

LA *COMMEDIA* DANTESCA  
FRA AMBIGUITÀ E SEGRETI DEL TESTO\*

Il titolo che ho dato a questo mio discorso comporta anche il chiarimento di qualche termine che potrà sembrare ostico, ma che si chiarirà alla luce dei micro-testi che ho messo insieme e che vi sono stati distribuiti. Io parlerò assai poco di **anfibologia**, lessicale e sintattica, cioè di un significato apparente che si deve risolvere in un significato reale, un doppio senso. Parlerò semmai di **ambivalenza**, cioè della convivenza di due sensi, pur rendendomi conto del rischio di questi termini in un territorio teorico, come quello battuto da Dante e dai testi medioevali, in cui si faceva questione normalmente di **polisemia**, di pluralità di sensi.

Nel *Convivio*, come molti di voi sanno, Dante parla dei quattro sensi della scrittura: il letterale, l'allegorico, il morale e l'anagogico. Sensi che si riducono da quattro a due quando arriverà all' *Epistola a Cangrande*, che io ritengo per gran parte autentica, dove parlerà di due sensi fondamentali: il letterale e l'allegorico.

Ora, termini come anfibologia, ambivalenza, o **ambiguità**, termini che useremo anche in seguito, potrebbero sembrare esterni o intrusi in un sistema teorico e terminologico come quello di Dante. Dante, in realtà, non è un cultore dell'anfibologia; pochi sono i testi danteschi iscrivibili sotto questa insegna. Cito per esempio la *Tenzione con Forese Donati*, che è un testo costruito anche sull'ambiguità: il "copertoio cortonese" di cui si parla nel primo sonetto dantesco certamente ha un significato che non è quello letterale ma è appunto legato all'anfibologia, in questo caso di tenore osceno. Piuttosto queste incertezze vivono di solito nei suoi interpreti, ma alcune si possono tranquillamente risolvere ricorrendo alla cultura di Dante e mandando per aria anche certe spiegazioni assurde che si ritrovano nei suoi interpreti fin dai primi commentatori trecenteschi.

Quando ci troviamo di fronte a *If XI*, 7-9, che è il canto di pausa in cui Dante si ferma e si fa istruire da Virgilio sopra la struttura morale dell'inferno, proprio all'inizio (in continuità rispetto al canto di Farinata e al cerchio degli eretici), si parla di un avello, di un gran coperchio, di

una scritta  
che dicea<sup>1</sup>: 'Anastasio papa guardo  
lo qual trasse Fotin de la via dritta'.

È chiaro che qui le incertezze degli interpreti nascono soltanto se costoro non sanno che la storia e le fonti note a Dante ci assicurano che il corruttore fu Fotino e non Anastasio, e quindi, evidentemente, quel Fotin è un soggetto e lo qual un complemento oggetto. Insomma, questa è un'anfibologia che si scioglie subito alla luce delle fonti.

Quando ci poniamo dinanzi a *If XXX*, 142:

Maggior difetto men vergogna lava

soltanto gli esegesi distratti possono pensare che il soggetto possa essere *difetto*. Qui Dante assiste alla violenta tenzone fra maestro Adamo e Sinone, e incuriosito si ferma a guardare questa scena così volgare; Virgilio lo rimprovera, a quel punto la vergogna di Dante è tale che Virgilio è costretto a consolarlo, appunto sentenziando: "Maggior difetto men vergogna lava", cioè una minore vergogna è sufficiente a lavare una colpa maggiore (della tua).

Come esempio di anfibologia lessicale vi ho riportato *If X*, 39, cioè l'invito perentorio di Virgilio a Dante, che è di fronte a Farinata, di parlar chiaro:

Le parole tue sien conte.

---

\* *Lectio magistralis* pronunciata il 31 agosto 2007 in S. Apollinare Nuovo (trascrizione a cura di Marina Tagliaferri).

<sup>1</sup> Spesso le scritte parlano in Dante, come quella sulla porta dell'inferno (*If III*, 1 ss.).

Ora, qui bisogna tener conto, scusate il bisticcio, che *conto* in Dante può avere due diverse ascendenze etimologiche e semantiche: se derivato da COGNITUS, evidentemente il *conto* italiano è “conosciuto”, “manifesto”; se invece deriva da COMPTUS, come è pur possibile, vale “ornato”, “elegante”.

Guardando altri esempi danteschi che qui non ho allegato, non c'è nessuna incertezza sul fatto che l'aggettivo *conto* abbia in Dante il valore di “conosciuto”, “manifesto” da COGNITUS: così, a *If* III, 76 abbiamo: “Le cose ti fier conte” (cioè: ti saranno chiare); a *If* XXI, 62: “non temer tu, ch'i' ho le cose conte” (ho le cose chiare); a *Pg* XV, 12: “e stupor m'eran le cose non conte” (non conosciute); fuori del nesso con *case*, a *Pd* XXV, 10-11 abbiamo: “però che ne la fede, che fa conte / l'anime a Dio” (rende manifeste, gradite). E arriviamo all'esempio, noto a tutti voi, di *If* XXXIII, 31, nel sogno-incubo di Ugolino: “Con cagne magre, studioso e conte”, dove il significato si spinge fino a “esperte”, “abili”.

