva, Matteo Bandello, che giunse al Bardo anche attraverso la mediazione della versione francese della sua opera, le *Histoires tragiques* di Pierre Boaistuau e di François de Belleforest (fra l'altro al centro della nota vicenda intertestuale di *Romeo and Juliet*)⁷. Sappiamo che anche per l'*Amleto* Shakespeare dovette venire a conoscenza della vicenda narrata intorno al XIII secolo da Saxo Grammaticus nella sua *Historia Danica* (in latino) proprio attraverso la traduzione in francese di Belleforest, riportata nel quinto tomo delle *Histoires tragiques* (da notare però, e questo è significativo per quanto si dirà più avanti, che in questa versione manca l'apparizione dello Spettro)⁸. Come si è già ricordato nel secondo capitolo

5. Riguardo le tracce che la conoscenza della *Commedia* potrebbe aver lasciato in Shakespeare, possibili reminiscenze sono state rinvenute in *Misura per misura*: cfr. da ultimo Ronald B. Herzman, *Fraternal (Un)Masking: Shakespeare's Measure for Measure and Dante's Inferno 27*, in *The World of St. Francis of Assisi. Essays in Honor of William R. Cook*, F. Bradley, B. Mulvaney (a cura di), Leiden, Brill, 2015, pp. 121-139. Resta però il dubbio che si tratti di concezioni artistiche indipendenti. Guido da Montefeltro, con la sua doppiezza, è evidentemente un personaggio ricco di suggestioni per chi sostiene la possibilità di un rapporto fra Shakespeare e Dante: taluno lo ha accostato ad Amleto, a parere di chi scrive con scarso fondamento (cfr. Ugo Chiesta, *Guido da Montefeltro e Amleto: "vitae parallelae"*, in «Levia Gravia», x, 2008, pp. 1-23).

6. Sul tema si veda il recente saggio di Luigi Marfè, «*In English Clothes*». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Torino, Accademia University Press, 2015.

7. Per la bibliografia critica sulle *Histoires tragiques* cfr. Nicola Ignazio Loi, *Riscrivere e rileggere Bandello. Il destino del paratesto tra Histoires tragiques (1559) ed edizione milanese (1560)*, in *I novellieri italiani e la loro presenza nella cultura europea: rizomi e palinsesti rinascimentali*, G. Carrascón, C. Simbolotti (a cura di), Torino, Accademia University Press, 2015, pp. 350-363, a p. 352 nota 4.

8. Sulle fonti shakespeariane per questo dramma, esauriente è la voce *Amleto* di Mario Praz nell'*Enciclopedia Italiana*, vol. I (consultabile anche online all'indirizzo https://www.treccani.it/enciclopedia/amleto_%28Enciclopedia-Italiana%29/).



della prima parte, Matteo Bandello nella XII novella del primo libro della sua raccolta aveva raccontato proprio la storia della Pia, concludendo: «Questa è quella Pia che il virtuoso e dottissimo Dante ha posta in Purgatorio»⁹. La novella fu tradotta in francese e apparve nel terzo tomo delle *Histoires tragiques*, molto «enrichie» [arricchita], come recita il frontespizio del libro, da Belleforest¹⁰; il quale, nel punto in cui Bandello si limita alla citazione appena riportata, inserisce la traduzione di quattro dei sette fatidici versi danteschi, con un *incipit* per noi molto significativo:

*Souviennetoy de moi: car ie suis celle Pie
qui à Siene nasquis, et qui perdis la vie
à Maremme, par cil qui d'un anneau ma foy
engagea m'espousant, puis m'esloigna de soy*¹¹.

[Ricordati di me: perché io sono quella Pia che nacque a Siena e che perdette la vita in Maremma, per (colpa di) colui che con un anello impegnò la mia fede sposandomi, poi mi allontanò da sé].

