



Accademia della Crusca

# Dante, l'italiano

a cura di  
Giovanna Frosini e Giuseppe Polimeni



goware

LA LINGUA ITALIANA NEL MONDO  
Nuova serie e-book



SETTIMANA  
DELLA LINGUA  
ITALIANA  
NEL MONDO



Ministero degli Affari Esteri  
e della Cooperazione Internazionale



Accademia della Crusca





Accademia della Crusca

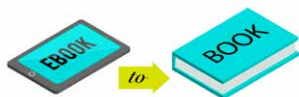
# Dante, l'italiano

a cura di

Giovanna Frosini e Giuseppe Polimeni

**goWare**





L'ebook è molto di +  
Seguici su facebook, twitter, instagram

© 2021 Accademia della Crusca, Firenze – goWare, Firenze

ISBN 978-88-3363-502-6

LA LINGUA ITALIANA NEL MONDO. Nuova serie e-book

*Nell'eventualità che illustrazioni di competenza altrui siano riprodotte in questo volume, l'editore è a disposizione degli aventi diritto che non si sono potuti reperire. L'editore porrà inoltre rimedio, in caso di cortese segnalazione, a eventuali non voluti errori e/o omissioni nei riferimenti relativi.*

*Nessuna parte del libro può essere riprodotta in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione dei proprietari dei diritti e dell'editore.*

Accademia della Crusca  
Via di Castello 46 – 50141 Firenze  
+39 55 454277/8 – Fax +39 55 454279

Sito: [www.accademiadellacrusca.it](http://www.accademiadellacrusca.it)  
Facebook: [www.facebook.com/AccademiaCrusca](https://www.facebook.com/AccademiaCrusca)  
Twitter: [www.twitter.com/AccademiaCrusca](https://www.twitter.com/AccademiaCrusca)  
YouTube: [www.youtube.com/user/AccademiaCrusca](https://www.youtube.com/user/AccademiaCrusca)  
Contatti: [www.accademiadellacrusca.it/it/contatta-la-crusca](http://www.accademiadellacrusca.it/it/contatta-la-crusca)

Cura editoriale: Chiara Murru  
Ricerca iconografica: Elena Felicani  
In copertina: Federica Mauro, *Dante e le Stelle*  
Realizzazione editoriale: goWare

## Dante per il mondo

Il volume che, in collaborazione e su incarico del Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale, l'Accademia della Crusca realizza in occasione della Settimana della Lingua Italiana nel mondo, non poteva, in questo anno centenario, che essere dedicato a Dante. I settecento anni dalla morte del poeta, avvenuta a Ravenna, come ci dicono le fonti più accreditate, nella notte fra il 13 e il 14 settembre del 1321, festività della Santa Croce, sono ricordati e festeggiati con innumerevoli iniziative, in Italia e nel mondo; nel nostro paese, un Comitato Nazionale «Dante 2021», presieduto da Carlo Ossola, ha coordinato, cofinanziato e patrocinato molteplici progetti, e il Ministero dei Beni Culturali ha proposto e ottenuto, per impulso del ministro Dario Franceschini, l'istituzione del «Dantedì», fissato al 25 marzo, suggerito da una proposta di Paolo Di Stefano, e così denominato da Francesco Sabatini, presidente onorario dell'Accademia della Crusca. Proprio la Crusca si è fortemente impegnata sul fronte delle celebrazioni dantesche, dedicando al «padre della lingua italiana» iniziative di vario carattere, che hanno anche coinvolto una nuova sistemazione della sede della Villa Medicea di Castello, con la realizzazione della Sala dantesca intitolata a Francesco Mazzoni, oltre alla continuazione del progetto scientifico più rappresentativo fra quelli legati al poeta, il *Vocabolario dantesco volgare*.

Nel tracciare le linee del volume che l'Accademia ci ha affidato abbiamo pensato al convergere di spinte diverse, che abbiamo inteso promuovere col generoso coinvolgimento di tanti colleghi e amici che hanno risposto al nostro invito. Studiosi noti e affermati, dantisti di vaglia, si affiancano a giovani ma agguerriti ricercatori: e in modo particolare abbiamo voluto dare spazio alla redazione del *Vocabolario dantesco volgare*, che lavora presso l'Accademia; temi tradizionalmente legati ai più vari aspetti della lingua e dell'immagine di Dante tracciano i perimetri fondamentali delle sue idee linguistiche, della sua operosità, della sua presenza e del suo riuso nella tradizione e nella storia, non solo letteraria, ma anche figurativa e dialettale; ad essi si uniscono temi nuovi e meno scontati, che toccano molti dei mezzi e modi della comunicazione destinata al largo pubblico (dall'opera lirica alle canzoni, dal Dante dei fumetti e per ragazzi al Dante degli enigmisti, fino a una più generale considerazione del Dante *pop*). La varietà dei temi e degli argomenti ci pare ben unita alla disponibilità di materiali inediti e studiati per la prima volta; confidiamo che essi possano essere apprezzati anche per una fruizione didattica, per il pubblico italiano e internazionale, finalità a cui risponde anche l'inserimento di una sitografia aggiornata; e davvero siamo grati a tutti gli autori, che non hanno risparmiato ricerche su frontiere nuove o rinnovate, pur in tempi di perdurante difficoltà nell'accesso alle biblioteche.

Il nostro *Dante, l'italiano* si propone di delineare un profilo articolato, che porti Dante nel mondo al di là delle fissità e degli stereotipi; abbiamo voluto che fosse accompagnato dalle voci e dalle figure di poeti e scrittori, enigmisti e fumettisti, che ci hanno donato le loro creazioni originali; e un grande intellettuale e uomo di teatro ci ha parlato della ricreazione, avvenuta per questo anno centenario, del *Purgatorio*, basato sulla drammaturgia di Mario Luzi, non solo fra i più grandi poeti del Novecento, ma anche Accademico della Crusca, che nel suo discorso di nomina tanto parlò della «lingua madre».

Consideriamo un valore aggiunto di questo libro, che percorrerà le vie del mondo, l'immagine che illustra la copertina, e che è stata realizzata da Federica Mauro, una giovane artista con disabilità: al suo *Dante e le Stelle*, che liberalmente ci ha concesso, vogliamo affidare una speranza di rinascita, che porti tutti noi «a riveder le stelle».

*Grazie al Presidente Claudio Marazzini e al Consiglio Direttivo dell'Accademia della Crusca per averci affidato questo lavoro, che ci ha permesso di "attraversare" Dante in modo diverso e speciale; grazie a Chiara Murru, per la collaborazione redazionale attenta e appassionata, e a Elena Felicani, per la ricerca sui siti e le immagini; grazie all'Editore goWare per averci accompagnato con gentilezza e competenza.*

Giovanna Frosini e Giuseppe Polimeni

24 giugno 2021, festa di San Giovanni Battista

---

## L'immagine di Dante

---



# L'Italia di Dante

FRANCESCO BRUNI

---

## 1. Premessa

Nel canone tradizionale Omero, Dante e Shakespeare formavano il trittico dei classici mondiali. Oggi nuove tendenze critiche hanno dato luogo a valutazioni diverse sui grandi della letteratura universale, ma senza dubbio Dante conserva saldamente il suo posto, come dimostrano la sua presenza negli studi internazionali, le molte traduzioni anche in lingue e culture lontane dall'influenza (oggi calante) della cultura occidentale e, cosa non meno significativa, il continuo lavoro di adattamento e transcodificazione che hanno dato e danno vita a una quantità di rivisitazioni, dai fumetti alle interpretazioni cinematografiche, televisive e multimediali.

A questa constatazione se ne accompagna un'altra, apparentemente contraddittoria: alla rapida diffusione della *Divina Commedia*, attestata già nel XIV secolo dal gran numero delle copie manoscritte, dai commenti, dalle citazioni, il capolavoro dantesco non ha imitatori, diversamente da ciò che si verifica con Petrarca e Boccaccio, gli altri due classici della letteratura in volgare delle origini. È sufficiente ricordare l'*Acerba* di Cecco d'Ascoli, poema dottrinale che l'autore compose proprio in polemica con Dante: davvero povera cosa, almeno dal punto di vista poetico. Non è dunque sul piano del genere letterario che si misurano il ruolo e le funzioni della *Commedia* e le ragioni della sua vitalità perdurante. Per rimanere nel XIV secolo, tutt'altro panorama risulta infatti dalla presenza della *Commedia* negli altri due classici del secolo: grande ammiratore di Dante, Boccaccio ha reimpiegato nel *Decameron* un'infinità di spunti danteschi risemantizzati e reinterpretati coerentemente con la logica compositiva delle cento novelle, i cui fondamenti sono diversissimi da quelli della *Commedia*. Nello stesso secolo, il dialogo con Dante poeta affiora anche in alcuni componimenti del *Canzoniere* di Petrarca.

L'influenza di Dante è estesa e ramificata, e sarà possibile indicare solo pochissimi episodi. In area italiana, un autore come l'Ariosto attinge più volte alla *Commedia* nell'*Orlando Furioso*; ancora più marcata è la presenza dantesca nelle sue bellissime *Satire*, anche in dipendenza del genere letterario, più vicino del poema cavalleresco a un lessico e a contenuti realistici.

Cambiando tempo, luogo e argomenti, dopo la Riforma luterana le critiche dantesche al Papato furono strumentalizzate come anticipazioni del nuovo credo luterano e più generalmente protestante, con distorsioni che ebbero lunga vitalità.



Autore, come si diceva, inimitabile, Dante ebbe una felice imitazione-trasformazione dovuta a Lord Byron, che tra la fine del XVIII e i primi del XIX secolo fu il più famoso scrittore inglese del suo tempo, grazie alla novità della sua poesia e anche allo stile di vita libertino di cui non faceva mistero. Lasciata l'Inghilterra in esilio volontario, Byron si trasferì in Italia. A Venezia allacciò una relazione con Teresa Guiccioli, una nobildonna regolarmente sposata a un ricco possidente di Ferrara, dove la seguì. A Ferrara passò dagli sfrenati carnevali veneziani all'attività delle società segrete attive nello Stato della Chiesa, e s'infiammò per la causa dell'indipendenza italiana. Compose allora un poema, la *Dante's Prophecy*, in terza rima (metro difficilissimo, estraneo alla metrica inglese), di cui compose sei canti, e che lasciò incompiuto, nel quale Dante, prossimo a morte, profetizza la futura indipendenza italiana. Byron, lontano dalla fede di Dante, ha saputo interpretare in modo serio (lui, corrosivo ridicolizzatore degli idoli correnti) una composizione seria, che va a lode sua e anche del poeta che l'ha ispirato<sup>[1]</sup>.

## 2. Agonismo dantesco: la poesia e il paragone delle letterature romanze

Le prove liriche di Dante (partecipe con Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia e altri minori fiorentini di un'avanguardia poetica stilnovistica, che riconosce come maestro Guido Guinizelli, bolognese) lo stimolano a interrogarsi sul ruolo del volgare italiano (la lingua del *si*) in rapporto alle altre due lingue romanze di cultura che si sono formate in Francia: il provenzale a Sud, con la sua fiorentina letteratura lirica, e la lingua d'*oïl* a Nord, vale a dire il francese irradiato da Parigi e più generalmente dall'*Île de France*. Non è presa in esame la terza grande lingua romanza, lo spagnolo, su cui Dante disponeva di informazioni piuttosto vaghe. Nasce così il *De vulgari eloquentia*, l'opera che individua lo spazio linguistico del volgare (o meglio dei volgari) in Italia: *volgare*, perché lingua succhiata dal neonato insieme con il latte materno e parlata spontaneamente da tutti.

Solo una minoranza conosce, invece, il latino, lingua colta dell'Europa occidentale. Secondo la concezione del tempo, il latino è una lingua artificiale, elaborata a tavolino dai dotti per assicurare la comprensione reciproca delle *élites* in un'Europa linguisticamente frammentata dopo la caduta dell'Impero romano, che si estende di fatto fino all'Europa orientale, di lingua greca e di rito ortodosso. In latino è il trattato sull'eloquenza in volgare.

Nello spazio linguistico italiano Dante distingue quattordici varietà idiomatiche, sette sul versante tirrenico, altrettante sullo spazio adriatico, con gli Appennini che distinguono i due versanti. Ciò che gli permette di raggruppare in una visione d'insieme tante varietà eterogenee è la loro convivenza sotto lo stesso tetto, parola con cui s'intende oggi un principio sovraordinato che consente di accostare individui diversi e però contrassegnati da affinità che ne permettono l'associazione-distinzione. È lo stesso criterio grazie al quale si parla oggi di una cucina italiana diversificata dal punto

---

[1] Si può vedere Byron 1999.

di vista regionale e anche subregionale, e tuttavia identificabile nel suo insieme come un'unità articolata al proprio interno<sup>[2]</sup>.

Il concetto degli Appennini come discriminine geografico della penisola viene a Dante dalla *Farsaglia* di Lucano, poeta epico cresciuto in età neroniana, protetto da Nerone e poi caduto in disgrazia. Lucano partecipò alla congiura che si propose di uccidere il tiranno; scoperto, si tolse la vita, lasciando incompiuta la *Farsaglia*, nella quale aveva narrato la guerra tra Cesare e Pompeo, la vittoria di Cesare a Farsalo (in Tessaglia, 48 a.C.), e la continuazione delle guerre civili: una materia antica di grande attualità per Dante (cfr. § 5).

Sul discriminine appenninico Dante ha, per così dire, appoggiato i sette dialetti del versante tirrenico e i sette di quello adriatico, e ha esaminato le parlate degli Italiani, soppesandole una per una: nessuna è degna di fornire l'idioma adeguato alla poesia, e il fiorentino non fa eccezione. Le quattordici varietà linguistiche, tutte inadatte, sono respinte con invettive e con scherno, derisione, satira.



Figura 1 *Ritratto di Federico II in trono*, miniatura del manoscritto *Exultet*, metà XIII sec., Museo Diocesano, Salerno.

Il fatto è che Dante aveva un'idea diversa della lingua del *si* degna di esprimersi nella lirica elevata. Il suo punto di riferimento era la scuola poetica siciliana, sviluppatasi sotto la protezione di Federico II, l'imperatore svevo nato e vissuto nel Regno di Sicilia (che includeva, con l'isola, il Meridione continentale). Incoronato imperatore a San Pietro dal papa Onorio III (1220), Federico II aveva stabilito la sua corte itinerante nel Meridione italiano, continentale e insulare, lontano dal mondo germanico, nel quale era rappresentato, senza troppa fortuna, da terzi.

Nella sua intensa attività di riformatore del regno meridionale, coadiuvato da funzionari capaci, Federico aveva coltivato vivaci interessi culturali. L'ambiente stimolante della corte aveva favorito la nascita di una lirica in volgare, la Scuola poetica siciliana. Con la corte era in rapporti il caposcuola, Giacomo da Lentini, detto il Notaro, che si era rifatto al paradigma della lirica provenzale, ora imitato ora svolto in modi originali; sulla sua scia avevano scritto gli esponenti della Scuola stessa. A Giacomo da Lentini si deve l'invenzione del sonetto (letteralmente 'piccolo suono': perché le parole della lirica potevano essere lette e recitate con un accompagnamento musicale che rendeva più spettacolare l'esecuzione dei testi). Il sonetto ebbe fortuna plurisecolare nella tradizione italiana, e fu esportato anche ad altre letterature.

Gli ultimi anni del regno erano stati difficili per Federico, che si era indebolito a

[2] Si veda Capatti 2005.

causa di profondi dissidi con il Papato, e si era logorato guerreggiando con i Comuni guelfi (fedeli al Papato) dell'Italia settentrionale. Nel 1248 era stato sconfitto mentre assediava Parma; l'anno dopo Enzo, suo figlio naturale, era battuto e fatto prigioniero dai Bolognesi (e a Bologna sarebbe morto dopo una lunga prigionia).

Nel 1250 Federico moriva in Puglia. Seguono anni di incertezza, finché non assume la carica di governatore del Regno meridionale Manfredi, figlio naturale di Federico II, che per qualche anno rinnova l'autorità della casa sveva sul Regno, e la sua influenza politica e militare nel resto della penisola. La rinascita, però, è di breve durata: il papa Urbano IV invita Carlo d'Angiò, fratello di Luigi VIII re di Francia, a riconquistare il feudo pontificio del Regno Meridionale e ad abbattere la ribelle dinastia sveva. Entrato in Italia e accolto favorevolmente dalle città guelfe, tra cui Firenze, l'esercito di Carlo d'Angiò sconfigge a Benevento i ghibellini capitanati da Manfredi, che muore combattendo (1266).

Nel regno meridionale s'insediava dunque una nuova dominazione, di lingua francese, che non s'interessò della tradizione poetica locale: con la corte sveva cadde anche la poesia dei Siciliani. Tuttavia i componimenti lirici del Notaro e dei suoi compagni avevano suscitato interesse fuori del Regno meridionale: quei testi avevano trovato lettori e copisti nell'Italia centrosettentrionale. Dalle trascrizioni di componimenti isolati si passa alla confezione di ampie raccolte: basta ricordare il manoscritto Vaticano latino 3793 (della Biblioteca Apostolica Vaticana), che conserva una ricca documentazione dei componimenti dei Siciliani, seguiti da componimenti di autori toscani che s'ispirano ai modi del loro linguaggio. Dunque, copia dei modelli ma anche imitazione e composizione in proprio.

In questo processo di assimilazione il dettato linguistico dei Siciliani, ricco di meridionalismi oltre che di provenzalismi, è in parte conservato, in parte adattato, più o meno consapevolmente, al volgare del copista di Firenze o di altri centri culturali. Ne deriva una lingua ibrida, che rende ragione della concezione del *De vulgari eloquentia*: il volgare dell'alta letteratura si presenta a Dante come una lingua che non coincide con nessuno dei 14 idiomi, respinti perciò con disprezzo.

Questo è il primo motivo della loro inadeguatezza. Se ne deve aggiungere un secondo: al volgare degno di esprimere la poesia lirica Dante assegna quattro caratteristiche: deve essere illustre, cardinale, aulico e curiale. Interessano qui gli ultimi due requisiti: *aulico* è aggettivo derivato da *aula*, la corte dell'imperatore, che è la *casa comune* (così Dante, con espressione di origine biblica), abitata anche dal volgare illustre (cioè 'luminoso'). Frequenta l'*aula* o palazzo l'aristocrazia imperiale<sup>[3]</sup>, dove tutti lo parlano. Quanto alla *curia* (da cui *curiale*), è un ufficio strettamente connesso all'*aula*; tra le sue attribuzioni sono la fiscalità e, funzione cruciale nella visione dantesca, l'amministrazione della giustizia.

Dopo la morte di Federico II e di Manfredi l'Impero è venuto meno. Se nell'Italia vedova dell'Imperatore si è dissolto il corpo della *curia*, sono tuttavia presenti le membra di quel corpo, cioè gli individui virtuosi che entrano in relazione tra loro grazie al

[3] Ancora nel XIX secolo *aulico* è una qualificazione dell'Impero Austriaco.



Figura 2 Ritratto di Federico II con il falco, da *De arte venandi cum avibus*, ms. Palatino latino 1071, f. 1v, fine XIII sec., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

lume della ragione (*DVE I XVIII 5*). Sono dunque le personalità di alto profilo culturale e morale gli individui eminenti che, in assenza della reggia imperiale, con il loro ingegno garantiscono la curialità del volgare, pur senza essere organicamente collegati tra loro dall'istituzione imperiale.

A partire da queste premesse, Dante avvia un serrato confronto agonistico tra il volgare illustre del *sì* e i volgari della Provenza e dell'*Île de France*. Dunque, alla lingua *d'oïl* Dante riconosce poeti di valore, ma ammira soprattutto il poderoso lavoro di trasferimento della cultura latina, realizzato dalle traduzioni francesi in prosa: la Bibbia, le *Storie dei Romani* (rielaborazione del patrimonio latino) o le fascinosse narrazioni su re Artù, riemerse dalle tradizioni orali di origine celtica. Dante riconosce senz'altro la superiorità della lingua *d'oïl*, ben consapevole dell'esilità del volgare

di *sì*, formatosi in ritardo rispetto alla Francia, e ancora gracile.

Diverso è il risultato del paragone con i poeti provenzali, anch'essi ben noti e imitati in Italia. Secondo Dante i provenzali hanno cominciato a poetare in lingua *d'oc* prima di tutti gli altri, e questa origine precoce è per loro motivo di vanto. Gli italiani, invece, sostengono la superiorità della lingua del *sì*, che si avvantaggia per essere più vicina al latino, ritenuto in quel tempo il frutto di un'invenzione a tavolino, con lo scopo di assicurare la comunicazione internazionale almeno tra i dotti, dopo che è venuta meno la conoscenza della lingua comune garantita dall'Impero romano e venuta meno con il crollo della struttura unitaria di Roma antica (*DVE I X 2*).

Il discorso viene accantonato, ma torna poco dopo, quando si esaminano i contenuti più degni di essere cantati dal volgare illustre. Dante parte dalla concezione dell'anima secondo il pensiero di Aristotele: questi distingue un'anima vegetativa, comune alle piante, agli animali e all'uomo; un'anima animale (cioè animata) comune agli animali e all'uomo; un'anima razionale posseduta solo dall'uomo (*DVE II II 6-7*).

Da questa tripartizione si ricava che l'anima vegetativa tende all'utile, nel senso che il suo scopo principale è la sopravvivenza (l'istinto vitale); quella animale desidera il soddisfacimento del piacere, identificato nell'unione sessuale; quella razionale all'onesto.



Quali sono stati i poeti migliori in questi tre sommi argomenti?

L'eccellenza poetica del primo contenuto è stata raggiunta dalla musa guerriera del trovatore provenzale Bertrando del Bornio. Anche la seconda palma va a un provenzale, Arnaldo Daniello, poeta ben noto a Dante e ad altri rimatori italiani per aver meglio d'ogni altro cantato il desiderio erotico.

Prevalgono invece nella poesia ispirata all'onesto due poeti in lingua del *si*: Cino da Pistoia e il suo amico (trasparente allusione a Dante stesso e alle sue canzoni morali). Questo risultato è reso possibile dall'idea dantesca di una tradizione inaugurata dall'*aula* di Federico II, propagatasi poi nell'Italia centro-settentrionale, dove Dante e Cino esemplificano il caso degli uomini che fanno poesia confidando nel proprio ingegno, perché l'Italia del loro tempo è vedova delle istituzioni imperiali. Nel *De vulgari eloquentia* Dante nomina Cino e sé stesso, e non solo tiene ben presenti le punte dell'avanguardia stilnovistica inaugurata da Guido Guinizelli, ma si preoccupa di segnalare anche poeti minori e minimi attivi in numerosi centri della penisola; non pochi sono oggi, per mancanza di documentazione, solo dei nomi; né tutti saranno stati eccellenti nella lirica volgare. Il fatto è che Dante voleva mostrare la vitalità e la diffusione della lirica italiana del suo tempo; quanto alla tradizione, nel *De vulgari eloquentia* sono frequenti i riferimenti alla Scuola siciliana, formatasi nella curia fridericiana e ponte tra il passato e il presente. Nonostante la latitanza imperiale, la carta poetica italiana gli appariva dunque bene articolata sia nel passato sia nel presente, e il volgare del *si* guadagna una medaglia nei confronti dell'egemonia letteraria del francese.

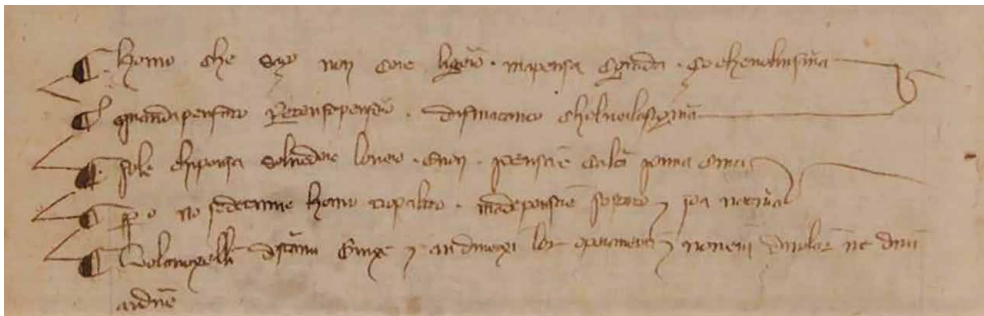


Figura 3 Guido Guinizelli, *Homo ch'è saço no còre liçeri*, Ufficio dei Memoriali, 74, c. 281v, 1288 giovedì 2 settembre, Archivio di Stato di Bologna.

In pochi decenni al primato europeo della cultura francese succederà, fino al XVI secolo, il primato italiano: basti menzionare il *best seller* del *Roman de la Rose* francese (XIII secolo), di una larghissima fortuna in Europa oltre che in Francia, attestata fra l'altro dal grande numero dei manoscritti superstiti. Nella prima metà del Trecento si realizza il sorpasso italiano sulla Francia, grazie alla *Commedia* (di cui restano manoscritti ancor più numerosi di quelli del *Roman de la Rose*) e grazie al Petrarca e all'Umanesimo. Nel secolo seguente, non per nulla chiamato il Rinascimento, l'Italia sarà considerata, come affermò Giuseppe Billanovich, la terza letteratura classica, conquistando un primato culturale che manterrà fino alle soglie del XVII secolo.

### 3. La dinamica del volgare di sì e lo stimolo del latino: poesia e pensiero

Quando componeva il *De vulgari eloquentia* Dante aveva già scritto delle liriche, che in parte erano state raccolte nella *Vita Nuova*, opera mista di testi poetici dedicati al purissimo amore per Beatrice e di prose che li spiegano e fanno da tessuto connettivo tra i testi lirici, inseriti in una sequenza narrativa che inizia con il primo, precoce accendersi dell'amore e termina con la morte della *gentilissima* (alla quale, ricordo incidentalmente, è dedicato il celebre sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare*).

Le parti in prosa della *Vita nuova* si aprono a considerazioni e digressioni di vario contenuto, fra le quali interessa un capitolo (il XX) sui poeti in lingua volgare: questi, che originariamente scrivevano in latino, sono passati al volgare perché la donna e in genere il pubblico femminile destinatario del discorso amoroso non intendono la lingua dei dotti: da qui il cambio linguistico. Al volgare sono concesse le stesse convenzioni e licenze poetiche in uso nella poesia in latino<sup>[4]</sup>.

Alcuni anni dopo la *Vita nuova* Dante scrisse il *Convivio*, un'opera di alta divulgazione filosofica, e però ricca di molte idee originali, nella quale interessa la vemente invettiva contro gli italiani che scrivono in una lingua diversa dalla materna. Il bersaglio principale, non nominato esplicitamente, va certo individuato in Brunetto Latini (maestro ben presto rifiutato da Dante)<sup>[5]</sup>, autore dell'enciclopedico *Tresor* (il *Tesoro*), un'enciclopedia scritta in lingua d'oïl, che ebbe vasta diffusione e fu anche tradotta nel volgare italiano. La composizione del *De vulgari eloquentia* s'intreccia con quella del *Convivio*, come risulta da un passo di quest'opera dove, parlando del mutamento del volgare nel tempo, si legge che «di questo si parlerà altrove più compiutamente, in uno libello ch'io intendo di fare, Dio concedente, di Volgare Eloquenza» (*Conv.* I IV 10).

Il *Convivio* offre agli amanti del sapere «quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate» (*Conv.* I I 14), che risulterebbero poco comprensibili e di incerta interpretazione se i testi poetici non fossero accompagnati da un commento che ne esponga i significati autentici. In particolare, Dante nelle canzoni parla del fascino esercitato su di lui da una donna: ma allora ha tradito la promessa di assoluta fedeltà a Beatrice e alla sua memoria? Solo l'autore può spiegare il contrasto fra la fedeltà a Beatrice e un'altra donna che si manifesta al suo pensiero, ed è la filosofia. Affettività e pensiero s'intrecciano, come sempre, nella sua carriera intellettuale. Neppure il *Convivio* fu portato a termine: Dante scrisse l'autocommento a tre canzoni, e lasciò l'opera interrotta.

Il volgare del *Convivio* discute, nel commento alle canzoni, ardui problemi filosofici. Dunque Dante ha abbandonato l'idea di una poesia volgare facilmente comprensibile perché diretta a un pubblico femminile e di contenuto soltanto amoroso, come

[4] Successivamente, come avviene in uno scrittore dinamico come Dante, questa ricostruzione sarà fortemente modificata; in particolare è superata l'idea che la poesia volgare debba limitarsi al discorso amoroso, come attesta il *De vulgari eloquentia*.

[5] Come è noto, ser Brunetto nella *Commedia* è punito nell'Inferno per il peccato della sodomia.



aveva sostenuto nel cap. XXV della *Vita nuova*. Il libro affronta questioni impegnative e guida i lettori all'interpretazione autentica delle vicende narrate dalle canzoni.

Per chiarire argomenti filosofici complessi e fornire la versione autentica delle vicende affettive e razionali dell'autore è necessario che il testo sia commentato, anche se il commento si usa per spiegare i testi latini ed è scritto in latino. La novità di un'opera filosofica in volgare esige che in volgare sia scritto anche l'(auto)commento. Si amplia dunque il campo di ciò che il volgare può esprimere. Qui interessa la continua, dinamica revisione delle proprie premesse, che tendono a modellare sul latino la struttura dei testi in volgare.

Per mostrare le basi dell'invettiva «a perpetuale infamia e depressione delli malvagi uomini d'Italia, che commendano [Iodano] lo volgare altrui e lo loro proprio dispregiano» (*Conv.* I XI 1), Dante porta numerosi argomenti. Tra questi il fatto che il volgare materno è parte sostanziale della personalità, e «fu congiungitore delli miei generanti» e quindi del suo stesso nascere alla vita (*Conv.* I XIII 4). Tra i molti argomenti della polemica dantesca, ricordo almeno l'opposizione tra il *magnanimo* e il *pusillanimo*: il primo «sempre fa minori li altri che non sono, e lo pusillanimo sempre maggiori». Ne deriva che quest'ultimo «sempre le cose sue crede valere poco e l'altrui assai. Onde molti per questa viltade dispregiano lo proprio volgare, e l'altrui pregiano» (*Conv.* I XI 20).

Il volgare è parte essenziale, intima, della personalità; «è stato congiungitore delli miei generanti... perché manifesto è lui essere concorso alla mia generazione, e così essere alcuna cagione del mio essere» (*Conv.* I XIII 4); ancora, l'ha introdotto al sapere, sicché l'invettiva si conclude con l'entusiastica fiducia che il volgare «sarà luce nuova, sole nuovo», e «darà lume a coloro che sono in tenebre ed in oscurità» (*Conv.* I XIII 12).

#### 4. I Romani, la monarchia universale e la nascita di Cristo: gli effetti di un censimento

Nella *Monarchia*, opera dedicata alla monarchia universale, cioè all'Impero, Dante parla di un suo importante cambiamento d'idee. Racconta infatti che un tempo era convinto della natura violenta dell'antico Impero romano, giudicato brutale e sanguinario, e fondato sull'ingiustizia. L'Impero si era formato con la sopraffazione, la violenza, la forza delle armi. In questa convinzione si riconosce la condanna di Roma antica esposta nella *Città di Dio* (*De civitate Dei*) di sant'Agostino, l'opera nella quale i Romani, persecutori dei Cristiani, sono condannati come ladroni del mondo, colpevoli di aver assoggettato i popoli con la forza.

Nel secondo libro dei tre che formano la *Monarchia*, Dante racconta che le sue idee sono cambiate: l'Impero romano fu opera di Dio e della Provvidenza divina. L'impero, secondo questa nuova concezione, è conforme al diritto (*ius*), e il diritto ha origine dalla mente di Dio. È una nuova revisione, d'importanza decisiva, che segna la biografia intellettuale di Dante, sempre pronto a sviluppare e modificare le sue idee, e a commisurarle ai cambiamenti di una realtà in continua evoluzione. Da qui prende le mosse una revisione fondamentale, che investe il suo tempo non meno che l'interpretazione del passato, ed è d'importanza decisiva per il suo pensiero e la sua poesia. Senza questa svolta, che lo porta a un'interpretazione storica e teologica di grande portata, la *Divina Commedia* sarebbe inconcepibile.

Secondo Dante, nella storia universale molti sono stati i sovrani dell'antichità che hanno tentato, inutilmente, di fondare l'impero universale, ma nessuno vi riuscì: Alessandro il Macedone è il condottiero che giunse più vicino al traguardo (*Mon.* II VIII 7), ma l'obiettivo fu raggiunto solo dai Romani. Dante nomina alcuni dei personaggi di Roma antica che una tradizione, vitale fino a non troppo tempo fa, menzionava come esemplari dell'antica virtù romana: per esempio, Fabrizio, Muzio Scevola, Camillo, Cincinnato; né manca un'eroina, Clelia. Anche i miracoli hanno aiutato i Romani nella loro marcia di conquista: Dante ricorda che quando la cittadella di Roma stava per essere scalata nottetempo dai Galli, le oche del Campidoglio svegliarono dal loro sonno i difensori, e Roma fu salva.

In conclusione: «Risultano così dimostrate due cose: la prima è che chiunque persegue il bene della comunità persegue il fine del diritto; la seconda è che il popolo romano col sottomettere a sé il mondo perseguì il bene pubblico»<sup>[6]</sup>.

Roma pagana è strettamente connessa alla nascita di Gesù Cristo e alla diffusione della nuova fede. L'unica fonte che dia notizia del censimento della popolazione ordinato dall'Imperatore Ottaviano Augusto è il Vangelo di Luca, che racconta come Maria e Giuseppe dovettero, come gli altri sudditi dell'Impero, mettersi in cammino verso il luogo natio, dove sarebbero stati registrati. I tanti gruppi che si misero in movimento occuparono tutte le locande e fu così che, non avendo trovato albergo, Gesù nacque, secondo la tradizione, in una stalla. Questo incrocio eccezionale di storia sacra e di storia profana è per Dante il punto di partenza per una reinterpretazione complessiva che mette in rapporto le due storie, ma non le confonde.

In tanto Augusto aveva potuto ordinare il censimento, in quanto l'Impero era in pace. Dante sapeva bene che la *pax Augustea* era giunta al termine di lunghi decenni di sanguinose guerre esterne e di sanguinose guerre civili; infine, si era giunti a una soluzione e alla pace grazie, tra l'altro, alla vittoria navale di Azio (31 a.C.) riportata dalla flotta di Ottaviano Augusto sulle navi di Antonio e Cleopatra. La vittoria di questi ultimi avrebbe comportato un Impero basato non a Roma ma in Egitto, e la storia del mondo sarebbe stata diversa. Invece, la pace augustea portava con sé la promessa di uno sviluppo pacifico, e garantiva i canali attraverso i quali, insieme con i commerci di uomini e cose, anche la nuova fede poteva propagarsi (basti pensare ai viaggi e alla predicazione di san Paolo). I Romani restavano fedeli al loro Panteon, che si accresceva continuamente grazie all'ingresso delle divinità dei popoli conquistati. Come si sa, il Cristianesimo fece parte per sé stesso, e in processo di tempo prevalse sul paganesimo.

## 5. Virgilio: dalla guerra alla pace

Nella nuova concezione classico-cristiana di Dante, l'*Eneide* ha un ruolo essenziale. La narrazione delle vicende di Enea e dei suoi compagni superstiti comincia con la tempesta che spinge le navi troiane in Libia, dove sta nascendo la futura Cartagine, sotto la guida della regina, Didone. Va in avanscoperta uno dei compagni di Enea, Ilioneo, incaricato di sondare l'atteggiamento dei locali, da poco approdati in Libia: una sorta di ambasceria

<sup>[6]</sup> La traduzione è tratta da Chiesa e Tabarroni 2013, p. 107.



Figura 4 Anonimo, *Virgilio in cattedra tra due muse*, mosaico pavimentale, inizio del III sec. d.C., 122 x 122 cm, Museo Nazionale del Bardo, Tunisi.

per assicurare lo spirito pacifico dei nuovi venuti, naufraghi in Libia a causa di una tempesta di mare. Dunque a Didone Ilioneo elogia la virtù del loro condottiero, «di cui nessuno più giusto / né più devoto né in guerra più forte fu mai»<sup>[7]</sup> (nell'originale latino: «quo iustior alter / nec pietate fuit nec bello maior et armis», *Aen.* I 544-545). *Iustus* è appellativo frequente di Enea, e così anche la *pietas*, che ha una forte coloritura sacra, anche se gli dèi di Enea e di Virgilio sono pagani (ma nel Virgilio dantesco c'è un presentimento del cristianesimo).

Passiamo ora alla conclusione dell'*Eneide*: arrivati nel Lazio, i Troiani sono accolti con favore dal

re Latino, che dagli oracoli aveva appreso che stranieri giunti da lontano avrebbero fatto potente il Lazio. Latino, dunque, è ben disposto verso i nuovi venuti. Invece la sposa di Latino, Amata, è favorevole agli indigeni del Lazio: la loro figlia, Lavinia, è già stata promessa al valoroso Turno, re dei Rutili.

Nel Lazio si formano due schieramenti opposti, che cercano alleanze in altre regioni d'Italia (tra gli alleati dei Troiani sono gli Etruschi, di cui sono noti i rapporti di amicizia con Roma, dalla quale furono riassorbiti).

Dopo combattimenti sanguinosi la guerra è decisa dal duello fra Enea e Turno; e Turno soccombe. Non si arriva però, come era accaduto nella guerra di Troia e in tanti altri conflitti antichi (e anche moderni) allo sterminio totale dei vinti, quella che oggi chiamiamo pulizia etnica, che comporta il massacro dei maschi e la riduzione delle donne allo stato di schiave-concubine. I patti di pace sono ispirati a criteri diversissimi, e cioè alla fusione della popolazione locale e della gente venuta dal mare. I Troiani sono pochi, e anche se volessero non potrebbero impadronirsi della terra; inoltre sono senza donne (che hanno preferito fermarsi in Sicilia); anche Enea è rimasto vedovo di Creúsa, scomparsa nell'incendio di Troia, e successivamente ha abbandonato Didone per ordine degli dèi, che gli hanno ingiunto di cercare la terra promessa dai fati. Enea sarebbe rimasto volentieri a Cartagine, con Didone, se le profezie e i richiami di Giove non l'avessero indotto a riprendere la navigazione verso il Lazio.

Anche se sconfitti, i Latini conserveranno il loro nome etnico (connesso al *Latium*), e inoltre la lingua e la foggia delle vesti, con riferimento alla toga del cittadino romano (*Aen.* XII 819-838).

[7] La traduzione è di Enzo Cetrangolo, in Virgilio, *Tutte le opere*, Firenze, Sansoni, 1966.

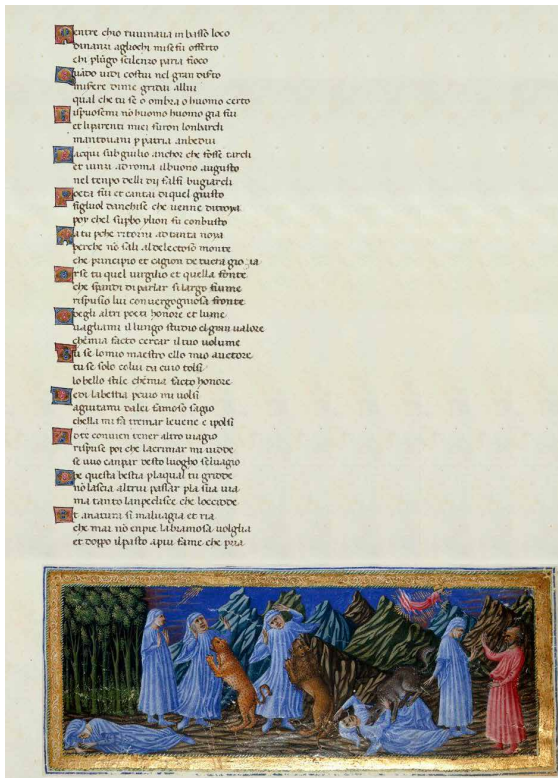


Figura 5 Priamo della Quercia (attribuito a), *Le fiere*, miniatura, 1444-50, ms. Yates Thompson 36, f. 2r, Londra, British Library.

vere sui due fronti opposti e, morti, fanno parte di un unico sacrario e di una memoria unica.

## 6. I Comuni e il conflitto senza fine: le parti

La pacificazione esposta nel finale dell'*Eneide* salda la reinterpretazione dantesca della storia di Roma e dell'avvento del Cristianesimo con la condizione dell'Italia (e dell'Europa) del suo tempo, e tocca direttamente la stessa sorte individuale di lui Dante. La conciliazione raggiunta da Augusto si era prodotta dopo circa un secolo di feroci guerre civili che avevano avuto per protagonisti Mario, Silla, Pompeo, Cesare. Insieme con il poema di Lucano, altre fonti, classiche e medievali, informavano sulle guerre civili di Roma e sulla pace augustea.

A Dante il lato oscuro della storia di Roma, poi vinto dall'Impero di Augusto e dei suoi successori, si ripresentava ben vivo nel suo tempo, ma senza la speranza di un approdo finale simile alla pacificazione augustea. A lui e ai suoi concittadini era ben noto il mito delle origini di Firenze (narrato tra gli altri nella grande cronaca di Giovanni Villani).

Secondo questa tradizione Firenze si era affermata sulla vicina Fiesole dopo due

Ai propri riti i Latini aggiungeranno le pratiche religiose dei Troiani (dunque il sincretismo caro ai Romani), e la lingua sarà quella dei Latini. Si formerà una stirpe mista di Troiani e Latini (*Aen.* XII 834-840).

Un'eco indiretta di questa pacificazione è nel I canto della *Commedia*, dove a Dante, respinto nella selva del peccato dalle tre fiere, Virgilio parla di un misterioso *veltro* che guarirà i mali dell'Italia e la salverà:

Di quell'umile Italia fia salute  
per cui morì la vergine Camilla,  
Eurialo e Turno e Niso di ferute  
(*Inf.* I 106-108),

una sequenza che mescola e mette sullo stesso piano guerrieri di parte troiana (Eurialo e Niso, una coppia inseparabile di amici troiani) e di parte latina (Turno e la vergine Camilla), che hanno fatto il loro do-

guerre: distrutta due volte da Fiesole, Firenze aveva reagito alla prima e alla seconda distruzione e a sua volta aveva inflitto alla rivale una prima e una seconda distruzione, quest'ultima decisiva per domare la nemica<sup>[8]</sup>.

A quanto si sa, è un caso unico nei miti delle origini medievali, tutti ispirati a un eroe leggendario che conduce il suo popolo a un'affermazione territoriale e al passaggio da una vita primitiva alla formazione di un popolo coeso, con sue tradizioni e territorio e credenze e guerre esterne, ma estraneo alle guerre civili. L'antico mito della sottomissione di Fiesole esprimeva uno spirito divisivo che era continuato nella storia successiva della città, e giungeva agli anni di Dante. La vitalità cittadina, che si esprime nello splendido sviluppo urbano, nella ricchezza dovuta all'iniziativa dei grandi mercanti e banchieri, presenti nelle fiere e nelle piazze europee, si era affermata con grande forza vitale, crescendo su direttrici fondamentali: il controllo del territorio extraurbano e un governo cittadino controllato dalle Arti maggiori, vale a dire dalle corporazioni più ricche e potenti<sup>[9]</sup>.

All'esterno la città si afferma come stato territoriale e assoggetta i nobili che, forti delle loro truppe, dominano dall'alto di un castello i piccoli centri dei dintorni e le campagne. Contro di loro e contro i centri del contado il Comune organizza spedizioni militari estive di cittadini in armi, pedoni o cavalieri (d'inverno le attività militari sono sospese). Quando l'operazione ha successo, i signori sono costretti a trasferirsi in città, dove saranno soggetti alla legislazione antimagnatizia delle magistrature cittadine, e a convertirsi a uno stile di vita urbano. Firenze non è l'unica città in fase espansiva, e viene a taglio un famoso affresco di Simone Martini nel Palazzo pubblico di Siena: rappresenta in primo piano Guidoriccio da Fogliano, un uomo d'armi a cavallo, impegnato in una conquista territoriale nel contado; sullo sfondo numerose fortificazioni e Montemassi in Maremma, conquistato dai senesi nel 1328.

Tornando a Firenze, sul piano interno la vita politica comunale si articola nella lotta tra due gruppi contrapposti, con mezzi che non escludono la vendetta privata, la violenza, le armi. I due gruppi prendono il nome di *parte*, a indicare l'intero nel quale la *parte* si ritaglia un suo spazio politico-militare, per l'appunto, parziale. È un derivato di *parte* l'odierno *partito*, che però ha altro significato e non appare prima del XIX secolo, in altre condizioni. Nell'Italia medievale le parti sono quelle dei Guelfi e dei Ghibellini, che aderiscono, almeno teoricamente, gli uni alla Chiesa, gli altri all'Impero. Sotto le due diverse bandiere si formano alleanze con le parti presenti in altre città, allo scopo

[8] La tradizionale ostilità fiorentina verso Fiesole è espressa nell'*Inferno* da Brunetto Latini, che predice a Dante l'ostilità della componente fiesolana incorporata dai fiorentini: «Ma quello ingrato popolo maligno / che discese di Fiesole ab antico, / e tiene ancor del monte e del macigno, / ti si farà, per tuo ben far, nimico; / ed è ragion, ché tra li lazzi sorbi / si disconvien fruttare al dolce fico; / gent'è avara, invidiosa e superba: / dai lor costumi fa che tu ti forbi» (*Inf.* XV 61-69). Le rozze parole di Brunetto non rispecchiano il pensiero di Dante: è essenziale nella *Commedia* la distinzione tra il pellegrino che viaggia attraverso i tre regni, e il poeta che, al termine del suo viaggio, può riconsiderare globalmente ciò che ha vissuto. Per questa interpretazione cfr. Montano 2016.

[9] Per un'informazione più ampia sull'argomento si può vedere Bruni 2010: 94-100 e passim.



di consolidare il predominio della propria *parte* (o meglio fazione) entro la comunità cittadina e di partecipare a una rete di alleanze. Per definizione, la *parte* non può rappresentare il tutto, né perseguire il *bene comune*.

A Firenze, come altrove, la *parte* è composta da un numero variabile di famiglie importanti, originarie della città o inurbatesi volontariamente, o forzosamente in seguito alle iniziative militari di cui si è detto. Si tratta di famiglie estese, patriarcali, che includono i rami collaterali del *clan*. La consanguineità non esclude *amici* e cioè alleati, detti anche *consorti*, che dunque condividono le sorti del *clan*. Questo sistema incoraggia lo spirito divisivo, e la prevaricazione di una *parte* sulla *parte* avversa. Il conflitto si risolve generalmente per via giudiziaria o militare, o più spesso con l'arma dell'esilio, cui vengono condannati gli avversari più pericolosi, dopo processi condotti da giudici allineati con la *parte* vincente.

Nel 1248 i Ghibellini di Firenze, grazie all'appoggio di Federico II, scacciano i Guelfi. Morto Federico II nel 1250, nel 1251 i Guelfi tornano in città. Nel 1260 i Ghibellini



Figura 6 Pacino da Bonagiunta, *Battaglia di Montaperti*, dalla *Nuova Cronica* di Giovanni Villani, Codice Chigi L.VIII.296, XIV sec., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana.

scacciati da Firenze e i Ghibellini di Siena, rafforzati dalla cavalleria tedesca di Manfredi, sconfiggono i Guelfi a Montaperti (presso Siena); i Guelfi più esposti lasciano la città. Pochi anni dopo Manfredi, come si è già ricordato, è sconfitto e ucciso nella battaglia di Benevento da Carlo d'Angiò, fratello del re di Francia, che s'insedia nel Meridione insulare e peninsulare con il titolo di Re di Sicilia. I Ghibellini di Firenze escano dalla città, e questa volta per loro non ci sarà ritorno.

Rimasti vincitori, tocca ai Guelfi di Firenze dividersi in due fazioni, i Guelfi Bianchi e i Guelfi Neri, i primi sfavorevoli al nuovo potere esercitato in Italia, in modo diret-

to o indiretto, dagli Angioini, i secondi pronti ad approfittare della loro presenza per consolidare il proprio potere in città. Dante aderisce ai Bianchi. Carlo d'Angiò entra a Firenze come mediatore tra le due fazioni; di fatto protegge i Neri e le loro violenze. Seguono processi politici e condanne a morte. Accusato di peculato, Dante è condannato a morte in contumacia: per lui l'esilio sarà senza ritorno (1301-1302).

Dante è la vittima più illustre delle purghe, ma occorre aggiungere che non è l'unica vittima. I Bianchi fuoriusciti sono circa 600 (tra i quali il padre di Francesco Petrarca), e formano una città fuori della città madre, con i relativi istituti. Danno vita a un governo e si provvedono di magistrature proprie, in modo da regolare una città non territoriale (caso non unico nella storia italiana). Tra loro c'è Dante, che presta la sua penna ai



Bianchi e scrive una lettera nella quale propone, inutilmente, il ritorno pacifico in città. La precaria città extraterritoriale non può durare a lungo e, dopo alcuni falliti tentativi di ritorno a Firenze con la forza, i Bianchi si separano e vanno incontro a destini diversi. La notorietà del caso fiorentino si deve al destino di Dante, ma si può ricordare che ancora più forte fu l'esito delle discordie civili a Bologna<sup>[10]</sup>.

Nel nono e ultimo cerchio dell'*Inferno* sono puniti i traditori, imprigionati nel ghiaccio del Cocito, l'ultimo fiume infernale. Il cerchio si articola in quattro zone, ognuna dedicata a un tipo di tradimento. Nell'Antenora sono puniti i peccatori di tradimento politico, che sporgono solo la testa fuori del ghiaccio. Aggirandosi in questo spazio spettrale Dante colpisce involontariamente al capo uno dei dannati, che reagisce così:

Piangendo mi sgridò: Perché mi péste?  
 Se tu non vieni a crescer la vendetta  
 di Montaperti, perché mi moleste?  
 (*Inf.* XXXII 79-81).

La menzione di Montaperti suscita l'interesse di Dante, che chiede al dannato il nome promettendogli inutilmente di renderlo noto quando sarà tornato nel mondo dei vivi. Ma chi si è macchiato di un crimine così odioso vuole essere dimenticato. Per strappargli il nome che il dannato non vuol pronunciare, Dante si azzuffa selvaggiamente con lui, strappandogli i capelli. In questo, come in altri casi del suo viaggio nell'*Inferno*, Dante è più volte contagiato dal peccato e dai peccatori che incontra di volta in volta. Risolve la zuffa un'anima poco distante, che svela il nome del peccatore aggredito da Dante (e quindi lo tradisce): «Che hai tu, Bocca? / Non ti basta sonar con le mascelle, / se tu non latri? Qual diavol ti tocca?» (*Inf.* XXXII 106-108). A sua volta il personaggio smascherato dal compagno di pena svela il nome di quest'ultimo e di altri peccatori, tra i quali figura un altro fiorentino. Bocca degli Abati era un fiorentino che, con i concittadini guelfi, aveva partecipato alla battaglia di Montaperti (1260): durante la battaglia era passato dalla parte dei nemici, dopo aver ferito il portabandiera dei Guelfi e provocato il panico nelle file dei Guelfi, che si dettero alla fuga.

## 7. Dall'Impero vacante ad Arrigo VII

Nell'Antipurgatorio Virgilio e Dante incontrano Sordello, trovatore attivo nel XIII secolo, che con Virgilio ha in comune, a tanta distanza di secoli, la patria mantovana. Ignaro del cammino da seguire, Virgilio si rivolge a un'anima (che ben presto si manifesterà come un'*anima lombarda*, nel senso medievale della parola, più esteso dell'attuale Regione Lombardia) e gli chiede di indicargli «la miglior salita». Lo sconosciuto chiede a Virgilio di presentarsi, e questi risponde con il nome della città natale (con il quale cominciava il suo epitaffio): «Mantova...». Basta la parola perché l'interlocutore l'interrompa entusiasticamente: «O mantoano, / i' son Sordello della tua terra!»; e l'un l'altro abbracciava (*Purg.* VI 72-75). Da qui muove la famosa invettiva dantesca sui mali dell'Italia (*Purg.* VI

<sup>[10]</sup> Cfr. Milani 2003.

76-151): «Ahi serva Italia! Di dolore ostello...» È stato sufficiente il nome della piccola patria che li accomuna per un abbraccio fraterno; «e ora in te non stanno senza guerra / li vivi tuoi, e l'un l'altro si rode / di quei ch'un muro ed una fossa serra», con evidente allusione alla guerra delle fazioni cittadine. Le leggi del diritto romano non sono applicate perché il trono imperiale è vuoto. Segue un duro rimprovero agli imperatori assenteisti, Rodolfo d'Asburgo (1273-1291) e suo figlio Alberto tedesco (1298-1308). La rassegna dei mali dell'Italia trascurati da chi dovrebbe curarli si conclude con Roma, che piange, abbandonata dal suo sposo imperiale, e con amare, sarcastiche considerazioni su Firenze, dove tutti hanno in bocca la parola giustizia, tutti ambiscono alle cariche del Comune; le leggi cambiano continuamente, e Firenze assomiglia «a quella inferma / che non può trovar posa in su le piume, / ma con dar volta suo dolore scherma».

La presentazione tra i due viandanti e Sordello si completa nel canto seguente: quando Sordello apprende che il concittadino mantovano è Virgilio, sbalordito e confuso gli abbraccia le ginocchia e dice:

«O gloria d'i Latin, – disse – per cui  
mostrò ciò che potea la lingua nostra,  
o pregio eterno del loco ond'io fui,  
qual merito o qual grazia mi ti mostra?  
(*Purg.* VII 16-19).

Con queste parole si passa dalla nascita *lombarda*, comune a Sordello e Virgilio, alla perfezione del latino di Virgilio, lingua artificiale elaborata dai dotti; e il volgare del *si*, come *si* è già osservato.

## 8. Da Arrigo VII in Italia alla *Commedia*

Nel 1308 Enrico VII di Lussemburgo (fiorentinamente Arrigo) è eletto Imperatore e, diversamente dai suoi predecessori, intende riaffermare la sovranità sull'Italia. La *Monarchia* di Dante fu scritta in questa occasione, che dava forza a ideali che fino a poco prima sembravano irrealistici. L'opera fu scritta quando la spedizione in Italia del nuovo imperatore fu annunciata, o agli inizi della sua discesa, perché alcuni spunti non coincidono con la posizione finale di Dante, quale risulta dalla *Commedia*. Entusiasta dell'impresa imperiale, Dante scrisse alcune importanti lettere ai cardinali e ad altri potentati, compresi i fiorentini invitati ad aprire le porte all'Imperatore. Dopo aver assediato ed espugnato Brescia, Arrigo VII mosse verso l'Italia centrale. In Toscana Pisa fu una convinta sostenitrice dell'idea imperiale mentre Firenze filoangioina si oppose. Arrigo VII la strinse d'assedio, ma con forze insufficienti a piegare l'accanita resistenza di Firenze guelfa. In processo di tempo, Arrigo VII si ammalò di peste e morì; la stessa sorte toccò alla sua sposa che l'aveva accompagnato. Entrambi furono seppelliti nel Duomo pisano. Le speranze di Dante furono deluse, e il suo messaggio finale prese forma nella *Commedia*.

Del poema si metterà in rilievo un solo aspetto, che riguarda il rapporto tra la rigorosa struttura dei cento canti e il lettore, che mai come in questo caso è invitato a scorgere i nessi tra personaggi ed episodi lontani tra loro. La *Commedia*, in altre parole,

richiede un lettore attivo, in grado di connettere e insieme di distinguere lo sviluppo della narrazione: una narrazione che si svolge lungo la linearità del testo e però richiede anche di misurare e di cogliere il progressivo arricchimento dei significati. Un critico americano autore di studi importanti su Dante scrisse che, completata la lettura del poema, sarebbe utile (ma impossibile) rileggerlo dalla fine all'inizio. Con l'idea di una lettura a ritroso, dalla visione di Dio alla selva del peccato, Singleton intendeva mettere in rilievo il progressivo arricchimento dei significati, dal momento che ogni tappa del viaggio attraverso i tre regni comporta un arricchimento continuo: ogni nuova esperienza di peccato o di santità arricchisce e offre nuove dimensioni a ciò che il pellegrino ha incontrato in precedenza.

Se la modalità a ritroso suggerita paradossalmente da Singleton è di attuazione impossibile, non è di oggi la buona pratica nella lettura del poema consistente nel collegare episodi lontani fra loro. Chi si fermasse al canto V dell'*Inferno*, potrebbe pensare che quella di Francesca sia l'idea dell'amore condivisa anche da Dante, come credeva la critica dantesca dell'Ottocento. Ma il Dante che, al termine del suo viaggio nei tre regni, scrive la *Commedia*, concludendola con il verso famoso «l'amor che move il sole e l'altre stelle» è ben lontano dal Dante perso nella selva del peccato<sup>[11]</sup>.

L'incontro di Dante con Farinata, nel girone degli eretici *che l'anima col corpo morta fanno*, diventa immediatamente uno

scontro quando Farinata, appreso il nome di Dante, lo classifica come un guelfo e quindi un nemico per lui, esponente di primo piano nella rissa delle fazioni fiorentine. Il diverbio mette a fuoco, come meglio non si potrebbe, l'attribuzione dell'individuo a una *schiatte* o famiglia, e quindi un'assegnazione immediata alla parte nemica. Dante, da parte sua, condivide la stessa mentalità, non è meno fazioso del suo interlocutore. Ben diversa sarà la sua idea che si evolve e matura nella progressione dall'*Inferno* al *Purgatorio* al *Paradiso*.

Il punto può essere messo a fuoco paragonando lo scontro tra Dante e Farinata con il discorso dell'imperatore Giustiniano, che occupa per intero il canto VI del *Paradiso*. Imperatore d'Oriente, Giustiniano recuperò all'Impero l'Italia e rinsaldò l'autorità imperia-



Figura 7 *Imperatore Giustiniano*, mosaico (particolare), 547 d.C., Ravenna, Basilica di San Vitale.

[11] Rimando a Montano 2016.

le. Delle molte imprese di cui è protagonista interessa la grande opera che ha salvato ai posteri il diritto civile romano (*Corpus iuris civilis*), sistemato nella raccolta di Giustiniano e aggiornato con i provvedimenti emanati dallo stesso Imperatore. Grazie a questa grande compilazione il complesso della giurisprudenza romana fornì i fondamenti della legislazione europea.

Qui interessa il finale del suo lungo discorso, che tocca coloro che rivendicano, nel presente, la fedeltà all'Impero. Inizialmente Giustiniano aveva annunciato a Dante che gli avrebbe mostrato «con quanta ragione / si move contr'al sacrosanto segno / e chi 'l s'appropria / e chi a lui s'oppon» (*Par.* VI 31-33; il *segno*, cioè l'insegna dell'Impero, è l'Aquila imperiale); e s'intende che i Ghibellini sbandierano l'insegna imperiale, alla quale i Guelfi sono avversi. Dopo aver esposto la lunga parabola delle imprese dell'insegna imperiale, dalle origini (che sono quelle che fanno capo all'*Eneide*), Giustiniano passa al tempo di Dante (si noti che Carlo Novello è Carlo II d'Angiò, re di Napoli; alla dinastia angioina, che ha per insegna i gigli di Francia, fanno capo i guelfi italiani):

Omai puoi giudicar di quei cotali  
 ch'io accusai di sopra e di lor falli.  
 Faccian li ghibellin, faccian lor arte  
 sott'altro segno, ché mal segue quello  
 sempre chi la giustizia e lui diparte;  
 e non l'abbatta esto Carlo Novello  
 coi Guelfi suoi, ma tema degli artigli  
 ch'a più alto leon trasser lo vello.  
 Molte fiate già pianser li figli  
 per la colpa del padre, e non si creda  
 Che Dio trasmuti l'armi per suoi gigli!  
 (*Par.* VI 97-112)

Tornando allo scontro Dante-Farinata, è chiarissimo che sia l'uno sia l'altro sono smentiti.

Forse più problematico, ma non meno interessante, è il personaggio di Ulisse punito nella bolgia dei consiglieri fraudolenti. Interrogato, su richiesta di Dante, da Virgilio, Ulisse racconta che né i vincoli con il figlio, né quelli con il padre e con la sposa

vincer potero dentro a me l'ardore  
 ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto  
 e de li vizi umani e del valore;  
 ma misi me per l'alto mare aperto  
 sol con un legno e con quella compagna  
 picciola da la qual non fui disertò.  
 L'un lido e l'altro vidi infin la Spagna,  
 fin nel Morrocco, e l'isola d'i Sardi,  
 e l'altre che quel mare intorno bagna.  
 Io e' compagni eravam vecchi e tardi  
 quando venimmo a quella foce stretta  
 ov'Ercole segnò li suoi riguardi

acciò che l'uom più oltre non si metta;  
da la man destra mi lasciai Sibilia,  
da l'altra già m'avea lasciata Setta.  
"O frati", dissi, "che per cento milia  
perigli siete giunti a l'Occidente,  
a questa tanto picciola vigilia  
d'i nostri sensi ch'è del rimanente  
non vogliate negar l'esperienza,  
di retro al sol, del mondo senza gente.  
Considerate la vostra semenza:  
fatti non foste a viver come bruti,  
ma per seguir virtute e canoscenza".  
Li miei compagni fec'io sì aguti,  
con questa orazion picciola, al cammino,  
che a pena poscia li avrei ritenuti;  
e volta nostra poppa nel mattino,  
de' remi facemmo ali al folle volo,  
sempre acquistando dal lato mancino...  
(*Inf.* XXVI 97-126).

L'«orazion picciola» di Ulisse conferma la capacità persuasiva della sua retorica, e come ha persuaso i suoi ingenui compagni così è stato all'unanimità o quasi elogiato dai lettori e dai critici. Tuttavia, se le doti oratorie di Ulisse sono fuori discussione, è lecito domandarsi che cosa abbia fruttato il *folle volo* dell'impresa nella quale hanno perso la vita. Quali benefici ha portato quella navigazione temeraria?

Ascendendo verso l'ottavo cielo del Paradiso, Dante è invitato da Beatrice a guardare, prima dell'ascensione finale, la distanza che lo separa dal mondo dalla Terra:

Col viso ritornai per tutte quante  
le sette spere, e vidi questo globo  
tal, ch'io sorrisi del suo vil sembiante;  
e quel consiglio per migliore approbo  
che l'ha per meno; e chi ad altro pensa  
chiamar si puote veramente probo.  
[...]  
L'aiuola che ci fa tanto feroci,  
volgendum'io con gli eterni gemelli,  
tutta m'apparve da' colli alle foci...  
(*Par.* XXII 133-138 e 151-153).

Nel canto XXVII del *Paradiso* Beatrice invita di nuovo Dante a guardare la Terra. Dante guarda in basso: «sì ch'io vedea di là da Gade il varco / folle d'Ulisse...» (*Par.* XXVII 82-83; *Gade* è Cadice). Torna dunque l'idea del *folle volo*. Ma se il significato fondamentale di *folle* è chiaro, ben diversa è l'accezione in cui ricorre nei due casi: per *Ulisse* la follia si può intendere nel senso che la missione è finita male, che ne è stato sottovalutato il pericolo, e così via.

Nella seconda occorrenza, si può azzardare una diversa interpretazione: quello di Ulisse è stato un tentativo alla cieca: che cosa ha capito Ulisse dopo aver superato le colonne d'Ercole? Quali orizzonti gli si sono aperti? Il suo è stato un rischio gratuito.

A conferma, si può ricordare lo strano modo della partenza: «e volta nostra poppa nel mattino, / dei remi facemmo ali al folle volo, / sempre acquistando dal lato mancino». Ci si aspetterebbe *volta nostra prora*; e così infatti si legge più avanti, quando Beatrice profetizza una tempesta (*fortunale*) si abatterà sul mondo corrotto e raddrizzerà la navigazione della *classe*, cioè della flotta cristiana: «Ma prima che gennaio tutto si sverni / per la centesma ch'è là giù negletta, / le poppe voverà u' son le prore / sì che la classe correrà diretta / e vero frutto verrà dopo'l fiore» (*Par.* XXVII 141-147)<sup>[12]</sup>. È l'esatto contrario della nave di Ulisse, e certo Dante ha volutamente contrapposto la rotta a rovescio di Ulisse e il raddrizzamento che ripristinerà la società cristiana dal punto di vista religioso e politico.

Anche in questo caso, dunque, una relazione non meccanica tra luoghi diversi del poema permette di misurare quel continuo arricchimento e incremento dei significati che contrassegna la dinamica della poesia dantesca.

## Cenni bibliografici

La gran massa della bibliografia dantesca si è accresciuta in occasione del centenario del 2021. Ricordo qui alcuni testi fondamentali, che sono utili a una lettura personale non meno che all'insegnamento scolastico. Una recente biografia di Dante e del suo mondo si deve ad Alessandro Barbero, *Dante*, Laterza, 2020.

Le interpretazioni sulla poesia e le idee di Dante sono molte. Mi permetto di segnalare l'opera, a mio avviso preziosa, di R. Montano, *Dante filosofo e poeta*, Roma, Salerno Editrice, 2016, che offre un'interpretazione tanto valida quanto di lettura scorrevole sulla poesia e sul pensiero dantesco, ed è stata citata e usata nelle pagine che precedono.

Delle opere dantesche si trovano buone edizioni (di prezzo accessibile), fornite di commenti aggiornati e, per le opere latine, di traduzione a fronte.

Al lettore che ama Dante, e agli insegnanti che l'insegnano, fornisce utili punti d'appoggio l'*Enciclopedia dantesca*, su aspetti generali e particolari del poema (idee, personaggi, lingua e così via); pubblicata negli anni 1970-1978 e oggi consultabile gratuitamente in rete nel sito della Treccani.

Segnalo poi la *Concordanza della Commedia di Dante Alighieri* (Torino, Einaudi, 1975, 4 voll., a cura di Luciano Lovera, con la collaborazione di Rosanna Bettarini e Anna Mazzarella: il vol. IV contiene il rimario del poema), che è o dovrebbe essere presente nelle biblioteche delle scuole mediasuperiori, preziosa perché consente indagini sul vocabolario dantesco: in sé e per sé e perché consente un'ampia ricognizione su Dante *padre della lingua italiana*. Basti pensare alle parole dantesche oggi non più

[12] *Gennaio* va letto *genna*?, la *centesma* indica una differenza tra il calendario corrente e il moto dei cieli, che girano intorno alla terra secondo la concezione tolemaica; il latinismo *classe* si riferisce alla flotta delle navi cristiane.



in uso, e a quelle che sono impiegate dal poeta e vivono tuttora, facendo attenzione a quelle che restano uguali nel significante ma sono cambiate nei significati e consentono, con l'ausilio di un buon vocabolario dell'italiano moderno, a verificare il gioco dei significanti e dei significati, e la continuità o l'evoluzione degli uni e degli altri, utile a comprendere, tra l'altro, la continuità o discontinuità dei significati nel permanere dei significanti. Esami di questo tipo sono preziosi per toccare con mano la lunga durata e la plasticità di significati nuovi nel passato e nel presente: una via per verificare nel concreto stabilità e mutamento della lingua nazionale nella lunga durata.

Segnalo ancora la recente edizione delle cosiddette opere minori dantesche (e cioè con esclusione della *Commedia*), diretta da Marco Santagata, nei due volumi dei Meridiani di Mondadori, 2011-2014.

Infine, menziono la grande edizione dell'*opera omnia* di Dante diretta da Enrico Malato per la Salerno editrice, ricchissima, della quale si attende solo una nuova edizione del *Convivio*, mentre è di pubblicazione imminente un ampio saggio del commento alla *Commedia* dello stesso Malato.

## Bibliografia

Bruni 2010 = Francesco Bruni, *Italia. Vita e avventure di un'idea*, Bologna, Il Mulino.

Byron 1999 = George Byron, *La profezia di Dante*, a cura di Francesco Bruni e Loretta Innocenti, Roma, Salerno.

Capatti 2005 = Alberto Capatti, *La cucina italiana. Storia di una cultura*, Roma-Bari, Laterza.

Chiesa e Tabarroni 2013 = Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni, con la collaborazione di Diego Ellero, Roma, Salerno.

Milani 2003 = Cfr. Giuliano Milani, *L'esclusione dal Comune. Conflitti e bandi politici a Bologna e in altre città italiane tra XII e XIV secolo*, Roma, Istituto Storico italiano per il Medio Evo.

Montano 2016 = Rocco Montano, *Dante filosofo e poeta*, Roma, Salerno.

# Giotto di Bondone e Dante Alighieri nel palazzo del Podestà di Firenze: frammenti di un dialogo inedito

SONIA CHIODO

---

Il 20 luglio 1840 l'orgoglio patrio e l'entusiasmo per un capolavoro dell'arte medievale fiorentina ritrovato si intrecciavano nella celebrazione del ritrovamento del ritratto di Dante Alighieri, ricordato dalle antiche fonti tra gli affreschi giotteschi della cappella del palazzo del podestà di Firenze [Fig.1], ma da secoli nascosto sotto strati di calce. Era stato soprattutto un brano delle *Vite* di Giorgio Vasari – «... ancor oggidì si vede ritratto nella cappella del Palagio del Podestà di Fiorenza l'effigie di Dante Alighieri, coetaneo et amico di Giotto et amato da lui per le rare doti che la natura aveva nella bontà del gran pittore impresse»<sup>[1]</sup> – a sollecitare l'avvio delle ricerche sulle pareti dell'antica cappella del Podestà, auspicando la rimozione del «sudicio intonaco» che celava l'effigie del grande poeta<sup>[2]</sup>. Finalmente un gruppo di appassionati cultori dell'opera e della personalità dell'Alighieri – Seymour Kirkup, Giovanni Aubrey Bezzi, Richard H. Wilde, l'unico a poter vantare un profilo di studioso delle opere del poeta – decise di finanziare l'impresa affidando l'incarico ad Antonio Marini, pittore e restauratore pratese di gran voga. I lavori procedettero spediti riportando finalmente alla luce il ritratto del poeta nell'estate del 1840<sup>[3]</sup>. I lavori di svelamento delle pareti a poco a poco portarono alla luce i resti di un grandioso ciclo dipinto da Giotto di Bondone, l'artista che sconvolse il linguaggio figurativo dei suoi tempi, diventando «tanto imitatore della natura che ne' tempi suoi sbandì affatto quella greca goffa maniera, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, et introdusse il ritrar di naturale le persone vive, che molte centinaia d'anni non s'era usato»<sup>[4]</sup>; il valore della scoperta era dunque doppio, sommando il ritrovamento dell'effigie dantesca a quella di una nuova opera del più grande pittore del medioevo italiano. La scoperta d'altra parte ebbe anche il merito di attirare l'attenzione sul palazzo del Podestà nel suo complesso, imponente testimonianza dell'architettura pubblica fiorentina tra Due e Trecento, devastata da modifiche interne e dalla trasformazione in carcere, e favorì quindi l'avvio di un restau-

---

[1] Vasari 1568 (ed. Bettarini Barocchi): vol. II, 97.

[2] Montani Masselli, in Vasari 1568 (ed. Montani Masselli): vol. I, 126 nota 2.

[3] Donato e Parenti 2013: 250-251.

[4] Vasari 1568 (ed. Bettarini Barocchi): vol. II, 97.

ro complessivo dell'edificio, da leggersi con lo sguardo aperto ai numerosissimi cantieri che accompagnano la scelta di Firenze come capitale del Regno. Tutto era pronto nel 1865 quando il palazzo divenne sede della prima mostra destinata a celebrare Dante Alighieri nel centenario della sua nascita<sup>[5]</sup>.

La scoperta del ritratto dantesco tuttavia non mancò di sollevare anche roventi polemiche: sull'opportunità delle integrazioni inserite da Marini per risarcire le lacune della superficie pittorica, ma soprattutto sull'effettiva identificazione del personaggio raffigurato con Dante Alighieri<sup>[6]</sup>. Il dubbio sollevato a proposito di quest'ultimo punto nasceva da una considerazione che ha mantenuto inalterata la sua validità fino ai giorni nostri: come è possibile che a Dante Alighieri, morto in esilio e gravato da una condanna alla pena capitale, sia stato tributato un simile omaggio in uno dei palazzi pubblici più importanti della città a pochi anni dalla sua scomparsa? Nel secolo scorso le ragioni della perplessità hanno trovato ampio spazio prima in un articolo di Ernst Gombrich, poi con ulteriori argomenti negli studi di Maria Monica Donato<sup>[7]</sup>. Quest'ultima giunse alla conclusione che il presunto ritratto dantesco del Bargello fosse divenuto tale in un momento successivo di diversi decenni a quello della sua realizzazione, non prima della fine del Trecento, quando – nell'ambito dell'elaborazione del mito di Firenze come “nuova Roma”, capace nel presente di rivestire nel campo delle lettere il ruolo di guida e modello che quest'ultima aveva avuto nell'antichità – si avviò la celebrazione di Dante Alighieri, insieme a quella di Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio, ponendoli accanto agli antichi eroi nei cicli di Uomini Illustri affrescati nel Palazzo dei Signori e in quello dell'Arte dei Giudici e Notai. A quest'epoca la figura dipinta nel palazzo del Bargello, fu arbitrariamente identificata con l'Alighieri, diventando poi il modello per i ritratti successivi, allo scopo di dimostrare che Firenze aveva riabilitato la memoria del suo illustre cittadino subito dopo la sua scomparsa, affidando al pennello di Giotto il compito di tributargli un omaggio straordinario.

In realtà le cose andarono in modo molto più semplice; gli studi più recenti dimostrano non solo che Giotto intese raffigurare proprio Dante Alighieri, ma anche che i riferimenti alla *Commedia* permeano profondamente il contenuto delle pitture dispiegate sulle pareti della cappella, facendole diventare una delle testimonianze più significative della sua diffusione nella città natale dell'Alighieri e del dialogo intessuto – a distanza, attraverso le opere – tra le due figure di maggior spicco nel panorama artistico e letterario dell'epoca non solo a Firenze, ma nella penisola intera<sup>[8]</sup>.

---

[5] *Esposizione* 1865.

[6] Sulle polemiche che seguono la scoperta del ritratto fiorentino si veda la recente sintesi di chi scrive (Chiodo 2018: 339-348).

[7] Gombrich 1979; Donato 2008; Donato 2015.

[8] Per una sintesi aggiornata dell'intera questione e la presentazione di nuove proposte si veda il catalogo della mostra recente *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante* (Azzetta, Chiodo e De Robertis 2021), cui si rimanda per una discussione più approfondita e dettagliata dei contenuti di seguito esposti in questo saggio da parte di chi scrive.

Gli affreschi, purtroppo gravemente lacunosi, coprivano interamente le pareti della cappella coperta da una volta a botte, costruita in occasione dei lavori per la ristrutturazione del palazzo tra il 1316 e il 1322. Si trattava di un luogo di destinazione semi-pubblica, privata poiché all'interno di un palazzo, pubblica poiché destinata al titolare di uno dei principali ruoli istituzionali della città, quello del responsabile dell'amministrazione della giustizia civile e penale<sup>[9]</sup>. Difficile credere che la destinazione non abbia influito sui contenuti del ciclo figurativo che, infatti, si impone all'attenzione dell'osservatore come una riflessione sul destino dell'anima dopo la morte. Nella volta entro medaglioni dal profilo mistilineo erano raffigurati i simboli dell'Apocalisse, oggi visibili solo in parte, tra cui il bellissimo *Agnello mistico* al centro. Sotto, sulle pareti, si dispiega la visione cristiana del destino dell'anima nell'aldilà. Sulla parete di fondo è raffigurato il Paradiso [Fig. 2]: in alto entro una mandorla multicolore si vede la figura di Dio Padre, circondato da una moltitudine di angeli, sotto in file dall'andamento lievemente circolare per suggerire la vastità dello spazio si schierano i patriarchi, gli apostoli, santi e sante martiri, ma anche i fondatori degli ordini religiosi e infine, ancora sotto, uomini e donne in abiti contemporanei; infine in primo piano si vedono i committenti del ciclo, inginocchiati ai lati della finestra e con lo sguardo rivolto verso l'alto. Al lato opposto, sulla controfacciata della cappella si trova quel che rimane di una grandiosa raffigurazione dell'Inferno [Fig. 3], che occupava tutta la parete, ma di cui ora resta poco meno di un quarto nella parte inferiore, con la figura mostruosa e gigantesca di Lucifero, circondata dalle anime dei dannati. A fronte delle due possibili alternative del destino umano – beatitudine e dannazione – la responsabilità individuale è evocata dalla testimonianza esemplare della biografia di Maria Maddalena illustrata sulle pareti laterali [Fig. 4] e di quella di san Giovanni Battista. La prima esempio di dissolutezza redenta attraverso la conversione e la penitenza, il secondo – ingiustamente incarcerato e pure lui vittima di morte per decapitazione – esempio di serena accettazione del proprio destino oltre che patrono della città<sup>[10]</sup>.

Dante Alighieri è raffigurato tra le anime beate, subito dietro il religioso inginocchiato in primo piano [Figg. 1-2]. Indossa il lucco, riservato alle più alte cariche del comune o comunque ai personaggi che avevano un ruolo importante nel governo della città: si trattava di una veste lunga e ampia, di colore nero o rosso, chiusa al collo da ganci, con aperture ai lati per lasciar passare le braccia e che ricadeva in ampie pieghe fino al polpaccio. Con questo abito il poeta è sempre raffigurato anche nei più antichi manoscritti della *Commedia* miniati a Firenze (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Pal. 313; Milano, Biblioteca Trivulziana, ms. 1080, datato 1337) o in area padana (London, British Library, Edgerton 943)<sup>[11]</sup>. A questo elemento identificativo, che pure poteva riferirsi ad altri maggiorenti della città, si aggiungono il libro che il personaggio

[9] Yunn 2015: 132-133.

[10] Per una sintetica ma completa descrizione del ciclo si veda Previtali 1993: 348-353.

[11] Una recente analisi del manoscritto fiorentino si deve a De Robertis - Chiodo (in Azzetta, Chiodo e De Robertis 2021: 192-195). Sul codice ora a Londra si vedano i recenti contributi di Ponchia 2015: 40-51 e Pegoretti 2017: 127-142.



Figura 1 Giotto di Bondone, *Paradiso*, 1333-1337, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, cappella (particolare con il ritratto di Dante Alighieri).

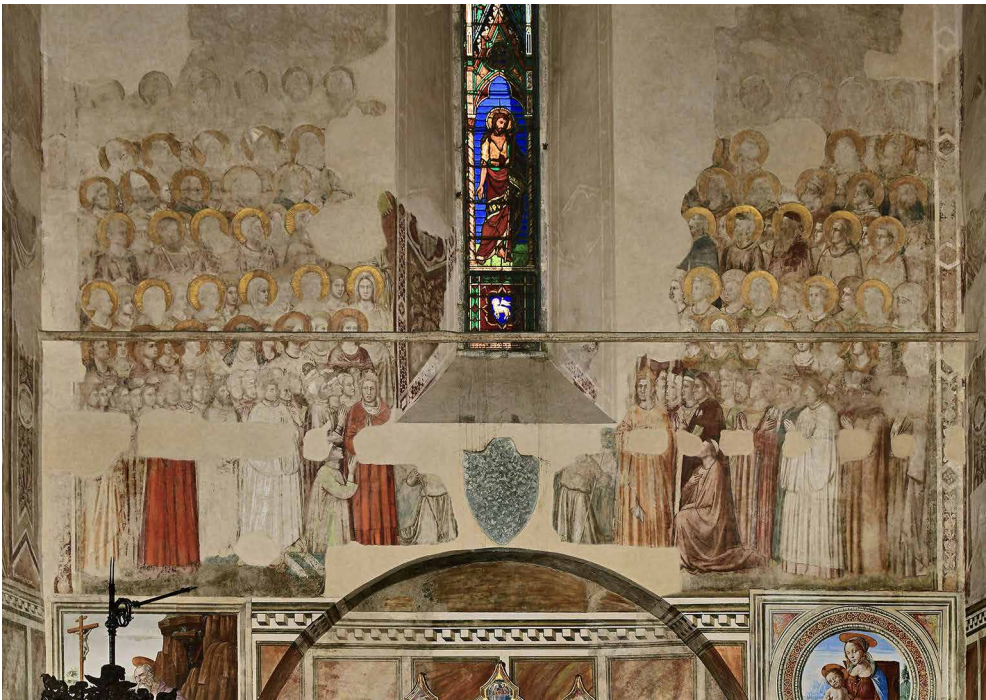


Figura 2 Giotto di Bondone, *Paradiso*, 1333-1337, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, cappella (particolare).





Figura 3 Bottega di Giotto (Stefano?), *Inferno*, 1333-1337, Firenze, Museo Nazionale del Bargello (particolare).



Figura 4 Bottega di Giotto, *Ultima comunione di santa Maria Maddalena*, 1333-1337, Firenze, Museo Nazionale del Bargello, parete settentrionale.





Figura 5 Giotto di Bondone, *Madonna dei sestieri*, 1333-1335c., Firenze, Museo Nazionale del Bargello, piano terreno.

sostiene con il braccio sinistro e che lo identifica in modo inequivocabile con un uomo di lettere e, infine il ramoscello con foglie e pomi. Appena leggibile a causa del mediocre stato di conservazione della superficie pittorica, quest'ultimo elemento è decisivo per l'identificazione del personaggio con Dante Alighieri in quanto collegabile ad alcuni versi della *Commedia*, in cui l'albero dei dolci pomi allude al paradiso terrestre ma diventa soprattutto allegoria del significato più profondo del percorso spirituale e

morale che il poeta compie nel suo viaggio immaginario<sup>[12]</sup>. Nel XVI canto dell'*Inferno* (*Inf.* XVI 61-63), infatti, Dante – arrivato nel terzo girone del settimo cerchio, prigione eterna di coloro che furono violenti contro Dio, la natura e l'arte – si congeda da queste anime dannate e sintetizza il senso del suo percorso dagli inferi allo stato di grazia del Paradiso dicendo «Lascio lo fele e vo per dolci pomi / promessi a me per lo verace duca». I dolci pomi sono evocati come metafora dell'obiettivo finale del suo viaggio, come subito chiarirono i più antichi commentatori, dal bolognese Iacomo della Lana – che tra il 1324 e il 1328 chiosa: «io lasso lo fele, cioè la vita viziosa ch'è così amara come lo fele, e vo per dolci pomi, cioè vo ad acquistare virtude e perfezion, le quali perfezioni mi son promesse per Virgilio, cioè per la discrezione umana» – a Guido da Pisa, che nota: «Lascio lo fele e vo' per dolci pomi»: id est: relinquo peccata – que per Infernum allegorice figurantur – et pro dulcibus pomis vado, que figurantur per Purgatorium et etiam Paradisum». Diversamente dalle figure che gli sono accanto, prive di attributi distintivi, quella dell'Alighieri è fortemente caratterizzata dal punto di vista fisionomico e ciò indica la precisa volontà da parte dei committenti di renderla identificabile con facilità.

D'altra parte, l'analisi iconografica di quanto rimane della ricchissima decorazione della cappella ha rivelato, in modo inaspettato, una profonda influenza del testo dantesco sia in alcuni aspetti puntuali del racconto sia nella sua progettazione complessiva, al punto che il ritratto – a ben vedere – si configura come il suggello del tributo al grande poeta in essi sviluppato a un livello ben più profondo e intellettualmente consapevole. Non si era mai notato infatti che nel ciclo del Bargello per la prima volta i tre luoghi dell'aldilà – Inferno, Purgatorio, Paradiso – non sono uniti nella visione del giudizio alla fine dei tempi, come si vede nei mosaici del Battistero fiorentino ma ben prima in quelli della cattedrale di Torcello, nella chiesa benedettina di Sant'Angelo in Formis e in genere nell'iconografia medioevale, ma sono presentati come i luoghi in cui l'anima viene accolta subito dopo la morte terrena, nell'attesa del destino eterno che arriverà alla fine dei tempi, in una prospettiva spirituale che lascia ancora tempo al pentimento, all'espiazione e dunque alla possibilità di salvezza, come ricorda l'esempio di Maria Maddalena, le cui storie sono dipinte sulle pareti laterali della cappella. Altri chiari segni della profonda conoscenza del testo della *Commedia* da parte del pittore e dei suoi committenti si desumono dall'analisi di singoli motivi iconografici, anche se lo stato gravemente lacunoso delle pitture rende purtroppo mutila la ricerca. Una puntuale traduzione visiva del testo dantesco, finora incomprensibilmente sfuggita agli studi, si riconosce nella figura di Lucifero [Fig. 3]. Per realizzarlo Giotto – abbandonando il modello fornito dai mosaici di Coppo di Marcovaldo nel Battistero fiorentino e adottato negli affreschi della cappella di Enrico Scrovegni a Padova<sup>[13]</sup> – visualizza invece la descrizione riportata dall'Alighieri, atterrito al cospetto del mostro che domina l'abisso infernale (*Inf.* XXXI 31-57). Come quest'ultimo infatti Lucifero ha poi testa con tre volti uniti alla sommità («Oh quanto parve a me gran meraviglia / Quand'io

[12] Neri Lusanna 2014: 34-53 e poi Chiodo 2017: 343-346.

[13] Pasquini 2020: 61-65.

vidi tre facce a la sua testa! / L'una dinanzi, e quella era vermiglia; / l'altr'eran due, che s'aggiugnieno a questa / sovresso 'l mezzo di ciascuna spalla, / e sé giugnieno al loco de la cresta; / e la destra pareva tra bianca e gialla: / la sinistra a vedere era tal, quali / vegnon di là onde 'l Nilo s'avalla», *Inf.* XXXIV 37-45) e grandi ali di pipistrello che si staccano dalla sommità delle spalle («Sotto ciascuna uscivan due grand'ali, / quanto si convenia a tanto uccello: / vele di mar non vid'io mai cotali. / Non avean penne, ma di vispistrello / era lor modo; e quelle svolazzava, / si che tre venti si movean da ello: / quindi Cocito tutto s'aggelava», *Inf.* XXXIV 46-54).

Una citazione dal testo dantesco si riconosce poi nella figura del gigante a destra di chi guarda, che stringe nella mano un'anima, tenendola per il polpaccio. La decifrazione di questo motivo non è immediata e richiede uno sforzo filologico e interpretativo al tempo stesso. L'identità del dannato infatti è svelata dal confronto con l'Inferno dipinto nella navata destra della chiesa di Santa Croce a Firenze da Andrea di Cione, dove la stessa figura è affiancata da una iscrizione che lo identifica con Antenore, il principe troiano che causò la distruzione di Troia avendo permesso l'ingresso dei greci tra le sue mura. Questa collocazione è direttamente desunta dal poema dantesco, nel quale Antenore dà il nome a una delle quattro zone del lago che circonda la figura di Lucifero – l'Antenora appunto – all'interno della quale sono reclusi i traditori della patria, mentre nelle altre (Caina, Tolomea, Giudecca) si trovano rispettivamente i traditori dei parenti, degli ospiti, dei benefattori.

Sulla scorta del testo dantesco il tradimento della patria è considerato dunque uno dei peccati più gravi, anzi probabilmente il più grave e la sua presentazione in questi termini deve leggersi in continuità con i contenuti delle altre pitture eseguite da Giotto nello stesso palazzo, in particolare la *Madonna dei sestieri*, al piano terreno, dove la personificazione di Firenze è affiancata a quella della Carità, ritenuta da Tommaso d'Aquino virtù superiore a tutte le altre, poiché si manifesta principalmente nell'amore verso il prossimo, quindi verso i propri concittadini, in definitiva verso la patria [Fig. 5].