Ora, la stessa sicurezza nel significato non si ha in *Pg* II, 56, dove si parla delle saette *conte* del sole (“lo sol, ch'avea con le saette conte”), dove l'esegesi oscilla fra “luminose” e “infallibili”. Ancor più l'incertezza vige sovrana, secondo me, proprio in questa raccomandazione di Virgilio a Dante “Le parole tue sien conte”, anche se nelle *Rime* c'è un esempio nel sonetto a Cino *Degno fa voi trovare ogni tesoro*, dove si parla di parole “conte” (v. 13: “per prova fare a le parole conte”), che potrebbero chiosarsi col v. 2 (“la voce vostra sì dolce e latina”): *latino* all'epoca di Dante significava “chiaro”, quindi *conte* da COGNITUS. Però la cosa non è certa, tanto è vero che i commentatori si dividono: da una parte, Benvenuto da Imola, che pensa a un significato derivante da COGNITUS (quindi *familiariter clare*: “chiaramente, in modo familiare”), Francesco Buti (“apertamente” e “ordinatamente”), Cristoforo Landino (“pronte” e “appensate”); dall'altra, Francesco Torraca, che spiega, pensando a COMPTUS, “gentili”, “cortesi”, “amabili” e Michele Barbi, che traduce “dignitose”, “nobili”; mentre Ernesto Giacomo Parodi opta per un compromesso: “adattate”, “convenienti”, che non è la stessa cosa di COGNITUS, è più vicina a COMPTUS, grazie anche a certi riscontri in Francesco da Barberino.

Qui vedete che, in fondo, tranne rari casi, le incertezze vengono meno. Invece c'è un territorio che io definirei dominato dall'ambivalenza, che è un concetto moderno (anche senza ricorrere alla psicanalisi, equivale alla compresenza di due sentimenti opposti): quando cioè l'ambiguità è voluta dall'autore, dunque è Dante che vuole essere ambiguo. Ora, mentre le anfibologie vanno eliminate, le ambivalenze sono invece da studiare in tutto il loro spessore proprio perché l'autore stesso insiste su questa ambiguità.

È chiaro che quando si chiama in causa un termine come **ambiguità**, non si può ignorare che qui sta anche un connotato della poesia moderna.<sup>2</sup> Le poetiche della modernità puntano proprio verso questo concetto e l'“opera aperta”, per chiamare in causa Umberto Eco,<sup>3</sup> è un'opera che deve essere completata dal lettore proprio perché carica di ambiguità. Ora il problema è: può sussistere al tempo di Dante un concetto, una prassi come questa, dell'ambiguità? È chiaro che Dante aveva di fronte l'universo della polisemia, vi ho citato prima il *Convivio*. Nell' *Epistola a Cangrande* si dice con chiarezza da parte di Dante: “[...] istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest *polysemos* [...]”, cioè: “non è semplice il senso di questa mia opera [la *Commedia*], anzi può essere detto *polysemos*”, quindi dotato di una pluralità di sensi (è un termine greco a cui Dante poteva arrivare nella scia dei suoi lessici medievali). Ora, i sensi di cui parla Dante, quattro nel *Convivio* e due nell' *Epistola a Cangrande*, sono bene definiti e quindi l'ambiguità non è da confondersi con la polisemia. Tendenzialmente Dante è polisemo, tende alla pluralità dei significati, mentre ben diversa è l'ambiguità di tipo moderno. Essa agisce sul piano orizzontale, dove convivono questi sensi, mentre in Dante essi sono sovrapposti l'uno sull'altro, cioè si dispongono su un piano verticale. Il che ci lascia intendere che il cosmo dantesco è gerarchizzato secondo diversi livelli mentre invece il cosmo moderno è un cosmo della relatività, dove le ambiguità di significato convivono sullo stesso piano.

Fra i tanti contributi su questo tema, Tibor Wlassics sostiene che “le rare ambiguità di Dante vanno prevalentemente risolte in ambivalenze volute dall'autore”<sup>4</sup>, e l'esempio che fa è:

---

<sup>2</sup> Cfr. W. EMPSON, *Sette tipi di ambiguità*, trad. it., Einaudi, Torino 1965.

<sup>3</sup> Cfr. U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche moderne*, Bompiani, Milano 1962.

<sup>4</sup> Cfr. T. WLASSICS, *Ambivalenze dantesche*, in «Studi e problemi di critica testuale», V (1972), pp. 15-32.

fanno lamenti in su gli alberi strani (*If* XIII, 15)

detto delle Arpie; ed è chiaro che qui l'abbinamento di *strani* può essere sia con *lamenti* sia con *alberi*. Questa è un'ambivalenza voluta da Dante, per una maggiore pregnanza espressiva: spero siate tutti d'accordo. S'aggiunga, a *Inferno* XVI, 87, la fuga dei tre sodomiti fiorentini:

ali sembiar le gambe loro isnelle.

Qui c'è un'oscillazione nel collegamento, l'uno e l'altro possibile, tra *ali isnelle* e *gambe isnelle*. Dante vuole far giocare il termine su due piani: *snello* o *isnello* in Dante significa "agile".

Ci sono molti esempi da aggiungere a quelli suggeriti da Wlassics, e sono casi dove Dante inclina verso la forza comunicativa dovuta alla suggestione dei silenzi, in sostanza, di ciò che resta ambiguo; e non chiarisce, non si lascia intendere con sicurezza; anche se noi possiamo, sulla scorta della sua cultura, della sua lingua, dei riscontri interni all'opera, vedere di orientare il senso verso un lato o verso l'altro.