Questi quattro versi, estrapolati dal loro contesto, presentano l'anima di una donna che si trova in Purgatorio (come precisa Belleforest)¹² e rivela a un vivo l'identità del proprio assassino (un congiunto stretto,

9. Cfr. M. Bandello, *La prima parte de le novelle*, cit., p. 115. Anche nella lettera anteposta alla novella Bandello fa riferimento a Dante: «La novella è istoria, de la quale fa menzione Dante nel Purgatorio» (ivi, p. 111). La lettera è indirizzata al noto rimatore cortigiano pesarese Pietro Barignano, e Bandello dichiara di avere udito l'«istoria» (ossia il fatto realmente accaduto) dalla voce di Niccolò Campani detto lo Strascino, che l'avrebbe narrata alla corte di Mantova, alla presenza di Isabella d'Este: la convenzione coinvolge il testo della novella, il cui *incipit* non si può che attribuire alla voce dello Strascino: «Siena, mia antica patria, [...]».

10. Nella versione di Belleforest, la novella della Pia è la X del tomo III: *Le troisieme tome des Histoires tragiques, extraittes des œuvres italiennes de Bandel. Contenant dix huit Histoires traduittes et enrichies outre l'invention de l'Auteur par François de Belle-forest Comingeois, À Turin, Par Cesar Farine, 1569, cc. 271r-299r*.

11. Ivi, c. 298r.

12. «Ainsi pour amortir les chaleurs d'Amour mourut et fust estranglée Pie de Tolomei, de laquelle Dante parle au cinquiesme chant de son purgatoire, disant [...]» [Così per smorzare l'ardore di Amore morì e fu strangolata Pia de' Tolomei, di cui Dante parla nel quinto canto del suo *Purgatorio*, dicendo...], segue la citazione, affiancata dalla seguente postilla: «Dante poète Florentin en son purgatoire» (ibid.).

il marito), in modo che il fatto sia reso noto a tutti (ciò che avviene per l'appunto con la poesia di Dante e con la novella).

Nella quinta scena del primo atto dell'*Amleto*, ambientata sugli spalti del castello di Elsinore, il fantasma del padre di Amleto si rivolge a un vivo, suo figlio, per una sconvolgente rivelazione: non è stato morso da un serpente, come tutti credono, ma è stato avvelenato nel sonno dal fratello e non avendo avuto modo di ricevere alcun sacramento si trova ora tormentato dal fuoco per purificare i peccati commessi. Quello descritto dallo Spettro è a tutti gli effetti un processo di purgazione e purificazione, come dimostra il verbo utilizzato («*purged away*»):

*I am thy father's spirit,
Doom'd for a certain term to walk the night,
And for the day confined to fast in fires,
Till the foul crimes done in my days of nature
Are burnt and purged away.*
(a. I, sc. V, vv. 9-13)¹³

[Io sono lo spirito di tuo padre, condannato per un certo tempo a vagare di notte e costretto, di giorno, a digiunare nel fuoco, fino a quando i turpi delitti commessi nei giorni della mia natura mortale non siano arsi e purgati].

La presenza di un riferimento a un luogo ultraterreno di temporanea purificazione, spaventosamente dolorosa ma temporanea («*for a certain term*»), come già detto non è banale, vista anche l'esplicita condanna della dottrina del Purgatorio da parte della Chiesa anglicana (nel XXII dei suoi trentanove articoli di fede del 1563)¹⁴; dunque lo Spettro non è un dan-

13. Le citazioni dall'*Amleto* sono tratte da *The Oxford Shakespeare Complete Works*, W. J. Craig (a cura di), Oxford, Oxford University Press, 1966 (1905').

14. «*The Romish doctrine concerning purgatory, pardons, worshipping, and adoration, as well of images, as of reliques, and also invocation of Saints, is a fond thing vainly invented, and grounded upon no warranty of Scripture, but rather repugnant to the word of God*» [La dottrina romana riguardante il Purgatorio, il perdono, il culto e l'adorazione, così delle immagini come delle reliquie, e anche l'invocazione dei Santi, è una cosa inconsistente vanamente inventata e fondata su nessuna garanzia della Scrittura, ma piuttosto ripugnante alla parola di



nato, nonostante gli spregevoli delitti commessi («foul crimes»): se avesse potuto ricevere i sacramenti avrebbe evitato anche questo. Proprio come i morti «per forza» danteschi, quello shakespeariano sconta in un Purgatorio (diurno) le conseguenze della fine subita per mano altrui, che gli ha impedito di perfezionarsi spiritualmente prima di affrontare il suo destino ultraterreno¹⁵. E termina il suo discorso ponendo enfaticamente in clausola la stessa sollecitazione della Pia, che qui diviene un lugubre monito: «*Adieu, adieu! Hamlet, remember me*» (atto I, scena 5, v. 91), poi reiterato in epifora nel susseguente monologo del figlio:

[...] *Remember thee!*
Ay, thou poor ghost, while memory holds a seat
In this distracted globe. Remember thee!
Yea, from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records,
All saws of books, all forms, all pressures past,
That youth and observation copied there;
And thy commandment all alone shall live
Within the book and volume of my brain,
Unmix'd with baser matter: yes, by heaven!
 (a. I, sc. 5, vv. 95-104)

[Ricordarmi di te! Ma certo, povero spirito, e per tutto il tempo che la memoria terrà il suo seggio in questo globo sconvolto. Ricordarmi di te! Sì, dalla tavola della memoria io cancellerò tutti i ricordi più sciocchi e inutili, tutte le massime dei libri, tutte le forme e le impressioni del passato, che la giovinezza e lo spirito d'osservazione vi ricopiarono; e nel libro, nel volume del mio cervello, unico vivrà il tuo comandamento, depurato di ogni scoria. Sì, per il cielo!]

Dio] (*Articles of Religion (1563)*, in *Sermons or Homelies appointed to be read in churches in the time of Queen Elizabeth of famous memory*, Oxford, Clarendon, 1802, pp. 593-607, a p. 601).

15. «*Cut off even in the blossoms of my sin, / Unhouseled, disappointed, unaneled. / No reckoning made, but sent to my account / With all my imperfections on my head*» [E la mia vita fu recisa proprio nel rigoglio dei miei peccati, senza aver ricevuto l'Eucaristia, impreparato e senza l'Estrema Unzione. Impeditomi di fare i conti, fui mandato al consuntivo che m'attendeva con tutte le mie imperfezioni sul capo] (*Hamlet, prince of Denmark*, a. I, sc. 5, vv. 76-79).

Per concludere:

[...] *Now to my word;
It is "Adieu, adieu! remember me".
I have sworn't.*
(a. I, sc. 5, vv. 110-112)

[E ora alla mia parola, che è: "Addio, addio! Ricordati di me!". L'ho giurato.]

Ciò che allontana l'appello dello Spettro ad Amleto dalle pacate parole della Pia è il contenuto della richiesta, che è esplicitato nel momento stesso in cui il padre rivela di essere stato ucciso:

[...] *List, list, O, list!
If thou didst ever thy dear father love –
Ham. O God!
Ghost. Revenge his foul and most unnatural murder.*
(a. I, sc. 5, vv. 22-25)

[Ascolta, ascolta, Oh, ascolta! Se tu hai mai amato il tuo diletto padre –
Amleto. O Dio!
Spettro. Vendica il suo turpe e snaturato assassinio.]

Il concetto di fondo espresso dal mandato dello spirito shakespeariano al figlio è sostanzialmente opposto e speculare rispetto a quello che la Pia affida a Dante pellegrino alla fine del V canto del *Purgatorio*¹⁶. Lo spettro del padre di Amleto non ha affatto perdonato il fratello e la moglie, anche se impone al figlio di non macchiarsi di un matricidio per non dannarsi l'anima. Ma la punizione dello zio sarà un atto di giustizia umana,

16. Per tale ragione è impensabile che, come qualcuno potrebbe supporre, il «*Remember me*» dell'*Amleto* possa risalire direttamente al «memento mei» evangelico del ladrone sulla Croce: mentre lo statuto di preghiera-raccomandazione accomuna il testo scritturale all'appello accorato della Pia, qui siamo nell'ambito di un richiamo minaccioso a un dovere terribile e per nulla pietoso, sostanzialmente anticristiano (stante viceversa il dovere del perdono, cui i morti «per forza» danteschi sono tenuti).



non solo per l'usurpazione del trono e pure del talamo nuziale perpetrate da quest'ultimo, ma anche perché ha condannato l'anima della vittima a subire sofferenze indicibili per un lungo tempo. Peraltro, l'inquieto vagare notturno dello Spettro non può che essere finalizzato proprio a rendere possibile l'incontro fra il padre ucciso e suo figlio, e dunque anche la vendetta in questo caso sembra rientrare in un disegno superiore.