Le pitture della cappella e degli altri ambienti del palazzo sono quindi collegate tra loro, ciascuna parte di un discorso volto a esibire e celebrare i valori fondanti della città, destinati a sostenere la coesione tra i cittadini, la pace, il buon governo. Alla luce di questi elementi si chiarisce anche il ruolo del podestà e del vescovo inginocchiati in primo piano davanti ai beati del Paradiso, accompagnati da re Salomone, il re biblico esempio di equità e saggezza, e da Traiano, l'imperatore pagano che fu accolto in paradiso grazie all'intercessione di papa Gregorio Magno, che, colpito dalla magnanimità delle sue azioni, aveva pregato per la salvezza della sua anima [Fig. 2]. I due poteri, quello laico e quello religioso, sono qui affiancati per mostrare concordia e collaborazione nel perseguimento del bene comune. Il vescovo – Francesco Silvestri da Cingoli, in carica dal 1323 al 1341 – ebbe probabilmente il ruolo di maggior impegno nella definizione dei contenuti del programma iconografico; il podestà – o meglio i podestà, dal momento che il loro mandato aveva una durata semestrale – probabilmente ebbero principalmente l'onere di finanziare l'impresa, ma anche l'onore di lasciare le insegne di famiglia sulle pareti di uno dei capolavori della pittura fiorentina del Trecento. Grazie a queste possiamo anche definire con certezza gli estremi cronologici dell'impresa: l'inizio nel

primo semestre del 1333, quando fu podestà Giorgio de' Tebaldeschi da Ascoli, di cui si vede lo stemma in alto, nella fascia decorativa che corre alla base della volta a botte; la fine nel secondo semestre del 1337, quando fu podestà Fidesmino da Varano, come indica la presenza ricorrente del suo stemma negli sguanci delle finestre e tra i festoni vegetali che dividono le scene, ma anche l'iscrizione che corre ai piedi della figura di san Venanzio, protettore della famiglia da Varano e di Camerino di cui erano signori.

A questo punto un quesito è ineludibile quanto superfluo: quello tra Dante Alighieri e Giotto fu un solo dialogo intellettuale a distanza o ci fu anche l'opportunità di una conoscenza diretta e quindi una reale frequentazione? I tentativi di individuare luoghi e tempi di un incontro tra i due grandi hanno dato luogo a ipotesi avventurose, prive di sicuro fondamento; d'altra parte, alla luce di quanto le pitture del Bargello chiaramente raccontano, la profonda conoscenza dell'opera dantesca da parte di Giotto, di cui finora non esisteva prova, è ora innegabile. Quest'ultimo non poteva restare insensibile davanti alla straordinaria capacità di vedere, prima ancora di descrivere in forma poetica, un aldilà mai immaginato prima da nessuno, fatto di paesaggi con fiumi, grotte, architetture e anche opere d'arte, e gli affreschi della cappella del Podestà conservano la prova inequivocabile delle impressioni e delle emozioni che le parole del poeta suscitarono nella mente del pittore.

Per quanto riguarda l'Alighieri invece il suo apprezzamento per l'opera giottesca è ben noto ed è affidato ad alcune celebri terzine del *Purgatorio*: «Oh vana gloria de l'umane posse! / com' poco verde in su la cima dura, / se non è giunta da l'etati grosse! / Credette Cimabue ne la pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura. / Così ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria de la lingua; e forse è nato / chi l'uno e l'altro cacerà del nido. / Non è il mondan romore altro ch'un fiato / di vento, ch'or vien quinci e or vien quindi, / e muta nome perché muta lato» (*Purg.* XI 91-102), formidabile sintesi critica di una delle stagioni più creative nel campo delle lettere e delle arti, in cui l'etica cristiana e il conseguente sguardo disincantato sulla caducità delle cose umane è tutt'uno con la valutazione critica dell'intellettuale.

## Bibliografia

- Azzetta, Chiodo e De Robertis 2021 = *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 11 maggio - 8 agosto 2021) a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo e Teresa De Robertis, Firenze, Mandragora.
- Chiodo 2017 = Sonia Chiodo, *Ritratti di Dante dal Trecento al primo Seicento. Fonti scritte e tradizione iconografica*, in *Le vite di Dante dal xiv al xvi secolo. Iconografia dantesca*, a cura di Monica Berté, Maurizio Fiorilla, Sonia Chiodo, Isabella Valente, Roma, Salerno, pp. 338-376.
- Donato 2008 = Maria Monica Donato, *Il primo ritratto documentato di Dante e il problema dell'iconografia trecentesca: conferme, novità e anticipazione dopo due restauri*, in *Dante e la fabbrica della 'Commedia'*. Atti del Convegno di internazionale di Ravenna, 14-16 settembre 2006, a cura di Alfredo Cottignoli, Donatino Domini, Giorgio Gruppioni, Ravenna, Longo, pp. 355-80.
- Donato e Parenti 2013 = *Dal Giglio al David. Arte civica a Firenze fra Medioevo e Rinascimento*, Catalogo della mostra (Firenze, 14 maggio - 8 dicembre 2013) a cura di Maria Monica Donato e Daniela Parenti, Firenze, Giunti.

- Donato 2015 = Maria Monica Donato, *Gli affreschi del Palazzo dell'Arte de' Giudici e Notai*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s. v, vol. VII 2015, pp. 3-33 (pubblicato anche in Umberto Montano, Maria Monica Donato, *Il cibo e la bellezza. Un ciclo di affreschi, il volto di Dante e una grande cucina*, con un atlante fotografico di Oliviero Toscani, Firenze, Giunti, pp. 17-43).
- Esposizione 1865 = *Esposizione dantesca in Firenze*, Firenze, Le Monnier.
- Gombrich 1979 = Ernst Gombrich, *Giotto's Portrait of Dante*, in «The Burlington Magazine», vol. cxxi, fasc. 917 pp. 471-83.
- Neri Lusanna 2014 = Enrica Neri Lusanna, *Dante, non-Dante. Osservazioni sul presunto ritratto giottesco della Cappella del Podestà a Firenze*, «Paragone», s. III, nrr. 114-115 (2014), pp. 34-53.
- Pasquini 2020 = Laura Pasquini, *"Pigliare occhi, per aver la mente". Dante la "Commedia" e le arti figurative*, Roma, Carocci Editore.
- Vasari 1568 (ed. Bettarini Barocchi) = Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di Rosana Bettarini, Paola Barocchi, Firenze, Sansoni Editore S.P.E.S., 1966-1997, 11 voll.
- Vasari 1568 (ed. Masselli) = Giorgio Vasari, *Le opere*, a cura di Giovanni Masselli, Firenze, Passigli e socij 1832-1838, 2 voll.
- Yunn 2015 = Ameer Yunn, *The Bargello Palace: the invention of civic architecture in Florence*, London, Harvey Miller Pub.

# Il culto di Dante e gli accademici della Crusca dal Cinquecento al Novecento

CLAUDIO MARAZZINI

---

È noto che nell'Accademia della Crusca, fin dalle sue origini, il culto di Dante si sviluppò con risultati importanti. L'edizione più celebre della *Commedia* nel Cinquecento era stata curata all'inizio del secolo da Pietro Bembo per l'editore veneziano Manuzio: è la famosa aldina del 1502, il cui testo si impose autorevolmente. Nel 1595 gli Accademici della Crusca realizzarono una loro edizione, che si distaccava dall'aldina in centinaia di casi, dichiarando le varianti. Il passo non era da poco. Questa edizione di Crusca è stata giustamente valorizzata nella ristampa anastatica realizzata nel 2012 (coedizione Loescher – Accademia della Crusca), con prefazione di Domenico De Martino, che l'ha resa accessibile ai lettori del nostro tempo (e del resto è una delle cinquecentine che si può liberamente scaricare dalla grande biblioteca di Google libri).

Ovviamente Dante fu tra gli autori citati dal Vocabolario del 1612. Le citazioni inserite nelle voci, però, non seguivano necessariamente l'ordine storico: Dante non era sempre in prima posizione. Quando Dante non era primo, perché preceduto da altri, spesso Petrarca, Boccaccio o Villani, ciò non voleva dire che fosse stato retrocesso per un giudizio qualitativo che ne diminuiva il prestigio. Infatti gli Accademici avevano dichiarato, nella dedicatoria esplicativa dell'ed. 1612 rivolta *A' Lettori*, che «Del citare gli Autori non s'è osservato ogni volta di mettere nel primo luogo il più nobile, o 'l più autorevole, ma spesse fiate il più acconcio alla dichiarazion della voce». Stava cioè in prima posizione l'esempio più calzante e adatto a illustrare il significato della parola. L'importanza di Dante, dunque, non era inficiata dalla sua posizione. Dante restava tra gli autori più citati, assieme a Petrarca e Boccaccio. La Crusca non aveva nei suoi confronti le riserve che caratterizzarono il giudizio di Bembo nelle *Prose della volgar lingua*.

La filologia dantesca, nel Cinquecento, come abbiamo detto, passa in maniera decisiva attraverso Pietro Bembo, il grande regolatore dell'italiano. La tradizione della *Commedia* di Dante, per centinaia di anni, è stata in sostanza affidata a una vulgata che si fondava, pur con ritocchi di vario genere (spesso peggiorativi), sull'aldina del 1502, quella che non s'intitolava *Commedia* o *Comedia* (e lasciamo il "divina", che è posticcio), ma *Le terze rime* (con riferimento alla forma metrica, alle terzine). Bembo si era basato su di un codice, l'odierno Vaticano lat. 3199, appartenente a suo padre. Quel prezioso codice era stato a suo tempo donato da Boccaccio a Petrarca, e poi arrivò ai Bembo veneziani. Faceva parte della biblioteca di questa illustre famiglia, dunque: perché il padre di Bembo, Bernardo, a sua volta, da uomo assai colto e intelligente qual



era, aveva alimentato il culto di Dante, tanto che aveva provveduto al restauro della tomba del poeta, nel periodo in cui era stato podestà a Ravenna. Anche oggi le lapidi di marmo sulle pareti laterali della tomba ravennate ricordano quel lodevole restauro.

La “vulgata” della *Commedia* fu dunque per molto tempo l’edizione aldina, più o meno rivista. Si faceva strada però piano piano l’idea che il testo di Dante andasse riesaminato con criteri più ampi. Si trattava di conciliare il concetto di “codice ottimo” con lo spoglio di una maggior quantità di manoscritti, appunto la via intrapresa dagli Accademici del 1595. Ma per secoli poco si mosse. Le edizioni nuove non furono particolarmente rilevanti. Riferimento costante rimasero l’aldina e quella della Crusca 1595, che in fondo ne dipendeva.

L’attenzione degli accademici per Dante si rivela anche dal numero delle pale di soggetto dantesco, le quali sono state fatte oggetto di un apposito studio<sup>[1]</sup>. Ne sono state individuate trentasei, attualmente conservate nella Villa medicea di Castello (Firenze). È un’ulteriore prova che, sulla strada della piena valutazione dell’Alighieri, secondo il percorso avviato già nel ’300 da Boccaccio, l’Accademia della Crusca si colloca in una posizione strategica, dopo le riserve frutto del classicismo bembiano. L’esame delle pale che, con il loro motto, riportano ai versi della *Commedia*, rappresenta un affascinante soggetto di riflessione per chi voglia rileggere in chiave dantesca la storia della Crusca. Possiamo anche supporre fosse dantesca qualche altra pala che non è conservata. Ce ne dà avviso lo schizzo di quella di Galileo Galilei, oltre a quella di Francesco Medici. L’originale di entrambe non è reperibile, ma se ne conservano i disegni<sup>[2]</sup>. Galileo assunse il nome di *Linceo*. La sua impresa fu un cannocchiale appeso a una colonna, puntato verso una figura femminile posta in cielo in una nuvola, con in mano un mazzetto di spighe di grano. Si tratta della Spica, la stella più luminosa della costellazione della Vergine. Il motto, “Non mi ti celerà l’esser sì bella”, riferito alle virtù dello strumento ottico, richiama appunto *Par.* III 48 (con la modifica del *più in sì*): è la voce di Piccarda Donati che invita Dante a riconoscerla, pur nella trasfigurazione dell’eterna beatitudine.

Non sempre i richiami a Dante posti nei motti accademici sono ispirati a un contesto così austero, che del resto si ritrova anche in altre pale conservate, come quella dell’*Ad-dormentato* (Antonino Salviati), in cui il verso di Dante si accompagna a una fosca scena di caccia al tasso, illuminata dai bagliori del fuoco che serve per stanarlo. Penso, per converso, al ribaltamento in forma di *deminutio*, se non di comicità vera e propria, come nelle imprese dell’*Ingordo* (Braccio Alberti) e del *Pasciuto* (Piero Dini). L’*Ingordo* adopera un verso di Dante (*Inf.* I 98) riferito alla pericolosa e anzi mortale lupa, la terza fiera che sbarra la via nel I canto dell’*Inferno*, trasformata però in un simpatico cane dall’aspetto domestico che addenta tutto soddisfatto una pagnotta. Il *Pasciuto*, dal canto suo, utilizza il verso che segue nel medesimo canto, e in questo caso la lupa si trasforma in un magro

[1] Cfr. De Martino e Stanchina 2021.

[2] Si veda il manoscritto intitolato *Raccolta d’imprese degli Accademici della Crusca. MDCLXXXIV*, conservato presso l’Accademia e riprodotto nell’Appendice I al seguito del volume Ciardi e Tongiorgi Tomasi 1983; il ms. è stato anche riproposto autonomamente in un fedele facsimile dall’editore Bibliion di Milano nel 2010.

cane da caccia che rovista tra rimasugli di cibo. L'interpretazione antieroaica fa pensare alle serate scherzose, agli *stravizzi* e alle cicalate, cioè alla vena comica che animava gli accademici, la quale del resto si presta bene allo scopo di collegare i versi scelti come motto a una serie di oggetti comuni, nature morte, animali, a cui l'iconografia delle pale fa ricorso sovente. Come spiegava il secentista Emanuele Tesauro nel *Cannocchiale aristotelico*, la perfetta impresa non è altro che una metafora, e funziona come un segno o un simbolo indirizzato a trasmettere un nostro pensiero nell'animo altrui. Il motto, secondo questo celebre teorico del gusto barocco, ha la funzione di un innesto di scrittura nella figura, al fine che «tutto il significato germogli». I motti che abbiamo citato sono appunto ricavati da Dante, il grande padre della lingua italiana, per far germogliare, con formidabili innesti, il significato recondito delle pale degli accademici devoti all'Alighieri.

Nel secolo XIX il contributo della Crusca proseguì la tradizione filologica che era stata inaugurata con l'edizione del 1595. Nell'Ottocento, infatti, si fece strada l'idea che fosse necessario interrogare a fondo i manoscritti antichi per rifondare la filologia dantesca. Quali manoscritti scegliere, però? Non esiste un autografo della *Commedia*. Non abbiamo nemmeno una pagina o una riga scritta di pugno da Dante. I codici che trasmettono il poema sono molti, oltre 600. Impossibile allora (e anche oggi non si è risolto il problema) ordinarli in uno 'stemma' secondo il metodo di Lachmann.



Figura 1 Accademia della Crusca, Pala, *Netto* (Bernardo Segni, accademico dal 7 luglio 1593).



Figura 2 Accademia della Crusca, Pala, *Ripieno* (Benedetto Buommattei, accademico dal 17 marzo 1627).

La *Commedia* non ha una tradizione testuale profondamente diversa nei vari manoscritti, e ciò in parte ci rassicura (non ci sono insomma canti perduti o da aggiungere); ma le differenze minute sono moltissime, una miriade, tali da modificare il significato di molti versi. Gli studiosi dell'Ottocento, dunque, affrontarono di petto questo problema.

Nella rinascita di un più solido interesse filologico ottocentesco per la *Commedia*, va messa in evidenza l'edizione realizzata nel 1837 per l'editore fiorentino Le Monnier da Giovan Battista Niccolini, Gino Capponi, Giuseppe Borghi e Fruttuoso Becchi. Questo libro non porta le insegne ufficiali di Crusca nel frontespizio, ma i curatori, di fatto, erano tutti accademici. Niccolini fu arciconsolo dal 1830 al 1833, Capponi diverrà arciconsolo dal 1859 al 1865, ma era già accademico dal 1826, Borghi divenne accademico ordinario dal 1829. La nostra attenzione si concentra in particolare su Fruttuoso Becchi, perché il secondo tomo di quest'edizione della *Commedia* è interamente posto sotto la sua responsabilità e sotto il suo nome. Era diventato accademico nel 1831. Nel presentare la nuova edizione del capolavoro di Dante, egli prendeva le mosse appunto dalla storica edizione del 1595, per l'autorevolezza di cui aveva goduto durante due secoli, e tuttavia ne riconosceva i limiti, emersi dal confronto con altri manoscritti preziosi e antichi. Si trattava ora di «ridurre Dante a quella originalità primitiva, da cui le ingiurie de' tempi e degli uomini lo dipartirono». Becchi ne aveva anche parlato in un'adunanza accademica, «la mattina del 10 gennaio 1832». Ne menzionava precisamente il giorno, evidentemente legato alla memoria di un evento cui annetteva il massimo rilievo. Nell'edizione del 1837 sono segnalate le varianti, sia quelle dell'edizione di Crusca del 1595, sia altre, ricavate da codici fiorentini o da antiche edizioni. Inoltre Becchi forniva la descrizione dettagliata di una ventina di manoscritti. L'obiettivo non era quello di dare un testo del tutto nuovo, ma almeno si voleva ricontrollare l'edizione del 1595 sulla base di una documentazione oggettiva, seppure esaminata senza i principi della filologia moderna, disciplina che doveva ancora nascere.

La moderna filologia, però, non nacque in Italia. I due nomi fondamentali per l'avvio grandioso degli studi ottocenteschi sono quelli di Karl Witte e di Edward Moore, un tedesco e un inglese. Nel 1862, Karl Witte, professore di diritto a Halle, diede un'edizione della *Commedia* basata su quattro manoscritti, selezionati tra quelli che riteneva molto affidabili. Il saggio con cui Witte presenta le proprie ricerche è ancora oggi un esempio formidabile di rigore e di metodo. Tuttavia quattro manoscritti, scelti un po' a caso tra tanti altri, per quanto pregiati, non potevano bastare. L'oxoniense Moore prese le mosse proprio dal lavoro di Witte, su cui espresse un giudizio positivo, pur rilevandone i limiti. Non solo Moore stampò la *Commedia*, ma anche tutte le altre opere di Dante, nel 1894. Benché *Tutte le opere di Dante* fosse un libro pubblicato a Oxford, Moore adoperò l'italiano, non l'inglese, per i suoi commenti. Del resto anche Witte aveva scritto in italiano i suoi *Prolegomeni critici* all'edizione della *Commedia*, pur pubblicando a Berlino. Si era perfino firmato «Carlo», non «Karl». Non c'era allora, a differenza di oggi, il pregiudizio anti-italiano, per cui qualche valutatore professionale dei tempi nostri sarebbe portato ad attribuire maggior punteggio a un saggio dantesco in inglese, solo perché, appunto, scritto in inglese.



Figura 3 Accademia della Crusca, Pala, *Rinvigorito* (Vincenzo Viviani, accademico dal 13 settembre 1661).

Gli studi danteschi fiorivano dunque a nord delle Alpi, ma la Crusca non rimase estranea: entrambi questi grandi studiosi, infatti, furono accademici della Crusca, Karl Witte dal 1850, Edward Moore dal 1906. Lo schedario degli accademici della Crusca, negli “Scaffali digitali”, sotto la voce Witte, avvisa che «L’Accademia lo onora di un invito straordinario alla seduta di lavoro del 12 marzo 1907». Si noti che il Witte non aveva avuto remore nel criticare l’edizione di Crusca del 1595: questa edizione non era tale da suscitare in lui particolare reverenza; anzi, aveva mostrato apertamente i difetti considerevoli e gli errori di questa «decantata edizione» curata da Bastiano de’ Rossi. Si potrebbe anche mostrare con abbondanza di esempi che le citazioni del Vocabolario della Crusca della *Commedia*, in molti casi, si erano staccate dalla lezione pubblicata dagli Accademici, ignorandola bellamente, come se si avesse in essa una fiducia limitata anche in Accademia. Witte notava che «i primi a non assoggettarsi al parere di quella edizione “citata” erano i vocabolaristi, all’uso dei quali era stata fatta». A volte, negli esempi inseriti nelle voci, si era citato Dante sulla base dell’aldina, altre volte si era fatto ricorso a qualche manoscritto. Le critiche del Witte all’edizione del 1595 (e anche un suo accenno non certo di pieno consenso all’edizione del 1837) non impedirono all’Accademia della Crusca di apprezzare appieno e con lealtà il suo lavoro, e infatti fu cooptato, come abbiamo visto, nel loro consenso. Fu Accademico della Crusca dal 1847 anche Lord Vernon, un nobile inglese amante della letteratura italiana e collezionista bibliofilo, il quale, nel 1858, aveva finanziato la pubblicazione delle quattro più antiche stampe della *Commedia* «letteralmente ristampate», presentate in una lussuosa edizione realizzata dal Panizzi, bibliotecario del British Museum. Il libro portava la dedica «Ai Signori / Accademici della Crusca / questa edizione della / Divina Commedia / ristampata parola per parola dalle prime di / Foligno Jesi Mantova e Napoli / in segno di altissima stima offre / il loro umile collega / Vernon / Londra 1° agosto 1858». Ancora oggi questo volume è ambito dai collezionisti per la sua bellezza e per la sua rarità, oltre che come documento del culto di Dante in Inghilterra.

Gli studi sviluppati all’estero sollecitavano gli italiani a mettersi al pari con i risultati della filologia straniera, superando un ritardo che stava diventando cronico. Sarà bene ricordare che la fondazione della Società dantesca, nel 1888, fu sostenuta dall’Accademia della Crusca, e la Società ebbe poi appunto il compito di occuparsi dell’edizione delle opere di Dante. Qui entra in gioco un piemontese, Carlo Negroni, che nel

1897, sul punto di essere chiamato nel consesso degli Accademici, inviò alla Crusca una lettera di perorazione, invitandola ad assumere direttamente l'iniziativa per fondare una Società dantesca italiana, simile ad altre che già esistevano all'estero. L'Accademia «accolse prontamente l'incitamento», come ha scritto Francesco Mazzoni, e il 10 maggio 1887, riunita in adunanza collegiale, deliberò di «promuovere sollecitamente la costituzione di una *Società Dantesca Italiana*, per accomunare gli studi di tutti i dotti della Penisola intorno alla *Divina Commedia* e all'altre Opere dell'Alighieri, e per renderli più divulgati e più efficaci». Poiché il nome del Negrone non è oggi molto noto, sarà bene accennare alla sua posizione negli studi danteschi.

Si legge nei verbali della Crusca che il 27 di marzo del 1888, nella seduta mattutina, presenti gli accademici Milanese, Gotti, Tortoli, Rigutini, Del Lungo, Conti, Dazi, Fornaciari, Ricci, Alfani e Guasti, quest'ultimo in funzione di segretario, assente il solo Tabarrini, si procedette alla votazione di nuovi accademici, e risultarono eletti Carlo Negrone di Novara, Giuseppe Meini di Firenze, Giuseppe Cugnani di Roma, e infine il professor Alessandro D'Ancona dell'Università di Pisa, poi destinato a essere tra tutti il più celebre. I verbali dell'Accademia non fanno cenno ai meriti per i quali al Negrone era stato riconosciuto il diritto alla cooptazione nel prestigioso consesso, ma i meriti più significativi erano certo relativi alla sua attività di dantista. Negrone fu filologo acuto, eccezionalmente acuto per essere un dilettante (di professione era avvocato e uomo di legge). La sua competenza dantesca si esprime fra l'altro a volte con un particolare brio di scrittura. Per esempio, di fronte a un passo di Dante di difficile interpretazione (quello dei «lessi dolenti» di *Inf.* XXI 135), dopo avere esplicitato tutte le varianti che si rintracciano nei codici antichi, spiegava al lettore che la scelta restava un problema molto difficile: quale poteva essere, tra le copiose varianti del passo che aveva esaminato, la vera parola che Dante aveva scritto e voluto rimanesse nel poema sacro? Per rispondere a questa domanda, «il mezzo più semplice e più sicuro sarebbe di far ricorso a uno spiritista, il quale richiamasse dall'altro mondo lo stesso Dante, e lo costringesse a dirci il fatto suo». E continuava: «il male però si è che gli spiritisti non trovarono tra i letterati il credito che pur sempre acquistarono tra il volgo e le donnuciole [...] invece degli spiritisti bisognerà dunque che ci rivolgiamo alla Critica». Negrone esercitava il suo sarcasmo contro un gusto che per secoli aveva danneggiato il testo di Dante, perché gli editori avevano scelto la variante che ritenevano migliore e più ragionevole, ma non l'avevano fatto seguendo un criterio oggettivo e impersonale, bensì secondo il loro gusto di lettori. Negrone, invece, detestava la critica in cui l'interprete sceglie in base al proprio buon senso o al gusto personale le parole di Dante da mettere a testo. Il risultato di un simile procedere erano tanti testi della *Divina Commedia* «quanti furono e sono e saranno i suoi editori e i suoi interpreti». Nell'impossibilità di tenere conto di tutti i testimoni della *Commedia* di Dante, a causa della loro eccessiva quantità, la soluzione proposta da Negrone consisteva nello scegliere i codici più antichi, ricavando dunque, se non il testo di Dante in assoluto, almeno la 'lezione dei contemporanei di Dante'. Scriveva dunque Negrone:

fino a tanto che non avremo o un autografo del poeta o una copia da lui accettata, ciò che egli abbia veramente scritto lo dovremmo domandare a' suoi contemporanei, piuttosto che

ai posteri; lo dovremmo ricercare nei manoscritti dell'età sua, piuttosto che in quelli delle età successive, o peggio ancora nei ragionamenti ingegnosi e sottili che si sono fatti, e si faranno, cinque o più secoli dopo che egli andò nel cielo empireo a rivedere la sua Beatrice.

Ovviamente i problemi non si ponevano dove c'era unanimità dei codici, ma, nei passi dubbi, in presenza di varianti: in quei casi, ci si doveva tenere all'antica vulgata. È la medesima formula poi adottata per l'edizione moderna realizzata da Petrocchi per il centenario dantesco del 1965, uscita nel 1966-67 (poi, rivista, nel 1994). Per la verità, l'autorevole *Enciclopedia dantesca*, nella voce *Negrone* di cui è autore Marziano Guglieminetti, mostra notevole severità di giudizio nei confronti del Negrone, la cui attività

provenendo sì da un amatore della *Commedia* e da un collezionista dei suoi codici (appartenevano a lui i due quattrocenteschi posseduti dalla biblioteca civica di Novara), ma non certo da un filologo, deve considerarsi poco più di una fortunata previsione di risultati testuali ancora impossibili sul finire del secolo scorso<sup>[3]</sup>.



Figura 4 Accademia della Crusca, Pala, *Lustrato* (Filippo Baldinucci, accademico dal 3 gennaio 1682).



Figura 5 Accademia della Crusca, Pala, *Divagato* (Leonardo del Riccio, accademico dal 2 gennaio 1721).

[3] Cito la voce *Negrone*, Carlo di M. Guglieminetti (1970) dalla versione elettronica dell'*Enciclopedia dantesca*: [http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-negrone\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-negrone_%28Enciclopedia-Dantesca%29/).



Certo Negroni non era sicuramente un filologo di mestiere, ma ne aveva tutte le capacità. Nemmeno mi sembra che abbia ragione Guglielminetti quando attribuisce al Negroni una «speranza, tipicamente romantica, di arrivare a ricostruire la lezione originale della *Commedia*», perché in realtà questa speranza nel Negroni non c'è affatto. Dobbiamo anche prendere atto che il giudizio sul Negroni, nel raffronto con il lavoro di Petrocchi, è stato valutato in maniera molto più favorevole da un illustre dantista come Francesco Mazzoni, nel celebre saggio *Dante e il Piemonte*, dove anzi viene ribadita la validità della scorciatoia indicata a suo tempo da Negroni per l'edizione della *Commedia*, e si conclude che il lavoro di Petrocchi, pur nell'inevitabile diversità propria di un lavoro moderno, «ben risponde ai concetti propugnati a suo tempo dal novarese Negroni»<sup>[4]</sup>.

Tra le edizioni italiane della *Commedia*, Negroni dimostrava particolare antipatia per quella dell'abate Giambattista Giuliani, che era stato uno dei protagonisti delle celebrazioni dantesche del 1865, socio dell'Accademia della Crusca dal 1871. La formula di Giuliani era quella del "Dante spiegato con Dante", in una sorta di analogia e confronto tra parti diverse della *Commedia*. Nel 1880, Giuliani aveva pubblicato una *Commedia* «raffermata nel testo», come si legge sul frontespizio, «secondo la ragione e l'arte dell'autore». Negroni, però, rifiutava correzioni che non poggiassero sull'autorità dei codici. D'altra parte Negroni prendeva le distanze anche da coloro i quali avevano praticato la filologia, ma avevano scelto di appoggiarsi a un solo codice, o si muovevano liberamente da un codice all'altro, pescando di volta in volta la lezione migliore. Secondo Negroni questa era stato l'errore compiuto da Giovanni Andrea Scartazzini, insieme a una buona compagnia d'altri editori. Qui Negroni arrivava al filone più importante della filologia dantesca, riferendosi al Witte, di cui abbiamo a lungo parlato. Witte aveva scelto di correggere la *Commedia* mediante quattro dei più autorevoli codici manoscritti. Ma il problema era a questo punto il seguente: perché quei quattro codici piuttosto che altri? Negroni si confrontava anche con le opinioni del Monaci, prime avvisaglie della celebre tesi dei *loci selecti*, che però, a suo giudizio, aveva il difetto di fare rientrare nell'esame tutti i codici possibili, se pure su un numero limitato di passi da esaminare. Negroni sapeva benissimo che non si possono considerare inutili i codici più recenti, perché, benché recenti, possono ugualmente trasmettere una lezione antica più autentica di altri. Tuttavia ribadiva la necessità di limitare la selezione ai codici dell'antica vulgata, e anzi elencava i codici trecenteschi a lui noti che potevano essere presi in considerazione. L'interesse della tesi del Negroni sta dunque nella sua anticipazione della scelta moderna, perché, come già abbiamo già detto, l'edizione di Petrocchi nel 1966-67, poi ristampata nel 1994, ha seguito appunto il criterio dell'antica vulgata, anche se è un criterio su cui ancora si discute.

Era comunque ormai avviata la grande stagione degli studi danteschi anche in Italia. Nel 1896 Rajna aveva dato l'edizione del *De vulgari eloquentia*. Dovremmo fare i nomi di Barbi, Vandelli, poi di Petrocchi: siamo ormai alle edizioni della *Commedia* che hanno letto i nostri genitori, e a quella 'secondo l'antica vulgata', che ancora leggiamo e studiamo nelle scuole di oggi. Anche in questo caso, elencando gli ultimi nomi, ab-

[4] Mazzoni 1965 [2014], p. 265 (109 della numerazione originale).

biamo citato studiosi che tutti furono Accademici della Crusca: Rajna socio dal 1898 e accademico ordinario dal 1908; Barbi socio dal 1909 e accademico dal 1918; Vandelli socio dal 1914 e accademico dal 1921. Il loro nome è legato all'edizione delle *Opere* di Dante uscita nel 1921, in occasione delle celebrazioni per i 600 anni dalla morte del poeta. Petrocchi fu socio dal 1969 e accademico dal 1975. Il suo nome è legato all'edizione 'secondo l'antica vulgata' preparata in coincidenza delle celebrazioni del 1965 per i 700 anni dalla nascita del poeta. Ma questa, ormai, è storia recente, mentre a noi premeva mettere in evidenza il passaggio attraverso lo snodo fondamentale ottocentesco, per mostrare come la Crusca fu sempre punto di riferimento per coloro che studiarono e studiano il testo della *Commedia* e i problemi della sua edizione.

## Bibliografia

- Ciardi e Tongiorgi Tomasi 1983 = Roberto P. Ciardi e Lucia Tongiorgi Tomasi, *Le pale della Crusca. Cultura e simbologia*, Firenze, Accademia della Crusca.
- De Martino e Stanchina 2021 = *Le pale dantesche degli antichi accademici della Crusca (secoli XVI-XVIII)*, a cura di Domenico De Martino e Giulia Stanchina, con la collaborazione di Maria Teresa Marè, Firenze, Accademia della Crusca.
- Mazzoni 1965 [2014] = Francesco Mazzoni, *Dante e il Piemonte*, Alpignano, Tallone, 1965, ora in Id., *Con Dante per Dante. Saggi di Filologia ed ermeneutica dantesca*, I, *Approcci a Dante*, a cura di Gian Carlo Garfagnini, Enrico Ghidetti, Stefano Mazzoni, con la collaborazione di Elisabetta Benucci, Roma, Edizioni di storia e letteratura.



## «Il profeta della nazione». Dante nel Risorgimento

DUCCIO TONGIORGI

---

Il primo tomo della *Commedia illustrata da Ugo Foscolo* cominciò a uscire a Londra nel 1842. L'impegno gravoso e frustrante del poeta, che per anni si era dedicato al commento del poema dantesco, poteva finalmente venire alla luce grazie all'intervento di Mazzini; il quale aveva prima salvato le carte foscoliane, in mano all'editore Pickering, e poi con qualche arbitrarietà filologica aveva allestito un testo che per molti aspetti scontava la provvisorietà di un lavoro interrotto per sempre nel 1827, anno della morte di Foscolo. Per promuovere le sottoscrizioni di quest'opera già nel 1840 lo stesso Mazzini aveva pubblicato a Parigi un foglio volante, con un suo intervento retoricamente appassionato:

Invitando gl'Italiani a dare anticipatamente il loro nome all'impresa che qui si propone, gli Editori non cercano lucro; [...] cercano far opera giovevole alla patria letteratura, alla quale ogni pensato lavoro su Dante crescerà tendenze nazionali e virili; cercano onorare, come per essi si può, la memoria d'un uomo che in tempi difficili e tra lunghe in confortate sciagure serbò fino all'ultimo incontaminato il pudore dell'anima e dell'ingegno; cercano smentire un'accusa di noncuranza e d'ingratitude data spesso, e talora meritamente, agli italiani dagli stranieri<sup>[1]</sup>.

Fu soprattutto quel richiamo alle auspiccate «tendenze nazionali virili» a creare non pochi problemi alla diffusione di questo manifesto, bloccato dalla censura. Ma qui si vorrebbe piuttosto sottolineare come, nella voluta ambiguità, l'accenno all'ingratitude degli italiani intendesse unire insieme, nella cattiva sorte, o quanto meno nella subita noncuranza, l'opera di Dante e l'autore dei *Sepolcri*. In questo caso – si capisce – pesa la retorica del genere, che impone di insistere sugli aspetti della novità, per spingere i lettori ad associarsi all'impresa. Ma l'idea di un Alighieri mal compreso e dunque ancora sottovalutato segna nel suo complesso il discorso mazziniano: ed emergeva già, del resto, nel precoce saggio *Dell'amor patrio di Dante* (1826) che si conclude con la perorazione ai giovani, e il conseguente invito a «studiare Dante»<sup>[2]</sup>. Converterà invece ribadire che a quell'altezza, e da tempo, Dante era entrato a pieno titolo nel canone, persino in quello rivolto ai più giovani studenti, qui evocato da Mazzini: e proprio tra i classici inaggirabili.

La strada percorsa nell'ultimo cinquantennio in questa direzione, in effetti, era stata immensa. Durante il secolo decimottavo a Dante era stato imputato un po' di tutto,

---

[1] Mazzini 1915: 335.

[2] Mazzini 1906: 22.

dall'oscurità al barbarismo, dall'incoerenza filosofica alla scarsa ortodossia teologica. E naturalmente le sue opere erano state lette poco, e soprattutto non le si era proposte ai giovani come oggetto di studio. Basti pensare che la più diffusa antologia settecentesca, le *Rime oneste* di Angelo Mazzoleni, apparsa per la prima volta nel 1750, raccoglieva soltanto 3 sonetti di Dante, contro i 25 di Petrarca, i 17 di Bembo, gli 11 di Vittoria Colonna e di Francesco Maria Molza; e che nelle *Lezioni di eloquenza* del docente pavese Angelo Teodoro Villa, un manuale adottato ancora ai primi dell'Ottocento in molte Università italiane, uno dei versi danteschi più venerati dal nostro romanticismo, peraltro citato in modo approssimativo, poteva essere bellamente attribuito a una *auctoritas* allora ben più affermata: «giacché è una passione quella dell'Amore, *che in cor gentile ratto s'accende*, come dice il Petrarca»<sup>[3]</sup>.

L'atteggiamento nei confronti di Dante muta radicalmente con l'età della Rivoluzione e poi con la stagione napoleonica. Lo riconosce anche Foscolo, nel *Discorso sul testo del poema di Dante*:

Per tutto il secolo scorso, la poesia di Dante non trovò giudici competenti, se non quando la gioventù crebbe preparata allo studio della Divina Commedia, sì per le nuove opinioni che cominciavano a prevalere in Europa, e sì per la educazione che gl'ingegni di Vittorio Alfieri e di Vincenzo Monti desunsero in guise diverse dal creatore della poesia e della lingua italiana<sup>[4]</sup>.

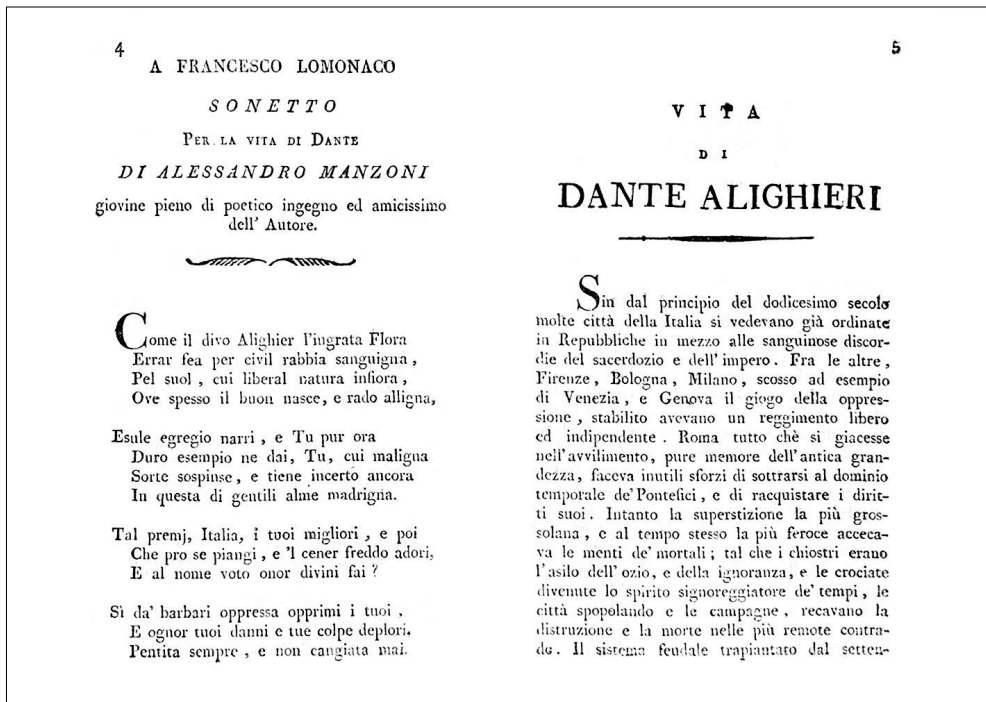


Figura 1 Francesco Lomonaco, *Vite degli eccellenti italiani*, vol. I, Italia, s.e., pp. 4-5.

[3] Villa 1780: 149.

[4] Foscolo 1842: 264-265.

Il ruolo di Monti nella genesi del dantismo foscoliano è del resto sottolineato anche da Giuseppe Pecchio, un altro esule in Inghilterra: che nella biografia di Foscolo (per molti versi assai velenosa) evoca in proposito una celebre lezione del professore pavese:

Quattro anni prima di Foscolo, quando Monti occupava quella cattedra, l'aula dov'egli doveva leggere era a un'ora dopo mezzogiorno presa come d'assalto dagli studenti che irrompevano dalle porte e dalle finestre, scavalcandosi gli uni gli altri; tale era l'entusiasmo ch'ei sapeva destare nella elettrica gioventù. Quando ei dopo averci parlato dell'amore di Dante per la patria e la libertà, delle sue sciagure, del suo quadrilustre esilio, si metteva a declamare con quella sua voce profonda e sonora l'apostrofe di quel fiero poeta all'Italia nel VI Canto del *Purgatorio*

“Italia, Italia! Di dolore Ostello!  
Nave senza nocchiero in gran tempesta,  
Non donna di provincie, ma bordello!”

Tuoni d'applausi scoppiavano nella sala, a molti di noi cadevano lagrime giù per le guancie, e allo scendere dalla cattedra, tutti volevano salutare il degno interprete di quel divino poeta, e fra le acclamazioni lo conducevano sino a casa<sup>[5]</sup>.

Dante era stato un tema ricorrente delle lezioni di Monti, titolare, a partire dall'anno accademico 1801-1802, della prima cattedra universitaria di un'eloquenza oramai diventata, anche nella titolatura ufficiale del corso, irrevocabilmente 'italiana'. Un manipolo di quelle lezioni, sopravvissuto alla dispersione, fu pubblicato nel 1832 dalla figlia Costanza, con l'aiuto di Paride Zajotti, letterato che si ergeva a giudice del buon gusto classicista, ma che qui ricordo soprattutto come disinvolta 'spia' austriacante. Zajotti e Costanza Monti inflissero ai testi censure sciagurate di cui ci siamo resi conto solo di recente, dopo il ritrovamento degli autografi. Ora, non sarà inutile notare come le interpolazioni e i tagli più radicali siano particolarmente concentrati proprio sull'unica lezione dantesca superstita, che evidentemente, ancora negli anni Trenta, poneva qualche problema di opportunità. I due editori sono infatti intervenuti sul testo con potenti cassature e con interpolazioni che mutavano la lezione originale; non paghi, hanno addirittura strappato lacerti dalle carte. Così, per esempio, una lacuna vistosa cade proprio nel luogo in cui Monti si apprestava a parlare della *Commedia* come del «primo poema nazionale», nato, aveva scritto, dal desiderio di vendetta contro «Sovrani e Pontefici e cittadini potenti d'ogni paese» che «gareggiavano nel tradire, nell'opprimere, nell'essere scellerati»<sup>[6]</sup>. Poema della «bile», come lo chiamava appunto Monti. Stesso destino di malaugurata e definitiva censura è toccato, nella medesima lezione dantesca, anche ad un passo in cui Monti allude ai canali «nascosti e oscuri» che sempre permettono agli apostoli della ragione di difendersi dalle forze repressive.

Aggiungo soltanto che nella folla degli studenti entusiasti, di cui ci riferisce Pecchio, c'erano tra gli altri molti letterati presto noti: Andrea Mustoxidi, Giovan Battista Pagnani, forse Manzoni, che di questi era amico intimo, e che comunque era sempre informato sui temi delle lezioni montiane; forse, anzi assai probabilmente, anche Foscolo stesso.

<sup>[5]</sup> Pecchio 1830: 159-160.

<sup>[6]</sup> Monti 2002: 214.



Nell'affermazione del culto di Dante nell'Ottocento risorgimentale, insomma, il ruolo di Monti è stato decisivo. L'autore dei grandi poemi politici in terza rima, la *Bassvilliana*, *Il pericolo*, la *Mascheroniana*, segnati da uno straordinario e innovativo dantismo stilistico, aveva contribuito anche a proporre una nuova lettura dell'opera del poeta fiorentino. Già il 29 dicembre 1797, allora in veste di commissario per il Governo Cisalpino nei territori della Romagna, aveva infatti tenuto un discorso a Ravenna, che possiamo considerare come la vera svolta critica capace di rinnovare in senso nazionale e politico la lezione dantesca. Poeta che si pone alle soglie tra età primitiva e modernità, Dante appare in questo intervento come il sapiente capace di accogliere insieme tutte le conoscenze: sommo geometra, fisico, astronomo, «musicista peritissimo e pittor sovrumano»; nessuno come lui, si dice ancora, «ha colto più fiori fra le spine della più arida metafisica». Riprendendo la lezione di Gravina, cioè una linea carsica e sfortunata della critica settecentesca, che però non era mai stata dimenticata, Monti assegna a Dante il compito di aver di nuovo riunito le conoscenze, dopo che Democrito per primo aveva distinto dalla scienza la filosofia, e relegato la poesia ad un ruolo marginale. Siccome la verità non è che una favola travestita, la poesia, cui spetta il compito di dare veste velata alle cose, è il vero linguaggio del sapiente: «perché nel solo poeta la fisica, la teologia e la musica concorsero tutte come in un centro, e pacifico rimase ai poeti il possesso di queste onorevoli appellazioni»<sup>[7]</sup>.

Dante è il poeta creatore e svelatore di miti che affondano la loro ragione nell'età in cui presero corpo, e che per questo la illuminano. È una interpretazione che di lì a poco anche Foscolo fa sua, già nelle pagine dell'*Ortis*, poi, in modo più consapevole, nel commento alla *Chioma di Berenice*: tra i poeti 'sapienti' l'Alighieri poteva essere accostato tra gli antichi unicamente ad Omero e ai profeti della Bibbia; dopo di lui solo a Shakespeare era toccato lo stesso ruolo, e spettava perciò la stessa venerazione.

Soprattutto, però, il Dante proposto da Monti è un poeta «cittadino», un «fiero e virtuoso repubblicano» che aveva «fulminato colla penna i tiranni della sua patria e gli avari carnefici d'Italia tutta»; un «pittore che tingendo il pennello nella bile ghibellina», aveva potuto rivelare «i delitti de' crudeli ed ipocriti Minotauri del Vaticano»<sup>[8]</sup>. Prima ancora di essere il 'fuggiasco' fissato nei celebri versi dei *Sepolcri*, Dante appunto è già salutato come un ghibellino; e non solo in questo discorso pubblico del 1797. Anche nell'ode dedicata da Monti ad Anna Malaspina, che nel 1789 introduceva la bellissima edizione bodoniana dell'*Aminta* di Tasso, si poteva leggere:

Del gran padre Alighier ti risovvenga,  
Quando ramingo dalla patria e caldo  
D'ira e di bile ghibellina il petto,  
Per l'itale vagò guaste contrade,  
Fuggendo il vincitor guelfo crudele,  
Simile ad uom che va di porta in porta  
Accattando la vita. Il fato avverso  
Stette contra il gran Vate [...]<sup>[9]</sup>

<sup>[7]</sup> Monti 1998: 571.

<sup>[8]</sup> Monti 1998: 573.

<sup>[9]</sup> Monti 1789: s.n.p.

Ramingo dalla patria, esule appunto: questa declinazione del mito dantesco è dunque ampiamente definita già nel tardo Settecento; è però la prospettiva politica istituzionale della ‘nazione’, che solo l’età napoleonica rende notoriamente concreta, a fissarne l’immagine fino a renderla canonica nel corso del Risorgimento.

Tant’è che un ragazzo di 17 anni – sia pure di molto «ingegno» – all’«esule egregio»<sup>[10]</sup> avrebbe dedicato un sonetto che precede la *Vita di Dante* stampata nel 1802 da Francesco Lomonaco, esule *lui même*, scampato alle forche drammaticamente destinate ai protagonisti della rivoluzione napoletana dal 1799. Sui versi di Manzoni – perché di lui narra la storia – non conta insistere. Qui si vorrebbe invece almeno accennare alla biografia di Lomonaco, attraverso la quale, naturalmente, Dante apre il canone degli ‘eccellenti italiani’: in una stagione in cui quel canone viene definitivamente fissato, e reso anche editorialmente concreto con l’avvio quasi simbolico dell’immenso cantiere della edizione dei Classici Italiani, che cominciarono a uscire a Milano proprio a partire dal 1802.

Due temi toccati da Lomonaco anticipano soprattutto motivi cari alla critica dantesca risorgimentale. Il primo in realtà prende la forma di un appunto polemico, rivolto contro l’autore della *Monarchia*, e il suo sostegno all’impresa di Arrigo VII: imperatore straniero, del quale – si sostiene – sarebbe stato prudente e quanto mai opportuno dubitare. Nel 1802 Napoleone ancora non era imperatore, e tuttavia l’ombra fosca del suo cesarismo autoritario condiziona evidentemente il giudizio critico dell’esule napoletano. Eppure si tratta di una polemica persistente, se nel 1841 Mazzini era pur sempre costretto a rendere ragione di quella scelta di campo: «a Dante poco importava che l’uomo il quale avrebbe rappresentato, vivo lui, l’impero, fosse italiano e germanico: più che l’imperatore gl’importava l’impero: gl’importava di toglierlo alla Germania e di ripiantarlo in Italia»<sup>[11]</sup>.

Ancora converrà notare l’attenzione con cui Lomonaco presenta l’autore della *Commedia* come scrittore ‘nazional-popolare’, rafforzando il mito del poeta che aveva concepito le sue opere rivolgendosi a tutti, e dunque era giustamente conosciuto e amato anche dagli indotti. Già Parini, nei suoi *Principi fondamentali e generali di belle lettere*, che però appaiono postumi solo nel 1804, aveva scritto che «vivendo tuttavia il poeta, si cantavano pubblicamente dal popolo i versi di lui»<sup>[12]</sup>. Lomonaco ricorda ora come Dante fosse divenuto celebre «per mezzo de’ suoi carmi»: «i quali *salmeggiati* erano anche dai contadini»<sup>[13]</sup>. Poco dopo sul punto sarebbe tornato anche Ferdinando Arrivabene, collaboratore di Monti nel cantiere operoso della traduzione dell’*Iliade* e amico intimo di Foscolo:

la divina Commedia formava un tempo la delizia non dirò solo delle colte signore, ma ben anche de’ più idioti fra il volgo toscano. Franco Sacchetti racconta che Dante, all’udire un fabbro il quale al suono dell’incudine cantava una canzone di lui, smozzicandone i versi il

[10] Manzoni 1802: 4.

[11] Mazzini 1919: 9.

[12] Parini 1804: 161.

[13] Lomonaco 1802: 15.

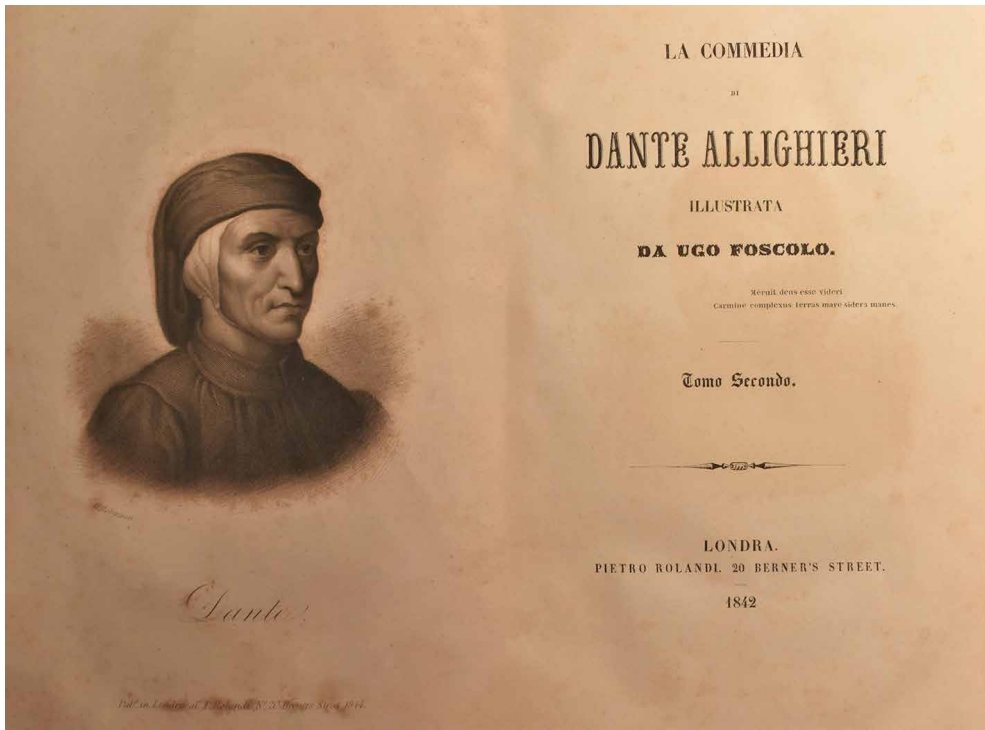


Figura 2 *La Commedia di Dante Allighieri illustrata da Ugo Foscolo*, Londra, Pietro Rolandi, 1842, tomo secondo.

più sciocamente, entrò nella bottega e cominciò a gettar per la via i ferramenti, e domandato del perché da quel fabbro meravigliato, disse: se tu non vuoi ch'io guasti le cose tue, non guastar tu le mie. Racconta ancora che un asinajo cantava per la via la divina *Commedia*<sup>[14]</sup>.

Proprio per questo, per restituire al popolo (e alle donne) un testo diventato ormai linguisticamente ostico, lo stesso Arrivabene nel 1812 aveva allestito una versione in prosa del poema. Oggi la chiameremo una parafrasi, ma l'intenzione era piuttosto ambiziosa: fare della *Commedia* un racconto, rendere intellegibile il testo anche ai lettori meno attrezzati, mettendoli nella condizione di «conoscere i pensieri di Dante, se non come poeta, almeno come romanziere».

E si gridi pur anche alla profanazione: tuttavia se alcune Donne saranno curiose di leggere il romanzo di Dante con miglior grado che quelli del Chiari e del Piazza, se alcuni giovinetti vorranno valersi del mio talismano per evocar dai sacri recessi le austere Grazie Ghibelline, io ne trarrò bastevole incoraggiamento per condurre le une e gli altri a ricalcare ordinatamente le vestigia di Dante<sup>[15]</sup>.

Ricordo che nel 1824 lo stesso Foscolo fu sollecitato ad allestire, lui pure, una parafrasi narrativa della *Commedia*, destinata in particolare al pubblico inglese. Declinò

[14] Arrivabene 1812: XIV-XV.

[15] Arrivabene 1812: XVII.

tuttavia l'invito, facendo tra l'altro presente che il progetto era stato realizzato solo qualche anno prima proprio dal suo antico sodale Arrivabene.

Di lì a poco, nel pieno dell'Ottocento romantico (cioè in una stagione che esalta – come osservò acutamente Carlo Dionisotti – la cifra romanzesca della *Commedia*) la fortuna del mito del primo poeta nazionale si tradurrà anche, e direi quasi preliminarmente, nel tentativo di liberare lo stesso poema dalle difficoltà della sua veste metrica e linguistica, per destinarlo ad una fruizione davvero popolare. Non solo ovviamente attraverso la riscrittura romanzesca e soprattutto teatrale di tanti episodi cruciali del poema: si pensi alla strepitosa fortuna di personaggi come Paolo e Francesca, come Pia de' Tolomei, come il Conte Ugolino. Ma anche attraverso una riduzione in prosa, del suo dettato poetico. Perché in fondo, appunto, pareva davvero possibile 'restituire' Dante al 'suo' primo lettore.

Dante fu «sempre col popolo, cioè coll'elemento della Nazione futura», ricordava del resto ancora Mazzini, dall'Inghilterra, rivolgendosi idealmente ad un pubblico che si supponeva di operai<sup>[16]</sup>. E su quell'asse londinese, che associa e sovrappone in parte il dantismo foscoliano a quello di Mazzini, possiamo forse chiudere questo percorso. Con un'ultima osservazione: a colpire il fondatore della Giovane Italia era stato proprio l'aspetto militante della critica di Foscolo. Altri avevano affrontato il testo dantesco con l'animo angusto di «spiluccatori» e «tormentatori di sillabe», altri ancora avevano «chiamato gli Italiani ad ammirare» solo «immagini di poesia»; Foscolo «s'addentrò» invece «nel sentimento che le avea suggerite»<sup>[17]</sup>. Forzando la stessa lezione dell'autore dei *Sepolcri* un certo dantismo di ispirazione risorgimentale fa proprie e sviluppa le ragioni di questo legame indissolubile tra politica e letteratura, tra storia e filosofia. Era stato appunto Foscolo, si dice, ad aver condotto «la critica sulla via della storia».

Cercò in Dante non solamente il Poeta, non solamente il padre della lingua nostra, ma il cittadino, il riformatore, l'apostolo religioso, il profeta della nazione. Schiuse a noi tutti la via, che i tempi, l'educazione, la vita infelicissima, e alcuni errori della mente dai quali egli non poté emanciparsi, vietarono a lui di correre intera<sup>[18]</sup>.

La lettura di Dante diventa così, nel corso dei decenni, anche un vero e proprio strumento di proselitismo patriottico, di spinta indirizzata ad operare nel concreto, a sorreggere la prassi. Un fecondo pensiero, capace, se ben interpretato, di spingere programmaticamente a quell'azione che avrebbe dovuto emancipare gli Italiani:

Tutti gli ingegni Italiani che scrissero virilmente e giovarono del progresso dell'idea Nazionale, trassero gran parte della loro ispirazione da Dante [...] Dante fu grande come poeta, grande come pensatore, grande come politico ne' tempi suoi; grande oltr'a tutti i grandi, perché, intendendo meglio d'ogni altro la missione dell'uomo Italiano, riunì teorica e pratica, potenza e virtù. Pensiero ed Azione. Scrisse per la patria, congiurò per la Patria: trattò la penna e la spada<sup>[19]</sup>.

[16] Mazzini 1919: 9.

[17] Mazzini 1910: 352.

[18] Mazzini 1842: XVIII.

[19] Mazzini 1919: 5.

## Bibliografia

- Arrivabene 1812 = *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ferdinando Arrivabene*, vol. I, Brescia, Franzoni
- Foscolo 1842 = Ugo Foscolo, *Discorso sul testo del poema di Dante*, in *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*, vol. I, Londra, Rolandi, pp. 1-447.
- Lomonaco 1802 = Francesco Lomonaco, *Vite degli eccellenti italiani*, vol. I, Italia, s.e.
- Manzoni 1802 = Alessandro Manzoni, *A Francesco Lomonaco. Sonetto per la Vita di Dante di Alessandro Manzoni giovane pieno di poetico ingegno ed amicissimo dell'autore*, in Lomonaco 1802.
- Mazzini 1842 = Giuseppe Mazzini, *Prefazione all'edizione*, in Foscolo 1842.
- Mazzini 1906 = Giuseppe Mazzini, *Dell'amor patrio di Dante* [1826], in Id., *Scritti editi ed inediti*, vol. I, Imola, Galeati.
- Mazzini 1910 = Giuseppe Mazzini, *Moto letterario in Italia* [1837], in Id., *Scritti editi ed inediti*, vol. VIII, Imola, Galeati.
- Mazzini 1915 = Giuseppe Mazzini, *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo. Manifesto* [1840], in Id., *Scritti editi ed inediti*, vol. XXI, Imola, Galeati.
- Mazzini 1919 = Giuseppe Mazzini, *Dante* [1841], in Id., *Scritti editi ed inediti*, vol. XXIX, Imola, Galeati.
- Monti 1789 = Vincenzo Monti, *A sua Eccellenza la Signora Marchesa Donna Anna Malaspina della Bastia*, in Torquato Tasso, *Aminta. Favola boschereccia*, Crispoli [Parma], co' caratteri bodoniani.
- Monti 1998 = *Discorso recitato dal Cittadino Vincenzo Monti Commissario del Potere Esecutivo della Repubblica Cisalpina* [1797], in Vincenzo Monti, *Poesie* (1797-1803), a cura di Luca Frassinetti, prefazione di Gennaro Barbarisi, Longo, Ravenna.
- Monti 2002 = Vincenzo Monti, *Lezioni di eloquenza e prolusioni accademiche*, introduzione e commento di Duccio Tongiorgi, testi e note critiche di Luca Frassinetti, Bologna, Clueb.
- Parini 1804 = Giuseppe Parini, *De' principj fondamentali e generali delle belle lettere applicati alle belle arti*, in *Opere di Giuseppe Parini pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, vol. VI, Milano, Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico.
- Pecchio 1830 = Giuseppe Pecchio, *Vita di Ugo Foscolo*, Lugano, Ruggia.
- Villa 1780 = Angelo Teodoro Villa, *Lezioni di eloquenza*, Pavia, Monastero di San Salvatore per Luigi Bianchi.

# La *Commedia* coloniale. Schegge dantesche dalla Grande Emigrazione in Nordamerica (1880-1918 ca.)

FRANCO PIERNO

---

Con poche ed efficaci parole, Martino Marazzi, in un saggio pubblicato circa sei anni fa, aveva individuato uno stridente paradosso nella presenza di Dante fra gli italiani d'America: «costante, pervasiva e che merita di essere criticamente esaminata», ma, al tempo stesso, «mai davvero pres[a] in seria considerazione»<sup>[1]</sup>.

Una realtà ancor più evidente per quello che riguarda la prima fase dell'emigrazione italiana negli Stati Uniti, situabile tra il 1880 e la Prima guerra mondiale<sup>[2]</sup>. Il periodo della Grande Emigrazione si rivela infatti di un'importanza cruciale per quello che riguarda il crearsi e lo stabilirsi di un'identità italiana in terra americana, attraverso l'autoriconoscimento linguistico e l'apprezzamento del proprio patrimonio letterario: a ridosso dell'Unità d'Italia, nella nuovissima esperienza della costruzione delle "colonie" e ancora agli albori della retorica patriottica che la Grande guerra e il fascismo avrebbero gonfiato in modo ipertrofico<sup>[3]</sup>.

In questo universo idiomático, a causa dell'autorialità letteraria, del pregnante simbolismo nazionale e della condivisione ideale dell'esperienza d'esilio, il poeta fiorentino, come vedremo, si era comunque ritagliato un ruolo: citazioni, letture pubbliche, edizioni messe a disposizione degli italo-americani.

---

[1] Marazzi 2015: 87.

[2] Tale delimitazione cronologica è quella comunemente accettata quando si parla del primo consistente flusso d'immigrazione italiano (cfr. Bevilacqua, De Clementi e Franzina 2002). In genere si tende a prendere come data di partenza il 1880, ultimo anno dopo il quale la presenza italiana si cominciò a calcolare non più per migliaia di unità, ma per milioni (cfr. Audenino e Tirabassi 2008: 67; Vecoli 2002: 56). Il termine *ante quem* è invece più difficile da stabilire. Qui si sceglie la fine della Prima Guerra Mondiale per le seguenti ragioni: la guerra aveva progressivamente ridotto le cifre degli arrivi d'oltreoceano e, da un punto di vista linguistico, aveva determinato nuovi atteggiamenti. Si sovrappone cronologicamente anche una ragione di politica migratoria: la messa in vigore del *Literary Act*, nel 1917, da parte del governo statunitense, richiedente competenze idiomáticas agli emigrati, contribuiva enormemente allo sfoltoimento degli arrivanti. In genere, la data finale, per una migliore delimitazione convenzionale, è spostata fino al 1920, come, per esempio, in Martellone 1973, che l'adotta nel titolo stesso del volume.

[3] Come si vedrà più sotto, questa distinzione cronologico-retorica appare chiaramente in diversi saggi come quello, sopra citato, di Marazzi 2015.



Tuttavia, l'attenzione è stata ed è, in genere, riservata al periodo precedente (pieno Ottocento, da circa gli anni Sessanta agli anni Ottanta del secolo), contrassegnato dall'attività didattica di Lorenzo Da Ponte e dai primi leggendari dantisti americani, creatori del *Dante Club* all'università di Harvard<sup>[4]</sup>. Oppure, lo sguardo è stato rivolto al periodo immediatamente seguente, marcato dalle nascenti rivendicazioni sociali e proletarie, dallo scoppio della guerra e, poi, dall'avvento del fascismo, con tutte le implicazioni retorico-culturali che il regime aveva comportato e, di conseguenza, con un uso propagandistico della figura dantesca<sup>[5]</sup>.

Per il periodo che qui interessa, Marazzi ricorda sostanzialmente due fatti. Il primo, forse l'evento più emblematico da un punto di vista culturale, vide la riunione di sforzi e volontà miranti a erigere una statua di Dante nel cuore di Manhattan per celebrare il cinquantesimo anniversario dell'Unità d'Italia<sup>[6]</sup>. Per l'occasione, Giovanni Pascoli aveva composto, nel 1911, l'altisonante *Inno degli emigrati italiani a Dante* a cui i giornalisti del settimanale italo-americano *La Follia* non avevano tardato a rispondere, mettendo alla berlina l'operazione con una serie di ironici elzeviri, firmati nientedimeno che da Bernardino Ciambelli, il romanziere più in voga presso le colonie italo-americane<sup>[7]</sup>.

Il secondo, di tipo editoriale, è la pubblicazione, nel 1912, della corona di sonetti umoristici intitolata *La colonia di Dante*<sup>[8]</sup>. In quest'operetta, di Achille Almerini, il sommo poeta è presente solo nel titolo e (si suppone) assente per contrasto di fronte agli innumerevoli esempi di inglese maccheronico e italianizzato disseminati nei versi e descrittivi meschinità, opportunismi e disgrazie idiomatiche dei personaggi coloniali<sup>[9]</sup>.

Dunque, per riassumere: un Dante accademico e inaccessibile; un Dante pacchianamente monumentale; e, infine, un Dante-pretesto per ridurre in comicità le ignoranze linguistiche degli emigrati. Seguendo ancora Marazzi, nessun approccio «lascia un segno sui prodotti della cultura elaborata nei nuovi ghetti urbani» formati dall'emorragia umana sofferta da un'Italia «raminga»; l'autore della *Commedia* non poteva dun-

[4] Marazzi 2015: 89-91; si vedano anche Looney 2019: 111-114 e il recente Faedda 2020 (soprattutto la sezione II).

[5] Marazzi 2015: 94-108; si veda anche il recentissimo Conti 2021: 115-155. Marazzi 2015 prende in conto anche altri autori italo-americani, attivi tra il 1919 e il 1935 (94-102) che escono dalla cronologia stabilita all'inizio di questo saggio.

[6] Marazzi 2015: 92; si trattava di un riflesso oltreoceanico dell'attività statuaria dantesca che in patria era cominciata con la celebrazione dell'anniversario nel 1865 (Conti 2021: 90-96).

[7] Marazzi 2015: 92. Bernardino Ciambelli (Lucca 1862- New York 1931) fu autore prolifico, soprattutto di romanzi-fiume improntati al genere alla moda dei *Misteri*; notizie biografiche e sull'opera si ritrovano nelle pagine antologiche di Durante 2005: 145-182. Una solida ed esauriente analisi stilistico-linguistica è stata fornita dal lavoro di Ruscher 2018.

[8] Marazzi 2015: 93-94.

[9] Achille Almerini (Garlasco 1880-1902), emigrato in America dove esercitò per diversi anni la professione di otorinolaringoiatra, rientrò definitivamente in Italia prima della Seconda guerra mondiale. Almerini, con lo pseudonimo di Michele Alliarni, aveva pubblicato a proprie spese *La corona di Dante* e un altro testo umoristico, sempre a sfondo coloniale, *Il Canzoniere di Cicché* (si veda Durante 2005: 442-445).

que essere «fonte e ispirazione di un radicale impegno creativo, di un'interpretazione critica della modernità alla luce degli insegnamenti profondi [...] che giungono dalla tradizione»<sup>[10]</sup>.

Tuttavia, se, da una parte, il dantismo coloniale era, come vedremo, di gran lunga minore rispetto alla pratica di altri autori e generi, dall'altra è comunque intravedibile una presenza (frammentaria, quasi schegge testuali) dell'Alighieri nella vita socioculturale degli italo-americani della Grande Emigrazione.

Da dove cominciare? Un punto di partenza potrebbe essere individuato nella concreta disponibilità di edizioni della *Commedia* dantesca nelle colonie italo-americane. Se un censimento a tappeto è ovviamente impensabile (se non impossibile), qualche notizia libraria è ancora reperibile.



Figura 1 Amy Allende Bernardy, *Italia randagia*, Torino, Fratelli Treves, 1913.

La giornalista Amy Bernardy<sup>[11]</sup>, durante il suo viaggio-reportage presso le colonie svoltosi agli inizi del Novecento, ebbe modo di visitare delle librerie italiane (in particolare quella di Boston, non lontana dalla chiesa di Paul Revere)<sup>[12]</sup>. Gli scaffali le apparivano ricolmi di tutta quella letteratura popolare e di svago in voga presso gli emigrati, quella che garantiva un guadagno ai librai, e il poema dantesco sembra soccombere di fronte ai romanzi di Carolina Invernizio, alle traduzioni dei *Misteri* di Eugène Sue (e dei suoi epigoni), e persino di fronte al più classico *Decamerone* (circolante però in edizioni semplificate e riassuntive)<sup>[13]</sup>.

La testimonianza della giornalista è certo da filtrare, per via degli accessi iperbolici e snobistici che la caratterizzano. Tuttavia, la scarsa diffusione di copie della *Commedia* era denunciata anche da un celebre italo-americano, Francesco

<sup>[10]</sup> Marazzi 2005: 92.

<sup>[11]</sup> Amy Allemande Bernardy (Firenze 1879-1959), di madre savoiarda e di padre americano (console in Italia), dopo la laurea a Firenze con Pasquale Villari aveva intrapreso la carriera giornalistica. Incaricata dal governo italiano di raccontare l'emigrazione in Nordamerica, aveva tradotto questa missione in articoli di denuncia tanto delle insufficienze statali quanto delle nefandezze morali commesse nelle colonie. Da questa esperienza nacque un libro: Bernardy 1913. Notizie sulla vita e sull'opera della Bernardy si trovano in Tirabassi 2005.

<sup>[12]</sup> Bernardy 1913: 113-114.

<sup>[13]</sup> Bernardy 1913: 115.



Figura 2 Intervista a Francesco Tocci, proprietario della Libreria italiana di New York (Italian Book Company) tratta da «La Domenica del Corriere», 4 marzo 1906, VIII, p. 9 (La letteratura dei nostri emigrati).



Figura 3 Prima pagina della «Gazzetta del Massachusetts» (2 e 3 luglio, 1904).

Tocci, proprietario della più grande libreria italiana di New York (*Italian Book Company*). Tocci, intervistato nel 1906 dalla «Domenica del Corriere», confermava, ma in modo attenuato, le osservazioni della Bernardy:

Infatti il 70 per cento della vendita è composta di: *Mille e una notte*, *Guerin Meschino*, *Reali di Francia*, *Bertoldo Bertoldino e Cacasenno*, di avventure di briganti e di tutta la collezione romantica straniera tradotta, che viene pubblicata a Milano ed a Firenze, di dove arriva pure la collezione di romanzi di fate di una ventina di titoli diversi. Tutte queste sono opere popolarissime fra gli emigrati italiani agli Stati Uniti. Il restante 10 per cento consiste nella maggior parte di libri di magia e di argomenti vari, comprese poche opere classiche. Di queste, quelle che si vendono di più sono: la *Divina Commedia* e l'*Orlando Furioso*<sup>[14]</sup>.

È dunque un fatto che, malgrado non in abbondanza, qualche copia del poema fosse sempre disponibile e venduta. A conferma, basti sfogliare i cataloghi dei librai scrupolosamente compilati e annualmente pubblicati (per esempio, quello della libreria dell'«Eco d'Italia» – gestita dalla stessa famiglia Tocci –, il più antico giornale italo-americano)<sup>[15]</sup>. Al di là delle letture individuali, si ha notizia di letture di gruppo, organizzate soprattutto dalla

[14] [Trafiletto non firmato], *La letteratura dei nostri emigrati*, in «La Domenica del Corriere», 4 marzo 1906, VIII, 9; un panorama esaustivo sui librai italo-americani di questo periodo, con un paragrafo dedicato alla libreria di Francesco Tocci, è offerto da Periconi 2018.

[15] Si è consultato un raro esemplare della Guida 1893. La *Divina Commedia* compare a p. 15 del *Catalogo* annesso, nella sezione *Biblioteca Classica Economica (50 soldi al volume)*, in compagnia di altri «classici» della letteratura (Alfieri, Aretino, Ariosto, Bembo, etc.).

*Società Dante Alighieri* che, dal 1893, promuoveva la lingua e la cultura italiane presso le comunità emigrate e di cui il poeta fiorentino era ovviamente il fiore all'occhiello.

Per esempio, nel novembre 1903, a Boston, nella «Gazzetta del Massachusetts»<sup>[16]</sup> era annunciata una serie di conferenze sui primi dieci canti della *Divina Commedia*, organizzata dalla locale *Società Dante Alighieri*<sup>[17]</sup>. Agli inizi del 1904 questa *Lectura*



Figura 4 Locandina con ritratto di Edoardo Migliaccio (in arte Farfariello).

*Dantis* sembrava godere ancora di buon successo poiché nella rubrica *Cronaca di Boston* della stessa «Gazzetta» si riportava la notizia di una lettura pubblica dell'ottavo canto dell'*Inferno*, con un'osservazione riguardante l'affluenza degli ascoltatori: «Considerando il cattivo tempo una discreta udienza fu presente»<sup>[18]</sup>.

Come si è accennato sopra, Dante era citato (o appena nominato) in contrasto con le precarie competenze linguistiche degli emigrati e con un voluto effetto comico. Oltre ai citati sonetti di Almerini, si possono ricordare alcuni testi di Edoardo Migliaccio. Migliaccio, noto con il nome d'arte Farfariello, era forse l'attore teatrale più popolare della scena italoфона negli Stati Uniti<sup>[19]</sup>. Le macchiette create dall'artista napoletano erano lo specchio della vita italo-americana, con una caricatura del suo universo verbale, diviso tra dialetto napoletano (e italiano) da una parte, e un inglese mal padroneggiato dall'altra. Il poeta fiorentino rappresentava

dunque l'ideale alto della italianità, anche nella ricreazione buffa della condizione lin-

[16] La «Gazzetta del Massachusetts», a tiratura ebdomadaria, fu fondata a Boston, nel 1903, grazie all'iniziativa di un italo-americano, James Donnaruma. Sotto la sua direzione la «Gazzetta» si trasformò in uno dei più importanti giornali italo-americani del New England, distribuito fin dagli inizi nel Massachusetts e nel Rhode Island. Per altre informazioni sulla «Gazzetta» e per uno studio della lingua in essa utilizzata, mi permetto di rinviare a un mio saggio, Pierno 2012. Da quest'ultimo traggio diversi alcuni dati e alcune citazioni.

[17] «Gazzetta del Massachusetts», 14 novembre 1903.

[18] «Gazzetta del Massachusetts», 8 febbraio 1904.

[19] Edoardo Migliaccio (Cava de' Tirreni, 1882 – New York, 1946), emigrato nel 1897 negli Stati Uniti, dopo un breve apprendistato in banche della Little Italy newyorchese e altri lavori, si diede alla scena teatrale, inventando macchiette basate sulle persone incontrate e osservate nelle colonie. Mischiando inglese, italiano e napoletano, Migliaccio ottenne un successo straordinario sui vari palcoscenici nordamericani e d'Italia. Per uno studio esaustivo su Migliaccio, con anche edizione di diversi suoi testi teatrali, si veda Haller 2006.

guistica degli emigrati. Si prenda il testo intitolato *L'italiano al 100/100*<sup>[20]</sup> nel quale, come in altri pezzi teatrali, Migliaccio tratta dell'orgoglio suscitato dall'idioma patrio: il malcapitato di turno, bistrattato dagli americani, trova una propria rivincita in uno strampalato elogio della propria lingua nazionale a cui, primo e migliore tra tutti gli scrittori, l'Alighieri aveva dato una *scianata* (una "lucidata", da *shine*)<sup>[21]</sup>.

Se si allarga lo sguardo ad altri testi e si esce dalla prospettiva comica, flebili allusioni si trovano in qualche romanzo pubblicato localmente, allusioni che sostanzialmente confermano l'ideale linguistico rappresentato da Dante e dalla sua opera. Si prenda il già citato Bernardino Ciambelli. Nei suoi *Misteri di Mulberry*, pubblicati a New York nel 1893 (da Frugone & Balletto), si può leggere:

– Sei italiano? – replicò la fanciulla, e questa volta non più in inglese, ma nell'idioma di Dante (p. 116).

Ancora, nei *Misteri di Bleeker St.* (New York, Frugone & Balletto, 1899) si trovano alcuni riferimenti:

Quella testa che avrebbe formato l'ammirazione di un pittore sommo, che poteva far dimenticare a Raffaello la sua Fornarina, a Dante la sua Beatrice, posava sopra un corpo che Venere avrebbe invidiato (p. 8).

William il quale come molti americani, aveva degli italiani un concetto assai cattivo, dovette convincersi che il giudizio dei suoi compatriotti era falso. Per Iole prese una governante, la quale insegnò alla bambina il dolce idioma di Dante e le fu compagna assidua e amorosa (p. 15).

Si prenda anche un romanziere di minor fortuna, Italo Stanco<sup>[22]</sup>; nel suo romanzo, *Il diavolo biondo* (1916) troviamo questa citazione:

Solo Betty, la piccola americana, che viveva però negli studi italiani e che cinguettava graziosamente la lingua di Dante, nascose nel suo fazzoletto trapunto il bel viso e scoppiò in singhiozzi (cap. X).

Una presenza decisamente maggiore della *Commedia* sembra intravedersi nella prosa giornalistica, il che è da non sottovalutare, data la potenza mediatica che quotidiani e settimanali esercitavano nelle colonie italo-americane (a cui fa riferimento

[20] Haller 2006: 140-143.

[21] Haller 2006: 141. In un altro testo a sfondo "metalinguistico" (*A lingua taliana*), Migliaccio cita ancora Dante, il quale, insieme a «Galileo Galilei e Ciccio Cappuccio [noto camorrista]» ha «parlato sempe taliano» (Haller 2006: 148).

[22] Italo Stanco, pseudonimo per Ettore A. Moffa (Campobasso 1886-New York 1954), emigrato nel 1907 in Argentina, si trasferisce nel 1909 negli Stati Uniti dove si dedica a una frenetica attività di letterato: romanzi, traduzioni, teatro. *Il diavolo biondo*, pubblicato nel 1916, la sua opera più rappresentativa, vede come protagonista un detective italo-americano, James Forley, alle prese con rapimenti e omicidi perpetrati dalla potente Lady Ryton (il diavolo biondo); si veda Durante 2005: 248-256.

**molti affetti del cuore e ne ha soffocati altri già cresciuti e robusti. O fanciulle, lavatevi! Il vostro corpo lavato acquisterà l'alezzo del fiore: anche che siate brutte, ma pulite, il matrimonio non potrà mancarvi, giacché pulizia e' sinonimo di bellezza.**

**Osservate le americane: sotte, paffute, bianche, forti, fragranti di una pulizia immacolata, si tuffano due volte al giorno nell'acqua: per le vie, portano la loro giovinezza baldanzosa e prospera, sollevando desiderii di possesso: nei letti, sono gigli odorosissimi di carne, che fanno scordare le capre e sognare gli angeli. Imitiamo gli americani nella pulizia del corpo, delle vesti e della casa, così miglioreremo la nostra salute, il nostro prestigio ed il nostro quartiere, che frequentemente offre allo straniero di ripetere con Dante:**

*Vidi gente fangosa in quel pantano.*

Figura 5 Dalla prima pagina della «Gazzetta del Massachusetts» (18 novembre 1903), conclusione dell'articolo *Laviamoci la faccia!* (senza autore).

la solita Bernardy<sup>[23]</sup> e che alcune statistiche potrebbero confermare<sup>[24]</sup>), senza dimenticare l'alfabetizzazione esercitata tanto dalla lettura individuale quanto, soprattutto, da quella comune, a cui questi giornali si prestavano facilmente<sup>[25]</sup>.

A esempio si può prendere la già citata «Gazzetta del Massachusetts». La prosa della «Gazzetta» tende, per quanto possibile, a una qualità elevata della prosa, non solo negli articoli di fondo o “culturali”, ma anche nei trafiletti di cronaca, discostandosi dalle tendenze del giornalismo contemporaneo della madrepatria (nel quale si cominciava ad adottare una prosa più conforme alla emergente *koine* postunitaria)<sup>[26]</sup>. La ricercata qualità linguistica si serviva regolarmente di citazioni letterarie e, spesso, di citazioni dantesche.

Per esempio, in un articolo tratto da una prima pagina, di riflessione definibile socio-antropologica, *Laviamoci la faccia*, dopo una vigorosa tirata contro i connazionali, rei di non usare troppo il sapone (e, di contro, l'esaltazione della pulizia degli americani), l'autore chiude con una citazione dantesca:

[23] Si legga il capitoletto intitolato *Quarto potere coloniale* in Bernardy 1913: 117-122.

[24] *L'Ayer's Directory*, il repertorio più importante per la stampa nordamericana, fornisce per la prima volta dei dati relativi alla «Gazzetta» nel volume del 1905 (Ayer 1894 e sgg: I, 361), registrando (ovviamente con riferimento al 1904) una tiratura di 5560 copie. Un confronto di tale cifra con le statistiche demografiche riguardanti la presenza italiana a Boston in quell'epoca può mostrare come la «Gazzetta» avesse una certa diffusione: per il 1905 si ha il dato ufficiale di 30.546 abitanti (che passano a 35.578 nel 1910, solo nel North End, Martellone 1973: 235). Secondo Adolfo Rossi, giornalista di spicco del «Progresso Italo-americano», ma che firmava anche articoli per la «Gazzetta», la popolazione italiana a Boston, nel 1905, si aggirava intorno alle 30.000 unità (si veda il suo editoriale: feb/7/1905/1).

[25] In un saggio storico dedicato alla “Little Italy” bostoniana, a proposito della «Gazzetta del Massachusetts», Stephen Puleo scrive: «“La Gazzetta” had become an important voice in the Boston Italian community [nel periodo compreso tra il 1903 e il 1906]. Their illiteracy rates notwithstanding, enough Italians could read their own language to share news with friends and relatives. On street corners and in grocery stores, in taverns and private clubs, groups of Italians gathered around one reader to hear, and then discuss, the weekly news» (Puleo 2007: 30).

[26] Si veda Pierno 2012: 72.



Imitiamo gli americani nella pulizia del corpo, delle vesti e della casa, così miglioreremo la nostra salute, il nostro prestigio ed il nostro quartiere, che frequentemente offre allo stranier[o] di ripetere con Dante: *Vidi gente fangosa in quel pantano*<sup>[27]</sup>.

Ancora in una prima pagina si trova un altro riferimento dantesco, in un titolo di un pezzo sulla vita politica della colonia: «Incipit Vita nova»<sup>[28]</sup>; in un editoriale, invece, gli americani, dal frenetico stile di vita, sono paragonati «agli iracondi della *Divina Commedia*»<sup>[29]</sup>.

Ma, come detto sopra, i giornalisti della «Gazzetta» mantenevano uno stile presoché elevato anche nelle pagine di cronaca e, di conseguenza, non disdegnavano il supporto di citazioni letterarie (e dantesche). Si legga questo trafiletto, che riporta (con toni melodrammatici) lo smarrimento temporaneo di un fanciullo:

*Il telefono salvatore.* Giuseppina Aiossa, una giovane connazionale, è, come tutte le donne nostre, una madre modello. La tenerezza di lei pel suo Gigino e Pasqualuccio è tanto fortemente sentita che la povera mamma basisce sempre che i suoi piccolini non le son da presso. [...] In uno dei giorni della passata settimana, Luigino Aiossa si trastullava sulla via e dopo poco la mamma, andata a cercarlo non lo trovò. Chi potrebbe ridire le ansie paurose, il saettante sconforto della povera mamma!? Ella cadde svenuta e la sua malattia di cuore minacciava di ucciderla. [...] Finalmente si sente squillare il campanello del telefono (perché Pasquale Aiossa ha la fortuna di tenerne uno). Era l'ufficio di Polizia di Dorchester, che avvisava d'essersi trovato colà il bambino perduto. Luigino non ricordava più l'indirizzo di casa, ma in una delle sue saccoccie s'era ritrovato una carta col numero del telefono di casa. La lieta novella infuse nuova vita alla circolazione sanguigna della sig.ra Giuseppina, la quale ben può dire quanto il telefono sia provvidenziale<sup>[30]</sup>.

L'interrogativa retorica («Chi potrebbe ridire le ansie paurose [...]?») sembra riecheggiare i primi conosciutissimi endecasillabi della *Comedia* dantesca: «[...] che nel pensier rinova la paura [...] Io non so ben ridire [...]» (*Inf.* I 6-10). Le citazioni potevano essere anche più esplicite: nella conclusione di una cronaca giudiziaria: «giusto giudizio da le stelle cade» (apr/13/1905; da *Purg.* VI 100); in una risposta della rubrica *Piccola Posta* (destinata agli scambi tra lettori, per faccende pratiche ma anche per conversazioni – spesso litigi – a distanza): «Non ti curar di loro ma guarda e passa», variante comune ed erronea del «Non ragioniam di lor [...]» virgiliano (apr/14/1904/1; da *Inf.* III 51); parlando scherzosamente della redazione della «Gazzetta»: «lasciate ogni speranza, voi ch'entrate» (ago/32/1904/1; da *Inf.* III 9); in una cronaca riguardante un padre che si era suicidato per miseria: «I padri di famiglia sono costretti ad uccidersi per non vedere una scena che potrebbe, forse, uguagliare a quella descritta dal Divin Poeta nel canto XXXIII dell'*Inferno*»<sup>[31]</sup>.

<sup>[27]</sup> «Gazzetta del Massachusetts», 18 novembre 1903; la citazione proviene da *Inf.* VII 110 (*Vidi genti fangose in quel pantano*).

<sup>[28]</sup> «Gazzetta del Massachusetts», 1 gennaio 1904.

<sup>[29]</sup> «Gazzetta del Massachusetts», 19 maggio 1905.

<sup>[30]</sup> «Gazzetta del Massachusetts», 18 aprile 1905.

<sup>[31]</sup> «Gazzetta del Massachusetts», 6 febbraio 1904.

Nell'ottobre 1905 si annuncia addirittura che la nuova tipografia della «Gazzetta» si chiamerà *Dante*: «La tipografia della “Gazzetta” si metterà sotto gli auspicii di un nome che ricorda la gloria più pura e più grande della Patria Italiana e si chiamerà TIPOGRAFIA DANTE» (ott/44/1905). Non mancano, infine, affermazioni in cui l'aggettivo 'volgare' appare, in contesti moderni e di cronaca, in opposizione all'inglese e con tutta la sua pregnanza semantica dantesca<sup>[32]</sup>.

Pur facilmente situabili nella «dantolatria» (per usare l'espressione crociana)<sup>[33]</sup> che pervadeva la vita culturale italiana tra fine Ottocento e inizi Novecento, queste schegge testuali assumono, almeno nel contesto giornalistico italo-americano, un forte valore identitario linguistico. Compaiono, certo, anche riferimenti ad altri classici nazionali; per esempio, per parlare della perenne divisione degli italiani, si cita Ariosto: «che Apenin il parte / e il mar circonda e l'Alpe» (giu/24/1905/1; da *Orlando furioso*, XXXIII 9); oppure, un altro apprezzato modello letterario, cronologicamente più vicino, addirittura contemporaneo, era quello dannunziano<sup>[34]</sup>.

Ma il poeta a cui si riconosceva la paternità dell'«italica poesia»<sup>[35]</sup> e considerato all'origine stessa della cultura e della lingua italiana e, di conseguenza, dell'orgoglio patriottico, restava Dante.

Il recupero di queste citazioni, lungi dall'essere un mero esercizio erudito, potrebbe dunque servire anche alla causa di una riscrittura storica della lingua italiana negli Stati Uniti durante la Grande Emigrazione. Una storia parallela, relegata ai margini di teorie migrazionali dalle quali è taciuta o ignorata; una storia, sotto certi aspetti, differente da quella dell'italiano scritto e parlato entro i confini patri, che si snoda con documenti e dinamismi propri. Un enorme mosaico da ricomporre, nel quale anche le piccole tessere del dantismo coloniale sono necessarie.