Il celebre

l'amico mio e non de la ventura (*If* II, 61)

nelle parole che Beatrice rivolge a Virgilio quando lo convince a intervenire a favore di Dante può significare tante cose: principalmente, Dante che è amico a me, vicino a me, innamorato di me per i miei meriti e non per cose legate al caso e all'esteriorità; ma può significare anche l'uomo che mi ha amato e che non è favorito dalla fortuna, non è amico della fortuna. Ci sono espressioni singolari nella lingua due-trecentesca: ad esempio, "amico di starnuto" per indicare il rapporto apparentemente di amicizia di chi, quando tu starnutisci, dice "salute!"; evidentemente è un amico all'acqua di rose. Qui non è sicuro quale significato abbia voluto privilegiare Dante.

È celeberrimo *If* V, 101-102:

la bella persona  
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.

Per questo passo, che molti di voi ricordano a memoria, sulla scorta dei commentatori antichi non si sono avuti dubbi nei secoli sul fatto che qui Francesca allude alla crudeltà della sua morte; fino a che Antonino Pagliaro propose (nei *Saggi di critica semantica*, del 1953) di vedere la clausola e 'l modo ancor m'offende in parallelo col verso finale della terzina successiva in cui la donna confessa che l'amore per Paolo ancor non l'abbandona: essa dunque alluderebbe non alle modalità della morte ma al fatto che 'l'intensità di quell'amore ancora la domina'.

Ora, badate che questa pretesa simmetria invocata dal Pagliaro tra la prima terzina:

Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,  
prese costui de la bella persona  
che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende

la seconda:

Amor, ch'a nullo amato amar perdona,  
mi prese del costui piacer sì forte,  
che, come vedi, ancor non m'abbandona.

e la terza:

Amor condusse noi ad una morte.  
Caina attende chi a vita ci spense".  
Queste parole da lor ci fuor porte

risulta solo apparente, perché nella terza terzina non tutti e tre i versi sono affidati alla voce di Francesca che rievoca quella storia drammatica, ma l'ultimo è una didascalia del narratore. Tanto è vero che si è fatta strada nell'interpretazione ottocentesca, ma anche in alcuni moderni, l'ipotesi che il secondo verso della stessa terzina, cioè "Caina attende chi a vita ci spense", sia pronunciato dalla voce di Paolo e non da quella di Francesca; se non altro perché Dante stesso dichiara "Queste parole *da lor* ci fuor porte" (e non *da lei*). Di contro, il De Sanctis: Francesca parla anche a nome di Paolo; e quasi tutti gli sono andati dietro.

Ora, invece, vedete bene come l'ipotesi del Pagliaro, che si fondava sulla simmetria tra le tre terzine, venga a cadere: di nuovo, si fa strada un ritorno all'interpretazione del *modo* della morte, cioè della violenza della morte.

Quanto a *If*V, 138:

quel giorno più non vi leggemmo avante

che è la chiusa del V canto, non vi sto a dire come Carlo Porta abbia tradotto questo verso ("per tutt quell dì gh'emm miss el segn, e s'ciavo!"; ovvero "per tutto quel giorno ci abbiamo messo il segno, e ciao!"); ma tutta la traduzione portiana di quel passo è straordinaria, condotta sul filo di una comicità irresistibile.<sup>5</sup> È chiaro che qui Dante vuole dire tante cose, ma senza esplicitarle, mentre Boccaccio, commentando il V dell' *Inferno*, giunge a dire tutt'altre cose rispetto all'originale: Dante rimane nell'ambiguo, Boccaccio sviluppa invece la storia in una vera e propria novella giustificando l'errore di Francesca, ingannata dal padre e da Gianciotto.

Celeberrimo è (*If*X, 73):

forse cui Guido vostro ebbe a disdegno

verso per il quale, sapete, abbiamo due interpretazioni conviventi, a seconda che quel *cui* sia un complemento di termine riferito a Virgilio:

colui ch'attende là, per qui mi mena  
forse *cui* Guido vostro ebbe a disdegno

o altra cosa. Infatti può essere benissimo, come oggi si è inclini a credere, che quel *cui* sia un 'a cui', 'verso cui', e che quindi si alluda a Beatrice, nel qual caso non molto cambierebbero le cose perché nella prospettiva del laico Cavalcanti l'errore sta nell'aver rifiutato sia la razionalità sottomessa alla fede, simboleggiata da Virgilio, sia la teologia simboleggiata da Beatrice. Però l'ambiguità resta: complemento di termine o moto a luogo?

Non devo aggiungere chiose a *If*XXXII 75:

---

<sup>5</sup> Leggevem on bell di per noster spass  
i avventur amoros de Lanzellott;  
no gh'eva terz incomod che seccass,  
stoo per di s'avarav poduu stà biott;  
e rivand in del legg a certi pass 5  
ne vegneva la faccia de pancott  
e i nost oeucc se incontraven, come a di  
perché no pomm fà istess anca mi e ti?