L'origine della radicale differenza fra la situazione dantesca e quella shakespeariana risiede nella natura profondamente difforme delle due rispettive opere: teologico-morale la *Divina Commedia*, teatrale la tragedia di *Hamlet*. Nella tradizione della tragedia, da quelle di Seneca a quelle dei contemporanei di Shakespeare (le *revenge tragedies* di epoca elisabetiana), le apparizioni degli spettri svolgono una precisa funzione narrativa che consiste, appunto, nella rivelazione di turpi segreti che devono essere vendicati: il discorso dello Spettro mette in moto l'azione del dramma di Shakespeare e pone il protagonista di fronte a un dilemma che lo assillerà fino alla tragica conclusione. La vicenda della Pia, però, così come appare in *Bandello-Belleforest*, ossia il violento eccesso di un marito geloso e spietato nei confronti della moglie che pure si era pentita della sua colpa, e quell'appello dell'anima di quest'ultima al sommo poeta, possono avere avuto un peso nella genesi del dialogo fra lo Spettro e Amleto; mancante, come si è detto, dall'*Historia danica* e da *Belleforest*, forse ripreso da un fantomatico *Ur-Hamlet* di fine Cinquecento, nel quale però doveva avere caratteri completamente diversi¹⁷. Aiutano a spiegare, se non altro, quell'apparente assurdità dell'insistente richiamo al ricordo (come potrebbe dimenticare Amleto un incontro simile?) che taluno ha notato¹⁸: il significato di fondo che accomuna i due appelli risiede nel valore assegnato alla memoria che i vivi hanno dei defunti, che l'assenza e il silenzio di questi ultimi tende a far svanire; e nella verità nascosta che solo l'apparizione sovranaturale consente di svelare.

17. La testimonianza che ha condotto all'ipotesi dell'esistenza di un dramma elisabettiano su Amleto precedente quello di Shakespeare è affidata al ricordo di Thomas Lodge in *Wit's Misery and the World's Madness* del 1596, il quale descrisse la scena in questione affermando che il fantasma gridava «come un'ostricaia: "Vendetta, Amleto"» (cfr. S. Greenblatt, *Amleto in Purgatorio*, cit., p. 197).

18. Cfr. *ivi*, p. 199.

Altri tre secoli dopo Arrigo Boito, scrivendo il suo libretto per l'*Amleto* musicato dall'amico Franco Faccio¹⁹, scelse di caratterizzare il proprio stile (nei punti di maggiore tensione espressiva) con reminiscenze e citazioni dantesche; veri e propri "dantismi", che del resto caratterizzano molte altre sue opere²⁰. Nell'ultimo verso recitato dallo Spettro non mancò di inserire (forse intuendo l'affinità che qui si è inteso sostenere) la forma verbale esortativa e impersonale usata dalla Pia dantesca, come si può vedere dalla citazione in epigrafe al presente capitolo. Così, ascoltando quel brano si sarebbe provata l'indubbia suggestione di una sorta di corto circuito fra le due paradigmatiche situazioni, tanto ricche di *pathos* per il pubblico di ogni epoca.

19. La prima fu messa in scena al teatro Carlo Felice di Genova il 30 maggio 1865; in una nuova versione rimaneggiata l'opera fu rappresentata alla Scala di Milano il 9 febbraio 1871.

20. Il tema è stato affrontato nella tesi di laurea magistrale di Sara Rosati, «*Angelica farfalla o verme immondo*»: il dantismo scapigliato di Arrigo Boito, Università degli studi di Pisa, a. a. 2019-2020, di cui sono stato il relatore.