## Bibliografia

- Andreoli 2015 = Annamaria Andreoli, *Dantolatria fra Otto e Novecento: il caso D'Annunzio*, in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*. Atti del XVI Convegno internazionale della MOD, Lumsa, Roma, 10-13 giugno, 2014, a cura di Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola e Caterina Verbaro, Pisa, ETS, pp. 37-51.
- Audenino-Tirabassi 2008 = Patrizia Audenino, Maddalena Tirabassi, *Migrazioni italiane. Storia e storie dall'ancien régime a oggi*, Milano, Mondadori.
- Ayer 1894 e sgg. = N. W. Ayer and son, *American Newspaper Annual*, Philadelphia, Ayer and Son, 1884 e sgg.
- Bernardy 1913 = Amy A. Bernardy, *Italia randagia attraverso gli Stati Uniti*, Torino, Bocca.

<sup>[32]</sup> In espressioni quali «traducendo in volgare» «Gazzetta del Massachusetts», 23 giugno 1904 e «che in lingua volgare dice» «Gazzetta del Massachusetts», 10 marzo 1904.

<sup>[33]</sup> Che prendo a prestito dal contributo di Andreoli 2015.

<sup>[34]</sup> Scrive Martellone (a proposito di un altro settimanale bostoniano, predecessore della «Gazzetta», «Il Corriere di Boston»): «il linguaggio è dannunziano, floreale, ma sostanzialmente corretto» (Martellone 1973: 333).

<sup>[35]</sup> Dante viene esplicitamente definito «Il gran padre dell'italica poesia» «Gazzetta del Massachusetts», 13 aprile 1905.

- Bevilacqua, De Clementi e Franzina 2002 = Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi ed Emilio Franzina (a cura di), *Storia dell'emigrazione italiana*, Roma, Donzelli.
- Conti 2021 = Fulvio Conti, *Il Sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*, Roma, Carocci.
- Durante 2005 = Francesco Durante, *Italoamericana. Storia e letteratura degli italiani negli Stati Uniti, 1880-1943*, volume secondo, Milano, Mondadori.
- Fadda 2020 = Barbara Fadda, *Élite. Cultura italiana e statunitense tra Settecento e Novecento*, Vicenza, Ronzani.
- Guida 1893 = Guida degli Italiani in America. *Strenna del 1893 dell'Eco d'Italia, il più antico ed il più diffuso giornale in America*, edita per cura della Banca Tocci, New York, Tocci.
- Haller 2006 = Hermann Haller, *Tra Napoli e New York. Le macchiette italo-americane di Eduardo Migliaccio. Testi con introduzione e glossario*, Roma, Bulzoni.
- Looney 2019 = Denis Looney, *Dante Alighieri e la Divina Commedia nell'America del XIX secolo, in Storia degli Italoamericani*, a cura di William J. Connell e Stanislaw G. Pugliese, edizione italiana a cura di Maddalena Tirabassi, Firenze, Le Monnier, pp. 109-124.
- Marazzi 2015 = Martino Marazzi, *Danteum. Studi sul Dante imperiale del Novecento*, Firenze, Franco Cesati.
- Martellone 1973 = Anna Maria Martellone, *Una Little Italy nell'Atene d'America. La comunità italiana di Boston dal 1880 al 1920*, Napoli, Guida.
- Periconi 2018 = James J. Periconi, *Italian American Book. Publishing and Bookselling*, in William J. Connell, Stanislaw G. Pugliese (a cura di), *The Routledge History of Italian Americans*, Milton Park, Routledge, pp. 252-267.
- Pierno 2012 = Franco Pierno, *La lingua raminga. Appunti su italiano e discorso identitario nella prima stampa etnica in Nordamerica*, in *Lingua e identità a 150 anni dall'Unità d'Italia*, a cura di Matteo Brera e Carlo Pirozzi, Firenze, Cesati, pp. 61-98.
- Puleo 2007 = Stephen Puleo, *The Boston Italians. A Story of Pride, Perseverance, and Paesani, from the Years of the Great Immigration to the Present Day*, Boston, Beacon.
- Ruscher 2018 = Pierre-Vincent Ruscher, *Bernardino Ciambelli: auteur-journaliste et témoin linguistique de l'évolution de l'italien en Amérique du Nord: 1880-1914*, tesi di dottorato inedita discussa presso l'Università di Strasburgo il 6 aprile 2018.
- Tirabassi 2005 = Maddalena Tirabassi, *Ripensare la patria grande. Gli scritti di Amy Allemande Bernardy sulle migrazioni italiane*, Isernia, Cosmo Iannone.
- Vecoli 2002 = Rudolph J. Vecoli, *Negli Stati Uniti*, in *Storia dell'emigrazione italiana*, a cura di Piero Bevilacqua, Andreina De Clementi ed Emilio Franzina, Roma, Donzelli, pp. 55-88.

## Dante tradotto per immagini: un percorso otto-novecentesco

CLAUDIA BUSSOLINO

---

Trasporre in immagini visive, illustrare e visualizzare Dante<sup>[1]</sup> è «una pratica di lunga, lunghissima durata», di cui manca ancora un censimento sistematico, per ora documentata in modo «occasionale e disorganico», la cui verifica, secolo per secolo, non solo delinerebbe un capitolo della ricezione dantesca, ma permetterebbe anche di creare percorsi di indubbio valore didattico<sup>[2]</sup>.

Molti artisti hanno tradotto i versi della *Commedia* dantesca in creazioni visive, raggiungendo esiti diversificati: dalla più diretta descrizione didascalica, che tenta una restituzione fedele attraverso l'immagine, a interpretazioni più originali, attraverso la forte suggestione del testo, dalla esplicazione dei significati sottesi alla rivisitazione, fino alla reinterpretazione – un viaggio tra indirizzi artistici e tecniche, con esiti variegati. Con le parole dell'autore della prima ricerca specificamente articolata in questo ambito, Ludwig Volkmann, «l'unica vera illustrazione della *Commedia* è e rimarrà quella di un artefice il quale riesca ad immedesimarsi con la sostanza artistica del poema, da saperci rendere l'arte sua, con tutto il valore della sua personalità, cioè che egli ha afferrato con il proprio intelletto, vissuto nella propria anima»<sup>[3]</sup>.

Una prospettiva differente, complementare, attraverso cui considerare il rapporto della *Commedia* dantesca con le immagini – come fonti, modello, avantesto: a partire quindi dall'autore e non dall'opera – porterebbe dal *Giudizio Finale* di Coppo di Marcovaldo, alla decorazione musiva del Battistero di Firenze, risalente agli anni tra il 1260 e 1270, oppure agli affreschi di Cimabue nella basilica superiore e inferiore di San Francesco ad Assisi, o, giungendo agli anni dell'esilio, all'ambiente artistico di Ravenna<sup>[4]</sup>. Inoltre si potrà ricordare – focalizzando in modo ancora differente il tema – che Dante tratta questioni artistiche, ad esempio, nel *De Monarchia* (III 4) ma anche nella *Vita Nova* (XXXIV 1 e 3); fino ad arrivare ai versi della *Commedia* dove, in *Purgatorio* XI, introduce la figura di Oderisi da Gubbio, noto miniatore bolognese, o dove, in *Paradiso* XIII, inserisce la figura dell'artista nello spazio di una similitudine, senza dimenticare *Inferno* XVII, per l'atten-

---

[1] Battaglia Ricci 2018: XVIII-XIX. Per una rassegna in merito, può essere utile la banca dati della Bibliografia Dantesca Nazionale (<http://dantesca.ntc.it/dnt-fo-catalog/pages/material-search.jsf>): attraverso la parola chiave «Iconografia» si ottengono 537 risultati.

[2] Battaglia Ricci 2018: XV.

[3] Volkmann 1898: 129.

[4] Il riferimento d'obbligo è ora Pasquini 2021.

zione al lessico del colore, dove nella descrizione della figura di Gerione evoca la ricchezza di tinte, richiamando le tecniche di colorazione delle stoffe in uso tra i Turchi e i Tartari.

La storia dell'illustrazione di Dante può risalire fino ad anni di poco successivi alla sua morte, con il manoscritto Trivulziano 1080, copiato da Francesco da Barberino, intorno al 1335<sup>[5]</sup>. Passando al XV secolo, è annoverata tra i più pregevoli libri antichi illustrati la *Commedia* con incisioni di Baccio Baldini tratte da disegni di Sandro Botticelli, del 1481 (con tecnica calcografica), a pochi anni dal primo incunabolo illustrato in Italia, il *De casibus virorum illustrium* di Boccaccio. Passando oltre la suggestiva testimonianza data dal Vasari delle illustrazioni alle tre cantiche di Michelangelo perse in un naufragio, si giunge quindi a Federico Zuccari, con gli 88 disegni del *Dante istoriato* tra il 1585 e il 1588.

Ma è l'Ottocento (ben più dei primi secoli, e dopo la pausa tra sei-settecentesca)<sup>[6]</sup> il «secolo veramente dantesco», in cui verranno rappresentate sia la «storia prima» (di Dante personaggio), sia le «storie seconde» (dei personaggi incontrati nei tre momenti del percorso oltremondano)<sup>[7]</sup>, con capolavori quali la *Barca di Dante* (1822) di Eugène Delacroix<sup>[8]</sup>, manifesto della pittura romantica, e la *Porta dell'Inferno* (1880-1917) di Auguste Rodin (con due sculture che prenderanno vita propria, *Il pensatore* e *Il bacio*)<sup>[9]</sup>.

Ancora entro il XVIII secolo, ma stilisticamente assimilabile alla dominante stilistica successiva, è l'esperienza dello svizzero Heinrich Füssli, che negli anni 1770-1777 realizza una serie di acquerelli che rappresentano gli episodi più noti della *Commedia* [Fig. 1]: il suo è uno stile spoglio, essenziale, che richiama atmosfere cupe, d'intensità tragica, che ben si accordano ai suoi motivi cardine, l'inconscio e l'allucinazione. Di Füssli è inoltre una *Testa del conte Ugolino*, «capace di esprimere l'indicibile e non detto dolore insieme ai segni della sofferenza fisica»<sup>[10]</sup>.

<sup>[5]</sup> Ma inizia prima con due frontespizi della stessa mano (il Maestro delle Effigi Domenicane) ora alla Staatsbibliothek di Berlino e alla Biblioteca Palatina di Parma (cfr. Battaglia Ricci 2018: 4). Per il Dante Chantilly, il Dante Egerton, le miniature di Pietro Lorenzetti, cfr. Battaglia Ricci 2018: 17-51.

<sup>[6]</sup> D'ambito neoclassico però, forse unica eccezione significativa, sono le illustrazioni dell'inglese John Flaxman, 88 disegni in cui l'attenzione si sofferma sulle figure umane più che all'ambientazione, definite attraverso un gioco di lievi differenze nello spessore del tratto e nell'intensità dell'inchiostratura. Sullo stile e la resa artistica delle trasposizioni di Dante per immagini segnalò il preciso lavoro di Steffenini 2007-2008 (ringrazio vivamente, oltre all'autrice, Paolo Campiglio e Giuseppe Polimeni, relatore e correlatore della tesi, che ne hanno autorizzata la consultazione).

<sup>[7]</sup> Battaglia Ricci 2018: XIII.

<sup>[8]</sup> Nel dipinto (ora al Louvre di Parigi), il riferimento è a *Inf.* VII: viene raffigurata la città di Dite, entro mura di metallo incandescente e attornata dalla palude; i dannati (iracondi e accidiosi) agitano l'acqua, si aggrediscono reciprocamente e attaccano a morsi il legno dell'imbarcazione.

<sup>[9]</sup> Altorilievo in gesso (ora al Musée d'Orsay), che impegnò l'artista per quasi trent'anni, è costituito 186 personaggi: il gruppo intitolato *Ombre* domina la parte alta, il Pensatore (la figura di Dante) è posto sul *trumeau*, a sinistra sono collocate le statue di Paolo e Francesca, mentre il gruppo del Conte Ugolino è sul battente di destra.

<sup>[10]</sup> Battaglia Ricci 2018: 161-166. Füssli torna sullo stesso personaggio in altre due occasioni: il disegno acquerellato *Il conte Ugolino nella Torre con i figli* e il quadro, esposto alla Royal Academy nel 1806, oggi perduto ma riprodotto da un'incisione a bulino da Moses Haughton del 1809.

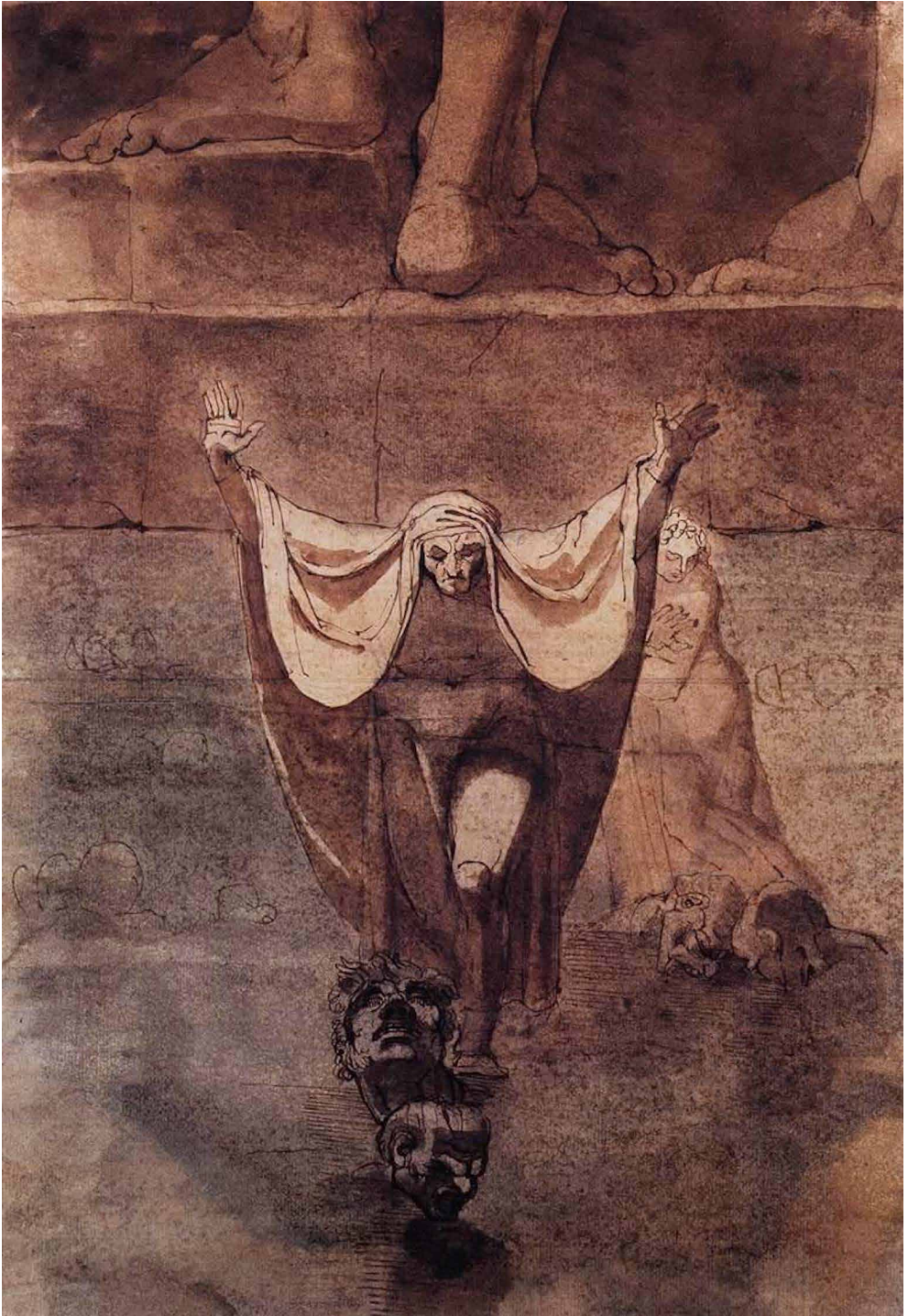


Figura 1 Johann Heinrich Füssli, *Dante e Virgilio sul ghiaccio di Cocito (Inf. XXXII)*, 1774, Zürich, Kunsthau.



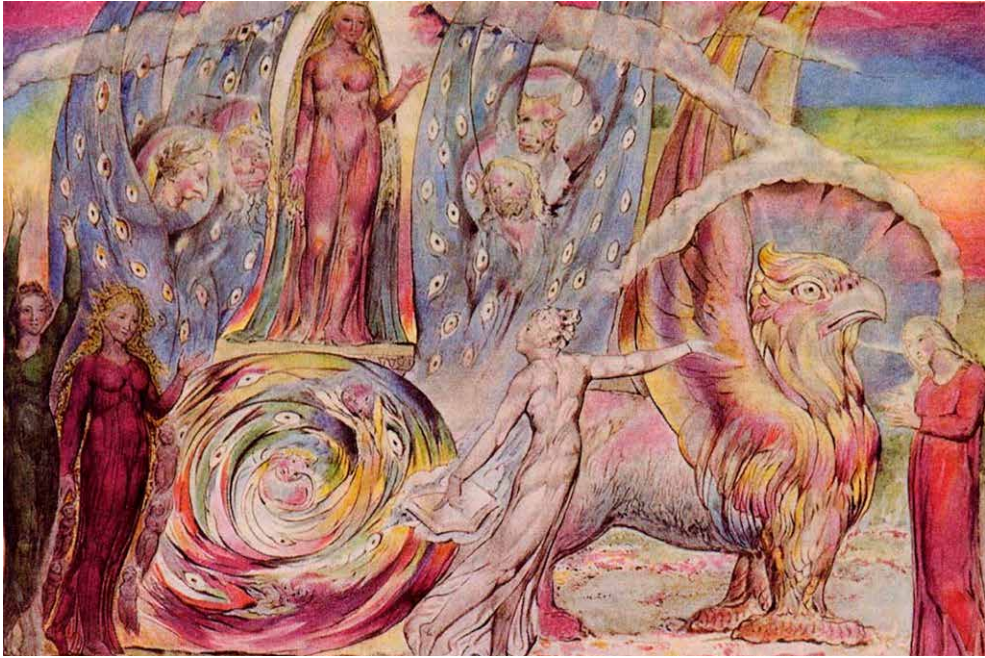


Figura 2 William Blake, *Beatrice Addressing Dante from the Car (Purg. XXX)*, da *Illustrations to Dante's Divine Comedy*, 1824-27, London, Tate Modern.



Figura 3 Dante Gabriel Rossetti, *La visione di Rachele e Lia (Purg. XXVII)*, 1855, London, Tate Modern.

Altrettanto rilevanti, entro una simile linea stilistica, sono le illustrazioni dantesche dell'inglese William Blake [Fig. 2], realizzate tra il 1824 e il 1827: 102 illustrazioni dal tratto flessuoso, dove forte componente è quella mistica e visionaria, quasi anticipazione preraffaellita<sup>[11]</sup>. Questo filone sarà rappresentato da Dante Gabriel Rossetti, la cui lettura della *Commedia* e della *Vita Nova* si realizza entro «un nostalgico recupero del Medioevo e una raffinata sensibilità simbolista»<sup>[12]</sup> (si pensi a *Il saluto di Beatrice, Il sogno di Dante, Beatrice morente*) [Fig. 3].

L'Ottocento, quindi, è anche “iconograficamente” secolo dantesco, sia per l'incremento delle illustrazioni, sia per un vero e proprio filone pittorico di dipinti a tema: affrontare le cantiche di Dante è pratica artistica comune e di successo.

Entro il primo quarto di secolo (1824-1826) si situa l'opera del romano Bartolomeo Pinelli, che realizza ben 145 incisioni: 65 tavole per l'*Inferno*, 42 per il *Purgatorio* e 34 per il *Paradiso*. La resa stilistica sembra memore dei disegni di John Flaxman, enfatizzando però «motivi drammatici e fantastici che sembravano trattenuti» dal gusto neoclassico dell'artista inglese<sup>[13]</sup>. Successivamente, in ambito italiano, merita poi una segnalazione Francesco Scaramuzza [Fig. 4], di origine spagnola: autore di un'opera ispirata al conte Ugolino per l'esposizione nazionale di Milano del 1830, negli anni successivi realizza gli affreschi nella (poi denominata) Sala Dante della Biblioteca Palatina di Parma. Con l'approssimarsi del sesto centenario della nascita di Dante, sempre a Parma, gli viene commissionata l'illustrazione della *Commedia*: realizza 243 tele su cartone tra il 1859 e il 1875 (73 per l'*Inferno*, 120 per il *Purgatorio*, e 50 per il *Paradiso*)<sup>[14]</sup>, caratterizzate da una più ferma attenzione all'aderenza al testo. Allo stesso anniversario è legata l'edizione milanese (presso l'editore Pagnini, 1865) curata da Niccolò Tommaseo, con 55 disegni di Carlo Barbieri, Federico Faruffini e Felice De Maurizio, incisi da Giuseppe Gandini, di scarso successo per la limitata capacità tecnica in fase di stampa<sup>[15]</sup>.

Nell'Ottocento, però, le illustrazioni della *Commedia* più note sono quelle del francese Gustave Doré [Fig. 5], riprodotte in varie edizioni in Europa<sup>[16]</sup>: 135 incisioni, xilografie intagliate da disegni dell'artista (75 solo dall'*Inferno*, con ben sei tavole per il canto V), in cui risaltano perizia tecnica, gusto romantico, e in cui i toni cupi e misteriosi sembrano adattarsi anche a *Purgatorio* e *Paradiso*<sup>[17]</sup>.

In un mutato panorama artistico, il volgere del secolo è segnato da un'iniziativa

[11] Steffenini 2007-2008: 44-45.

[12] Bindman 2000; Steffenini 2007-2008: 49.

[13] Steffenini 2007-2008: 48.

[14] Steffenini 2007-2008: 49.

[15] Steffenini 2007-2008: 52.

[16] In Italia la prima edizione, per Sonzogno, è coeva di quella francese di Hachette, che presenta testo francese e italiano. Recentissima – ulteriore testimonianza di una vasta e persistente ricezione presso un ampio pubblico – è una «guida visuale al poema dantesco» attraverso le incisioni di Doré (cfr. Baldassarri 2021).

[17] Più ampiamente si vedano Rizzoni 1975 e Battaglia Ricci 2018.



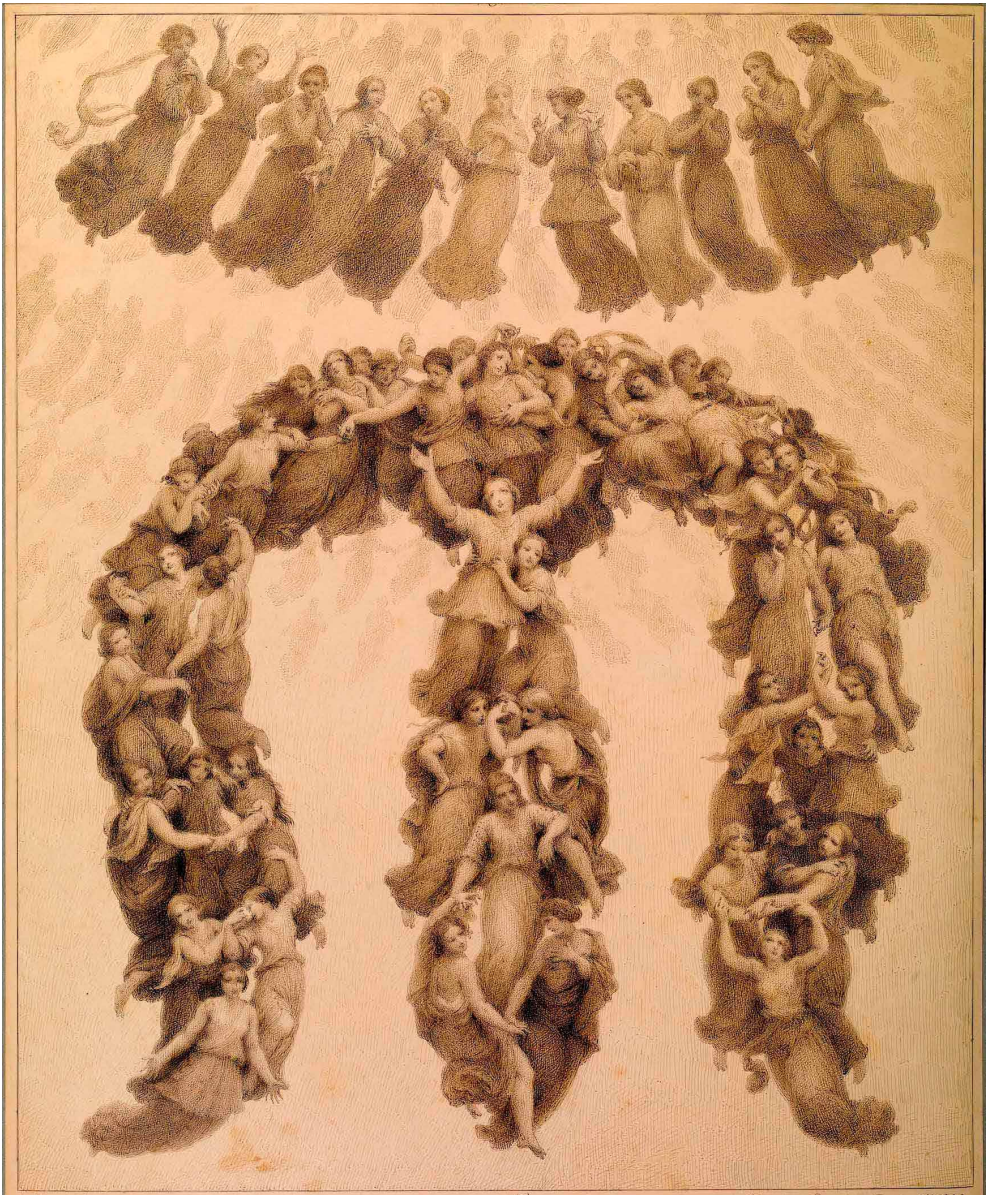


Figura 4 Francesco Scaramuzza, *Gli spiriti del cielo di Giove (Par. XVIII)*, XIX sec., Collezione privata.

del fotografo fiorentino Vittorio Alinari, che porterà a un primo vero tentativo di illustrazione come opera collettiva. Il bando, datato 9 maggio 1900, prevede che ogni candidato si cimenti con la prima cantica («due testate e due finali di capitolo»). I lavori della giuria, presieduta da Isidoro del Lungo, decreteranno vincitori Alberto Zardo (canti VII e XI) e Armando Spadini (XIII e XXV), con l'ulteriore segnalazione di Duilio Cambellotti e Ernesto Bellandi. Il volume acquisisce una prima forma nel 1903 con 381 illustrazioni, diversificato per stili, e come tale specchio delle ten-





Figura 5 Gustave Doré, *Pier delle Vigne (Inf. XIII)*, XIX sec., Collezione privata.

denze dell'arte in Italia a inizio Novecento. Zardo «si concentra sulla resa dell'oscurità, del senso di oppressione, dello spaesamento»<sup>[18]</sup> che domina il mondo infernale (rappresentativa è l'acquaforte con un Lucifero "magnetico" che attrae verso sé – e verso il male – chi lo attornia); Spadini in una scena unica tenta di rappresentare diversi accadimenti come a riassumere l'intero canto XIII, rendendo il senso di movimento e riassumendo temi diversi, con originalità. Cambellotti, in due diverse figurazioni per il XXXI canto, gioca sull'opposizione dimensionale tra Dante e Virgilio, avvolti in una nebbia indistinta, e i giganti «solidi e mastodontici come le colonne di un tempio»<sup>[19]</sup>.

È tra i partecipanti del concorso anche Alberto Martini [Fig. 6], la cui carriera artistica toccherà più volte l'illustrazione di testi letterari (dal *Morgante* e dalla *Secchia rapita* ai versi di Baudelaire, Mallarmé, Rimabaud): il lavoro sulla *Commedia* lo impegna per diversi decenni, tra il 1901 e il 1943. La seconda edizione della *Commedia* Alinari (1922) include 97 disegni e 3 litografie a sua firma, caratterizzati da «un espressionismo di gusto acceso, mostruoso e grottesco»<sup>[20]</sup>.

[18] Steffenini 2007-2008: 59.

[19] Steffenini 2007-2008: 80.

[20] Steffenini 2007-2008: 90.



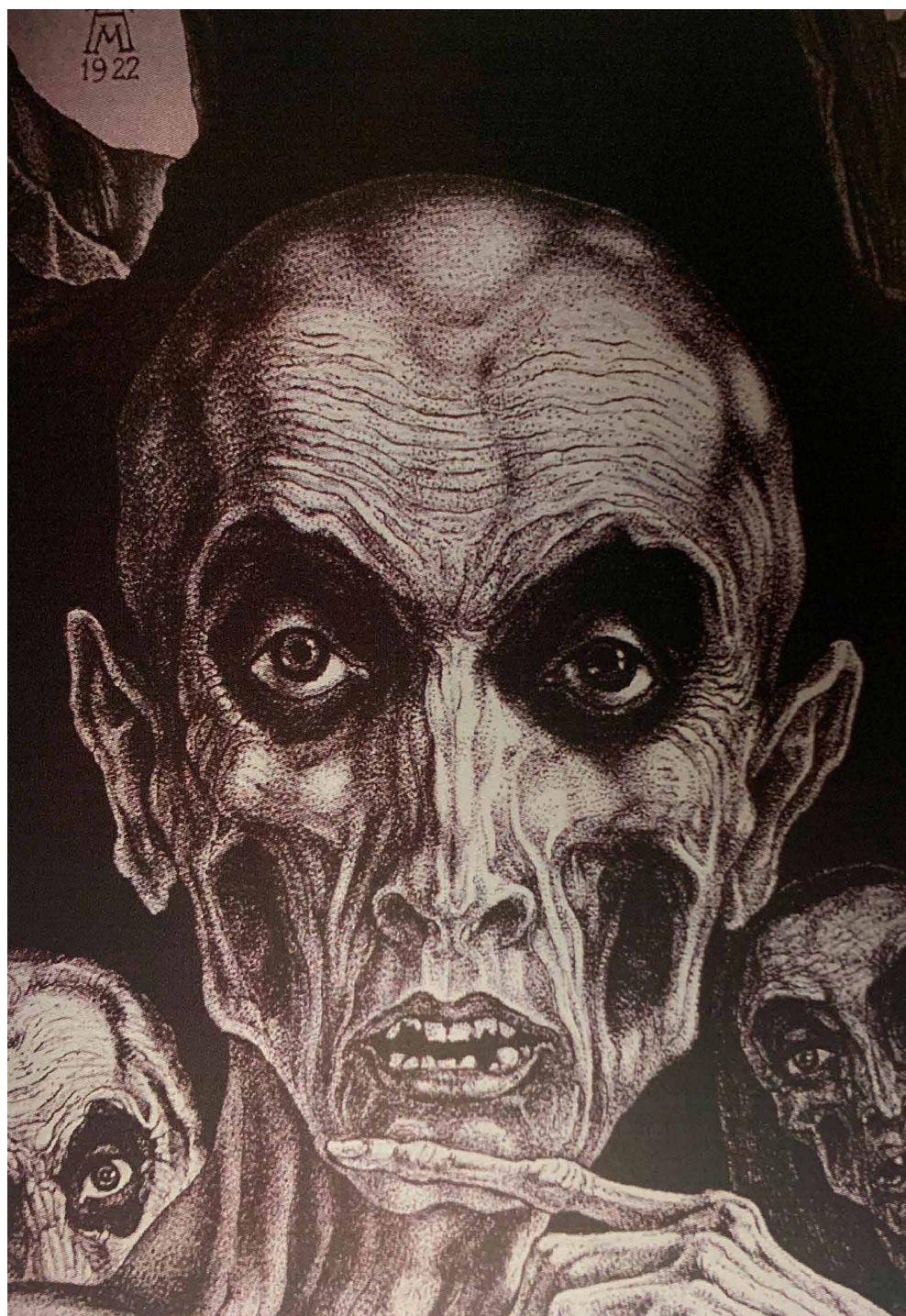


Figura 6 Alberto Martini, *Forese (Purg. XXIV)*, 1922, Collezione privata.

Sempre a inizio secolo, notevole è la prova di Franz von Bayros [Fig. 7], che illustra e contestualmente traduce il poema in tedesco. Con eclettismo di stili e molteplicità di tecniche, si distingue per l'insistito uso del colore, con l'argento dominante per il Purgatorio e l'oro e il blu-azzurro per il Paradiso.

Al sesto centenario della morte di Dante si lega un'altra esperienza significativa: Amos Nattini [Fig. 8] realizza, con il patrocinio dell'Istituto Nazionale dantesco, un'edizione illustrata delle tre cantiche (che uscirà tra 1931 e il 1941, con una tiratura di mille esemplari). Si tratta di un esemplare di pregio, in formato atlantico, con testo stampato in oro: le immagini, una per ogni canto, sono a colori; entro una dominante stilistica liberty e un gusto dannunziano. Spicca l'opposizione tra un Dante legato al dato sensibile e la figura di Virgilio, talora evanescente, talora più solenne.

Segna l'ingresso del tema dantesco nello spazio artistico della non figuratività, negli stessi anni, l'opera di Jean Fautrier: 34 litografie per l'*Inferno* commissionate da André Malraux per Gallimard (1928). Proprio la distanza dal presunto gusto del pubblico, e l'irremovibilità dell'artista, porterà l'editore a rinunciare alla pubblicazione. Del più noto George Grosz, nel 1944, saranno alcuni acquerelli e penne su carta a tema dantesco, e nel 1958 alcuni *collages* per il *Purgatorio*.

Commissionato nel 1949 dal Poligrafico dello Stato italiano, è il Dante di Salvador Dalí: 102 tavole ad acquarello. Si tratta di un progetto editoriale non andato in porto, con la cessione delle opere all'editore francese Les Heures Claires, che le pubblica (trasformandole in xilografie di formato ridotto) nel 1963-64; un'edizione italiana, con un curatore d'eccezione (Giovanni Nencioni), rivedrà l'ordine delle tavole. Resta una appropriazione alla luce di una cifra stilistica personale e riconoscibile: «personaggi, pene e paesaggi sono di norma traslitterati nel più tipico linguaggio surrealista» di Dalí, ricorrendo al proprio repertorio simbolico di «piattaforme metafisiche, grucce, figure molli, corpi destrutturati, iperboliche deformazioni di particolari anatomici»<sup>[21]</sup>.

Nel secondo Dopoguerra, ancora, importante è l'esperienza di Robert Rauschenberg dal 1957 al 1962: avvicinandosi all'opera dantesca attraverso la traduzione di John Ciardi, opererà prima per la tecnica del *combining-painting* (in cui verranno accostati disegni e acquerelli con ritagli di giornali, introducendo l'elemento contemporaneo – con i suoi personaggi, tra cui John F. Kennedy), poi per la serigrafia. Nel 1965, altro anniversario, l'opera *A Modern Inferno* [Fig. 9] viene pubblicata sulla rivista *Life*, e in dicembre è inaugurata la mostra *Rauschenberg. Thirty-four drawing for Dante's Inferno* al Metropolitan Museum di New York.

Coeva è in Italia l'elaborazione di un ciclo artistico collettivo, che avrà il suo compimento solo nel 1978 con la mostra nel chiostro di Dante dei Frati Minori Conventuali a Ravenna. Tra le 152 illustrazioni, si leggono le firme, tra gli altri, di Carlo Carrà (con composizioni semplici e figure monumentali, entro la cifra stilistica del realismo magico), Giorgio De Chirico (che opta per immagini movimentate, emotivamente vibranti), Renato Guttuso, Aligi Sassu e poi Massimo Campigli, Carlo Levi, Gino Severini, Orfeo Tamburi; includendo anche le tecniche miste, vastissimo è il campionario di

[21] Battaglia Ricci 2018: 223.





Figura 7 Franz von Bayros, *Il cielo di Saturno* (Par. XXVIII), 1921, Collezione privata.

sperimentazioni tra disegno, incisione, pittura. Guttuso, tra il 1959 e il 1962, realizza centinaia di tavole e disegni per la *Commedia* dantesca, confluiti poi nel *Dante di Guttuso* (Mondadori, 1970): come Rauschenberg attraverso Dante evoca l’America contemporanea, così l’artista siciliano rilegge le cantiche con i loro personaggi alla luce della propria esperienza del presente, in «un’appropriazione attualizzante»<sup>[22]</sup>.

[22] Battaglia Ricci 2018: 234. Ne è esempio la rappresentazione del corpo nudo di Matelda, immerso nella natura, personale realizzazione dell’idea di felicità terrestre.



Figura 8 Amos Nattini, *Dante e Virgilio lasciano il settimo cerchio (Inf. XVII)*, 1923, Collezione privata.



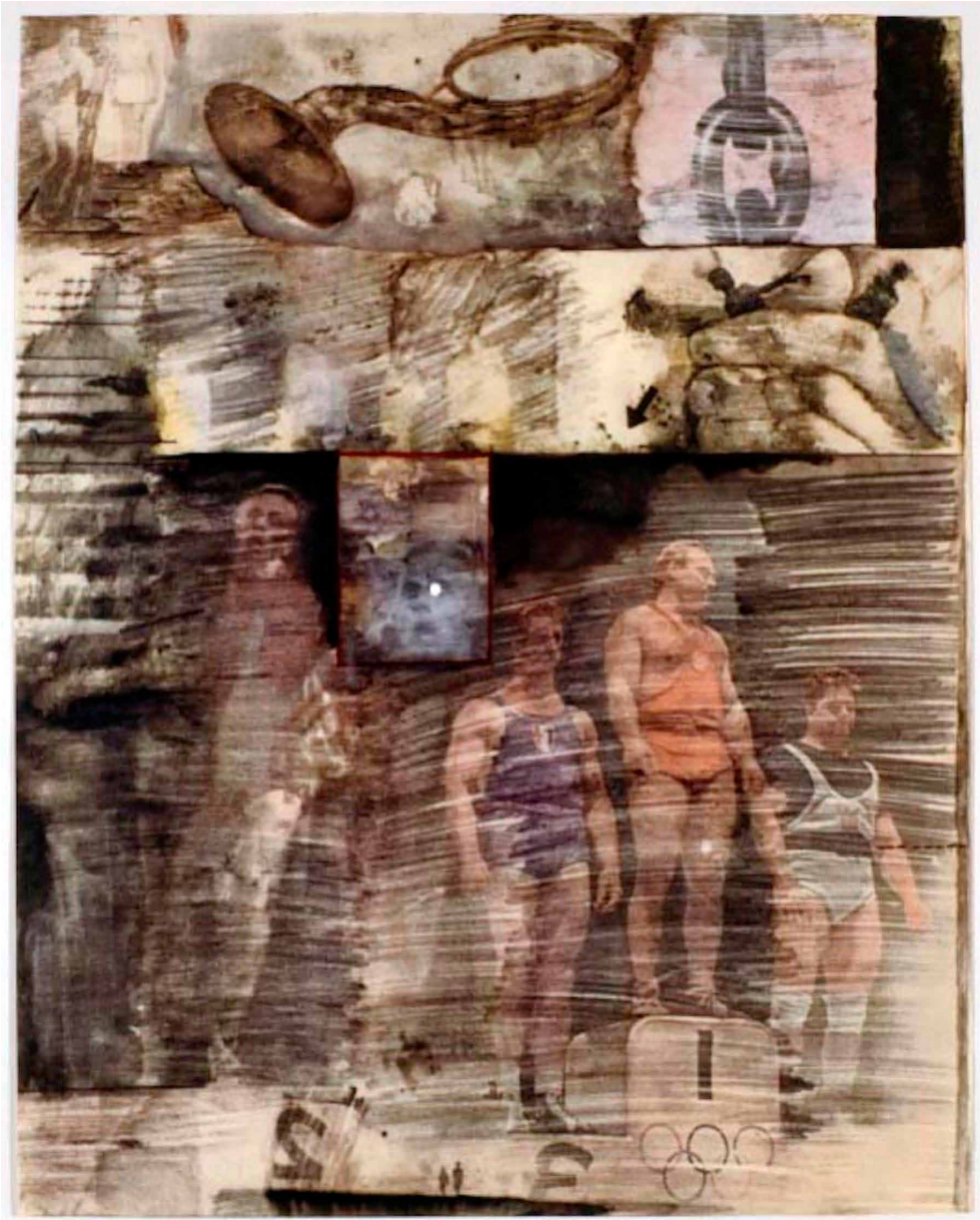


Figura 9 Robert Rauschenberg, *Inferno XXXI*, da *Drawings for Dante's Inferno*, 1964, Chicago, The Art Institute.

## Bibliografia

- Baldassarri 2021 = Gabriele Baldassarri, a cura di, *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Guida visuale al poema dantesco*, Milano, Mondadori.
- Battaglia Ricci 2018 = Lucia Battaglia Ricci, *Dante per immagini: dalle miniature trecentesche ai nostri giorni*, Torino, Einaudi.
- Bindman 2000 = David Bindman 2000, *La Divina Commedia: William Blake*, Paris, Bibliothèque de l'Image.
- Ciccia 2005 = Carmelo Ciccia, *Dante nelle arti figurative*, Catania, C.R.E.S.
- Pasquini 2021 = Laura Pasquini, «*Pigliare gli occhi per aver la mente*». *Dante, la Commedia e le arti figurative*, Roma, Carocci.
- Rizzoni 1975 = Gianni Rizzoni, *Gustave Dorè: le illustrazioni più famose del più famoso illustratore*, Milano, Mondadori.
- Steffenini 2007-2008 = Lucia Steffenini, *Le illustrazioni della Divina Commedia. Quattro artisti a confronto: Martini, Dali, Guttuso, Sassu*, tesi di laurea, rel. Paolo Campiglio, Università degli Studi di Pavia.
- Volkman 1898 = Ludwig Volkman, *Iconografia dantesca: le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, Venezia, Olschki.



---

## Le cornici di Babele

---





# Il mito di Babele

ROSARIO COLUCCIA

Nei primi anni del suo esilio, nell'estate-autunno del 1304, mentre è a Bologna, Dante comincia a scrivere il *De vulgari eloquentia* (d'ora in avanti *DVE*), che a buon diritto viene considerato il più importante trattato di linguistica dell'Europa medievale. Redatto in latino, incompiuto, risulta interrotto al cap. XIV del II libro, presumibilmente in un periodo tra la fine del 1305 e l'inizio del 1306. L'obiettivo dell'opera è ambizioso: individuare un modello di lingua letteraria italiana da proporre alla comunità dotta degli scriventi, attuando un rigoroso processo di scrematura fondato sulle realizzazioni di un ristretto numero di poeti eccellenti. La parte rivolta all'individuazione del selettivo modello linguistico è preceduta da un'ampia trattazione di carattere universalistico che mira a definire cosa è il linguaggio umano (messo a confronto con la comunicazione degli angeli e degli animali) e di fatto costituisce una vera e propria storia linguistica dell'umanità, a partire da Adamo, il primo uomo, colui che per primo fu in possesso della lingua. In questo quadro, sorge spontanea la domanda: quale lingua parlò il nostro primo progenitore?



Figura 1 Costruzione della Torre di Babele, *Bedford Hours*, 1410-1430, Ms. Add. 18850, f. 17v., Londra, British Library.

Tornando dunque all'argomento, dico che insieme alla prima anima Dio creò una ben definita forma di linguaggio. E dico forma sia per quanto riguarda i singoli vocaboli, sia per quanto riguarda l'organizzazione dei vocaboli nel discorso, sia per quanto riguarda la realizzazione vocale del discorso: e tale forma sarebbe ancora quella che risuonerebbe in bocca ad ogni parlante, se non fosse stata smembrata per colpa dell'umana superbia, come si mostrerà più avanti. Adamo parlò secondo questa forma di linguaggio, e in essa parlarono tutti i suoi posterì sino alla costruzione della torre di Babele (interpretata come 'torre della confusione'). Questa forma ereditarono i figli di Eber, che da lui sono chiamati Ebrei, e ad essi soli è rimasta dopo la confusione, affinché il nostro Redentore, che per quanto riguarda la sua natura umana doveva nascere da loro, potesse disporre non di una delle lingue della confusione, ma della lingua della grazia. Fu dunque ebraico quell'idioma che trovò realizzazione sulle labbra del primo parlante (*DVE I VI 4-7*).

L'evento catastrofico della Torre di Babele segnò la confusione delle lingue, ma la persistenza dell'ebraico fu concessa solo a coloro che non avevano voluto partecipare all'empia costruzione, al popolo eletto dei discendenti di Eber, progenitore di Cristo: con questa trafila, generazione dopo generazione, l'ebraico, lingua della grazia, parlata da Adamo, segnato per secoli da stabilità estrema, pervenne fino al Redentore. Caratteristiche di immutabilità posseggono, oltre all'ebraico, anche il greco e il latino, ma per ragioni diverse. Per quanto riguarda il latino (e lo stesso si potrebbe dire anche per il greco) il popolo che lo parlava (nel primo caso gli antichi romani, nel secondo gli antichi greci) aveva accolto e fatto propria una lingua non naturale bensì artificiale, con un'operazione di matrice intellettualistica volta a contrastare la deperibilità intrinseca delle lingue. Il latino (come il greco) è incorruttibile (cioè non soggetto a principi interni ed esterni di cambiamento) e permane uguale nel tempo (al contrario di quanto capita alle instabili lingue naturali).

Simili idee affiorano anche nell'altro importantissimo trattato dantesco, il *Convivio*, in volgare, articolato in quattro libri, cominciato tra la fine del 1303 e gli inizi del 1304 e chiuso all'incirca nel 1307-1308, dunque negli stessi anni (più o meno) in cui Dante attendeva anche alla composizione del *DVE*. Le due opere possono ragionevolmente considerarsi a incastro non solo dal punto di vista cronologico ma, in maniera stringente e significativa, anche sul piano della sostanza. «Ancora all'altezza del libro III del *Convivio* il *De vulgari eloquentia* non era stato scritto. Nei primi tre libri del trattato volgare non mancano infatti affermazioni che finiscono per assumere un carattere provvisorio o quantomeno incompleto se le confrontiamo con altre analoghe del trattato latino che le modificano o addirittura le correggono»<sup>[1]</sup>.

La apparente contraddittorietà di una simile situazione (tesi divergenti in opere quasi coeve) non deve stupire, non è eccezionale in Dante (e, a ben vedere, in altri protagonisti della nostra storia culturale). Nell'intera sua opera (*Commedia* compresa) non è difficile individuare la presenza di «un meccanismo costante, duplice e complementare. Si ha l'impressione che l'autore bruci una tappa dopo l'altra, quasi ripartendo da zero; e al tempo stesso si percepisce un movimento di ricupero del passato, ora corretto e messo a fuoco, ora – per così dire – completato e realizzato in una sintesi superiore»<sup>[2]</sup>. Consteremo l'attuazione di simili procedure anche più avanti.

Tra le affermazioni del *Convivio* che possono essere con profitto confrontate con altre analoghe del *DVE* troviamo le seguenti, nelle quali la superiorità del latino rispetto ai volgari viene sancita grazie a tre diverse qualità, tra cui spicca l'incorruttibilità del primo raffrontata alla variabilità dei secondi.

[Il latino], primamente, non era subietto ma sovrano, e per nobiltà e per virtù e per bellezza. Per nobiltà, perché lo latino è perpetuo e non corruttibile, e lo volgare non stabile e corruttibile. Onde vedemo nelle scritture antiche delle comedie e tragedie latine, che non si possono transmutare, quello medesimo che oggi avemo; che non avviene del volgare, lo quale a piacimento artificiato si transmuta» (*Conv.* IV 7-8);

<sup>[1]</sup> Fenzi, in NECOD 2012: XLVIII.

<sup>[2]</sup> Pasquini 2001: 1.

«[più debitamente li vocabuli si rispondono] in latino che in volgare, però che lo volgare seguita uso, e lo latino arte» (*Conv.* I V 14).

Le teorie di Dante di “linguistica generale” e di storia delle lingue non sono rivolte a istituire una sorta di graduatoria fine a sé stessa tra lingue in superficiale concorrenza. Molto più profondamente esse vanno sempre rapportate agli interessi e agli scopi fondamentali della riflessione linguistica, cioè (in particolare nel *DVE*) pertengono alla costruzione di una teoria e di una precettistica dell’eloquenza volgare. L’elaborazione delle idee sulla realtà delle lingue volgari e sulla costituzionale mutevolezza di esse è funzionale alla decisione preliminare di indagare con sistematicità e con rigore concettuale la realtà ancora fluida e non regolarizzata dei volgari e delle loro istituzioni letterarie, impiegando in tale indagine il bagaglio delle nozioni linguistiche e retoriche ricevuto dalla tradizione. Le idee dantesche in proposito si collocano nelle linee portanti del pensiero linguistico medievale, quale si era venuto enucleando, fin dalla tarda antichità, nel solco di due filoni principali di pensiero: l’esegesi di taluni luoghi biblici (in particolare del *Genesi*) operata dai Padri della Chiesa e il commento alle opere aristoteliche.

In questo quadro, acquista un’importanza decisiva, per contrasto rispetto alla natura dei volgari, il resoconto sulle sorti dell’ebraico e la spiegazione delle ragioni teologiche (non culturali) che ne determinarono le secolari iniziali stabilità e capillarità, bruscamente messe in crisi dall’evento catastrofico della Torre di Babele, che mutò in maniera radicale le condizioni linguistiche dell’umanità intera. La ricostruzione di tale storia comincia naturalmente da Adamo, primo parlante: la lingua usata dal primo uomo fu creata con lui da Dio, con una compiutezza strutturale che riguarda sia i singoli vocaboli sia l’organizzazione dei vocaboli nel discorso.

La lingua adamitica è lingua di grazia, perfetta e inalterabile, sottratta all’azione perturbatrice del libero uso umano. Come abbiamo già visto, essa coincide con l’ebraico, e «sarebbe ancora quella che risuonerebbe in bocca ad ogni parlante, se non fosse stata smembrata per colpa dell’umana superbia». Questa dottrina di sapore teologico appare successivamente in difficoltà, mentre Dante viene elaborando (di grado in grado ma progressivamente) una nozione più sperimentale del linguaggio: pertanto sarà più tardi rimossa dal suo orizzonte dottrinario.

Come in tutto il pensiero cristiano, seguendo la traccia segnata dal *Genesi*, anche per Dante l’episodio della Torre di Babele rappresenta uno snodo decisivo nella storia linguistica della «natura umana sempre pronta a peccare». Con accenti vibrati Dante descrive l’empia impresa della Torre, terza colpa fondamentale dell’uomo, dopo la prima ribellione del peccato originale (che comportò la privazione della grazia e la «cacciata dal paradiso delle delizie») e la successiva «universale lussuria e barbarie» in seguito a cui Dio decretò il cataclisma del diluvio, nel quale tutto andò distrutto («tranne l’unica famiglia che si salvò») e pagarono anche gli animali del cielo e della terra.

Ed ecco la terza colpa. «Incorreggibile, l’uomo, istigato dal gigante, ebbe dunque l’intima presunzione di superare con la propria arte non solo la natura ma il creatore della natura, che è Dio stesso, e cominciò a costruire in Sennaar una torre che è stata



Figura 2 Costruzione della Torre di Babele, XII sec., Monreale, Cappella Palatina del Duomo.

poi chiamata Babele (cioè ‘confusione’), con la quale sperava di scalare il cielo con l’intenzione, pazzo! non di eguagliare ma addirittura di superare il suo Fattore» (*DVE* I VII 4).

Il peccato umano di superbia provocò la punizione divina, esemplare e memorabile ma relativamente benevola, perché non fu estinto il genere umano, pur se gli effetti del castigo perdurano ancora: la perdita della lingua unica originaria e l’impiego di vari idiomi soggetti a instabilità e mutevolezza, con conseguenze sul piano della civile convivenza. Per bloccare la realizzazione del tracotante progetto, Dio sceglie una strada sottile e per lui di facilissima realizzazione. Quegli uomini disobbedienti avevano un’unica lingua, e con questa comunicavano, si capivano facilmente, potevano far progetti e coordinare le proprie attività. Dio confonde la loro lingua, non riescono più a interagire, non possono armonizzare il loro lavoro: la costruzione della gigantesca torre si arresta, ne nasce un edificio sconnesso e incompiuto, che non può raggiungere il cielo. Miniature di manoscritti medievali e tele di pittori rappresentano la costruzione della Torre di Babele. Tra i dipinti, i più famosi sono forse quelli di Pieter Brueghel il Vecchio, il grande artista nordeuropeo, che intorno al 1563, per ben tre volte, dipinse quadri che si ispirano a questo mito.

Il progetto dissidente dunque fallisce, all’uomo non è concesso di derogare dal comandamento divino. Istigatore della stoltissima impresa fu il gigante, personaggio a cui si allude con un sostantivo generico nel *DVE*, invece esplicitamente nominato nella *Commedia*, in ciascuna delle tre cantiche. Si tratta di Nembròt, figlio di Chus,

che fondò il regno di Babel (Babilonia) e ne fu il primo re, noto alla tradizione biblica (*Genesi* 10, 8-10), qualificato «*robustus venator coram Domino*» (secondo la lezione della *Vulgata*) ovvero «*gigans venator contra Dominum Deum*» (secondo la lezione dei Settanta passata nell'*Itala*). Il toponimo Sennaàr indica la pianura Caldea (ove era sito il regno di Babilonia), poi chiamata Babel.

Nel nono cerchio infernale, dove vengono puniti i Giganti, con queste parole Virgilio indica a Dante lo sciagurato e superbo istigatore: «Elli stesso s'accusa; / questi è Nembrotto, per lo cui mal coto / pur un linguaggio nel mondo non s'usa. / Lasciànlo stare e non parliamo a vòto; / ché così è a lui ciascun linguaggio / come 'l suo ad altrui, ch'a nullo è noto» (*Inf.* XXXI 76-81). L'empio disegno (*mal coto* < cogitare) d'edificare una torre alta fino al cielo concepito da Nembrotto (con *-o* paragogica) ha dissolto l'unità linguistica del genere umano (*pur un linguaggio nel mondo non s'usa*); con un simile dannato non è possibile alcuna comunicazione poiché, come il suo linguaggio non è noto a nessuno, così a lui è ignota qualsiasi lingua. E in effetti incomprensibili sono le parole che la sua *fiera bocca* aveva gridato poco prima: «*Raphèl mai amècche zabi almi*» (*Inf.* XXXI 67).

L'ultimo del tre canti purgatoriali destinati alla cornice dei superbi (*Purg.* X-XII) ha il compito di presentare, attraverso una serie di esempi, le nefaste conseguenze della superbia dalla quale furono contaminati vari personaggi, le cui sembianze sono effigiate sul pavimento della cornice, vero e proprio programma iconografico concepito per severo eterno richiamo. Descrivendo la sequenza di bassorilievi che si offrono alla sua vista, serie memorabile di raffigurazioni ammonitrici, Dante in prima persona ricorda tra i tanti: «Vedea Nembròt a piè del gran lavoro / quasi smarrito, e riguardar le genti / che 'n Sennaàr con lui superbi fuoro» (*Purg.* XII 34-36). Avendo constatato il fallimento della temeraria impresa (*gran lavoro*), Nembròt appare confuso (dissennato e demente risulta nell'*Inferno*), non può far altro che guardare i suoi compagni (*smarrito, e riguardar*, costruito sintattico in cui il verbo all'infinito si coordina con l'aggettivo precedente), nell'irrimediabile disordine provocato dall'oblio della lingua comune e dalla nascita delle nuove lingue, diverse per ogni gruppo in cui si erano divisi i costruttori della Torre, come ricorda minuziosamente Dante stesso, descrivendo la mala sorte comminata da Dio a coloro che avevano ideato la malvagia impresa: «chi dirigeva i lavori, chi progettava, chi erigeva i muri, chi li squadrava con la livella, chi li intonacava con la cazzuola, chi era impegnato a spaccare le rocce e chi a trasportarle per mare e per terra, mentre gruppi ancora diversi si dedicavano a diversi altri lavori; ed ecco che dall'alto del cielo furono precipitati in una tale confusione che tutti loro che sin lì adoperavano nel comune lavoro una medesima lingua, resi diversi da una pluralità di linguaggi, dovettero rinunciarvi e non riuscirono più ad accordarsi in una attività comune» (*DVE* I VII 6).

Alla *gente di Nembròt*, al gruppo di lavoratori impegnati nell'*ovra inconsumabile* ('opera interminabile, che non può aver fine'), rinviano le parole pronunziate da Adamo (*Par.* XXVI, rispettivamente 126 e 125) nel cielo delle Stelle fisse. Il discorso di Adamo costituisce una vera e propria svolta rispetto alle precedenti idee sulla lingua primigenia esposte in particolare nel *DVE* e pertanto merita un'esposizione in dettaglio. Ovviamente Adamo conosce le domande che Dante vorrebbe porgli, senza bisogno

che questi parli («Sanz'esserme proferta / da te, la voglia tua discerno», *Par.* XXVI 103-104): quanti anni sono passati dalla creazione di Adamo nel paradiso terrestre; per quanto tempo egli vi rimase; quale fu la vera causa della cacciata dall'Eden; e, infine, quale fu in concreto l'idioma da lui creato e adoperato («Tu vuoi udir quant'è che Dio mi puose / ne l'eccelso giardino, ove costei / a così lunga scala ti dispuose, / e quanto fu diletto a li occhi miei, / e la propria cagion del gran disdegno, / e l'idioma ch'usai e che fei», *Par.* XXVI 109-114).

Le edizioni della *Commedia* indicate nella *Bibliografia essenziale* forniscono le informazioni relative ai primi tre quesiti e i sussidi esegetici necessari. Quindi su questi sorvoleremo. Sulla quarta, e per noi fondamentale domanda, ecco ancora le parole di Adamo (*Par.* XXVI 124-38):

«La lingua ch'io parlai fu tutta spenta  
innanzi che a l'ovra inconsumabile  
fosse la gente di Nembròt attenta:  
ché nullo effetto mai razionabile,  
per lo piacere uman che rinovella  
seguendo il cielo, sempre fu durabile.  
Opera naturale è ch'uom favella;  
ma così o così, natura lascia  
poi fare a voi secondo che v'abbella.  
Pria ch'ì scendessi a l'infernale ambascia,  
I s'appellava in terra il sommo bene  
onde vien la letizia che mi fascia;  
e *El* si chiamò poi: e ciò convene,  
ché l'uso d'i mortali è come fronda  
in ramo, che sen va e altra vene».

Adamo rivela dunque che la lingua da lui parlata era già completamente estinta (*tutta spenta*, nella totalità delle sue strutture, fonomorfologia, sintassi e lessico), prima che i sudditi di Nembròt si dedicassero all'opera che non poteva essere compiuta (alla costruzione della Torre di Babele). Perché nessun prodotto di ragione umana (come il linguaggio) fu mai durevole per sempre, a causa del gusto degli uomini che muta continuamente con il succedersi del tempo (*seguendo il cielo*, il cui movimento segna lo scorrere del tempo). Per l'uomo è un fatto naturale parlare, ma la natura lascia a voi uomini la possibilità di esprimersi in un modo o in un altro (*così o così*, in questa o in quella lingua). Prima che Adamo scendesse nel Limbo (*l'infernale ambascia*), il nome di Dio nella sua lingua era *I*, ma poi si indicò con *El*. Perché l'uso linguistico degli uomini «è come fronda / in ramo, che sen va e altra vene».

Non potrebbe darsi "ritrattazione" più esplicita rispetto alle idee espresse nel *DVE*, sulla eternità originaria della lingua e sulla variazione successivamente intervenuta, interpretata come giusta punizione divina all'empia sfida umana rappresentata dall'edificazione della Torre di Babele. Ora invece la variazione risulta fenomeno del tutto naturale, semplice manifestazione della natura umana. E non è casuale che la nuova posizione venga solennemente espressa dal primo uomo, in uno dei canti finali del *Pa-*



*radiso*. E sia preceduta, nello stesso canto, da una esposizione di altissimo contenuto dottrinario volta a definire la natura del peccato originale (sulla scorta delle idee di S. Agostino e di S. Tommaso).

Le nuove idee sulla lingua segnano l'abbandono di un'antica posizione "provvidenziale" e teologica a favore di un accostamento alle più articolate elaborazioni della speculazione linguistica medievale (e anche, naturalmente, alle nostre moderne teorie). Il procedimento non è eccezionale, rappresenta anzi uno dei caratteri costitutivi dell'intera opera dantesca, continuamente percorsa da rimeditazioni, palinodie e collegamenti interni, nell'inesauribile ricerca di una sistemazione totalizzante delle idee e dei testi. Nel caso specifico, segna anche la legittimazione della scelta del volgare per la *Commedia*, nella consapevolezza della variazione diacronica di tale idioma, considerata naturale e quindi non inferiore rispetto alla presunta stabilità secolare del latino. E nella percezione del carattere limitato nel tempo che tale opzione linguistica avrebbe quasi fatalmente conferito all'opera maggiore.

Che poi le cose siano andate diversamente, che la lingua della *Commedia* sia diventata, secolo dopo secolo, la lingua italiana, è previsione che lo stesso Dante non avrebbe osato fare. La sua grandezza ha superato ogni possibile ipotesi preventiva.

## Bibliografia

(limitatamente alle edizioni e agli studi utilizzati)

*Per il Convivio:*

Fioravanti 2014 = Dante Alighieri, *Opere*, vol. II. *Convivio*, a cura di Giancarlo Fioravanti, Milano, Mondadori, 2014, pp. 3-805.

*Per il De vulgari eloquentia:*

NECOD 2012 = *Nuova edizione commentata delle opere di Dante* [NECOD], III. *De vulgari eloquentia*, a cura di Enrico Fenzi, con la collaborazione di Luciano Formisano e Francesco Montuori, con una Nota su *La geografia di Dante nel 'De vulgari eloquentia'* di Francesco Bruni. In Appendice: *Le rime del 'De vulgari eloquentia'. De la volgare eloquenzia di Dante*, volgarizzamento di Giovan Giorgio Trissino, a cura di Francesco Montuori, Roma, Salerno, 2012 (da qui la traduzione in italiano riprodotta nel testo).

Tavoni 2011 = Dante Alighieri, *Opere*, vol. I. *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, Milano, Mondadori, 2011, pp. 1064-1547.

*Per la Divina Commedia:*

Petrocchi 1994<sup>2</sup> = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 voll., Milano, Mondadori [1966-1967], 2<sup>a</sup> rist. riveduta Firenze, Le Lettere 1994; [3<sup>a</sup> rist., Firenze, Le Lettere 2003].

Inglese 2016 = Dante Alighieri, *Commedia. Inferno, Purgatorio, Paradiso*. Revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, 3 voll., Roma, Carocci.

Bellomo 2013 = Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi.

Bellomo-Carrai 2019 = Dante Alighieri, *Purgatorio*, a cura di Saverio Bellomo e Stefano Carrai, Torino, Einaudi.

*Per la lingua, per singoli personaggi e per temi vari:*

ED = *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984<sup>2</sup>.

Ciotti-Mengaldo 1984<sup>2</sup> = Andrea Ciotti, Pier Vincenzo Mengaldo, voce *Adamo*, in ED, I, pp. 45-48 [in particolare Mengaldo, *La lingua di Adamo*, pp. 47-48].

Corrado 2010 = Massimiliano Corrado, *Dante e la questione della lingua di Adamo (De vulgari eloquentia, I 4-7; Paradiso, XXVI 124-38)*, Roma, Salerno.

Onder-Mengaldo 1984<sup>2</sup> = Lucia Onder, Pier Vincenzo Mengaldo, voce *Lingua*, in ED, III, pp. 655-664.

Pasquini 2001 = Emilio Pasquini, *Dai «prefazi» ai «compimenti»*, in Id., *Dante e le figure del vero. La fabbrica della 'Commedia'*, Milano, Bruno Mondadori, pp. 1-26.

Penna 1984<sup>2</sup> = Angelo Penna, Pier Vincenzo Mengaldo, voce *Ebraico*, in ED, II, pp. 620-622 [in particolare Mengaldo, *Teoria della lingua ebraica*, pp. 621-622].

Sarolli 1984<sup>2</sup> = Gian Roberto Sarolli, voce *Nembrot (Nemrod, Nimrod; in D. anche Nembrotto)*, in ED, IV, pp. 34-35.

Truijen 1984<sup>2</sup> = Vincent Truijen, voce *Babele*, in ED, I, p. 491.

## Dante vicino, settecento anni dopo

GIAN LUIGI BECCARIA

---

Nessun poeta come Dante, facendo parlare i morti, ha parlato e continua a parlare ai vivi. Colgono la sua concreta presenza tra noi le parole di Andrea Zanzotto: «non sappiamo se esiste un paradiso, ma sappiamo che esiste il “Paradiso” scritto da Dante, e quello c’è di sicuro: è là per tutti, basta che si abbia l’amorosa e paziente volontà di entrarci». E noi, sette secoli dopo, ci possiamo ancora permettere questo gratuito e sontuoso ingresso, il privilegio di un viaggio dentro un testo tanto venerabile, ma al tempo stesso, in realtà, tanto domestico nonostante la lontananza dei secoli; attuale al punto che (lo ha scritto De Mauro) «quando Dante comincia a scrivere la *Commedia* il vocabolario fondamentale è già costituito al 60%», e «alla fine del Trecento il vocabolario fondamentale italiano è configurato e completo al 90%»: dei settemila vocaboli usati nella *Commedia* (ancora De Mauro a sottolinearlo) l’86% è ancora oggi usuale, e non solo nell’uso dei colti. Oltre al lessico, straordinaria è la stabilità morfologica, se penso, poniamo, all’articolo (le forme quattro-cinquecentesche *el, e* sono ignote all’italiano moderno, che ha *il, i*, appunto come negli scrittori del Trecento), o se penso alla morfologia del verbo: noi continuiamo a dire *faccio*, come Dante, e non *fò*, come i fiorentini oggi: il fiorentino si è evoluto nel tempo, l’italiano invece è rimasto fermo a Dante; un Dante dunque così familiare al punto (nulla di simile è capitato in altre lingue) da fornire ancora materia al parlare odierno e allo scrivere: *il natio loco, le dolenti note, discendere per li rami, perdere il ben dell’intelletto, senza infamia e senza lode, ma guarda e passa, mi fa tremare le vene e i polsi, nel mezzo del cammino di..., dalla cintola in su, il gran rifiuto, l’uscire a riveder le stelle, il lasciate ogni speranza o voi..., Galeotto fu...,* e via seguitando.

A settecento anni dalla morte, a tanta distanza dunque, leggere, continuare ad amare, e celebrare Dante, significa collaborare al rinnovo e al restauro di una rete di connessioni ideali e culturali e anche linguistiche che hanno attraversato i secoli senza mai sfaldarsi, perché il testo di Dante padre della lingua italiana ha rappresentato per davvero e rappresenta un’appartenenza, un’adesione continuata a un patrimonio di parole, di immagini e di personaggi e di storie condivise, poiché la *Commedia* è in fondo il testo che più di altri, attraverso i tempi, ha aiutato a una convivenza con noi stessi, con la società cui apparteniamo, e con la nostra stessa lingua, tant’è che gran parte di questo mio discorso potrebbero intitolarsi non “Dante e la lingua italiana”, ma, con l’aggiunta di un accento sulla *e*, “Dante è la lingua italiana”.

Tanti i motivi per continuare a leggerlo, per “portarselo sempre in tasca” come il

telefonino: “pane e Dante”, le due cose essenziali, come disse Osip Mandel’stam, trascinato dall’irresistibile richiamo verso questo *unicum* nelle letterature del mondo. Un *unicum* anche rispetto alle storie letterarie di altri paesi, posto che con lui la nostra nasce subito gigante, già «tutta armata», chiosava Vittorio Alfieri, come Atena dalla testa di Giove. Nessuna letteratura conosce una nascita così alta, grandiosa, irraggiungibile nella sua potente realizzazione.

Altra vicinanza che a lui immediatamente ci lega: quel trascinarci a riflessioni sull’Europa oggi, e sui temi attualissimi dell’appartenenza e alla grande patria di un vasto mondo globalizzato, e alle radici del luogo natio (ricordiamo quel passo del *De vulgari eloquentia* che dice: «io, che ho per patria il mondo come i pesci hanno il mare, benché abbia bevuto nell’Arno prima di mettere i denti e ami Firenze a tal punto da patire ingiustamente l’esilio proprio per averla amata»). Dante ci fa riflettere sull’Europa, dicevo, per quel che ne costituisce il fondamento culturale e il collante. Nella *Commedia* la cultura occidentale fa tutta insieme la sua grande prima prova unitaria. Al Comune Dante sostituisce per primo l’ampia comunità sorta in Europa dalle rovine dell’impero romano, e la riconosce nel Sacro Romano Impero e nella Chiesa, le due istituzioni di governo in cui (lo aveva sostenuto nel *De monarchia*) può risiedere ancora la speranza di un mondo diverso e più giusto.

Dante, come Shakespeare, o Cervantes, va annoverato tra gli scrittori che appartengono più all’Europa e al mondo che alle singole nazioni. Fa parte di quel gruppo eccelso di artefici che hanno creato personaggi ed episodi senza morte: lo sono Amleto poniamo, o don Chisciotte, lo sono Paolo e Francesca, Farinata, il conte Ugolino, Ulisse che perisce in mare per inseguire virtù e conoscenza, e che diventa figura non soltanto riconoscibile entro una cultura medievale, ma che travalica i tempi e vale ancora per chi oggi fa progredire il mondo con la sua inesauribile, inestinguibile *curiositas* per la ricerca di ciò che non si sa. Dante (più che narrarne le vicende) ha creato, o forse direi meglio “recitato” su una scena ultraterrena, personaggi che sono diventati immagini storico-culturali perenni. Personaggi universali, personaggi-significato, emblematici, che oltre il resto ci insegnano anche che cosa è la letteratura: non soltanto narrazione di una storia, ma simbolo di un comportamento possibile. È stato giustamente detto che la vicenda di Ugolino, per esempio, non colpisce tanto come rievocazione di un truce fatto, bensì come espressione della ferinità più bassa cui può arrivare un uomo privato di ogni dignità (forse che a lui non si riallaccia, a questo istinto cannibalico dico del cibarsi, per fame, di carne viva, Primo Levi in *Se questo è un uomo*?). Il conte ci fa appunto meditare sul dove finisce l’*humanitas* e dove comincia la *ferinitas*, per cui quell’episodio ha continuato e continua tutt’ora a imporsi tragicamente in tutta la sua attualità, oggi ancora nella crudeltà del nostro mondo. La potenza di Dante, rispetto a ogni altro poeta, sta proprio qui, nel fatto di rendere, per noi, manifeste le nostre paure, le nostre scelte, rappresentare i nostri amori e disamori, gli odii e le passioni, e non come categorie, ma come slancio vitale, attraverso vite e accadimenti raccontati in questo lungo colloquio con i morti.

Altro punto che consuona con l’animo di noi vissuti sette secoli dopo: amiamo Dante e lo leggiamo per quello strenuo “impegno” sul presente suo, e la passione civile. Penso che dovremmo leggere e rileggere la *Commedia* anche come un’alternativa

radicale al suo (al nostro) presente guidato dalla sete di denaro, guidato dalla moneta (David Maria Turolto, *Nel segno del tau*: «Poesia / è rifare il mondo, dopo / il discorso devastatore / del mercadante»). Dante ci ricorda che per il denaro monaci, trafficanti, pontefici e condottieri, hanno ingaggiato lotte feroci, e hanno peccato: di qui il castigo, e l'invettiva, lo sdegno, ma intanto l'attesa di un mondo migliore.

Dante ha poi una singolare prerogativa: l'essere stato antico e moderno. Lo è per i tempi nostri, lo era già per i suoi. Si immerge totalmente nella contemporaneità sua, ma guarda al mondo antico, riconoscendovi alcuni supremi valori civili e modelli di giustizia (nel Limbo ci mette addirittura un grande del mondo islamico, l'inatteso Saladino). Non racconta la storia del suo tempo soltanto, ma scrive come se tutto il passato fosse a lui contemporaneo, come se la storia non fosse evoluzione, diversità, ma una serie di rappresentazioni omologhe di una stessa verità, valida per il mondo pagano come per il cristiano. Dante viaggia nella storia, senza distinzione di epoche e di luoghi. Antichi e moderni, pagani e cristiani, donne e cavalieri, papi e imperatori, personaggi mitologici e persone che ha frequentato in vita, religiosi, nobili e mercanti, tutti convocati e compresenti sulla scena, trascinati insieme in un giudizio universale, innalzati o condannati, da Cleopatra a Giustiniano, da Achille a Tristano, da Elena a Francesca da Rimini, da Boezio a Guido da Montefeltro; contemporanei, amici suoi, insieme a personaggi leggendari come il Prete Gianni, figura favolosa di re e sacerdote dell'estremo Oriente, modello per l'intero Occidente di virtù di cortesia e moralità, Alessandro Magno, lodato per tutto il medioevo per la sua liberalità, Cato, che s'era immolato per la libertà, e il saggio Salomone e i grandi antichi "savi", Socrate, Aristotele, Diogene, Seneca, riuniti a comporre una galleria di esempi di saggezza, di magnanimità, di virtù, o di vizi, come il suo caro maestro, "ser Brunetto", o un grande imperatore, Federico II.

Altro motivo ancora, imprescindibile, per leggere Dante: egli, insieme a Petrarca, ha plasmato il carattere della lingua italiana. Di questi due nostri grandi, uno (Dante) ha percorso per intero le tastiere espressive, l'altro (Petrarca) all'opposto si è raggelato in sublimi astrattezze formali. Dante ha dato sin dalle Origini alla nostra lingua tutte le trivialità e le bassezze (tutte le violenze: basterebbe rileggere qualcosa dell'immane carneficina della nona e penultima bolgia infernale che punisce i seminatori di scandalo e di scisma: *Inf.* XXVIII 1-4 «Chi poria mai pur con parole sciolte / dicer del sangue e de le piaghe a pieno / ch' i' ora vidi, per narrar più volte? / Ogni lingua per certo verria meno»), tutte le bassezze dicevo e tutte le altezze, sino ai culmini dell'ineffabile, con la consapevolezza dell'ardua materia teologica che soprattutto nel *Paradiso* gli toccherà affrontare («L'acqua ch'io prendo già mai non si corse», *Par.* II 7), con la coscienza dell'impossibilità e dell'insufficienza del proprio dire «corto e fioco» (*Par.* XXXIII 121); dalle tinte infernali più fosche si sale all'intensità luminosa degli splendori di anime beate, «faville vive» fulvide «di fulgore» (*Par.* XX 10-11), metamorfosi in luce e canti o danze.

Petrarca, dicevo, che ci ha dato la bellezza generale, platonica, fissata, anzi bloccata per sempre in una rarefatta perfezione formale, versi che sembrano allontanarsi dalle contingenze della realtà, laddove quelli di Dante, pur quando rarefatti e celestiali, sono sempre concretamente *visti* e descritti, e, soprattutto nelle bassure infernali, irrompono

visceralmente intrisi di realtà, di carnale corporeità. Dante e Petrarca: hanno condizionato gli svolgimenti e le scelte future delle nostre lettere (e non solo delle nostre), ci hanno dato i due toni della poesia. Petrarca, l'equilibrio formale, la selezione; Dante invece lo sperimentare e l'ardimento: e penso soltanto alla libertà d'invenzione nell'uso di verbi carichi di tensione ed energia (alla folta serie di verbi corretti nel loro contrario dal prefisso *dis-*: *dislagare*, *disgroppare*, *dismalare* per 'liberare dalle colpe', *disnodare*, *disgravare*, *dislegare*, *disnebbiare*, *disviluppare...*), e nel foggiare denominali (*alleluiare*, *indiarsi*, *ingigliarsi*, *inventrarsi...*), parasintetici costruiti con derivazioni prefissali (*appulcrarsi*, *incielarsi*, *indracarsi*, cioè 'fare come drago, imbestialirsi, incrudelirsi'), voci formate con possessivi (*immiarsi*), pronomi (*inluiarsi*, *inleiarsi*, *intuarsì*) o con avverbi (*indovarsi*, *insemprarsi*, *insusarsi*, *immegliarsi*) o con numerali (*intrearsi*, *incinquarsi*). Petrarca chiuso e segreto, esatto e di armonia costante, come se volesse bloccare definitivamente, congelare l'immagine della bellezza, Dante invece proteso verso i verbi-azione, e verso formidabili direzioni espressionistiche, plurilingui. Egli realizza con estrema libertà una lingua letteraria sopradialettale, multiforme, capace non solo dell'alto e del basso, del gergale misto all'aulico ed elevato ma anche capace, mentre si apre verso gli elementi extratoscani, di usare parole della sua "patria", Firenze, e delle altre città toscane. Con lui il patrimonio linguistico dell'italiano segna un enorme incremento, svariando dal livello popolare al regionale, dal tradizionale al coevo: settentrionalismi, forme umbre, bolognesi, sicilianismi, forme fiorentine arcaiche o popolari, provenzalismi (svaria appunto tra *specchio* / *speculo* / *spieglio* e l'occitanico *miraglio*), e i latinismi infine (ecco, accanto a *serpe*, l'antico *angue*, e *colubro*, in rima con altri due della stessa specie, *rubro* e *delubro*), latinismi presi non solo

dalla classicità ma anche dalla Sacre Scritture, dalla filosofia tomistica, dalla scienza medievale, latinismi spesso molto arditi, che usa non per far mostra di sé ma per necessità stilistica, per elevare il tono: non a caso li incontriamo più fitti nel *Paradiso*, dove servono a Dante a rendere maggiormente sublime ora l'elogio di san Tommaso o di san Francesco, ora la descrizione che san Bernardo fa della rosa dei beati nel canto XXXII, ora, nel VI, l'elogio di Giustiniano.

Vicinanza di Dante, dicevo. Vedi la sua macroscopica presenza nella poesia del Novecento. L'espressionismo novecentesco si è a più riprese avvalso dell'ampio ventaglio stilistico offerto dalla *Commedia*, presenza e strumento imprescindibile per uscire di forza dalle dorature della tradizione lirica. È d'obbligo citare Montale. Per lui, come per gli altri, il modello principe cui attingere resta l'*Inferno*, la cantica più vicina al mondo e



Figura 1 Giovanni Giudici, *O Beatrice*, Milano, Mondadori, 1972.



alla poesia contemporanea per quella sensazione di catastrofe e di “fine” che trasmette. In particolare sono significativi i dantismi della *Bufera*, scritta da Montale durante la guerra: con l’irrompere della convulsione bellica irrompono immagini infernali, apocalittiche, da danza macabra. Ma Dante già era presente negli *Ossi di seppia*, in quella sillabazione inconfondibile e personalissima musicalità sottratta a flussi melodico-cantabili, che viene fuori aridamente articolata in sillabe secche che tendono all’effetto fonetico aspro, quasi scordato: si legga soltanto una delle poesie più famose, che un tempo a scuola si mandava a memoria, *Meriggiare* («Meriggiare pallido e assorto... ecc.»), e si guardi all’intreccio “aspro e chioccio” di *sterpi*, *schiocchi*, *serpi*, *veccia*, *scricchi*, *cocci*, o alla rima infernale *sterpi* : *serpi*, tutti rimandi precisi a *Inf.* XIII, alla selva dei suicidi. «La petrosità – scriveva Luigi Blasucci – (*pietraie*, *pietrame*, *pietra*, *scheggia*, *roccia*, i verbi *impietrare*, *dirocciare*, ecc.), l’aridità (*greppi*, *brullo*, *arido*, *secco*, ecc.), l’arsura (*arsiccio*, *rovente*, *bruciato*, ecc.), la sterposità (*pruni*, *spini*, *sterpi*, *sterpeto*, i verbi *scerpere*, *schiantare*)» bene evidenziano il Montale «discepolo del Dante petroso». Ma Dante nel Novecento non è semplicemente “fonte”, ma una sorta di *ipotesto* che postula continuamente discorsi di fitta intertestualità necessaria all’interpretazione di una riproposta che conosce molteplici e sempre nuove sfaccettature. Potremmo fermarci ai materiali danteschi ripresi quali elementi ricostruttivi e portanti (anche nelle sole rime) nei versi cantanti di un nostro grande poeta, Giorgio Caproni, nel *Seme del piangere*. O prima ancora al controcanto del primo Novecento, all’uso ironico che Gozzano fa della *Commedia* e al suo dantismo come elemento eterogeneo, citazione distolta, quindi stravolta, dal contesto in cui era nato, e fatto diventare facile e frusta reminiscenza liceale, un “sublime” ridotto, strepitosamente diminuito, fatto scendere (dai cieli, dai dialoghi tra Dante e Beatrice) al salotto borghese (il «gran lampadario vetusto che [...] *immilla* nel quarzo le buone cose di pessimo gusto»). Avremo poi, decenni dopo, una modalità nuova, quella di Giovanni Giudici, altro nostro notevole poeta, quando in testi delle raccolte *La vita in versi* e in *O beatrice*, ci farà rilevare, con la citazione dantesca, lo stacco tra la vita spicciola di un uomo comune (una tematica che gli è propria) e l’altezza di una tradizione. E Mario Luzi ricordo, quando con quel contesto di radici, rami, foresta inestricabile, pruni, rovi, secchi sterpi, nodi e grovigli, in *Primizie del deserto* denuncia subito la presenza, così ritornante nel Novecento, di *Inf.* XIII, la selva dei suicidi; e ancora per i frequenti, espliciti richiami danteschi in certi tipi allocutivi, «E tu chi sei, / una persona vera o uno spirito / che torna in sogno a questa volta? / [...] e l’ora dice che si deve / riprendere ciascuno il suo cammino / in questa tratta d’anime e di spoglie» (*Onore al vero*, *Incontro*); e poi «Perché non parlare un po’ tra noi / mi dice uno forato nella gola / premendosi una garza sull’incavo» (*Nel magma*, *Nel caffè* 7-9, che ci rimanda a *Inf.* XXVIII 64 e *Purg.* V 98). Sino al Luzi ultimo, per gli evidenti influssi del *Paradiso* nei fulgori e nelle incandescenze della luce che permeano i suoi versi. La foresta di Dante produce, per l’intero Novecento, un variato mormorio di intertestualità continuata: un coro di citazioni. Nella lingua non solo, ma nei temi: in Sereni ad esempio, in Fortini, in Caproni il tema del viaggio in lande desolate o il ritornante colloquio con i morti.

La presenza di Dante siamo tornati a toccarla con mano qualche anno fa, quando si sono festeggiati i 150 anni della nostra unità nazionale. È stato a più riprese ribadito in quell'occasione che per noi italiani per prima è venuta la lingua, la lingua della letteratura, la cui validità e tenuta hanno prefigurato sin dalle Origini un'unità nazionale immaginata e inseguita come un desiderio. Da noi toccò a un poeta, cinque secoli prima dell'unità reale, segnare la data d'inizio di un'unità ideale, quando già nel *De vulgari eloquentia* aveva visto per primo l'Italia come lo spazio geografico su cui una lingua letteraria avrebbe dovuto diffondersi. Nel *De vulgari* egli già pensa a un volgare letterario del *si* di ampio respiro, fondato su un gruppo non solo di toscani (Cino da Pistoia, Cavalcanti, Dante stesso), ma sul gruppo meridionale dei siciliani già fioriti al tempo di Federico II, e accoglie nella "federazione" dei lirici un grande bolognese, Guinizzelli. La parola letteraria Dante già la antevide stendersi su un'unità geografica e culturale prima che essa esista realmente. Ma, soltanto sei secoli dopo si realizzerà quell'antico «desiderio». Nel corso del tempo abbiamo faticato non poco a costruirci una nazione e una lingua comune. Una lunga divisione ha prodotto, si sa, l'allentato sentimento patriottico-identitario che contraddistingue noi italiani. Non abbiamo mai avuto il senso reale e profondo di una comunità nazionale, la solidità di un'appartenenza pari a quella di altri. Ma nel nostro paese ci ha pensato la lingua della letteratura a indicare, sin dalle Origini, una perseveranza, un desiderio di unità che si protende nel tempo, e con forza, tra le pieghe delle scritture; e ci ha reso non come voleva Metternich una espressione geografica ma un'espressione letteraria, una tradizione poetica che ci ha regalato nei secoli il senso di una forte unità non politica ma culturale. E qui Dante ha avuto, come padre della lingua, un ruolo determinante. A chi nell'Ottocento, negli anni del Risorgimento, rileggeva i suoi versi, sembrava di abitare la bella lingua unitaria come se fosse una patria, sentiva di fondare con la lingua di Dante l'Unità d'Italia. Ci ha dato il senso di *abitare* la nostra lingua, come ancora continuano a sentire alcuni scrittori oggi, settecento anni dopo: mi piace al proposito citare un passo di un nostro narratore contemporaneo, Raffaele La Capria: «Ogni volta che riesco a comporre una frase ben concepita, ben calibrata

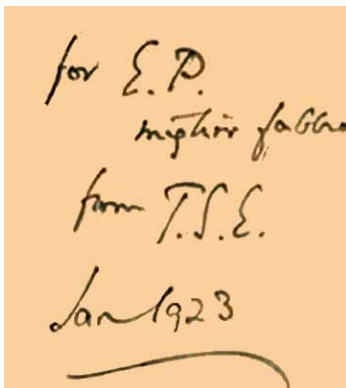


Figura 2 Dedicata autografa di T. S. Eliot a Ezra Pound nell'edizione del 1925 di *The Waste Land*: "for E. P. miglior fabbro. from T.S.E."

e precisa in ogni sua parte, una frase salda e tranquilla nella bella lingua che abito, e che è la mia patria, mi sembra di rifare l'Unità d'Italia».

A chi se non a Dante dobbiamo il fatto che la nostra lingua sia rimasta nei secoli vicina, strutturalmente, alla lingua delle Origini? Ciò non è capitato negli altri paesi europei. L'italiano di Dante non è affatto distante da noi. Salvo che nelle parti dottrinali, teologiche, astronomiche, Dante della *Commedia* è chiaro e parlante alle orecchie di un italiano del Duemila, tant'è che sempre stupiamo quando ci si imbatte in versi suoi così trasparenti. A nessuno deve venire in mente di tradurre Dante per poterlo capire, come tocca fare agli inglesi con Chaucer o ai francesi con

Chrétien de Troyes. È un testo che quasi sempre basta a sé stesso. «Lo giorno se n'andava, e l'aere bruno / toglieva li animai che sono in terra / da le fatiche loro», «Io era tra color che son sospesi, / e donna mi chiamò beata e bella, / tal che di comandare io la richiesi. / Lucevan li occhi suoi più che la stella; / e cominciommi a dir soave e piana, / con angelica voce, in sua favella»: basta leggere in modo non enfatico, seguendo il ritmo del senso e del verso, e anche lo svolgimento di un fraseggiare più ampio resta facile da seguire («Noi eravamo lunghezzo mare ancora, / come gente che pensa a suo cammino, / che va col cuore e col corpo dimora. / Ed ecco, qual, sorpreso dal mattino, / per li grossi vapor Marte rosseggia / giù nel ponente sovra 'l suol marino, / cotal m'apparve, s'io ancor lo veggia, / un lume per lo mar venir sì ratto, / che 'l muover suo nessun volar pareggia»). Ho aperto il *Purgatorio* a caso... La continuità, la vicinanza con un testo di sette secoli fa è impressionante.