Ma quand semm vegnuu al punt che el Paladin  
el segilla a Zenevra el rid in bocca 10  
cont el pù cald e s'ciasser di basin,  
tutt tremant el mè Pavol me né imbocca  
vun compagn che 'l ne fa de zoffreghin.  
Ah liber porch, fioeul d'ona baltrocca!  
Tira giò galiott che te see bravo: 15  
per tutt quell dì gh'emm miss el segn, e s'ciavo!

poscia, più che 'l dolor poté il digiuno

verso su cui si sono affrontati molti interpreti con varie ipotesi, volte verso l'antropofagia di Ugolino, la cui fame lo costrinse a cibarsi della carne dei figli, o invece volte a lasciar intendere che la fame fu più forte del dolore, cioè che il dolore non riuscì ad ucciderlo ma ci riuscì invece la fame. Contini parlava di un "colpo di glottide", uno di quei momenti in cui Dante chiude il varco alla voce: lascia cioè intendere molte cose e non ne dà una interpretazione unica e definitiva.

C'è anche un'ambiguità di tipo sintattico, legata cioè alla punteggiatura, alle pause, per esempio al v. 20 dello stesso canto di Ugolino. E io qui ho avuto modo di chiamare in causa *Il mestiere dell'attore* di Stanislavskij,<sup>6</sup> che distingue tra le pause logiche e quelle psicologiche. Vi si dice che nella lettura e interpretazione di un testo, hanno più importanza le pause di tipo psicologico rispetto a quelle di tipo logico, le quali in qualche modo vengono significate attraverso la punteggiatura. E' dunque la punteggiatura che dà un ritmo logico alla frase; però un bravo attore, quando recita un testo, prescinde alle volte dalle pause di tipo logico e dà maggior peso a quelle di tipo psicologico.

Quando con Quaglio preparavo il commento della *Commedia*, uscito nei «Grandi libri» Garzanti fra l'82 e l'86, erano i tempi in cui in Italia imperversava fra i giovani il *ciòè*; e io ero del parere che un *ciòè* di Dante in questo punto impoverisse fortemente l'intensità della parlata di Ugolino. E in questo ha ragione Fauriel quando dice che nella narrazione di Dante non conta la cronaca che tutti sanno, ma il segreto delle ultime ore, ovvero i momenti decisivi della vita di un uomo. Quindi un *ciòè* in quel punto mi sembrava stonato: ma Quaglio ed io non avemmo il coraggio di correggere il testo. Infatti normalmente le edizioni, Petrocchi compreso, leggono (*If XXXIII*, 19-21):

però quel che non puoi avere inteso,  
*ciòè* come la morte mia fu cruda,  
udirai, e saprai s'e' m' ha offeso

col v. 20 detto parenteticamente e il v. 19 prolettico rispetto al predicato *udirai* del v. 21. Ma io sono convinto (a parte quanto sostiene Stanislavskij) che una punteggiatura diversa consente di interpretare questo luogo con tanto maggiore intensità e coinvolgimento; anche perché finalmente dal più grande poeta italiano si toglie un 'ciòè' che egli non ha mai usato altrove nel poema. Perciò io propongo di leggere:<sup>7</sup>

però quel che non puoi aver inteso,  
*ciò è* come la morte mia fu cruda:  
udirai, e saprai s'e' m'ha offeso

con una pausa profondissima, gravida di drammaticità, dopo i due punti.

Passiamo all'esempio di *Inferno* IV, 67-69, dove è molto chiara un'ambiguità sintattico-semanticamente:

Non era lunga ancor la nostra via  
di qua dal sonno, quand'io vidi un fuoco  
ch' emisferio di tenebre *vincia*

perché è evidente che quel *vincia* può essere sia imperfetto di 'vincere' sia imperfetto di 'vincire', può significare sia "vinceva", sia "circondava"; e allora è palese che in quel *fuoco / ch' emisferio* il *che* relativo può essere un nominativo (quindi: "un fuoco che vinceva un emisfero di tenebre") o un complemento oggetto: "un fuoco che un emisfero di tenebre circondava".

In questo passo straordinario che introduce all'apparizione del nobile castello, che è l'unico luogo nell'inferno dove le tenebre sembrano diradarsi, Dante può aver voluto insistere sulla vittoria del fuoco o sulla prevalenza delle tenebre sul fuoco. Uno dei miei maestri bolognesi, Fiorenzo Forti, fu il

<sup>6</sup> Cfr. K.S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore su se stesso*, a c. di G. GUERRIERI, Laterza, Bari 2008<sup>20</sup>; K.S. STANISLAVSKIJ, *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, a c. di F. MALCOVATI, Laterza, Bari 2008<sup>12</sup>.