# «Infin che 'l mar fu sopra noi *rinchiuso*»: Dante dietro il filo spinato

LEONARDO ZANCHI

---

Rivedo Primo che si concentra, teso nello sforzo di rammentare il testo in maniera esatta, e poi l'espressione di sollievo che accompagna la scoperta di un'interpretazione di quei versi cui non aveva mai pensato prima. Un'interpretazione che si addiceva perfettamente a circostanze che Dante non aveva previsto. E come avrebbe potuto concepire Auschwitz?<sup>[1]</sup>

Sono le parole con cui Jean Samuel, ribattezzato da Levi il Pikolo del *kommando* chimico di Monowitz, ricorda il momento in cui il compagno di prigionia Primo cerca di recitargli, traducendoli in francese affinché possa comprenderli, alcuni versi del celebre canto di Ulisse.

Non si conoscono le ragioni esatte per cui il giovane studente di farmacia alsaziano diventi il Pikolo: il termine, che non designa alcuna carica all'interno del lager, sembra essere un'invenzione di Levi. È possibile che il chimico torinese gli assegni questo soprannome amichevolmente, per via della sua giovane età, ma anche per il ruolo che ricopre: il termine 'piccolo' (anche nella sua variante 'pikolo') è attestato in ambito norditaliano, austriaco e tedesco per indicare il ragazzo di bottega che assiste un suo superiore<sup>[2]</sup>. Jean Samuel è infatti l'assistente del kapò della squadra di lavoro, una sorta di «fattorino-scritturale, addetto alla pulizia della baracca, alla consegna degli attrezzi, alla lavatura delle gamelle, alla contabilità delle ore di lavoro del Kommando»<sup>[3]</sup>.

Il Pikolo diviene così il protagonista del capitolo *Il canto di Ulisse* di *Se questo è un uomo*. Grazie al privilegio concessogli dal kapò, egli può scegliere un membro del *kommando* che lo accompagni a ritirare la marmitta contenente la zuppa per gli altri compagni. «Aujourd'hui c'est Primo qui viendra avec moi chercher la soupe»<sup>[4]</sup>. Così, lungo il cammino che conduce i due deportati fino al punto di distribuzione del rancio, i due giovani prigionieri cominciano a dialogare. «Parlavamo delle nostre case, di Strasburgo e di Torino, delle nostre letture, dei nostri studi. Delle nostre madri: come si somigliano tutte le madri!»<sup>[5]</sup>.

---

[1] Samuel e Dreyfus 2008: 29.

[2] Per una trattazione approfondita rimando a Franceschini 2017.

[3] Levi 2012: 95.

[4] Ivi: 96.

[5] Ivi: 97.

Jean conduce l'amico Primo quasi per mano attraverso il campo e con accortezza sceglie il percorso meno breve, affinché Levi possa riposarsi dal lavoro estenuante, restando più a lungo in sua compagnia. Forse il parallelismo, sotteso e sottinteso, con il Virgilio dantesco, guida per eccellenza in luoghi tortuosi e sconosciuti, contribuisce a far sì che nella mente di Levi si risvegli il ricordo dei versi della *Commedia* e la necessità, l'urgenza quasi, di farli conoscere al compagno.

Come rileva Alberto Cavaglion, per Levi vale esattamente quello che Erich Auerbach ha scritto di Dante: «il poeta si autorappresenta come l'annunciatore di una rivelazione, che sorpassa i suoi lettori, poiché egli conosce qualcosa di grandissima importanza che essi devono apprendere da lui»<sup>[6]</sup>.

Levi, come Dante, sente di dover rivelare ai lettori il contenuto della propria esperienza, consapevole della straordinarietà di cui esso è portatore e dell'enorme difficoltà del rievocarlo attraverso la scrittura.

Dante diventa dunque un modello letterario fondamentale per dare un ordine mediante la parola scritta anche alla più incredibile delle esperienze. La *Commedia* finisce così per rappresentare un autentico *fil rouge* che percorre tutta la vita del chimico e scrittore torinese: studente liceale, impara a memoria alcuni passi dell'opera dantesca; prigioniero nel lager, cerca di ripetere quei versi a memoria, per ricordare a sé stesso e ai compagni di appartenere ancora al genere umano e di essere capace di evadere, almeno mentalmente, oltre il filo spinato; testimone e scrittore, adopera la *Commedia* come pilastro imprescindibile sul quale basare il racconto dell'inferno di Auschwitz.

In *Se questo è un uomo* «l'utilizzo dei versi della *Commedia* forma un piccolo canone e prevede tre livelli di profondità»<sup>[7]</sup> scrive Cavaglion nel suo commento all'opera di Levi.

In primo luogo troviamo «la citazione esplicita, staccata dal testo»<sup>[8]</sup> come avviene per l'appunto nel capitolo *Il canto di Ulisse*; tale tipologia è presente già nel primo capitolo, *Il viaggio*, quando il nazista che scorta Levi e i suoi compagni verso Monowitz «accende una pila tascabile, e invece di gridare "Guai a voi, anime parve" ci domanda cortesemente ad uno ad uno, in tedesco e in lingua franca, se abbiamo denaro od orologi da cedergli: tanto dopo non ci servono più. Non è un comando, non è regolamento questo: si vede bene che è una piccola iniziativa privata del nostro caronte»<sup>[9]</sup>.

Il secondo livello è rappresentato «dall'uso di singole parole, frammenti o costrutti volti a solennizzare da un lato la nobiltà – o l'infamia – di un personaggio, dall'altro la natura del paesaggio, i fatti atmosferici, l'iconografia»<sup>[10]</sup>. Un esempio di questa tipologia di richiamo si può intravedere nell'uso del termine «fango»<sup>[11]</sup>, parola chiave dantesca

[6] Auerbach 1985: 319.

[7] Levi 2012: 176.

[8] Ibidem.

[9] Ivi: 14.

[10] Ivi: 176.

[11] Si veda in proposito il commento di Cavaglion al testo di Levi (Levi 2012: 195).



(«Pien di fango» è Filippo Argenti, *Inf.* VIII 32) che compare già nell'epigrafe («Considerate se questo è un uomo / Che lavora nel fango») e ritorna ripetutamente nel capitolo *Il lavoro*; o, in maniera ben più evidente, nell'espressione «mi fiacco alla pioggia»<sup>[12]</sup>, citazione dal canto dei golosi («Come tu vedi, a la pioggia mi fiacco», *Inf.* VI 54).

Il terzo è ultimo livello d'intertestualità individuato da Cavaglion è «quello crip-tico-allusivo» ovvero quello che si esprime attraverso una «citazione implicita per definire la gestualità o creare lo sfondo di una scena»<sup>[13]</sup>. Credo che in quest'ultima categoria possa senz'altro essere annoverata la locuzione «barbarici latrati», che Levi usa per descrivere «i tedeschi quando comandano, che sembrano dar vento a una rabbia vecchia di secoli»<sup>[14]</sup>. Si tratta di una delle prime sensazioni che l'autore, come molti altri superstiti delle deportazioni nazifasciste, registra al momento dell'arrivo ad Auschwitz: «la confusione delle lingue è una componente fondamentale del modo di vivere di quaggiù; si è circondati da una perpetua Babele, in cui tutti urlano ordini e minacce in lingue mai prima udite, e guai a chi non afferra al volo»<sup>[15]</sup>. I «barbarici latrati», di conseguenza, oltre a rimandare a Cerbero che «caninamente latra» (*Inf.* VI 14), sono il primo sintomo dello scontro con la realtà plurilinguistica del lager, che certamente richiama l'immagine biblica della torre di Babele, ma sembra riecheggiare fortemente anche l'atmosfera evocata dai versi del canto III dell'*Inferno* dantesco: «Diverse lingue, orribili favalle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle / facevano un tumulto» (*Inf.* III 25-28)<sup>[16]</sup>.

In questo contesto di incomunicabilità e di quasi totale privazione della possibilità di comprendere, il dialogo fra Primo e il Pikolo assume un valore ancora più profondo, e l'enfasi con cui Levi lo traspone sulla pagina sembra confermare questa tesi:

Ecco, attento Pikolo, apri gli orecchi e la mente, ho bisogno che tu capisca:

Considerate la vostra semenza:

Fatti non foste a viver come bruti,

Ma per seguir virtute e conoscenza.

Come se anch'io lo sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono.

Pikolo mi prega di ripetere. Come è buono Pikolo, si è accorto che mi sta facendo del bene.

O forse è qualcosa di più: forse, nonostante la traduzione scialba e il commento pedestre e frettoloso, ha ricevuto il messaggio, ha sentito che lo riguarda, che riguarda tutti gli uomini in travaglio, e noi in specie; e che riguarda noi due, che osiamo ragionare di queste cose con le stanghe della zuppa sulle spalle<sup>[17]</sup>.

Proprio in riferimento a questo passo, Cesare Cases afferma che «i richiami danteschi sono l'affermazione che la parola non è del tutto morta in quel concerto di "diverse

[12] Ivi: 28. L'esempio è indicato sempre da Cavaglion (Levi 2012: 182).

[13] Ivi: 176.

[14] Ivi: 12.

[15] Ivi: 29.

[16] Sulla Babele linguistica dei campi nazisti sia permesso il rimando a Zanchi 2020.

[17] Ivi: 99.

lingue, orribili favelle” in cui si rischia di perdere ogni capacità di comunicazione. [...] In mezzo alla Babele, già Primo s’impegna, se sopravviverà, a raccontare, per restaurare la comunicazione e per dimostrare che non è vero che il disordine sia necessario per dipingere il disordine; non è vero che il caos della pagina scritta sia il miglior simbolo del caos»<sup>[18]</sup>.

In altre parole, i versi della *Commedia* costituiscono una risorsa per Levi, ma anche per altri testimoni delle deportazioni che li avevano letti e studiati, una fonte a cui attingere nel tentativo di trovare le parole più adatte per descrivere i caratteri estremi della realtà concentrazionaria.

L’*Inferno* dantesco diventa in alcuni casi, lasciate le pagine di *Se questo è un uomo*, il termine di paragone necessario, una sorta di orizzonte letterario (e morale) all’interno del quale i deportati cercano di collocare e dare espressione a quanto vissuto:

Ravensbrück ci appare davanti, all’improvviso, sul tardo pomeriggio del 30 giugno, quando il sole è già sceso. Parlare di inferno dantesco è quasi ovvio. È uno spettacolo indescrivibile, allucinante, assurdo. Sembra di piombare su un altro pianeta<sup>[19]</sup>.

Lidia Beccaria Rolfi descrive così il suo arrivo nel campo di concentramento di Ravensbrück, il principale lager femminile della Germania nazista. Nata nel 1925 in una famiglia contadina di Mondovì in Piemonte, si diploma e diventa maestra elementare; a 18 anni, dopo l’armistizio del 1943, si impegna come staffetta partigiana nella XV Brigata Garibaldi “Saluzzo”. Arrestata dalla Guardia Nazionale Repubblicana nel marzo del 1944, resiste agli interrogatori e, consegnata alla Gestapo, viene deportata a Ravensbrück, dove arriva alla fine di giugno. Come deportata politica italiana, inizialmente nel lager Lidia Beccaria Rolfi subisce la discriminazione anche da parte delle altre prigioniere europee, le quali sono portate a considerare gli italiani come traditori, alleati dei nazisti. Comunicando faticosamente con le compagne francesi, riesce a spiegare che molti cittadini italiani, come lei, si sono impegnati per opporsi al nazifascismo. A poco a poco dunque si guadagna la stima delle deportate con cui condivide la baracca ed è proprio nel rapporto con una di loro che Lidia realizza uno scambio molto simile a quello avvenuto fra Primo e il Pikolo:

Monique mi prende sotto la sua protezione e si incarica della mia «educazione politica e sociale», necessaria per farmi accettare come uguale da tutte le altre. Il suo lavoro è difficile: deve spiegarmi perché lavarsi, pettinarsi e tenersi in ordine fa parte della Resistenza in campo. [...] Allenare la memoria e il cervello secondo lei è un altro mezzo per resistere alla disumanizzazione. Mi costringe così a imparare meglio il francese, aumentando di giorno in giorno il mio vocabolario, mi fa notare gli errori metodicamente, puntigliosamente, corregge il mio accento, mi parla di letteratura, di arte, mi fa conoscere Parigi e la Francia. Mi descrive Firenze che io non conosco e che lei conosce benissimo, mi obbliga, quando ho fame e vorrei parlare della mia fame e di quello che desidererei mangiare, a recitarle i versi che ricordo a memoria della *Divina Commedia* e a tradurli in francese. Nei primi tempi non sono

---

<sup>[18]</sup> Cases 1997: 14.

<sup>[19]</sup> Beccaria Rolfi e Bruzzone 1978: 23.

un'allieva disponibile, cerco di sfuggirle, di sottrarmi a uno sforzo che ritengo inutile; ma lei non mi dà tregua, e nei momenti che riusciamo a rubare al lavoro mi perseguita, mi costringe a disegnare, a scrivere, sollecita i miei ricordi, mi fa parlare di casa mia, della mia terra, delle mie montagne, mi riabituata alla conversazione, anche se parlare francese all'inizio mi costa fatica<sup>[20]</sup>.



Figura 1 Primo Levi e Lidia Beccaria Rolfi, seconda metà degli anni Settanta.

Della *Commedia* di Dante rimangono tracce concrete nei taccuini che Lidia compila nel lager e conserva anche dopo la liberazione<sup>[21]</sup>.

Monique Nosley e Lidia Beccaria Rolfi restano amiche per tutta la vita. Si scambiano lettere in francese e insieme entrano a far parte del Comitato Internazionale di Ravensbrück: Monique in rappresentanza delle ex deportate francesi e Lidia di quelle italiane. Ma non è tutto: Lidia Beccaria Rolfi instaura un profondo e duraturo rapporto anche con Primo Levi; i due si conoscono in occasione del secondo congresso dell'ANED, l'Associazione Nazionale Ex Deportati nei campi nazisti, che si tiene a Torino nel 1959<sup>[22]</sup>.

In questo contesto piemontese, è opportuno citare anche le testimonianze di Quinto Osano e Giovanni Battista Bonelli<sup>[23]</sup>, entrambi deportati politici a Mauthausen. Il primo, torinese, operaio della Fiat e partigiano in val di Lanzo dopo l'8 settembre, scrive nelle sue memorie «Sul tuo alto portone / manca solo la famosa frase di Dante / “Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate”»<sup>[24]</sup> con evidente riferimento all'ingresso del lager; il secondo, avvocato saluzzese, paragona un kapò a «un vero Anziano di Santa Zita»<sup>[25]</sup>, con chiaro rimando a *Inf.* XXI 38.

[20] Ivi: 93-94.

[21] Si veda nello specifico Maida 2008: 149-151. Su questi taccuini Lidia Beccaria Rolfi trascrive a memoria numerosi componimenti della letteratura italiana, tra i quali l'inizio del canto I e del canto III (che lei indica come II) dell'*Inferno* di Dante.

[22] Ringrazio Aldo Rolfi, figlio di Lidia, per le preziose informazioni fornitemi e per avermi gentilmente concesso la fotografia che correda questo contributo.

[23] Per entrambi i riferimenti ringrazio Lucio Monaco, vicepresidente della sezione di Torino dell'ANED – Associazione Nazionale Ex Deportati nei campi nazisti.

[24] Osano 1992: 33.

[25] La citazione esplicita, conservata nell'archivio personale di Lucio Monaco (fotocopia dell'originale scritto da Giovanni Bonelli, p. 26), recita: «In ogni blocco vi era pure un Capo (chiamato, per un'altra ipocrita buffonata, Block-Ältester, ossia il compagno più anziano: vero “Anziano di Santa Zita”!)».

Se da un lato l'elaborazione scritta dell'esperienza di deportazione poggia spesso su riferimenti letterari che affondano le loro radici nell'immaginario dantesco, dall'altro questo repertorio culturale non agisce soltanto a posteriori, ma svolge un ruolo fondamentale anche durante lo stesso periodo di prigionia.

La sera nelle baracche, durante i brevi momenti che precedono il sonno, oppure durante i turni di lavoro, negli attimi di disattenzione del personale del campo, alla latrina o durante la marcia fianco a fianco, quando l'acciottolio degli zoccoli copre il suono delle parole, i deportati ricordano le discipline studiate a scuola, i libri letti, le poesie imparate a memoria, o magari uno spettacolo visto a teatro.

È nel lager che i riferimenti culturali di ciascuno diventano strumento fondamentale per resistere alla deumanizzazione cui ogni deportato è costantemente sottoposto, ma anche per rinnovare la speranza e il sentimento di appartenenza alla comunità delle donne e degli uomini liberi.

Sul valore salvifico di questi scambi, il dibattito è tuttora aperto. Certamente essi costituiscono per i deportati un momento di evasione mentale e, come si è detto, un ritorno, almeno attraverso il ricordo, alla vita precedente. Ma quello che Levi mette in luce, proprio al termine del capitolo *Il canto di Ulisse*, è che la realtà del lager in cui i prigionieri come lui sono immersi alla fine sembra prevalere su qualsiasi forma di alienazione prodotta dal pensiero.

Levi infatti non conclude il capitolo con l'«orazion picciola» di Ulisse, ma prosegue fino al naufragio dell'eroe omerico e dei suoi compagni. Come sottolinea Sibilla De Stefani, il «fatti non foste a viver come bruti» sembra trovare proprio ad Auschwitz la sua più clamorosa smentita: «il solo fatto che la conclusione del capitolo sia il naufragio, e non l'esaltante orazion picciola celebrata dalla critica, dovrebbe essere sufficiente a invalidare l'interpretazione umanistica dell'Ulisse di *Se questo è un uomo*. Levi e Jean non raggiungono “la montagna bruna”: come all'Ulisse dantesco, anche a loro ogni salvezza è preclusa e il “folle volo” finisce con la rovinosa caduta verso il basso, nell'abisso-abîme del campo di sterminio»<sup>[26]</sup>.

A conferma di questa lettura è anche il fatto che Levi apporta una modifica al verso finale del canto XXVI che costituisce anche la chiusa del suo capitolo. Scrive infatti «Infin che 'l mar fu sopra noi rinchiuso»<sup>[27]</sup>, variando l'endecasillabo dantesco che riporta invece «richiuso». Come notato da Cavaglion, nell'edizione De Silva del 1947 il verso appare citato nel modo corretto, mentre nell'edizione Einaudi del 1958 e in tutte le successive la citazione viene modificata<sup>[28]</sup>. Tanto Cavaglion quanto De Stefani vedono in questa voce del verbo 'rinchiudere' un chiaro riferimento alla condizione dei deportati nel lager, a ribadire che, dopo il momento di tregua costituito dal dialogo con l'amico, si ha il ritorno ineluttabile alla realtà concentrazionaria.

Alla luce di queste considerazioni, può essere utile riportare l'efficace e sintetica lettura proposta da Pier Vincenzo Mengaldo:

---

<sup>[26]</sup> De Stefani 2015: 14.

<sup>[27]</sup> Levi 2012: 100.

<sup>[28]</sup> Cavaglion 2006: 23-24.

Credo che quest'episodio di *Se questo è un uomo*, con quel finale, guadagni a esser letto, come ho cercato di suggerire, sotto il segno dell'ambivalenza: evasione mentale dai confini del Campo, vittoria del ricordo sull'oblio indotto dallo stravolgimento dell'esistenza e della grande parola di Dante sulla confusione delle lingue; ma insieme ancora coscienza di essere irrimediabilmente «rinchiuso» e ben probabilmente destinato a essere «sommerso», come tantissimi<sup>[29]</sup>.

Nel 1974, circa trent'anni dopo quel dialogo con Jean Samuel, Levi si reca a Strasburgo per incontrare l'amico accompagnato da una troupe della RAI. Durante quest'intervista dichiara: «In quel momento, e non solo in quel momento, era sembrato a me e sembrava forse anche a Jean, che la nostra punizione dell'essere in lager non fosse gratuita. Era la punizione per una certa nostra audacia. Non solo di noi due, ma di tutti, di tutta l'Europa di allora, di tutta l'Europa che si era opposta in qualche modo al nazismo. Avevamo sfidato il mostro, o la divinità, vogliamo dire, quale dei due, ed eravamo stati puniti come Ulisse. Anche Ulisse vede la montagna del Purgatorio e viene soppresso. Forse la ragione profonda è questa. È chiaro che non c'è una coincidenza perfetta di una cosa con l'altra: il peccato di Ulisse era diverso dal nostro, ma in quel momento rileggendo, rirecitando, ripensando dopo molti mesi, dopo molti anni di silenzio, ripensando a questo in quel momento e in quel luogo mi sentivo immedesimato con Ulisse e cercavo di trasmettere questa immedesimazione a Jean, il quale probabilmente aveva capito»<sup>[30]</sup>. La forza di quell'immedesimazione ci interpella ancora oggi e la sfida interpretativa cui ci pone di fronte non riguarda soltanto il testo di *Se questo un uomo*, ma sembra sollecitarci a riconsiderare sotto nuovi punti di vista anche i versi della *Commedia*. Rileggere Dante, tenendo presente anche il contributo che la sua opera ha dato alla rielaborazione dell'esperienza dei deportati, dà un valore aggiunto alla produzione di un autore che da più di sette secoli non smette di interrogarci e spingerci a riflettere sul valore della parola in ogni sua accezione e in ogni suo contesto d'uso.

## Bibliografia

- Auerbach 1985 = Erich Auerbach, *Gli appelli di Dante al lettore*, in Erich Auerbach, *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, pp. 309-323.
- Beccaria Rolfi e Bruzzone 1978 = Lidia Beccaria Rolfi, Anna Maria Bruzzone *Le donne di Ravensbrück. Testimonianze di deportate politiche italiane*, Torino, Einaudi.
- Cases 1997 = Cesare Cases, *L'ordine delle cose e l'ordine delle parole*, in *Primo Levi: un'antologia della critica*, a cura di Ernesto Ferrero, Torino, Einaudi, pp. 5-33.
- Cavaglion 2006 = Cavaglion Alberto, *Il senso dell'arca. Ebrei senza saperlo: nuove riflessioni*, Napoli, L'ancora del Mediterraneo.
- De Stefani 2015 = Sibilla De Stefani, *Ulisse nelle camere a gas: la mise en abîme di "Inferno" XXVI in "Se questo è un uomo" di Primo Levi*, in «NeMLA Italian Studies», XXXVII, Special Issue: The Jewish Experience in Contemporary Italy, pp. 97-118.

[29] Mengaldo 2019: 128.

[30] *Il mestiere di raccontare: Se questo è un uomo*, trasmissione a cura di Anna Amendola e Giorgio Belardelli, 1974, primo episodio <https://www.raiplay.it/video/2017/03/Primo-Levi-Il-mestiere-di-raccontare-Se-questo-e-un-uomo-ep-1-eee724cf-82fi-494e-9b9a-87fod55cdfio.html>.

- Franceschini 2017 = Fabrizio Franceschini, *Piccolo/Pikolo in Primo Levi: un italianismo tra i caffè di Vienna e Auschwitz-Monowitz*, in «Studi Linguistici Italiani», XLIII, 2, pp. 267-279.
- Levi 2012 = Primo Levi, *Se questo è un uomo. Edizione commentata a cura di Alberto Cavallion*, Torino, Einaudi.
- Maida 2008 = Bruno Maida, *Non si è mai ex deportati. Una biografia di Lidia Beccaria Rolfi*, Torino, UTET.
- Mengaldo 2007 = Pier Vincenzo Mengaldo, *La vendetta è il racconto. Testimonianze e riflessioni sulla Shoah*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Mengaldo 2019 = Pier Vincenzo Mengaldo, *Il canto di Ulisse*, in Pier Vincenzo Mengaldo, *Per Primo Levi*, Torino, Einaudi, pp. 119-128.
- Osano 1992 = Quinto Osano, *Perché ricordare: ricordi e pensieri di un ex deportato*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Samuel e Dreyfus 2008 = Jean Samuel, Jean-Marc Dreyfus, *Mi chiamava Pikolo*, Milano, Frassinelli.
- Zanchi 2020 = Leonardo Zanchi, *Nella Babele del lager: lingue, parole e comunicazione nei campi nazisti*, in «Italiano LinguaDue», v. 12, n. 2, pp. 519-546.



---

## Parole di Dante

---



# Dante e l'italiano antico

LINO LEONARDI

---

Negli anni di Dante, nei decenni a cavallo del 1300, l'italiano come lingua letteraria è ancora in piena formazione. La Toscana in genere, e Firenze a partire dalla fine del Duecento, sono tra i luoghi più attivi nella promozione del volgare, ma l'orizzonte è ancora limitato e localistico. Nella generazione precedente un maestro come Brunetto Latini, che lo stesso Dante dichiarerà punto di riferimento per la propria formazione intellettuale, scrive la sua opera principale, il *Tresor*, in francese, già affermatosi all'epoca come lingua di cultura internazionale per le classi sociali che non sono in grado di leggere il latino. E la produzione in italiano, soprattutto per la prosa, è per lo più dedicata a traduzioni dal latino, nel tentativo di dare forma a una struttura lessicale e sintattica ancora fragile.

La scelta di Dante di usare il volgare è dunque già di per sé una sfida culturale. Ciò è meno vero per la sua produzione giovanile, tutta dedicata alla poesia lirica. In questo ambito infatti si era già formata una tradizione italiana, dai poeti Siciliani presso la corte di Federico II a quelli della Toscana comunale dopo la metà del Duecento. Non che anche in queste prime prove il contributo di Dante sia stato di semplice adozione dei parametri consolidati, anzi la stagione che lo vide protagonista insieme a Guido Cavalcanti, nella Firenze degli anni Ottanta e Novanta, rivoluzionò radicalmente il panorama anche linguistico della tradizione lirica precedente. Dante stesso, nell'incontro col poeta lucchese Bonagiunta Orbicciani raccontato nel canto XXIV del *Purgatorio*, gli farà definire «dolce stil novo» quell'esperienza giovanile: al suo centro vi era certo una nuova concezione dell'amore tra uomo e donna, e una nuova dimensione intima e personale dell'atto poetico, ma la definizione di quella novità è focalizzata sullo *stile*, sulla 'dolcezza' di quel nuovo linguaggio, della sua sintassi e del ritmo di quei versi. Dal punto di vista lessicale, la poesia che da allora sarà identificata come stilnovistica registra piuttosto una selezione dei concetti e dei temi, depurati della zavorra di origine feudale che ancora impregnava la produzione lirica predantesca. La *donna* e il *cuore gentile*, i *sospiri*, l'*intelletto d'amore*, il *saluto*, il *disio*, non sono di per sé novità assolute nella tradizione lirica, ma d'ora in poi saranno riconoscibili con una speciale autorevolezza, si imporranno come un canone letterario che condiziona la lingua poetica contemporanea e successiva.

Questa potenza di selezione e promozione del lessico è un elemento tipico della lingua di Dante, ed è intimamente connesso alla bellezza della sua poesia, a quella capacità di tradurre emozioni e sentimenti in situazioni e immagini che hanno insieme la cura della precisione, l'aura fantastica dell'evento, la semplicità delle cose vere.

Già nella produzione lirica giovanile compaiono registri linguistici diversi, ad esempio quello scatologico nelle invettive scambiate con Forese: ma anche in questo caso la speciale espressività di Dante, notevole come sempre, si inserisce in una tradizione che è ben radicata nella poesia precedente e contemporanea. Quando invece Dante deciderà di allargare il campo della sua attività letteraria, e si rivolgerà prima alla prosa narrativa della *Vita nova*, poi a quella argomentativa del *Convivio*, sentirà il bisogno di giustificare la sua scelta del volgare. Qui veramente la sfida era in campo aperto: il racconto autobiografico del proprio amore, la divulgazione di concetti filosofici e morali, sono temi mai affrontati in volgare, quel volgare che Dante definisce come una «luce nuova, sole nuovo» (*Conv.* I XIII 12). Entrano così nella lingua letteraria categorie lessicali fino ad allora marginali, con un processo che non è più solo di selezione ma anche al contrario di estensione, e che troverà pieno compimento nel tessuto linguistico della *Commedia*.

È nel poema sul mondo ultraterreno, nella sua assoluta novità di concezione, che si combineranno queste due linee. Quella aulica, teorizzata nel frattempo nel *De vulgari eloquentia*, e quella realistica, aperta ad ogni aspetto del reale, dalla concretezza della vita quotidiana alle vertigini astratte della teologia. L'italiano letterario dell'epoca ne risulta rivoluzionato, e la rivoluzione dantesca si impone per la pregnanza lessicale e la memorabilità della sua poesia. Dalla delicatezza dell'amore doloroso di Francesca (i *dubbiosi disiri*) alla grandiosità umana di Ulisse (il *folle volo*), dalla volgarità delle bolge (*del cul fece trombetta*) alle descrizioni astronomiche dei cieli (gli *etterni giri*), dai dialoghi con i grandi autori della classicità (*lo bello stilo*) alla descrizione della disperazione (*l'angoscia delle genti*), dalla crudeltà assoluta (*sì dentro impetrai*) alla discussione teologica (*li pensier sottili*), dalla tenerezza dell'incontro con Beatrice (*qui è l'uom felice*) all'indicibilità della visione di Dio (*vidi che s'interna*), tutti i registri lessicali sono affrontati con la stessa capacità di fissare in un termine, in un'espressione, un'immagine e un carattere che non si dimenticano.

Come misurare questa novità rispetto alla lingua dell'epoca? I numerosi neologismi, le novità semantiche, i latinismi, in che misura influenzano l'evoluzione dell'italiano? Il *Vocabolario Dantesco* in corso di elaborazione (<http://www.vocabolariodantesco.it>) avrà anche la funzione di provare per la prima volta a rispondere a queste domande, dato che potrà per ogni voce confrontare l'uso di Dante con le accezioni sviluppatesi dalle origini dell'italiano fino a tutto il secolo XIV, tramite il corpus di testi e le voci lessicali del *Tesoro della lingua italiana delle Origini* allestito dall'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano (<http://gattoweb.ovi.cnr.it>, <http://tlio.ovi.cnr.it>).

# Il Vocabolario Dantesco

PAOLA MANNI

Non è facile presentare in sintesi il *Vocabolario Dantesco* (d'ora in poi VD), che si pubblica a cura dell'Accademia della Crusca e dell'OVI (Opera del Vocabolario Italiano, CNR) all'indirizzo di rete [www.vocabolariodantesco.it](http://www.vocabolariodantesco.it)<sup>[1]</sup>, rimarcandone al tempo stesso la sostanziale novità rispetto ai comuni "vocabolari danteschi", genere bibliografico di secolare tradizione<sup>[2]</sup>.



Figura 1 Pagina d'ingresso del *Vocabolario Dantesco*: [www.vocabolariodantesco.it](http://www.vocabolariodantesco.it). Nella grafica, ideata da Salvatore Arcidiacono, si riconosceranno i disegni che Lorenzo di Pier Francesco de' Medici, cugino del Magnifico, commissionò a Sandro Botticelli (attualmente conservati, per la quasi totalità, nel Gabinetto Disegni e Stampe di Berlino).

<sup>[1]</sup> La pubblicazione del VD è iniziata il 1° ottobre 2018, sotto la direzione della sottoscritta (per l'Accademia della Crusca) e di Lino Leonardi (per l'OVI). I membri del Comitato di Direzione sono: Giancarlo Breschi, Rosario Coluccia, Giovanna Frosini, Aldo Menichetti, Alessandro Pancheri e Mirko Tavoni (per l'Accademia della Crusca); inoltre Rossella Mosti e Zeno Verlatto (ricercatori dell'OVI) e Giuseppe Marrani (associato all'OVI). Responsabile dell'allestimento informatico: Salvatore Arcidiacono. La squadra dei giovani redattori è formata da Barbara Fanini e Chiara Murru, cui si sono recentemente aggiunti Francesca De Cianni, Elena Felicani e Paolo Rondinelli. In passato hanno collaborato alla redazione delle voci anche Vito Luigi Castrignanò, Francesca De Blasi, Cristiano Lorenzi Biondi, Luca Morlino, Fiammetta Papi, Veronica Ricotta.

<sup>[2]</sup> Per una più approfondita trattazione dei criteri metodologici a cui è ispirato il VD, oltre alla relativa *Introduzione*, si vedranno gli interventi contenuti negli *Atti* della giornata di presentazione (Manni 2020).

Al pari di questi ultimi, anche il VD si propone di definire nel modo più corretto le singole voci usate da Dante, particolarmente nella *Commedia* (opera da cui anche noi siamo partiti). Aprendo una qualsiasi voce, ci troviamo infatti subito di fronte agli elementi – definizioni ed esempi – che ne delineano la struttura semantica. La presenza di un pannello, in alto, consente tuttavia l’accesso a varie sezioni, ciascuna delle quali aggiunge altre rilevanti informazioni, mentre l’ultimo tasto (*Tutto/stampa*) consente di raccogliere in una visione sinottica l’intero articolo e ottenerne una versione stampabile. Di massima importanza – e certo estranee ai comuni “vocabolari danteschi” – le informazioni volte a contestualizzare la voce nell’uso due-trecentesco, le quali ci danno la possibilità di capire con oggettività in quanta parte Dante si sia affidato al patrimonio comune della lingua del suo tempo e in quanta parte sia stato innovatore. D’altro lato, sulla scorta dei rilievi statistici avviati da De Mauro (1999, 2016), è pure interessante osservare quale sia stata la sorte della voce dantesca nei tempi successivi, verificando se e in che modo essa sia rimasta vitale nell’italiano contemporaneo. A tutti questi interrogativi risponde la sezione *Corrispondenze* dove, grazie a una serie di collegamenti ipertestuali, la parola dantesca è predisposta a un’indagine storica, sia in direzione retrospettiva (attraverso i riscontri offerti dai dizionari storici fra cui, fondamentale, il TLIO), sia in direzione moderna (attraverso la *Crusca in rete*, che dà accesso alle cinque impressioni del *Vocabolario* degli Accademici della Crusca, edite dal 1612 agli inizi del ’900). Alla *Nota* spetta infine un compito riepilogativo di quanto è emerso, nonché l’eventuale aggiunta di ulteriori osservazioni di tipo linguistico-filologico ed esegetico.

The screenshot shows the website interface for the 'Vocabolario Dantesco'. At the top, there is a dark red header with the title 'VOCABOLARIO DANTESCO' in gold and white. Navigation links for 'Home', 'Il progetto', and 'Il Vocabolario' are visible. The main content area has a light yellow background. The word 'acume s.m.' is displayed in a dark red box. Below it is a navigation bar with icons for 'Frequenza', 'Index locorum', 'Corrispondenze', 'Nota', 'Redattore', and 'Tutto / stampa'. A dropdown menu shows 'Commedia 4 (4 Par.)'. The entry text includes:

**1** [Con rif. alla luce:] intensità violenta e penetrante (fig.).  
 [1] Par. 28.18: un punto vidi che raggiava lume / acuto sì, che 'l viso ch'elli affoca / chiuder conviens per lo forte **acume**...  
 [2] Par. 33.76: lo credo, per l'**acume** ch'io soffersi / del vivo raggio, ch'ï sarei smarrito, / se li occhi miei da lui fossero aversi.

**1.1** [Con rif. al desiderio].  
 [1] Par. 1.84: La novità del suono e 'l grande lume / di lor cagion m'accesero un disio / mai non sentito di cotanto **acume**.

**2** Capacità di penetrazione della vista (intellettuale).  
 [1] Par. 32.75: Dunque, senza mercé di lor costume, / locali son per gradi differenti, / sol differendo nel primiero **acume**.

Figura 2 Come si presenta, ad apertura, la voce *acume* del *Vocabolario Dantesco* (redattrice Barbara Fanini).

Le circa mille voci della *Commedia* fin qui pubblicate, se non consentono ancora di trarre bilanci definitivi, sono però già capaci di arricchire in modo significativo la nostra conoscenza della lingua dantesca non solo per quanto possono dirci sulle singole



parole, ma anche per quanto testimoniano circa l'atteggiamento dantesco di fronte al lessico. Esse ci mostrano con sempre maggiore chiarezza e dovizia di riscontri un Dante radicato nella lingua del suo tempo ma al tempo stesso potentemente e audacemente proteso a dilatarne i confini attraverso una pluralità di modi. Accanto ai veri e propri neologismi e alle voci direttamente riprese dal latino (tipologie che tradizionalmente rientrano nella categoria del "dantismo", definito a norma di GRADIT «parola conosciuta o introdotta da Dante»), il VD mette in luce quanto sia ricca e sorprendente la gamma dei valori estensivi e metaforici che pure investono i vocaboli preesistenti, siano essi già acclimatati nell'uso (come *bolgia*, che voleva dire 'borsa, sacca' e, proiettato nella topografia infernale, denomina le fosse in cui sono puniti i peccatori dell'ottavo cerchio), siano tecnicismi (come *scialbo*, da *scialbare* 'intonacare', per la prima volta riferito al pallore di una figura umana), siano latinismi ancora rari (come *quisquilia* propriamente 'pula, pagliuzza' venuto ad indicare l'ultima impurità che Beatrice toglie dall'occhio di Dante per predisporlo alla visione divina). E non di rado, come in questi casi, si dovrà constatare che il significato dantesco resta impresso nella parola e, spesso soggetto ad ulteriori evoluzioni, si protrae nell'italiano di oggi.

Ci auguriamo che queste parole di presentazione, insieme ai minimi esempi proposti, sollecitino alla consultazione (che – ricordiamo – è libera e gratuita) del VD, il quale offre peraltro un valido punto di osservazione per seguire la storia delle parole italiane nel corso dei secoli.

## Baldo, baldanza e baldezza

FRANCESCA DE BLASI

L'origine germanica della famiglia lessicale dell'aggettivo *baldo* è da rintracciarsi nel francese *bald*, il cui nocciolo semantico originariamente ruota attorno al senso di 'coraggioso, temerario, fiero'<sup>[1]</sup>. Accanto al senso originario che fa capo alla fierezza e alla gagliardia, in tutte le voci della famiglia lessicale si sviluppano presto due tratti semantici fondamentali, che arrivano fino all'italiano contemporaneo: quello dell'allegrezza festante e quello della patente sicurezza nei propri mezzi e risorse.

Ma, sebbene già in italiano antico sembri che *baldezza* e *baldore* tendano più verso il senso della gioia e *baldanza* e *baldo* verso quello della fierezza e della sicurezza (cfr. TLIO, s.vv.), in realtà molto spesso i vocaboli attestano entrambi i significati menzionati, talvolta senza che sia possibile discriminare nettamente o con certezza fra un senso e l'altro. Più genericamente il nucleo semantico di questa famiglia lessicale in origine esprime un senso di confidenza con sé stessi e di sicurezza nei propri mezzi e risorse, che deriva da integre condizioni fisiche e morali. Questa sensazione riguardo sé stessi genera un sentimento di allegrezza che permette all'uomo di affrontare la vita fiduciosamente.

*Baldanza*, *baldezza* e *baldore* entrano prestissimo a far parte del linguaggio poetico, soprattutto nella lirica amorosa (per una breve storia dei lessemi dai Siciliani a Dante, cfr. Vallone 1966). Ed è dal linguaggio poetico che molto probabilmente Dante assume l'uso dell'aggettivo e dei due sostantivi femminili. Nella produzione precedente la *Commedia*, l'uso che ne fa il poeta non si discosta dalla tradizione. *Baldanza* è usato, in riferimento ad Amore, in accostamento a *securtate* 'sicurezza' (ED, s.v.) e altrove in opposizione a *dottanza* 'paura, timore' (TLIO, s.v.). In un caso (*Vn* 25.10) forse anche con la leggera connotazione negativa che sposta il significato da 'sicurezza' verso 'impudenza, sfacciataggine'. Su questa base, a un certo punto – probabilmente già all'altezza del *Convivio* –, Dante ne definisce i significati e ne distingue gli usi.

La *baldanza* resta vocabolo legato alla dimensione fisica e continua a far riferimento a un senso di sicurezza nei propri mezzi e possibilità; la *baldezza*, d'altro canto, viene riferita alla fermezza di un animo franco e probato. Se la prima si riflette in un atteggiamento gaio e disinvolto, questa si traduce in un contegno lieto e fiero (cfr. anche ED, s.vv.). La *baldezza* assume quindi un carattere intimo e morale, e si presta a rispondere perfettamente all'esortazione di Cacciaguida di *Par.* XV 67: «la voce tua sicura, balda e lieta / suoni la volontà, suoni 'l disio / a che la mia risposta è già decreta!». In *Par.* XXXII 109 *baldezza*, insieme a un altro tecnicismo della tradizione cortese (*leggiadria*, per il cui significato cfr. ED, s.v.), è utilizzato poi per indicare la nobile grazia dell'arcangelo Gabriele. In *Conv.* IV V 5, in probabile endiadi con *onore*, è invece riferito a Maria e sta per 'lieta fiducia' o direttamente 'letizia': «e questa progenie fu quella di David, del qual discese la baldezza e l'onore dell'umana generazione, cioè Maria»<sup>[2]</sup>.

[1] Per l'etimologia cfr. almeno LEI, *Germ* 125.47-127.8 e Cella 2003: 48.

[2] In questo schema fa eccezione l'attestazione di *Rime* 52.8 dove *baldezza* significa 'ardire e confi-

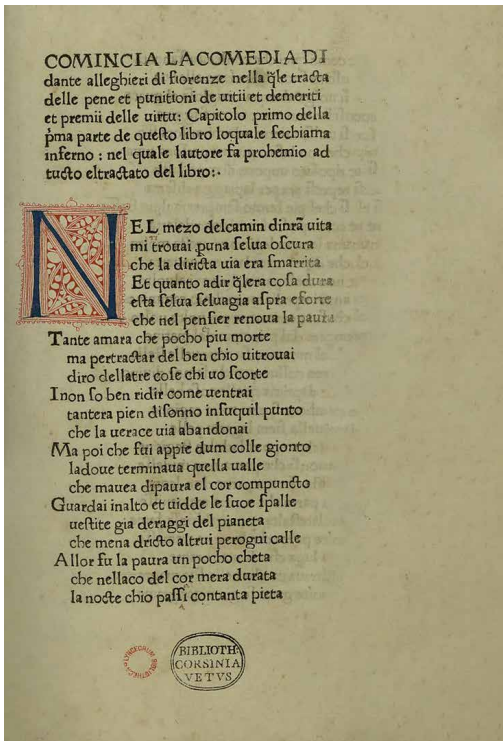


Figura 1 Incipit dell'editio princeps della Divina Commedia, f. a2r., 5-6 aprile, 1472, Foligno.

del proprio convincimento interiore, rispondendo perciò a *baldezza*, vocabolo che non a caso è scelto da Dante in *Par.* XVI 17 in risposta alla già citata esortazione del trisavolo Cacciaguida (*Par.* XV 67).

Si è detto che *baldanza* indica un 'senso di sicurezza nell'azione che si compie', occorre specificare inoltre che nell'unica attestazione del poema corrisponde più precisamente alla manifestazione esteriore di tale sentimento (cfr. VD, s.v.). Virgilio infatti, tormentato dai diavoli di Dite che vogliono impedir loro il passaggio, è forte della volontà di Dio, perciò perde i segni della *baldanza* ma non la sicurezza di «vincere la prova» (*Inf.* VIII 122). Ed è proprio intesa in questo senso e considerata in contrasto con la cieca tracotanza dei diavoli, che anche la *baldanza* rappresenta una virtù, pur mai al livello della paradisiaca *baldezza*.

Si situa invece perfettamente fra 'sicuro' e 'lieto' il valore dell'aggettivo, che, come è già stato fatto notare (cfr. ED, s.v. *baldo*), al v. 67 ne tocca, a un tempo, entrambe le aree semantiche. Qui tuttavia, più che insistere sulla sicurezza dei propri mezzi, il significato dell'aggettivo riguarda più la fermezza

denza nelle proprie forze' (De Robertis 2005: 344), ma si noti che è poi sostituito da *baldanza* nella redazione definitiva del sonetto attestata nella tradizione estravagante (De Robertis 2002: 367-368).

## Da *osanna* all'*osannar* dantesco

FRANCESCA DE CIANNI

Nel canto XXVIII del *Paradiso*, Dante scrive al v. 94: «Io sentiva *osannar* di coro in coro», alludendo all'innalzarsi nelle corti angeliche di canti di *osanna* al Signore.

Mentre la voce *osanna* ricorre ben sei volte nella *Commedia*, *osannare* è *hapax* che il poeta impiega nella terza cantica e conia su *osanna*<sup>[1]</sup>, forma attestata nell'italiano delle origini sia come esclamazione di giubilo, assunta ad acclamazione messianica nella liturgia cristiana, sia come sostantivo invariabile riferito a 'inno di lode'. Il significato liturgico della parola volgare, già comune nel latino tardo e nel mediolatino<sup>[2]</sup>, si riconduce al latinismo ecclesiastico (*h*)*osanna* 'viva' o 'salve', adattamento dell'ebraico *hōshbā* 'nā 'salvacì', penetrato nel linguaggio cristiano, attraverso la Scrittura, come espressione di gioia e di lode a Cristo, da recitare nel *Sanctus* e nella celebrazione della Domenica delle Palme. Con lo stesso valore festante, la voce è intesa da sant'Agostino nel *De doctrina christiana*, II.9.16: «Dicunt enim *Racha* indignantis esse vocem, *Osanna* laetantis».

Dal *Corpus OVI* emerge che la voce è ben documentata in testi toscani e settentrionali e si attesta per la prima volta, come vera e propria acclamazione liturgica cristiana, nell'*Omelia volgare padovana*, testo religioso del secondo quarto del XIII sec., seguito a breve distanza dal *Sermone* lombardo di Pietro da Bescapè, 1274 e dalla *Vita nuova*, c. 1292-93<sup>[3]</sup>. Col valore sostantivato di lodi al Signore occorre, invece, già in Jacopone, *Laude* (1271/1300). Nell'accezione caratteristica di inno di giubilo intonato a Dio dai cori angelici e beati, *osanna* compare poi in alcuni passi della *Commedia*<sup>[4]</sup>: un'occorrenza purgatoriale a *Purg.* XI 11 e tre occorrenze nella terza cantica (*Par.* VIII 29; *Par.* XXVIII 118; *Par.* XXXII 135) si riferiscono al canto di *Osanna*, da intendersi in chiave festante. A *Purg.* XXIX 51 indica più propriamente la parola del canto<sup>[5]</sup>, in cui si richiama il verso evangelico (Mt 21, 9). A *Par.* VII 1 «*Osanna, Sanctus Deus...*» si inserisce all'interno del verso iniziale «del canto che inaugura la preghiera eucaristica nella liturgia cattolica»<sup>[6]</sup>.

[1] Cfr. Viel 2018: 123-124.

[2] Cfr. TLL, s.v. *hosianna* 6,3, 3019. 60 e come «salutatur Christi in caelo» (6,3, 3019.79); per il mediolatino, cfr. MLW, s.v. *hosanna* «in formula salutationis» 4.1115.42-43 e DMLBS, s.v. *hosanna*. Per il significato di 'legno', 'bosso' in riferimento alla Domenica delle Palme cfr. Du Cange, s.v. *osanna* «genus lignonis»; CGL IV.134.43 «osanna genus est ligni», in cui si apprende che il termine *osanna*, dapprima impiegato per designare la «dimanche des Rameaux», avrebbe esteso il significato in 'tipi di arbusti'.

[3] *Crusca* (4) registra, senza accezione, solo i *loci* danteschi e le glosse di Francesco da Buti. Il GDLI attribuisce a Dante, *Vita nuova*, la prima attestazione di *osanna* come 'esclamazione liturgica'.

[4] Sul termine cfr. ED, s.v. *osanna*. Sul nesso tra *osanna* e Beatrice vd. Martinez 2011: 269.

[5] Per Brownlee 2018: 239: «this key second use of *Osanna* in the *Commedia*, immediately following *cantare* ("song"), importantly picks up the first use of the same word».

[6] Inglese 2016: 103.



Figura 2 Giovanni di Paolo (attribuito a), *La Candida rosa*, XV sec., Ms. Yates Thompson 36, f. 185r, Londra, British Library.

Dopo Dante, il termine, oltre a circolare in ambito esegetico, ritorna in testi del XIV sec. perlopiù didascalico-religiosi ora come esclamazione ora come canto ed è ripreso dalla lirica trecentesca e quattrocentesca, dove ricorre anche in posizione di rima, forse per influsso dantesco, con *manna*<sup>[7]</sup>. Se *osanna* è diffuso nell'italiano antico, la neoformazione denominale costituisce esempio unico sino all'800<sup>[8]</sup>: registrata come prima attestazione nel TLIO (s.v.), *osannare* è seguita, infatti, solo dalla citazione con glossa del Buti.

L'esegesi antica e moderna è concorde nell'interpretare il verbo 'cantare osanna', anche se le proposte avanzate dai commentatori antichi sul termine *osanna* si rifanno prettamente al significato ebraico<sup>[9]</sup>, avvalorato dai repertori enciclopedici medievali<sup>[10]</sup>. Pur ribadendo il senso salvifico originario, il Buti propone anche: «Altri deceno questo Osanna è interiezione, che a significare l'affetto dell'animo si pone»; più vicino al senso liturgico l'*Ottimo*: «Canto, che fu detto quando Cristo entrò il dì dell'ulivo in Ierusalem». Non vi è dubbio che la parola, nota mediante la liturgia, sia arrivata a Dante dal lessico tecnico della Chiesa<sup>[11]</sup> ed esprima più adeguatamente il senso di lode ed esultanza.

[7] Cfr. *Corpus LiRIO*.

[8] Vd. GDLI, s.v.

[9] Per una verifica sui commenti cfr. *Dartmouth Dante Project* (DDP).

[10] Vd. Isidoro, VI.19.22-23: «dicitur Hebraice osanna, quod interpretatur salvifica, subaudiendo vel: populum tuum: vel totum mundum» e Ugucione 2004: 1959.

[11] Cfr. Viel 2018: 419-421.

## Il «volume» del cosmo

BARBARA FANINI

Giunto alla meta finale del suo viaggio cosmico, Dante vede l'essenza stessa di Dio manifestarsi in un «vivo raggio»<sup>[1]</sup> d'insostenibile acutezza. È l'atto estremo della «bataglia de' debili cigli»<sup>[2]</sup> che il pellegrino è chiamato ad affrontare nell'Empireo. La grazia concede alla sua mente umana di trattenere almeno alcune impressioni di tale potentissima visione, che il poeta tenta di restituire nei suoi versi. In particolare, il primo mistero che Dante ricorda di aver «letto» nella luce eterna è relativo alla conciliazione fra l'infinita molteplicità del creato e l'unità perfetta del suo creatore: un problema cardine della teologia e della filosofia che attraversa per la verità l'intero poema.

Poiché non soltanto la vista o la memoria ma anche il linguaggio umani sono del tutto inadeguati a una simile esperienza, Dante dà forma a tale mistero affidandosi a un'immagine concreta – quella del *volume* – pienamente funzionale a rappresentare la coesistenza dell'uno e del molteplice:

Nel suo profondo vidi che s'interna,  
legato con amore in un volume,  
ciò che per l'universo si squaderna...  
(*Par.* XXXIII 85-87)

La metafora libresca appare sostenuta dall'intero tessuto lessicale della terzina: ciò che nell'universo appare sciolto in *quaderni*, è in Dio *legato* in un unico *volume*. Il filo che riordina e stringe saldamente le carte del contingente e del necessario è, naturalmente, l'amore: la *virtus unifica* per eccellenza<sup>[3]</sup>.

Perché, in questo punto di altissima tensione narrativa e spirituale, Dante ricorre proprio all'analogia con un libro? Certamente *le symbolisme du livre* – per citare lo storico contributo di Ernst Robert Curtius<sup>[4]</sup> – è molto caro a Dante e sostanza delle immagini preziose della sua poesia; basti il richiamo al celebre avvio della *Vita nuova* («In quella parte del libro de la mia memoria...» *ivi*, I 1)<sup>[5]</sup>. Tuttavia, per comprendere appieno la potenza dell'oggetto chiamato a rappresentare il mistero della creazione e dell'ordine universale, è anzitutto necessario restituire a questo stesso oggetto la sacralità assegnatagli dall'uomo medievale, certamente estranea all'«uomo tipografico»<sup>[6]</sup> del Rinascimento e lontanissima da quello digitale di oggi. Come ha sottolineato il compianto Andrea Battistini, il libro medievale incarna una varietà di significati straordinaria: esso custodisce contenuti eterogenei che svela – ma al contempo occulta – attraverso il linguaggio cripta-

[1] *Par.* XXXIII 77.

[2] *Par.* XXIII 78.

[3] Così è definito, per es., da Dionigi l'Areopagita nel *De divinis nominibus*, IV 12; cfr. anche *Conv.* III II 3.

[4] Il saggio si legge in trad. in Curtius 1992.

[5] Cfr. Pirovano 2015, *ad l.*; Fenzi 2017<sup>2</sup>.

[6] Battistini 2016<sup>2</sup>: 294 e bibliografia *ivi* cit.



to dei segni grafici, e si offre al lettore (che è necessariamente un interprete) «con il rigore razionale di una figura geometrica, quadrato parallelepipedo al cui interno gli spazi sono dominati da una logica severa»<sup>[7]</sup>. Il libro è insomma un oggetto irripetibile al cui interno trovano posto rivelazione e segreto, unità e molteplice, analisi e sintesi. Il suo archetipo è naturalmente la Bibbia, il libro per definizione, che consente di leggere il cosmo come un insieme di fogli ordinati, intrisi dell'inchiostro di Dio.

Ma la *transumptio* libresca dei versi in esame è tutt'altro che tradizionale. A muovere ulteriormente i piani di lettura in modo inatteso sono proprio le scelte lessicali dantesche, che amplificano le possibilità semantiche di ciascun elemento. Il termine *volume*, anzitutto, può evocare non soltanto l'oggetto-libro nella sua forma familiare a parallelepipedo, ma anche il rotolo cilindrico che si svolge per essere letto. Ecco allora che la parola recupera il suo nesso originario, etimologico, con il senso del movimento – il latino VOLUMEN (da VOLVĒRE) vale appunto 'avvolgimento, giro' –, da cui anche l'accezione astronomica di 'moto di rivoluzione perenne compiuto dalle sfere celesti attorno alla Terra'. Quest'ultimo senso, attestato in volgare proprio a partire da Dante, è impiegato altrove in modo esplicito<sup>[8]</sup>; qui, tuttavia, esso resta sotteso al passo e ne dilata le maglie interpretative potenziando sia il richiamo al divenire sia la prospettiva universale, cosmica, del racconto. Al dinamismo dell'immagine contribuisce poi, con non minor potenza, il verbo *squadernare*, prima attestazione dantesca e autentico «vertice semantico»<sup>[9]</sup> della terzina. La neoformazione si rivela infatti straordinariamente efficace nel tradurre verbalmente il divenire e il suo inafferrabile mistero: in forza della sua carica durativa, infatti, *squadernare* spinge l'intero verso in una dimensione fuori del tempo e assieme quotidiana, in cui transitano con ineluttabile continuità le «sustanze e accidenti e lor costume»<sup>[10]</sup>. Non andrà poi dimenticato che il verbo eredita la complessità semantica del *quaderno* dantesco<sup>[11]</sup>: assieme a *internare*, *squadernare* si presta così anche a una lettura numerologica evidentemente densa di nuove e ancor più complesse implicazioni teologiche<sup>[12]</sup>.

*Internare*, *legare*, *volume*, *squadernare*: ogni parola di questa terzina sembra insomma partecipe di quella medesima sintesi di unità e molteplicità miracolosamente riconosciuta nel raggio divino; una sintesi che è racchiusa e al tempo stesso sprigionata dall'intero *libro* dantesco.

[7] Ivi, 292.

[8] Cfr. VD, s.v. *volume*.

[9] Battistini 2016<sup>2</sup>: 312.

[10] *Par.* XXXIII 88.

[11] Cfr. Montuori 2015: 662-663; VD, s.v. *quaderno*.

[12] Cfr. Lia 2015; VD, s.vv. *internare* e *squadernare*.

## «Ond' io sovente arrosso e disfavillo»: il rosso nella *Commedia*

ELENA FELICANI

Nella *Commedia* l'elemento cromatico assume un valore caratterizzante: come un artista riempie la sua tela con disegni e pennellate di colore, così il poeta costruisce la trama espressiva attraverso una lingua ricca, dove le parole disegnano contorni, tingeggiano figure e campiscono paesaggi.

Come ha osservato Giovanna Frosini in un recente saggio sull'attività di Dante *disegnatore*, «poesia, disegno e musica [...] sono arti che definiscono la sua figura di intellettuale negli anni fiorentini»<sup>[1]</sup>; a partire dalla *Vita nuova*, dal famoso passo in cui Dante sopra «certe tavolette» è intento a «disegnare figure d'angeli», si riconoscono al poeta le qualità di *artista* del disegno e del colore<sup>[2]</sup>. Al *disegnare*, verbo attestato solo in *Purgatorio* (*Purg.* XXII 74; XXXII 68) con il significato di 'rappresentare graficamente un'immagine', Dante fa seguire infatti il *colorare*, quindi 'stendere il colore su un disegno' (*Purg.* XII 75) o 'far cambiare a qualcuno il colorito del volto' (*Purg.* XIX 15)<sup>[3]</sup>; e come Dante dà colore, così lo toglie con i verbi *discolorare* (*Purg.* XI 116) e *scolorare* (*Inf.* V 131; *Purg.* XXIII 50) di prima attestazione dantesca<sup>[4]</sup>.

Tra i colori che Dante usa per la sua tela è dominante il *rosso*<sup>[5]</sup>: nell'*Inferno* sono tinte di un *rosso* vivo le acque dei fiumi Arbia, dove sono gettati i corpi degli sconfitti nella battaglia di Montaperti (*Inf.* X 86), e Flegetonte, che ribolle del sangue dei violenti contro il prossimo (*Inf.* XIV 134); lo stesso *rosso* sanguigno colora lo sfondo dello stemma degli Obriachi, famiglia fiorentina di usurai. (*Inf.* XVII 62). È invece infiammato il *rosso* delle mura della città di Dite, le cui torri sembrano uscire dalle fiamme del *fuoco eterno* (*Inf.* VIII 74); ancora ignifera la tonalità di *rosso* dell'espressione *coi piè rossi*, condizione dei simoniaci costretti a testa in giù con le fiamme infernali che lambiscono i loro piedi (*Inf.* XIX 81). Nel *Purgatorio* il *rosso* perde la sua brutalità: colora i volti degli angeli di un tono ardente dell'amore di Dio (*Purg.* XXIV 138) e raffigura una delle tre virtù teologali (*Purg.* XXIX 121-29), qui presentate come donne danzanti vestite con abiti *rosso fuoco* (la carità), *verde smeraldo* (la speranza) e *bianco neve* (la

[1] Frosini 2018: 84.

[2] Disegno e colore sono le due prerogative dell'attività pittorica che a fine Trecento nel suo *Libro dell'Arte* Cennino Cennini pone a fondamento (cfr. Ricotta 2019: 155; anche Frosini 2018: 84-85).

[3] Il colore che assume il volto è effetto del sentimento: «esso sarà il roseo dei testi più famosi: "viso di neve colorato in grana" (Guinizzelli, *Vedut'bo* 5) o il "color di perla" di *Vita Nuova* XIX, *Donne ch'avete* 47» (Chiavacci Leonardi 1991-1997, *ad l.*). In Dante, un'altra sola occorrenza del verbo *colorare* si attesta nelle *Rime* (IX 46-48), riferita alla brina (cfr. Marrani 2017: 196-197).

[4] Cfr. DELI 2, s.vv. *discolorare*, *scolorare*; TLIO, s.vv. *colorare*, *discolorare*; ED, s.vv. *colorare*, *discolorare*, *scolorare*; VD, s.vv. *colorare*, *discolorare*, *scolorare*.

[5] Occorre precisare che per indicare la stessa tonalità di colore Dante usa anche *robbio*, *roggio*, *rubro*, *vermiglio*. Cfr. VD, s.vv. *rosso*, *rubro*, *vermiglio*.

fedè). In *Paradiso* il rosso torna sanguigno nell'espressione *avere rossa la tempia* nella profezia di Cacciaguida (*Par.* XVII 66), in riferimento al sangue versato nella sanguinosa sconfitta della Lastra<sup>[6]</sup>.

Infine, sulla stessa linea cromatica si ricorda *rosseggiare*, proprio di Marte che alle prime luci dell'alba risplende di luce rossa a ponente (*Purg.* II 14; *Conv.* II XIII 21), e *arrossare*, per la vergogna (*Par.* XVI 105) o per l'ira (*Par.* XXVII 54)<sup>[7]</sup>.

Come per il rosso, colore di sangue e di fuoco, di passione e di carità, così per le altre tinte, Dante pennelleggia tutte le possibilità cromatiche del colore e della lingua, restituendo un amalgama compatto e senza colature; e la stessa potenza e intensità è racchiusa nel bellissimo dipinto "Dante e le Stelle" della giovane artista Federica Mauro in copertina del volume, in cui il volto di Dante si colora di azzurro e di striature blu su uno sfondo dai toni caldi, bordato dall'augurio doppio "a riveder le stelle".

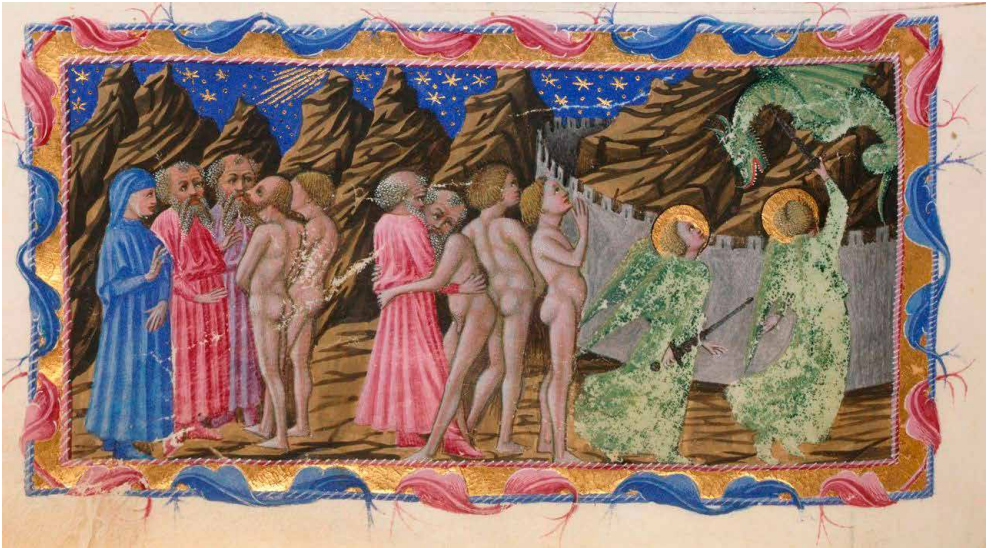


Figura 3 Priamo della Quercia (attribuito a), *Dante, Virgilio e Sordello*, miniatura, 1444-50, ms. Yates Thompson 36, f. 76v, Londra, British Library.

[6] Interessante il riscontro testuale con *Inf.* X 83-87: la terna rimante *empio/scempio/tempio* è la stessa di *Par.* XVII 62-66, *empia/scempia/tempia* (cfr. Inglese, *ad l.*).

[7] Cfr. TLIO s.v. *arrossare*; ED, s.vv. *arrossare, rosseggiare*; VD, s.vv. *arrossare, rosseggiare*.

## La questione delle «cerchie etterne»\*

CRISTIANO LORENZI BIONDI

Fra le sei occorrenze dantesche di *cerchia* (tutte nella *Commedia*), ve n'è una che ha originato alcuni problemi interpretativi, cioè quella di *Inf.* XVIII 72<sup>[1]</sup>:

Assai leggermente quel [*scil.* lo scoglio del v. 69] salimmo;  
e vòlti a destra su per la sua scheggia,  
da quelle cerchie etterne ci partimmo.

Dante e Virgilio hanno da poco iniziato il loro percorso all'interno dell'ottavo cerchio, di cui, all'inizio del canto XVIII (vv. 1-18), è fornita un'accurata descrizione. Esso ha come confine esterno un'alta parete rocciosa, chiamata anche «ripa discoscisa» (*Inf.* XVI 103), «alto burrato» (*Inf.* XVI 104), «stagliata rocca» (*Inf.* XVII 134), «cerchia» (*Inf.* XVIII 3), «alta ripa dura» (*Inf.* XVIII 8) e «gran cerchia» (*Inf.* XXIII 134), e come confine interno il bordo del pozzo centrale del cono infernale.

Il fondo del cerchio è suddiviso in dieci fosse concentriche (le bolge), e il passaggio su queste è garantito da rocce con la funzione di ponte (gli scogli), che si dipartono dalla parete esterna e convergono verso il pozzo centrale, e che, in corrispondenza delle singole bolge, formano archi naturali che sorreggono l'«impalcato» dello scoglio. Dal testo si deduce che, adiacente all'alta parete rocciosa, c'è un primo argine camminabile: infatti, Dante e Virgilio vengono «scossi» lì da Gerione e l'argine successivo è detto «secondo» (*Inf.* XVIII 101)<sup>[2]</sup>. È dalla posizione sopraelevata del primo argine che Dante scorge i peccatori della prima bolgia, che, divisi in due «corsie di marcia» (l'una per i ruffiani e l'altra per i seduttori), camminano sul fondo del fossato. Da quel punto Dante riconosce il ruffiano Venedico de' Caccianemici e, in seguito, quando i due poeti si trovano sopra l'arco naturale dello scoglio, Virgilio indica a Dante il seduttore Giasone.

La terzina riportata segna precisamente il momento in cui Dante e Virgilio salgono sullo scoglio-ponte. Alcuni commentatori, sia in epoca antica (per es., Benvenuto da Imola<sup>[3]</sup>) sia in epoca moderna<sup>[4]</sup>, identificano le *cerchie etterne* con la *cerchia* di inizio canto (*Inf.* XVIII 3; *gran cerchia* a *Inf.* XXIII 134), o con «la stagliata rocca ricingente a cerchio tutta Malebolge, e il primo argine» (Porena 1930: 212<sup>[5]</sup>). Altri<sup>[6]</sup>, sulla scorta di Francesco

\* I materiali qui presentati derivano anche dal cantiere del VD. Ringrazio Giampaolo Francesconi per i suoi consigli.

[1] La situazione è presentata anche in ED e VD, s.v. *cerchia* (cui si rinvia per la bibliografia).

[2] Per una più precisa topografia delle Malebolge vd. Rebuffat 2013.

[3] Lacaita 1887: «a circolo exteriori qui claudit omnes» (commento *ad l.*).

[4] Per es., Chiavacci Leonardi 1991-1997: commento *ad l.*

[5] Porena propende però per la lezione «cerchie esterne»; l'aggettivo *esterne* è rifiutato da tutti gli editori moderni.

[6] Vd. per es., Bianchi 1921; Barbi 1941; Inglese 2007-2016: commento *ad l.*



Figura 4 Priamo della Quercia (attribuito a), *Dante e Virgilio*, miniatura, 1444-50, ms. Yates Thompson 36, f. 1r, Londra, British Library.

un ulteriore elemento di riflessione storico-lessicale: la documentazione della seconda metà del sec. XIII di alcune città toscane (come Prato e Pistoia) mostra la presenza attorno ad esse di *circ(h)ole* o *circ(h)ule* (in latino medievale), o *cerchie* (in volgare), che non devono essere confuse con la loro cinta muraria “stabile”. In base agli statuti medievali, infatti, gli storici hanno mostrato che, prima che fossero erette strutture murarie difensive stabili, di rinforzo alle più antiche, attorno a Prato e Pistoia furono costruite opere difensive più “precarie”, composte da fossati, argini, aggeri, palizzate e steccati di legno dotati di porte (talvolta murate), chiamate *circ(h)ole* o *cerchie*<sup>[12]</sup>. Tali

da Buti<sup>[7]</sup>, le interpretano come l’eterno aggirarsi al quale i peccatori della prima bolgia sono costretti, con un possibile richiamo all’espressione *fare la/-e cerc(hi) a/-ch(i)e*, i cui esempi, tutti quattro-/cinquecenteschi, sono connessi all’usanza di far percorrere ai condannati alla galera o a morte dei giri infamanti per le vie della città<sup>[8]</sup>. Per prassi, si definisce la prima ipotesi “tradizionale” e la seconda “storica”.

Entrambe le spiegazioni danno un senso accettabile al passo e giustificano la presenza sia del plurale *cerchie*<sup>[9]</sup> sia dell’aggettivo *etterne*<sup>[10]</sup> sia del dimostrativo *quelle*<sup>[11]</sup>.

A fronte di una situazione di sostanziale equilibrio, si può adesso fornire

[7] Giannini 1858-1862: «circolazioni che faceano in eterno quelle due brigate» (commento *ad l.*).

[8] L’espressione ricorre, infatti, nel *Morgante* del Pulci (due volte), nelle *Cene* del Lasca e nel *Diario* del Lapini (per i passi vd. Barbi 1941). Alcuni esempi del Pulci e del Lasca sono registrati anche nel GDLI, s.vv. *cerca*, § 6, e *cerchia*, § 12. Tale accezione, tuttavia, non è registrata né nel Du Cange né nel TLIO.

[9] Ipotesi tradizionale: in fiorentino antico era normale l’uso del plurale *cerchie* per indicare la cinta muraria di una città (*ci partimmo*, dunque, indicherebbe l’allontanamento fisico di Dante e Virgilio dalla «stagliata rocca»). Ipotesi storica: i movimenti dei ruffiani e dei seduttori sono due e contrari (*ci partimmo*, dunque, si riferirebbe all’allontanamento fisico di Dante e Virgilio rispetto alle due schiere “cerchianti”).

[10] Ipotesi tradizionale: la struttura infernale è eterna (cfr. *Inf.* III 9). Ipotesi storica: il tormento dei dannati è eterno.

[11] Ipotesi tradizionale: il *quelle* marca la distanza fisica tra chi racconta e la «cerchia» (*Inf.* XVIII 3). Ipotesi storica: il *quelle* marca la distanza fisica tra chi racconta e le schiere “cerchianti” sul fondo della bolgia.

[12] Vd. Fantappiè 1991: 176-183; Francesconi 2015; Bottari Scarfanti 2020: 23-38. Da tali saggi si può risalire agilmente alle fonti documentarie e statutarie e a bibliografia più specifica (anche riguar-

sistemi probabilmente erano il primo strumento di difesa dei borghi e sobborghi formati a ridosso e all'esterno delle mura più antiche, e un loro elemento indispensabile era proprio il fossato, il quale poteva essere detto esso stesso, con un plurale al posto del singolare, *circ(h)ole* o *cerchie*.

Non sembra dunque peregrino pensare che Dante avesse nella propria disponibilità linguistica anche tale uso della parola *cerchie* e che, nella fattispecie, le Malebolge (o una parte di esse), con le dovute differenze, possano essere assimilate a strutture del genere. Ciò potrebbe essere, quanto meno, un'ulteriore pezza d'appoggio all'ipotesi tradizionale delle *cerchie etterne*: Dante e Virgilio, secondo tale idea, nell'incamminarsi su per lo scoglio, si distanzierrebbero da quel sistema composto dall'«alta ripa dura» e dal primo argine, e non è escludibile che, nel dire *cerchie*, il poeta possa alludere, con procedimento estensivo, anche al piano di quel «campo maligno» o «cinghio che [...] ha distinto in dieci valli il fondo» (*Inf.* XVIII 4, 7 e 10).

---

dante altre città). Dal punto di vista lessicografico sono da segnalare alcune occorrenze di *cerchie* nel *Corpus OVI* che andrebbero assegnate a tali strutture difensive, e le voci *circa 4* e *circla 1* e *2* del Du Cange, che, fra gli altri significati, registra anche quello di 'canale, fossa' (cfr. *infra*).



## Purgatorio

LUCA MORLINO

Il provocatorio intervento giornalistico di Arno Widmann in occasione del secondo Dantedì ha suscitato il clamore mediatico che voleva ottenere, peraltro amplificato dalla tecnica del riflettore e da qualche *lapsus* nel tradurre e riportare la notizia. Al netto della polemica, nessuno ha mai davvero dedotto dall'unanime considerazione di Dante come “padre” della lingua italiana che egli l'abbia letteralmente “inventata”: ogni padre è in origine figlio e la lingua è naturalmente madre, anche se la divina ispirazione del genio poetico l'ha resa eccezionalmente “figlia del suo figlio”. Dante ha sì dato vita a molte nuove parole, ma più in generale la sua “cara e buona immagine paterna” consiste nell'averne tenute a battesimo tante altre già nate. Egli ha cioè contribuito in modo decisivo al loro consolidarsi nell'uso, realizzando concretamente nei suoi versi memorabili, divenuti in molti casi proverbiali, l'ideale linguistico espresso nel *De vulgari eloquentia*.

Un esempio è l'aggettivo sostantivato *Purgatorio*, che conta due sole occorrenze in tutta la sua opera e che si ritrova anche più spesso in altri testi volgari di poco precedenti o coevi, in particolare nelle versioni di scritti dottrinali mediolatini e nelle prediche del frate domenicano Giordano da Pisa<sup>[1]</sup>. La celebrità immortale e la fortuna anche scolastica della poesia di Dante sono la causa solo più evidente del perché a chiunque venga normale associare a lui tale parola, ma si tratta in realtà di una petizione di principio dovuta al senno di poi, che fa considerare scontato ciò che tale non è. A monte c'è – letteralmente – il *Purgatorio* di Dante, parola ma soprattutto luogo dell'Aldilà in cui le anime espiano i peccati veniali e si purificano prima di ascendere alla gloria celeste, quindi anche cantica di mezzo tra l'*Inferno* e il *Paradiso*. È la rappresentazione per noi canonica dell'Oltretomba cristiano, cui nell'immaginario collettivo ha concorso in modo determinante proprio il poema dantesco, con la sua tradizione manoscritta e il suo secolare commento<sup>[2]</sup>, compreso quello iconografico degli schemi illustrativi premessi alle edizioni scolastiche. Eppure, il regno autonomo cui sono provvisoriamente destinate le anime purganti, intermedio tra i due opposti che trovano riscontro nell'autorità delle Sacre Scritture e dei Padri della Chiesa, era una novità piuttosto recente all'epoca di Dante, databile alla seconda metà del XII secolo e interpretata da Jacques Le Goff (1981) come un riflesso teologico e più ampiamente culturale delle mutate strutture ideologico-politiche e socioeconomiche della seconda età feudale.

<sup>[1]</sup> La documentazione esaustiva è consultabile nel *Corpus OVI*, con la versione fiorentina dei *Flores historiarum* di Adamo da Clermont, mediana delle *Quaestiones naturales* di Adelardo di Bath, pisana e milanese dell'*Elucidarium* di Onorio d'Autun; per la distinzione tra l'aggettivo e il sostantivo, cfr. GDLI, s.vv. *Purgatorio* (1) e (2).

<sup>[2]</sup> Proprio ai commenti danteschi appartiene la maggior parte delle attestazioni della parola nel *Corpus OVI*, cui vanno aggiunte quelle delle rubriche preposte nella tradizione manoscritta ai canti del *Purgatorio* (per es. II, IX, X nell'edizione Petrocchi 1966-1967).

L'originalità dantesca nel descrivere "là dove purgatorio ha dritto inizio" (*Purg.* VII 39) si misura in tutta la sua grandezza al confronto dei suoi "precursori", tanto di chi aveva descritto in modo monografico il leggendario Purgatorio (o Pozzo) di San Patri-zio, come il monaco cistercense Enrico de Saltrey nel trattato mediolatino che conobbe varie versioni volgari, a partire da quella poetica di Maria di Francia<sup>[3]</sup>; quanto di chi un secolo dopo, ancora in pieno Duecento, aveva invece conservato la tradizionale con-trapposizione dualistica tra le pene infernali e le glorie celesti, come Bonvesin de la Riva e Giacomo da Verona, anche se il primo inserì tra le due il racconto della Passione di Cristo<sup>[4]</sup>.

Senza la parola *Purgatorio* e la visione del mondo connessa al suo significato la *Commedia* non sarebbe pertanto quella che è, con la macrostruttura ternaria che si rispecchia nella microstruttura delle terzine e con l'importanza tanto teologica quanto poetica di una cantica di mezzo nel cammino di Dante e di ogni lettore dalle tenebre infernali verso la luce paradisiaca: «sicur, ché [...] a buon punto» è chi è «omai al purgatorio giunto» (*Purg.* IX 47-49)<sup>[5]</sup>.



Figura 5 Priamo della Quercia (attribuito a), *Dante e Virgilio*, miniatura, 1444-50, ms. Yates Thompson 36, f. 5r, Londra, British Library.

[3] Il testo di Enrico si legge in appendice a quello di Maria nell'edizione di Lachin 2003, che fa il punto sulla leggenda, su cui è inoltre utile, da una prospettiva dantesca, Di Fonzo 2000.

[4] Cfr. Cucchi 2017. Non c'è qui spazio per accennare al complesso problema delle fonti islamiche, su cui cfr. almeno Celli 2013 e Campanini 2019.

[5] Basti qui *pars pro toto* il rinvio a Sasso 2019.

## «Da molte stelle mi vien questa luce»: la luce nella Commedia

CHIARA MURRU

---

Nella *Commedia*, la luce riveste un ruolo di primaria importanza in relazione alla costruzione stessa del viaggio oltremondano di Dante e specie, naturalmente, del Paradiso.

L'intero campo semantico della luce e della luminosità è ampiamente adoperato nella cosmologia del poema, nel rispetto di quanto già affermato nel *Convivio*:

Dico che l'usanza de' filosofi è di chiamare "luce" lo lume, in quanto esso è nel suo fontale principio; di chiamare "raggio", in quanto esso è per lo mezzo, dal principio al primo corpo dove esso si termina; di chiamare "splendore", in quanto esso è in altra parte alluminata ripercosso (*Conv.* III XIV 5).

Nel *Paradiso*, il poeta distingue più nettamente, con Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, la luce dal lume, che della luce è la manifestazione visibile. L'estrema attenzione posta alla gradazione della luce, nel pieno rispetto della tripartizione *luce-lume-splendore* condivisa pressoché unanimemente dalla teologia coeva, è necessaria per rendere dicibile l'infigurabile e ineffabile luce divina, e risulta evidente anche nella declinazione semantica del lemma<sup>[1]</sup>.

Nella *Commedia*, il sostantivo ricorre 95 volte e, come anche il verbo *lucere* e l'aggettivo *lucente*, concentra le proprie occorrenze nella terza cantica, in connessione con la grande tematica della luce che domina il mondo del *Paradiso* (all'opposto dell'Inferno, che è regno «d'ogni luce muto», *Inf.* V 28) e che ne plasma potentemente la lingua<sup>[2]</sup>.

Le accezioni che il vocabolo assume sono varie: il significato di 'radiazione luminosa emessa da un corpo (riferito in particolare al sole e agli astri) o dal fuoco; atmosfera o luogo illuminato'<sup>[3]</sup>, attestato in tutte e tre le cantiche, di 'corpo celeste', 'stella', di 'occhi', sempre al plurale e talvolta in contesto figurato (con riferimento agli occhi come strumento di percezione intellettuale), e di 'capacità di vedere'.

L'accezione più importante, tuttavia, nonché quella maggiormente attestata nel poema, è direttamente legata alla luce divina nelle sue varie manifestazioni: nel Paradiso la luce divina scende al pellegrino, che attraversa le sfere celesti salendo grado a grado, come una «luminosa ploia precipitante nella forma di anime ammantate di luce, la luce delle sfere, dei pianeti, degli spettacolari fotismi inventati dal narratore per visualizzare

---

[1] Sulle possibili fonti dantesche in relazione alla tematica della luce e alla tripartizione *lux-lumen-splendor* cfr. almeno Nardi 1967, Gilson 2000 e Ariani 2010 e bibliografia ivi cit.

[2] Cfr. ED, s.v. *luce* e VD, s.vv. *luce*, *lucente* e *lucere*.

[3] Questo significato è alla base anche di usi figurati come, un esempio tra tutti, quello che si legge in *Purg.* XV 66: «Però che tu rificchi / la mente pur a le cose terrene, / di vera luce tenebre dispicchi». In questa terzina, «una delle prime prove dell'infiammato linguaggio teologico creato da Dante, che sostanzierà gran parte del *Paradiso*» (Chiavacci Leonardi, *Purg.* XV 67-75), la luce indica la verità, che Virgilio invita il pellegrino a cogliere (letteralmente, *dispiccare* vale 'staccare', ed è detto propriamente dei frutti) dalle sue parole.

l'invisibile e segnare in scrittura l'ineffabile»<sup>[4]</sup>. La luce di Dio è unica fonte emanante, luce della Verità e luce eterna, onnipervasiva, deificante e al contempo ottenebrante per eccesso. Con la progressione di sfera in sfera, il pellegrino si trasforma anch'egli, in sintonia con l'aumentare dell'abbaglio luminoso, in una «progressione drammatica che scandisce le stazioni ascendenti della *participatio* dell'umano al divino»<sup>[5]</sup>.

*Luce* è anche il prodigioso splendore che raggia dalle anime dei beati e che li avvolge come in una veste, talmente luminosa da essere ottundente, poiché al suo interno si cela il corpo del beato che è, a sua volta, un corpo di luce; anche la gioia spirituale delle anime si manifesta attraverso lo sfavillare della luce che le avvolge, che emana lampi quando esse sorridono.

Infine, la «pura *luce: luce intellettuale*» (*Par.* XXX 39-40) è l'Empireo, perché è il Cielo più prossimo alla fonte, che è Dio stesso.

Il tema della luce, specie in relazione alla luce divina e all'intenso fulgore delle anime dei beati, si esprime nella *Commedia* tramite un repertorio lessicale estremamente vario: oltre a *luce, lucente* e *lucere*, è bene ricordare almeno *lucore* e *luculento*, *allumare*, *fulgore*, *fulgido*, *chiaro* e i suoi derivati<sup>[6]</sup>. Particolarmente pregnanti sono infine i verbi *coruscare* e *sfavillare*<sup>[7]</sup>, i quali, indicando l'atto di mandare bagliori, rappresentano il mezzo sensibile che nei beati esprime i sentimenti dell'animo.

Lo stesso Dante, d'altronde, aveva scritto nel *Convivio*:

E che è ridere se non una corruscazione della dilettazione dell'anima, cioè uno lume apparente di fuori secondo sta dentro? (*Conv.* III VIII 11).

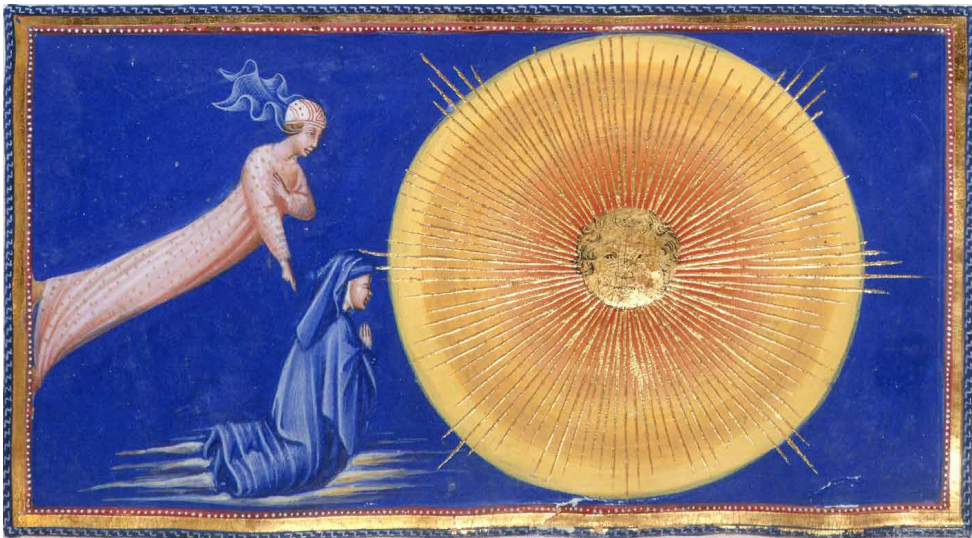


Figura 6 Giovanni di Paolo (attribuito a), *Dante e Beatrice in contemplazione del punto luminosissimo «da cui dipende il cielo e tutta la natura»* (*Par.* XXVIII), miniatura, 1440-50, ms. Yates Thompson 36, f. 179r, Londra, British Library.

[4] Ariani 2010: 15-16.

[5] Ivi: 104.

[6] Cfr. VD, s.vv. *allumare*, *chiarezza*, *chiarire*, *chiarità*, *chiaro*, *fulgido*, *fulgore*, *lucore* e *luculento*.

[7] Cfr. VD, s.vv. *coruscare*, *corusco*, *sfavillare*.



## Tetragono (Par. XVII 24)

FIAMMETTA PAPI

Un *tetragono*, secondo l'etimologia, è una figura 'con quattro angoli': la parola deriva dall'aggettivo sostantivato greco τὸ τετράγωνον, attraverso il latino *tetragonum* (DELI 2, s.v. *tetra*-). La figura quadrangolare per eccellenza è il quadrato: perciò già in greco τετράγωνον assumeva frequentemente quest'ultimo significato, dal quale discende anche l'accezione metaforica – ricordata da Aristotele nella *Retorica* (III 11, 1411b) – dell'aggettivo τετράγωνος come 'perfetto (sott. come un quadrato)'.

*Tetragono* ricorre in senso figurato in *Par. XVII 24*: il lemma, unica occorrenza nelle opere di Dante, è prima attestazione in italiano antico (cfr. *Corpus OVI*)<sup>[1]</sup>.

Nel cielo di Marte, di fronte all'avo Cacciaguida – dal quale si accinge ad ascoltare la profezia dell'esilio e a ricevere la missione di poeta-profeta destinato a fama eterna – Dante afferma di sentirsi pronto ad affrontare con fermezza d'animo le avversità che gli serba il destino. Dichiarò di essere ormai *tetragono ai colpi di ventura*, 'saldo e forte' come un quadrato, appunto, o ancora meglio (con ulteriore traslato) un cubo che resta stabile nonostante i capovolgimenti della sorte.

L'origine e l'interpretazione dell'aggettivo sono chiare già ai commentatori antichi: cfr. per es. l'*Ottimo*, «[*tetragono*] è un'altra figura di geometria, c'ha quattro anguli recti uguali ad forma del dado [...] che come tu 'l getti sta fermo»<sup>[2]</sup>, o Benvenuto da Imola, «tetragonus est figura quadrata [...] quae semper cadit plana; ita a simili vir virtuosus est quasi tetragonus et sine vituperio, ut dicit Philosophus»<sup>[3]</sup>. Nella chiosa di Benvenuto si trova il riferimento alla principale fonte filosofica dalla quale proviene il lemma in accezione figurata: l'*Etica Nicomachea* di Aristotele, nella quale si legge, in riferimento all'uomo virtuoso:

fortunas feret optime et ubique omnino prudenter qui ut vere bonus et tetragonus sine vituperio (EN I 11, 1100b20 in AL XXVI.1-3: IV, 389, *recensio recognita*).

Così aveva commentato Tommaso d'Aquino, esplicitando il riferimento al *tetragono*<sup>[4]</sup>:

tetragonum nominat perfectum in virtute ad similitudinem corporis cubici, habentis sex superficies quadratas, propter quod bene stat in qualibet superficie. Et similiter virtuosus in qualibet fortuna bene se habet (*Sent. Ethic.*, lib. 1 l. 16 n. 7).

[1] Cfr. Viel 2018: 167-168. All'uso dantesco si riconducono le attestazioni di *tetragono* (fig.) nei secoli successivi: cfr. GDLL, s.v. *tetragono* § 4. Il GRADIT, s.v. *tetragono* riporta il solo contesto dantesco per l'accezione figurata, con marca d'uso «le[ttuario]». Il lemma è registrato nel *Vocabolario degli Accademici della Crusca* fin dalla prima edizione (<http://www.lessicografia.it/>).

[2] Boccardo-Corrado-Celotto 2018: III, 1633.