<sup>7</sup> Cfr. E. PASQUINI, *Dante e le figure del vero. La fabbrica della "Commedia"*, Milano, B. Mondadori, 2001, p. 277.

primo a dire che a seconda che si legga quel *vincia* come imperfetto di ‘vincere’ o come imperfetto di ‘vincire’, si dà un’interpretazione del nobile castello e dell’episodio degli spiriti magni (quando appunto Dante è “sesto fra cotanto senno” e incontra i grandi spiriti dell’Antichità e del Medioevo: perché si arriva anche ad Averroè e al Saladino, come molti di voi sanno) che cambia radicalmente le cose. Se infatti le tenebre mostrano di prevalere sul fuoco e quasi di soffocarlo, vuol dire che in fondo la fama di queste persone è relativa e dunque si dà un’interpretazione medioevale del canto; se invece le tenebre sono vinte dal fuoco, si dà l’avvio a un’interpretazione di tipo umanistico-rinascimentale con la gloria dei magnanimi antichi (ma anche di alcuni moderni) che prevale sulle tenebre dell’inferno. Se poi si aggiunge che Dante poteva aver letto una pagina del Venerabile Beda nella *Historia Ecclesiastica gentis Anglorum*, in cui si parla della vita dell’uomo come del passaggio subitaneo di un passero attraverso una sala illuminata dove arde un fuoco circondato dalle tenebre (quindi la vita dell’uomo è vista come il passaggio di un passero dalle tenebre alle tenebre attraverso una stanza luminosa), questa icona straordinaria può aver ispirato Dante e averlo indirizzato in un senso o nell’altro. Nel racconto del Venerabile Beda, infatti, si trattava da parte del re di Northumbria di accettare o meno il messaggio cristiano: gli Angli allora erano popoli pagani. L’apologo del passero, narrato dal cortigiano del re, vuol dire proprio questo: dal momento che i Vangeli ci rivelano qualcosa su quello che precede e su quello che segue la vita terrena (e cioè diradano le tenebre), accogliamo questa nuova fede. E si ebbe allora l’ingresso del Cristianesimo in Inghilterra. Dante conosceva bene il Venerabile Beda, alcune delle sue opere le allega egli stesso: non cita però la *Historia* e resta il dubbio se l’abbia letta o meno. La mia ipotesi è che l’abbia conosciuta e ne sia stato influenzato al punto da suggerire in questo luogo questa formidabile ambiguità tra tenebre e fuoco.

Secondo me, il microtesto insegna molte cose sul macrotesto. È difficile dire delle cose davvero nuove su Dante, come è impossibile allo stato attuale dire qualcosa sull’origine della terzina, che Dante ha usato solo a partire dal I canto dell’*Inferno* e non ve n’è alcuna traccia in tutta la sua opera precedente, come non ve n’è traccia nella poesia e nelle letterature precedenti. Quello della terzina è un mistero che si lega alla genesi della *Commedia*. Io ritengo che una certa luce sulla genesi del poema sia stata portata (e non sono stato io il primo a dirlo) dalla *Epistola di frate Ilaro*, che Boccaccio trascrisse nello *Zibaldone laurenziano*. Vedo con piacere che, nonostante le riserve di alcuni, Giuseppe Indizio sull’ultimo fascicolo degli «Studi Danteschi» del 2006<sup>8</sup> ha offerto delle prove sicure, a mio modo di vedere, sulla sua autenticità. In questa *Epistola* si presenta Dante che incontra frate Ilaro in un convento della Lunigiana, presso le foci della Magra, e - con il manoscritto dell’*Inferno* in mano - rivela al frate incuriosito del fatto che un simile libro fosse scritto in volgare, che il primo getto di una sua opera riguardante l’oltretomba fu l’abbozzo di un poema in latino, il quale iniziava con questo splendido verso: “Ultima regna canam fluvido contermina mundo”. Questa potrebbe essere una tessera importante in rapporto alla genesi della *Commedia*, ma non ci direbbe nulla di sicuro sulla invenzione della terzina, perché quelli citati nell’*Epistola* sono degli esametri, anzi due esametri e mezzo.

Sappiamo invece molto di più sui modi di diffusione del poema. Io mi sento molto in sintonia con quel libro di Giorgio Padoan, *Il lungo cammino del poema sacro*,<sup>9</sup> e credo anche di averne sviluppato alcuni spunti, secondo cui la *Commedia* non si è diffusa tutta di un colpo, ma a singoli canti o a blocchi separati; e ci sono indizi di questa diffusione per copiatura (o persino dettatura) di canti sparsi. Petrocchi giungeva a dire che *Inferno* e *Purgatorio* sono ormai pubblicati all’altezza del 1314, il *Paradiso* solo dopo la morte di Dante. Io qui direi di no, se Dante stesso nella *Epistola a Cangrande* dona allo Scaligero il primo canto del *Paradiso* isolato e commentato, mentre poco dopo promette a Giovanni del Virgilio (nelle *Egloghe*) dieci canti del *Paradiso*.

Ora, a conferma di questa “edizione a puntate”, esistono nel poema delle contraddizioni clamorose: per esempio, la profezia conclusiva sull’esilio all’altezza dell’*Inferno*, in particolare del X e del XV canto, è assegnata a Beatrice, alla quale invece nel seguito il tema dell’esilio resterà del tutto estraneo. A *Inferno* X, 127-132, dopo la profezia di Farinata, Virgilio vede Dante smarrito e gli rivela:

---

<sup>8</sup> G. INDIZIO, *L’epistola di Ilaro. Un contributo sistemico*, in «Studi Danteschi», LXXI (2006), pp. 191-263.

<sup>9</sup> G. PADOAN, *Il lungo cammino del poema sacro. Studi danteschi*, Olschki, Firenze 1993.

«La mente tua conservi quel ch'udito  
hai contra te», mi comandò quel saggio.  
«E ora attendi qui», e drizzò 'l dito:

«quando sarai dinanzi al dolce raggio  
di quella il cui bell'occhio tutto vede,  
da lei saprai di tua vita il viaggio».