[3] Cito dalla banca dati del *Dartmouth Dante Project* (<https://dante.dartmouth.edu/>). Queste le glosse dei commenti più recenti: «saldo, incrollabile» (Chiavacci Leonardi); «alla lettera 'quadrangolare', quindi 'fermo'» (Inglese); «ben saldo» (Malato); «del tutto pronto a sostenere con fermezza le avversità» (Mercuri).

[4] Il brano dell'*Etica* di Aristotele e il relativo commento di Tommaso sono citati a riscontro di *Par. XVII 24* in pressoché tutti i commenti più recenti (e già nella voce *tetragono* dell'*Enciclopedia Dante-sca*: cfr. Pasquini 1970).



Figura 7 Giovanni di Paolo (attribuita a), *Dante esiliato da Firenze; Dante scrive la Commedia in esilio* (Par. XVII), miniatura, 1440-50, ms. Yates Thompson 36, f. 159r, Londra, British Library.

Il rimanere saldo e costante rispetto a qualsiasi mutamento della sorte è una delle caratteristiche della *μεγαλοψυχία*, cioè della magnanimità: virtù analizzata da Aristotele nella stessa *Etica Nicomachea*, ripresa da Dante nel *Convivio* e presente infine nella *Commedia*<sup>[5]</sup>. In una delle fonti scolastiche note a Dante – a quanto mi consta, solitamente non allegata a riscontro di *Par. XVII 24* – la magnanimità era definita così:

Magnanimitas [...] est sicut bonus tetragonus, qui nunquam deiicitur. Si enim honoratur, vel si magna fortuna ei occurrant, non extollitur. Si autem inhonoratur, et magna infortunia veniant super ipsum, non deiicitur (DRP I, 2, 22).

Il passo proviene dal fortunatissimo *De regimine principum* di Egidio Romano (ca. 1280), presenza sicura nella biblioteca dantesca (è ricordato in *Conv. IV 24 9*). Primo *speculum principis* a basarsi interamente sulle opere aristoteliche (*Etica, Politica, Retorica*), fu tradotto nelle principali lingue d'Europa: dalla versione francese del 1282 fu tratto il volgarizzamento italiano più diffuso, composto entro il 1288. In questi due volgarizzamenti, il tecnicismo filosofico *tetragonus* si perde, sostituito già in francese dall'efficace parafrasi *ferme tor* 'torre salda (*scil.* come un cubo)' che si mantiene nella versione italiana. Qui si legge dunque che l'uomo magnanimo

è così come una ferma torre, et sed elli è onorato o gran bene di fortuna gli avviene, elli non s'inorghellisce ponto, e sed elli è disonorato o gran mali di fortuna gli avvengono, somellianamente non se ne disconforta, perciò ch'elli sa convenevolmente essere in tutti gli stati che lli possono avvenire (Papi 2016-2018: I, 319).

Con la *ferma torre* simbolo di magnanimità, fortezza, virtù non si può non evocare l'altro famoso passo dantesco di *Purg. V 14-15*, laddove Virgilio esortava Dante a non perdersi e a rimanere

come *torre ferma*, che non crolla  
già mai la cima per soffiare di venti.

[5] Cfr. Consoli 1970; Forti 2006.



## Fantasia

VERONICA RICOTTA

La parola *fantasia*, prestito latino di origine greca, da *phantasia* ‘immaginazione’ propriamente ‘apparizione’ (Nocentini 2010, s.v.), è presente nelle opere volgari dantesche fin dalla *Vita nuova*. A parte un’occorrenza in un testo di Bonvesin de la Riva, è nel libello dantesco che compaiono le prime attestazioni del vocabolo (TLIO, s.v.). La parola è attestata anche nel *Convivio*, la cui lettura permette di inquadrare la concezione di Dante della fantasia entro quella medievale, come strumento conoscitivo dell’intelletto:

dico che nostro intelletto, per difetto della virtù dalla quale trae quello ch’el vede, che è virtù organica, cioè la *fantasia*, non puote a certe cose salire (però che la *fantasia* nol puote aiutare, ché non ha lo di che), sì come sono le sustanze partite da materia; le quali, etsi alcuna considerazione di quelle avere potemo, intendere non le potemo né comprendere perfettamente.  
(*Conv.* III IV 9-11)

Secondo le elaborazioni medievali della teoria aristotelica della *phantasia* essa è la capacità di trasferire i dati percettivi nello spazio della mente (per Tommaso d’Aquino *phantasia* e *imaginatio* sono intercambiabili)<sup>[1]</sup>. In effetti, nella *Vita nuova* la fantasia guida le visioni di Dante e fa da mediatrice tra la memoria e l’immaginazione («la mia memoria movesse la fantasia ad imaginare quale Amore mi faceva» [XVI 1]). Tutto imperniato sulla fantasia è, per esempio, il capitolo XXIII 7, che introduce la canzone, ricca di visioni, *Donna pietosa e di novella etate*.

Passando alla *Commedia*, sarà certamente la fantasia ad accompagnare Dante nella composizione del suo poema, venendo meno solo in punti di dichiarata infabulità. Non stupisce che il termine sia concentrato nelle ultime due cantiche. Tra le occorrenze di *fantasia* nella *Commedia* la più memorabile, anche per la ripresa novecentesca da parte di Italo Calvino (1988: 61) nella sua lezione americana sulla *Visibilità* («la fantasia è un posto dove ci piove dentro») è quella al v. 25 di *Purg.* XVII: «Poi piove dentro a l’alta fantasia», alla quale segue una serie di visioni improvvise che si presentano al poeta. L’«alta fantasia» tornerà negli ultimi versi del *Paradiso* (XXXIII vv. 142-145), potremmo dire, a chiudere il cerchio:

A l’alta fantasia qui mancò possa;  
ma già volgeva il mio disio e ’l velle,  
sì come rota ch’igualmente è mossa,  
l’amor che move il sole e l’altre stelle.

[1] *Summa Theologica*, I,78,4; cfr. Mocan 2010: 163 sgg.

Con questa *iunctura* <sup>[2]</sup> Dante si riferisce a «una determinata parte della facoltà immaginativa, quella che occupa la posizione più alta nella gerarchia funzionale dell'anima» (Mocan 2007: 114). Questa concezione, allo stesso tempo tradizionale dal punto di vista filosofico e originale nell'impianto creativo dantesco, avvicina la fantasia alla «virtus imaginativa, ovvero la capacità di conoscere il reale attraverso le immagini interiori plasmate nella "mente"» legandosi «alla qualità elevata di ideazione e creazione poetica» (ivi: 115). Tale virtù poetica, che modella il disegno interiore delle idee, nel Medioevo viene espressa anche con metafore pittoriche per esprimere le capacità progressive dell'intelletto di "disegnare" le immagini interiori (cfr. Mocan 2011: 420 sgg.). Del resto, la fantasia, come si legge nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini, è uno dei due presupposti per dipingere

conviene avere *fantasia* e operazione di mano di trovare cose non vedute, cacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano dando a dimostrare quello che non ne sia; e con ragione merita metterla a siedere in secondo grado alla scienza e coronarla di poexia.  
(Cap. I.5 in Ricotta 2019: 153)

*Fantasia* occorre anche in altri luoghi del poema, come in *Paradiso* X (vv. 46-48): qui le «fantasie» sono «basse» rispetto all'altezza della visione di Dante, impossibilitate come è la vista che vuole soffermarsi sul sole:

E se le *fantasie* nostre son *basse*  
a tanta *altezza*, non è maraviglia;  
ché sopra 'l sol non fu occhio ch'andasse.

Ancora sul tema dell'ineffabile e dell'inimmaginabile sono le occorrenze a *Par.* XIX (vv. 7-9) dove si esplicita che la comprensione passa *per fantasia*:

E quel che mi convien ritrar testeso,  
non portò voce mai, né scrisse incostro,  
né fu *per fantasia* già mai *compreso*.

Infine, a *Par.* XXIV (vv. 19-27), la fantasia non riesce a parlare a Dante e l'immagine che gli restituisce è talmente vivida da essere irriproducibile:

e tre fiate intorno di Beatrice  
si volse con un canto tanto divo,  
che la mia *fantasia* nol mi ridice.  
Però salta la penna e non lo scrivo:  
ché l'immagine nostra a cotai pieghe,  
non che 'l parlare, è troppo color vivo.

---

[2] Sull'«alta fantasia» si veda Ariani 2008: 20-25.



Figura 8 Maestro delle Effigi Domenicane, Dante e Virgilio nella navicella; Dante contempla le stelle; L'incontro con Catone; I riti lustrali sulla riva del mare (Purg. I), frontespizio miniato, 1337-38, ms. Trivulziano 1080, c. 36r, Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana.

## Cosa fatta capo ha: Dante e la raccolta di proverbi di Francesco Serdonati

PAOLO RONDINELLI

---

Nell'anno del settimo centenario della morte di Dante crediamo che la «preparazione speciale», «larga e profonda», di cui Michele Barbi, poi ripreso da Francesco Mazzoni, parlava in vista di un nuovo commento della *Commedia*, non possa più prescindere dallo studio di un tema fin qui rimasto ai margini della critica dantesca<sup>[1]</sup>: il ruolo della paremiografia, intesa come attività letteraria volta a raccogliere proverbi, modi di dire e altre forme brevi del discorso ripetuto (*paremie*), che vide un'autentica fioritura tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Nella selva delle *paremie* dantesche si annidano il mondo interiore di Dante, il contesto culturale in cui egli si muoveva, e con esso la chiave interpretativa di passi che resterebbero oscuri senza l'illustrazione di simili formule. Dante vi ricorre spesso e si serve di certi dispositivi del *sermo* per rendere accessibile un soggetto sublime altrimenti più lontano. Per realizzare il suo progetto sul volgare, egli, instancabile tessitore, lega il divino al reale, con gli ancoraggi tipici della lingua della commedia (ma possiamo dire della *Commedia*).

Non deve dunque sorprendere che, tra le 26.018 *paremie* ordinate alfabeticamente e commentate dal poligrafo Francesco Serdonati (XVI-XVII secolo)<sup>[2]</sup>, ve ne siano circa 170, secondo una prima stima, che presentano riferimenti espliciti all'opera volgare di Dante: 142 dalla *Commedia* (di cui 70 dall'*Inferno*, 42 dal *Purgatorio* e 30 dal *Paradiso*), 17 dalle *Rime*, 8 dal *Convivio* e 3 dalla *Vita Nuova*.

Detto che Dante è una delle fonti capitali del Serdonati, occorre riconoscere, d'altra parte, le ragioni dell'importanza del Serdonati per Dante. Non ci riferiamo soltanto ai versi divenuti proverbiali, vivi ancora oggi. Nella vastissima compilazione trovano certamente spazio frasi come *Lasciate ogni speranza voi ch'entrate*, *Cosa fatta capo ha* o *Il pane altrui sa di sale*. Tuttavia l'analisi si fa più stimolante quando, grazie al commento del Serdonati, risultino visibili *paremie* altrimenti difficili da scorgere all'occhio del nostro contemporaneo: *La candela è al verde* (*Purg.* III 135), *Il tordo è rimasto alla ragna* (*Par.* IX 51), *Il buon vin fa gromma e 'l cattivo muffa* (*Par.* XII 114) sono esempi di *paremie* sottese, vive nel fiorentino trecentesco e oggi essenziali per una piena comprensione del testo. Malgrado la loro funzione, queste schegge della lingua dell'uso del Trecento non compaiono tra i commenti antichi e moderni. I versi in cui si celano rischiano anzi di essere oggetto di fraintendimenti, come *Purg.* III 135, dove l'aggettivo *verde* è stato associato qualche volta al colore della foglia viva.

A parte andrebbero trattati i casi in cui la *paremia*, assente nei versi di Dante, ne

---

[1] Al di là dei singoli studi, un significativo apporto è dato dalle più recenti risorse digitali. Segnaliamo in particolare la sezione delle *Appendici* del *Vocabolario Dantesco* dedicata proprio alle locuzioni e alla fraseologia.

[2] La raccolta è stata recentemente pubblicata sulla banca dati *Proverbi italiani*, ma il testo è provvisorio e oggetto di ulteriori studi che sto conducendo in vista della prima edizione integrale a stampa.



riassume, a livello popolare, il senso. In questi casi l'associazione è libera e si deve al Serdonati. Per esempio: *È un mal fiume l'Era* (*Inf.* V 121-123), dove il commento si sviluppa su un doppio binario – dotto e popolare – che collega, da un lato, le parole di Francesca a quelle di Pantoo (*Aen.* II 325-326); e, dall'altro al gioco tra l'idronimo e la terza persona dell'imperfetto del verbo *essere*.

La lingua di Dante è meno vicina a noi di quanto si possa pensare. La presenza in filigrana di *tópoi* e *paremie* diffusi nel XIV secolo – ma oggi non più – rende tutt'altro che oziosa la questione dell'apporto delle sillogi paremiografiche antiche in vista di uno studio, auspicato da Ernesto Giacomo Parodi, che sia capace di determinare «con precisione scientifica in quanta parte Dante attinse al tesoro comune della lingua del tempo e in quanta parte fu innovatore».

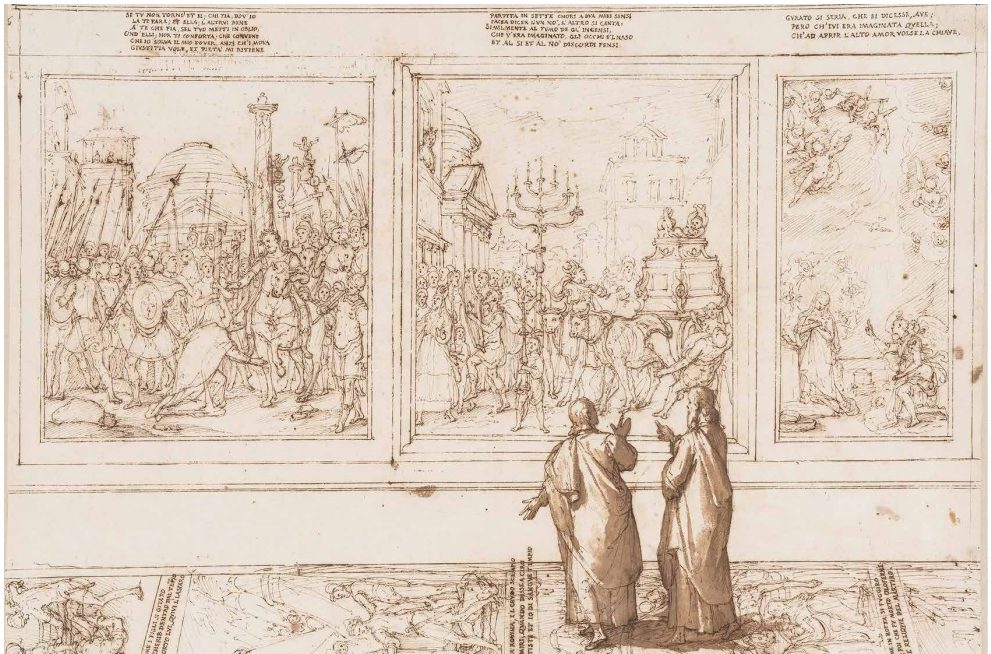


Figura 9 Federico Zuccari, *Purgatorio*, X-XII, 1586-88, Firenze, Galleria degli Uffizi.

## Bibliografia

- Ariani 2008 = Marco Ariani, *Introduzione al «Paradiso»*, in «Rivista di studi danteschi», VIII (2008), pp. 3-41.
- Ariani 2010 = Marco Ariani, *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne.
- Barbi 1932 = Dante Alighieri, *La Vita Nuova*, a cura di Michele Barbi, Firenze, Bemporad, pp. 3-163.
- Barbi 1941 = Michele Barbi, *Con Dante e coi suoi interpreti: saggi per un nuovo commento della Divina Commedia*, Firenze, Le Monnier.
- Barbi 1941 = Michele Barbi, *Le «cerchie eterne»*, in Id., *Con Dante e coi suoi interpreti. Saggi per un nuovo commento della Divina Commedia*, Firenze, Le Monnier, pp. 316-321.
- Battistini 2016<sup>2</sup> = Andrea Battistini, *L'universo che si squaderna: cosmo e simbologia del libro*, in Id., *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, Bologna, il Mulino, pp. 291-313 (già in «Lecture classensi», XV, 1986, pp. 61-78).
- Bianchi 1921 = Enrico Bianchi, *Le «cerchie eterne»*, in «Studi danteschi», III, pp. 137-139.
- Boccardo, Corrado e Celotto 2018 = Giovanni Battista Boccardo, Massimiliano Corrado e Vittorio Celotto (a cura di), *Ottimo commento alla 'Commedia'*, Roma, Salerno, 4 voll.
- Bottari Scarfantoni 2020 = Nicola Bottari Scarfantoni, *Le mura trecentesche di Pistoia*, Pistoia, Società Pistoiese di Storia Patria.
- Brambilla Ageno 1995 = Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, Firenze, Le Lettere, 1995, vol. 2.
- Brownlee 2018 = Kevin Brownlee, *Music and the act of song in Dante's "Purgatorio" and "Paradiso"*, in «Bibliotheca Dantesca: Journal of Dante Studies», 1, (2018), 1, pp. 233-244.
- Calvino 1988 = Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano Garzanti.
- Campanini 2019 = Massimo Campanini, *Dante e l'Islam. L'empireo delle luci*, Roma, Studium.
- Cella 2003 = Roberta Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Celli 2013 = Andrea Celli, *Dante e l'Oriente. Le fonti islamiche nella storiografia novecentesca*, Roma, Carocci.
- CGL = *Corpus glossariorum latinorum, a Gustavo Loewe incohatum, auspiciis Societatis Litterarum Regiae Saxoniae composuit, recensuit, edidit Georgius Goetz*, Amsterdam, Hakkert, 1965, 7 voll. (ristampa anastatica dell'ediz. Lipsiae, In aedibus B.G. Teubneri, 1888-1923).
- Chiavacci Leonardi 1991-1997 = Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 3 voll.
- Consoli 1970 = Domenico Consoli, *Magnanimo, Magnanimitate*, in *ED*.
- Corpus OVI = *Corpus OVI dell'Italiano antico*, diretto da Pär Larson - Elena Artale - Diego Dotto, Istituto Opera del vocabolario italiano (consultabile online all'indirizzo <http://gattoweb.ovi.cnr.it/>).
- Crusca (4) = *Vocabolario degli Accademici della Crusca, quarta edizione*, Firenze, Domenico Maria Manni, 1729-38 (consultabile online all'indirizzo <http://www.lessicografia.it>).
- Crusca in rete = *Lessicografia della Crusca in rete*, <http://www.lessicografia.it>.
- Cucchi 2017 = Maurizio Cucchi (a cura di), *Visioni dell'Aldilà prima di Dante*, Milano, Mondadori.
- Curtius 1992 = Ernst Robert Curtius, *Il libro come simbolo*, in Id., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a cura di Roberto Antonelli, trad. di Anna Luzzatto, Mercurio Candela, Corrado Bologna, Firenze, La Nuova Italia, pp. 335-385.
- DELI 2 = Manlio Cortelazzo, Paolo Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, II ed., Bologna, Zanichelli, 1999.
- De Mauro 1999 = Tullio De Mauro, *Postfazione al GRADIT*, vol. VI, pp. 1163-1183.
- De Mauro 2016 = Tullio De Mauro, *La stratificazione diacronica del vocabolario di base italiano*, in *Attorno a Dante, Petrarca, Boccaccio: la lingua italiana. I primi trent'anni dell'Istituto CNR, Opera del Vocabolario Italiano, 1985-2015*, Convegno internazionale (Firenze, 16-17 dicembre 2015), a cura di Lino Leonardi e Marco Maggiore, Alessandria, Edizioni dell'Orso, pp. 45-58.
- De Robertis 2002 = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 3 voll. in 5 tomi.



- De Robertis 2005 = Dante Alighieri, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Di Fonzo 2000 = Claudia Di Fonzo, *La leggenda del "Purgatorio di S. Patrizio" fino a Dante e ai suoi commentatori trecenteschi*, in «Studi Danteschi», LXV, pp. 177-201.
- DMLBS = *Dictionary of Medieval Latin from British Sources*, edited by Richard Ashdowne, David Howlett, Ronald Latham, London, British Academy by Oxford University Press, 2018, 3 voll. (consultabile online all'indirizzo <https://logeion.uchicago.edu>).
- DRP = Aegidii Romani *De regimine principum libri III*, Roma, 1607.
- Du Cange = *Glossarium Mediae et Infimae Latinitatis*, conditum a Carolo du Fresne Domino Du Cange, [...] Editio nova aucta [...] a L. Favre, Niort, Favre 1883-1887.
- ED = *Enciclopedia dantesca*, diretta da Umberto Bosco, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984<sup>2</sup>, 5 voll. di 6, consultabile online all'indirizzo [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca).
- EN (AL) = Aristoteles Latinus XXVI.1-3, *Ethica Nicomachea. Translatio Roberti Grosseteste Lincolnensis*, a cura di René-Antoine Gauthier, Leiden, Brill, 1972-1973, 4 voll.
- Fantappiè 1991 = Renzo Fantappiè, *Nascita e sviluppo di Prato*, in *Prato, storia di una città. Ascesa e declino del centro medievale (dal Mille al 1494)*, a cura di Giovanni Cherubini, Firenze, Le Monnier, vol. I, pp. 79-299.
- Fenzi 2017<sup>2</sup> = Enrico Fenzi, *Il libro della memoria*, in Id., *Le canzoni di Dante. Interpretazioni e letture*, Firenze, Le Lettere, 2017, pp. 55-81 (già in *Dante in lettura*, a cura di Giuseppe De Matteis, Ravenna, Longo, 2005, pp. 15-38).
- Fiorelli 1999 = Piero Fiorelli, *La raccolta di proverbi di Francesco Serdonati*, in *Proverbi, locuzioni, modi di dire nel dominio linguistico italiano*, Atti del I Convegno di studi dell'Atlante Paremiologico Italiano (Modica, 26-28 ottobre 1995), a cura di Salvatore C. Trovato, Roma, Il Calamo, pp. 219-230.
- Forti 2006 = Fiorenzo Forti, *Magnanimitade. Studi su un tema dantesco*. Premessa di Emilio Pasquini, Roma, Carocci (la ed. Bologna, Pàtron, 1977).
- Francesconi 2015 = Giampaolo Francesconi, «*La città era ben murata e merlata*». *Crescita urbana e costruzione delle mura nella Pistoia comunale*, in «Bullettino Storico Pistoiese», CXVII, pp. 37-66.
- Frosini 2018 = Giovanna Frosini, *Dante disegnatore*, in «*In principio fuit textus*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia in occasione della nomina a professore emerito*, a cura di Vito Luigi Castrignanò, Francesca De Blasi e Marco Maggiore, Firenze, Cesati, pp. 83-92.
- GDLI = Salvatore Battaglia (poi Giorgio Barberi Squarotti), *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, Torino, UTET, 1961-2002 (consultabile online all'indirizzo <http://www.gdli.it/>).
- Giannini 1858-1862 = *Commento di Francesco da Buti sopra la «Divina Commedia» di Dante Alighieri*, a cura di Crescentino Giannini, Pisa, Nistri, 3 voll.
- Gilson 2000 = Simon Gilson, *Medieval Optics and Theories of Light in the Works of Dante*, Lewiston, N.Y., Edwin Mellen.
- GRADIT = *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 2000.
- Inglese 2007-2016 = Dante Alighieri, *Commedia*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2007-2016, 3 voll.
- Isidoro 2006 = Isidoro, *Etimologie o origini*, a cura di Angelo Valastro Canale, vol. II, Torino, UTET.
- Lacaita 1887 = *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam [...]*, curante Jacobo Philippo Lacaita, Florentiae, G. Barbèra, 5 voll.
- Lachin 2003 = Maria di Francia, *Il Purgatorio di San Patrizio*, a cura di Giosuè Lachin, Roma, Carocci.
- Larson 1995 = Pär Larson, *Glossario diplomatico toscano avanti il 1200*, Firenze, Accademia della Crusca.
- Le Goff 1981 = Jacques Le Goff, *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard; trad. it. *La nascita del Purgatorio*, Torino, Einaudi.
- LEI Germ = Max Pfister, *Lessico Etimologico Italiano. Germanismi*, a cura di Elda Morlicchio, Reichert, Wiesbaden, 2000-.
- Lia 2015 = Pierluigi Lia, *Io vidi che s'interna ciò che per l'universo di squaderna*, in Id., *Poetica dell'amore e conversione. Considerazioni teologiche sulla lingua della Commedia di Dante*, Firenze, Olschki, pp. 37-52.

- Malato 2018 = Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Enrico Malato, Roma, Salerno, 2018, 2 voll. (anticipazione per estratto della «NECOD»).
- Manni 2020 = Paola Manni (a cura di), «S'i' ho ben la parola tua intesa». *Atti della giornata di presentazione del Vocabolario Dantesco* (Firenze, Villa Medicea di Castello, 1° ottobre 2018), Firenze Accademia della Crusca.
- Marrani 2017 = Giuseppe Marrani, «Io son venuto al punto della rota»: *osservazioni sul testo*, in Anna Zembri- no (a cura di), *Grupo Tenzone, Io son venuto al punto della rota*, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM, Asociación Complutense de Dantología, pp. 181-202.
- Martinez 2011 = Ronald L. Martinez, *Anna and the Angels Sing Osanna: Palm Sunday and the Cristorhyme in Dante's Purgatorio and Paradiso*, in «Critica del testo. Dante oggi / 2», XIV (2011), pp. 293-309.
- Mercuri 2021 = Dante Alighieri, *Paradiso*, a cura di Roberto Mercuri, Torino, Einaudi.
- Mazzoni 1967 = Francesco Mazzoni, *Saggio di un nuovo commento alla Divina Commedia: Inferno, canti 1-3*, Firenze, Sansoni.
- MLW = *Mittellateinisches Wörterbuch bis zum ausgehenden 13. Jahrhundert*, begründet von Paul Lehmann und Johannes Stroux; redigiert von Otto Prinz et al., München, Beck, 1967-.
- Mocan 2007 = Mira Mocan, *La trasparenza e il riflesso: sull'alta fantasia in Dante e nel pensiero medievale*, Milano, Mondadori.
- Mocan 2010 = Mira Mocan, *Purg. XVI-XVIII: Amore, libero arbitrio e fantasia: una teoria gravitazionale*, in *Esperimenti danteschi. Purgatorio 2009*, a cura di Benedetta Quadrio, Genova, Marietti, pp. 147-174.
- Mocan 2011 = Mira Mocan, «Lucem demonstrat umbra». *La serie rimica «ombra»: «adombra» e il lessico artistico fra Dante e Petrarca*, in *Dante, oggi*, vol. 2, a cura di Roberto Antonelli, Annalisa Landolfi e Arianna Punzi, «Critica del testo», XIV/2, 2011, pp. 389-423.
- Montuori 2015 = Francesco Montuori, *Per un accessus lessicale ai canti della Commedia: Par. XVII*, in *Per beneficio e concordia di studio. Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, a cura di Andrea Mazzucchi, Cittadella (PD), Bertonecello Artigrafiche, pp. 621-664.
- Nardi 1967 = Bruno Nardi, *Saggi di filosofia dantesca*, Firenze, La Nuova Italia.
- Nocentini 2010 = Alberto Nocentini, *L'Etimologico. Vocabolario della lingua italiana*, con la collaborazione di Alessandro Parenti, Milano, Le Monnier.
- Papi 2016-2018 = Fiammetta Papi, *Il Libro del governmento dei re e dei principi secondo il codice BNCF II.IV.129*, Pisa, Edizioni ets, 2 voll.
- Parodi 1957 = Ernesto Giacomo Parodi, *Lingua e letteratura. Studi di Teoria linguistica e di Storia dell'italiano antico*, a cura di Gianfranco Folena, Venezia, Neri Pozza, pp. 203-284.
- Pasquini 1970 = Emilio Pasquini, *Tetragono*, in *ED*.
- Penna 1948-54 = Angelo Penna, s.v. *Osanna*, in *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'enciclope- dia cattolica e per il libro cattolico, 1948-54, vol. IX, col. 398.
- Petrocchi 1966-1967 = Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, 4 voll., Milano, Mondadori.
- Pirovano 2015 = Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura di Donato Pirovano, in Pirovano e Grimaldi 2015.
- Pirovano e Grimaldi 2015 = Donato Pirovano e Marco Grimaldi (a cura di), *Dante Alighieri, Vita nuova, Rime*, Roma, Salerno.
- Porena 1930 = Manfredi Porena, *Noterelle dantesche*, in «Studj romanzi», XX, pp. 201-215.
- Rebuffat 2013 = Enrico Rebuffat, «Luogo è in inferno detto Malebolge»: *una ricerca di topografia dantesca*, in «L'Alighieri», n.s. 41, pp. 33-62.
- Ricotta 2019 = Veronica Ricotta (a cura di), *Il Libro dell'arte di Cennino Cennini: edizione critica e commento linguistico*, Milano, Franco Angeli.
- Sasso 2019 = Gennaro Sasso, *Purgatorio e Antipurgatorio. Un'indagine dantesca*, Roma, Viella.
- Sent. Ethic.* = Thomas Aquinas, *Sententia libri Ethicorum*, cura et studio fratrum Praedicatorum, Roma, 1969 (Opera Omnia Iussu Leonis XIII P.M. Edita, vol. 47).
- TLIO = *Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*, fondato da Pietro G. Beltrami, in elaborazione presso l'Isti- tuto Opera del Vocabolario Italiano e consultabile online all'indirizzo <http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>.
- TLL = *Thesaurus Linguae Latinae*, Lipsia, Teubner, 1900-.

- Uguccione 2004 = Uguccione da Pisa, *Derivationes*, Edizione critica princeps a cura di Enzo Cecchini *et al.*, vol. II, Firenze, Edizioni del Galluzzo.
- Vallone 1966 = Aldo Vallone, «Baldanza» - «Baldezza» *dai Siciliani a Dante*, Atti del Convegno di studi su Dante e la Magna Curia (Palermo, Catania, Messina, 7-1° novembre 1965), pp. 315-332.
- VD = *Vocabolario Dantesco*, in elaborazione presso l'Accademia della Crusca con la collaborazione dell'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano, consultabile in rete all'indirizzo [www.vocabolariodantesco.it](http://www.vocabolariodantesco.it).
- Viel 2018 = Riccardo Viel, «*Quella materia ond'io son fatto scriba*». *Hapax e prime attestazioni della Commedia*, Lecce, Pensa MultiMedia.
- Widmann 2021 = Arno Widmann, *Dante: Die Guten ins Töpfchen, die Schlechten ins Kröpfchen*, in «Frankfurter Rundschau», 25 marzo, al sito internet <https://www.fr.de/kultur/literatur/dante-die-guten-ins-toepfchen-die-schlechten-ins-kroepfchen-90259881.html>.



# La *Commedia* e il vocabolario di base dell'italiano

TULLIO DE MAURO\*

---

L'automazione dell'analisi lessicale e formale dei testi ha rinnovato l'attenzione per i fenomeni quantificabili nell'uso delle lingue e per le liste di frequenza dei vocaboli presenti in campioni di testi<sup>[1]</sup>. A partire dai dati disponibili fin dagli anni Settanta<sup>[2]</sup> nel 1980 fu costruito un *Vocabolario di base* dell'italiano, d'ora in poi VdB, che, con qualche ritocco, è stato utilizzato in diverse opere lessicografiche e in particolare nelle successive edizioni del GRADIT che resta fino a oggi la più ampia fonte lessicografica su carta disponibile per l'italiano<sup>[3]</sup>. Il vocabolario di base integrò in una compagine unitaria le parole di maggior frequenza in campioni di testi italiani di poco successivi alla seconda metà del secolo con le parole di "alta disponibilità" di cui tra breve si dirà. Nel 2011 a più di trent'anni di distanza è stata avviata ed è in sostanza stata portata a termine la costruzione di un *Nuovo vocabolario di base*, d'ora in poi NVdB<sup>[4]</sup>. La nuova versione amplia e rinnova radicalmente la base statistica dei testi campionati, che includono ora diciotto milioni di occorrenze di parole e sono quasi tutti degli anni 2010-11 circa, così da poter tenere conto dei grandi mutamenti che l'uso dell'italiano ha conosciuto nei sei decenni successivi alla seconda metà del Novecento. Il NVdB allarga a sei il numero dei tipi di testi del campione, inclusivi di registrazioni del parlato, così da dare una base più ampia alla valutazione del grado di presenza (tecnicamente detta

---

\* Si riproduce su concessione degli eredi e dell'editore ETS il testo di Tullio De Mauro, *La "Commedia" e il vocabolario di base dell'italiano*, pubblicato in *La funzione Dante e i paradigmi della modernità*, a cura di Patrizia Bertini Malgarini, Nicola Merola, Caterina Verbaro, Pisa, ETS, 2015, pp. 17-24.

<sup>[1]</sup> Sul binomio quantità-qualità e sull'opportunità di integrare le tradizionali analisi storico-descrittive dei fenomeni linguistici con analisi statistiche e quantitative cfr. De Mauro 1994 e i vari contributi in De Mauro e Chiari 2005.

<sup>[2]</sup> Negli anni Sessanta Alphonse Juilland avviò presso il MIT una serie omogenea di dizionari di frequenza delle varie lingue romanze e il volume italiano apparve nel 1973 (Juilland e Traversa 1973). Sul modello Juilland (per la verità non citato, ma ben seguito) l'IBM affidò a Carlo Tagliavini, che già aveva prodotto per la stessa azienda un dizionario di frequenza delle forme della *Commedia*, il compito di predisporre un dizionario per l'italiano, che apparve nel 1972: Bortolini, Tagliavini e Zampolli 1972.

<sup>[3]</sup> La prima redazione del vocabolario di base fu pubblicata in appendice da De Mauro 1980. Il VdB è stato utilizzato e sottoposto a verifica in diversi dizionari di apprendimento, come DIB, DAIC. Infine è stato assunto per determinare le marche d'uso in GRADIT.

<sup>[4]</sup> Chiari e De Mauro 2012.

*dispersione*) che una parola mostra nei diversi tipi di testi. Come già il VdB anche il NVdB distingue tre gruppi di parole:

(a) i lessemi marcati nel GRADIT e nel NVdB come FO, fondamentali, di altissima frequenza, circa duemila, le cui complessive occorrenze in generale tendono a coprire mediamente fino a circa il 90% delle parole presenti nei testi;

(b) i lessemi marcati AU, circa tremila, che tendono a coprire all'incirca fino a un ulteriore 6% delle occorrenze di parole nei testi e sono dunque di frequenza molto minore dei duemila FO (duemila coprono il 90%, i tremila coprono il 6%), ma d'uso pur sempre assai più alto della restante massa dei vocaboli comuni quasi tutti esclusi dal NVdB (ma vedi oltre) marcati CO, circa cinquantamila nel GRADIT, che, insieme agli altri circa sessantamila vocaboli di uso tecnico-specialistico o di basso uso (obsoleti, aulicissimi ecc.), coprono il restante 4% delle occorrenze di parole nei testi, con una frequenza media minima (4:110.000).

(c) infine i lessemi marcati nel GRADIT e nel NVdB come AD, di alta disponibilità, circa duemilacinquecento: legati ad atti, oggetti e nozioni della quotidianità, raramente affiorano nei testi scritti e nel parlato esofasico, ma sono altamente presenti nell'endofasia e si individuano intervistando campioni di locutori e accertando dalle risposte lo scarto tra frequenza percepita, ritenuta alta, pari agli AU o FO, e frequenza reale spesso prossima a zero anche in un corpus di molti milioni di occorrenze.

Con l'inclusione dei lessemi AD, accanto a quelli di massimo uso, il vocabolario di base offre il *core lexicon* di una lingua in una data epoca. La tabella 1 offre in sintesi i dati sulle coperture delle diverse fasce d'uso nei sei tipi di testi di complessivi diciotto milioni di occorrenze di parole campionati e analizzati per costituire il NVdB.

TABELLA 1 – Coperture delle diverse fasce d'uso nei testi campionati nel NVdB.

I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX
1-1000	14.436.872	80,30	76,57	73,66	81,06	83,36	80,40	86,19
1-2004	15.549.254	86,38	84,16	81,52	86,94	88,56	85,98	91,12
2005-5022	16.694.557	97,75	92,21	91,26	92,95	93,63	92,13	95,12
5023-33160	17.672.002	98,18	98,75	98,25	98,58	97,92	97,32	97,95

LEGENDA: colonna I, frequenza complessiva delle fasce di parole per ranghi decrescenti per uso, da 1 (il) a 33160 (zittella); II, frequenze cumulative in cifre assolute delle diverse fasce; III, frequenze cumulative in percentuale sul totale delle occorrenze; IV, percentuale di ciascuna fascia nella STAMPA; V, percentuale nella SAGGISTICA E SCOLASTICA; VI, percentuale in PROSA LETTERARIA; VII, percentuale in COPIONI, FILM, TEATRO; VIII, percentuale in COMUNICAZIONE SCRITTA MEDIATA DAL COMPUTER; IX, percentuale nel PARLATO di varia tipologia. N.B. La somma finale non dà il totale delle occorrenze dei testi, poiché l'1,82% di queste è rappresentato non da vocaboli comuni, ma da nomi propri, cifre, simboli ideografici, icone ecc.

Il lascito del lessico delle origini quale risulta dalle datazioni di prima attestazione fornite dal GRADIT e integrate con le datazioni ora fornite dal *Tesoro della lingua*



*italiana delle origini*, d'ora in poi TLIO<sup>[5]</sup>, appare non irrilevante già guardando al complessivo lessico italiano. Lasciando da parte le decine di migliaia di termini tecnico-specialistici e guardando ai vocaboli del vocabolario comune, inclusivo ovviamente del vocabolario di base, dunque ai vocaboli che il GRADIT marca come CO, FO, AU, AD, il lascito è di circa il 20% come si vede dalla tabella 2.

TABELLA 2 – *Vocaboli non tecnico-specialistici o vari dalle origini all'Ottocento distinti per secoli di prima attestazione (fonte GRADIT)*

Secoli	Vocaboli
IX-X	21
XI	20
XII	278
XIII	4280
XIV	7592
<i>tot.</i>	<i>12191</i>
XV	1667
XVI	3867
XVII	2869
XVIII	2739
XIX	7561
XX	22436
<i>tot.</i>	<i>53330</i>
<i>non dat.</i> <sup>(1)</sup>	<i>6978</i>
TOT.	60308

<sup>(1)</sup> Participi passati e presenti a lemma che il GRADIT non data, in prima approssimazione ascrivibili proporzionalmente ai vari secoli. Nei conteggi fatti qui ed esposti di seguito per accertare la stratificazione diacronica anche i participi sono stati per il possibile datati più precisamente grazie a TLIO e al programma *Ngram-viewer*.

Ma il lascito è ben più imponente se si guarda al vocabolario di base e, in particolare, anzitutto alla fascia dei vocaboli FO, fondamentali, i duemila più frequenti che nel NVdB coprono l'86,38% di tutte le parole dei testi.

TABELLA 3 – *Stratificazione diacronica del vocabolario fondamentale del NVdB.*

secoli	1-1000	1001-2001	totali 1-2000	%
X	15	5	20	0,99
XI	9	13	22	1,09
XII	153	51	204	10,19
XIII	548	479	1027	51,13
XIV	165	249	414	20,58
				<b>83,98</b>

<sup>[5]</sup> *Tesoro della lingua italiana delle origini*, fondato da Pietro Beltrami, online dal 1997, (direttore Leonardi) è giunto ora (agosto 2015) a 30.000 lemmi, circa un terzo del totale previsto.

secoli	1-1000	1001-2001	totali 1-2000	%	
XV	13	12	25	1,24	
XVI	55	63	118	5,89	
XVII	15	53	68	3,33	
XVIII	8	28	36	1,71	
XIX	10	33	43	2,14	
XX	9	14	23	1,14	
XXI	-	1	1	0,04	15,49
<b>Totale</b>	<b>1000</b>	<b>1001</b>	<b>2001</b>	<b>ca.</b>	<b>100.00</b>

La tabella 3 mostra che l'attuale vocabolario fondamentale italiano per più del 60% si è formato nei primi secoli e la percentuale sale a quasi l'84% includendo l'apporto dell'*aureo Trecento*. Solo poco più del 15% ha avuto origine nei sei o sette secoli successivi. Poiché il vocabolario di base con le fasce FO e AU copre, come si è visto (tabella 1, colonna III) quasi il 93% delle occorrenze, ciò significa che su cento parole che occorrono nei testi l'84% di 93%, cioè il 78,14% è fatto di parole che risalgono, non tenendo conto di minori varianti fonologiche (e ciò sulle orme del TLIO), alle parole dei primi secoli della storia linguistica italiana, dalle origini all'*aureo Trecento*.

I testi delle origini su cui si fonda il TLIO sono varie centinaia di testi originali anonimi o di autore e circa duecento volgarizzamenti. A oggi il lemmario già redatto completamente tocca (giugno 2014) circa 27.000 voci ed è prevedibile che questo sia circa un terzo del totale, che dovrebbe dunque raggiungere le 80.000 voci. In questo insieme la *Divina Commedia* con il suo vocabolario di circa 7000 parole (unità lessicali o lessemi) occorrenti in un testo lungo circa 101.000 parole (occorrenze delle diverse unità lessicali nelle loro eventuali forme flesse)<sup>[6]</sup> è soltanto uno dei molti testi delle origini. Ma le cose cambiano se le guardiamo a distanza più ravvicinata.

Una prima considerazione riguarda il tasso di sopravvivenza (la *diacronia prospettica*) del lessico delle origini. Assumendo a riferimento una lettera di TLIO, la A, che, come in genere nei dizionari italiani, è tra le più numerose con i suoi 7332 lemmi e che, secondo i redattori, dovrebbe già ora essere pressoché completa rispetto alle altre ancora in meno avanzata lavorazione, in un campione a un ventesimo (i lemmi di un'intera pagina ogni cinque delle trentasette della lettera) si registra un tasso di sopravvivenza di 532 parole su 1670, pari al 31,86%. Nel lessico della *Commedia* nelle parole della lettera A i vocaboli sopravvissuti nel vocabolario comune di oggi sono l'82%. Estendendo la ricerca all'intero lessico della *Commedia*, trascurando oscillanti varianti fonologiche nel vocalismo (dittonghi mobili, caduta vocali, *cignere/cingere*), tenendo invece con-

[6] De Mauro 1967. Una precisazione *ad unguem* di queste cifre è allo stato problematica per vari motivi: tra le diverse più autorevoli edizioni non sono concordi i criteri grafici di universione o distinzione di forme; in lessici e dizionari non sono del tutto concordi, coerenti e costanti i criteri per cui forme con lievi differenze grafiche (*esempio, esempio*) sono o non sono ricondotte a uno stesso lessema. Le oscillazioni di cifre comunque non sono tali da compromettere in modo sensibile i valori statistici e di insieme che qui si daranno.

to di radicali divergenze di senso (*classe*), il tasso di sopravvivenza dei lessemi è pari (a seconda dei criteri di valutazione delle divergenze fonologiche) all'82,1 o 84,5%, in ogni caso due volte e mezzo superiore al restante lessico delle origini. Per una delle ottantamila parole delle origini il suo apparire nella *Commedia* è stato una garanzia di sopravvivenza nei secoli<sup>[7]</sup>.

Dunque, pur nel complessivo quadro di marcata conservatività, eccezionale rispetto alle altre maggiori lingue europee, l'apporto del lessico della *Divina Commedia* spicca e primeggia.

Ma questo è solo un aspetto della posizione di privilegio che la *Commedia* con il suo lessico ha nell'italiano attuale. Concentrando l'attenzione sul lessico di più alta frequenza, cioè sui 2000 fondamentali, si registra che i vocaboli risalenti alle origini fino al 1321 (data termine della stesura della *Commedia*) sono 1139 sui primi duemila e coprono quindi nel complesso quasi l'80% delle attuali occorrenze, mentre i vocaboli di attestazione più recente, cioè dal 1321 a oggi, sono 861 e coprono circa il 20% delle occorrenze. I vocaboli attestati nella *Commedia* sono solo 885 ma la successiva tabella mette in luce la loro maggior frequenza media.

La tabella 4 mostra quale è l'incidenza del lessico dantesco ai diversi livelli di rango del vocabolario fondamentale. La seconda e terza colonna danno in cifre assolute e in percentuale la copertura di ciascun livello sul totale delle occorrenze del vocabolario fondamentale, la quarta colonna, marcata D, dà la percentuale di lessemi attestati nella *Commedia* presenti ai diversi livelli. Le altre colonne danno indicazioni su quanto ciascun livello e il lessico dantesco che ne è parte incidono in diversi tipi dei testi contemporanei campionati.

TABELLA 4 – *Stratificazione per fasce di rango del vocabolario fondamentale nel NVdB e apporto in esse del lessico dantesco (colonna D).*

Ranghi	cifre assolute	%	D	saggistica	stampa	letteratura	spettacolo	parlato
1-10	6.150.091	33,84	100%	38,21	38,11	34,26	29,74	31,58
1-100	10.789.664	59,94	99%	53,57	57,23	61,15	63,57	63,85
1-500	13.422.926	74,74	82%	65,65	70,39	75,99	79,97	80,96
1-1000	14.570.969	80,95	80%	73,23	77,86	81,61	85,29	86,34
1-2000	15.696.562	87,20	78%	81,53	85,45	87,53	90,40	91,25

<sup>[7]</sup> Apparire nella *Commedia* non vuol dire avere qui la prima attestazione o essere una coniazione dantesca, come i famosi *inmiarsi, intuarsi, inluiarsi* del *Paradiso*. Per quanto riguarda le prime attestazioni solo al termine del TLIO sarà possibile disporre di dati certi. TLIO restituisce una sicura ambientazione alle scelte lessicali della *Commedia* e quindi ne riporta a testi anteriori la prima attestazione pre-TLIO, come per *chiudere* o *inizio* che parevano di prima attestazione dantesca. Tuttavia già può dirsi che, se pure TLIO dovesse confermare le prime attestazioni della *Commedia* date dal GRADIT, in larga misura dipendente dagli spogli e dalle datazioni desumibili dal *Grande dizionario italiano* di Salvatore Battaglia, le parole usate da Dante ed ereditate dall'attuale vocabolario di base solo in modesta percentuale, circa il 6 o 7 per cento, hanno nella *Commedia* la prima attestazione come per ora e per esempio *ascoltare, grado, imparare, rosso, succedere*. Non rarità e neologia, ma piuttosto proprietà e comprensibilità sembrano orientare le scelte del poema.

Come si vede le parole attestate nella *Commedia* si concentrano nelle fasce di più alta frequenza. La percentuale di presenza nelle diverse fasce dei 2000 fondamentali (59,4 + 5,90 + 4,96 + 4,96) consente di dire che almeno il 75,76 % delle occorrenze di parole nei testi italiani contemporanei è dantesca.

Come si è detto e come mostra la tabella 1, le circa 3000 parole dette di alto uso, AU, hanno un'incidenza statistica assai meno rilevante nella tessitura dei testi contemporanei, in cui coprono soltanto il 6,39% delle occorrenze totali. Come ci si può attendere il peso delle parole attestate nella *Commedia* decresce: esse sono 935 e coprono il 31,7% del 6,39%. Dunque e comunque possiamo ascrivere alle parole della *Commedia* un ulteriore 2,15% delle occorrenze nei testi attuali.

Possiamo quindi affermare che nel complesso le parole attestate nella *Commedia* occupano il 77,91% delle occorrenze totali dei testi contemporanei.

Infine si consideri il vocabolario dell'alta disponibilità. Come già si è accennato, si tratta di un insieme che non ha base statistica analoga a quella delle fasce FO e AU. Esso risulta da una ricerca che per alcune migliaia di parole, ipotizzate come altamente disponibili a partire dalla lista AU del 1980, ripetutamente validata nella redazione e nell'utilizzazione di dizionari per l'apprendimento, ha sondato la percezione della loro frequenza nel giudizio di un gruppo di parlanti di istruzione medio-alta. Rispetto alle parole FO e AU l'insieme AD è certamente assai più esposto alla variazione diatopica e diastratica e soprattutto, per quel che più interessa, è l'insieme più sensibile ai grandi mutamenti economico-produttivi e socioculturali che la società italiana ha conosciuto in tempi recenti. Eppure ancora oggi il vocabolario dell'alta disponibilità è marcato dal persistente uso di parole attestate nei primi secoli, il 58%, con una presenza d'un folto manipolo di parole presenti nella *Commedia*, da *accorrere* a *addolcire*, a *lido*, *torbido*, *traballare*, pari al 18 per cento dei vocaboli di alta disponibilità.

TABELLA 5 – *Stratificazione diacronica del vocabolario di alta disponibilità nel NVdB: campione a un decimo (numeri 1-100, 1101-1200, 2001-2100), cifre assolute dei tre campioni, somme per secolo e relative percentuali arrotondate all'unità (nella seconda riga dopo av. 1321, in neretto, le parole attestate nella Commedia)*

	1	2	3	somme	percentuali
Secoli					
av. 1321	48	34	29	119	39%
	<b>26</b>	<b>19</b>	<b>11</b>	<b>56</b>	<b>19%</b>
XIV	16	23	16	55	19%
XV	5	6	8	19	6%
XVI	9	11	16	36	12%
XVII	10	6	6	22	7%
XIX	6	12	12	25	10%
XX-XXI	5	3	7	15	5%
Totali	100	100	100	300	ca. 100%

Dallo stesso campionamento si può trarre una stima della presenza di vocaboli attestati nella *Commedia* nel vocabolario di alta disponibilità. L'irruzione di vocaboli legati alle tecnologie di avvento più recente e all'insorgere di nuove tendenze nella vita quotidiana, ciò cui il vocabolario della quotidianità è necessariamente sensibile, come non ha cancellato l'apporto complessivo dei primi secoli che, inclusivi il Trecento, tocca il 58%, così conserva l'impronta degli usi danteschi: sul totale del vocabolario AD le parole della *Commedia* restano il 19% e all'incirca il 50% dell'apporto delle origini è dato dai vocaboli presenti nella *Commedia*.

## Bibliografia

- Bortolini, Tagliavini e Zampolli 1972 = Umberta Bortolini, Carlo Tagliavini, Antonio Zampolli, *Lessico di frequenza della lingua italiana contemporanea*, Pisa, IBM Italia.
- Chiari e De Mauro 2012 = Isabella Chiari e Tullio De Mauro. *The new basic vocabulary of Italian: robelms and methods*. «Rivista di statistica applicata / Italian Journal of Applied Statistics», 22, 1 (2012), pp. 21-35.
- DAIC = *Dizionario avanzato dell'italiano corrente*, a cura di Tullio De Mauro e Angela Cattaneo, Torino, Paravia, 1997.
- De Mauro 1967 = Tullio De Mauro, *Alcuni aspetti quantitativi della lingua della Commedia*, in *Atti del convegno di studi su Dante e la Magna Curia*, 7-11 novembre 1965, Palermo, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1967, pp. 519-523.
- De Mauro 1980 = Tullio De Mauro, *Guida all'uso delle parole*, "Libri di base", Roma, Editori Riuniti.
- De Mauro 1994 = Tullio De Mauro, *Capire le parole*, Bari-Roma, Laterza.
- De Mauro e Chiari 2005 = Tullio De Mauro e Isabella Chiari (a cura di), *Parole e numeri. Analisi quantitativa dei fatti di lingua*, Roma, Aracne editrice.
- DIB = *Dizionario di base della lingua italiana*, a cura di Tullio De Mauro, Gian Giuseppe Moroni, Angela Cattaneo, Torino, Paravia, 1996
- GRADIT = *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, ideato e diretto da Tullio De Mauro, Torino, UTET, 2000.
- Juilland e Traversa 1973 = Alphonse G. Juilland e Vincenzo Traversa, *Frequency Dictionary of Italian Words*, Mouton, The Hague.





---

In altre forme

---



# Travestire Dante. Le traduzioni dialettali della *Commedia*\*

ANDREA ALESSANDRO PELLINI

---

Pe mì se va ne-a gran cittàe de Dite, / pe mì se va fra i eterni  
tormenti, / pe mì se va donde s'ha perso a lite. /  
De mì ne fabbricava i fondamenti / a giùstizia de Dio co-a  
Trinitàe / a pùnizion di angei prepotenti.

Giambattista Vigo, facchino di carbone, Genova, 1889.

In principio fu il Porta.

Nel corso di otto secoli sono stati molti i traduttori di Dante nei dialetti italiani, ma il primato va alla penna dello scrittore che ha saputo dialogare con il più grande poeta del passato volgare, così come la generazione dei suoi padri aveva dialogato con il Tasso. «E fa trentun deggià che t'ee faa trenta» dice Carlo Porta, primo traduttore noto della *Divina Commedia*: a lui si deve infatti, tra il 1801 e il 1805, la versione di alcune terzine dantesche perlopiù in ottave milanesi.

Se si riuscisse però a riportare alla luce la traduzione seicentesca in messinese di Paolo Principato la storia di questo primato verrebbe ampiamente riscritta, retrodatando la prima traduzione nota in dialetto italiano della *Commedia* di ben due secoli. Dell'antica traduzione messinese si hanno solo notizie indirette; mai è stato ritrovato il testo, se pure davvero esistito<sup>[1]</sup>.

Quasi cento sacerdoti, ottanta medici, due militari, un giudice, un oste, un facchino da carbone, un impiegato delle poste e un fabbricante di chitarre: i traduttori non sono sempre letterati di professione, anzi, la maggior parte di loro svolge lavori al di fuori dell'ambito letterario.

Diverse le traduttrici. L'unica nel campionario selezionato è la bolognese Carolina Coronedi Berti, nota studiosa di tradizioni bolognesi: nel 1878 riveste i primi versi di *Inf. I*.

---

\* La ricerca di cui si dà conto in questo saggio prende avvio dalle indagini confluite nella tesi di laurea *Per un saggio sulle traduzioni dialettali lombarde della Divina Commedia* (Pellini 2015).

[1] Su Paolo Principato si veda Lanuvio 1635, Mongitore 1714, Mira 1881, Canto 1991, Ferlita 2008.

Molto eterogenei, soltanto a guardare i traduttori, sono i livelli delle versioni: alcune si rivelano in tutto e per tutto parodie, altre libere imitazioni, altre ancora invece sono fedeli traduzioni letterali del testo dantesco, in una scala di adesione all'originale che contempla minime variazioni come sostanziali mutamenti di timbro e di tonalità.

Il presente saggio riporta una scelta, a titolo esemplificativo, di alcune delle oltre trecentosettanta reperite: un ampio repertorio che si spera vedrà la luce in un'opera complessiva. Il lavoro non può ritenersi né concluso né esaustivo poiché molte sono le traduzioni inedite e manoscritte conservate presso biblioteche pubbliche e private, se non addirittura in archivi personali di scrittori che non hanno mai pubblicato i propri lavori; assai diversificate appaiono inoltre la natura delle fonti e la sede di pubblicazione: saggi su riviste locali, quotidiani, opuscoli d'occasione e raccolte poetiche o antologiche di varia diffusione. Pochi traduttori sono noti a livello nazionale; i più sono poeti locali: ciò ha reso difficile reperire notizie sulle traduzioni dialettali della *Commedia*.

Un numero esiguo di traduttori ha compiuto l'impresa di rendere in dialetto per intero le tre cantiche: molti infatti offrono la versione di alcuni canti soltanto, prediligendo i passi più noti, anche per memoria scolastica, e senz'altro Paolo e Francesca, il conte Ugolino e l'incipit del poema. Non ci stupirà scoprire che la cantica più tradotta è l'*Inferno*.

Tutte le regioni sono presenti sullo scaffale delle traduzioni dantesche; tra queste la parte del leone tocca alla Sicilia. Probabilmente già nel Seicento, come si è detto, Paolo Principato traveste in messinese la *Commedia*. Agli inizi dell'Ottocento, alcuni pastori-cantori itineranti si ispirano in parte al testo dantesco: Michele Calamia, prima del 1815, recita a memoria il poemetto *Lu 'Nfernu di San Patriziu*, innestando versi danteschi: «Trasu a l'abissi – e guardu 'mprimamenti / supra li mura di chidda citati; / c'era unu scrittu e dicia chiaramenti: / “Scitini di spiranza vui chi 'ntrati”»<sup>[2]</sup>.

La Lombardia annovera numerose traduzioni ottocentesche: dopo quella portiana, nel 1832 infatti vedono la luce una traduzione milanese e una pavese. L'anonimo G.S. traduce in milanese «On cas terribil da stoppà i orecc / doma a sentil, ve cunti, ma de quej, / che a cuntaj su fan propi vegni frecc», riassumendo i primi tre canti dell'*Inferno* e il canto del conte Ugolino: «Cont Ugolin mi sera, om singlar; / [...] / l'Arcivescov Ruggèr l'era quest chi; / ma adess semm chi tutt duu senza ripar». Di lui sappiamo ben poco: traduce velocemente in milanese i passi danteschi – come afferma nella *Prefazione* – benché fosse consapevole che avrebbe dovuto rivedere la traduzione, anche per eliminare le rime identiche. Il tempo non glielo permise: dal momento che s'era determinato di porre questo lavoro in fronte all'almanacco bisestile del 1832, ed avendolo iniziato troppo tardi, consegna in tutta fretta allo stampatore. Perciò si rivolge al lettore con un augurio e una richiesta di perdono: «Gradisci pertanto, lettor mio cortese, questo qualsiasi mio lavoro, e se non della tua approvazione, degnalo almeno del tuo compatimento. Vivi felice».

---

<sup>[2]</sup> Michele Calamia, *Lu 'Nfernu di San Patriziu*, in «Archivio per lo studio delle tradizioni popolari», anno IV, 1885, pp. 214-232.

Giuseppe Bignami traduce in pavese il canto di Ugolino sperando di non riceverne critiche: «Ma mei ch'son veui ch'am piàs a fà 'l patté / g'ho voltà faccia, e l'ho scrivù in paves, / sperand ch'i croston d'vérz i stàgha indré».

Nel 1860 Francesco Candiani pubblica l'*Inferno* dantesco in sestine milanesi dedicandolo a Giuseppe Garibaldi, con l'intento di raccogliere la somma necessaria all'acquisto di un milione di fucili per la spedizione dei Mille; l'atmosfera è talmente milanese che Virgilio diviene autore e venditore di *bosinate*: «L'era el mè pover pader mantovan, / e mantovana la mia mamma anch lee; / lavoraven e faven el paisan, / ma mi fava el poetta de mestee; / stavi a Roma e giravi in di contrad / e per i piazz a vend i bosinad». L'anno dopo sarà il medico Giacomo Rotondi a tradurre l'*Inferno* in dialetto milanese, facendolo precedere da una programmatica dedica *Ai amis*, in cui spiega le motivazioni che lo hanno spinto a questo lavoro, durato quattordici mesi: «Leggi l'*Inferno*, e rivaa circa a mezz, / dal penser matt me lassi menà via / in vista de podè lavorà on pezz, / de voltà in milanes sta poesia; / e senza pensà pu nè a quell nè a quest, / a sto penser me sont tacaa ben prest».

Dopo l'Unità sono numerosi a Milano i non addetti ai lavori che si occupano di traduzioni dialettali: nel 1864 è il ragioniere revisore Pietro Ambrosini a tradurre *Inf. I*, badando a mantenere lo stesso numero di versi: «In su 'l pu bon de 'l cors de nostra vita / me son trovaa in mezz a on bosch al scur; / chè s'eva persa affacc la strada dritta». Toccherà invece al nobile Alfonso Porro Schiaffinati nel 1868 tradurre, per un divertimento letterario, l'episodio del conte Ugolino, affidando al personaggio parole che sembrano rubate dalla bocca di Renzo Tramaglino: «Ma forse quell che noo t'hee mai savuu, / come el m'ha faa morì stoo birbonon, / sent, e te capiree se el m'ha offenduu».

Sullo scaffale bergamasco dell'Ottocento spiccano almeno tre traduzioni. La prima, e forse la più nota, *Ol Dant a Tor de Büs cantat da ü vecc intat che 'l faa giò i füs*, si deve alla penna del sacerdote Raimondo Manzoni, che nel 1864 traduce *Inf. I* e *II* in terzine dantesche: per lui, come già per Candiani, il veltro viene da Torino ed è Vittorio Emanuele II: «Dise che gne de tera gne quatrì / el sarà pag, ma de virtù de amur, / e questo l'istarà prope a Turi». Una traduzione in bergamasco, anonima, di *Inf. I* risale al 1895 ed è composta da 59 terzine dantesche più un verso finale: «Giösto in chel tep che 's'è gnà zuen gnà vecc, / èl m'è egnit fò de perdem 'm d'ü bosc / che 'l gh'ia 'l senter scondit sota i bachecc». Due anni dopo appare *La mort del cont Ugolì (contàda dal Giopi ai so scoler)* pubblicata sul *Numero unico* per cura del Circolo Artistico in occasione del centenario della nascita del poeta Pietro Ruggeri da Stabello (1797-1858).

Varcato il Ticino, la più antica traduzione piemontese della *Commedia* risale al 1829: l'autore è il conte Luigi Joannini Ceva di San Michele, presidente della Corte di Torino. La *Prefazione* sembra riflettere la lingua dei tribunali e delle cancellerie: «Queste poesie non erano destinate alla stampa. L'egregio autore, il quale per debito del nobile ufficio che sostiene, consacra indefessamente l'opera sua a lavori di ben altra importanza, le avea scritte per passatempo ne' rari momenti d'ozio, e ne leggea, pregato, qualche brano agli amici».

In molti casi le traduzioni sono quindi passatempo per uomini colti, che si occupano di incarichi ben più importanti, e che nei rari momenti di svago si dedicano alle lettere e coltivano l'amore per il dialetto.

Nel 1838 sarà Maurizio Tarditi a tradurre i primi tre canti dell'*Inferno* in dialetto torinese: «Quand j'era press a poc a metà strà / dèl cours pi natural dla vita umaña, / son trovame ant un bosc angarbujà / e scur com boca d'luv drint'a soa taña, / con mila giravolte d'na strà persa / bona giust a ambroiè chi lo traversa».

La linea del tempo ci riporta di nuovo al Sud. Al 1844 risalgono le traduzioni nel dialetto di Rogliano (CS) di Pier Vincenzo Gallo, detto 'U *Chitarraru*, fabbricatore di chitarre. Di umile famiglia, prima è artigiano, poi custode di carcere e infine maestro elementare. Riceve una rudimentale istruzione scolastica, ma dotato dell'estro poetico, a forza di letture, giunge a gustare le bellezze dei più grandi scrittori e scrive poesie. Traduce *Inf.* III, IV, V, VI, VIII e XXV e tutto il *Paradiso*.

Nel 1858 compaiono per la prima volta sul «Bazar letterario» i primi quattro canti dell'*Inferno* tradotti in napoletano del *Dante popolare o la Divina Commedia in dialetto napoletano* di Domenico Jaccarino, che raggiunge i livelli più intensi nelle tre terzine: «Ammore, che a ogne core s'acchiappaje / pigliaje chisto da la bella perzona, / che mme levajeno, e affesa io ne restaje. / Ammore, che ogne anema ammassona, / mme dette d'isso no piacere forte, /che comme vide ancora ccà mme sona. / Ammore nce portaje a una morte, / Caina aspetta a chi morte nce dette».

La professione medica presta alla ricerca (soprattutto a quella folklorica) molti valenti uomini, non solo tra i Lombardi, ma anche tra i Siciliani: nel 1873 infatti è la volta di Salvatore Salomone Marino, docente di patologia e clinica propedeutica all'Università di Messina e noto raccoglitore di folklore, che scrive un saggio su alcuni luoghi difficili e controversi in volgare siciliano presenti nella *Commedia*. Al termine del saggio offre una versione in dialetto siciliano della *Preghiera alla Vergine*, tratta da *Par.* XXXIII: «Virgini matri, figghia di tò Figghiu, / umili ed áuta cchiù chi criatura. / Termini fissu d'eternu cunsigghiu, / tu chidda si' chi l'umana natura / nobilitasti, sicchè lu fatturi / nun si sdignau di farsi sò fattura».

«Sarebbe errore intanto affermare che nella storia del culto di Dante la regione pugliese non abbia veruna parte: è vero [...] che nessuno ha cercato qui di voltare parte del poema nel [nostro] dialetto», scrive Nicola Zingarelli<sup>[3]</sup>, ben noto studioso (di Dante e non solo) e lessicografo, che si cimenterà nella prova di traduzione di *Inf.* I 1-27 nel dialetto di Cerignola, suo paese natìo; il testo, «in vernacolo contadinesco» vedrà la luce sul «Capitan Fracassa» nel settembre del 1883 e poi riprodotto diciassette anni dopo in *Dante e la Puglia*.

Un facchino potrà mai dare voce a Dante in genovese? È quello che succede nel 1889, quando Giambattista Vigo, terminate le consegne dei sacchi di carbone, si dedica alla traduzione della *Commedia*. Non servirà richiamare qui la diffusione popolare di Dante, già trecentesca; nell'Ottocento l'istruzione scolastica e l'abitudine di mandare terzine a memoria amplifica questa circolazione, legata, come è noto, anche a istanze risorgimentali. Vigo traduce in genovese i primi sette canti dell'*Inferno*: si tratta di una libera traduzione in terzine, con una riduzione delle strofe rispetto all'originale; a tratti è volgarizzamento, a tratti parodia: «Pe mì se va ne-a gran çittàe de Dite, / pe mì se va

[3] Si veda Zingarelli 1900.



fra i eterni tormenti, / pe mì se va donde s'ha perso a lite. / De mì ne fabbricava i fondamenti / a giústizia de Dio co-a Trinitâe / a pûnizion di angei prepotenti. / Primma de mì no son stâete creâe / che e cose eterne, e m' eterna dûo: / perdei tûtte e speranza o voi ch'intrâe».

Colta e articolata è, in genovese, la fedelissima versione di padre Angelico Federico Gazzo, che, scollinato il secolo, nel 1909 traduce per intero tutto il poema dantesco, rispettandone schema rimico e metrico. La sua opera è di fondamentale importanza per tutte le successive traduzioni genovesi della *Commedia*. Si confronti qui l'incipit di *Inf.* III con il precedente di Vigo: «Per mi se va in ta çitæ dolente, / Per mi se va in to sempitèrno dô, / Per mi se va fra a sempre pèrsa gente. / Giústicia a l'ha inspiròw o mæ ato Fattô; / chi m'ha fæto l'é a summa Podestæ, / a diviña Sapiença, o Primmo Amô: / Alò de mi, no gh'en cöse creæ, / Atro che etèrne; e mi in etèrno dûo: / Lasçæ kí ògni speranza, voi ch'intræ».

Nel 1895 Pietro Bonini da Palmanova traduce in friulano tre episodi della *Commedia* (*Inf.* V, *Purg.* XIII e *Par.* III), concentrandosi sulle figure femminili di Francesca, Sapia e Piccarda. La sua traduzione è letterale e fedele all'originale.

Nello stesso anno vede la luce la traduzione di *Inf.* V del militare Cesare Frigiolini, che la intitola *Franzësca da Rimma*. Rimma (consonante con Rimini) è un borgo del vercellese, vicino al paese in cui nacque Frigiolini, che cala Francesca nei panni di una popolana compatriota. La sua traduzione è composta da sei quartine a rima alternata, corredate di un distico conclusivo. È quindi una libera riduzione dell'episodio dantesco; è Francesca a prendere l'iniziativa: «Rivà stu puntu Franzësca dà 'n saut, / tutta tremanta 'm rifila 'n basin... / mi i perd la boccia, igh nu lass còri n'aut / peuj n'aut ancoo...ntant a gniva matin».

Il dialetto romanesco ha invece una vena comica e satirica innata: nel 1898 Giuseppe Martellotti, con lo pseudonimo di Guido Vieni, pubblica la traduzione in romanesco dell'episodio del conte Ugolino (*Inf.* XXXII e *Inf.* XXXIII). Nel 1901 traduce anche *Inf.* V sulla scia della rappresentazione dannunziana della *Francesca da Rimini*. Il traduttore immagina Dante durante la stesura della *Commedia*: «E si vivesse a Roma oggi, naturalmente, / 'na vorta che la lingua vorgare è diferente, / mica avrebbe cantato, presempio, co' la cetra: [...] Ma dimme un po': ma ar tempo de st'intrui, / come l'amore v'insegnò er maneggio, / p'assaporà li biscottini sui? / E lei: Sta zitto, che nun c'è de peggio, / che doppo er dolce a masticà l'amaro, / e doppo avè' magnato a ffa' er conteggio».

Entro il 1905 anche il pugliese Giuseppe De Dominicis, con lo pseudonimo di *Capitano Black*, traduce in terzine dantesche nel dialetto di Cavallino, in provincia di Lecce, l'episodio del conte Ugolino, che, come si vede, è tra i più diffusi nei dialetti italiani.

La Toscana non poteva restare indietro sullo scaffale della satira. Nel 1921, in occasione del VI centenario dantesco, Venturino Camaiti, detto *Fra Succhiello da Firenze*, scrive cento sonetti in dialetto fiorentinesco in cui riassume i cento canti della *Commedia*. Molti sonetti hanno la coda; alcuni sono composti da tre quartine e da tre terzine e altri da quattro e quattro, invenzione metrica dell'autore, che riesce così ad acquistare spazio. La trasposizione è senz'altro impostata su una vena satirica. Camaiti non intende profanare la *Commedia*, ma vuole invece inserire una «nota gaia e frizzante

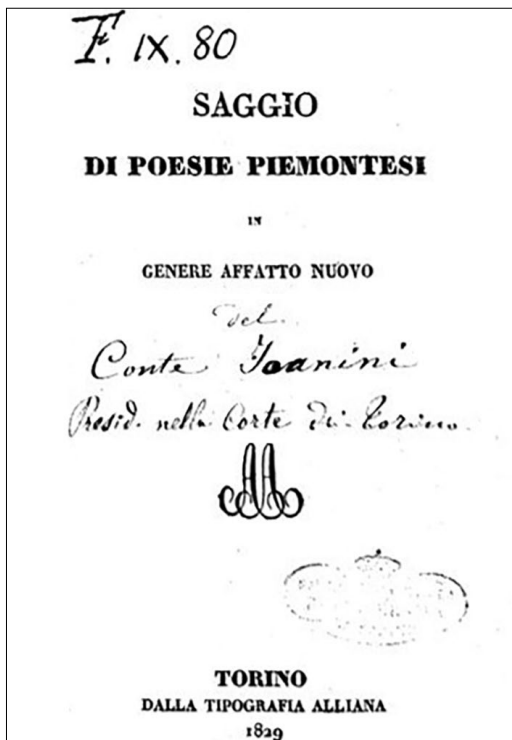
tra le pesantezze e le musonerie delle pubblicazioni e delle accademie del centenario dantesco. Ed il mio libro non è la profazione del poema sacro, al quale ha posto mano e cielo e terra, ma semplicemente la parodia. Ne' miei sonetti non ci hanno messe le mani il cielo e la terra; le mani non ce l'ho messe che io, e la pietanza, saporita più di tutte le altre mie, non vi guasterà lo stomaco. E se non ridete... sul serio ad ogni sonetto, scamaitatemi pure e sventurinatemi pure».

Nella premessa alla *Divina Comedia in limba sarda* del 1929 il poeta sardo Salvatore Ruju dice che «solu su pensare a traduire s'opera divina faghia' tremar dai testa a pese». Salvatore Ruju parla dell'amico e traduttore Pietro Casu, che in quegli anni era impegnato nella traduzione integrale del poema; nel 1949 avrebbe scritto a Casu: «Ammiro in te anche, e molto, il traduttore, ma più che dalle traduzioni avrai merito e nome dalla novella e dalla poesia dialettale».

## Con Dante, nell'Italia dei dialetti

### DIALETTO TORINESE

1829 Luigi Joannini Ceva di San Michele, *Dante. Inferno. Terzine 30 del canto 33 in Saggio di poesie piemontesi in genere affatto nuovo*, Torino, dalla Tipografia Alliana, 1829. *Inferno*, episodio del conte Ugolino, in terzine con testo italiano a fianco.



(Inf. XXXIII)

*Sapia ch'i son stait mi 'l Cont Ugolin,  
e coustsi n'Arssivesco, un tal Ruggieri,  
it vad a dite com'i sio si vsin,*

*da già ch'l'è inutil d'fete un piangisteri,  
ch'a son me dan i sò pensè cattiv,  
ch'i fuss pià, peui massà, peui si dnans d'jeri.*

*Pr autr mi 't dirai dcò lò ch'gnun a scriv,  
veui di l'orrenda mort, ch'a m'ha umiliame  
e it sentiràs s'i la dipingio al viv.*

[...]

*Peui an vàn pr tre di sempre ij ciamava,  
ma 'l sagrin da la fam l'è stait vinciu;  
ditt lò, con doui ocias, ch'a stralunava,*

*con d'ij dent, pegg d'ij can ant n'os perdù,  
s'è arpiasse la carcassa, e del moment  
mordend drinta a scrussila s'è sentù.*

*O Pisa, vrgognassa d'ogni gent!  
O 'l brav pais! O 'l bel si douss, e mol!  
E a punite i to vsin son indolent!*

\*\*\*

Figura 1 Luigi Joannini Ceva di San Michele, *Saggio di poesie piemontesi in genere affatto nuovo*, Torino, Alliana, 1829.

DIALETTO MILANESE

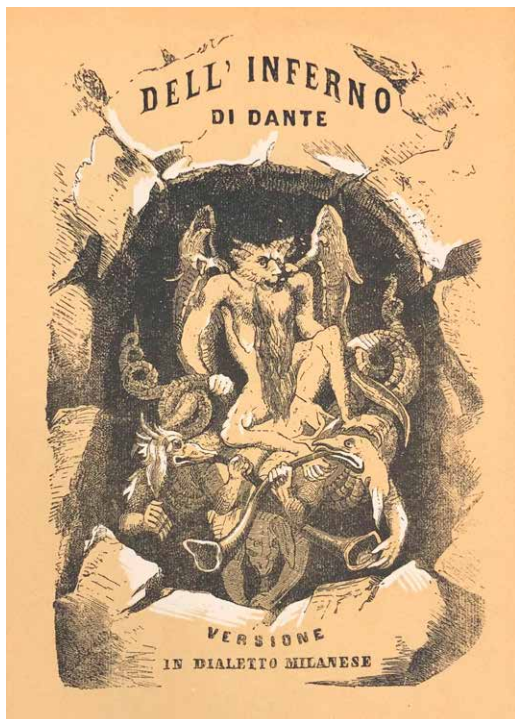


Figura 2 Carlo Porta, *Versione in dialetto milanese dell'Inferno di Dante*, Milano, Guglielmini e Redaelli, 1842.

1801-1805 Carlo Porta (1775-1821), *Della versione dell'Inferno di Dante in dialetto milanese*.

*Inferno* (Inf. I 1-184, II 1-60, III 1-21, 25-30, 55-60, IV 1-6, 10-12, 13-14, V 1-54, 127-138, VII 1-111, VIII 32-42, IX 1-6, XI 1-12), 1804 (altrove 1803) in terzine *Inf.* VIII e in ottave gli altri tra il 1801 e 1805, pubblicati da Francesco Cherubini in *Collezione delle migliori opere scritte in dialetto milanese*, Milano, Pirrotta, 1817, vol. XII. Si veda Gibellini 2021.

(*Inf.* V 127-138).

*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  
ne vegneva la faccia de pancott  
e i nost oeucc se incontraven, come a di  
perchè 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  
cont el pù cald e s'ciasser di basin,  
tutt tremand el mè Pavol me ne imbocca  
vun compagn che 'l ne fa de zoffreghin.  
Ah liber porch, fioeul d'ona balstrocca!  
Tira giò galiott che te see bravo:  
per tutt quel dì gh'emm miss el segn, e s'ciavo!*

\*\*\*

DIALETTO BURANELLO (BURANO, VE)

1869 Antonio Passalacqua, *Inferno XXXIII*, episodio del conte Ugolino, in terzine, in Giovanni Domenico Nardo, *Considerazioni filologiche sull'importanza dello studio comparativo dei dialetti rustici e sulla riuscita di alcuni saggi di versione tentati in qualche dialetto veneto, del canto della Divina Commedia in cui trovasi descritta la morte del Conte Ugolino*, Venezia, Tipografia del Commercio, 1869.

Antonio Passalacqua è stato per molti anni valente medico a Burano.

(*Inf.* XXXIII)

[...]

*Ti à da dì che mi sè conte Ugolì  
e costù l'anzivēscōo Rugiè  
tē dirè adēsso pēchèi sè visì.*

[...]

*Quēlo che nō ti puō avē scōltào  
xe comiò la mi mōrte xe sta dura,  
sēnti e può dì se lō m' à maltratào.*

[...]

*Daspuò fenìo colì oci revoltai  
chiapa lo meschì cragno co lo dente  
forte a mò quelì de lì cà schiatai.*

*Abi Pisa brōbrio tērnōde la zēnte  
del bēlo liōgo in dōnde lo Sì sōna  
si a punìte xē prēghi quēi da rēnte.*

\*\*\*

#### DIALETTO FRIULANO

1895 Pietro Bonini, *Inf.* V 73-142; *Purg.* XIII 85-154, episodio di Sapia; *Par.* III 34-130, episodio di Piccarda, in «Pagine friulane», anno VIII, n.12, domenica 16 febbraio 1896 (*Inf.* V); n.4, giovedì 18 giugno 1896 (*Par.* III); n.5, domenica 2 agosto 1896 (*Purg.* XIII).

(*Inf.* V 99-126)

*Sta lu país, che foi nassude je,  
su la marine, là che si scharie  
par vé padìn cu-i sièi seguazz il Po.*

*Amòr, che in zentil cùr sùbit s'impie,  
invojà chistu de biele figure  
che, in mùd di ofindi, mi puartàrin vie.*

*Amòr c' al clame amor, par so nature,  
mi chapà di chest biell cun tant traspuart,  
che cun me simpri, tu lu viods, mi dure.*

*Amòr nus volè dà chè istesse muart:  
larà in Caine cui nus à copads.  
Di chestis çhòssis nus fasèrin part.*

*Sintind a fevelà chei tormentads,  
sbassài la muse, e la tignù tant plete,  
fin che Virgili: Dulà àstu drezzads*

*iu tiei pinsirs? E cuand che al gno Poëte  
podèi rispuindi: Ah, disèi, ce pati  
dolz, ce vòe grande ju metè a la strete!*

*Po voltàd a lor doi, disèi cussi,  
e començai: Françesche, i tiei martuèris  
mi mòvin a pietàd, e 'ò scuèn vai.*

*Ma di'-mi: al timp che tai sospirs o'èris,  
a ce e come al condediud Amòr  
che cognoscèssis ju inciarts desidèris?*

*E je a mi: Nissùn pui gran dolòr,  
che ricuardàssi de la gionde i dis  
te' malepasche; e lu sa il to Dotòr.*

\*\*\*

#### DIALETTO GENOVESE



Figura 3 Giovanni Battista Vigo, genovese, facchino di carbone (1844-1891).

1889 Giovanni Battista Vigo, *Raccolta di poesie italiane e genovesi, con la traduzione in dialetto dei primi sette canti dell'Inferno di Dante Alighieri*, Genova, Tip. R. Istituto Sordomuti, 1889 (poi anche 1890) e anche *Tradûzion libera do V canto dell'Inferno, Inf. I-VII*, in «Lunario genovese», 1881 (altrove 1890); libera traduzione in terzine.

Giovanni Battista Vigo nasce a Genova nel 1844. Cresciuto in orfanotrofio diviene facchino di carbone. Per molti anni vive facendo il facchino da carbone, e tra un sacco e l'altro improvvisa sonetti in genovese. Studia da autodidatta, consegue la patente di maestro elementare ed esercita la professione di insegnante. Viene presentato al pubblico come «un buon popolano che dopo aver terminato il suo lavoro giornaliero, che è dei più faticosi, trova ancora tanto tempo da sacrificare alle Muse». Muore a Genova nel 1891.

*A-a meitâe do cammin da nòstra vitta  
me son trovòu fra tanti lúmmi a-o scûo,  
che de pensâghe a pansa me s'aggritta.*

*Me paiva imbriâego sens'avei bevùo,  
e mentre me sforzava d'arvì i êuggi  
dormiva sempre ciù d'ùn sèunno dùo.*

*In mezzo a tante spinn-e e a tanti schùuggi  
l'è mègjo moï che vive in questo mondo  
co-a fronte coronã de mille ôfèuggi.*

*Co-e moen me créuvo a faccia e me l'ascondo  
pensando a-e gren bôrrasche c'ho passôu  
in ta vixion do mâte séunno profondo.*

*Ma quando de mattin son arrivôu  
a-i pé d'ùn monte dove terminava  
a valle chi m'aveiva spaventôu;*

*a çimma de sò spalle contemplava  
zà da-i raggi do sò tûtta vestia  
che verso a stradda drita a me guidava.*

\*\*\*

#### DIALETTO BOLOGNESE

1878 Carolina Coronedi Berti (1820-1911), *Inf.* I 1-12 in terzine a rima incatenata con ugual numero di versi in «Il Borghini, giornale di filologia e di lettere italiane», compilato da P. Fanfani e C. Arlia, anno V (1878), n.12, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 16 dicembre 1878, p.185.

Carolina Coronedi nasce a Bologna il 19 febbraio 1820. Studiosa del dialetto bolognese e di tradizioni popolari, traduce nel 1878 *Inf.* I 1-12, pubblicato su «Il Borghini, giornale di filologia e di lettere italiane», compilato da P. Fanfani e C. Arlia, anno V (1878), n.12, Firenze, Tipografia del Vocabolario, 16 dicembre 1878, p.185. Muore a Bologna nel 1911.

(*Inf.* I 1-12)

*A metà del camein dila nostra vetta  
am truvò déintr'in t'una selva scura  
ch'en lassava piò véder la vi dretta.*

*Oh! che a ridir cum l'era l'è bêin dura  
sta selva tant salvadga e intrigà  
ch'la pora in t'al pinsir t'ourna e'l martura.*

*L'è cse amara ch'la mort l'ai sta da là;  
mo per tratar del bêin che ai atruvò  
a dirò d'ater coss ch'ai ho usservà.*

*Me 'n sarè propri dir cmod ai intrò  
tant ai era pein d'sônn in quel mumèint  
ch'la stra sicura e bona abandonò.*

\*\*\*



Figura 4 Carolina Coronedi Berti, bolognese (1820-1911).



SONETTI FIORENTINESCHI



Figura 5 Venturino Camaiti, *La Divina Commedia esposta e commentata in cento sonetti fiorentineschi umoristici e satirici* da Venturino Camaiti nel VI centenario dantesco, Firenze, 1921.

1921 Venturino Camaiti, *La Divina Commedia esposta e commentata in cento sonetti fiorentineschi umoristici e satirici, nel VI centenario dantesco*, Firenze, G. Ramella e C. (ma anche Editore L'Autore), 1921.

I' pPreambolo

*Qui un siemo a Orsammichele, amici cari,  
o nella sala di Luca Giordano;  
io non sono i' dDel Lungo, o i fFornaciari,  
ma un dantista a mi' modo e popolano.  
E voi non siete letterati chiari,  
ma senza mutria e, come me, alla mano;  
nè siete donne in quinci, quindi e guari,  
che sanno i' gGreco e perinsin l'Indiano.  
V'espongo chiaro i' ppoema divino  
«che sopra gli attri com' aquila vola»,  
e, quer che conta, in pretto fiorentino.  
Insomma son riunione di famiglia,  
ignuno gli ha diritto alla parola,  
e si fumma, si ride... e un si sbadiglia.*

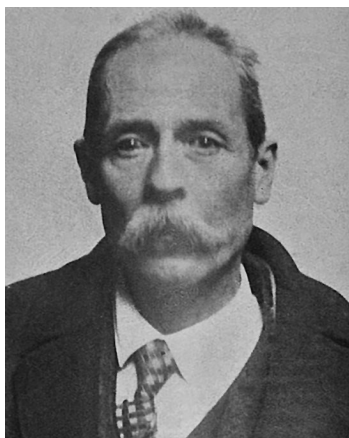


Figura 6 Venturino Camaiti, fiorentino (1862-1933).

*Purg. V*

*I pueti un si messano a sedere,  
e incontronno attri spiriti sarvati,  
che cantavano in coro i' mMiserere,  
e, visto Dante, dissano pacati:  
-Peccatori si fu, morti ammazzati,  
ma ignuno fece in morte i' ssu' dovere,  
e te, perchè si sia presto purgati,  
facci di' quarche messa, pe' ppiacere.  
L'urtima fu la Pia de' Tolomei,  
che si rivorse a lui con tutta fremma,  
dicendo: - Se un ti capita scangei,  
«ricorditi di me che son la Pia:  
Siena mi fe', disfecemi Maremma;»  
Arrivedecci a presto, e cosi sia.-*

\*\*\*

DIALETTO ROMANESCO

1898 Giuseppe Martellotti, *Lo studio dell'italiano nelle scuole classiche. Conferenza pedagogica*, Roma, Tipografia Romana, 1898 (*Inf. XXXII* 124-139 e *Inf. XXXIII*, Episodio del conte Ugolino – parodia laziale; Guido Vieni (pesudonimo di Giuseppe Martellotti), *Inf. V* 82-138).

Giuseppe Martellotti nasce a Viterbo nel 1864 e diviene poeta in dialetto romanesco. Nel 1893 si iscrive alla Facoltà di Lettere presso l'Università di Roma, ma deve lasciare gli studi prima di laurearsi per trovare lavoro. È assunto quindi alle poste, ma continua a coltivare da autodidatta la passione per la letteratura. Muore a Roma nel 1942.

*Dante, che scriveva in latino,  
che allora era la lingua der ceto più paino,  
quanno che s'è vorsuto fa' capi meno male,  
quanno je venne in testa de diventà immortale,  
che fece puro lui? quer che doveva fare:  
spubbricò 'na commedia, scritta in lingua vorgare.  
E si visse a Roma oggi, naturalmente,  
'na vorta che la lingua vorgare è diferente,  
mica avrebbe cantato, presempio, co' la cetra:*

*Inf. XXXIII*

[...]

*Io 'n so chi sei, e a capi nun ariesco  
come hai fatto a passà sto precipizzio;  
ma dar parlà me pari romanesco.*

*Lui è er sor Ruggeri, spia der Sant'Uffizzio,  
io so er conte Ugolino; e mo' saprai  
perché je sto facenno sto servizzio.*

*Che t'aricconti adesso, come mai  
st'amico me mannò a mori ammazzato,  
nun c'è bisogno, perchè già lo sai.*

[...]

*Drento quella toraccia puzzolente,  
che Succi stesso, si ce va, 'n ce dura,  
e ciannerà a finì tant'antra gente,  
veddi dar bucio de la seratura  
parecchi giorni; a quanto m'insognai,  
che c'era sotto quarche fregatura.*

[...]

*Dice: papà, nun fa lo scmunito,  
magnece a noi, che semo un po' più grassi,  
spojece puro come ciài vestito.*

[...]

*E lli mòrse sur corpo e bona sera.  
Cusì ner tempo de quarantott'ore,  
li veddi cascà tutti a 'na magnera.*

*Io, che me sosteneva er gran amore,  
tre giorni li chiamai; ma finarmente  
fu più forte la fame che er dolore...*

*Ecco quà come avrebbe scritto Dante er su' Inferno,  
si invece d'esse' antico, fusse stato moderno;  
e ciavrebbe avuto puro sto giovamento:  
nun ce sarebbe stato bisogno der commento;  
e in tanto tempo ormai che je fanno er soffietto,  
chissà quante frescacce de meno avrebbe detto.*

\*\*\*

DIALETTO NAPOLETANO



Figura 7 Domenico Jaccarino, *La Divina Commedia in dialetto napoletano*, Napoli, Dante popolare, 1882.

1858 Domenico Jaccarino (Napoli 1840-1894), *Il Dante popolare o la Divina Commedia in dialetto napoletano*, Napoli, Stabilimento Tipografico dell'Unione, 1871 e prima 1858 solo quattro canti sul «Bazar letterario»; 1867 su *Partenope* fino a *Inf.* XVIII; 1870 (pare 1a ed. integrale dell'*Inferno*), 1872 (2a ed., alle pp. 49-52 diversa edizione di *Inf.* XII) e poi anche 1881-1882-1886 (7a ed.). *Inferno* in terzine con commento in dialetto.

*Inf.* I

*A meza strata de la vita mia  
io mme trovaie ntra na boscaglia scura,  
ch'avea sperduta la deritta via.*

*Ab! quanto a di comm'era è cosa addura  
sta voscaglia sarvaggia, e aspra, e forte,  
che mme torna a la mente la paura!*

*È tanto amara che pò dirse morte;  
ma lo bene pe di che nce trovaje,  
dirraggio cose che non songo storte.  
Non saccio manco di comme passaje,  
tanto comm'a stonato m'addormette,  
quanno la vera strata io llà lassaje.  
[...]*

*E isso: Ommo non già, ommo già fuje,  
e lli pariente mieje fujeno Lommarde,  
a Mantova nascenno tutte e dduje.*

*Sotto a Giulio nascette, e fuje già tarde,  
e stette a Romma sotto a Ron Avusto  
ntiempo de chille Dieie fauze e busciarde.*

*Fuie Poeta, e cantaie chill'ommo justo,  
Anea, che pò de Troja lassaje lle mura,  
quanno li Griecce ficero l'arrusto!*

DIALETTO LECCESE

Prima del 1905 Giuseppe De Dominicis (1869-1905), con lo pseudonimo *Il Capitano Black*, traduce *Inf. XXXIII - Il Conte Ugolino* in Francesco D'Elia, *Vita ed opere di Giuseppe De Dominicis (Capitano Black): poesie edite ed inedite*, Lecce, Stabilimento Tipografico Giurdignano, 1926, pp. 357-358, e in Giuseppe De Dominicis (il capitano Black), *Poesie*, a cura di Antonio Chiarizzi, Lecce, Tip. Di Martino, 1954/1955. Traduzione in terzine dantesche nel dialetto di Cavallino (Le). L'autore scrive il poemetto *Lu 'Nfernu* nel 1893, in sei canti di quartine.

*Inf. XXXIII*  
Il conte Ugolino

*Quandu me ddescetai all'otra mane,  
chiangere ntisi li piccinni mei,  
ca ntru lu sennu me cercânu pane.  
[...]*

*Me frenai cu nnu dènraru cchiù tristi:  
ddo giurni rumanemmu tutti muti:  
abi, terra, terra, percè nu t'apristi?*

*Quandu fomu allu quartu giurnu enuti,  
lu Gaddu se menàu sutta de mie  
decendu: 'Tata miu, nu mme sta iuti!'*

*Cqua nnanzi morse, e comu me iti tie,  
iddi jèu l'autri trete, a unu a unu,  
cadire intru le cinque e le sei die,*

*percìo ciecu me dau a tantare ognunu.  
Tre giurni, doppu muerti, li chiamai:  
poi, nu la dogghia, me inse lu descìunu.*

\*\*\*

DIALETTO ROGLIANESE (COSENZA)

1844 Pier Vincenzo Gallo (detto 'U Chitarraru<sup>[4]</sup> di Rogliano, *Inferno*, canti III, IV (incompleto), V, VI, VIII e XXV, *Paradiso* (completo), in terzine, 1844-1846 (pubblicate nel volume di De Chiara nel 1894). È il primo traduttore ottocentesco di un'intera cantica, il primo a tradurre il *Paradiso*.

*«De ccà se vada a nu martiriu eternu;  
De ccadi alla cità de lu dulure:  
De ccà tra li dannati intra lu 'nfiernu.*

[4] Cfr. Gallo 1845.

*La giustizia de Dio, lu Redenture  
E lu Spiritu Santu ccà scavàru  
Stu carcere de trivuli e terrure.*

*E 'nmanzi d'ogni cosa lu criàru,  
(Nnestra l'eterne) e sempre eternu dura;  
Ppe vue che jate nun c'è cchiù riparu».*

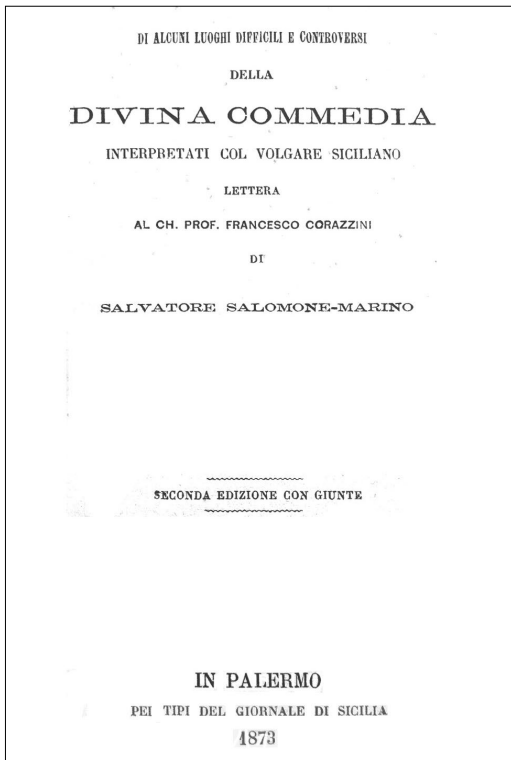
*Supra 'na porta, de 'na tinta scura  
Scritte vidiètti ste parole amare:  
-Su Mma', dissi, stu scrittù m'appagura-*

*Ed illu chi sapìa: - Nun te spagnare,  
Nud essere cussi 'mpampalisciutu,  
Ch'ogni trimure ccà s'ba de lassare*

\*\*\*

#### DIALETTO SICILIANO

1873 Salvatore Salomone-Marino, *Saggio di una versione della Divina Commedia nell'idioma siciliano, Preghiera di San Bernardo, Par. XXXIII*, in *Di alcuni luoghi difficili e controversi interpretati col volgare siciliano*:



*lettera al ch. prof. Francesco Corazzini, Palermo, Tip. del Giornale di Sicilia, 1873, seconda ed. con giunte. Sull'autore e i suoi studi si veda Perricone 2017.*

Salvatore Salomone-Marino nasce a Borgetto in provincia di Palermo nel 1847 e insegna patologia e clinica prope-  
deutica all'Università di Messina. Oltre agli studi medici e scientifici, si dedica alla raccolta delle tradizioni popolari. Muore a Palermo nel 1916.

*Preghiera di San Bernardo  
Par. XXXIII*

*Virgini matri, figghia di tò Figghiu,  
umili ed áuta cchiù chi criatura.  
Termini fissu d'eternu cunsigghiu,  
tu chidda si' chi l'umana natura  
nobilitasti, sicchè lu fatturi  
nun si sdignau di farsi sò fattura.  
'Ntra lu tò ventri s'accinniu l'amuri  
chi pri sò càudu nni l'eterna paci  
ccussi ha germinatu chistu ciuri.*

Figura 8 Salvatore Salomone-Marino, *Di alcuni luoghi difficili e controversi della Divina Commedia interpretati col volgare siciliano*, Palermo, per i tipi del Giornale di Sicilia, 1873.

*Ccà, si' a nui meridiana faci  
di caritati; e ddà, 'ntra li murtali,  
si' di speranza funtana vivaci.*

*Donna, si' tantu granni e tantu vali,  
chi cui, grazie vulennu, a tia 'un ricurri,  
la disianza sua manca di l'ali.*

*La tua benignità sulu 'un succurri  
a cui dumanna, ma pri tanti fiati  
a la stessa prighiera anchi precurri.*

*In tia misiricordia, in tia pietati,  
in tia magnificenza, in tia si aduna  
tuttu quantu in criatura è di bontati.*

*E chistu, chi da l'infima lacuna  
di l'universu insinu a ccà ha viduti  
li viti spiritali ad una ad una,*

*supplica a tia pri grazia di virtuti,  
tantu chi pozza cu l'occhi livarsi  
cchiù áutu, versu l'ultima saluti.*

\*\*\*

#### DIALETTO LOGUDORESE

1929 Pietro Casu, *Sa Divina Cumedìa de Dante in limba salda*, Ozieri, Casa Ed. Francesca Niedda & figli, 1929 (poi anche 1977). Traduzione integrale in terzine dantesche nel dialetto di Berchidda, prov. di Olbia.

Pedru Casu nasce a Berchidda (Nu) nel 1878. Sacerdote, laureato in Teologia, insegna Lettere nei seminari di Ozieri e Sassari. È predicatore in lingua e in dialetto. Muore nel 1950.

*Divina Cumedìa. Cantu primu*  
Traduzione in sardo logudorese di Pietro Casu

*A su mesu caminu de sa vida  
m'incontres'in un'addhe a buscu oscura  
ca sa via 'eretta fi' peldida.*

*Cant'a narr'ite fid es cosa dura  
sa foresta eremida e aspra e folte,  
ch'in sa mente renova' sa paura.*

*Tant'es grae ch'es pagu pius molte:  
ma pro narrer su bene chi b'hapesi  
cantu b'idesi est bellu chi rappolte.*



*No isco narrer comente b'intresi:  
tantu fio sonnidu in cussu puntu,  
chi su caminu veru abbandonesi:*

*m'andbadu a pes dè unu coddhu, appuntu  
ue finia' s'addbe, chi su coro  
m'haia' de timorias compuntu,*

*bestidu in punta lu idés'a oro  
dai sa lughe de su pianeta,  
ch'a totu ilgiana' su caminu issoro.*

## Bibliografia

- Canto 1991 = Maria Canto, *Dizionario degli uomini illustri messinesi*, Lodi, Edizioni Lodigraf.
- De Chiara 1894 = Stanislao De Chiara, *Dante e la Calabria. Canti della Divina Commedia tradotti in dialetto calabrese*, Cosenza, Aprea.
- Di Gregorio 1991 = Francesco Di Gregorio, *Le traduzioni novecentesche della Divina Commedia nei dialetti italiani*, in «Testo», n. 22, 1991, pp. 41-68.
- Favaro 2017 = Maiko Favaro, *Dante da una prospettiva friulana. Sulla fortuna della Divina Commedia in Friuli dal Risorgimento ad oggi*, Udine, Forum.
- Ferlita 2003 = Salvatore Ferlita, *Le traduzioni in dialetto della Divina Commedia in Italia*, in *Divina Commeddia*, Palermo, Nuova Ipsia Editore.
- Ferlita 2008 = Salvatore Ferlita, *Viaggio nelle versioni dialettali del capolavoro*, in «La Repubblica», 17 gennaio 2008.
- Ferrazzi 1865 = Giuseppe Jacopo Ferrazzi, *Manuale dantesco*, Bassano, Sante Pozzato.
- Fichera 1929 = Filippo Fichera, *Traduzioni dialettali dantesche*, in «Rivista Italiana di Letteratura dialettale», I, n. 4, 1929, pp. 179-192.
- Fichera 1959 = Filippo Fichera, *Il Primo Canto dell'Inferno nei dialetti d'Italia e nelle lingue neolatine*, Milano, Convivio Letterario.
- Fichera 1961 = Filippo Fichera, *Il Secondo Canto dell'Inferno nei dialetti d'Italia e nelle lingue neolatine*, Milano, Convivio Letterario.
- Filigheddu, Marras e Tola 2015 = Cosimo Filigheddu, Mario Marras e Salvatore Tola, *La traduzione in Sassarese del primo canto dell'Inferno di Salvator Ruju e Pedru Casu, L'inferru dantesco in sassarese e logudorese*, in «Piccola collana di memorie», n.25, Villanova Monteleone (SS), Soter Editrice.
- Francescato 1966 = Giuseppe Francescato, *Dante e il dialetto friulano*, Udine, Arti grafiche friulane.
- Gallo 1845 = Pier Vincenzo Gallo, *Il canto III dell'Inferno tradotto in dialetto calabrese*, in «Il Pitagora. Foglio periodico di scienze lettere ed arti», 1845, n.10, pp. 412-413.
- Gibellini 2021 = Pietro Gibellini, *L'Inferno di Dante riscritto in milanese da Carlo Porta*, Milano, Interlinea.
- Granatiero 2017 = Francesco Granatiero, *La Divina Commedia nei dialetti italiani*, in «Dante», XIV (2017), pp. 93-112.
- Isella 1975 = Carlo Porta, *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori.
- Lanuvio 1635 = Francesco Lanuvio, *Chronicon generale ordinis Minimorum*, Lutetiae Parisiorum, Sebastiano Cramoisy.
- Mira 1881 = Giuseppe Maria Mira, *Bibliografia Siciliana ovvero Gran Dizionario bibliografico delle opere edite e inedite, antiche e moderne di autori siciliani o di argomento siciliano stampate in Sicilia e fuori*, vol. II, Palermo, G. B. Gaurdiano.
- Mongitore 1714 = Antonio Mongitore, *Sicula sive de Scriptoribus Siculis*, vol.2, Palermo, p. 124.
- Nardo 1869 = Giovanni Domenico Nardo, *Considerazioni filologiche sull'importanza dello studio comparativo dei dialetti rustici e sulla riuscita di alcuni saggi di versione tentati in qualche dialetto veneto, del canto della Divina Commedia in cui trovasi descritta la morte del Conte Ugolino*, Venezia, Tipografia del Commercio.

- Natoli 1893 = Luigi Natoli, *Gli studi danteschi in Sicilia*, Palermo, Tipografia Lo Statuto.
- Parodi 1902 = Ernesto Giacomo Parodi, *La Divina Commedia, l'Orlando Furioso e la Gerusalemme Liberata nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa*, *Saggiuolo bibliografico* di Carlo Salvioni in «Bullettino della Società Dantesca Italiana. Rassegna critica degli studi danteschi», IX n.s. (1902), p. 265.
- Pasero 2019 = Dario Pasero, *Dante nelle traduzioni di alcuni poeti dialettali*, in [www.giornalelavoce.it](http://www.giornalelavoce.it), 31 gennaio 2019.
- Pasolini 1947 = Pier Paolo Pasolini, *Dalla lingua al friulano*, in «Ce fastu?», XXIII (1947), 5-6, pp. 24-26.
- Pellini 2015 = Andrea Alessandro Pellini, *Per un saggio sulle traduzioni dialettali lombarde della Divina Commedia*, tesi di laurea magistrale in Filologia Moderna, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Pavia, a.a. 2015-2016, relatore Mirko Volpi, correlatrice Gianfranca Lavezzi.
- Perricone 2017 = *Pitrè e Salomone Marino*, Atti del convegno internazionale di studi a 100 anni dalla morte, Palermo, 23-26 novembre 2016, a cura di Rosario Perricone, Palermo, Edizioni Museo Pasqualino.
- Salvioni 1902 = Carlo Salvioni, *La Divina Commedia, l'Orlando Furioso e la Gerusalemme Liberata nelle versioni e nei travestimenti dialettali a stampa*, *Saggiuolo bibliografico*, nozze Maggini-Salvioni, s.l., s.e., s.n.t., 1° aprile 1902.
- Salvioni 1909 = Carlo Salvioni, *Dante dialettale* in «Bullettino della Società Dantesca Italiana. Rassegna critica degli studi danteschi», XVI n.s. (1909), pp. 45-52.
- Salvioni 1910 = Carlo Salvioni, *Ancora 'Dante dialettale'* in «Bullettino della Società Dantesca Italiana. Rassegna critica degli studi danteschi», XVII n.s. (1910), pp. 222-224.
- Stussi 1977 = Alfredo Stussi, *Fortuna dialettale della Commedia: appunti sulle versioni settentrionali*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Toso 2009 = Fiorenzo Toso, *Riprodurre il senso o la forma? La traduzione in codici di diverso prestigio (tre versioni genovesi di Dante)*, in «Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere di Sassari», vol. VI, *Lost in Translation. Testi e culture allo specchio*, Sassari 17-18 dicembre 2007, Sassari, Workshop Papers.
- Toso 2020 = Fiorenzo Toso, *Sulle traduzioni in genovese della Divina Commedia*, in *Poetare nelle varie lingue d'Italia*, [www.insulaeuropea.eu](http://www.insulaeuropea.eu), 30 aprile 2020.
- Zingarelli 1900 = Nicola Zingarelli, *Dante e la Puglia*, Firenze, Olschki.

# Dante nell'opera lirica

STEFANO TELVE

---

Un fattore spiccatamente costitutivo del melodramma e del libretto d'opera, più che di ogni altro genere letterario, è il riuso di testi preesistenti; e sono ben note a questo proposito, nella librettistica, sia la forte presenza della letteratura 'alta', come fonte diretta o mediata, sia le diverse modalità del rapporto che intercorrono tra l'una e l'altra a seconda delle epoche, dei generi e delle inclinazioni di musicisti e librettisti<sup>[1]</sup>.

Nel corso dei secoli il ritorno a Dante, in particolare, ha avuto nella librettistica, come anche nella letteratura e nella cultura in senso più ampio, un andamento carsico, affiorando nel Seicento, tornando latente nel Settecento, riemergendo con rinnovato vigore nel corso dell'Ottocento fino oltre l'inizio del secolo successivo e tornando ad attenuarsi nel pieno Novecento (quando è però tutta l'opera lirica a scomporsi in forme che non si richiamano a precedenti, come per *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini, del 2010). Nel canone dei quattro maggiori poeti che venne a costituirsi durante il XVIII secolo (Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso), «l'uomo nuovo era naturalmente l'antico, Dante», per riprendere le parole spese in un'analogo occasione celebrativa da Carlo Dionisotti, che scorgeva l'*oppositum* di Dante in un poeta che aveva raggiunto universale acclamazione in Italia e in Europa attraverso i suoi melodrammi, cioè Pietro Metastasio<sup>[2]</sup>. L'accostamento può evocare altre coppie di opposti richiamati a proposito della musica italiana e del suo rapporto con la poesia nella storia: quella tra 'seriousness' (comune a tutti i musicisti che si sono rivolti a Dante) e 'lightness', e quella tra Dante (la cui parola *genera* musica) e Petrarca (la cui parola *ha* musica), e ancora quella tra musicalità e musicabilità (nel senso di 'potenziale musicale') dei versi danteschi<sup>[3]</sup>. Procediamo però con ordine, per secoli e per temi, premettendo qui che i riferimenti a Dante, di là da alcune eccezioni, sono stati sempre intesi come riferimenti alla *Divina Commedia*<sup>[4]</sup>.

1. Se il Rinascimento mostra sostanziale «diffidenza o comunque [...] estraneità senti-

---

[1] Cfr. ad es. Coletti 2006 e Coletti 2016: 21-22, Della Seta 2016: 207, D'Angelo 2013, Bragantini 2016, Abramov-van Rijk 2009, Rostagno e Tatti 2016.

[2] Dionisotti 1967: 256-257.

[3] Cfr. risp. Petrobelli 1990: 219-220, Rostagno 2013: 187 e Roglieri 2001: 8-11.

[4] Censimenti delle composizioni musicali incentrate su temi estratti dalla *Divina commedia* sono in Lansing 2000: 904-914 e nell'appendice di Roglieri 2001. Cfr. inoltre Mioli 2003, 2016, 2017, Peretti 2013 e Rossetto Casel 2018.

mentale all'arte dantesca»<sup>[5]</sup>, una delle prime, e in assoluto delle più interessanti occasioni d'incontro tra il sommo poeta e la musica, si ha agli albori del teatro profano in volgare e del melodramma, con l'*Orfeo* di Monteverdi e Striggio (1607), non molti anni dopo la messa in musica di versi danteschi nei madrigali, avvenuta nell'ultimo quarto del Cinquecento in misura contenuta ma insistita per alcuni passi<sup>[6]</sup>.

Verso la fine del III atto *Orfeo*, guidato fino a quel punto della vicenda dalla Speranza, scende agli inferi per liberare Euridice<sup>[7]</sup>. La situazione scenica, chiaramente dantesca, è accompagnata da richiami formali alla *Divina commedia* più o meno espliciti<sup>[8]</sup>: si va dalla citazione letterale («Lasciate ogni speranza, o voi ch'entrate» *Inf.* III 9) e dall'uso, insolito in musica, della terza rima (nell'aria *Possente spirto*, momento peraltro centrale nell'opera)<sup>[9]</sup>, a singole riprese lessicali, più puntuali («Ecco l'atra palude, ecco il nocchiero»: cfr. «al nocchier de la livida palude» *Inf.* III 98) o più generiche, interne allo stesso canto III (nell'immagine degli *spirti ignudi* si ricorda l'essere *ignudo* come condizione delle anime infernali: «Questi sciaurati [...] erano ignudi», *Inf.* III 64-65)<sup>[10]</sup> oppure estese ad altri canti dell'*Inferno* (come *nero stagno*, a metà tra il citato *atra palude* del canto III e il *bogliente stagno* di *Inf.* XXII 141)<sup>[11]</sup>.

Ma è tuttavia facile notare che il tenore del vocabolario e delle immagini non è affatto solo dantesco. È ad esempio così nella citata aria *Possente spirto* per alcune *iuncturae*: se *aer cieco* fonde, in un'espressione tassessa e prima ancora ariostessa alcune suggestioni infernali<sup>[12]</sup>, molto distanti da Dante sono invece espressioni come *luci serene*, d'ascendenza lirica e petrarchista, e *corporea salma*, presente poco dopo in questo stesso passaggio, che rimanda a un modello culturale di riferimento ben più prossimo, non solo temporalmente, a Monteverdi e Striggio e al loro *Orfeo* cioè a quello boschereccio di Guarini e Tasso<sup>[13]</sup>.

Questa compresenza evidenzia il fatto che alla tessitura formale dell'*Orfeo* contribuiscono più modelli: una scelta che trova piena ragione e legittimazione nel particolare

[5] Cfr. Degrada 1965: 260.

[6] Cfr. Petrobelli 1990: 222 e Roglieri 2012: 159-162.

[7] Cfr. Petrobelli 1990: 222-229, Coletti 2003: 85 e Bonomi e Buroni: 35-37 e 157-160.

[8] Sui risvolti di carattere musicale cfr. Petrobelli 1990: 224-229, Shanti 2017: 192-194 e Besutti 2018.

[9] Cfr. Shanti 2017: 194-195; cfr. inoltre Schneider 2010: 101-102.

[10] Ma poi *iunctura* petrarchesca («o spirto ignudo od uom di carne et d'ossa», *Si è debile il filo a cui s'attene* 37) e più tardi tassiana (*Gerusalemme liberata* IX 99, XVI 59 e *passim*; nelle citazioni dai poemi in ottave ricordati nel corso del lavoro il numero romano rinvia al canto e il numero arabo all'ottava).

[11] Si cita da *La favola d'Orfeo* [...], Mantova, Francesco Osanna, 1607.

[12] *Aer cieco* è nell'*Orlando furioso* XX 75, XXVII 130, XXVIII 20 e nella *Gerusalemme liberata* IV 3 e 53, IX 12. Nella *Commedia* l'aere infernale è *perso* (*Inf.* V 89), *tenebroso* (*Inf.* VI 11), *nero* (*Inf.* IX 6), *grosso e scuro* (*Inf.* XVI 130); *cieco* è abbinato a *mondo* (*Inf.* IV 13, XXVII 25) e a *carcere* (*Inf.* X 58-59, *Purg.* XXII 103).

[13] *Luci serene* è nel *Canzoniere* di Giusto de' Conti, nelle *Rime* di Bandello, Gaspara Stampa, Della Casa, e soprattutto in Tasso, e ancora nel *Rinaldo* e nella *Gerusalemme liberata*. *Corporea salma* compare prima in Guarini, *Pastor fido* III 6 e III 9, poi in Tasso, *Rime*, *Quando a sentir qua giù la state e 'l verno*, v. 3.

contesto nel quale e per il quale l'opera nacque, quello dell'Accademia degli Invaghiti di Mantova, ambiente che era assai prossimo a quello dell'Accademia fiorentina, uno dei maggiori centri di studi danteschi del Cinquecento<sup>[14]</sup>, e probabilmente ancora risonante dei versi danteschi musicati nei madrigali dal compositore ferrarese Luzzasco Luzzaschi (*Inf.* III 22-27) poi ripresi da vari musicisti (come Renaldi e Mosto) attivi nella cerchia padovana delle accademie alla fine del secolo<sup>[15]</sup>.

E d'altra parte si può anche ricordare che nei confronti di Striggio e di Luzzaschi proprio Tasso spese, in uno dei rari momenti in cui si esprime su cose di musica, ovvero nel dialogo *La cavaletta ovvero de la poesia toscana*, parole di elogio:

«Dunque lascerem da parte tutta quella musica la qual degenerando è divenuta molle ed effeminata, e pregheremo lo Striggio e Iacches e 'l Lucciasco e alcuno altro eccellente maestro di musica eccellente che voglia richiamarla a quella gravità da la quale traviano è spesso traboccata in parte di cui è più bello il tacere che 'l ragionare»<sup>[16]</sup>.

Ma è interessante il fatto che la compresenza delle componenti, d'impronta ora dantesca ora petrarchesca, si lascia cogliere anche fuori della situazione scenica marcatamente infernale appena descritta. Nell'atto I, in apertura di dramma, i sei versi iniziali del Pastore, subito dopo l'esordio del coro, constano di un appello e di un augurio d'impronta fortemente letteraria. L'eco dantesca risuona nell'articolazione discorsiva dell'appello d'apertura, dove troviamo un modulo dialogico, raziocinante e interlocutivo, formato da una protasi fattuale (*se...*) seguito da un'apodosi interrogativa (*perché...?*) – «Ma tu gentil cantor s' a' tuoi lamenti / già festi lagrimar quelle campagne, / perch'or al suon de la famosa cetra / non fai teco gioir le valli e i poggi?» – che riprende quello che potremmo considerare un modulo tipico della *Divina Commedia*, specie dell'*Inferno*<sup>[17]</sup>.

Sono d'altra parte poco dantesche (del Dante del poema) altre armoniche: la propopea 'panica' del paesaggio naturale («lagrimar queste campagne [...], gioir le valli e i poggi»); alcuni *realia* e la loro combinazione in *iuncturae* (*lieta canzon*) e in figure (come la personificazione di Amore, «qualche lieta canzon che detti Amore»); infine, alcune scelte morfologiche (il passato remoto *festi*)<sup>[18]</sup>. Elementi che ricreano un'atmosfera semmai lirica, specie tassiana – in consonanza del resto con l'ambientazione pa-

[14] Senza tener qui conto delle fonti di altri autori antichi e moderni: cfr. Schneider 2010: 99-100, Saino 2014a e 2014b, Bonomi e Buroni 2017: 35-36 e 157-160. Sul contesto culturale dell'*Orfeo* cfr. Besutti 2018, Shanti 2017: 197-198, Petrobelli 1990: 223-224.

[15] Cfr. Degradà 1965: 269-270.

[16] Cfr. Torquato Tasso, *I dialoghi*, ed. crit. a cura di E. Raimondi, Firenze, Sansoni, 1958 (si cita da BIZ).

[17] *Se* (fattuale)... *perché*: «Se per questo cieco / carcere vai per altezza d'ingegno, / mio figlio ov'è? e perché non è teco?» *Inf.* X 58-60, «perché non dentro da la città roggia / sono ci puniti, se Dio li ha in ira? / e se non li ha, perché sono a tal foggia?» *Inf.* XI 73-75, «E io a lui: "Se 'l presente rigagno / si diriva così dal nostro mondo, / perché ci appar pur a questo vivagno?"» *Inf.* XIV 121-23, «Piangendo mi sgridò: "Perché mi peste? / se tu non vieni a crescer la vendetta / di Montaperti, perché mi moleste?"» *Inf.* XXXII 79-81. Il modulo è più raro nelle altre cantiche.

[18] Sporadico nelle rime di Boccaccio e nel Trecento e più frequente altri autori successivi, specie cinquecenteschi (cfr. BIZ); cfr. anche Serianni 2009: 234-235.

storale – e più alla distanza petrarchesca, complessivamente molto pervasiva in tutta l'opera, al punto che la mediazione di Tasso finisce col sospettarsi anche per lacerti risalenti originariamente alla *Commedia*, come ad esempio «testimon del core»<sup>[19]</sup>.

Altrettanto può dirsi, poco dopo, per l'esordio di Orfeo, ricco di immagini e strutture che rinviano alla poesia del tempo: «se tanti Cori havessi [...] colmi si farien tutti e traboccanti» è ad esempio complessivamente vicina al *Pastor fido* di Guarini, sia per l'immagine dell'irrealità («Se tante lingue avessi e tante voci / quant'occhi il cielo e quante arene il mare / perderien tutte il suono e la favella [...]» V 2), sia per alcune scelte lessicali (come l'uso figurato di *traboccante*) sia infine per la disposizione sintattica degli aggettivi (epifrasi)<sup>[20]</sup>. L'interesse dell'episodio e dell'atto III, è stato osservato, risiede nel rapporto dialettico con la sua fonte e nel riuso creativo, ovvero nell'essere «una *imitatio*, sia pure con un'aperta intenzione di superare il modello»<sup>[21]</sup>.

L'ascendente dantesco si estende poco oltre gli inizi del Seicento, affiorando in modo episodico nel corso del secolo, quando ad essere richiamata non è una situazione dantesca, ma un personaggio, il Conte Ugolino, il cui lamento è messo in musica in una monodia, andata perduta, di Vincenzo Galilei<sup>[22]</sup>; ma sarà l'Ottocento il secolo più ricco di composizioni dedicate al personaggio dantesco, sia pure non operistiche. Altri saranno infatti i personaggi danteschi che saliranno sulla ribalta del teatro musicale<sup>[23]</sup>.

Nel corso dell'Ottocento, mentre si infoltisce, in Italia e all'estero, la produzione di liriche per canto e pianoforte e quella strumentale basate su versi di Dante o d'ispirazione dantesca<sup>[24]</sup>, saranno proprio i personaggi della *Divina commedia*, più che le situazioni, ad occupare molte scene teatrali: dalle porte dell'*Inferno* del canto III si passerà, col mutare dei tempi, a ridare nuova vita a Francesca da Rimini, a Pia de' Tolomei, a Piccarda Donati<sup>[25]</sup>. Sorvolando su quest'ultima, figura variamente musicata a metà secolo<sup>[26]</sup>, Pia de' Tolomei diviene, nell'omonimo melodramma di Donizetti e Cammarano (1837), da figura purgatoriale personaggio salvifico e sacrificale nei riguar-

[19] L'espressione è in *Purg.* XXVIII 45 e poi in *Rinaldo* XI 15 e nella *Gerusalemme liberata* XIX 96. Sulla vicinanza dell'*Orfeo* a Tasso cfr. Cioci 2009. Sugli echi tassiani nel linguaggio operistico cfr. Frasnedi 2005.

[20] *Traboccante* è usato in poesia in riferimento all'amore con il *Pastor fido* III 5 (*t. amore*), poi in Marino, *Adone* XV 95 (*t. affetto*); un esempio trecentesco è in Giovanni Gherardi («I' pur so vergin pura che l'ardore / ver noi si spiega tanto traboccante, quanto è possibil possa fare amore»: cfr. GDLI, s.v.). Su altri richiami danteschi («A riveder le stelle») cfr. Shanti 2017: 196.

[21] Cfr. Schneider 2016: 137 e anche Schneider 2010: spec. 100-101.

[22] Cfr. Petrobelli 1990: 222; cfr. anche Shanti 2017: 199-203.

[23] Cfr. Rostagno 2013: 175 e segg. e Roglieri 2001: 111-122 (in cui tuttavia non si menzionano opere).

[24] Cfr. Rossetto Casel 2018: 114-115.

[25] Nonché agli stessi Dante e Beatrice, nel «melodramma storico-fantastico» musicato da Paolo Carrer su libretto di Serafino Torelli, *Dante e Bice*, Milano, coi tipi di Francesco Lucca, 1852, che fa proseguire i fatti storici intercorrenti tra Dante e Beatrice (primi due atti) con le loro vicende ultraterrene narrate nella *Divina commedia* (atto terzo).

[26] Da Pietro Platania, Antonio Marchisio e Vincenzo Moscuza: cfr. Mioli 2003: 172.

di degli equilibri politici tra guelfi e ghibellini. D'altra parte, così si esprime il musicista stesso: «Finalmente è deciso che io dia Pia con alcuni cangiamenti in luogo di *Polinto* proscritto. La qual Pia, non deve morire (ma, Dante...). Noi ci fottiamo di Dante»<sup>[27]</sup>. Altrettanto potrebbe affermarsi sul piano linguistico, aderendo in pieno il testo allo stile librettistico primo-ottocentesco. Delle tre "eroine dantesche" di fortuna melodrammatica, soffermiamoci dunque sulla prima, Francesca da Rimini<sup>[28]</sup>.

2.

Ho udito che a Donizetti è venuta la melanchonia di mettere in musica un canto di Dante. Mi pare questo troppo orgoglio: in un'impresa simile credo che non riuscirebbe il Padre Eterno, ammesso ch'egli fosse maestro di musica.

Così si esprimeva Rossini a proposito della messa in musica del canto XXXIII dell'*Inferno* nel 1826 da parte di Donizetti<sup>[29]</sup>. Il nome di Dante si affaccia nell'epistolario di Gioacchino Rossini solo negli anni Cinquanta e dell'interesse del musicista da giovane nei confronti del grande poeta non si sa molto<sup>[30]</sup>. È certo però che sia stato Rossini stesso, e non il librettista Francesco Berio di Salsa, a volere i versi danteschi nella prima scena del terzo atto di *Otello* (1816), in cui Desdemona, lamentandosi con Emilia del suo amato lontano, è colta dal canto di un gondoliere fuori scena che amplifica la sua tristezza e le fa infine ricordare l'amica e schiava africana Isaura, abbandonata dall'innamorato e morta di dolore («Infelice ancor fosti / al par di me. Ma or tu riposi in pace...»):

Desdemona: Che dici?... che mai pensi?... In odio al Cielo,  
Al mio padre, a me stessa... in duro esiglio  
Condannato per sempre il caro sposo...  
Come trovar poss'io tregua o riposo?

*Sentesi da lungi il gondoliere, che scioglie all'aura un dolce canto.*

Gondoliere: «Nessun maggior dolore  
Che ricordarsi del tempo felice  
Nella miseria»

*Desdemona a quel canto si scuote.*

Desdemona: Oh come infino al cuore  
Giungon quei dolci accenti!  
(*alzasi, e con trasporto si avvicina alla finestra*)  
Chi sei, che così canti?... Ah tu rammenti  
Lo stato mio crudele!

[27] Cit. in Roglieri 2001: 128. Per altre riduzioni operistiche cfr. ivi: 123-124. Sulla Pia donizettiana cfr. D'Angelo 2005.

[28] Per considerazioni di carattere letterario cfr. Ferroni 2016.

[29] Cfr. Roglieri 2001: I e Bellotto 2014.

[30] Cfr. Macchione 2018: spec. 119-122; cfr. anche Petrobelli 1990: 229-231.



Il *cantà alla barcarola* del gondoliere era stata una tradizione veneziana ben nota anche ai viaggiatori stranieri. La novità, però, era nella scelta dei versi, che non sono tassiani, ma danteschi:

Fui io che volli introdurre un verso dantesco nel mio *Otello*. Aveva un bel da dirmi il marchese Berio che i gondolieri non cantano mai Dante, ma tutt'al più Tasso; io gli risposi che lo sapevo meglio di lui, perché avevo soggiornato più volte a Venezia; ma in quella scena avevo bisogno di versi danteschi<sup>[31]</sup>.

Si affaccia così, all'opera, il personaggio di Francesca da Rimini, che proprio nelle scene teatrali, non solo musicali, avrà da allora in avanti notevole fortuna: tra il 1825 e il 1900 si contano almeno trentadue melodrammi basati su questo soggetto drammatico<sup>[32]</sup>. Un soggetto che però doveva avere già acquisito nei primi decenni del secolo una sua forte tipizzazione se proprio quei versi torneranno deformati e messi in caricatura nella farsa *La romanziera e l'uomo nero* del 1831, ad opera di Gaetano Donizetti e di Domenico Gilardoni, che rappresentava una satira del romanticismo allora diffuso: «Non v'è maggior dolore / che aver vota la pancia / e far l'amore / nella miseria»<sup>[33]</sup>.

Il personaggio di Francesca da Rimini aveva infatti trovato piena consacrazione nelle scene musicali grazie alla riduzione librettistica di Felice Romani del 1823, a cui seguiranno molte intonazioni<sup>[34]</sup>. Ma decisive per questa affermazione sono state le numerose, e più o meno fortunate, omonime opere teatrali firmate pochi anni prima da tre diversi autori: Eduardo Fabbri (attorno al 1820), Bernardo Bellini (1820) e, soprattutto, Silvio Pellico (1815), la cui opera, oltre a far assumere al personaggio di Francesca una dimensione europea<sup>[35]</sup> – in quanto presentava un numero ridotto di personaggi, un testo più conciso e una trama più semplice e “romantica” (all'amore di Francesca per Paolo si aggiunge l'amore per la patria, con l'intreccio, e la frizione, tra pubblico e privato e la reinterpretazione dell'episodio amoroso in chiave patriottica) –, predisponesse già al Romani un modello per la sua riduzione librettistica musicata nel 1823 da Feliciano Strepponi, padre di Giuseppina, cantante e futura compagna di Verdi<sup>[36]</sup>.

Il punto culminante della vicenda (la scena del libro) è posto da Felice Romani alla fine del I atto<sup>[37]</sup>:

Paolo: Francesca! (*appressandosi*)

Francesca: (*volgendosi*) Ah!...tu signor?

<sup>[31]</sup> Cfr., anche per la citazione della lettera, Cecchini 2005: 153-154; sul passo dell'*Otello* cfr. anche Roglieri 2001: 82-83 e Rostagno 2013: 204-205.

<sup>[32]</sup> Cfr. Roglieri 2001: 74-108 e spec. 87 e Rossetto Casel 2018.

<sup>[33]</sup> Cfr. Portinari 1981: 59 e Ashbrook 1983: 304 e 324.

<sup>[34]</sup> Cfr. Rossetto Casel 2018.

<sup>[35]</sup> Cfr. ad es. Cecchini 2005: 155, 159.

<sup>[36]</sup> Ispirando molti scrittori dell'epoca attuale e della successiva: cfr. Cascio 2016.

<sup>[37]</sup> Si cita da *Francesca da Rimini*, Vicenza, Parise, 1823 (cit. in Cascio 2016: 163-164).

- Paolo: (io gelo)
- Francesca: (io ardo) (*un momento di silenzio*)
- Paolo: Turbata sei, Francesca!
- Francesca: Io...sì...piangea  
Di Lancillotto e di Ginevra i mali.  
Trista istoria io leggea (*mostrando il libro che ha in mano*)
- Paolo: (*Paolo prende il libro, e siede presso lei*)  
(*svolgendo il libro*) Tenero core!  
Pur concedette amore  
Qualche dolcezza agli infelici amanti...  
Compensa un sol contento eterni pianti.  
Ascolta... (*legge*) "Assiso di Ginevra al fianco  
È il Cavalier, pende dal suo bel viso;  
il desiato riso  
vagheggiando, sospira; e il dolce assenso  
legge in quegli occhi della sua ventura"  
Fortunato guerrier!
- Francesca: (*turbata*) (Crudel lettura!)  
Taci...basta...non più
- Paolo: (*teneramente*) seguir mi lascia  
Ch'io mi illuda concedi, a te d'accanto  
Lancillotto son io,  
tu sei Ginevra
- Francesca: (*sempre più turbata*) (Più non reggo: oh Dio!) [...]

Spicca qualche inserto dantesco («pur concedette amore»: cfr. «a che e come concedette amore», *Inf.* V 119; «desiato riso»: cfr. «disiato riso», *Inf.* V 133), ma è poca cosa in un tessuto linguistico per il resto fortemente attuale, caratterizzato da espressioni brevi, spesso allocutive o esclamative, segnate dalle immancabili inversioni interne al sintagma («turbata sei» ecc.)<sup>[38]</sup> e da una figuratività (come «io gelo, io ardo») d'ascendenza stilnovistica e poi della lirica di molti autori successivi (Tasso, Metastasio, Alfieri)<sup>[39]</sup>.

Al mutare delle epoche e delle stagioni letterarie, mutano naturalmente anche le riletture dell'episodio dantesco. Superata la soglia del Novecento, *Francesca da Rimini*

<sup>[38]</sup> Nominale: «Di Lancillotto e di Ginevra i mali»; verbale: «Lancillotto son io»; frasale: «seguir mi lascia», «Ch'io mi illuda concedi».

<sup>[39]</sup> Cfr. ad es.: «ché subitore me fa isvariare / di ghiaccio in foco e d'ardente geloso» (Guido Guinizzelli, *Ch'eo cor avesse, mi potea laudare* 5-6), «come gli occhi sereni ond'ardo e gelo» (Tasso, *Né mai verde arboscel le chiome ombrose* 7), «non so come si possa / minacciando tremare, arder gelando» (Metastasio, *L'olimpiade* II 15) e l'*incipit* «Se al fuoco immenso ond'io tutt'ardo, il gelo» (Alfieri); cfr. anche Serianni 2017: 259.

*ni* torna sulle scene musicali, in chiave decadente, grazie a Luigi Mancinelli e Arturo Colautti prima (*Paolo e Francesca*, 1907) e a Riccardo Zandonai e Tito Ricordi poi (1914), in entrambi i casi in debito con la tragedia dannunziana (1901), ispirata, più che direttamente al canto dantesco, alla versione fornita da Boccaccio nelle sue *Esposizioni sopra la Commedia di Dante*, che consegnerà ai posteri sia l'immagine di un Paolo Malatesta «bello e piacevole uomo e costumato molto» e di un Gianciotto «sozo della persona e sciancato», sia il racconto «dell'“inganno” subito da Francesca Da Polenta, alla quale sarebbe stato fatto credere Paolo Malatesta come il suo vero futuro sposo»: l'allegoria dantesca, grazie a questa «duplice contrarietà, d'ordine spirituale e d'ordine naturale, si anima in dramma e si svolge in un tempo storico, ben diverso dall'eterno assoluto della *Commedia*», ponendo così le premesse per la mitizzazione e la rilettura dei personaggi e della vicenda nel corso del tempo e specie nell'Ottocento, quando la “cultura dell'interpretazione” si comincia a diffondere a scapito della “cultura del commento”<sup>[40]</sup>.

Sul debito contratto con l'opera dannunziana basti dire che la scena IV dell'atto III della riduzione di Ricordi è travasata direttamente, sia pure con i necessari tagli, dalla scena III dell'atto V dell'opera di D'Annunzio, il quale, oltre ad approvare la riduzione dell'amico Tito, scrisse *ex novo*, in poco tempo, i versi per uno dei momenti di maggiore lirismo dell'opera, il pezzo cantabile di Paolo<sup>[41]</sup>:

Paolo        [...]  
               Nemica ebbi la luce,  
               amica ebbi la notte,  
               ove su dal silenzio di me stesso  
               nata e dal fondo dell'eterna doglia,  
               simile alla sorgente che disseta  
               e simile alla fiamma che riarde,  
               freschezza e incendio, lenimento e piaga,  
               or torbida ruggente come fiaccola,  
               or mite come lampada,  
               una visitatrice  
               si chinava su me, quasi a nudrirsi  
               dell'assidua mia veglia;  
               e, quando si partiva  
               al tremar delle stelle,  
               non più fuoco né fonte  
               era, ma il vostro viso...

Francesca    Ah, Paolo, Paolo!

<sup>[40]</sup> Si cita da Castoldi 2017: 117 e 118; cfr. anche Cecchini 2005: 160, Maeder 2017: 245-248 e Rostagno 2013: 180 e segg.

<sup>[41]</sup> Come ricorda lo stesso Zandonai: cfr. il suo *D'Annunzio e la musica di Francesca*, in «Scenario», numero speciale *D'Annunzio e il teatro*, anno VII, num. 4, aprile 1938-XVI, pp. 219-220, ora in Biggi 2017: 359-60. Cfr. inoltre Cigni 2017: 227-230, Targa 2017: spec. 55 e segg. e Bizzoli 2017.

- Paolo      il vostro viso  
              mostrava ella nudato al mio dolore.
- Francesca Paola, se perdonato  
              vi fu, perché vi rilampeggia ancora  
              sotto i cigli la colpa?  
              Ahi, che già sento all'arido  
              fiato sfiorir la primavera nostra

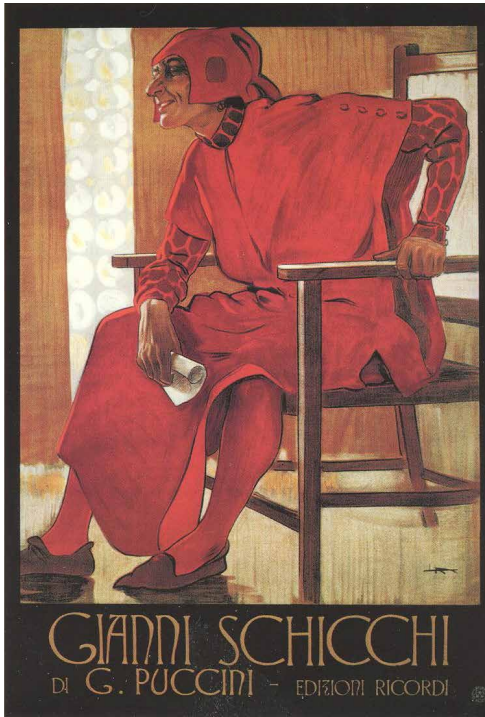


Figura 1 Locandina del *Gianni Schicchi* di Giacomo Puccini sul libretto di Giovacchino Forzano, Milano, G. Ricordi, 1918.

Poco oltre, nella scena del bacio, la lettura del romanzo è però affidata non a Paolo, come nell'opera dannunziana, ma a Francesca, con l'«inevitabile esaltazione 'operistica' dell'eroina femminile sublimata nella sua vicenda terrena dalla stessa vocalità soprano 'pura' destinata ad una prima interprete come Tarquinia Tarquini»<sup>[42]</sup>.

Non abbiamo qui il dialogato pucciniano, piano e conversevole; d'altra parte, come si ricava dallo stesso brano dannunziano riportato, l'ottica è wagneriana («Chissà che non nasca un *Tristano e Isotta* italiano?» si domandava Zandonai)<sup>[43]</sup> e, sul versante linguistico, non si riscontra abbassamento 'veristico' di registro: il tono è anzi dominato da una delle componenti stilistiche più vistose in questi decenni tra i due secoli, cioè l'effetto "finto antico" dell'arcaismo "di recupero", riesumato, in linea con lo spirito modernista di quei tempi, come reperto prezioso

a fini estetizzanti; una tendenza che, se qui risente dell'aura dannunziana, nella riduzione di Arturo Colautti per Luigi Mancinelli di poco precedente ha inclinazioni marcatamente boitiane, evidenti nei fatti metrici, grammaticali, lessicali, nonché in alcune citazioni («Mentr'io discendo la scalea degli anni» canta Gianciotto, richiamando l'*Otello* verdiano: «Forse perché discendo / nella valle degli anni» II 4)<sup>[44]</sup>. E ancora in

[42] Si cita da Cigni 2017: 229. Proprio al personaggio di Francesca è affidato il maggior numero dei momenti cantabili: cfr. Targa 2017: 59.

[43] Si cita da Targa 2017: 37, che si sofferma sugli echi tristaniani del dramma.

[44] Per questi richiami mi permetto di rinviare a Telve 2004: 114. Sulla riduzione a un atto unico cfr. Cecchini 2005: 159; cfr. inoltre Guarnieri Corazzol 2017; per la citazione da *Otello* cfr. Mioli 2017: 156.

forma di citazioni sparse appare richiamata la memoria di Dante, che lo stesso Colautti, meglio noto come autore dei libretti di *Adriana Lecouvreur* per Francesco Cilea (1902) e di *Fedora* per Umberto Giordano (1898), aveva altrimenti omaggiato con il poema in terza rima *Il terzo peccato* del 1902<sup>[45]</sup>.

Ma a proposito di questo libretto è importante ricordare che la versione in un atto è frutto della revisione di una precedente versione in tre atti del 1901, dotata non di quattro ma di sei personaggi, tra cui Guido da Polenta, a cui sono affidate le parole d'esordio. Guido, seduto nella gran sala del palazzo dei Polenta a Ravenna, attende il Nunzio preannunciante l'arrivo di Paolo a capo di un'ambasceria. Paolo porta a Guido i saluti di Malatesta esprimendosi nella terza rima dantesca, *dolce stile* che invita Guido a fare altrettanto:

- |       |   |
|-------|---|
| Guido | S'inoltri l'orator de' Riminesi...  |
| Paolo | A Guido da Polenta, alto rettore<br>de' Ravennati, invia cenni cortesi<br>Malatesta mio padre e mio signore.                |
| Guido | In dolce stile al dolce stil rispondo,<br>rimembrando sua fama e suo valore...  |
| Paolo | Questo valor, di che saggiaro il fondo<br>i tuoi nemici, attende ancor mercede,<br>poi che d'acerbi frutti è a lui fecondo. |

Qualche possibile eco dal poema (*magagna* I 1, anche in *Inf.* XXXIII 153)<sup>[46]</sup> e altri richiami danteschi (citazioni comprese) sono assorbiti in un eloquio toscano-medievale di tono sostenuto, e impreziosito da singole rarità da antiquariato moderno (come *intoscare* 'invelenire' e *leanza*)<sup>[47]</sup>. La ricostruzione formale è sperimentata non solo nella lingua ma anche nella varietà metrica, e soprattutto nel verso lungo (in buona parte potato nella versione in un atto): agli scambi in terzine tra Guido e Paolo segue la scena del canto di Francesca e di altre *donzelle*, composto da strofe di cinque versi di endecasillabi e settenari alternati e monorimi nel franceseggiante *-aggio*<sup>[48]</sup>; uscite le donzelle, Francesca medita solitaria in endecasillabi e settenari variamente alternati e rimati, a cui segue l'intervento di Paolo, in tre quartine di endecasillabi ancora monorimi (*-ago*). Nella seconda versione questo primo atto, ambientato a Ravenna, è tagliato di netto. Il tentativo di calare la vicenda amorosa in un'ambientazione medievale e in un contesto

[45] Cfr. Salvetti 1994: 169, al quale si rimanda per entrambe le riduzioni di Colautti e di Ricordi; cfr. anche Mioli 2017: 56-57.

[46] Si cita dall'edizione dello Stabilimento Tipografico Cazzani, Arona, 1901.

[47] *Intoscare* 'invelenire' è in D'Annunzio, *La figlia di Iorio*, del 1904 («l'autunno amaro intoscato» II 4). Oltre a questo, BIZ e GDLI forniscono rari esempi del verbo, solo con l'accezione 'intoscantarsi' (Alfieri, *Vita*, Passeroni, *Rime*, De Sanctis, *Storia*, tra virgolette).

[48] «Maggio, bel Maggio, disiato Maggio / baldo sì come un paggio / che d'erbe e fior rechi novo messaggio / t'arresta in tuo passaggio / per che dei doni tuoi godiam vantaggio...».

storico più ampio, sia pure attraverso una ricostruzione in chiave moderna, nel passaggio dalla prima alla seconda versione viene chiaramente ridotto, indubbiamente con qualche perdita rispetto al più originale disegno iniziale<sup>[49]</sup>.

3. All'insegna della rarefazione sono invece i richiami danteschi che si sono avuti in libretti scritti per Verdi e per altri grandi compositori<sup>[50]</sup>. Nel *Macbeth*, laddove Piave elabora i versi «Il sigillo del futuro / alle streghe io frangerò», Verdi contropropone «Il velame del futuro / alle streghe io squarcierò», suggerendo così, attraverso un riecheggiamento dantesco («io feci 'l mal sonno / che del futuro mi squarciò 'l velame», *Inf.* XXXIII 26-27), la somiglianza drammatica tra i traditori Macbeth e Conte Ugolino, sia pure con diverso destino<sup>[51]</sup>. Come una citazione dantesca precede la canzone del salice nell'*Otello* di Rossini («Assisa a' piè d'un salice, / immersa nel dolore, / gemea trafitta Isaura / dal più crudele amore»), così nel suo *Otello* Verdi fa seguire alla canzone del salice una preghiera («Ave Maria, piena di grazia, eletta / fra le spose e le vergini sei tu [...]») che riprende un testo

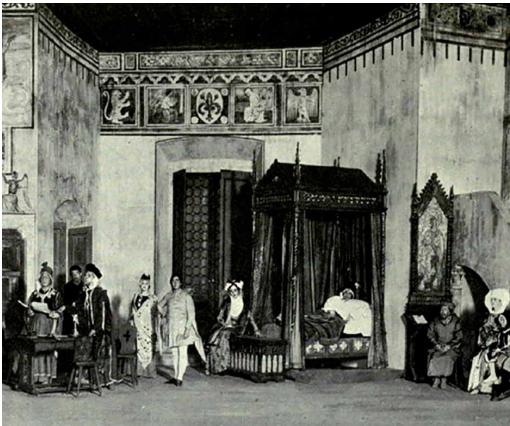


Figura 2 Scena del *Gianni Schicchi* di Giacomo Puccini, New York, foto di White Studios, 1918.

ritenuto volgarizzato da Dante e posto in musica dal Maestro («Ave regina, vergine Maria / piena di grazia: Iddio è sempre teco / Sopra ogni donna benedetta sia [...]») <sup>[52]</sup>.

Solo uno spunto è infine il personaggio dantesco di Gianni Schicchi, il cui libretto per l'opera omonima di Puccini (1918) è fondato, più che sui pochi versi danteschi (*Inf.* XXX 31-33 e 40-45), dal commento alla *Divina Commedia* d'Anonimo fiorentino del secolo XIV curata da Pietro Fanfani (1866), che offre all'eccellente librettista

Gioacchino Forzano i materiali necessari per imbastire una farsa con un dialogato attuale e brillante, in pieno stile comico, con punte di autoironia operistica, ricreata nella coppia stridente di versi rimanti:

Gianni: «Vieni, Lauretta, / rasciuga gli occhi, / sarebbe un parentado / di pitocchi!»

Lauretta: «e se l'amassi indarno, / andrei sul Ponte Vecchio, / ma per buttarmi in Arno!» <sup>[53]</sup>

<sup>[49]</sup> Guarnieri Corazzol 2017: 152-153 sottolinea come la prima versione in tre atti fosse stato un testo «da lui [Colautti] difeso strenuamente proprio in funzione antidannunziana e violentemente antiboitiana» (ivi: 169).

<sup>[50]</sup> Su Verdi e Dante cfr. in part. Rostagno 2013 e 2015. Su Dante e Dallapiccola cfr. almeno Petrobelli 1990: 239 e segg. e Roglieri 2001: 142-150.

<sup>[51]</sup> Cfr. Rosen 2001.

<sup>[52]</sup> Cfr. Petrobelli 1990: 237-39 e Rostagno 2015: 108 e segg. (a p. 110 il testo verdiano).

<sup>[53]</sup> Cfr. Saino 2006.

## Bibliografia

- Abramov-van Rijk 2009 = Elena Abramov-van Rijk, *Parlar cantando: The Practice of Reciting Verses in Italy from 1300 to 1600*, Bern, Peter Lang.
- Arfini e Rizzuti 2018 = Maria Teresa Arfini e Alberto Rizzuti (a cura di), «AnDante». *Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, Università degli Studi di Torino.
- Ashbrook 1983 = William Ashbrook, *Donizetti and His Operas*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bellotto 2014 = Francesco Bellotto, *Declamare la musica: il caso de Il conte Ugolino di Donizetti*, in Federico Fornoni (a cura di), *Donizetti in scena. Attualità del testo-spettacolo*, Atti del Convegno internazionale Bergamo, 12-14 ottobre 2012, Bergamo, Fondazione Donizetti, pp. 297-330.
- Besutti 2018 = Paola Besutti, «Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate»: echi danteschi in Monteverdi e nella nascente opera in musica, in Arfini e Rizzuti 2018, pp. 16-44.
- Biggi 2017 = Maria Ida Biggi, *Francesca da Rimini da D'Annunzio a Zandonai. Interpretazioni scenografiche*, in Fortunato e Comisso 2017, pp. 345-360.
- BIZ = *Biblioteca italiana Zanichelli*, testi a cura di Pasquale Stoppelli, Bologna, Zanichelli, 2010.
- Bizzoli 2017 = Francesco Bizzoli, *La partitura di Francesca da Rimini tra tagli d'autore e di tradizione*, in Fortunato e Comisso 2017, pp. 297-312.
- Bonomi e Buroni 2017 = Ilaria Bonomi ed Edoardo Buroni, *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, Il Mulino.
- Bragantini 2016 = Renzo Bragantini, *I classici italiani nei libretti di Da Ponte*, in Rostagno e Tatti 2016, pp. 123-135.
- Cascio 2016 = Paolo Cascio, *Francesca da Rimini: un libretto di Felice Romani*, in «Dante e l'arte», III, pp. 143-166.
- Castoldi 2017 = Massimo Castoldi, «Teco, dovunque... eternamente... eternamente... tua». *Riflessioni sul mito di Francesca da Rimini nella letteratura italiana*, in Fortunato e Comisso 2017, pp. 175-189.
- Cecchini 2005 = Leonardo Cecchini, *Francesca da Rimini in musica. Riduzioni musicali di "Inferno V" tra Romanticismo e Fin de Siècle*, in Cecchini e Kratschmer 2005, pp. 153-162.
- Cecchini e Kratschmer 2005 = Leonardo Cecchini e Alexandra Kratschmer (a cura di), *Ancora un'ultima occhiata... La virtù della ponderatezza*, Festschrift i anledning af Svend Bachs 60 års fødselsdag, I kollegi og allievi per i 60 anni di Svend Bach, Institut for Sprog, Litteratur og Kultur, Afdeling for Klassiske og Romanske Studier, Aarhus Universitet.
- Cigni 2017 = Fabrizio Cigni, *La Francesca e il tristanismo tra Otto e Novecento*, in Fortunato e Comisso 2017, pp. 209-230.
- Cioci 2009 = Monica Cioci, *Dalla poesia per musica ai libretti del melodramma*, in *Mille e una lingua*, atti delle tornate dell'Accademia degli Incamminati sulla lingua italiana, Firenze, Polistampa.
- Coletti 2003 = Vittorio Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi.
- Coletti 2006 = Vittorio Coletti, *Riuso e citazione nell'opera lirica*, in «E'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di G. Barberi Squarotti*, Alessandria, Edizione dell'Orso, pp. 555-564.
- Coletti 2016 = Vittorio Coletti, *Introduzione all'italiano dei libretti d'opera*, in Rostagno e Tatti 2016, pp. 19-34.
- D'Angelo 2005 = Emanuele D'Angelo, «Siena mi fe', disfecemi Maremma»: ritratti di Pia, da Dante a Cammarano, in «La Fenice prima dell'Opera», 7, 2004-2005, pp. 23-46.
- D'Angelo 2013 = Emanuele D'Angelo, *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Roma, Aracne.
- Degrada 1965 = Francesco Degrada, *Dante e la musica del Cinquecento*, in «Chigiana», XXII, pp. 257-75.
- Della Seta 2016 = Fabrizio Della Seta, «Der Dichter spricht...». *La voce del poeta nel Torquato Tasso di Donizetti*, in Rostagno e Tatti 2016, pp. 207-239.
- Dionisotti 1967 = Carlo Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, in Idem, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, pp. 256-303.
- Ferroni 2016 = Giulio Ferroni, *Eroine dantesche*, in Rostagno e Tatti 2016, pp. 193-206.
- Fortunato e Comisso 2017 = Federica Fortunato e Irene Comisso (a cura di), *Meravigliosamente un amor mi distringe. Intorno a Francesca da Rimini di Riccardo Zandonai*, Accademia Roveretana degli Agiati, Edizioni Osiride, Rovereto.



- Frasnedi 2005 = Fabrizio Frasnedi, *Figure dell'abbandono. Permanenza e variazioni di un paradigma antropologico e del suo "lessico"*, in Elisa Tonani (a cura di), *Storia della lingua italiana e storia della musica*, Firenze, Cesati, pp. 33-48.
- GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, fondato da Salvatore Battaglia, Torino, Utet, 1961-2002.
- Guarnieri Corazzol 2017 = Adriana Guarnieri Corazzol, *L'atto unico Paolo e Francesca nell'esperienza di Luigi Mancinelli*, in Fortunato e Comisso, pp. 151-173.
- Lansing 2001 = Richard Lansing (a cura di), *The Dante Encyclopedia*, New York, Routledge.
- Macchione 2018 = Daniela Macchione, «*Se nuova legge non ti toglie memoria o uso a l'amoroso canto...*». *Il Recitativo ritmato di Rossini sull'episodio di Francesca da Rimini*, in Arfini e Rizzuti 2018, pp. 119-137.
- Maeder 2017 = Costantino Maeder, *Francesca da Rimini da Dante a Zandonai - Alcune osservazioni su una metanarrazione ottocentesca*, in Fortunato e Comisso 2017, pp. 231-260.
- Mioli 2003 = Piero Mioli, *Dante in Opera. Sulla singolare fortuna della "Divina Commedia" nel melodramma*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Petrarca di Scienze, Lettere ed Arti», n.s., LXV, pp. 165-181.
- Mioli 2016 = Piero Mioli, *Memoria o uso a l'amoroso canto. Dante, il melodramma, l'Otto e il Novecento in musica* (prima parte), in «Bollettino Dantesco. Per il Settimo Centenario», 5, pp. 45-65.
- Mioli 2017 = Piero Mioli, *Memoria o uso a l'amoroso canto. Dante, il melodramma, l'Otto e il Novecento in musica* (seconda parte), in «Bollettino Dantesco», 6, pp. 51-71.
- Peretti 2013 = Paolo Peretti, *La «Divina commedia» in musica. Dante e i compositori marchigiani nell'Ottocento e primo Novecento*, in «Studia picena», LXXVIII, pp. 277-351.
- Petrobelli 1990 = Pierluigi Petrobelli, *On Dante and Italian music: Three moments*, in «Cambridge Opera Journal», 2, 3, pp. 219-249.
- Portinari 1981 = Folco Portinari, *Pari siamo! io la lingua, egli ha il pugnale. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*, Torino, Edt.
- Roglieri 2001 = Maria Ann Roglieri, *Dante and music: musical adaptations of the Commedia from the Sixteenth century to the present*, Aldershot - Burlington, Ashgate.
- Roglieri 2012 = Maria Ann Roglieri, *Dante and Nineteenth-Century Music*, in Aida Audeh e Nick Havelly (a cura di), *Dante in the Long Nineteenth Century. Nationality, Identity, and Appropriation*, Oxford, Oxford University Press, pp. 372-390.
- Rosen 2001 = David Rosen, *Macbeth and Ugolino: Another Verdian Encounter with Dante*, in *Verdi Forum*, n. 28, article 6 (disponibile all'indirizzo: <http://scholarship.richmond.edu/vf/vol1/iss28/6/>).
- Rossetto Casel 2018 = Luca Rossetto Casel, «*Or incomincian le dolenti note*». *Paolo e Francesca in musica: le fonti*, in Arfini e Rizzuti 2018, pp. 112-118.
- Rostagno 2013 = Antonio Rostagno, *Dante nella musica dell'Ottocento*, in «Atti e Memorie dell'Arcadia», 2, 2013, pp. 175-241.
- Rostagno 2015 = Antonio Rostagno, *Verdi e Dante. Alcune nuove riflessioni*, in «Dante e l'arte», 2, pp. 103-126.
- Rostagno e Tatti 2016 = Antonio Rostagno e Silvia Tatti (a cura di), *Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento*, Roma, Bulzoni.
- Saino 2006 = Stefano Saino, *La lingua del Gianni Schicchi di Puccini e Forzано*, in «Studi linguistici italiani», XXXII, 2, pp. 212-245.
- Saino 2014a = Stefano Saino, *Più dolci affetti: la lingua dei melodrammi di Ottavio Rinuccini*, in «La lingua italiana», X, pp. 121-136.
- Saino 2014b = Stefano Saino, *Metastasio e la lezione di Rinuccini*, in Ivano Paccagnella – Elisa Gregori (a cura di), *Lingue testi culture. L'eredità di Folena vent'anni dopo*, Atti del XL Convegno Interuniversitario (Bressanone, 12-15 luglio 2012), Padova, Esedra, pp. 261-275.
- Salveti 1994 = Guido Salvetti, *Un mito nell'era di D'Annunzio: Scontrino, Mancinelli, Zandonai*, in *Il mito di Dante nella musica della nuova Italia*, Milano, Guerini, pp. 161-182.
- Schneider 2010 = Federico Schneider, *Some More Dantean Overtones in Monteverdi's Orfeo*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XXXVI (2010 ma 2011), pp. 99-109.
- Schneider 2016 = Federico Schneider, *Tensioni sacre e origini del melodramma: L'Orfeo «sub specie Dantis» di Striggio e Monteverdi*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», XIX, 2, pp. 135-154.

Serianni 2009 = Luca Serianni, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci.

Serianni 2017 = Luca Serianni, *Per l'italiano di ieri e di oggi*, Bologna, Il Mulino.

Shanti 2017 = Aliyah M. Shanti, *Musical Descents: Creating and Re-Creating Hell in Italian Opera, 1600-1680*,

A Dissertation presented to the Faculty of Princeton University in Candidacy for the Degree of Doctor of philosophy recommended for acceptance by the Department of Music, Adviser Wendy Heller, November.

Targa 2017 = Marco Targa, *Convergenze stilistiche nella Francesca da Rimini*, in Fortunato – Comisso 2017: 35-69.

Telve 2004 = Stefano Telve, *La lingua di Arrigo Boito librettista fra tradizione e innovazione*, in «Lingua Nostra», LXV, fasc. 1-2, marzo-giugno, pp. 16-30 (I parte) e fasc. 3-4, settembre-dicembre, pp. 102-14 (II parte).

## Dante per ragazzi

GIOVANNI BATTISTA BOCCARDO

---

La più antica testimonianza di un impiego, per così dire, scolastico della *Commedia* di Dante è probabilmente quella conservata dal quaderno degli esercizi di scrittura di Piero di Lapo Mazzei. Il documento, oggi nel Fondo Datini dell'Archivio di Stato di Prato, risale al 1399; ne è autore un bambino fiorentino di dieci anni, mandato dal padre a studiare l'arte della mercatura a Prato, presso l'amico Francesco di Marco Datini – uno dei più grandi mercanti del suo secolo. Il giovanissimo apprendista non impara qui solo a far di conto: un bravo mercante non poteva infatti limitarsi a conoscere l'abaco, ma – avendo tra le proprie mansioni quella di redigere libri mastri, contratti, corrispondenza – doveva anche essere «buono scriptore»<sup>[1]</sup>. Il quaderno contiene quindi le prove di calligrafia del piccolo Piero, condotte su frammenti poetici diversi, tra i quali si trova anche una terzina del primo canto dell'*Inferno*, diligentemente trascritta per ben venti volte sulla stessa pagina: «Di quella umile Italia fia salute / per cui morì la vergine Cammilla, / Eurialo e Turno e Niso di ferute» (*Inf.* I 106-108)<sup>[2]</sup>.

Al di là di questo precocissimo episodio, la proposta della *Commedia* a bambini e ragazzi seguirà nei secoli successivi alterne vicende, per lo più legate all'iniziativa individuale di maestri e precettori. Ancora all'inizio dell'Ottocento tali iniziative si direbbero tutt'altro che pacifiche, nonostante la rinnovata fortuna di Dante dopo i secoli del parziale oblio<sup>[3]</sup>. Nel 1823 si ristampava ad esempio a Firenze un discorso dell'abate romagnolo Pellegrino Farini, rettore di istituti di istruzione superiore, nel quale alcuni versi di Dante erano commentati accanto a quelli del poeta Carlo Innocenzo Frugoni. La ristampa era stata realizzata, su iniziativa dell'intellettuale pistoiese Niccolò Puccini, per gli alunni del Collegio Forteguerri di Pistoia. Nella lettera di dedica, Puccini li esortava allo studio «di quel benedetto Triumvirato» formato da Dante, Petrarca, Boccaccio<sup>[4]</sup>. La cosa non desterebbe certo oggi nessuno stupore: semmai, ci sembra-

---

[1] Cotrugli 1990: 210. Sul percorso di formazione dei mercanti nell'Italia di quel tempo vd. più diffusamente Soldani 2014.

[2] Della presenza di questa terzina dantesca nel quaderno del Fondo Datini era data già notizia in Livi 1921: 28. Vd. ora Marcheschi 2013.

[3] Carlo Dionisotti faceva iniziare questa la nuova fortuna con la *Basvilliana* di Vincenzo Monti (1793), anche rilevando che le stampe della *Commedia* «cominciarono ad apparire in maggior numero e a intervalli sempre più stretti dal 1791 in poi» (Dionisotti 1999<sup>2</sup>: 257-260).

[4] Farini 1823: VIII.



Figura 1 L'Enciclopedia dei ragazzi della Casa Editrice Cogliati, Milano (1914). Dispensa 12<sup>a</sup> con l'*Inferno di Dante* sintetizzato da Rosa Errera.

rebbe singolare mettere sullo stesso piano Dante e un poeta ricordato ormai solo tra i minori come Frugoni. Allora, invece, la proposta poteva essere vista come un'ardita innovazione, anche passibile di dure critiche.

Infatti, su una delle rare copie superstiti dell'opuscolo, conservata a Firenze presso la Biblioteca Nazionale Centrale, un'anonima mano – molto probabilmente di un religioso, a sua volta educatore – ha vergato a penna una lunga postilla, indirizzata sempre a degli studenti pistoiesi (questa volta del Seminario e Collegio Vescovile)<sup>[5]</sup>. L'anonimo assume i toni duri dell'invettiva: rimprovera Puccini per aver richiamato «l'incauta gioventù alla lettura di quei tre» – cioè di Dante, Petrarca, Boccaccio – e attacca Farini, «che sotto il pretesto di comparare alcuni versi del buon Frugoni con altri del Dante, tenta condurre i giovinetti nella miserabile determinazione di preporre alla lettura del primo lo studio dell'altro». Dante è per lui

uno stolto Ghibellino feroce, che volto in esiglio dalla Patria, e carico dell'esecrazione di tutti i buoni erra di paese in paese in odio a se [*sic*] e ad altrui, e ricorre alla poesia come all'unico mezzo che gli rimane per dare uno sfogo all'atrabile che lo consuma. Ora sotto il velo di strani versi asconde terribili sentimenti, ed ora colla vivissima espressione di altri vomita calunnie, e bestemmie. Qua ti cuoce con pioggia di fuoco Cherici, Letterati sommi e Maestri famosi; là ti conficca con la testa all'ingù Pontefici santissimi senza alcun riguardo al grado ch'ei tennero nella vita lieta, ora opprime di pesanti vestimenta di piombo Religiosi venerandi, ora i migliori cittadini ti pone in un gelato stagno.

Una neanche troppo celata reminiscenza della *Commedia* («sotto il velo di strani versi»)<sup>[6]</sup> lascia in realtà sospettare che l'anonimo censore non solo conoscesse bene l'opera di Dante, ma anche l'avesse letta con inconfessabile partecipazione; tuttavia, la riteneva di certo troppo scandalosa per degli educandi.

Le cose saranno destinate a cambiare radicalmente in pochi decenni. Con il Risor-

[5] La copia, proveniente dalla raccolta di Giovanni Nencini, è presentata già in Dominici 2018: 17-18. Su Niccolò Puccini vd. inoltre Dominici 2017.

[6] Cfr. *Inf.* IX 61-63: «O voi ch'avete li 'ntelletti sani, / mirate la dottrina che s'asconde / sotto 'l velame de li versi strani».

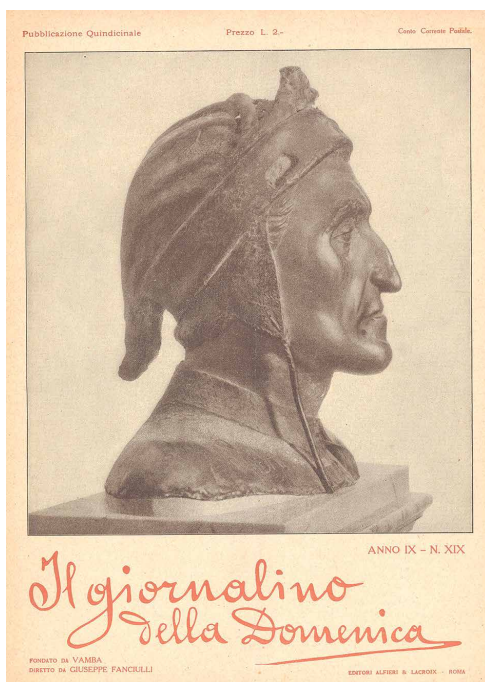


Figura 2 «Il giornalino della Domenica», a. IX n. 19 (1921)  
Fascicolo dedicato al centenario dantesco.

gimento, infatti, il “Ghibellin fuggiasco” si trasforma in una sorta di eroe nazionale *ante litteram*, precursore degli esuli patrioti di quel secolo, inventore di una comunione di lingua che prefigura una comunità di popolo. Acclamato come santo laico della nuova religione civile degli italiani, entra subito a pieno titolo nella nuova scuola dell’Italia unita. La lettura integrale delle tre cantiche, una per ogni anno di liceo, verrà ufficialmente inserita nei programmi di insegnamento solo nel 1892; ma in quelli d’esame la «recitazione» e il «commento filologico ed estetico della *Divina Commedia*» sono presenti dal 1860: e non solo al liceo, ma anche nell’ultimo anno di ginnasio e nelle scuole tecniche, dove è però proposta solo una scelta antologica<sup>[7]</sup>. Che la prassi, al di là delle disposizioni ministeriali, sia da subito quella di un insegnamento largamente diffuso e ben recepito, lo conferma

comunque una delle prime inchieste scolastiche dello stato unitario, proposta nel 1864 dall’ex ministro dell’istruzione Carlo Matteucci, dalla cui relazione conclusiva risulta che tra i più eminenti scrittori gli studenti delle scuole secondarie hanno familiarità «massime con Dante, la cui interpretazione è fatta con diligenza e continuità dal maggior numero dei Professori»<sup>[8]</sup>.

Presto si pensa però di far conoscere Dante ai più giovani anche fuori dalla scuola, integrando quanto proposto dalle antologie, e magari anche anticipando un po’ i tempi: specie dopo i fervori del sesto centenario dantesco, celebrato nel 1865 come festa nazionale di grande partecipazione popolare, che definitivamente rinsalda un culto cui si ritiene giusto iniziare nuovi adepti già dall’infanzia o dalla prima adolescenza. Così, almeno, nell’opinione dell’abate Francesco Regonati, autore di scritti diversi sull’istruzione, che si chiede se debbano «i giovinetti, educati alla vita civile e politica, rimanersene al tutto in disparte in questa universale commozione di riverenza e di gioja, ignorando chi fosse e quali opere abbia scritte questo immortale poeta»<sup>[9]</sup>.

La domanda è ovviamente retorica, e la risposta negativa: al non lasciarli in tale condizione di marginalità è infatti orientata la sua *Divina Commedia di Dante Ali-*

[7] Cfr. Moretti 2009.

[8] *Sulle condizioni della pubblica istruzione nel Regno d’Italia*, che cito da Polimeni 2012: 46.

[9] Regonati 1867: V.





— Cammina!...  
— Già; ma io non ho mica le gambe lunghe come le sue!

# Ramerino

Libro allegro per ragazzi

BIBLIOTECA BEMPORAD PER I RAGAZZI

ghieri additata ai giovanetti (1867), una riduzione del poema che alterna estratti del testo dantesco a brevi brani in prosa che offrono un'esposizione letterale dei versi proposti e la sintesi di quelli omissi. Non si tratta peraltro della prima compilazione di questo tipo: simile impianto aveva già il *Dante offerto all'intelligenza dei giovanetti* (1841) del milanese Pietro Rotondi, patriota delle Cinque giornate e professore di scuola. Entrambi i volumi sono intesi come strumenti propedeutici, con lo scopo «di innamorare costoro di Dante» per invogliarli poi «a gettarsi con forte desiderio alle opere intatte» (Rotondi); ovvero prepararli a leggere il poema «per intero in età più adulta» (Regonati).

La sintesi in prosa consente di passare rapidamente sui luoghi che potevano risultare scandalosi, come il canto dei ruf-

## RAMERINO

come se fossero delle finestre quando incendia una casa!

— C'è dunque il fuoco là dentro? —

Dante aveva lasciato passare queste domande. Finalmente rispose:

— In questi sepolcri roventi sono sepolti a migliaia tutti coloro i quali non credertero in un'altra vita, e ritennero che col corpo rimanessero distrutti anche l'anima e lo spirito. In una parola, questi peccatori pensarono che con la morte tutto fosse assolutamente sepolto. Ora eccoli sotterrati davvero, come essi vollero e credertero.

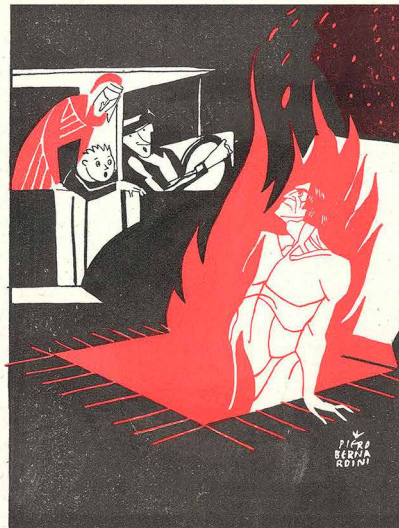
— Ho capito!... Qui ci sono gli eretici! — concluse Benzina il quale, volere o no, era sempre il primo a capire.

— Appunto, — confermò il Maestro. — Gli eretici, che adesso piangono sul loro errore. Non li udite questi lamenti uscir fuori a percuotere l'aria? Sono essi che si disperano! —

I due amici tesero gli orecchi e ascoltarono. Era proprio così, ed era proprio vero che più si scendeva più c'era da sentirsi rizzare i capelli. Abbrustolire laggiù nel fondo di quegli avelli senza potersi muovere!...

— Scusi, signor Dante, — domandò Ramerino — o non si potrebbe andar via un pochino più alla svelta? Altrimenti si fa tardi, lo ha detto anche lei. —

Ma il ragazzo, che incominciava a credere di averne viste abbastanza, non aveva finito di pro-



— Misericordia! — urlò il conduttore ripiegandosi su se stesso. (Pag. 441).

Figure 3-4 Augusto Novelli, *Ramerino. Libro allegro per ragazzi*. Illustrazioni di Piero Bernardini, Firenze, Bemporad, 1925.



18

PINOCCHIO ALL'INFERNO

Se tu quel desso sei, sii il benvenuto;  
 Li nostri nasi fonderemo insieme;  
 L'adunco mio, col tuo cotanto acuto!  
 E son già pronto per sovrano editto  
 Ai piedi tuoi mio sommo burattino;  
 Se questo non facessi, sarei fritto!

Così dicendo il divino poeta tirò un catenaccio ed in quat-  
 tro e quat'otto Pinocchio si trovò al cospetto di Dante Ali-  
 ghieri:

— Ciao paesano! — esclamò Pinocchio tendendo la mano  
 al poeta.

E Dante stringendogliela rispose:

A quello di Fiorenza il benvenuto!  
 A lui la mano io stringo con affetto  
 Perché al par di me è ovunque conosciuto

— E di grazia, amico Dante. — interrogò Pinocchio, —  
 vuoi dirmi come mai dopo seicento e più anni che sei morto,  
 ho il piacere di trovarti vivo nella luna?

Dante Alighieri abbozzò un risolinio e, poetando, così ri-  
 spose:

Con lento volo nella gialla luna  
 Trovossi l'anima mia sbalonzolata,  
 Tra l'altre dei poeti ch'essa aduna.  
 Posato ch'ebbi il piè su questa sfera,  
 Provai un prudorin sotto li calli  
 Ed ipso facto ritornai quel ch'era.  
 Io chiesi spiegazion dello mistero  
 A dieci, a cento, a mille mammalucchi,  
 Ma niun fu in grado di narrarmi il vero.

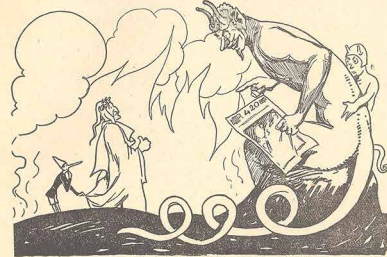
Qui messer Dante si fermò e, vedendo la moglie Beatrice  
 (che finalmente era riuscito a sposare nella Luna non aven-  
 dola potuta sposare in Terra) avviarsi verso il pollaio, piantò  
 in asso Pinocchio, sgattaiolò in cucina di dove ben presto usò

PINOCCHIO ALL'INFERNO

19

con un pezzo di pane bagnato nel brodo dei fagioli fra i tien-  
 ti, tolto furtivamente dalla pignatta:

Ahi! come sa di sal questo brodetto.  
 E si direbbe sia lo brodo altrui  
 Che porta in gusto scritto il suo difetto



— Di grazia, dimmi, chi è questo pupo che ti viene appresso?  
 Pag. 22

esclamò facendo una smorfia. Poi avvicinandosi nuovamen-  
 te al burattino riprese:

Innanzi di marciar verso lo cocchio  
 Ove l'aspetta il fior delli poeti,  
 Io penso d'erudirti, o mio Pinocchio.  
 Nello infinito inferno, ove Minosse  
 Che lo maestro tuo reclama e vuole;  
 Meco verrai come a passeggio fosse,  
 E via facendo imparerai li versi  
 Che lo maestro tuo reclama e vuole  
 Così li passi tuoi non fieno persi

Figure 5-6 Bettino D'Aloja, *Pinocchio all'Inferno*. Straordinario viaggio del celebre burattino in compagnia di Dante Alighieri. Firenze, Nerbini, s.d.

[10] Rotondi 1841: 97.

[11] Arrivabene 1812: X. Su questa versione in prosa cfr. Tongiorgi 2016-2017.



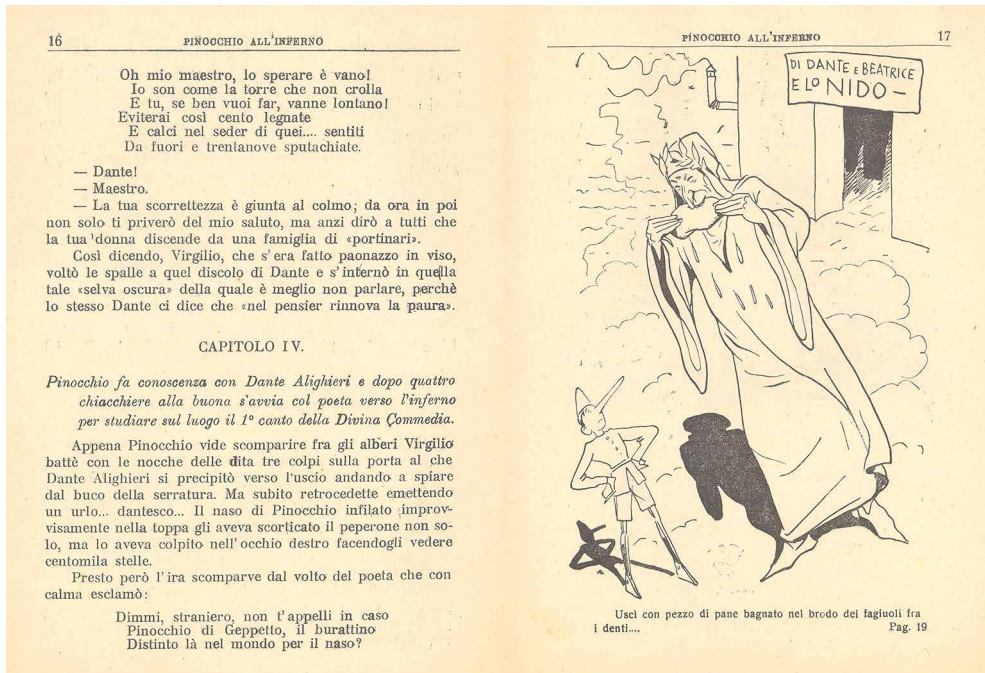


Figura 7 Bettino D'Aloja, *Pinocchio all'Inferno*. Straordinario viaggio del celebre burattino in compagnia di Dante Alighieri. Firenze, Nerbini, s.d.

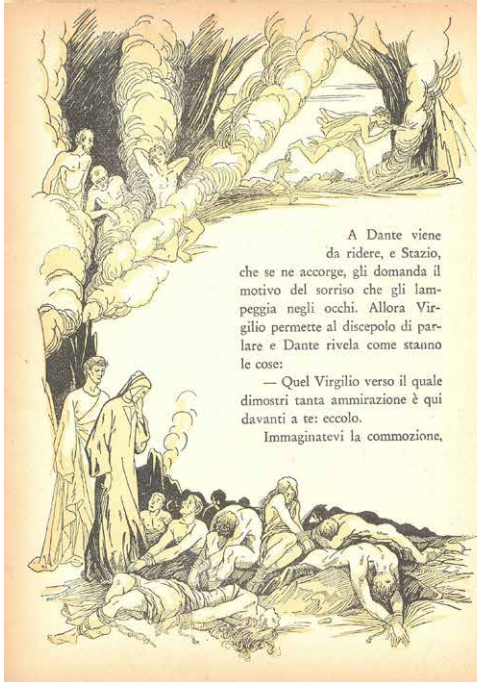
leggere ai ragazzi autori del Trecento («Noi non possiamo cambiare i nostri piccini a dieci o dodici anni in tanti antiquari»), l'ex ministro non ha però nulla da eccepire sui tre grandi di quel secolo, e deve anzi ammettere: «Abbiamo avuto il torto di credere che Dante sia molto difficile, mentre invece per chi conosca la lingua italiana ha delle parti facili»<sup>[12]</sup>.

Certo, Coppino si riferisce a «piccini» di età quantomeno ginnasiale; non tarderanno tuttavia ad arrivare testimonianze di una fruizione anche da parte di bambini: talvolta persino in età prescolare. È il caso dell'illustratore Antonio Rubino, firma storica del «Corriere dei Piccoli», che nella sua autobiografia ricorda di quando a quattro anni – cioè intorno al 1884 – attratto dalle figure di Gustave Doré riprodotte nei volumi Sonzogno si era appassionato alla *Commedia* al punto di farsi leggere dal padre il testo e impararne lunghi brani a memoria<sup>[13]</sup>:

Senti oggi, senti domani, quei versi mi rimasero impressi nella memoria: imparai a ripeterli pappagallescamente parola per parola. [...] Avevo persino la furberia di seguire col dito le parole, intanto che le pronunciavo. Gongolavo dalla gioia: lo spettacolo di un bimbo di quattro anni che leggeva correntemente dei versi così difficili [...] otteneva un grande effetto.

[12] Coppino interviene nella seduta di Roma, 15 febbraio 1873, dell'inchiesta Scialoja sull'istruzione secondaria, che cito da Polimeni 2012: 192.

[13] Il manoscritto dell'autobiografia *Vita, personaggi, racconti e leggende della mia terra* è conservato dagli eredi di Rubino; cito da Fava 2014: p. 114.



Mio padre trovò la burla divertentissima e lasciò credere che io avessi imparato a leggere da solo.