Questa perifrasi non può che alludere a Beatrice, e Dante ha imparato tanto bene la lezione che nel XV, dopo la profezia di Brunetto Latini, ripete:

Ciò che narrate di mio corso scrivo,  
e serbolo a chiosar con altro testo  
a donna che saprà, s'a lei arrivo.<sup>10</sup>

cioè, sul mio futuro di esule mi dirà tutto Beatrice.

Viceversa, quando arriviamo al XVII del *Paradiso* sappiamo che non è Beatrice a pronunciare l'ultima parola sull'esilio, ma Cacciaguida, il quale non a caso si esprime così:

«Figlio, queste son *le chiose*  
di quel che ti fu detto [...]»<sup>11</sup>

e quindi riprende maliziosamente il “serbolo a *chiosar* con altro testo”: una promessa che Dante si era sentito in dovere di comunicare a Brunetto Latini.

Se Dante, come Manzoni o Tolstoj, avesse potuto tenere sul proprio scrittoio il suo romanzo fino alla fine, contraddizioni di questo genere non le avrebbe lasciate in piedi. In altre parole, il X e il XV canto dell' *Inferno* erano già pubblicati e diffusi quando scrive il XVII del *Paradiso* (e ha ormai cambiato parere). Ora, io che ho avuto la fortuna di essere stato per cinque anni a Firenze allievo di Gianfranco Contini, dovrei dire che tante palinodie di Dante si spiegano proprio per il fatto che egli è costretto a ritrattare o a modificare le sue opinioni precedenti. E questo avviene non soltanto all'interno della *Commedia* ma anche nel rapporto con le cosiddette “opere minori”. Ad esempio, nel IV del *Convivio* Guido da Montefeltro è collocato su una specie di piedistallo accanto al nobile cavaliere Lancillotto, come uomo che è stato in grado di pentirsi prima della morte; quando invece nel XXVII dell' *Inferno* si riprende e si mette in scena la stessa figura, la si ritrova dannata: evidentemente, Dante ha avuto informazioni successive in base alle quali il colloquio con Bonifacio VIII ha indotto Guido a ricadere nel peccato.

Questa diffusione parcellizzata, questa pubblicazione “a rate” della *Commedia*, è attestata attraverso contraddizioni interne, modifiche, cambiamenti di rotta, non soltanto rispetto alle opere minori – Contini sentenziava: “la *Commedia* è tutta una grande palinodia” –, ma anche all'interno del poema stesso. È nel *Paradiso* che avviene la resa dei conti: qui Dante parla della vera natura degli angeli, passando da Gregorio Magno (com'è nel *Convivio*) allo pseudo-Dionigi; qui Adamo rivela a Dante-personaggio che la lingua parlata nel paradiso terrestre non è immutabile, come Dante-autore aveva detto nel *De vulgari eloquentia*, ma si trasforma anch'essa non diversamente da tutte le altre, e via dicendo.

Quello che è prodigioso in Dante è che, nonostante questa trasmissione del testo per grappoli o segmenti, si sia mantenuta una miracolosa unità, in cui tutto si tiene; anche a prezzo di queste correzioni di rotta, l'unità viene salvata. C'è insomma una *reductio ad unum* di questi *disiecta membra*. Non possiamo immaginare Dante come Petrarca tranquillo nel suo studio, che scrive i suoi canti e ci ritorna sopra a tutt'agio per correggerli e migliorarli. L'ipotesi che Padoan formulava, e che io mi sento di avallare, è che Dante era costretto anche dalle necessità della vita a farsi presente con la sua opera: questi canti circolavano appena licenziati, perché bastava che l'autore li desse a copiare a un amico perché costui li passasse ad altri, e così la *Commedia* girava, di città in città.

---

<sup>10</sup> *If* XV, 88-90.

<sup>11</sup> *Pd* XVII, 93-94.



è la digressione di Stazio sulla genesi dell'anima e della creatura umana. Nella lingua dell'epoca *fungo* poteva alludere anche a qualcosa di spongiforme, però Petrocchi preferisce *spungo* (spugna). Ho portato un piccolo contributo alla lezione di Petrocchi trovando in Guittone d'Arezzo degli esempi – Petrocchi si fondava solo sul manoscritto cortonese –, nella ballata-lauda a Gesù l'espressione: “com'aigua in ispongia” (come l'acqua nella spugna); nella *Lettera XX*: “il cuore apprende virtute com'aigua a spongia” (come l'acqua alla spugna); che erano già arrivati al XX del *Purgatorio* dove Dante, riprendendo Guittone, aveva detto: “trassi de l'acqua non sazia la spugna”<sup>13</sup>, metaforicamente, per dire che la sua conoscenza non era sazia, non aveva assorbito tutto come una spugna. La scelta di Petrocchi sembra preferibile, perché c'è dietro questo esempio: però, ripeto, è sempre una scelta adiafora.

Pg XXXI, 59-60: o pargoletta / o altra **novità** con si breve uso  
**vanità**

siamo di fronte a Beatrice che rimprovera a Dante le sue colpe. Petrocchi preferisce *novità*, ma io sarei del parere che sia meglio *vanità*, perché il discorso di Beatrice è proprio fondato sopra l'accusa, rivolta a Dante, di aver perso il cammino del cielo nella scia del suo esempio per correre dietro alle vanità del mondo.