Nonostante questi riscontri positivi, al principio del nuovo secolo si preferisce tornare alla mediazione della prosa. Non sempre, peraltro, con grande soddisfazione di insegnanti e studenti. Lo si vede dall'esperienza dell'abruzzese Giovanni Pedrieri, che avendo fatto un tentativo con i suoi scolari, ne riporta impressioni così poco favorevoli da fargli pensare alla monaca di Monza, costretta anzitempo nel ruolo dell'adulta<sup>[14]</sup>:

Ho letto e fatto leggere perfino ai ragazzi un libro di A. De Ritis che si intitola *La Divina Commedia narrata ai ragazzi*



Forese Donati

Per godere più a lungo la compagnia di Virgilio, Stazio proseguirà ora il viaggio più lentamente, andando di pari passo con Dante.

I tre poeti salgono al sesto girone, ove i golosi patiscono fame e sete vedendo acque freschissime ed alberi carichi di frutta. Le anime hanno un aspetto spaventoso: visi affilati, smunti, dove appaiono ad una ad una le ossa.

Una di quelle anime si volge a Dante, ma egli non la ravvisa: quegli occhi quasi perduti nelle orbite immense, quelle guance scavate, quel volto scheletrico non ricorda d'averli veduti mai. Quando l'anima parla, allora Dante

103

Figure 8-9 Dino Provenzal, *Il Dante dei piccoli*. Quarta edizione (prima paraviana) con le illustrazioni di Luigi Melandri Torino, Paravia, 1950.

[14] Pedrieri 1903: 278.

(Roma, Società editrice Dante Alighieri 1901) ma giuro che non sono rimasto contento né di me né di loro. Ciò mi fa proprio l'effetto di quei bambini che si vogliono mandare a scuola a due anni, e che a cinque devono sapere di latino e di tedesco; oppure di quella signora di Monza che (per ritornare al Manzoni) avute sempre fin da bambina, immaginette di sante monache, bambole vestite da monache e, precocemente, perfino il titolo di futura abbadessa, finì poi per essere una monaca come tutti sanno.

L'adattamento in prosa qui menzionato, dell'insegnante pugliese Andrea De Ritis, non pare in effetti avere avuto grandissima diffusione<sup>[15]</sup>; maggior fortuna avranno invece, nel decennio successivo, la sintesi di Rosa Errera per l'*Enciclopedia dei ragazzi* dell'editrice Cogliati (1914)<sup>[16]</sup>, quella del marchigiano Enrico Mestica, *Dante Alighieri alla mente e al cuore dei giovanetti italiani* (Recanati, Simboli, 1919) e soprattutto quella del giornalista abruzzese Ettore Janni, *In piccioletta barca. Libro della prima conoscenza di Dante* (Milano, Edizioni Alpes, 1921), ripresa tra ristampe e nuove edizioni fin oltre la metà del secolo<sup>[17]</sup>.

Come già quella di Regonati, anche questa di Janni arriva sull'onda dei fervori di un centenario dantesco. Una recensione sul «Giornalino della Domenica» di Vamba e Giuseppe Fanciulli, firmata da Pia Addoli con lo pseudonimo di Allodola, evidenzia che il libro è indirizzato a coloro che, anche tra «i più piccini», conoscono il nome di Dante perché «ora se ne parla tanto tanto», e «vorrebbero sapere qualche cosa di più, su lui, sulla sua vita, sulle sue opere»<sup>[18]</sup>. E in effetti si tratta di una biografia romanzata, all'interno della quale si trova inserita la narrazione del viaggio oltremondano.

Se il sottotitolo non fa questa volta menzione di ragazzi e giovanetti è perché, continuando una vecchia tradizione di riduzioni per il popolo, Janni intende rivolgersi a un più ampio pubblico di non (o non ancora) letterati. È invece tutto pensato per l'infanzia e la prima adolescenza *Il Dante dei piccoli* di Dino Provenzal, pubblicato nel 1922 per le edizioni della Voce. L'uscita è annunciata dall'autore sullo stesso fascicolo del «Giornalino della Domenica» su cui è recensito il volume di Janni – un fascicolo interamente dedicato a Dante in occasione del centenario.

Già da questa anteprima si intuisce la novità di un'opera priva della retorica che caratterizzava le riduzioni precedenti. Nella sua rubrica “L'opinione di Alessandro Magno”, Provenzal dà infatti la parola – «per copia quasi conforme» – a un ragazzino sconcertato per le tante feste dell'anno dantesco («La mia opinione è una sola: che abbiano perso la testa tutti»). Per la ricorrenza, la *Commedia* è stata introdotta anche nella sua classe, in un misto di racconto, lettura e spiegazione che possiamo a questo

[15] Poca circolazione ha avuto anche il successivo *Dante ai piccoli* (De Ritis 1924).

[16] *L'Inferno* si trova nella dispensa XII, del luglio 1914; le altre due cantiche nei successivi. Nel 1935 l'*Enciclopedia dei ragazzi* sarà riproposta da Mondadori: in entrambe le edizioni al testo di Errea si trovano accompagnate le immagini di Doré.

[17] Ristampato nel 1924, 1927, 1936, *In piccioletta barca* è stato ripubblicato da Marzocco, con le illustrazioni di Luigi Melandri, nel 1948 e 1955.

[18] Addoli 1921: 27.

punto considerare una prassi diffusa; ma il risultato non pare migliore di quello descritto a suo tempo da Pedrieri<sup>[19]</sup>:

Anche il nostro professore l'ha presa di petto la storia della commemorazione di Dante, e l'altro giorno, con un muso lungo e serio come se il morto di 500 anni fosse steso lì a due passi, un po' ci raccontò, un po' ci spiegò e un po' ci lesse il primo canto dell'*Inferno*.

– E che cosa ci hai capito? – mi chiese il babbo a tavola.

– A dir la verità, in tutto quell'arruffio di lupi e leoni che ci sono e di cani da caccia che son di là da venire, in quel bosco, in quel monte, in quel lago ch'è in mezzo al cuore, in quella faccenda di Dante che cammina con un piede fermo e di Virgilio che se lo tira dietro, ho inteso una cosa sola: che Dante aveva una paura maledetta.

Viene da qui l'idea di un libro meglio misurato sui piccoli lettori; un libro che si rivelerà originale per il suo stile vivace e leggero, e anche per la sua struttura. La riduzione è infatti inserita in una cornice narrativa: tre bambini di età diversa – Federico, Nena, Sandro – pongono a uno zio «illustre dantista» una serie di domande sul poema e sul suo autore; nelle risposte date da lui tra un incontro e l'altro, nella convinzione che «ogni cosa possa diventare facile, e se non ci si riesce la colpa è di chi spiega», sono via via raccontati tutti gli episodi salienti della *Commedia* (mancano all'appello solo Paolo e Francesca).

Non si tratta per la verità di un espediente del tutto nuovo, essendo stato già tentato nel 1882 da Emma Perodi, che sul «Giornale per i bambini», nelle vesti di zia rispondeva alle curiosità dantesche di un immaginario gruppo di nipoti<sup>[20]</sup>. Ma la componente narrativa è qui più sviluppata, e apre a un filone nuovo: quello delle rivisitazioni. In questa linea si troverà innanzitutto il bellissimo *Ramerino* del commediografo e giornalista fiorentino Augusto Novelli, pubblicato da Bemporad nel 1925 (e stranamente mai riproposto). È, di nuovo, la storia di un bambino a cui il maestro fa leggere in classe la *Commedia*: «troppo presto», dice lui, per un libro scritto in modo «da far sbadigliare anco le chioccioline». Prende quindi Dante in antipatia: vedendo per strada il manifesto di un film dell'*Inferno* – evidentemente il kolossal hollywoodiano del 1924 – esclama indispettito: «Tutti l'hanno con l'*Inferno*!... Anche gli americani! Se lo tengano in America se a loro piace!». Ma, una sera in cui è chiuso in camera sua a cercar d'imparare la lezione, Ramerino si addormenta sui libri: consapevole d'essere nel mondo dei sogni, decide quindi di cercare Dante in persona perché gli spieghi «tutto quello che il maestro vuol sapere». Trovatolo, ripercorrerà con lui il viaggio infernale a bordo di un'automobile.

La dimensione narrativa prevalentemente di evasione, su cui insistono anche le belle illustrazioni di Piero Bernardini, non sostituisce qui del tutto la funzione didattica: nell'itinerario di Ramerino sono infatti richiamati i luoghi e i personaggi dell'intera prima cantica, con l'inserimento qua e là di qualche terzina originale. Niente del genere, invece, nel *Pinocchio all'*Inferno** di Bettino D'Aloja, uscito all'incirca negli stessi anni in una collana di «pinocchiate» dell'editore Nerbini (come i successivi *Pinocchio nel*

[19] Provenzal 1921.

[20] Cfr. Loparco 2014: 178-181.

*Purgatorio* e *Pinocchio in Paradiso*). Lo spunto resta quello dello scolaro svogliato alle prese con un testo difficile, cui Dante appare in sogno per condurlo con lui nell'aldilà e «studiare sul luogo». Ma la vicenda prende qui una piega completamente autonoma rispetto alla cantica, cui unicamente rinvia la comparsa di Virgilio e poi di Minosse. Per il resto si tratta di brevi quadretti parodici, in cui sono inserite terzine umoristiche attribuite a Dante, «che non sapeva esprimersi altro che in versi». Come quelle che segnano l'incontro dei due protagonisti, all'insegna del vistoso tratto somatico che caratterizza entrambi i celebri profili<sup>[21]</sup>:

Dimmi, straniero, non t'appelli in caso  
Pinocchio di Geppetto, il burattino  
Distinto là nel mondo per il naso?  
Se tu quel desso sei, sii il benvenuto;  
Li nostri nasi fonderemo insieme;  
L'adunco mio, col tuo cotanto acuto!

Negli anni successivi, sarà anzitutto *Il piccolo Dante* di Gherardo Ugolini (Brescia, La Scuola, 1928) a riprendere la linea delle riduzioni in prosa, con la sua narrazione dai toni a un tempo epici e fiabeschi<sup>[22]</sup>. È però a questo punto aperta anche la strada della parodia, che dopo il secondo conflitto mondiale sarà poi soprattutto percorsa dalle versioni a fumetti: a partire da quella fortunatissima di Guido Martina e Angelo Bioletto per «Topolino» (1949-1950).

## Bibliografia

- Addoli 1921 = Pia Addoli, rec. a Ettore Janni, *In piccioletta barca*, in «Il giornalino della Domenica», IX, 19, pp. 27-28.
- Arrivabene 1812 = *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ferdinando Arrivabene*, vol. I, Brescia, Franzoni.
- Cotrugli 1990 = Benedetto Cotrugli, *Il libro dell'arte di mercatura*, a cura di U. Tucci, Venezia, Arsenale.
- D'Aloja s.d. = Bettino D'Aloja, *Pinocchio all'Inferno. Straordinario viaggio del celebre burattino in compagnia di Dante Alighieri*, Firenze, Nerbini.
- De Ritis 1924 = Antonio De Ritis, *Dante ai piccoli. Conoscenza della Divina Commedia*, Piacenza, Società Tipografica Editoriale Porta.
- Dionisotti 1999<sup>2</sup> = Carlo Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, pp. 255-303.
- Dominci 2017 = Laura Dominici, *Le parole di Niccolò Puccini*, in Giovanni Capecechi, Giovanna Frosini (a cura di), *La città che scrive. Percorsi ed esperienze a Pistoia dall'età di Cino a oggi*, Firenze, Edifir, pp. 121-130.
- Dominici 2018 = Laura Dominici, «E l'ossa fremono amor di patria». *L'omaggio di Pistoia ai grandi padri della patria: Dante e gli altri*, in Perla Cappellini, Laura Dominici (a cura di), *I busti ritrovati. Una galleria di uomini illustri a Pistoia*, Pistoia, Mirabilia arte e memoria, pp. 13-31.
- Farini 1823 = *Discorso dell'abate Pellegrino Farini sopra alcuni versi del Frugoni e altri di Dante*, Firenze, Tipografia di Luigi Pezzati.

<sup>[21]</sup> D'Aloja s.d.: 16-18.

<sup>[22]</sup> A partire dal 1954, la riduzione in prosa di Ugolini è riproposta dall'editrice La Scuola con il nuovo titolo *Dante, il mistico pellegrino* e con minime varianti rispetto al testo del 1928.



- Fava 2014 = Sabrina Fava, *Dante per i bambini: percorsi tra riduzioni e riscritture nella prima metà del Novecento*, in «Ricerche di Pedagogia e Didattica – Journal of Theories and Research in Education», 9, 3, pp. 113-121.
- Livi 1921 = Giovanni Livi, *Dante e Bologna. Nuovi studi e documenti*, Bologna, Zanichelli.
- Loparco 2014 = Fabiana Loparco, *Educare alla lingua italiana nell'Italia post-unitaria: Dante e il Giornale per i Bambini (1881-1883)*, in Giuseppe Caramuscio (a cura di), *Virtute e canoscenza. Per le nozze d'oro di Luigi Scorrano con Madonna Sapientia*, Lecce, Edizioni Grifo, pp. 167-191.
- Marcheschi 2013 = Chiara Marcheschi, *Come si impara a scrivere. Il Quaderno di esercizi di scrittura di Piero di ser Lapo Mazzei*, in AA.VV., *Francesco di Marco Datini. Affari e affetti nella Prato del tardo Trecento*, Firenze, Nerbini, pp. 48-55.
- Moretti 2009 = Mauro Moretti, *Dante al ministero. Note sui programmi scolastici dell'Italia unita*, in Natascia Tonelli, Alessio Milani (a cura di), *Dante nelle scuole*, Atti del Convegno di Siena (8-10 marzo 2007), Firenze, Franco Cesati Editore, pp. 45-69.
- Pedrieri 1903 = Giovanni Pedrieri, rec. a Ciro Trabalza. *L'insegnamento dell'italiano nelle scuole secondarie. U. Hoepli. Milano. 1903*, in «La Rivista abruzzese», pp. 277-279.
- Polimeni 2012 = Giuseppe Polimeni (a cura di), *Una di lingua, una di scuola. Imparare l'italiano dopo l'Unità. Testi autori documenti*, Milano, Franco Angeli.
- Provenzal 1921 = Dino Provenzal, Il centenario dantesco, in «Il giornalino della Domenica», IX, 19, p. 15.
- Regonati 1867 = *La Divina Commedia di Dante Alighieri additata ai giovanetti per cura del prof. abate Francesco Regonati*, Milano, presso Carlo Barbini.
- Soldani 2014 = Maria Elisa Soldani, «Molti vogliono senza maestro esser maestri». *L'avviamento dei giovani alla mercatura nell'Italia tardomedievale*, in Isa Lori Sanfilippo, Antonio Rigon (a cura di), *I giovani nel Medioevo. Ideali e pratiche di vita*, Atti del convegno di studio svoltosi in occasione della XXIV edizione del Premio internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 29 novembre- 1° dicembre 2012) Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, pp. 147-164.
- Tongiorgi 2016-2017 = Duccio Tongiorgi, «Ritorni al popolo ciò che fu suo». *La 'Commedia' in prosa e altri classici tradotti «in lingua italiana moderna»*, in «Griseldaonline», 16, <https://doi.org/10.6092/issn.1721-4777/9104>.





## Dante pop\*

GIUSEPPE ANTONELLI – FEDERICO MILONE

---

La fortuna popolare di Dante comincia già nel Trecento (Pertile 2021) e arriva, più di recente, fino a quell'universo culturale che chiamiamo genericamente «pop». Al punto che Dante è ormai diventato quello che si è soliti chiamare un'icona, nel senso di un simbolo legato a un immaginario condiviso. C'è il Dante simbolo dell'identità culturale italiana, la cui effigie passa dalle lire agli euro. C'è l'immagine di Dante usata già da tempo come marchio commerciale e in chiave pubblicitaria. C'è il Dante personaggio che ritorna nelle trame di libri, film, fumetti, giochi di successo. Nella nostra breve ricostruzione, il progressivo fissarsi di questa immagine è scandito dalle celebrazioni degli ultimi quattro centenari danteschi.

### 1865 – Sesto centenario della nascita

Le celebrazioni dantesche del 1865, le prime dell'Italia unita, ebbero il loro centro a Firenze, da poco capitale del regno, dal 14 al 16 maggio. Rivolgendo indietro lo sguardo, Carlo Dionisotti le ha definite «l'ultima scena del favoloso dramma risorgimentale», osservando che «nulla di simile [...] si era mai visto prima in Italia, né si vide poi» (Dionisotti 1999: 279, 285). Le manifestazioni ufficiali si aprirono con l'inaugurazione del monumento nazionale a Dante del ravennate Enrico Pazzi. Una fotografia d'epoca ci mostra piazza Santa Croce affollatissima e la cronaca della «Nazione» descrive il momento dello svelamento della statua: un «istante d'entusiasmo che tutti ricorderanno e che nessuno dirà: la voce dell'entusiasmo non si traduce» (*Cronaca fiorentina*, 15 maggio). La manifestazione prosegue, quel giorno e i successivi, con musica e cori, lezioni di relatori d'eccezione – fra cui il giovane Carducci –, un'esposizione di antichi codici nel palazzo del podestà. La festa invade tutta la città, con spettacoli ed eventi di intrattenimento popolare a volte poco o nulla legati alla figura del poeta. Ci sono regate sull'Arno e una tombola in piazza dell'Indipendenza, mentre alle Cascine si tengono le corse dei cavalli e una giostra in costumi trecenteschi. Le cronache dell'epoca segnalano un pubblico abbondante e festoso<sup>[1]</sup>, e la stessa impressione si legge nel

---

\* L'articolo è stato concepito, discusso e rivisto in comune dai due autori; Federico Milone ha scritto i primi due paragrafi; Giuseppe Antonelli gli ultimi due e il paragrafo introduttivo.

<sup>[1]</sup> «Era uno spettacolo maestoso», «la festa popolare alle Cascine è stata animatissima per l'immenso concorso di carrozze e di persone», «Dire che la vasta sala della Società Filarmonica ri-

resoconto di un soddisfatto Francesco De Sanctis, che il 15 maggio scrive alla moglie: «Io sono stato tre ore sotto la sferza del sole, in piedi, poi, un'ora in processione; indi, ballottato dall'immensa folla in qua e in là, poi alle Cascine, poi al Battistero, e stracco e rifinito ho lasciato tutti, e me son venuto a casa. La processione è riuscita bellissima» (De Sanctis 1993: 289-290).

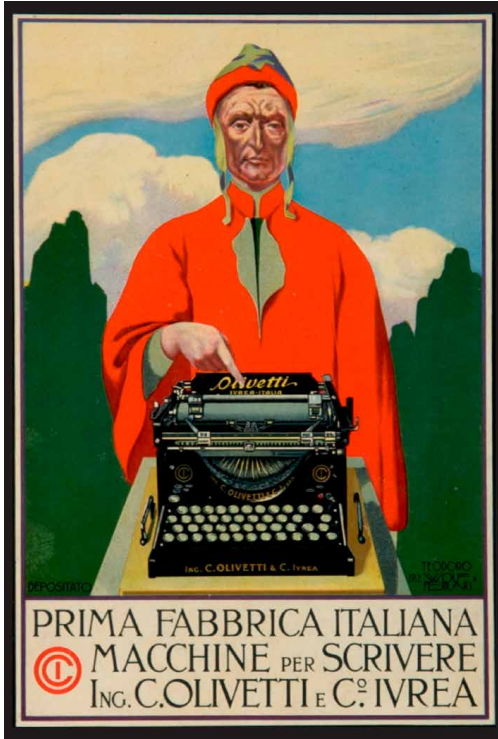


Figura 1 Teodoro Wolf Ferrari, *Manifesto della macchina per scrivere Olivetti M1*, 1912.

Botticelli per rendersi riconoscibile agli italiani emigrati in America, mentre il Dante Vermont (dell'Anselmo & C. di Torino) viene chiamato così perché può «degnamente personificare il concetto dell'Italia il creatore della lingua italiana»<sup>[4]</sup>.

Per questi stessi motivi anche i versi della *Commedia* più presenti alla memoria degli italiani sono spesso usati negli slogan pubblicitari, talora in forme parodiche o addi-

La conclusione della sua lettera è invece una denuncia della mercificazione a cui ha visto sottoposta l'immagine di Dante: «Sento cantar per via: spille di Dante a quattro soldi! Ne ho preso una, come curiosità e memoria. Hanno reso ridicolo Dante. Vendono perfino i confetti di Dante!» (ivi). Legare il nome del poeta a un marchio, sia pure in occasione di una festa popolare, appariva al critico come una profanazione. Nondimeno, nei decenni successivi, saranno molti i prodotti che inseriranno il profilo o il nome di Dante nella loro etichetta: dall'olio ai sigari, dalle scarpe alle macchine da scrivere<sup>[2]</sup>. Le ragioni dell'abbinamento sono più commerciali che culturali: come ha notato Anna Maria Testa, sono la notorietà e la riconoscibilità del nome e del profilo a rendere Dante un perfetto *testimonial* per i prodotti italiani in patria e in giro per il mondo.<sup>[3]</sup> Ecco allora che l'oleificio Costa sceglie il nome Dante e il noto profilo dipinto da

boccava di invitati è poco», «gli antichi viali i prati spaziosi riboccavano di spettatori, e offrivano spettacolo attraentissimo», «ebbe luogo al teatro Pagliano la grande Accademia musicale in onore di Dante. V'intervennero una folla straordinaria» («La Nazione», 15, 16 e 17 maggio). Sulle feste del 1865 cfr. da ultimo Conti 2021.

<sup>[2]</sup> Cfr. per una rassegna complessiva De Martino 2013.

<sup>[3]</sup> *Dante pop, Dante spot* nello speciale *Dantesi, pop* del portale «Lingua italiana» di Treccani.it, 23.3.2021.

<sup>[4]</sup> La pubblicità originale da cui è ripresa la citazione è conservata nella Collezione Soleri di Torino.

rittura dissacranti. Grande scalpore fece la pubblicità della magnesia San Pellegrino, che abbinò il suo prodotto ai versi «I' son Beatrice che ti faccio andare», suscitando spesso reazioni indignate: come quella di Nicola Zingarelli, indispettito – racconta il figlio (Zingarelli 1972: 119) – per aver visto il manifesto pubblicitario sulla fiancata di un tram. Più misurata la reazione di Benedetto Croce, che dichiarava di non poter far nulla contro un tipo di parodia «che nasce dalla stessa celebrità di quelle persone e di quelle opere, che diventano familiari, e perciò, familiarmente, oggetto di celie» (Croce 1967: 56-57).



Figura 2 Ravenna. Avanzo della porta murata dietro la quale erano state nascoste le ossa di Dante.



Figura 3 Fotografia "Muro ove si ritrovarono le ossa di Dante Alighieri il dì 27 maggio 1850 alle ore 10 antimeridiane circa", Ravenna, 1850.

## 1921 – Sesto centenario della morte



Figura 4 Enrico Pazzi, *Monumento a Dante Alighieri*, 1865, Firenze, Piazza Santa Croce.

Una celia bonaria – pubblicata nel contesto delle solenni celebrazioni del 1921 – è la *Divina Commedia* di Venturino Camaiti, che traspone la prima cantica in cento sonetti umoristici in pretto vernacolo fiorentino (Camaiti 1921). La patina popolare riveste anche le citazioni puntuali: «rispose a i' vvecchio di *lanose gote*: / – “Vorsi così colà dove si pote / ciò che si vole”. O cedi, o ti cazzotto! – ». Più in generale, Dante è apostrofato da Virgilio come un *grullaccio*, mentre per Beatrice è *Dantino*, «i' mmi' poetino»; Francesca dal canto suo «sempre è co' i' gganzo e la sarà in eterno, / e fa becco i' mmarito anche all' Inferno». Camaiti è consapevole di compiere un'operazione quasi sacrilega, pubblicando questi versi in occasione di una ricorrenza ufficiale; nell'intro-

duzione, però, rigetta l'accusa: non è mancanza di rispetto, ma semplicemente parodia e il libro «sarà la nota gaia e frizzante tra le pesantezze e le musonerie delle pubblicazioni e delle accademie del centenario dantesco».

Rimanendo nel campo delle versioni dialettali, la voce scanzonata di Camaiti si accompagna a un'altra, di timbro diverso. Il maestro Innocenzo Cervelli, impegnato nell'istruzione popolare, immagina due operai romani all'osteria seduti sotto il manifesto delle celebrazioni del centenario. Uno di loro confessa di conoscere solo il nome del poeta, e così l'altro gli riassume *Er viaggio de Dante* (Cervelli 1979). Alcuni passaggi mostrano una certa creatività, come quello dei barattieri («Se spassavano intanto a fa' capriole / Sur lago a fior de pece li dannati / e sgusciavono come le ciriole») o quello dei ladri («Tu penserai che questa è una frescaccia, / Ma Dante vidde proprio un serpentone / Co' sei piedi zompà sopra un ladrone / E coprije de mozzichi la faccia»). In molte occasioni – invece – Cervelli resta aderente al dettato dantesco, realizzando una volgarizzazione più che una parodia e ispirandosi soprattutto alla poesia dialettale colta di Pascarella e Trilussa. Le opere di Camaiti e di Cervelli segnano comunque un momentaneo punto d'approdo della lunga tradizione dialettale della *Commedia*<sup>[5]</sup>.

Il grande elemento di novità del centenario del 1921 è rappresentato dal cinema<sup>[6]</sup>. Il film che più rimane impresso nella memoria del pubblico è *La mirabile visione*, diretto da Caramba (Luigi Sapelli): una biografia di Dante di raffinato gusto preraffaellita, girata per la casa produttrice Tespi. In un'intervista al «Corriere della Sera»<sup>[7]</sup>, il regista confessa di non essere stato subito entusiasta del progetto – «Dante sullo schermo mi faceva paura» – e di essersi convinto solo dopo aver visto la trama immaginata dal poeta Fausto Salvatori e aver capito di poter raggiungere il suo scopo: «avvicinare, coi mezzi più semplici, al popolo un Dante diverso da quello dei pedanti». L'attore scelto



Figura 5 *La mirabile visione*, diretto da Caramba (Luigi Sapelli), 1921.

per impersonare il poeta è il napoletano Camillo Talamo; una scelta tanto fortunata che «a Verona le donne del popolo [...] lo indicavano ai loro bambini con le parole delle donne di sei secoli fa: «Quello è Dante: è così nero perché è stato all'inferno»». La *film* (il regista usa il femminile) convinse – complice l'accento del protagonista, ironizza Caramba – anche l'inizialmente scettico ministro Croce; ma soprattutto il grande pubblico, che a ogni proiezione riempiva i cinema.

[5] Cfr. da ultimo Granatiero 2017.

[6] Sulla lunga tradizione di Dante al cinema, cominciata già nei primissimi anni del Novecento, cfr. Casadio 1996; Colonnese Berni 1999; Iannucci 2004; e il numero monografico dedicato al cinema di «Dante e l'arte», 3, 2016. Per un censimento complessivo dei film danteschi, si veda il sito a cura di Giuliana Nuvoli [www.danteilcinema.com](http://www.danteilcinema.com).

[7] «Corriere della Sera» del 29 ottobre 1921.



Un successo che invece non toccò all'altra grande impresa cinematografica di quell'anno: il *Dante nella vita dei tempi suoi* di Domenico Gaido. Per ragioni economiche, infatti, la pellicola uscirà molto in ritardo (la prima romana è addirittura del 1925). L'attore principale – Guido Maraffi, scelto per la somiglianza al Dante dipinto da Giotto – si rivelò, stando alle critiche dell'epoca, poco adatto al ruolo. E anche il soggetto risultò troppo complesso, con Dante al centro di un intreccio che univa la sua biografia, alcuni episodi che richiamavano la *Commedia* e vicende legate a personaggi di fantasia. Resta tuttavia, a dare la misura della grandiosità del progetto e delle aspettative che pesavano sul centenario, la descrizione – firmata da Ugo Ojetti – della Firenze di Dante ricostruita per il film nel quartiere Rifredi. Una «città fatata» in cui si scambiano «il gesso col marmo, la cartapesta col bronzo, le ali degli angeli coi batuffoli di bambagia». Insomma, concludeva Ojetti: «Se fossi un dantista direi che questa è la città del mio sogno e che io m'illudo, per il secentenario, di vederla fuori di me e intorno a me»<sup>[8]</sup>.

## 1965 – Settimo centenario della nascita

Negli anni Sessanta, ad alimentare quel sogno ci pensa la televisione. «A conclusione di un anno che, in tutto il mondo, è stato dedicato alle celebrazioni del settimo centenario della nascita di Dante» – annuncia il Radiocorriere TV nel dicembre 1965<sup>[9]</sup> – «apparirà da questa settimana alla televisione, in tre puntate, la “Vita” del grande fiorentino». La formula sarà quella del «documentario drammatizzato»; il protagonista Giorgio Albertazzi «e accanto a lui, vedremo nelle vesti di Beatrice, Loretta Goggi».

Televisiva è ormai diventata anche la pubblicità. E allora per Carosello passa anche l'edizione illustrata della *Divina commedia* pubblicata per i tipi di Fabbri dal 1963 al 1965. Le immagini giocano sul dinamismo di una grafica ispirata ai quadri di Capogrossi e sul pathos creato dal *Dies irae* di Verdi<sup>[10]</sup>; nello stesso anno, un servizio del cinegiornale commenta: «Probabilmente un'edizione così sarebbe piaciuta anche a Dante»<sup>[11]</sup>. La scia di Caroselli a tema dantesco, d'altra parte, era partita già da un po' e si sarebbe prolungata ancora per qualche anno. Nel 1964, la serie *Studio S* della Singer aveva messo in scena Lelio Luttazzi e Renata Mauro nei panni di Paolo e Francesca che – «pur con il dovuto massimo rispetto» dichiarato nell'introduzione – si esibivano in un improbabile duetto musicale («Ma che guaio 'sta Francesca / son fini-



Figura 6 Logo *Olio Dante*, 1898.

[8] Tantalò (pseud. di Ugo Ojetti), *Cose viste. Le case di Dante a Rifredi*, in «Corriere della Sera», 10 dicembre 1921.

[9] «Radiocorriere TV», XLVII, 50, 12-18 dicembre 1965, p. 1.

[10] [www.musilbrescia.it](http://www.musilbrescia.it).

[11] Archivio Luce, «Panorama cinematografico» (*Aldo Moro alla inaugurazione dello stabilimento grafico della casa editrice Fabbri* – PC005).

to nella tresca») in cui il libro galeotto era un fumetto Disney: «Paperino da Urbino dice a Pippo da Montefeltro: “In guardia, crasche, murble, smack”»<sup>[12]</sup>. C’era già stato, certo, *L’inferno di Topolino* (1949-50)<sup>[13]</sup>; ma *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina* sarebbe arrivato – sempre su testi di Guido Martina – solo nel 1980<sup>[14]</sup>.

Sembra addirittura guardare al saggio di Gianfranco Contini sui primi versi di *Tanto gentile e tanto onesta pare* (Contini 1947) il Carosello del 1968 della carne in scatola Simmenthal, con Walter Chiari / Dante costretto a ribattere a Sylva Koscina / Beatrice proprio riguardo a quello stesso sonetto. «Perché pare: non sono onesta?», gli fa lei; e lui: «Pare sta per appare, vuol dire appare come l’è: onesta». Poi, poco dopo: «La donna mia: ma che sono la tua cameriera?», «Ma Beatrice, donna sta per domina: signora, padrona». Alla fine, il poeta conclude rassegnato: «Beati gli uomini moderni, che quando scriveranno metteranno soltanto: “saluti cari, il tu’ Dante”»<sup>[15]</sup>. Conclusione che oggi, con quel richiamo alle cartoline postali ormai soppiantate dall’e-taliano di chat e social network, ci appare la parte più irrimediabilmente *vintage*.

Proprio nel 1965 – d’altronde – Contini rendeva pubblica la sua tesi dell’attribuzione a Dante del *Fiore*, oggi messa in discussione da molti studiosi<sup>[16]</sup>. Resta un’edizione di riferimento, invece, quella della *Divina commedia* che Giorgio Petrocchi presentò a Firenze – sia pure giunta ancora al solo *Inferno* – nella cerimonia di chiusura delle celebrazioni del centenario (Petrocchi 1966-1967). «Mentre le due celebrazioni precedenti videro l’interesse del pubblico centrarsi sulla figura di Dante poeta e vate della patria» – sottolinea un documentario RAI di quell’anno, rievocando le tante diverse forme di celebrazione del centenario – «oggi è stato possibile raccogliere il frutto di un discorso assai più articolato, cui sono stati chiamati a partecipare strati assai larghi di cittadini»<sup>[17]</sup>.

## Verso il 2021 – Settimo centenario della morte

Con la seconda metà degli anni Sessanta si entra nell’era del pop propriamente detto, e anche l’immagine popolare di Dante ne risente. Alla radio si passa in dieci anni dalla lettura integrale del poema trasmessa dalla radio Svizzera italiana con il commento di Giorgio Orelli<sup>[18]</sup> all’irriverente intervista impossibile di Umberto Eco a Beatrice. «Per piacere ’un mi parli di quello sciocco che mi ha già dato troppi fastidi: io ’un lo conoscevo neppure» – sbotta lei (impersonata dall’attrice Isabella Del Bianco), appena sente il nome di Dante – «Per nove anni di seguito si è messo a fare il cascamoto. Come giravo l’angolo, me lo

[12] Serie *Studio S*, regia di Dimitrios Makris, 1964-1965.

[13] Si vedano in questo volume gli interventi di Marcello Toninelli, Daniela Pietrini e Alberto Sebastiani.

[14] Disegni di Giovan Battista Carpi, in «Topolino», 1261, 27 gennaio 1980.

[15] Serie *Siamo felici*, regia di Luciano Emmer, 1968.

[16] Cfr. Tonelli 2016.

[17] Il documentario si trova nel canale Youtube «Gino Roncaglia» insieme ad altri inerenti al centenario del 1965.

[18] Le letture di Orelli, affiancato da Guido Calgari e Renato Regli, furono trasmesse nell’estate del 1965 e sono state ripubblicate nel sito della RSI proprio in occasione del centenario del 2021.



trovavo davanti cogli occhi di pesce bollito»<sup>[19]</sup>. Poco dopo – nella stagione delle radio libere – arriverà anche la satira militante della *Cretina commedia* di Peppino Impastato a Radio Aut (3 marzo 1978), rievocata in una scena del film *I cento passi*: «Perché dissi io, questo loco è inumano? Perché da trent'anni quasi tutti votano il partito democristiano»<sup>[20]</sup>.

«E la *Divina Commedia*, sempre più commedia», canta in quegli anni l'Antonello Venditti di *Compagno di scuola* (1975), chiedendosi «se Dante era un uomo libero, un fallito o un servo di partito» e aggiungendo, però, subito dopo: «Ma Paolo e Francesca, quelli io me li ricordo bene». Forse perché qualche anno prima i New Trolls avevano già inciso una loro *Paolo e Francesca* (1972): «Tu cerchi sempre Paolo / Francesca cerca te / La storia di due anime / La storia di un perché». Altri dieci anni, d'altra parte, e lo stesso Venditti avrebbe ripreso in *Ci vorrebbe un amico* (1984) i versi più famosi di quel V canto dell'*Inferno*: «E se amor che a nullo amato amore amore mio perdona / in questa notte fredda mi basta una parola»; imitato, ancora dieci anni dopo, dal Jovanotti di *Serenata rap* (1994): «Amor che a nullo amato amar perdona porco cane / lo scriverò sui muri / e sulle metropolitane»<sup>[21]</sup>. E così dalle *Francesca da Rimini* di Mercadante (su libretto di Felice Romani, composta nel 1830-31) e di Zandonai (su libretto di Tito Ricordi tratto dalla tragedia di D'Annunzio, prima rappresentazione 1914)<sup>[22]</sup> si arriva alle scritte sui muri. In rete se ne trova fotografata una che, come in uno spassionato passaparola, altera ulteriormente la citazione: «Amor che nulla ha amato, amar perdona, porco cane!».

Nel frattempo, dagli schermi della tv e del cinema Dante passa anche a quelli dei videogiochi. C'è un *Dante's Inferno* del 1980 per processori TRS-80, tutto fatto di testi e citazioni, in cui Dante deve recuperare il contratto con cui ha venduto l'anima a Lucifero. Ce n'è uno per Commodore 64 del 1986, in cui – stavolta con l'aiuto delle immagini – ci si muove tra Dite e Malebolge. E c'è l'ultimo, del 2010, per Playstation e Xbox in cui Dante è un reduce dalle crociate che scende all'inferno per liberare l'amata Beatrice rapita da Lucifero. Il poema di Dante – e soprattutto la sua prima cantica – è ormai più che altro un «generatore di immagini» (Casadei 2020: 50), un propulsore di storie fantastiche, un serbatoio di pochi versi e molte frasi proverbiali: «le dolenti note», «senza infamia e senza lode», «far tremar le vene e i polsi», «dalla cintola in su», «cose che 'l tacere è bello». Una minima comune memoria dantesca tanto largamente quanto superficialmente condivisa. Al punto che, con un po' di ironia e di leggerezza, se ne può ricavare un divertente *Inferno in sei minuti*: un condensato in rima di nomi, situazioni e parole che ancora risuonano alle orecchie di un largo pubblico cantato su una colonna sonora da *juke box*: «Nel cammin di nostra via (ia ia ò) / quante bestie al crocevia (ia ia ò) / in poche righe la poesia / ti mette già l'allegoria [...] / la Divina Comedia (ia ia ò)»<sup>[23]</sup>. Pop che di più non si può, ma con l'accento filologicamente trecentesco.

[19] Seconda rete radiofonica Rai, regia di Andrea Camilleri, 1° maggio 1975.

[20] *I cento passi*, regia di Marco Tullio Giordana, 2000.

[21] Cfr. da ultimo Gargano 2021 e in questo volume l'intervento di Lorenzo Coveri.

[22] Su Dante e l'opera lirica si veda l'intervento di Stefano Telve in questo volume; cfr. anche il numero monografico *Dante e il sinfonismo* in «Dante e l'arte», 2, 2015.

[23] Oblivion, *L'inferno in sei minuti*.

## Bibliografia

- Camaiti 1921 = Venturino Camaiti, *La Divina Commedia esposta e commentata in cento sonetti fiorentineschi umoristici e satirici da Venturino Camaiti nel VI centenario dantesco*, Firenze, stab. tip. G. Ramella e C.
- Casadei 2020 = Alberto Casadei, *Dante. Storia avventurosa della "Divina commedia" dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano, Il Saggiatore.
- Casadio 1996 = *Dante nel cinema*, a cura di Gianfranco Casadio, Ravenna, Longo.
- Cervelli 1979 = Innocenzo Cervelli, *Er viaggio de Dante all'inferno. Sonetti romaneschi*, a cura di Francesco Di Gregorio, presentazione di Giovanni Pischetta, L'Aquila, Ferri.
- Colonnese Berni 1999 = Vittoria Colonnese Benni, *Dante nel cinema, dal muto al digitale*, National Library of Canada.
- Conti 2021 = Fulvio Conti, *Il sommo italiano. Dante e l'identità della nazione*, Roma, Carocci.
- Contini 1947 = Gianfranco Contini, *Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante (1947)*, in Id. *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 161-168 (poi anche in Id., *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 21-32).
- Croce 1967 = Benedetto Croce, *Epistolario. Scelta di lettere curata dall'autore. 1914-1935*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici.
- De Martino 2013 = Delio De Martino, *Dante e la pubblicità*, Bari, Levante.
- De Sanctis 1993 = Francesco De Sanctis, *Epistolario (1863-1869)*, a cura di Attilio Marinari, Giovanni Paoloni e Giuseppe Talamo, Torino, Einaudi.
- Dionisotti 1999 = Carlo Dionisotti, *Varia fortuna di Dante*, in Id., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi (1a ed. 1967), pp. 255-303.
- Gargano 2021 = Trifone Gargano, *Dante pop e rock. Le suggestioni Dantesche nella musica e nella cultura contemporanee*, Bari, Progedit.
- Granatiero 2017 = Francesco Granatiero, *La Divina Commedia nei dialetti italiani*, in «Dante», XIV, pp. 93-112.
- Iannucci 2004 = *Dante, Cinema and Television*, ed. Amilcare A. Iannucci, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-London.
- Pertile 2021 = Lino Pertile, *Dante popolare*, Ravenna, Longo.
- Petrocchi 1966-1967 = *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di Giorgio Petrocchi, 4 voll., Milano, Mondadori.
- Tonelli 2016 = *Sulle tracce del Fiore*, a cura di Natascia Tonelli, Firenze, Le Lettere.
- Zingarelli 1972 = Italo Zingarelli, *Prontuario della lingua selvaggia*, Milano, Ceschina.

# Dante nelle canzoni

LORENZO COVERI

---

## 1. Dante e la canzone *ancien régime*

Probabilmente la più antica presenza dantesca nelle canzoni dell'Italia unita (anzi, alle soglie dell'Unità, 1859) è echeggiata nei settenari del patriottico *Canto marziale dei soldati italiani* (parole di Giuseppe Pieri, musica di Rodolfo Mattiozzi) in cui si può leggere, secondo il compianto Ranieri Polese (2019: 33-34; 41), una lontana eco del canto di Sordello («Ahi serva Italia», *Purg.* VI 76-78): «Questa invidiata Italia / troppo si fu tapina / noi la vogliam regina».

Bisogna aspettare il 1922 per riconoscere, ne *La canzone delle cose morte* di Ettore Petrolini, che inaugura un filone comico-parodistico nella canzone italiana, rispettivamente l'incipit di un famoso sonetto della *Vita nuova* e ben tre luoghi della *Commedia* (*Inf.* VII 1; *Inf.* I 1; *Inf.* V 104):

Tanto gentile e tant'onesta pare / la donna mia, mentr'ella altrui saluta /  
che al vederla così bene vestuta / quindici lire le si posson dare.  
rammento te, mazza di San Giuseppe, / quando Letricia mia, quando vedrai /  
Pape Satàn, pape Satàn aleppe  
Nel mezzo del cammin di nostra vita / arma la poppa e salpa verso il mondo  
Amor che null'amato, amar perdona / se tu le mani ormai ti sei lavate /  
ti consegno il mio cuor dentro una biscia.

Ma tutta la canzone (interpretata, tra gli altri, da Gigi Proietti), che cita anche Ariosto, Foscolo, D'Annunzio, Di Giacomo, è giocata su calembour, assonanze, doppi sensi, secondo lo stile del celebre autore-attore romano. Di tutt'altro genere, in *Addio tabarin* (1922) di Dino Rulli e Angelo Ramiro Borella (una delle più rappresentative canzoni dell'*ancien régime*, portata al successo da Gino Franzi) la citazione (di sapore socialisteggiante) dell'invettiva del Conte Ugolino (*Inf.* XXXII) nel verso in cui il «tabarin» è considerato «vituperio alla povera gente / che di miseria muor». Il nome (anzi, il cognome) di Dante è poi invocato nell'inno fascista (parole dello scrittore Salvator Gotta) *Giovinezza* (1925), nato come inno goliardico (la versione originale era di Nino Oxilia e di Giuseppe Blanc) nella Torino dei primi anni del Novecento: «la vision dell'Alighieri / oggi brilla in tutti i cuor». È invece il nome di Beatrice (come forma antonomastica di “donna amata”, o anche oggetto di desiderio) ad apparire in *Lodovico* (di Ramo e Mascheroni, 1932), canzoncina in rime giocose portata al successo da Vittorio De Sica (in coppia con Umberto Melnati) ne-

gli spettacoli di varietà degli anni Trenta: «[...] Lodovico, / che degli amici è l'Araba fenice, / la Beatrice che fa felice».

Alla patria (matrigna) del Poeta ci portano due brani tra le due guerre. Il primo, famoso, è *Il cappello di paglia di Firenze* (1935), entrato nell'immaginario turistico, dello chansonnier fiorentino Odoardo Spadaro:

[...] e si dice che Beatrice / lo portasse nell'istante / che ha incontrato / padre Dante. E si sa bene, ci son le conseguenze / di quella certa paglia di Firenze.

Il secondo, *Ponti sull'Arno* (di Cesarini e De Santi, 1945), scritto all'indomani del bombardamento del 1944 che distrusse tutti i ponti di Firenze, risparmiando solo il Ponte Vecchio, evoca il Ponte a Santa Trinita sul quale avvenne l'incontro tra Dante e Beatrice, immortalato nel celebre quadro di Henry Holiday (1883):

Bambina fiorentina / che quasi ogni mattina / sul ponte a Santa Trinita / ci vedevamo lì / io Dante e tu Beatrice [...]

In *Canta se la vuoi cantar* (di Bonagura e Bixio, 1947), una sorta di giro dell'Italia appena uscita dalla guerra, la strofa dedicata a Firenze immagina, con una certa disinvoltura storica, non solo che Dante vi abbia scritto la *Commedia*, ma anche che Boccaccio (!) gli contendesse un «angelo» «più bello di Beatrice»:

Là dove il taciturno Dante / descrisse Paradiso e Inferno / un Angelo assai bello, / più bello di Beatrice, / vidi un giorno. / Ma poi messer Boccaccio fu di turno / io, vinto dallo scorno, / presi il mio cuore e lo gettai nell'Arno.

*Borgo antico* (di Bonagura e Bonavolontà, 1948), successo di Claudio Villa, evoca con lessico dantesco l'episodio di Paolo e Francesca:

O borgo vecchio borgo degli amanti / che il Poeta immortalò / e ch'io ripenso pallidi e tremanti, / come amore li avvinghiò.

Al medesimo episodio allude *Non ti fidar di un bacio a mezzanotte* (di Garinei e Giovannini e Kramer, 1952): «non ti fidar / di stelle galeotte / che invitano a volersi amar». «Galeotti» sono anche i «baciamani» in *Era l'epoca del "Cuore"* (1957) di Cassano e Segurini. Troviamo ancora la coppia principe del teatro di rivista italiano, Garinei e Giovannini, con la musica di Gorni Kramer, come autori di *Non so dir ti voglio bene* (1957): canzone rimasta memorabile nella sensuale interpretazione di Julia De Palma che fissa lo stereotipo di Dante e Beatrice (ma non solo) come coppia di innamorati:

So come Petrarca cantò Laura / e come Dante Beatrice amò / so a memoria i versi più romantici / che un dì Leopardi a Silvia dedicò.

## 2. Dante e la canzone d'autore

Come è naturale per un genere che privilegia la qualità (e la letterarietà) del testo, la presenza dantesca si infittisce nella stagione (tuttora non conclusa) della canzone d'autore, dopo la svolta epocale costituita dall'esibizione, sul palco del Festival di Sanremo

(1958), di Domenico Modugno con la sua *Nel blu, dipinto di blu*. Da qui ha inizio il cammino della canzone italiana moderna.

## 2.1. La prima generazione di cantautori

Non c'è, si può dire, protagonista della prima generazione dei cantautori (la parola *cantautore* è datata 1960) che si sottragga a un tributo, ora episodico, ora più sostanziale, alle parole di Dante. A partire da uno dei più colti dei nostri artisti, quel Fabrizio De André che nella ballata medievaleggiante (scritta con Paolo Villaggio) *Carlo Martello torna dalla battaglia di Poitiers* (1963), evoca goliardicamente con scambio di parola l'episodio del Conte Ugolino (*Inf.* XXXIII): «più che l'onor poté il digiuno», con riferimento all'astinenza sessuale del Re. Di tutt'altro segno il riferimento esplicito al canto, citatissimo anche da molti altri, di Paolo e Francesca (*Inf.* V) in *Al ballo mascherato*, contenuta nel concept album *Storia di un impiegato* (1973):

Dante alla porta di Paolo e Francesca / spia chi fa meglio di lui: / lì dietro si racconta un amore normale / ma lui saprà poi renderlo tanto geniale. / E il viaggio all'inferno ora fallo da solo

con riferimento all'intenzione dell'impiegato di lanciare una bomba nel corso di un ballo in maschera.

La storia di Paolo e Francesca sembra aver ipnotizzato anche Antonello Venditti, che la ricorda in ben tre citatissime canzoni, *Compagno di scuola* (1975):

[...] e la *Divina Commedia* sempre più commedia / al punto che ancora oggi io non so / se Dante era un uomo libero un fallito o un servo di partito / ma Paolo e Francesca quelli io me li ricordo bene / perché ditemi chi non si è mai innamorato / di quella del primo banco.

E poi, nel 1984, *Ci vorrebbe un amico* («e se amor, che a nulla ho amato, amore, amore mio perdona») e *Notte prima degli esami* («tuo padre sembra Dante e tuo fratello Ariosto»).

*Alighieri* (1975), nell'album *Ipertensione*, è il titolo della canzone (composta di parti cantate e di parti recitate) del cantautore-professore Roberto Vecchioni, che in molte altre occasioni è tornato a parlare di Dante (anche nella canzone d'autore, lo ha fatto al Festival Gabe di Sarzana il 24 luglio): qui il riferimento, lontano dai più scontati, è ai canti di Cacciaguida (*Par.* XV, XVI, XVII), esplicito nel recitativo finale:

Nei tre canti di Cacciaguida si descrive una Firenze «sobria e pudica», quando non era «ancor giunto Sardanapalo / a mostrar ciò che 'n camera si puote» e da Firenze il discorso si espande a tutto il mondo: diventa universale. Ed è qui che l'Alighieri troneggia [...]

ripreso in forma di versi nel 2005 quando la canzone fu inserita nell'album *Il contastorie*. Vecchioni ha illustrato le ragioni della sua scelta in una dichiarazione riprodotta in Guerra 2020: 50-51. Altro Vecchioni dantesco, forse preterintenzionale, è in *Piccolo amore* (da *Bei tempi*, 1985), con un'eco dell'ultimo verso della *Commedia*: «di questo amore / che muove l'aria e muove i tuoi capelli». Francesco Guccini ha citato il poeta in un brano autobiografico, *Addio* (del 2000), che guarda con amarezza al tramonto del mondo contadino appenninico dove si conosceva Dante a memoria e si improvvisavano rime «a dispetto»

(«Io figlio d'una casalinga e di un impiegato / cresciuto fra i saggi ignoranti di montagna / che sapevano Dante a memoria e improvvisavano di poesia»). La *Commedia* è poi richiamata in *Odysseus*, del 2004 (Viehweg 2019), dove in endecasillabi si intrecciano l'Ulisse omerico e quello dantesco di *Inf.* XXVI, un Ulisse che sente vicina la propria morte:

E fuggendo si muore e la mia morte / sento vicina quando tutto tace / sul mare, e maledico  
la mia sorte / non trovo pace / forse perché sono rimasto solo / ma allora non tremava la mia  
mano / e i remi mutai in ali al folle volo / oltre l'umano.

Alla *Divina Commedia, Paradiso, Canto XI*, è dedicata la «musicazione» (Guerra 2020) di Angelo Branduardi, quinta traccia dell'album *L'infinitamente piccolo* (2000), interamente ispirato alla figura di Francesco d'Assisi. Si tratta di una messa in musica di *Par.* XI, con la scelta dei soli versi (43-117, con omissioni – più ampia quella dei vv. 52-72) dedicati alla vita del Santo, che viene illustrata anche nelle altre canzoni grazie a fonti francescane (Guerra 2020: 54-56). Un'operazione complessa e intelligente, che va al di là della semplice citazione o tributo da parte del menestrello lombardo, non nuovo a esperimenti di messa in musica di testi letterari (come nel caso di Yeats).

Niente più che a necessità di rima è invece l'espedito con cui Edoardo Bennato, in *T'amo* (da *Afferrare una stella*, 2000) fa incontrare Beatrice con Euridice: «Come Dante con Beatrice / come Orfeo con Euridice / scenderei fino all'Inferno». E neppure Paolo Conte è sfuggito alla tentazione di stravolgere beffardamente il «Pape Satàn, pape Satàn, aleppe» facendolo rimare con «pane e salam, pane e salam, a fette» ne *La java javanaise* di *Razmataz* (2000).

Tra i cantautori storici, Francesco De Gregori si distingue per una frequentazione non episodica del testo dantesco. Il primo segnale lo troviamo in *Sotto le stelle del Messico*, da *Scacchi e tarocchi* (1985), in cui introduce uno schietto dantismo («quando piove nel fango a trasumanar»). In *Pezzi* (2005) troviamo due canzoni, *Vai in Africa, Celestino!* e *La testa nel secchio*, ispirate rispettivamente a *Inf.* III e a *Par.* XVII. Nella prima, il cantautore romano si impegna in una sorta di riabilitazione di Papa Celestino V, dannato da Dante tra gli ignavi: «Ognuno è fabbro della sua sconfitta / e ognuno merita il suo destino / chiudi gli occhi e vai in Africa, Celestino!». Nella seconda si adombra la profezia del trisavolo di Dante, Cacciaguida, in versi caratterizzati dall'anafora: «Quante volte son stato / quanti ponti ho attraversato / quante scale che ho salito». Ma l'esperimento più sorprendente consiste nel mettere direttamente in musica la parola dantesca. L'occasione è data dalla Notte della Taranta di Melpignano del 25 agosto 2005, durante la quale De Gregori, ospite d'onore, si esibisce in una performance memorabile (reperibile nel CD della Notte della Taranta con il titolo *Nel mezzo del cammin di nostra vita*) e canta, a ritmo di pizzica salentina, un collage formato da due terzine di *Inf.* I, una terzina di *Purg.* VI, l'insero del Pape Satàn, una terzina di *Purg.* III. Naturalmente la difficoltà consiste nell'adattare la metrica dantesca al ritmo della taranta, per cui

I versi prelevati del poema dantesco sono martellati nel tipico ritmo 2/2 o 4/4 della taranta, accentandone quindi le sillabe pari: ci capita alla perfezione un verso come Papè Satàn papè Satàn Alèppe, meno bene altri, che si vedono accentare pure gli articoli: «considerate là vostra



semènzà» e le 4 sillabe di «perseguir vir» sono cantate [e] tutte quante eseguite sotto un'unica nota, uguale per lunghezza alle note che seguono e che precedono (Della Corte 2021).

Per finire, nel suo profetico *Testamento* (2013), da *Apriti Sesamo*, scritto con Manlio Sgalambro, Franco Battiato, da poco scomparso, non ha difficoltà a inserire tra i suoi consueti temi sapienziali la citazione (quasi) letterale della celebre esortazione di Ulisse: «fatti non foste a viver come bruti / ma per seguire virtude e conoscenza».

## 2.2. La seconda generazione di cantautori

Un giovanissimo Gianluca Grignani si presentò, nel 1995, sul palco del Festival di Sanremo con *Destinazione Paradiso* (poi anche titolo dell'album), in cui si fa riferimento, più o meno velato, ai “canti del Sole” e alle anime dei beati che fanno un duplice cerchio attorno a Dante e Beatrice: «in questo girotondo d'anime / chi si volta è perso e resta qua», con allusione alla perdita di un amore.

Con il titolo *Dante* (nell'album *Da casa a casa*, 2008) il cantautore e musicista milanese Niccolò Agliardi (autore anche di spettacoli teatrali a tema dantesco) rilegge in chiave giocosa l'incontro (*Purg.* XXX) tra Dante e Beatrice (immaginata come moglie che rimprovera al marito assenze e vanità). La forma è quella del dialogo tra strofe (Dante) e ritornelli (Beatrice):

Ma un giorno / che scrivo e non mi do pace / sento arrivare Beatrice / che si lamenta dietro di me / «Amore mio, la smetti / di parlare sempre di te / amore mio, la smetti / ma che gioco è / se mi hai portato in cielo / ma mai nemmeno un fiore»

e il testo vuole sottolineare l'inadeguatezza del poeta di fronte all'amore terreno.

Vinicio Capossela si è avvicinato a Dante soprattutto per il tramite del mito di Ulisse: il doppio album *Marinai, profeti e balene*, del 2011 (Bravi 2020) è fitto di riferimenti, soprattutto nelle tracce *Dimmi Tiresia*, *Nostos* e *Le sirene*. In *Dimmi Tiresia* il cantautore irpino ricalca la struttura del verso dantesco di *Inf.* XX, dove l'indovino viene collocato tra i maghi: «vedi Tiresia, che mutò sembante» (*Inf.* XX 40) si rispecchia in «Dimmi Tiresia, dal regno dove mai nessuno». In *Nostos* il tema del viaggio dell'Ulisse dantesco è rafforzato dalla citazione dei versi di Kavafis, come dimostrato da Guerra 2020: 43-46. Ne *Le Sirene* si ritrova il tema di *Purg.* XIX 22-23. Ora Capossela ha annunciato lo spettacolo *La Bestiale Comedia* (in prima assoluta a Trani il 10 luglio 2021). Non si allontana da una citazione di routine Raf [Raffaele Riefoli] con i versi scontati di *Un tempo indefinito*, 2011 («E se amor ch'a nullo amato amar perdona / alla porta dell'inferno busserei / per poterti amare per vederti»). Ne *La prima volta (che sono morto)*, presentata al Festival di Sanremo del 2013 (poi in *Album di famiglia*), Simone Cisticchi si immagina ironicamente nell'aldilà: «Non è vero che c'è il Paradiso il Purgatorio e nemmeno l'Inferno / sembra più una scuola serale tipo un corso di aggiornamento / dove si impara ad amare la vita in ogni singolo momento». E Daniele Silvestri sfiora Dante di passaggio in una dichiarazione d'amore, quando, in *Tutta colpa di Freud* (2014), canta: «Com'è colpa di Dante / se resterò in silenzio / intanto che accompagni allegramente / la mia anima all'inferno».

Un caso a sé è rappresentato dalla compianta cantautrice genovese adottiva Roberta Alloisio, che nel primo dei suoi tre album in dialetto (*Lengua Serpentina*, 2007) pubblicati in vita utilizza i testi della letteratura dialettale ligure dalle origini a oggi, e in *Soffio* canta sul testo della traduzione della *Commedia* in genovese di Padre Angelico Federico Gazzo (1909). La voce recitante (di Germana Venanzini) legge i versi di Paolo e Francesca (*Inf.* V 88-93; 100-105) in genovese: «l'amù, che int'u cheu fin lesto u s'açende [...]» (Coveri 2015: 43).

### 2.3. Le ultime leve di cantautori

La tradizione cantautorale si affievolisce, ma non si esaurisce, e si stempera nel fenomeno *indie*, della canzone indipendente, tra canzone d'autore e pop. Anche qui la presenza di Dante è ancora avvertibile.

Per esempio, nel parmense Francesco Camattini, che ne *Il traghettone di Caronte*, compreso nell'album *Fine della storia* (2007) collega la figura del traghettatore infernale al dramma dei migranti nel Mediterraneo: «Caron dimonio occhi di brace / tiene il timone delle anime che non hanno voce». O nel giovane comacchiese Paolo Simoni, che in *Vaderetro*, traccia dell'album di esordio *Mala tempora* (2007), utilizza la misteriosa formula di *Inf.* VII «Pape Satàn, pape Satàn aleppe» per dare sarcasticamente un «Benvenuti in questo Inferno / entrata libera anche ai bambini».

Velati, ma intensi, sono i riferimenti al *Paradiso* e al rapporto tra Dante e Beatrice in *Ti vorrei* (traccia dell'album *Distrattamente*, 2010) del tarantino Pierdavide Carone, in cui, secondo Gargano 2021: 73-75, sono adombrate le regole del Paradiso: «Tu hai scritto le leggi del Paradiso / tu rendi il mondo migliore nel viso». Echi danteschi anche ne *La ballata dell'ospedale* (2010) dello stesso cantautore. Sono numerosi i riferimenti danteschi nei testi del cantautore pugliese Buva [Valerio Buchicchio], a cominciare dalla canzone dal titolo *Beatrice*, 2018 («Beatrice con te non trovo pace»), ma anche in *Musa come sei* (2019) e nell'imminente *L'uomo senza testa*, 2021 («Il Sommo dice / “non ragioniam di loro” / ma loro chi? / ignavi sotto tiro»)

(Gargano 2021: 66-68). Infine, la giovane cantautrice e musicista fiorentina Silvia Vavolo, con *Dante aveva ragione*, title track dell'omonimo album del 2019 (con bella copertina dantesca di Sergio Staino), ospite Red Canzian (già dei Pooh), dedicata all'ignoranza (*Inf.* III) di chi non prende mai posizione:

mi guardi restando lì fermo / non sai che finisci all'Inferno / Dante aveva ragione / chi sbaglia ha pur sempre il coraggio di fare un errore / e chi invece come te (Dante aveva ragione) / non sceglie mai niente né bene né male né infamia né lode / e il posto che meriti te neanche c'è.

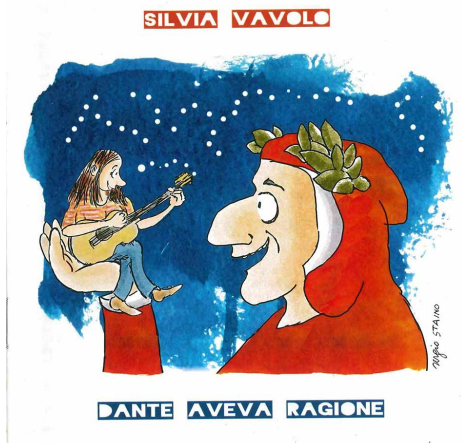


Figura 1 Silvia Vavolo, *Dante aveva ragione* (CD, Promorec Music, 2019). Immagine di Sergio Staino.

### 3. Dante e la canzone pop

Tra la canzone d'autore e il rock, anche nel genere che si può definire complessivamente pop si possono leggere tracce dantesche (il più delle volte episodiche e maggiormente legate alla loro presenza nel linguaggio comune piuttosto che a un riflesso diretto dell'opera). Così in *Una zebra a pois* (1960) di Mina («Dante s'ispirò a Beatrice / chi sarà la nostra ispiratrice?»); in *Montagne verdi* (1972) di Marcella Bella («quante volte ho mangiato sale», che riecheggia *Par.* XVII 58); in *Ricominciamo* (1979) di Adriano Pappalardo («Non sono capace / di stare a guardare / questi occhi di brace»: riferimento a Caronte, *Inf.* III 109); ne *Il pagliaccio*, 2008 («Sono il guardiano del Paradiso / per me si va soltanto se sei stato buono») e *Il comico (sai che risate)*, 2012 («Chi non conosce Dante / chi c'ha tutto da imparare») di Cesare Cremonini (già dei Lùnapop); forse in *Dall'inferno* (2011) di Marco Mengoni («io che vivo il mio tormento come un angelo all'Inferno / tu sei luce nel mio cielo scuro»); in *Tra le granite e le granate* (2017) di Francesco Gabbani (dopo riferimenti al Paradiso e all'Inferno, «e sulle spiagge arroventate / lasciate ogni speranza voi ch'entrate»); in *Ragazza paradiso* (2017) di Ermal Meta («Beatrice non avrebbe niente da insegnarti / ragazza paradiso»), e probabilmente altri. Il catalogo è aperto.

### 4. Dante e il rock

Assieme al filone della canzone d'autore, quello del variegato pianeta rock (nelle sue diverse declinazioni, dal *prog* al punk all'heavy metal) è il genere più attratto dai versi danteschi (soprattutto, e *pour cause*, da quelli dell'*Inferno*).

La rockeuse senese Gianna Nannini dedica un corposo omaggio alla concittadina Pia de' Tolomei (*Purg.* V 130-136) con un ambizioso, intero concept album (2007) di undici canzoni, *Pia come la canto io*, scritto con Pia Pera e destinato a diventare un'opera rock. I sette versi dedicati a Pia nel poema dantesco sono recitati (con accento toscano) nella prima traccia (*La Divina Commedia*); nell'ultima traccia (*Meravigliati i boschi*) Nannini fa ricorso a un lessico e a una sintassi arcaizzante (Guerra 2020: 64-67). Più tardi (il singolo è del 2010, l'album *Io e te* dell'anno successivo) la cantante tornerà al modello dantesco con *Ogni tanto*, dedicato alla nascita della figlia: «Amore che nulla hai dato al mondo [...]».

*Siamo chi siamo* (da *Mondovisione*, 2013) è il titolo di una canzone in cui Luciano Ligabue risponde alla domanda esistenziale sulla propria identità. Il testo del rocker di Correggio è fitto di richiami alla *Commedia*, ma la citazione più esplicita è nell'incipit: («Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai a non aver capito»): qui il gioco delle citazio-



Figura 2 Gianna Nannini, *Pia come la canto io* (CD, Polydor, 2007). Proprietà dell'A.



Figura 3 The Trip, *Caronte* (vinile, RCA Italiana, 1971).



Figura 4 Il Giro Strano, *La Divina Commedia* (reg. 1972, pubbl. vinile, Mellow Records, 1992).

ni rinvia a un De Gregori del 1974, come è ancora più evidente qualche verso più avanti («[...] non c'è niente da capire»). Anche il frontman dei fiorentini Litfiba, Piero Pelù, ha portato in tournée nell'estate 2021 (esordio a Firenze in Piazza Santa Croce il 7 giugno) una sua «lettura rock, melodica e ritmica» del poema sulla base del testo di *A riveder le stelle* di Aldo Cazzullo (ospiti i rapper Claver Gold e Murubutu).

Ma il genere che maggiormente ha subito il fascino di Dante è quello del rock “progressivo” (il *prog*) che ha avuto particolare sviluppo in Gran Bretagna, e anche in Italia, soprattutto negli anni Settanta.

È un gruppo misto anglo-italiano The Trip (il nome fa riferimento al “viaggio” lisergico), attivo tra il 1966 e il 1974 (ma con un ritorno dal 2010), con componenti iniziali Arvig “Wegg” Andersen, Billy Gray, Joe Vescovi, Pino Sinnone. L'album *Caronte* (del 1971, interessante anche per la copertina che rivisita in chiave psichedelica le illustrazioni dantesche del Doré) si apre e si chiude con *Caronte I* e *Caronte II*, dedicati rispettivamente a Jimi Hendrix e Janis Joplin. Brevissima la parabola della band *Il Giro Strano*, che dedica un album (in inglese) a *La Divina Commedia* (uscito nel 1972, dopo lo scioglimento del

gruppo), opera divisa in quattro movimenti (*Inferno*, *A riveder le stelle*, *Purgatorio*, *Paradiso*).

Assai più longeva la carriera dei liguri New Trolls (formazione iniziale: Vittorio De Scalzi, Nico Di Palo, Giorgio D'Adamo, Mauro Chiarugi, Gianni Belleno), tuttora attivi (con scioglimenti e nuove denominazioni) nella musica pop rock, ma con una importante stagione *prog* negli anni Settanta, culminata nel *Concerto grosso per i New Trolls* (1971), scritto da Luis Enrique Bacalov (testi di Sergio Bardotti). Nel 1972 esce l'album *Ut* (la prima nota musicale secondo il sistema di Guido d'Arezzo) con Maurizio Salvi in sostituzione di D'Adamo: in copertina una citazione del *Convivio* dantesco e nella tracklist il brano *Paolo e Francesca*:





Figura 5 Metamorfosi, *Purgatorio* (CD Unica Meta, 2014; vinile, Cramps Records, 2016; CD, Sony, 2016).

Tu cerchi sempre Paolo / Francesca cerca te / nel cielo senza nuvole / la strada che non c'è / (la storia di due anime / la storia di un perché).

Il progetto più ampio e ambizioso di un omaggio alla *Commedia* nell'ambito del rock progressivo si deve senz'altro al gruppo Metamorfosi (fondatori, nel 1969, Davide Spitaleri ed Enrico Olivieri), che si proponeva di dedicare un album a ciascuna delle tre cantiche. Il primo della serie, *Inferno*, uscito nel 1973, composto da ben 16 brani, era una rilettura dei peccati e dei peccatori danteschi in chiave moderna (si aggiungevano gli spacciatori, gli sfruttatori, i razzisti, i politicanti). Dopo una lun-

ghissima pausa (un quarantennio!), dovuta al fallimento della casa discografica e ad altre vicissitudini, il progetto fu ripreso soltanto nel 2004 con il *Paradiso* (14 brani) e concluso nel 2014 con il *Purgatorio* (19 brani), in un contesto culturale e musicale ormai molto lontano da quella dell'esordio. E già nel 2006, nell'album *Materia*, il gruppo gothic metal dei Novembre interpreta il brano *Comedia*. Per il periodo del rock progressivo, si veda Galvagni 2012, Masi 2020.

Possono ricondursi all'esperienza rock anche le band che hanno raccolto l'eredità dei "complessi" degli anni Settanta. Tra esse, i Virginiana Miller, gruppo livornese (attivo dal 1997) di alternative rock, che in *Cerbero* (da *Italianobile*, 1999) inseriscono, oltre al titolo, vaghi accenni a *Inf.* VI («chiuso nel vano di una stescionvegona nera metallizzata / guaisci e latra [...]»). Meno episodici i riferimenti danteschi dei toscani Baustelle, dal 1996 storico gruppo indie rock (frontman e autore dei testi Francesco Bianconi), che ne *Il corvo Joe* (il corvo di Poe e di Baudelaire), dall'album *Malavita* (2005) riprendono alla lettera la minaccia della scritta di *Inf.* III: «meritate di andare per me nell'eterno dolore». E in *Antropophagus* (da *Amen*, 2008) c'è un riferimento non letterale ma riconoscibilissimo alla vicenda del Conte Ugolino (*Inf.* XXXIII):

Mangiamo a pezzi i nostri figli [...] / Dice il governo che è passato ormai l'inferno. / E ti ho sposato. Qui, tra i topi neri e i fiori, / il cranio ti ho mangiato.

Al 2005 appartiene anche uno dei brani di maggior successo (presentato al Sanremo di quell'anno del gruppo pop rock (leader Giuliano Sangiorgi) dei salentini Negramaro, *Mentre tutto scorre*, title track dell'album omonimo, che secondo Gargano 2021: 33-34 si ispira alla profezia di Cacciaguida. Fortemente polemica, fin dal titolo del pezzo, e dell'album (*La Cretina Commedia*, 2010), la vena dei veneziani Talco, band ska punk con largo seguito anche all'estero, che racconta la vicenda di Peppino Impastato, vittima della mafia nel 1978.



Figura 6 Starbynary, *Paradiso* (CD, Art Gate Records, 2020).

Attiva da un trentennio, la formazione dei Modena City Ramblers (il loro genere è il “combat folk”) apre *Povero Diavolo* (settima traccia dell’album *Sul tetto del mondo*, 2011) con l’oscura invocazione di Pluto, guardiano del IV Cerchio (*Inf.* VII 1) per poi proseguire con una moltitudine di riferimenti danteschi:

Pape Satàn, pape Satàn aleppe ! / Un tempo vi portavo tra la perduta gente / Ma la perduta gente ora va fiera per lo mondo / [...] fatti non foste a viver come bravi / ma a viver come bruti vi siete abituati / virtute e conoscenza avete trascurato.

Tra i vari echi letterari, consueti nei testi sperimentali dei Marlene Kuntz, storica band di alternative rock guidata dal carismatico Cristiano Godano, ecco la Beatrice di *Nella tua luce*, title track del loro nono album (2013):

Tu sei la mia Beatrice, / ispirami l’anima / tu sei il mio capogiro e provo la vertigine / di sentirmi vivo nella tua luminosità.

Tra i peccati che condannano a essere *Dannati forever* (da *L’album biango* [sic], 2013) al «foco eterno» (*Inf.* VIII 73), come elencano beffardamente Elio e le Storie Tese, ce ne sono che Dante non aveva previsto:

[...] fatto adulterio, mentito, rubato, / continuamente pisello toccato. / Fin dall’età di sei anni ero già condannato. Pupupupurtroppo vado all’Inferno / nel fuoco eterno. / Cococogli onanisti, i comunisti e Gengis Khan.

La rassegna del Dante rock si conclude (provvisoriamente) con la trilogia di album *Inferno* (2017), *Purgatorio* (2019) e *Paradiso* (2020) dei triestini Starbynary, gruppo metal che segue a distanza di anni (ma in inglese) l’esempio dei Metamorfosi.

## 5. Dante e il rap

Non è certo un caso se la parola dantesca ha trovato naturalmente un’eco ideale nel rap, che alla nuda fisicità della parola, e al ritmo, agli accenti, affida la propria forza.

A Jovanotti [Lorenzo Cherubini] va il merito di aver introdotto il rap in Italia (pur avendo poi intrapreso altre strade sul cammino del cantautorato pop) e anche, in *Serenata rap* (1995) quella che è forse una delle più note (e irriverenti) citazioni dantesche (con *détournement*): «Amor che a nullo amato amar perdona porco cane / lo scriverò sui muri e sulle metropolitane» (e infatti la scritta è apparsa, con ulteriori modifiche, su un muro). Un altro omaggio giocoso a Dante Jovanotti lo riserverà, più tardi (2019),



al citatissimo sonetto *Tanto gentile e tanto onesta pare* in *Nuova era* («E quando io ti guardo mentre passi / fai vibrare pure i sassi / col tuo semplice procedere così sicura di te»). Sembra peraltro piuttosto forzato il legame, adombrato da Gargani 2021: 48-49, tra *Santa Madonna* (2013) del rapper Fedez [Federico Leonardo Lucia], il libro di Michela Murgia *Ave Mary* (Einaudi 2011) e *Par. XXXIII*, con la «preghiera alla Vergine» di Bernardo da Chiaravalle.

Un'eco di *Inf. I 90* (nella versione diffusa dalla tradizione orale) è anche in *Crimine* (2014) di Ghemon [Giovanni Luca Picariello]: «ci siamo fatti tremare le vene ai polsi bevendo verità / a grandi sorsi». Di tutt'altro peso il brano *Argenti vive* (da *Museica*, 2014) che con gioco di parole Caparezza [Michele Salvemini] dedica (è un caso unico) a Filippo Argenti, l'iracondo cavaliere fiorentino che Dante colloca tra i dannati della palude Stigia (*Inf. VIII 31-63*). Il rap (che mixa anche altri materiali danteschi, come l'esortazione di Ulisse, *Inf. XXVI*) è condotto in forma di dialogo (con le acrobazie verbali tipiche del rap) tra Dante e l'Argenti, che attacca con veemenza il poeta:

Cos'è vuoi provocarmi, Sommo? / puoi solo provocarmi sonno! [...] Io non ti maledirei,  
/ ti farei male, Alighieri! / non sei divino, individuo / se t'individuo, ti divido! [...] Le tue  
terzine sono carta straccia / le mie cinque [il segno delle cinque dita] sulla faccia / lasciano  
il segno.

E poi, nella seconda strofa:

Attaccare me non ti redime [...] Fatti non foste per vivere come bruti, ben detta / ma sputi  
vendetta / dalla barchetta di Flegiàs [...] alla gente piace la mia ferocità, persino tu che mi  
anneghi a furia di calci sui denti, / ti chiami Dante Alighieri, ma somigli negli atteggiamenti  
/ a Filippo Argenti

da cui emerge tutta la *vis* polemica del rapper molfettese (Guerra 2020: 58-61). Nel brano *Una chiave*, del 2017 (da *Prisoner 709*), Caparezza allude poi al limbo e nomina

«Caronte diritto verso l'inferno». Caparezza è tornato a Dante in *Azzera pace* (è un bisenso: al contrario si legge il suo nome), brano del suo recentissimo (2021) *Exuvia*: «sono Dante a disagio con Bea», e anche, forse, «finché avrai come pallino far da servo a Pluto».

Ghali [Ghali Amdouni], nato a Milano da famiglia tunisina, in *Cara Italia* (2018) (forse) rovescia l'invettiva «Ahi serva, Italia» (*Inf. XXII 49*) in «T.V.B. cara Italia», con l'orgoglio dell'italiano di seconda generazione. Un riferimento all'*Inferno* si ritrova anche in *Fiesta!* (da *ReAle*, 2020) del rapper milanese J-Ax [Alessandro Aleotti]: «Tequila, limone / un altro girone

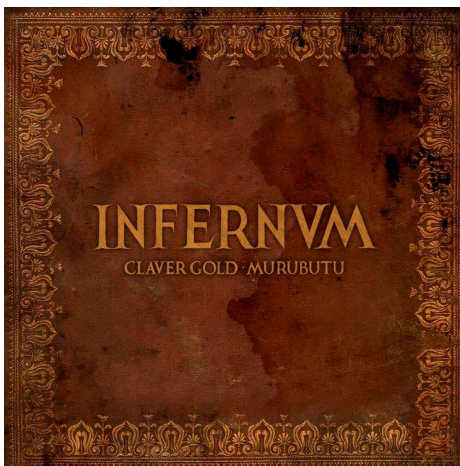


Figura 7 Claver Gold e Murubutu, *Infernum* (CD, Glory Hole Records, 2020).

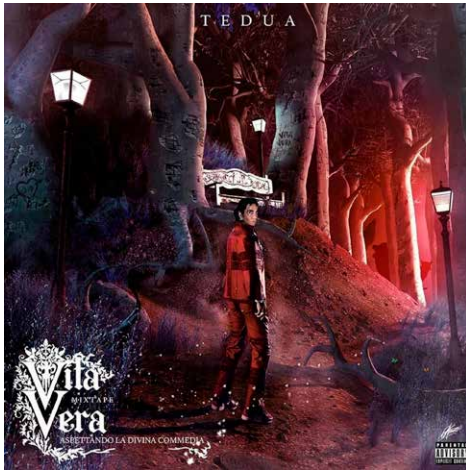


Figura 8 Tedua, *Vita vera. Aspettando la Divina Commedia* (mixtape, Epic Records, 2021).

/ dantesco, manesco / io non so bailar». Nel mondo rap, il progetto più ambizioso è quasi certamente *Infernvm* [con *v* epigrafica] (2020), di Murubutu [Alessio Mariani] e Claver Gold [Daycol Orsini] (feat. Giuliano Palma nel brano *Paolo e Francesca*). Si tratta di un concept album di undici brani, dedicati a vari momenti e personaggi della prima cantica (la selva oscura e Caronte, Minosse e Pier delle Vigne, Malebranche e Ulisse, Taide e Lucifero), fittissimo di citazioni letterali dei versi danteschi (a volte linguisticamente ammodernati). Un'amplessima analisi delle undici tracce, con riferimenti alla genesi del progetto e interviste agli artisti, è in

Guerra 2021: 67-76. Altri progetti sono annunciati in occasione del settimo centenario dalla morte di Dante, come quello del rapper ligure Tedua [Mario Molinaro], che nel 2021 ha presentato un mixtape dal titolo *Vita vera. Aspettando la Divina Commedia*.

E intanto l'avellinese Clementino [Clemente Maccaro] ha “rappato” Dante in collegamento con l'Istituto Italiano di Cultura di San Pietroburgo in occasione del Dantedì del 25 marzo 2021.

## 6. Dante e il musical

Nel 2007 Monsignor Marco Frisina, con il regista Andrea Ortis, ha presentato l'ambizioso progetto di una *Divina Commedia Opera Musical* (sceneggiatura di Gianmario Pagano e Andrea Ortis, voce narrante Giancarlo Giannini): un vero e proprio kolossal teatrale basato su scenografie, coreografie, costumi, proiezioni in 3D, brani orchestrali (i generi vanno dal canto gregoriano alla musica classica al rock) tendenti a riprodurre lo spirito e alcuni episodi famosi del poema dantesco. Il musical è stato presentato da allora in varie sedi teatrali, e doveva essere in tournée con nuovo cast nella stagione 2020/21. Il 5 giugno 2021 brani dell'opera sono stati presentati nell'aula del Senato (<https://www.divinacommediaopera.it/>).

## 7. Dante e le parodie musicali

Tra il 15 febbraio e il 18 aprile 1964 andò in onda, in otto puntate, il programma televisivo *Biblioteca di Studio Uno* (regia di Antonello Falqui, testi dello stesso Falqui, di Guido Sacerdote e Dino Verde), in cui lo storico Quartetto Cetra (Felice Chiusano, Tata Giacobetti, Lucia Mannucci, Antonio Virgilio Savona) reinterpretava a suo modo alcuni classici della letteratura italiana e straniera. Nella stagione 1982-83 il Quartetto

Cetra riprese quella esperienza nel programma *Bingoo* della televisione locale Antenna3 Lombardia (poi Antennatre), rivisitando *La storia secondo i Cetra* grazie a parodie dei diversi periodi storici: in *Messer Dante Alighieri* (testi di Gino e Michele) Lucia Mannucci è Beatrice, Giacobetti interpreta la moglie di Dante Gemma Donati, Chiusano è Virgilio e Savona il Sommo Poeta, con effetti esilaranti. ([https://www.youtube.com/watch?v=Zup-4\\_rthwM](https://www.youtube.com/watch?v=Zup-4_rthwM)).

Erede del Quartetto Cetra, il gruppo comico-musicale degli Oblivion, formatosi a Bologna nei primi anni Duemila (componenti attuali: Graziana Borciani, Davide Calabrese, Francesca Folloni, Lorenzo Scuda, Fabio Vagnarelli) si è specializzato soprattutto nel genere della parodia di canzoni presentate in spettacoli teatrali, nel loro canale You Tube e in DVD. Sull'onda del successo de *I Promessi Sposi in cinque minuti*, showtune di un loro spettacolo, e di altre parodie musicali, gli Oblivion hanno allestito *L'Inferno in 6 minuti* (prima rappresentazione nello spettacolo *CapoDanno* al Teatro delle Celebrazioni a Bologna il 31 dicembre 2010, poi nel programma televisivo *Zelig*, 18 febbraio 2011), in cui "riassumono" la cantica, con prevedibili effetti comici, con la tecnica cabarettistica del "centone", sulle note di canzoni famose, da *Nella vecchia fattoria* (cavallo di battaglia dei Cetra) a *Funiculi funiculà* (<https://www.youtube.com/watch?v=bEZPSHjSa3Y>).

## 8. Dante e la canzone per l'infanzia

In questo profilo, non si può non accennare a un episodio singolare della fortuna dantesca nelle canzoni. All'edizione 2015 dello *Zecchino d'oro*, la nota rassegna canora dalla canzone per l'infanzia organizzata dall'Antoniano di Bologna, si presentano i piccoli Andrea Amelio e Chiara Casolari con una canzone, scritta dall'insegnante Arianna Caldarella e dal musicista Corrado Neri, che riduce a misura di bambino la storia d'amore tra Dante e Beatrice, *Una Commedia Divina*. Il testo segue passo passo l'intreccio della *Vita nuova*, con riferimenti alla *Commedia* con Minosse e i personaggi (sinora inediti) di Ciaccio goloso (*Inf.* VI) e Puccio Sciancato ladro (*Inf.* XXV) (tra parentesi le parti cantate dal coro):

L'ho vista quella volta, ed era venerdì / per me fu primo amore (per lei così così) / poi un giorno mi ha salutato / (E il nostro caro Dante / rimase fulminato!) / Questa è la verità! Io sono un gran poeta / però se penso a lei, divento analfabeta / non trovo le parole, non è più roba mia! / (Respira, caro Dante, ritorna sulla via!) / Beatrice, io ti loderò, con tanta poesia di te parlerò, / il sogno che vivrei, la musa che vorrei fin quando scriverò.

E per finire, la composizione del poema e un immaginario ma auspicato *happy end*:

(L'amor che move il sole noi lo cantiamo in coro) / Ed ecco come nacque il mio capolavoro! / [...] Un giorno finalmente m'innamorai di Dante.

Il clip del cartoon della canzone è:

<https://www.youtube.com/watch?v=wxEFFDjxmhA>.

## 9. Dante e la musica fuori d'Italia

Che l'opera dantesca sia patrimonio dell'intero pianeta, lo dimostra la sua presenza nelle culture musicali fuori d'Italia. Riflessi danteschi si trovano nel grande chansonnier francese Leo Ferré quanto nel Premio Nobel Bob Dylan (ad es. in *Tangled up in Blue*, 1975); nel portoghese Luis Cilia di *Cantiga de Amigo* (1973) quanto nella delicata *Dante's Prayer* (1997) della folksinger canadese di origine irlandese Loreena McKennitt; nei testi del cantautore russo Vysockji, e così via. E attraversa tutti i generi musicali, dal rock anni Settanta dei brasiliani Os Mutantes al rap del franco-congolese Abd al-Malik, che nel 2008 ha intitolato a Dante un suo album.

Il genere però che maggiormente ha subito l'attrazione della *Commedia*, e in particolare dell'atmosfera, dei colori e dei suoni della prima cantica è, prevedibilmente, il rock di lingua inglese in tutte le sue declinazioni (soprattutto, come si è visto per l'Italia, il *prog*, ma anche il punk e il metal con i loro sottogeneri). In questa sede, non più che un elenco si può dare di esponenti come gli Anthrax (*Medusa*, 1985), il danese King Diamond (*Charon*, 1986), i Nirvana (*In Utero*, 1993), gli Iced Earth (*Dante's Inferno*, 1995), gli austriaci Dreams of Sanity (*Komoedia*, 1997), i Radiohead (*Kid A*, 2000), i tedeschi Tangerine Dream (*Inferno, Purgatorio, Paradiso*, 2004-2006), i brasiliani Sepultura (*Dante XXI*, 2006), gli Imagine Dragons (*Demons*, 2012), i Symphony X (*Underworld*, 2015) e tanti altri. Spesso il riferimento dantesco si limita al titolo dell'album o del brano, o addirittura al nome della band, come nel caso dei tedeschi Dante o degli irlandesi The Divine Comedy.

## 10. Per concludere

Il catalogo dei riflessi danteschi nelle canzoni italiane (e non solo) potrebbe essere anche più lungo. Ma naturalmente occorre distinguere tra tracce occasionali, per lo più legate alla diffusione della forma o della frase nella lingua italiana, quindi preterintenzionali, da tributi espliciti, o addirittura progetti di parafrasi o di riscrittura. Nel suo importante lavoro sulla intertestualità tra letteratura e canzone d'autore (Vecchioni, Guccini, Branduardi, De André, De Gregori, Baglioni), Ciabattoni 2016 distingue tra reminiscenze (per lo più scolastiche), imitazioni (riuso di termini o forme o versi), allusioni nascoste (non accessibili a tutti i lettori) e vere e proprie citazioni (in cui si rende esplicito l'autore o il titolo dell'opera). Le citazioni dantesche della precedente rassegna possono essere agevolmente classificate secondo questa griglia, per cui si vedrebbe che buona parte di esse appartengono al primo e al secondo tipo. Lo dimostra il fatto che le cantiche maggiormente rappresentate sono di gran lunga l'*Inferno* (Malebolge e i personaggi più noti: Paolo e Francesca, Ulisse, il Conte Ugolino), seguito a distanza dal *Paradiso* e in pochissimi casi dal *Purgatorio*. Ciò non toglie che si trovino esperienze meno scontate e più ambiziose (Vecchioni, Nannini, Caparezza, alcuni progetti rock). Fa riflettere il fatto che la presenza dantesca nelle canzoni e nel rock non sia solo italiana, quindi prevedibilmente filtrata attraverso l'esperienza scolastica, ma universale. A testimonianza del fascino intatto nel mondo di Dante e della sua opera a settecento anni dalla morte.

## Bibliografia<sup>[1]</sup>

Per illustrare la presenza di Dante nelle canzoni italiane possiamo fortunatamente già disporre di una serie di lavori, anche recenti, che permettono di fissare le tappe principali della rassegna. In particolare, i volumetti di Trifone Gargano (2018, aggiornato e ampliato in Gargano 2021, molto informato ma in qualche caso poco selettivo) e di Ranieri Polese (2019, utilissimo per la canzone del periodo pre-Modugno). Ancora più ampia la monografia di Davide Guerra (2020), che tenta una sistemazione tipologica della materia, distinguendo tra: 1) riferimenti onomastici (Dante, Beatrice, Inferno e Divina Commedia, Paolo e Francesca, Caronte, Flegiàs e Cacciaguida); 2) echi di versi danteschi (*Inf.* I, III, V, XXVI, XXXIII; *Par.* I, XV, XVII, XXXIII); 3) “musicazioni” e riscritture. Nell’anno dantesco è stato pubblicato il contributo di Della Corte 2021; si veda anche Coveri 2021a. Per ciò che riguarda la presenza di Dante nel genere rock (progressivo, ma non solo), in Italia e all’estero, è fondamentale il documentatissimo volume di Fabrizio Galvagni (2012, con un CD antologico). Riflessi danteschi nella musica fuori d’Italia sono rintracciabili nei contributi di Stefano Telve (2016: 117-126); altre informazioni nella tesi olandese (in italiano) di Fabiana Dammers (2015) e nell’articolo (in tedesco) di Julia Viehweg (2019, dedicato soprattutto all’analisi di *Odysseus* di Guccini). Tra i tanti siti consultati, si cita soltanto *Dante Today*, ricchissimo portale (dal 2006, a cura di Elizabeth Coggeshall e Arielle Saiber) su Dante nella cultura popolare contemporanea, con una sezione dedicata alla musica: <https://research.bowdoin.edu/dante-today/>.