Clamorosamente, secondo me, è in errore Petrocchi nel preferire *raggeran* a *ruggeran* in:

Pd XXVII, 144: **raggeran** sì questi cerchi superni  
**ruggeran**

perché qui, nella predizione di Beatrice, la lezione *ruggeran* è molto più vicina al lessico di Dante, che desumeva la metafora del ruggito dei cieli, l'Ira divina, da vari esempi biblici. Si tratta di un luogo comune nella letteratura biblico-prophetica: ci sono esempi del “ruggito di Dio” in *Geremia*, in *Osea*, in *Gioele*, in *Amos*, e quindi era normale per Dante, dovendo rappresentare l'ira di Dio, parlare del suo ruggito.

Altro luogo in cui io mi discosterei da Petrocchi (ma, ripeto, siamo di fronte ad alternative tendenzialmente adiafore) è:

Pd XXXI, 20: di tanta **moltitudine** volante  
**plenitudine**

Petrocchi preferisce, parlando degli angeli, *moltitudine volante*, ma altrettanto valida e forse preferibile è la lezione *plenitudine*. Tommaseo dice: “non è solo fitto ma pieno”; Dante infatti vuole alludere al pieno di angeli, alla pienezza del cielo. Qui Petrocchi, che era persona profondamente onesta, annota non senza perplessità: “È certo questo uno dei luoghi dove si potrebbe sospettare, ma non più che sospettare, assai vagamente, l'esistenza di una variante d'autore, problema – come sappiamo – che non può mai porsi in maniera decisiva per tutto il poema”. Quindi capisce che quel *plenitudine*, in quanto *hapax legomenon*, parola unica in tutto il suo sistema lessicale, potrebbe essere variante d'autore, ma preferisce scegliere *moltitudine*, per varie e non peregrine ragioni.

E qui arrivo forse alle cose più interessanti di questa mia conversazione, o, per lo meno, a quelle cui tengo di più. Siamo di fronte a Capanno, e qui i manoscritti si dividono:

If XIV, 48: sì che la pioggia non par che 'l **marturi**  
**maturi**

Ma vediamo l'intero contesto:

P cominciai: “Maestro, tu che vinci  
tutte le cose, fuor che ' demon duri  
ch'a l'intrar de la porta incontra uscinci,

<sup>13</sup> Pg XX, 3.

chi è quel grande che non par che curi  
lo 'ncendio e giace dispettoso e torto,  
sì che la pioggia non par che 'l *marturi*?<sup>14</sup>

Quindi Petrocchi opta per *marturi* (martorizzi); però c'è anche questa variante *maturi*, che è sicuramente la lezione giusta. Perché? Di Capaneo Virgilio dice:

in ciò che non s'ammorza  
la tua *superbia*, se' tu più punito<sup>15</sup>

se poi andiamo all'episodio di Vanni Fucci, che è pure definito superbo (*If* XXV, 10 ss.):

Ahi Pistoia, Pistoia, ché non stanzi  
d'incenerarti sì che più non duri,  
poi che 'n mal fare il seme tuo avanzi?

Per tutt'i cerchi de lo 'nferno scuri  
non vidi spirto in Dio tanto *superbo*,  
non quel che cadde a Tebe giù da' muri.

vediamo che è inequivocabile il nesso tra la superbia di Vanni Fucci e la superbia di Capaneo, che dunque sussiste un rapporto fra i due. Poco dopo, il centauro Caco si esprime così, riferendosi al Fucci:

El si fuggì che non parlò più verbo;  
e io vidi un centauro pien di rabbia  
venir chiamando: "Ov'è, ov'è l' *acerbo*?"<sup>16</sup>

E voi capite che se il superbo Vanni Fucci, un superbo come Capaneo, è definito come *l'acerbo*, colui che non si lascia maturare dalla pena, che resta fisso, ostinato, nella sua superbia, quella lezione *marturi* è molto debole nei confronti della variante *maturi*: è un "acerbo" anche Capaneo, indifferente alla pioggia di fuoco; e questo ce lo insegna Dante stesso stabilendo un simile contatto tra le due figure. Vedete che anche qui l'ambiguità si risolve, alla luce di questi dati.

Ora siamo di fronte a

Pg XX, 67-68: Carlo venne in Italia e, per **ammenda**, / vittima fé  
**vicenda**

cioè all'atto d'accusa contro la monarchia francese, pronunciato dallo stesso progenitore della terza dinastia, cioè Ugo Capeto, qui in una sequenza di due terzine in cui la rima coincide per tre volte con l'espressione sarcastica *per ammenda*:

Li cominciò con forza e con menzogna  
la sua rapina; e poscia, *per ammenda*,  
Ponti e Normandia prese e Guascogna.

Carlo<sup>17</sup> venne in Italia e, *per ammenda*,  
vittima fé di Curradino; e poi  
ripinse al ciel Tommaso, *per ammenda*.<sup>18</sup>

Ci sono dei codici che riportano *per vicenda* nella seconda terzina, in rima, e questa potrebbe rappresentare una *variatio* rispetto al sintagma *per ammenda*. Però, io mi domando, in Dante ci sono delle

---

<sup>14</sup> *If* XIV, 43-48.

<sup>15</sup> *If* XIV, 63-64.

<sup>16</sup> *If* XXV 16-18.

<sup>17</sup> Carlo I d'Angiò.

<sup>18</sup> Pg XX, 63-68.

triplicazioni che hanno un valore indubbio, fortemente allusivo, nel caso, per esempio, di san Pietro, che non è balbuziente ma per tre volte ripete: *il luogo mio*, parlando della sua sede insozzata dalla vergogna dell'usurpatore (*Pd* XXVII, 22 ss.). Sappiamo anche che nel canto XXX del *Purgatorio*, al momento del commiato di Virgilio da Dante, si ripete per tre volte il nome *Virgilio*:

Ma *Virgilio* n'avea lasciati scemi  
di sé, *Virgilio* dolcissimo padre,  
*Virgilio* a cui per mia salute die' mi.<sup>19</sup>

Tutte e due le volte c'è una ragione precisa per la triplicazione. Dante invoca Virgilio per tre volte, così come per tre volte nelle *Georgiche* Orfeo invoca Euridice quando gli viene sottratta per sempre; quindi la triplicazione segna il commiato fatale da una persona che non si rivedrà più.

Perché san Pietro dice per tre volte *il luogo mio* in *Paradiso* XXVII? È un passo di forte valenza realistica:

Quelli ch'usurpa in terra *il luogo mio*,  
*il luogo mio*, *il luogo mio* che vaca  
ne la presenza del Figliuol di Dio,

fatt' ha del cimitero mio cloaca  
del sangue e de la puzza [...]<sup>20</sup>

Perché tre volte? Ma perché san Pietro è l'uomo del 3 nei Vangeli: per tre volte tradisce Cristo; ma per tre volte Cristo gli dice: "Pasci il mio gregge!"; per tre volte gli chiede: "Mi ami tu?" e per tre volte Pietro gli risponde: "Lo sai che io ti amo." È l'uomo del 3, e questo Dante se lo ricorda.

Se dunque per tre volte Dante ripete *per ammenda* lo fa perché in un sistema ternario il nome "Cristo", nella *Tenzione con Forese Donati* figurava in rima con *tristo* e *mal acquisto*:

E tal giace per lui nel letto *tristo*,  
per tema non sia preso a lo 'mbolare,  
che gli apartien quanto Giosep a *Cristo*.  
Di Bicci e de' fratei posso contare  
che, per lo sangue lor, del *mal acquisto* [...]<sup>21</sup>

Ma Dante non si è accontentato del 3 di *per ammenda* in *Pg* XX; e nel *Paradiso* per quattro volte fa rimare *Cristo* con se stesso: XII, 71-75, XIV, 104-108, XIX, 104-108, XXXII, 83-87. Non sono giochi puramente numerici: sono nessi carichi di valenze simboliche.

E finalmente abbiamo l'ultimo esempio, quello che mi è più caro di tutti:

*Pd* XXX 61-62: e vidi lume [...] **fulvido** di fulgore  
**fluvido**

Petrocchi opta per *fulvido* ("fulgido"), ma ci sono codici altrettanto autorevoli che riportano *fluvido* ("fluente"). Secondo me, la prevalenza di questo *fluvido* rispetto a *fulvido*, in uno dei passi radicali del *Paradiso*, trova conferma nientemeno in quella bistrattata *Epistola di frate Ilaro*, dove si citano i versi dell'esordio di un poema paradisiaco in onore di Beatrice, che sono i soli versi latini che Dante dedica a Beatrice, se si crede (come io credo) a questo documento salvatosi da Boccaccio, il quale non ha mai detto menzogne su Dante e men che meno ha falsificato le carte in tavola.

Questi versi sono due esametri e mezzo sicuramente anteriori al 1302, perché Dante scrive il primo verso dell'*Inferno* solo dopo l'inizio dell'esilio:

---

<sup>19</sup> *Pg* XXX, 48-51.

<sup>20</sup> *Pd* XXVII, 21-25.

<sup>21</sup> 91 (LXXVII) in DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a c. di G. CONTINI, Einaudi, Torino 1987.

Ultima regna canam, *fluvido* contermina mundo, spiritibus que lata patent, que premia solvunt pro meritis cuicumque suis<sup>22</sup>

Chi dubitasse dell'autenticità di questa *Epistola* ha comunque un testo di Dante, *Egloga* II, 48-49, in cui, rispondendo a Giovanni del Virgilio, che gli offre l'incoronazione poetica all'Università di Bologna, Dante scrive:

Cum mundi *circumflua* corpora cantu / astricoleque meo, velut infera regna, patebunt.

Cioè: mi piacerà essere incoronato a Firenze in San Giovanni “quando i corpi rotanti intorno al mondo e gli abitanti del cielo saranno chiari nel mio canto, come i regni che stanno sotto”: quando cioè avrò terminato il Paradiso vorrò essere incoronato a Firenze. Ebbene, quel *circumflua* è, secondo me, la conferma definitiva della pozzorità di *fluvido* in *Paradiso* XXX. Vi ringrazio per l'attenzione.

EMILIO PASQUINI  
(UNIVERSITÀ DI BOLOGNA)

---

<sup>22</sup> Canterò i regni più lontani, confinanti col mondo rotante (il Primo Mobile), che si aprono larghi agli spiriti, che pagano i premi a ciascuno secondo i suoi meriti.