Lungi dall’essere esaustiva, questa rassegna (chiusa il 6 giugno 2021) elenca una settantina di cantanti o gruppi e un’ottantina di canzoni o album monografici. L’A. sarà grato a quanti vorranno segnalargli correzioni e integrazioni.

Bravi 2020 = Francesca Bravi, *La “Marina Commedia” di Vinicio Capossela. Canzone d’autore e letteratura di viaggi in Marinai, profeti e balene*, in Coveri e Diadori 2020, pp. 59-72.

Casadei 2020 = Alberto Casadei, *Dante. Storia avventurosa della Divina Commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*, Milano, il Saggiatore.

Ciabattoni 2016 = Francesco Ciabattoni, *La citazione è sintomo d’amore. Cantautori italiani e memoria letteraria*, Roma, Carocci.

Conti 2021 = Fulvio Conti, *Il Sommo italiano. Dante e l’identità della nazione*, Roma, Carocci.

Cotugno e Gargano 2016 = Anna Maria Cotugno e Trifone Gargano, *Dante pop: romanzi, parodie, brand, canzoni*, Bari, Progreedit.

Coveri 2015 = Lorenzo Coveri, *Lingua di donna. Roberta Aloisio canta i dialetti di Genova*, in «In Verbis» [Lingue letterature culture] V, 2 [= Lingua, canzone, identità], pp. 41-50.

Coveri 2021 a = Lorenzo Coveri, *Dante 2021. Cantare Dante, da Petrolini e De André, da Jovanotti a Fedez, tra rock e poesia*, in «Mentelocale Magazine», 25 marzo 2021 (<https://www.mentelocale.it/magazine/articoli/88388-dantedi-2021-cantare-dante-petrolini-de-andre-jovanotti-fedez-rock-poesia.htm>)

Coveri 2021b = Lorenzo Coveri, *Dante 700: di tutto un pop*, in «Andersen» [Mensile di letteratura e illustrazione per il mondo dell’infanzia] XL, 382 (maggio 2021), pp. 12-15.

[1] Oltre ai riferimenti bibliografici presenti nel testo, la bibliografia comprende una ristretta selezione di lavori di interesse più generale.



- Coveri e Diadori 2020 = Lorenzo Coveri e Pierangela Diadori (a cura di), *L'italiano lungo le vie della musica: la canzone*, Firenze, Cesati.
- Dammers 2015 = Fabiana Dammers, *La Divina Commedia e le sue metamorfosi nella musica pop. Temi ed elementi strutturali danteschi reimmaginati*, tesi di laurea specialistica in Literary Studies: Letteratura e Cultura Italiana, Facoltà di Scienze Umane, Universiteit van Amsterdam (Relatore Donald de Roy).
- De Benedittis 2009 = Matteo De Benedittis, *Cantami o DJ... Lezioni parecchio alternative d'italiano*, Milano, Kowalski.
- Della Corte 2021 = Federico Della Corte, *Canzoni dall'Inferno*, in *La lingua italiana*, Treccani, [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Dantesi/03\\_Della\\_Corte.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Dantesi/03_Della_Corte.html).
- Galvagni 2012 = Fabrizio Galvagni, *Dante e l'armonia delle sfere. La Commedia, il rock progressivo e altri percorsi*, prefazione di Riccardo Storti, Milano, Vololibero.
- Gargano 2018 = Trifone Gargano, *Dante Pop. Canzoni e cantautori*, illustrazioni di Carlo Volsa, Bari, Progedit.
- Gargano 2021 = Trifone Gargano, *Dante pop e rock*, Bari, Progedit.
- Guerra 2020 = Davide Guerra, "Paolo e Francesca, quelli io me li ricordo bene". *Echi danteschi nella canzone italiana*, Pasturana (AL), Puntoacapo Editrice.
- Lazzarin-Dutel 2018 = Stefano Lazzarin, Jérôme Dutel (a cura cli), *Dante pop. La Divina Commedia nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Menziona (RM), Vecchiarelli.
- Masi 2020 = Leonardo Masi, *La letterarietà del progressive rock italiano*, in Coveri e Diadori 2020, pp. 97-104.
- Michelone 2012 = Guido Michelone, *La commedia dei cantautori italiani*, Orbetello (GR), Effequ.
- Polese 2019 = Ranieri Polese, *Tu chiamale, se vuoi... Citazioni, echi, lasciti letterari nelle canzoni italiane*, Milano, Archinto.
- Redivo 2012 = Riccardo Redivo, *Doppio canto: la poesia cantata della letteratura italiana 1900-2012. Analisi e inventario delle musicazioni*, Pesaro, Metauro Edizioni.
- Talanca 2017 = Paolo Talanca, *Il canone dei cantautori italiani. La letteratura della canzone d'autore e le scuole delle età*, Lanciano, Carabba.
- Telve 2012 = Stefano Telve, *That's amore! La lingua italiana nella musica leggera straniera*, Bologna, Il Mulino.
- Viehweg 2019 = Julia Viehweg, *Dante und die Cantautoren. Die Dante-Rezeption in der italienischen Popkultur des 20. Jahrhunderts*, in *Deutsches Dante-Jahrbuch*, Berlin, De Gruyter, pp. 154-168.

## Indice dei cantanti, dei gruppi e delle canzoni<sup>[2]</sup>

*Addio tabarin* (1922)

Agliardi: *Dante* (2008)

Alloisio: *Soffio* (2007)

Amelio: *Una Commedia Divina* (2015)

Battiato: *Testamento* (2013)

Baustelle: *Il corvo Joe* (2005), *Antropophagus* (2008)

Bella: *Montagne verdi* (1972)

Bennato: *T'amo* (2000)

*Borgo antico* (1948)

Branduardi: *Divina Commedia, Paradiso, Canto XI* (2000)

Buva: *Beatrice* (2018), *Musa come sei* (2019), *L'uomo senza testa* (2021)

Camattini: *Il traghettino di Caronte* (2007)

*Canta se la vuoi cantar* (1947)

*Canto marziale dei soldati italiani* (1859)

Canzian: *Dante aveva ragione* (2019)

Caparezza: *Argenti vive* (2014), *Una chiave* (2017), *Azzera pace* (2021)

<sup>[2]</sup> Per il periodo 1859-1957 (par. 1.) si citano soltanto i titoli delle canzoni e non i loro interpreti.



- Capossela: *Dimmi Tiresia* (2001), *Nostos* (2001), *Le sirene* (2001)  
 Carone: *Ti vorrei* (2010), *La ballata dell'ospedale* (2010)  
 Casolari: *Una Commedia Divina* (2015)  
 Claver Gold: *Infernum* (2020)  
 Conte: *La java javanaise* (2000)  
 Cremonini: *Il pagliaccio* (2008), *Il comico (sai che risate)* (2012)  
 Cesticchi: *La prima volta (che sono morto)* (2013)  
 De André: *Carlo Martello torna dalla battaglia di Poitiers* (1963), *Al ballo mascherato* (1973)  
 De Gregori: *Sotto le stelle del Messico* (1985), *Vai in Africa, Celestino!* (2005), *La testa nel secchio* (2005), *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (2005)  
 Elio e le Storie Tese: *Dannati forever* (2013)  
 Era l'epoca del "Cuore" (1957)  
 Fedez: *Santa Madonna* (2013)  
 Frisina: *Divina Commedia Opera Musical* (2007)  
 Gabbani: *Tra le granite e le granate* (2017)  
 Ghali: *Cara Italia* (2018)  
 Ghemon: *Crimine* (2014)  
*Gioinezza* (1925)  
 Grignani: *Destinazione Paradiso* (1995)  
 Guccini: *Addio* (2000), *Odysseus* (2004)  
*Il cappello di paglia di Firenze* (1935)  
 Il Giro Strano: *La Divina Commedia* (1972)  
 J-Ax: *Fiesta!* (2020)  
 Jovanotti: *Serenata rap* (1995), *Nuova era* (2019)  
*La canzone delle cose morte* (1922)  
 Ligabue: *Siamo chi siamo* (2013)  
*Lodovico* (1932)  
 Marlene Kuntz: *Nella tua luce* (2013)  
 Mengoni: *Dall'inferno* (2011)  
 Meta: *Ragazza Paradiso* (2017)  
 Metamorfosi: *Inferno* (1973), *Paradiso* (2004), *Purgatorio* (2014, 2016)  
 Mina: *Una zebra a pois* (1960)  
 Modena City Ramblers: *Povero diavolo* (2011)  
 Murubutu: *Infernum* (2020)  
 Nannini: *Pia come la canto io* (2007), *Ogni tanto* (2010)  
 Negramaro: *Mentre tutto scorre* (2005)  
 New Trolls: *Paolo e Francesca* (1972)  
*Non so dir ti voglio bene* (1957)  
*Non ti fidar di un bacio a mezzanotte* (1952)  
 Novembre: *Comedia* (2006)  
 Oblivion: *L'Inferno in 6 minuti* (2010)  
 Ortis: *Divina Commedia Opera musical* (2007)  
 Palma: *Paolo e Francesca* (2020)  
 Pappalardo: *Ricominciamo* (1979)  
 Ponti sull'Arno (1945)  
 Quartetto Cetra: *Messer Dante Alighieri* (1982/83)  
 Raf: *Un tempo indefinito* (2011)  
 Silvestri: *Tutta colpa di Freud* (2014)  
 Simoni: *Vade retro* (2007)  
 Starbrynary: *Inferno* (2017), *Purgatorio* (2019), *Paradiso* (2020) [in inglese]

Talco: *La Cretina Commedia* (2010)

Tedua: *Vita vera. Aspettando la Divina Commedia* (2021)

The Trip: *Caronte* (1971) [in inglese]

Vavolo: *Dante aveva ragione* (2019)

Vecchioni: *Alighieri* (1975), *Piccolo amore* (1985)

Venditti: *Compagno di scuola* (1975), *Ci vorrebbe un amico* (1984), *Notte prima degli esami* (1984)

Virginiana Miller: *Cerbero* (1999)

# La *Commedia* di paperi e topi. La lingua di Dante in versione disneyana

DANIELA PIETRINI

---

Che la *Divina Commedia* sia un caposaldo della letteratura e della lingua italiana è fuori dubbio. Meno noto è che il capolavoro dantesco sia anche alla base di un filone particolarmente fortunato dei fumetti Disney italiani: è infatti proprio con la pubblicazione a puntate, sui numeri 7-12 di *Topolino* tra l'autunno 1949 e la primavera 1950, de *L'Inferno di Topolino*, reinterpretazione parodica a fumetti della prima cantica della *Divina Commedia* ad opera dello sceneggiatore Guido Martina e del disegnatore Angelo Bioletto, che si inaugura un sottogenere tutto italiano dei fumetti disneyani, quello delle cosiddette "Grandi Parodie Disney", destinato a grande successo e a innumerevoli variazioni<sup>[1]</sup>. Considerate da alcuni «il vertice assoluto della fantasia inventiva e della perizia grafico-letteraria della Disney Italia» (Argiolas et al. 2016<sup>2</sup>: 53), le parodie disneyane rivisitano in chiave topesca e paperesca non solo classici della letteratura italiana e mondiale, ma anche opere liriche, cinematografiche e televisive, adattandone i tratti più caratteristici ai parametri della narrazione seriale disneyana, i cui personaggi e ambientazioni mutano a propria volta in base all'ipotesto parodiato<sup>[2]</sup>.

Negli anni successivi alla pubblicazione della prima parodia gli autori disneyani attingono ripetutamente non solo alla prima cantica del poema dantesco, ma anche a singoli episodi estrapolati dalla biografia del poeta, realizzando complessivamente sei parodie di ispirazione dantesca<sup>[3]</sup> nonché una tavola (disegnata da Marco Rota e pub-

---

<sup>[1]</sup> *L'inferno di Topolino* vanta anche un altro primato, essendo la prima storia a fumetti realizzata interamente per *Topolino* nel nuovo formato tascabile a periodicità settimanale (cfr. Becattini et al. 2012: 46-50).

<sup>[2]</sup> I limiti di questo contributo non consentono una trattazione estesa del concetto di parodia nelle sue diverse accezioni, da quelle più comuni di mera imitazione e caricatura alle ben più complesse teorie dell'interpretazione letteraria, per le quali si rimanda a Sangsue 2006. Nelle osservazioni che seguono si intende per parodia una pratica intertestuale di relazione tra un ipotesto (il testo parodiato, nel caso specifico la *Commedia* dantesca) e un ipertesto parodico (il fumetto disneyano) che si innesta sul primo trasformandolo in funzione ludica, comica o satirica. Sui rapporti tra fumetto (non soltanto disneyano) e parodia cfr. anche Pietrini 2018 (in particolare pp. 83-84).

<sup>[3]</sup> A *L'Inferno di Topolino* seguono *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina* (1980), i primi tre episodi de *La Saga di Messer Papero e di Ser Paperone* (*Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*, *Messer Papero e il Conte Ugolino* e *Messer Papero e i fiorini di Mastro Adamo*, tutte del 1983), e *L'inferno di Paperino* (1987).

blicata su *Paperino Mese* 70 del 1986) raffigurante Paperino alias Paperante Alighieri con in braccio l'«Anatrina Commedia», cui si aggiunge il recente *PaperDante*, racconto illustrato – non a fumetti – dell'infanzia di Dante, pubblicato da Disney-Giunti nel marzo 2021 in occasione delle celebrazioni del “Dantedì”. Comune alla maggior parte delle parodie disneyane di argomento dantesco – con l'eccezione di *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*, vera e propria storia “in costume” – è l'esistenza di una sorta di cornice, nel senso di una contestualizzazione iniziale della storia nello spazio-tempo abituale dei personaggi disneyani (paperi o topi a seconda della singola parodia), su cui interviene un artificio narrativo (il sonno di Paperino in *L'Inferno di Paperino*, l'incantesimo di un ipnotizzatore in *L'Inferno di Topolino* ecc.) che sposta la vicenda nell'universo parallelo dell'ipotesto letterario<sup>[4]</sup>. Mentre i meccanismi che regolano i rapporti tra serialità e intertestualità nelle parodie disneyane sono stati approfonditi in maniera significativa anche in epoca recente<sup>[5]</sup>, meno studiati risultano gli aspetti più prettamente linguistici della trasposizione parodica dell'opera letteraria (nella fattispecie quella dantesca) nel fumetto disneyano, ai quali sono dedicate le osservazioni che seguono<sup>[6]</sup>.

## Le strategie linguistiche delle parodie di argomento dantesco

Perché una parodia funzioni è necessario che il destinatario non solo sia in grado di identificare l'ipotesto alla base del travestimento, ma ne abbia anche una conoscenza tale da cogliere lo scarto che lo separa dall'ipertesto parodico, individuando parallelismi e deviazioni<sup>[7]</sup>. Se queste osservazioni valgono in termini di struttura e contenuti<sup>[8]</sup>, anche la lingua delle parodie disneyane contribuisce in maniera significativa all'identificazione e alla deformazione ludica dell'originale dantesco. Gli sceneggiatori disneya-

---

[4] Cannas 2020 individua tre diverse modalità di approssimazione del testo a fumetti a quello letterario: la “parodia con cornice”, in cui il racconto al presente in primo piano si apre al testo classico attraverso espedienti rituali, la “parodia in costume”, in cui i personaggi disneyani vengono calati nell'ipotesto letterario senza alcun preambolo, e la “parodia in tempo reale”, in cui è la fonte letteraria a venire traslata nella contemporaneità disneyana.

[5] Si vedano in proposito, oltre a Frezza 1987: 45-52, i recenti Argiolas et al. 2016<sup>2</sup>, Cannas 2020, Distefano 2020.

[6] Per una trattazione più estesa dell'operazione di imitazione disneyana del poema dantesco si rimanda a Pietrini 2018, cui questo contributo si rifà ampiamente.

[7] Nel processo di decodifica di un testo parodico Idt 1972-73: 148 individua tre fasi, rispettivamente il riconoscimento dell'operazione stessa di travestimento parodico, l'identificazione dell'ipotesto e la misurazione dello scarto tra questo e l'ipertesto.

[8] I limiti spaziali di questo contributo non consentono un confronto sistematico tra l'ipotesto dantesco e i singoli ipertesti disneyani. Ci si limita a sottolineare come solo *L'Inferno di Topolino* riprenda almeno parzialmente la struttura in canti dell'originale dantesco, e come i dannati incontrati da Topolino o Paperino nei panni di Dante divergano in maniera più o meno forte dall'originale, deformati in scolari e maestri, piromani, burocrati, inquinatori ecc. negli ipertesti parodici. Mutano anche i motivi principali dei singoli episodi parodiati: è ad es. il denaro e non l'amore a muovere gli alter ego disneyani di Paolo e Francesca in *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*.

ni ricorrono – sia pure con maggiore o minore profondità ed esiti qualitativamente diversi nelle singole parodie – a due strategie fondamentali: la riproduzione deformante dell’italiano poetico del Trecento (soprattutto nelle due parodie dell’intera cantica dantesca, *L’Inferno di Topolino* e *L’inferno di Paperino*) e il richiamo-imitazione dello stile dantesco attraverso la ripetizione e variazione ludica di alcuni versi (o singoli sintagmi) celebri della *Commedia*.

## L’imitazione dell’italiano antico



Figura 1 In questa vignetta l’imitazione parodica dell’italiano poetico del Trecento si realizza nella preferenza per la forma piana di base latina *viltade* (invece del moderno “viltà”) e per l’infinito apocopato *finir*, mentre lo stile dantesco viene riprodotto attraverso la citazione semi-letterale – decontestualizzata – del celebre verso conclusivo del canto V «e caddi come corpo morto cade». *L’Inferno di Topolino* (1949-1950).

no, in cui riecheggia il verso dantesco «che fece per viltade il gran rifiuto», canto III).

Sul piano morfologico, la lingua delle parodie disneyane dell’*Inferno* rispecchia almeno in parte il polimorfismo che caratterizza la scrittura dantesca. Ai pronomi personali *egli* e *io* («indi un ruggito udimmo risuonare / ond’io chiedevo a Pippo: ‘Cosa accade?’ / Ed egli confortommi: ‘Non tremare...’») si affiancano le forme ridotte *ei*

La parodia dell’italiano poetico trecentesco, che interessa tutti i livelli linguistici, dalla fonetica al lessico passando per morfologia e sintassi, è realizzata attraverso l’accentuazione di una selezione di tratti distintivi dell’italiano antico, riprodotti e distorti in senso caricaturale. A parte una generica predilezione per le forme non dittongate (*loco*, *core*, *rote* ecc.)<sup>[9]</sup> e per le apocopi vocaliche (*fier*, *ciel*, *finir*, *torpor* ecc.) e sillabiche (*piè* per “piede”, *ver’* per “verso” ecc.), spicca soprattutto la frequenza di forme piane di origine latina come *viltade*, *pietade* ecc. (provenienti da basi in *-atem* e *-utem*), preferite agli equivalenti tronchi (*viltà*, *pietà*) dell’italiano moderno [Fig. 1]<sup>[10]</sup>, per quanto il fumetto alterni in maniera poco coerente l’esito regolare in *-de* (per sonorizzazione dell’occlusiva dentale sorda intervocalica *t*) con le forme in *-te* (come in «ma feci per viltate il gran rifiuto», *L’Inferno di Topolino*,

[9] Si ricordi che la presenza di simili forme non dittongate nella tradizione poetica italiana va interpretata come traccia del vocalismo siciliano antico (in cui le basi latine con *Ō* e *Ĕ* toniche non producevano dittongo) e ricondotta alla mediazione della scuola siculo-toscana (cfr. Patota 2007<sup>2</sup>: 61-62).

[10] Alla base della trasformazione di parole piane quali *cittade* in parole tronche accentate sulla sillaba finale (*città*) c’è il fenomeno dell’apocope aplogica, che comporta la cancellazione della sillaba finale di una parola seguita da una preposizione di suono simile o identico (es. *cittade de...*), vd. D’Achille 2004<sup>2</sup>: 70-72 e Patota 2007<sup>2</sup>: 99-100; 105-107.

(«Ed ei rispose a me ‘Sono un fiammifero’», *L’Inferno di Topolino*) e *i*’ («Io cominciai: ‘Poeta, che è quel ch’i’ odo?»)<sup>[11]</sup>, mentre tra i dimostrativi figurano, oltre alle forme del sistema tripartito *questo / codesto / quello*, arcaismi come *desso* («O tu che vai tra la perduta gente, / – disse quel desso – senza lo fanale»), e tra gli indefiniti abbondano *niuno e veruno* (presenti non solo nelle didascalie in versi, ma anche nelle battute dialogiche di Archimede/Virgilio in *L’inferno di Paperino*: «E io ti condurrò, senza che te ne derivi verun danno!»). Tra i tratti più caratteristici dell’italiano pseudoantico disneyano figura inoltre l’insistenza sull’articolo definito maschile *lo*, alternato a *il* in un polimorfismo che solo apparentemente corrisponde agli usi effettivi dell’italiano trecentesco. Mentre nell’italiano antico la distribuzione prevedeva – in base alla norma Gröber – la forma *lo* a inizio frase / verso e dopo parola terminante per consonante<sup>[12]</sup>, nelle parodie disneyane l’oscillazione tra le forme dell’articolo sembra più intuitiva che improntata a una reale conoscenza della grammatica dell’italiano del Trecento, come dimostrano le incongruenze che vedono *il* anche in posizione iniziale (come in «Il verso mio di continuar rifiuta»), la ripetizione semiautomatica del sintagma dantesco *lo buon maestro*, e l’(ab)uso di *lo* come sorta di “marca anticheggiante” (*lo vento, lo mal, lo papero stranito* ecc., vd. Fig. 2).

Le realizzazioni verbali rispecchiano molte forme dell’italiano delle origini (passati remoti in *-iro*: «Mentre proseguivamo ci appariro»), imperfetti indicativi in *-ea / -ia* senza labiodentale secondo l’uso del fiorentino arcaico: «Usciti fuori della selva ingrata / giungemmo ai bordi di un’immensa piana / in cui cadea un’ardente nevicata», *L’Inferno di Topolino*; «In mezzo del cammin del fiume cupo / lo letto s’immettea in antro oscuro / che all’aspetto pareva bocca di lupo», *L’inferno di Paperino*).

Quanto alla sintassi, gli sceneggiatori disneyani affidano l’imitazione dell’italiano antico soprattutto all’applicazione sistematica della legge Tobler-Mussafia<sup>[13]</sup> insistendo in particolare sull’enclisi dei pronomi personali atoni: «Ei salutommi con il più sincero / ‘Caramba’ pronunciato in messicano», *L’Inferno di Topolino*; «Correa, e avea lo core in gola, / veloce come vento di tempesta, / ma a un tratto bloccollo una parola», *L’inferno di Paperino*, ecc. [Fig. 3].

[11] Proprio questa vignetta illustra bene la tecnica di deformazione comica del fumetto disneyano che, partendo da una minima deviazione dell’originale (il verso del canto III «dissi: ‘Maestro, che è quel ch’i’ odo?» modificato in «Io cominciai: ‘Poeta, che è quel ch’i’ odo?»), lo decontestualizza ricollocandolo in un contesto prosastico (Topolino/Dante e Pippo/Virgilio bucano la ruota della bici) rappresentato dal disegno e ribadito a livello testuale dal gioco linguistico di segmentazione e risegmentazione *ch’i’ odo - chiodo* («Ed egli a me: ‘Non vedi? È stato un chiodo...»).

[12] L’italiano moderno conserva tracce di questo uso negli avverbi *perlopiù* e *perlomeno*. Sull’articolo definito nell’italiano antico vd. D’Achille 2004<sup>2</sup>: 82 e Patota 2007<sup>2</sup>: 131-135.

[13] L’enclisi dei pronomi atoni (appoggiati al verbo che li precede come in *gridocci*, a differenza del moderno *ci gridò*) era obbligatoria nell’italiano del Trecento dopo le congiunzioni *e* e *ma*, con il verbo coniugato in prima posizione nella frase e con il verbo preceduto da una subordinata circostanziale (vd. Salvi e Renzi 2010: 54-59; 432-436), e facoltativa negli altri casi.





Figura 2 Tra i tratti più caratterizzanti dell'italiano pseudo-antico disneyano figura l'articolo definito maschile singolare *lo*. Quanto alla riproduzione parodica dello stile dantesco, si noti la variazione del verso «e caddi come corpo morto cadere», che riecheggia qui in «e fuggi come corpo in fuga fugge». *L'inferno di Paperino* (1987).



Figura 3 Per riprodurre la sintassi dell'italiano antico, gli sceneggiatori disneyani ricorrono sistematicamente all'enclisi dei pronomi atoni (*piacciati*). Si noti inoltre la citazione deformata dei versi danteschi «O Tosco che per la città del foco / vivo ten vai così parlando onesto, / piacciati di restare in questo loco» (canto X). *L'Inferno di Topolino* (1949-1950).

Le strategie adottate per la riproduzione lessicale dell'italiano trecentesco consistono da un lato nel ricorso a un lessico referenziale infarcito di arcaismi e latinismi (*solvingo, lasso, desio* ecc.), caratteristica peraltro tipica del fumetto disneyano nel suo insieme (vd. Pietrini 2008: 97-115), dall'altro la sostituzione sistematica del lessico funzionale (preposizioni, avverbi, congiunzioni) dell'italiano contemporaneo con quello trecentesco. Abbondano congiunzioni subordinanti tipiche dell'italiano antico come *acciocchè, imperocchè, onde*, il costrutto concessivo *avvegna che* («e avvegnaché la fame sempre gli urga / il ventre vuoto come una bisaccia, / resta digiuno e gli si dà la purga!»), le congiunzioni temporali *tosto che* («Tosto che il fumo intorno fu svanito, / vedemmo il lupo nudo e secco secco»,

*L'Inferno di Topolino*) e *poscia (che)* («e poscia tristemente si rammarica / se Pippo si dilegua come un lampo / a guisa di cavallo in folle carica»). Non mancano avverbi locativi arcaici come *quivi* («Quivi non c'eran baratri né fosse»), *quinci e colaggiù* («quinci volgemmo le veloci rote / e in un baleno fummo colaggiù / ove s'udian le dolenti note»), *giuso* («...alzai lo sguardo e, giuso dalla vetta, / vid'io calare in corsa rotta e folle / un tal che pedalava in bicicletta»), *quaggiuso* («nel chiudere il portello del forziere / è questo degli avari il triste dramma: / quaggiuso son ridotti al miserere») ecc.<sup>[14]</sup>

## Le citazioni deformate in stile disneyan-dantesco

Se la riproduzione più o meno riuscita di un italiano pseudo-trecentesco caratterizza le due parodie dell'intero *Inferno* dantesco, il tratto distintivo comune a tutte le parodie di argomento dantesco è la citazione quasi letterale di versi scelti della *Commedia* nonché la loro deformazione ludica. Singoli versi (o anche meri sintagmi) danteschi si ripetono incessantemente nell'ambito della stessa parodia e da una parodia all'altra in un gioco intertestuale di ripetizione e variazione che li trasforma in una sorta di *topoi* "infernali". Il richiamo più sfruttato al poema dantesco è il suo celeberrimo incipit, che ritroviamo sia come allusione più o meno esplicita nelle cornici narrative delle parodie («o Beatrice, ancor non è finita quella commedia ch'era incominciata nel mezzo del cammin di nostra vita!»), *L'Inferno di Topolino*; «Tsk tsk! La 'Commedia' è un poema che incomincia con i famosi versi: nel mezzo del cammin di nostra vita, mi ritrovai per una selva oscura, eccetera, eccetera...», *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*; «uhm... 'La Divina Commedia' di Dante Alighieri! / 'Nel mezzo del cammin di nostra vita...' Simpatico! È pieno di rime!», *L'inferno di Paperino*), che nel corso della vicenda parodica («e quella fu la tregua più gradita / da quando cominciammo il grande viaggio / nel mezzo del cammin di nostra vita», *L'Inferno di Topolino*; «In mezzo del cammin del fiume cupo, / lo letto s'immettea in antro oscuro / che all'aspetto pareva bocca di lupo», *L'inferno di Paperino*). Un destino analogo tocca anche a singoli sintagmi quali *selva oscura*, ripreso tanto in prosa («Quel mattino (era un venerdì) mi aggiravo ai bordi di una selva oscura e fu allora che feci l'incontro...», *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*) che in versi («Come nel primo canto v'ebbi a dire, in una selva oscura mi trovai / che nel pensier mi fa rabbrivire», o anche «viaggiando in questo modo comodissimo / noi ci addentrammo nella selva oscura / per un sentier tortuoso e ripidissimo», *L'Inferno di Topolino*); *(ri)veder le stelle* («L'unica strada per riveder le stelle è quella attraverso i gironi!», battuta dialogica di Archimede/Virgilio in *L'inferno di Paperino*, «la tua carezza fa veder le stelle!», o anche «per poco Pippo non lasciò la pelle / che fra i due litiganti il terzo gode, / e lui soltanto può veder le stelle!», e «il ciel per te s'accenda di fiammelle / splendenti a rischiararti ancor la via, / sì che tu possa riveder le stelle», tutti in *L'Inferno di Topolino*); *perduta gente* («quivi giacevan le perdute genti», *L'Inferno di Topolino*; «quivi si trova la perduta gente», *L'inferno di Paperino*) ecc.

Oltre a venire citati, i versi danteschi (e i loro frammenti) vengono decontestua-

[14] Per gli avverbi di luogo e la deissi spaziale nell'italiano antico cfr. Salvi e Renzi 2016: 1248-1263.



Figura 4 La lettera del testo dantesco («e dopo 'l pasto ha più fame che pria», canto I) viene leggermente modificata e decontestualizzata in funzione comica per adattarsi a situazioni e personaggi dell'ipertesto parodico. *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina* (1980).

non obbedisci, ti butto nell'olio bollente!» (*L'Inferno di Topolino*)<sup>[15]</sup>. Impossibile dar conto in questa sede del campionario inesauribile di esempi del gioco di identificazione, deformazione e decontestualizzazione ludica della lettera del testo dantesco nelle parodie disneyane [Fig. 4].

## Conclusioni

*L'Inferno* di Dante è l'archetipo letterario alla base della prima parodia di una fortunata serie di fumetti e funge da fonte di ispirazione a più di una parodia Disney, a ulteriore dimostrazione del ruolo fondamentale del testo dantesco nella cultura (anche popolare) contemporanea. Come osserva Sangsue (2006: 80), in ogni dissacrazione è implicito un apprezzamento: «la parodia funzionerebbe dunque come una sorta di ammirazione obliqua, un omaggio che non vuole dichiararsi tale». La piena fruizione dei fumetti disneyani ad argomento dantesco – e soprattutto de *L'Inferno di Topolino*, la più complessa e meglio riuscita delle sei parodie in esame – presuppone inoltre ben più di una conoscenza superficiale della *Commedia*. Grazie a una ricostruzione caricaturale colta dell'italiano poetico del Trecento, realizzata insistendo su alcuni tratti salienti della fonetica, della morfologia verbale e pronominale, della sintassi e del lessico arcaici, alla continua ripetizione e variazione ludica di versi (e frammenti) danteschi e alla

[15] La deformazione caricaturale dell'italiano antico e dello stile poetico di Dante, oggetto di questo contributo, non è che uno degli aspetti della complessa operazione parodica disneyana. Sui rapporti testo-immagine e sullo scarto comico tra i diversi livelli di testo (didascalie vs. nuvolette) cfr. Pietrini 2018.

loro decontestualizzazione in funzione ludica, gli autori disneyani mettono in scena una rilettura originale del capolavoro dantesco che, sia pure attraverso la deformazione e la smitizzazione, ne sancisce l'ennesima consacrazione.

## Bibliografia

- Argiolas et al. 2016<sup>2</sup> = Pier Paolo Argiolas et al., *Le Grandi Parodie Disney ovvero i classici fra le nuvole*, Batti-paglia, NPE.
- Becattini et al. 2012 = Alberto Becattini et al., *I Disney italiani*, Roma, NPE.
- Cannas 2020 = Andrea Cannas, *Il meraviglioso mondo delle Grandi Parodie Disney e l'inquietante caso del Paperin furioso*, in «Cahiers d'études romanes», 40, pp. 205-228, doi: <https://doi.org/10.4000/etudesromanes.10513>.
- D'Achille 2004<sup>2</sup> = Paolo D'Achille, *Breve grammatica storica dell'italiano*, Roma, Carocci.
- Distefano 2020 = Giovanni Vito Distefano, *Fenomeni di ibridazione nelle parodie Disney di argomento dante-sco*, in «Cahiers d'études romanes», 40, pp. 229-253.
- Frezza 1987 = Frezza, *La scrittura malinconica: sceneggiatura e serialità nel fumetto italiano*, Firenze, La Nuova Italia, pp. 45-52.
- Idt 1972-73 = Geneviève Idt, *La parodie: rhétorique ou lecture?*, in *Le Discours et le sujet* (Actes des colloques animés à l'Université de Nanterre par Raphaël Molho pendant l'année 1972-1973), a cura di Raphaël Molho, 3, Université de Nanterre, pp. 128-173.
- Patota 2007<sup>2</sup> = Giuseppe Patota, *Nuovi lineamenti di grammatica storica dell'italiano*, Bologna, Il Mulino.
- Pietrini 2008 = Daniela Pietrini, *Parola di papero. Storia e tecniche della lingua dei fumetti Disney*, Firenze, Cesati.
- Pietrini 2018 = Daniela Pietrini, *Il sommo Topolino nella selva oscura. Spunti per una lettura linguistica de L'Inferno di Topolino*, in «Dante e l'arte», 5, pp. 81-104, doi: <https://doi.org/10.5565/rev/dea.109>.
- Salvi e Renzi 2010 = Giampaolo Salvi Lorenzo Renzi (a cura di), *Grammatica dell'italiano antico*, Vol. I e II, Bologna, Il Mulino.
- Sangsue 2006 = Daniel Sangsue, *La parodia* (a cura di Fabio Vassarri), Roma, Armando (orig. francese 1994: *La parodie*, Paris, Hachette).

## Fumetti citati

- Chierchini, Marconi 1987 = Giulio Chierchini, Massimo Marconi, *L'inferno di Paperino*, in «Topolino», 1654.
- Martina, Bioletto 1949-1950 = Guido Martina, Angelo Bioletto, *L'Inferno di Topolino*, in «Topolino», 7-12.
- Martina, Carpi 1980 = Guido Martina, Giovan Battista Carpi, *Paolino Pocatesta e la bella Franceschina*, in «Topolino», 1261.
- Martina, Carpi 1983a = Guido Martina, Giovan Battista Carpi, *Messer Papero e il ghibellin fuggiasco*, in «Topolino», 1425.
- Martina, Carpi 1983b = Guido Martina, Giovan Battista Carpi, *Messer Papero e il Conte Ugolino*, in «Topolino», 1426.
- Martina, Carpi 1983c = Guido Martina, Giovan Battista Carpi, *Messer Papero e i fiorini di Mastro Adamo*, in «Topolino», 1427.
- Rota 1986 = Marco Rota, *I grandi di Paperino mese: Paperante Alighieri*, in «Paperino Mese», 70.



## L'inferno tra le nuvole. La lingua della *Commedia* nei crossover a fumetti

ALBERTO SEBASTIANI

---

Come ricordano Claudio Ciociola e Paolo D'Achille (2020: 5), tanti capolavori della tradizione letteraria, «prima nei codici manoscritti, quindi nelle edizioni a stampa, furono spesso corredati di un apparato illustrativo, a volte predisposto dagli stessi scrittori e non di rado fondamentale per dare un volto e certi tratti a personaggi e a luoghi, contribuendo così alla loro definizione iconografica nell'immaginario collettivo». La *Commedia* vanta in questo processo una tradizione importante; d'altronde è noto quanto diceva Gianfranco Contini del poema: «è un libro illustrabile, cioè un libro autorizzato dall'autore all'illustrazione perché contiene passi capitali in cui si è invitati a una rappresentazione visuale» (Contini 1976: 278). Anche il fumetto ha dato il suo contributo, presso il pubblico sia colto sia popolare di tutto il mondo, muovendosi tra generi diversi<sup>[1]</sup>. Dante è stato parodizzato ad esempio dalla Disney con il celebre *Topolino all'Inferno* di Martina e Bioletto (1949-1950), o con *Dante - La Divina Commedia a fumetti* di Marcello Toninelli (2015), adattato in capolavori come *Dante Shinkyoku* di Gō Nagai (1994-1995), significativo anche come traduzione interculturale per il Giappone, o riscritto, come in *Das Inferno* di Michael Meier (2012) o *Dante's Divine Comedy* di Seymour Chwast (2010). In questi ultimi è stata anche modificata l'immagine di Dante personaggio, di solito rispettosa dei ritratti di Giotto o di Domenico di Michelino, diventato un barbuto quarantenne biondo in Meier e un signore con cappello e impermeabile in Chwast.

In questa sede consideriamo quattro esempi del fumetto popolare italiano, del circuito di consumo, seriale, d'avventura e riconducibile al modo fantastico: "Nathan Never", *Inferno* (n. 10, Sergio Bonelli Editore, 1992, di seguito NN), di Bepi Vigna (testi) e Dante Bastianoni (disegni) [Fig.1]; "Martin Mystère", *Diavoli dell'Inferno!* (n. 153, Sergio Bonelli Editore, 1994, MM), di Stefano Santarelli (testi) e Rodolfo Torti (dis.) [Fig.2]; "Lazarus Ledd", *Discesa all'Inferno* (n. 89, Star Comics, 2000, LL), di Ade Capone (testi), Fabio Bartolini e Alessandro Bocci (dis.) [Fig.3]; "Speciale Dampyr", *La porta dell'inferno* (n. 12, Sergio Bonelli Editore, 2016, SD), di Moreno Burattini (testi) e Fabrizio Longo (dis.) [Fig.4]. Sono ormai dei classici, in parte già noti alla critica non solo del fumetto (Frezza

---

<sup>[1]</sup> Tra gli studi più recenti, cfr. Antonelli 2021, Portelli Chircop 2020, Dutel Lazzarin 2018, Frezza Pintor 2018, Catelli Rizzarelli 2016, Salerno 2014, Guiducci Cantarelli 2004.



Figura 1 Disegno di Claudio Castellini; in Nathan Never n. 10, *Inferno*, testi di Bepi Vigna, disegni di Dante Bastianoni, Sergio Bonelli Editore, 1992.

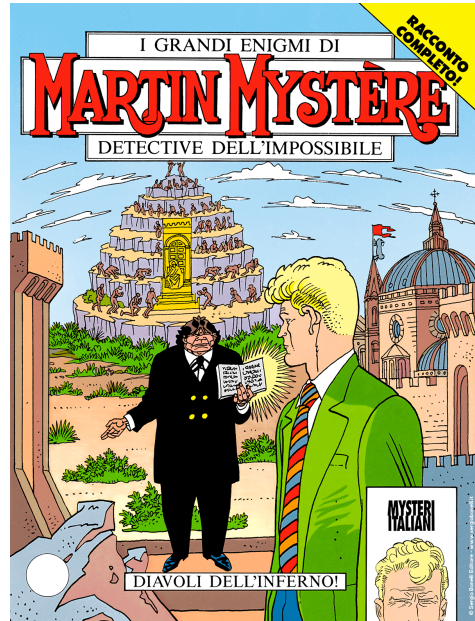


Figura 2 Disegno di Giancarlo Alessandrini, in Martin Mystère n. 153, *Diavoli dell'Inferno!*, testi di Stefano Santarelli, disegni di Rodolfo Torti, Sergio Bonelli Editore, 1994.

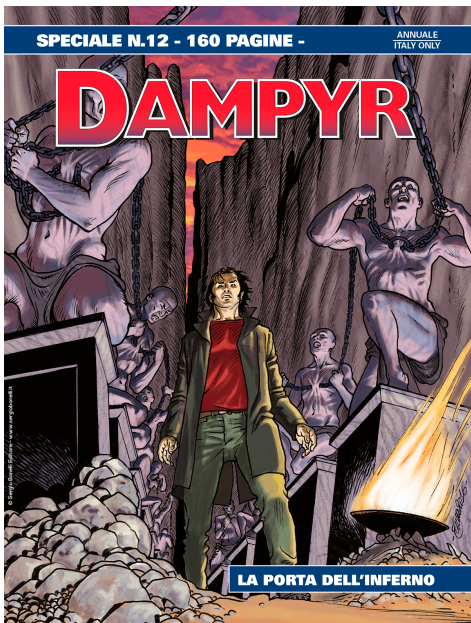


Figura 3 Disegno di Enea Riboldi, in Speciale Dampyr n. 12, *La porta dell'Inferno*, testi di Moreno Burattini, disegni di Fabrizio Longo, Sergio Bonelli Editore, 2016.

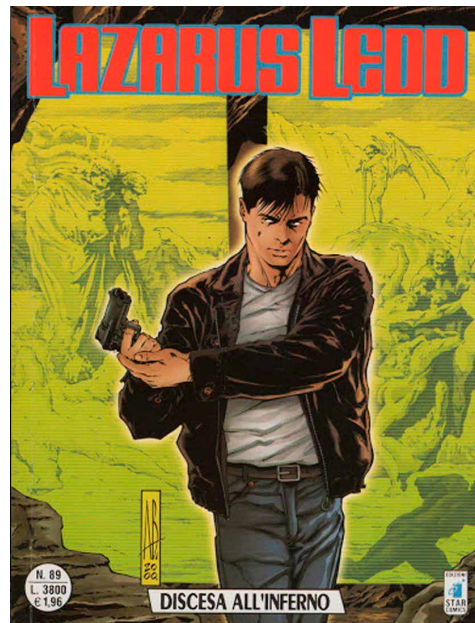


Figura 4 Disegno di Alessandro Bocci, in Lazarus Ledd n. 89, *Discesa all'Inferno*, testi di Ade Capone, disegni di Fabio Bartolini e Alessandro Bocci, Star Comics, 2000.





Figura 5 Disegno di Fabrizio Longo, in Speciale Dampyr n. 12, *La porta dell'Inferno*, testi di Moreno Burattini, disegni di Fabrizio Longo, Sergio Bonelli Editore, 2016.

“Lazarus Ledd” l’inferno per il sommo poeta è stata una visione, ma generata da forze aliene che l’ex agente Larry ritrova nel presente; il Dampyr (Harlan Draka), invece, è costretto a compiere il medesimo viaggio di Dante a causa di un palinsesto, un antico manoscritto con formule magiche in avestico grattate dalla pergamena per riscrivervi sopra la prima cantica, il che ha trasformato il volume in un accesso all’inferno dantesco. [Fig. 5] Dante personaggio appare nella consueta iconografia all’interno di flashback (LL: 29-30, 71, 85; MM: 9-13, 82), e tutte le storie, esclusa NN, sono ambientate almeno in parte in Toscana, rivelano interesse per la ricerca letteraria del poeta, per la sua biografia (ad es. sono citati l’esperienza dell’esilio in LL, MM e SD, e il legame con i “Fedeli d’amore” in MM), nonché per la genesi del poema.

L’interazione tra l’universo narrativo dei fumetti e quello della *Commedia* genera momenti comici, come in SD quando i personaggi si relazionano con i mostri infernali; Minosse, ad esempio, prende nelle sue mani Kurjak e stritolandolo gli chiede: «che

2018, Pallavicini 2016, Barberis 2016, Pietrini 2018), e sono dei *crossover*, cioè ognuno di essi costruisce un mondo possibile in cui interagiscono ambienti, personaggi, temi, elementi linguistici e iconografici degli universi narrativi della *Commedia* (con le sue illustrazioni, essenzialmente quelle di Gustave Doré) e della testata.

La ricorrenza della parola *inferno* nei titoli esplicita il dialogo con la prima cantica. Tutte le storie presentano infatti una discesa agli inferi, ma l’inferno di Nathan Never, agente speciale in una megalopoli del futuro, sono i livelli inferiori abbandonati della città; per il detective dell’impossibile Martin Mystère è una dimensione aperta dall’idolo di Baphomet, grazie al cui potere Dante, al tempo, avrebbe visto l’inferno poi raccontato; anche in

fai, tu, vivo... nel regno dei morti?», riecheggiando la domanda che più volte Dante si sente porre, e il personaggio risponde con fare sbruffone: «io... non ci sono venuto di mia iniziativa, capo! Se volete gentilmente indicarmi l'uscita...» (SD: 67). Minosse lo deride, perché dall'inferno, dice, non si esce né da morti né da vivi, e commenta: «E del resto, qui dentro... Essere morti o essere vivi è la stessa, identica cosa!» (SD: 68). La battuta, messa in evidenza dal grassetto, è una citazione della celebre morale finale del cortometraggio *La Terra vista dalla Luna* di Pier Paolo Pasolini e serve da reagente tra il mondo possibile dantesco e quello di SD. Infatti, il viaggio infernale intrapreso loro malgrado dal Dampyr e da Kurjak, per indagare sulla scomparsa del prof. Martelli, si svolge in compagnia del dantista Alessio Montanari. È questi che spiega il senso dell'affermazione di Minosse: le pene si ripetono in eterno, non uccidono, e i dannati si rigenerano (SD: 73). Ciò permette di proseguire il viaggio alla ricerca dell'uscita compiendo azioni che nel mondo reale comporterebbero la morte, ma che all'inferno generano solo dolore.

L'ibridazione con la *Commedia* si nota anche nel sistema dei personaggi, specie in quelli secondari: come Flegiàs, il deforme Sonny porta con il motoscafo Nathan Never al quartiere della "Comunità" (mentre in didascalia si leggono i versi sullo Stige: «L'acqua era buia assai più che persa; | e noi, in compagnia de l'onde bige, | intrammo giù per una via diversa»», NN: 50 < *Inf.* VII 103-105), e lo conduce fino al passaggio per risalire alla megalopoli, ma non sale «ai quartieri alti» (NN: 90): come Virgilio si ferma al Purgatorio. Il vero *duca* dell'agente segreto, però, è Padre Omero (che di Virgilio è il modello per l'*Eneide*), che resterà poi accecato, come nella tradizione il poeta greco (NN: 64, 77), mentre il detective dell'impossibile incontrerà nella sua visione Giovanni, già «guida turistica» in Terra e ora fantasma, come Virgilio (MM: 92). L'effetto comico, evidente, investe anche le esclamazioni topiche dei protagonisti, quanto meno pleonastiche nel contesto o di fronte alle creature che appaiono: *diavoli dell'inferno* (MM: 43, 91, 96), *per mille diavoli* (NN: 84), *diavolo* (MM: 34; LL: 80), *al diavolo* (SD: 73). L'ironia è poi evidente quando Dante personaggio, avventurandosi nella campagna della località La Selva nel 1302, sotto un temporale, di notte, si augura di riuscire a scoprire «il segreto della selva... / "...oscura..."» (LL: 71).

A parte i giochi di parole, dal punto di vista linguistico ricorrono citazioni di Dante e di studi sulla sua opera: di qui deriva la compresenza di parti in prosa, dialoghi e versi, tra didascalie, balloon e chiose, nonché la commistione di italiano trecentesco e lingua contemporanea caratterizzata da tratti neostandard (ad es. con uso di *lui/lei/loro* come pronomi soggetto e frasi marcate), espressioni idiomatiche e lessici specialistici (es. filologico: *palinsesto*, SD: 8), anche ibridati in forma di *pastiche*. In tutti i volumi incontriamo citazioni dei versi, con o senza variazioni, anche commentati. Possono essere terzine intere, di solito isolate, in alcuni casi come epigrafi (LL: 3 < *Inf.* I 37-40; LL: 97 < *Inf.* XXXIV 136-139), oppure, come raccontato da Dante, nell'iscrizione posta sulla porta dell'Inferno (LL: 74, SD: 48 < *Inf.* III 1-10), o ancora all'interno dei balloon quando si tratta di battute di personaggi, come le parole di Caronte e poi di

Virgilio (LL: 75 < *Inf.* III 84-93, 94-96). Sono sempre tra virgolette, evidenziate dal lettering con un font proprio e in grassetto, di solito riportate in una o più didascalie, come nel caso dei versi dello Stige. Questa è l'unica citazione in cui l'a capo nella didascalia rispetta la versificazione, e quasi sempre, quando i versi sono distribuiti in più spazi, sono distinti in apertura in chiusura da puntini di sospensione, il che modifica la punteggiatura dell'edizione corrente del testo dantesco, come nel seguente esempio in cui cadono le virgole finali del secondo e terzo verso: «“E già venia su per le torbid'on-de...” “... un fracasso d'un suon, pien di spavento...” “... per che tremavano amendue le sponde...”» (NN: 40 < *Inf.* IX 64-66).

In quest'ultima terzina abbiamo indicato in grassetto delle varianti: l'elisione che esplicita la sinalefe nel primo caso e la sostituzione *cui*→*che* nel secondo, che pare riconducibile a un refuso più che a un'improbabile attualizzazione dell'italiano, data anche la conservazione di *amendue*. La *ratio* della modificazione in effetti non è univoca nelle storie, né sempre chiara: per limitarci a esempi analoghi, *ne l'eterno* (*Inf.* III 2) può diventare *nell'eterno* (LL: 74) o *nell'eterno* (SD: 48), e i versi finali della prima cantica (*Inf.* XXXIV 133-139) in NN presentano *sanza cura*→*senza cura*, ma restano invariati *ascoso, intrammo e tanto ch'i' vidi de le cose belle / che porta 'l ciel, per un pertugio tondo* (NN: 91). In effetti, in generale non si riscontra una particolare cura filologica del testo dantesco, ma il celebre verso «“Pape Satàn, pape Satàn aleppe!”» (*Inf.* VII, 1) è scritto in MM «Papé Satan, papé Satan aleppe!» perché la setta che lo recita nell'adorazione del Baphomet ripete quando dice il suo “sacerdote”, che usa la formula francese «Pas paix, Satan! pas paix, Satan! A l'èpée!» (MM: 88, con à→a e épée→epèe), riprendendo così l'ottocentesca interpretazione dell'origine del verso proposta da Giovanni Ventura (Caccia 1970). In didascalia è riportata la traduzione («Niente pace, Satana! Niente pace, Satana! Alle armi!»), e non è l'unica occorrenza di chiose, che ad esempio ritroviamo per spiegare ai lettori che *duca*, riferito a Virgilio, è *guida* (LL: 76), e che *svelare Iside* significa «scoprire una verità nascosta in linguaggio esoterico» (MM: 12). In SD invece prevalgono i commenti, grazie a Montanari che spiega quanto avviene mentre il gruppo avanza (o discende), citando e interpretando versi e terzine. Ad esempio quando varcano la porta dell'inferno, l'onomatopea di un lamento sovrasta tre tavole (SD: 49-51), nella prima delle quali il Dampyr chiede: «che cos'è questo rumore?...»; poi capisce: «**Gemiti!**... Sono pianti... lamenti...», e Kurjak aggiunge: «e sono terribili... strazianti...», per poi coglierne l'origine: «ecco da dove vengono... migliaia di persone che scendono tutte verso un abisso senza fondo». Si tratta, in sostanza, al tempo stesso, di una sonorizzazione grafica e di una drammatizzazione della sintesi della parafrasi di *Inf.* III 22-33; Montanari riconosce in quelle persone gli ignavi, così cita i vv. 61-63 (il primo dal secondo emistichio) in un unico balloon, separandoli graficamente con la barra obliqua ma mantenendo virgolette e puntini di sospensione come negli altri fumetti, e, qui in grassetto, con l'elisione per la sinalefe, aggiungendo una *d* eufonica, mutando *d'i* in *dei*: «“...intesi e certo fui / che quest'era la setta **dei** cattivi, / a Dio spiacenti ed a' nemici sui...”». Infine, spiega ai suoi compagni che colpe abbiano e il loro contrappasso (SD: 53). Così avviene per tutto il percorso: Montanari è il Virgilio del

Dampyr e soci, e rende l'avventura un racconto metatestuale, in cui le situazioni sono visualizzate rielaborando le illustrazioni del Doré.

SD e MM sono senz'altro i *crossover* più "colti". A livello intertestuale, in primo luogo non citano solo la *Commedia*: in SD compare anche l'Epistola XIII a Cangrande della Scala, che apre il palinsesto: «Incipit Comedia Dantis Alagherii, Florentini natione, non moribus», con tanto di traduzione nel dialogo tra i personaggi che lo sfogliano (SD: 95). MM invece costruisce la sua avventura accogliendo l'interpretazione della dedica «A tutti i fedeli d'Amore» del sonetto *A ciascun'alma* nella *Vita Nuova* come riferimento alla associazione segreta dei "Fedeli d'amore", i cui affiliati ricorrevano «a un "linguaggio segreto", una specie di gergo massonico, comprensibile solo agli iniziati» (Viscardi 1970). Tale interpretazione, proposta da Luigi Valli nel 1928 nel libro *Il linguaggio segreto di Dante e dei Fedeli d'Amore*, citato nel fumetto in una chiosa (MM: 45, con la data 1988 dell'edizione Fratelli Melita), ispira la stesura del messaggio segreto lasciato dal prof. Faustino Fausti prima di sparire, una poesia d'amore per la moglie «in stile trecentesco» (MM: 34). Il testo è presentato in prosa e, nonostante qualche endecasillabo e alcuni versi rimati o assonanzati, non è certo una poesia; è un *pastiche* linguistico: recupera espressioni, elementi lessicali e sintagmatici danteschi, forme assimilate e apocopate, usa diverse anastrofi per dare al testo un'aura letteraria nonché alcuni cliché trecenteschi, che evidenziamo in corsivo nel testo:

*"O dolce madonna, conserva sempre nel cuor quel ch'io ora ti scrivo, come fosse del tuo giardino il più bel fiore..."* ["...venni in questo sito, spinto da amore, a ricercar la vera vita e a te donarla, donna tra tutte le donne la più ardita... E lo star lontano mi fu assai noioso ma mi fe' forza il pensar al nostro verde futuro..." "...E al fin trovai ciò che cercavo! Era in su la soglia del sommerso mondo, ove spira forte il vento e tutto è gelo: nel profondo di quella selva oscura, ove il nostro padre Dante la depose, dopo averla ricevuta per mano del folle di Luni che piangeva forte..." "...Il cuore gonfio di paura, afferrai la diabolica pietra, che molte volte il selvaggio cercò di strappare alla nostra gentile schiatta e la portai meco, incurante del tuono che squassava il cielo... Or questa vita mi appartiene e dei suoi potenti frutti ti farò dono, oh dolce mia madonna!" (MM: 52)

SD osa di più: non solo imita la lingua trecentesca, ma gioca con i versi del poema e modifica la terzina finale della prima cantica. Il pretesto narrativo è dato dal fatto che all'uscita dell'inferno i personaggi non si troverebbero di nuovo alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, da dove sono partiti, bensì alla spiaggia del Purgatorio, dove il viaggio dantesco continua. Quindi, viene evocato dal mondo dei morti il dan-tista Jeroslav Mestek (e sfidato modificando il verso *Inf.* II 9: «qui si parrà la tua» mia nobilitate», SD: 139), il quale sovrascrive una terzina finale alternativa sul palinsesto, così da sfruttarne il potere magico per alterare l'universo narrativo della *Commedia* e far riapparire a Firenze la compagnia. Gli ultimi tre versi, «tanto ch'i vidi delle cose belle / che porta 'l ciel, per un pertugio tondo / e quindi uscimmo a riveder le stelle» (*Inf.* XXXIV 137-139), diventano infatti, in grassetto e tra le consuete virgolette, «subitamente inver potranno uscire / tornando in cima pur che giunti al fondo / color che furon qui senza morire» (SD: 152). Mestek, orgoglioso del lavoro, commenta dicendo

che sono tre endecasillabi «che rispettano la metrica delle rime», e che «ogni parola è stata scelta fra quelle che Dante ha usato da qualche altra parte del suo poema... e dunque fanno parte del suo lessico». Che poi usi *senza* nelle *Rime* ma solo *sanza* nella *Commedia* poco importa, visto che il Dampyr e gli altri son riusciti «a riveder le stelle».

## Bibliografia

- Antonelli 2021 = Giuseppe Antonelli (a cura di), *Dantesi, pop*, in «Lingua italiana – Treccani.it», [www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Dantesi/mainSpeciale.html](http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Dantesi/mainSpeciale.html).
- Barberis 2016 = Lorenzo Barberis, *Divini comics: l'Inferno di Dante nel fumetto*, in «Lo spazio bianco», 5 novembre, [www.lospaziobianco.it/comeunromanzo/divini-comics-linferno-dante-nel-fumetto](http://www.lospaziobianco.it/comeunromanzo/divini-comics-linferno-dante-nel-fumetto).
- Caccia 1973 = Ettore Caccia, “Pape Satan, pape Satan aleppe”, in *Enciclopedia dantesca*, vol. IV, Roma, Istituto della enciclopedia italiana (online: [www.treccani.it/enciclopedia/pape-satan-pape-satan-aleppe\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29](http://www.treccani.it/enciclopedia/pape-satan-pape-satan-aleppe_%28Enciclopedia-Dantesca%29)).
- Catelli Rizzarelli 2016 = Nicola Catelli, Giovanna Rizzarelli, *Introduzione a Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche*, in «Arabeschi», n. 7, gennaio-giugno, <http://www.arabeschi.it/introduzione-a-poemi-fumetti-la-poesia-narrativa-da-dante-tasso-nelle-trasposizioni-fumettistiche/>.
- Ciociola D’Achille 2020 = Claudio Ciociola, Paolo D’Achille, *Premessa*, in *L’italiano tra parola e immagine: graffiti, illustrazioni, fumetti*, a cura di Claudio Ciociola, Paolo D’Achille, Firenze, Accademia della Crusca, Firenze – goWare, pp. 5-9.
- Contini 1976 = Gianfranco Contini, *Un’idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi.
- Dutel Lazzarin 2018 = Jérôme Dutel, Stefano Lazzarin (a cura di), *Dante pop. La «Divina Commedia» nella letteratura e nella cultura popolare contemporanea*, Manziana, Vecchiarelli.
- Frezza 2018 = Gino Frezza, *Dampyr all’inferno. Il mondo parallelo e l’avventura dantesca di Harlan Draka*, in *Dante e il fumetto*, a cura di Gino Frezza e Ivan Pintor, in «Dante e l’arte», n. 5, pp. 221-246, [dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6849738](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6849738).
- Frezza Pintor 2018 = Gino Frezza, Ivan Pintor (a cura di), *Dante e il fumetto*, in «Dante e l’arte», n. 5, [dialnet.unirioja.es/ejemplar/512623](http://dialnet.unirioja.es/ejemplar/512623).
- Guiducci Cantarelli 2004 = Paolo Guiducci, Loris Cantarelli (a cura di), *Nel mezzo del cammin di una vignetta*, Ravenna, Edizioni Rimini-Cartoon Club.
- Pallavicini 2016 = Renato Pallavicini, *Indagini infernali. Gli inferni di Martin Mystère, Lazarus Ledd e Nathan Never*, in «Arabeschi», n. 7, gennaio-giugno, <http://www.arabeschi.it/-inchieste-seriali-misteri-e-universi-paralleli-31-indagini-infernali-gli-inferni-di-martin-mystere-lazarus-ledd-enathan-neverdi-renato-pallavicinitre-sto/>.
- Piettrini 2018 = Daniela Piettrini, *Il Sommo Topolino nella selva oscura. Spunti per una lettura linguistica de L’Inferno di Topolino*, in *Dante e il fumetto*, a cura di Gino Frezza e Ivan Pintor, in «Dante e l’arte», n. 5, pp. 81-104, [dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6849727](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6849727).
- Portelli Chircop 2020 = Sergio Portelli, Karl Chircop (a cura di), *Percorsi del testo. Adattamento e appropriazione della letteratura italiana*, Firenze, Franco Cesati.
- Salerno 2014 = Vincenzo Salerno (a cura di), *La parola del Poeta. Tradizione e “ri-mediazione” della «Commedia» di Dante nella cultura contemporanea*, Avellino, Sinestesie.
- Viscardi 1970 = Antonio Viscardi, “Fedeli d’amore”, in *Enciclopedia dantesca*, vol. II, Roma, Istituto della enciclopedia italiana (online: [https://www.treccani.it/enciclopedia/fedeli-d-amore\\_%28Enciclopedia-Dantesca%29](https://www.treccani.it/enciclopedia/fedeli-d-amore_%28Enciclopedia-Dantesca%29)).





# Dante e gli enigmisti

FEDERICO MUSSANO

---

Un noto studioso di Dante fu interpellato tempo fa (molto tempo fa, la richiesta proveniva dall'allora quasi sessantenne *Zoroastro*<sup>[1]</sup>, il decano degli enigmisti italiani scomparso due primavere or sono a centosei anni di età compiuti) per esprimere un parere in merito alla differenza tra indovinello ed enigma. La lettera recava il seguente pensiero:

[...] si vuol distinguere e designare con la parola indovinello un enigma breve, semplice e, per così dire, più popolare: con la voce dotta enigma un componimento più ampio, più solenne, più complesso, più lirico.

Come precisato in apertura, ci ricordiamo dello studioso in qualità di eccellente conoscitore del Poeta, ma va evidenziato come il parere in oggetto non si riferisca al concetto di enigma secondo un'accezione ristretta all'orizzonte dantesco (dal cosiddetto enigma forte<sup>[2]</sup> ad altri enigmi rintracciabili sulle pagine della *Divina Commedia*) bensì alla dicotomia – non solo definitoria ma soprattutto concettuale – tra l'indovinello e lo schema enigmistico di maggior complessità denominato enigma.

Per rimanere in tema – coerentemente alle sfide che da sempre si lanciano gli appassionati di giochi di parole, con un "leale inganno" che, lungi dall'essere una vuota espressione ossimorica, è invece la sostanza dell'enigmistica e cioè il differimento nell'apprendere la soluzione dopo che l'autore del gioco ha formulato un esposto in termini volutamente ambigui ma corretti – se del *noto studioso di Dante* citato nell'in-

---

[1] *Zoroastro* è lo pseudonimo di Giuseppe Aldo Rossi (1913-2020), docente di lettere negli istituti superiori, collaboratore Rai come sceneggiatore televisivo (*Giallo club*, *Tenente Sheridan* e altro) nonché come autore e conduttore radiofonico.

[2] I numeri romani D, X e V tratti da «nel quale un cinquecento diece e cinque» (*Purg.* XXXIII 43), il loro rimescolamento nella parola "dux" (DVX) in aggiunta alla relazione con il veltro del primo canto dell'*Inferno* (profezia anagrammatica su LVTERO?), senza tralasciare come mantenendo D, X e V nell'ordine primitivo si possa dar luogo ad acrostici come Dominus Xristianorum Vniversalis. Un'ampia panoramica di *Zoroastro* (Rossi 2002: 27-28) sul tema degli enigmi creati da Dante – argomento che esula dal presente scritto, focalizzato invece su quanto gli enigmisti hanno creato su Dante – ricorda, tra gli altri, i versi con parole equivoche come, sempre dal primo canto dell'*Inferno*, «ch'i' fui per ritornar più volte volto» (volte e volto) e l'interesse mostrato anche da famosi letterati (Papini notò, riferendosi a Giovanni da Fiore, come le lettere di VELTRO si ritrovassero ordinate in «VangEL eTeRnO»).

cipit è stata finora celata l'identità, pare giunto il momento di rivelarla. Si tratta de *Il Trovatore...* tuttavia, così dicendo, l'identità viene rivelata solo ai cultori della cosiddetta enigmistica classica (in primis i membri dell'Associazione Culturale B.E.I. "Biblioteca Enigmistica Italiana – Giuseppe Panini"<sup>[3]</sup> e gli abbonati alle riviste specialistiche)<sup>[4]</sup> a conoscenza della corrispondenza degli pseudonimi con le relative generalità anagrafiche. Sveliamo dunque come *Il Trovatore* corrispondesse nella vita reale a Dino Provenzal, apprezzando perciò il gradevole spirito con cui l'erudito livornese seppe trovare uno pseudonimo semplice ma genialmente attinente al cognome, rievocando i trobadori. Al contrario, l'enigmistica dei secoli passati mostrò frequentemente i suoi cultori impegnati a crearsi pseudonimi gonfi di fastidiosa complicazione, o almeno di complessità difficilmente comprensibile al giorno d'oggi. Luigi Piglione (1866-1916) si fece chiamare *Ginecocratumeno* e qui lo ricordiamo non certo per la semplicità dello pseudonimo, bensì per aver creato una tipologia di gioco enigmistico tra le più fortunate di fine Ottocento e di buona parte del Novecento.

Il legame tra l'enigmistica e la memoria è evidente: comporre giochi o risolverli (dagli enigmi complessi ai cruciverba fino alla cosiddetta ludolinguistica che, nelle forme più elementari, può addirittura prescindere dall'attività risolutoria e – per fare un esempio – limitarsi a notare come il bifronte<sup>[5]</sup> di Dante sia quasi identico a un vulcano siciliano)<sup>[6]</sup> stimola la mente ed esercita la memoria. Ecco dunque l'*Ars Memorandi*, volume di Giambattista Della Porta pubblicato nel 1602, riprendere il rebus – o, secondo la terminologia dell'epoca, il sonetto figurato – composto da Giovan Battista Palatino nella prima metà del Cinquecento proponendolo come utile strumento di mnemotecnica (Bosio 1993: 51).

Ed ecco, qualche secolo dopo, *Ginecocratumeno* concepire la possibilità che una parola possa richiamare alla mente un verso della *Commedia*: nel luglio 1898 la *Diana d'Alteno* (storico periodico enigmistico) pubblicò due giochi (Comerci 1995: 7-8), opera di *Ugo di Angieri*<sup>[7]</sup>, definiti come "crittografie mnemoniche"<sup>[8]</sup> con la precisazione

---

[3] Associazione sempre in prima fila nel sostenere istituzioni, ricercatori, docenti e studenti, dalla scuola dell'obbligo fino all'università, impegnati in ricerche (oppure tesi o stesure di saggi) tali da richiedere competenze enigmistico-storiche specialistiche. Collaborazioni sovente legate agli anniversari (ad esempio – con riferimento al Pascoli e ad Annibal Caro – nel 2012 con l'*Accademia Pascoliana* e nel 2016 con il *Centro Studi Cariani*).

[4] Oltre alla centenaria *Penombra* (mensile fondato a Forlì nel 1920), il bimestrale *La Sibilla*, il *Leonardo* (trimestrale dell'Associazione Rebusistica Italiana e quindi focalizzato esclusivamente sui rebus) e, per quanto riguarda le riviste online, *Il Canto della Sfinge*.

[5] Il bifronte, sovente confuso con il palindromo (dove però la lettura retrograda riproduce la stessa parola anziché crearne una nuova, ad es. anilina), è uno dei più noti giochi enigmistici, a cominciare da Roma/amor, talvolta – ma impropriamente – descritto come anagramma.

[6] Naturalmente il "quasi identico" sottintende una traslazione da *ipsa res* a *nomen rei*, Etna e Dante sono apparentati nei significanti.

[7] Pseudonimo anagrammatico di Guido Garinei (1864-1930).

[8] La crittografia mnemonica dantesca avrà vita ben più limitata della crittografia mnemonica, gioco tuttora praticato – sebbene oggigiorno prevalentemente denominato frase bisenso – e che si basa

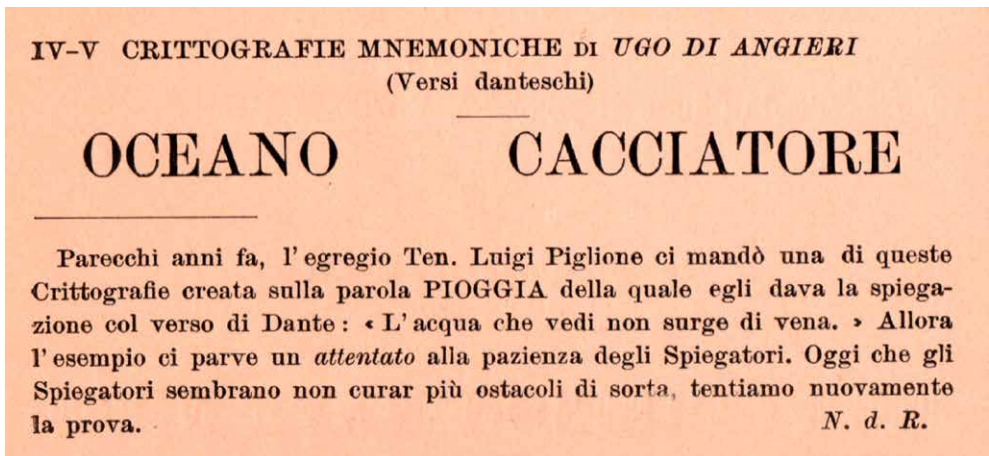


Figura 1 Crittografie mnemoniche di Ugo di Angieri ("Diana d'Alteno", luglio 1898).

“versi danteschi” con i rispettivi esposti **OCEANO**<sup>[9]</sup> e **CACCIATORE** non senza però precisare come la novità, e il merito nella primogenitura del gioco, fosse da attribuire alla crittografia di esposto **PIOGGIA** creata da *Ginecocratumeno* qualche anno prima<sup>[10]</sup>. Come si può vedere<sup>[11]</sup> nella figura 1, così come **PIOGGIA** portava mnemonicamente al verso «L'acqua che vedi non surge di vena» (*Purg.* XXVIII 121) come soluzione, da **OCEANO** si otteneva «non è pileggio da piccola barca»<sup>[12]</sup> (*Par.* XXIII 67) e da **CACCIATORE** «chi dietro agli uccelin sua vita perde» (*Purg.* XXIII 3).

Con un lungo balzo temporale, dal 1898 passiamo al 2000 per incontrare una mnemonica dantesca composta da Umberto Eco (Bartezzaghi 2000) con esposto espresso non in un singolo termine bensì nell'espressione **DOMANDA DI MATRIMONIO**. La soluzione è «Fede è sostanza di cose sperate» (*Par.* XXIV 64) sfruttando il bisenso *fede* oscillante fra la virtù teologale (a cui si riferiva il San Pietro dantesco) e l'anello nuziale. Restando nel secolo scorso ma cambiando tipologia di gioco (mostrando un gioco in versi e precisamente l'indovinello di cui si diceva all'inizio), ecco un componimento del 1970 di *Ser Jacopo*<sup>[13]</sup> sulla rivista *Balkis* diretta da Mario Daniele:

---

sul medesimo meccanismo della crittografia mnemonica dantesca senza però richiamare versi della *Divina Commedia*.

[9] Per convenzione enigmistica, gli esposti crittografici sono sempre pubblicati maiuscoli, salvo il caso che una lettera debba essere minuscola per fornire indicazioni specifiche al solutore.

[10] Probabilmente nel 1895 (B.E.I. 2015: 5).

[11] Si ringrazia Cesare Daniele (direttore di *Penombra*) per aver fornito la riproduzione della pagina della *Diana d'Alteno*.

[12] In questo, come in altri casi, sono state filologicamente riportate diverse versioni del medesimo verso: si è scelto di trascrivere quanto pubblicato dalla rivista sulla quale avvenne la pubblicazione del gioco enigmistico.

[13] Pseudonimo di Giacomo Bozzani (1881-1975).

*Il Vesuvio*

Quando arrivai, sudante,  
alla vetta del monte pianeggiante,  
io dissi: “Che peccato, è tutto lava!”  
Pur di salir, la pena meritava!

La soluzione è il **Purgatorio**, infatti – grazie a ben dosate dilogie – i versi si adattano tanto al Vesuvio (il cosiddetto “soggetto apparente” che lealmente inganna il solutore) quanto al luogo di espiazione (la parola *lava*, oltre che sostantivo per indicare il materiale vulcanico incandescente, sta anche per voce verbale di “lavare” poiché nel Purgatorio ci si lava dalle colpe commesse, e *peccato* è un altro bisenso): da notare il termine *sudante*, un chiapperello per dare un semplice aiuto a chi affronta il gioco (*su Dante*).

Finora abbiamo incontrato giochi riferiti ai soli Paradiso e Purgatorio... e l’Inferno dantesco? Una definizione di tale luogo la fornisce una crittografia – del tutto diversa dalle crittografie sin qui viste, si tratta infatti di un anagramma crittografico in cui la prima parola della soluzione è l’anagramma della seconda – pubblicata nel 1971 dalla *Settimana Enigmistica* (autore La Villa G.) con l’esposto **INFERNO**: si risolve “**atroce creato**”. Anche il gioco mostrato nella figura 2 (un incastro pubblicato sul quindicinale genovese *L’Enigma* nel 1933) si riferisce alla prima cantica: fu pubblicato nella rubrica<sup>[14]</sup> “Musa velata” che costruiva giochi basati su versi di poeti famosi il cui nome veniva ommesso (il lettore lo doveva indovinare, vediamo infatti una sequenza di nove “o” – “o” nel senso di lettera incognita, come la “x” – da decifrare come Alighieri) e, a cavallo del verso «Breve pertugio dentro da la Muda», al solutore si chiedeva di individuare due parole nascoste (or del v. 15 e fame del v. 22 in *Inf.* XXXIII) dal cui incastro veniva ricavata la parola **forame** (la fessura della torre in cui fu rinchiuso il conte Ugolino) anch’essa nascosta.

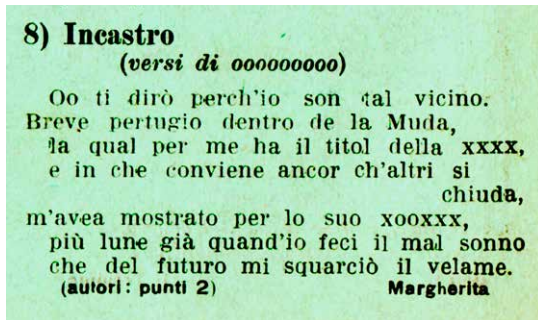


Figura 2 Incastro di Margherita (“L’Enigma”, 1933).

Passando dall’Antenora a Malebolge, l’esempio che verrà ora mostrato proviene da un’ulteriore branca dell’enigmistica classica e cioè dal mondo del rebus: nessuno dei giochi finora esaminati necessitava di un’illustrazione, il rebus invece è l’esempio più diffuso di enigmistica figurata<sup>[15]</sup>. Il gioco qui presentato fu creato da *McAbel* – al secolo Massimo Cabellasi – su un’incisione di Gustave

[14] Ideata dal giovanissimo Giorgio E. Ferrari che diventerà poi direttore della Biblioteca Marciana di Venezia. Assidua collaboratrice della rubrica fu *Margherita* (Margherita Pellini Picci), autrice dell’incastro qui presentato.

[15] Avendo preso confidenza con le mnemoniche dantesche, potremmo definire il rebus come «do-v’ogne cosa dipinta si vede» (*Paradiso*, XXIV 42), salvo poi scoprire che mancherebbe l’originalità a tale crittografia essendo già stata creata da *Gemo* (Giuseppe Massobrio) nel 1932 con esposto **PI-NACOTECA**.

Doré e pubblicato su *Il Labirinto* nel 1994: Dante e Virgilio si mostrano [Fig. 3] come poeti immobili tra gli ipocriti del XXIII canto, sono individuati con le lettere V ed A e dalla prima lettura “tra V A gli immoti vati” si ricava la soluzione “travagli immotivati”. Il rebus moderno presuppone la presenza di una vignetta dal carattere unitario, un tempo invece si assisteva a un ammasso di elementi iconici slegati tra di loro come si può notare nella figura 4 in cui la soluzione «Poca favilla gran fiamma seconda» (*Par.* I 34) di questo gioco del 1847 – pubblicato su *Il Mondo Illustrato* – deriva da elementi non correlati<sup>[16]</sup> tra di loro: “Po; CA fa; villa; gran<sup>[17]</sup>; fiamma; seconda”.

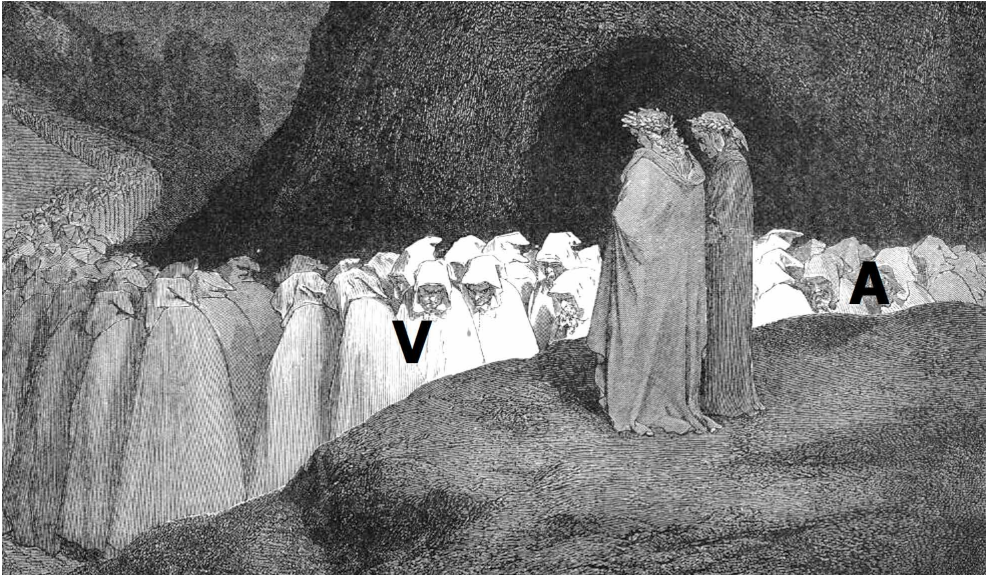


Figura 3 Rebus di McAbel (“Il Labirinto”, giugno 1994).

La *Divina Commedia* ha sempre esercitato un grande fascino sugli enigmisti italiani e talvolta la creatività si è diretta verso esiti sorprendenti, anche decisamente al di fuori del perimetro che convenzionalmente viene assegnato all’enigmistica classica. Una trentina di anni or sono, *Beppe* (Giuseppe Varaldo, presente non solo tra i cultori dell’arte della Sfinge ma anche nell’ambito dell’*Oplepo*, l’Opificio di Letteratura Potenziale omologo del gruppo francese dell’*OuLiPo*) riuscì a descrivere l’Inferno in forma di sonetto monovocalico (Varaldo 1993: 65), dall’incipit «Nel mentre ch’è tren-

<sup>[16]</sup> Non correlati, però disegnati con grande maestria da un artista come Agostino Nini (1798-1849), eccellente soprattutto come incisore.

<sup>[17]</sup> Il disegno mostra una spiga di *grano*, termine che apocopato diventa *gran* realizzando così un bisenso (equivoco tra il sostantivo *grano* e l’aggettivo *grande*) alla base dell’indovinello di soggetto apparente “Il Corriere della Sera” ormai diventato l’esempio per antonomasia delle dilogie enigmistiche: il verso «Un noto quotidian di gran formato» si risolve *il pane*, con richiami al Padre Nostro e all’essere l’alimento formato di grano.







Fiso nel riguardar l'almo soggiorno,  
di non intesa novità ripieno  
io mi volgea maravigliando intorno.

con il primo verso in cui la parte finale è chiara (le lettere “**sog**” seguite dalla scritta SABATO, un “**giorno**”) mentre meno lineare appare il resto in cui comunque si vede una persona la quale le lettere “**RI**” sta a **guardare** e, in tali lettere, la scritta “**l'almo**” ricorre a più riprese. Il disegno di SABATO non è a tratto pieno, consiste invece di un ghirigoro<sup>[19]</sup> ottenuto giustapponendo più volte la parola “*non*”: la scritta ottenuta è adagiata sulla *tesa* di un cappello così da rendere “**di ‘non’ in tesa**” seguito dalle lettere “*no*”, da un busto da mettere in *vita* e da un signore che si mostra sazio (*ripieno*) in una sequenza che quindi genera “**no vita ripieno**”. Infine – terzo verso – si suppone “**io mi**” rappresentativo dell’identificazione dell’autore del rebus nella persona che tira su e rigira la grande A (e quindi “**volge A**”) per proseguire con il *mare* disegnato *intorno* alla scritta “*Viglian*” posizionata sul pentagramma a mo’ di nota *do*: “**mar a Viglian do intorno**”.

## Bibliografia

- Bosio 1993 = Franco Bosio (*Orofilo*), *Il libro dei rebus*, Milano, Vallardi.  
 Comerci 1995 = Francesco Comerci (*Medameo*), *Dante in gioco*, Firenze, Gruppo Enigmistico Firenze.  
 Manfredi 1781 = *Rime di Eustachio Manfredi*, Nizza, Società Tipografica.  
 Rossi 2002 = Giuseppe Aldo Rossi (*Zoroastro*), *Dizionario Enciclopedico di Enigmistica e Ludolinguistica*, Bologna, Zanichelli.  
 Varaldo 1993 = Giuseppe Varaldo (*Beppe*), *All'alba Shabrazad andrà ammazzata*, Milano, Vallardi.

## Sitografia

- Bartezzaghi 2000 = “Crittografie mnemoniche”, rubrica “Lessico e nuvole” di Stefano Bartezzaghi su *la Repubblica.it*; [https://www.repubblica.it/online/lessico\\_e\\_nuvole/critto/critto/critto.html](https://www.repubblica.it/online/lessico_e_nuvole/critto/critto/critto.html) – 11 ottobre 2000, consultato 10/3/2021.  
 B.E.I. 2015 = Biblioteca Enigmistica Italiana – Giuseppe Panini (a cura di G. Riva, M. Galantini, M. Navona), *Dai rebus dell'avvenire alla frase bisenso*, Opuscoli B.E.I., n° 17; <http://www.enignet.it/uploads/documenti/Opus17-Dai%20rebus%20alla%20frase%20bisenso.pdf> – marzo 2015, consultato 4/3/2021.  
 B.E.I. 2020 = Biblioteca Enigmistica Italiana – Giuseppe Panini (a cura di M. Galantini, M. Boschetti, G. Riva), *Enigmisti del passato*; <http://www.enignet.it/uploads/documenti/Enigmisti%20del%20passato%20ottobre%202020.pdf> – ottobre 2020, consultato 10/3/2021.

[19] Modalità esecutiva oggi giorno scomparsa, ma frequente nell'Ottocento: non solo da parte di autori e disegnatori che lavoravano presso le riviste enigmistiche dell'epoca, ma anche – ad esempio – nell'osservare i rebus che Giovanni Pascoli compose per le sorelle (nel gioco di soluzione Idolina – affettuoso nomignolo per la sorella Ida – la parte iniziale “*Ido*” è disegnata dal poeta mediante il ghirigoro di una “*i*” composta di “*o*”, ovvero “*i d'o*”).



---

Dante 2021: una nuova vita

---



# Conobbi il tremolar de la marina\*

GIOVANNA FROSINI

---

Nella costruzione della *Commedia*, il *Purgatorio* ha caratteri di originalità assoluta. L'esistenza di un luogo destinato alla purificazione delle anime non dannate ma non ancora sante si era formata nella tradizione patristica ed era stata poi definita dal Concilio di Lione del 1274; si trattava dunque di una acquisizione molto recente quando Dante, negli anni dieci del Trecento, si accinse alla composizione della seconda cantica del suo poema. Ciò che più conta, però, è che è tutta dantesca – e tutta originale, dunque – la costruzione di questo regno, a cui si dà la forma di una montagna che si alza solitaria sulle acque dell'emisfero australe: *quella* montagna, la montagna bruna che Ulisse aveva intravisto, ma non aveva potuto raggiungere con la sua «picciola compagna» (*Inf.* XXVI). Questa geniale intuizione, così diversa dalle immagini sotterranee che fino allora avevano baluginato (come nel *Purgatorio di San Patrizio*), permette di dare subito plastica evidenza e traduzione all'idea della liberazione dal male che in progressiva ascensione l'anima compie, uscendo dalla vita terrena e preparandosi a salire «a le stelle», alla compiuta comunione con Dio. Il cammino della purificazione è insomma un'ascesa, una salita; e Dante non mancherà di sottolinearne le difficoltà, la fatica fisica che lui, pellegrino fra i pellegrini, penitente fra i penitenti, ma ancora caricato del corpo e del peso mortale, dovrà affrontare.

Quale creazione migliore, allora, di questa stupefacente montagna di angeli, che dalla spiaggia si alza verso una sommità lontana, imponendo il passaggio attraverso una vera porta, per poter accedere alle sette cornici, e quindi introducendo nella «divina foresta spessa e viva» del Paradiso Terrestre? Là dove, cioè, l'umanità fu collocata ai suoi albori, e fu felice, perché libera dal peccato e dal male; dove si svolgerà un esame severo, severissimo, per Dante, chiamato dalla donna della sua vita, Beatrice, di fronte al tribunale della sua coscienza a riconoscere errori e travimenti; ma dove infine si compirà la *renovatio* che lo farà «puro e disposto a salire a le stelle» (canto XXXIII).

Il Purgatorio è il luogo sospeso della purificazione: non più vita terrena, ma non ancora beatitudine eterna; oltre il varco della morte, ma in una dimensione destinata a finire. A differenza di Inferno e Paradiso, infatti, il Purgatorio non è eterno, ma

---

\* Questo contributo è pubblicato anche in *Il Purgatorio. La notte lava la mente*. Drammaturgia di un'ascensione, di Mario Luzi dal *Purgatorio* di Dante. Regia di Federico Tiezzi, a cura di Sandro Lombardi, Brescia, Edizioni L'Obliquo, 2021, pp. 11-13.

trattiene in sé, ancora, il germe del divenire, del cambiamento, della trasformazione: trasformazione che significherà glorificazione, indimento dell'anima che si riunirà alla perfezione eterna di Dio. Attraverso il varco di questa specialissima qualità, entra nell'aldilà l'idea del tempo che passa, nel luogo destinato, alla fine della storia e al momento del giudizio ricapitolativo di Dio, ad esaurire la sua funzione e dunque a scomparire.

Ma l'idea del tempo è idea potentemente, radicalmente, umana: il tempo – e il suo trascorrere – è ciò che connota e segna l'esperienza dell'uomo. Esistiamo, qui e ora, nel tempo; ma abbiamo la possibilità e la capacità di trattenerlo il passato attraverso la rammemorazione e il ricordo, di trattenerlo vivo, voglio dire, e insieme di prefigurarci il futuro, ciò che potrà essere, che vorremmo che fosse, attraverso l'attesa e il desiderio.

Ricordo e desiderio, ricreazione del passato, prefigurazione dell'avvenire: ciò che la parola dell'uomo, nel dare voce a ciò che è stato e a ciò che sarà, riesce a tenere insieme.

Dante ha dato alla «cantica seconda» il tema del tempo, del ricordo e del desiderio: l'ha spalancata alla rievocazione del passato senza rancore, senza odio, sentimenti che non possono più appartenere alle anime che sono salve, e che sono uscite dalla vita terrena «pacificate» con Dio e con sé stesse; l'ha aperta – e non poteva essere altrimenti – all'attesa della beatitudine futura. Ma ha anche lasciato la nostalgia della terra, del passato, di ciò che si è stati, del momento del distacco dall'esperienza terrena, che può essere stato violento, doloroso, sconvolgente o insensato («vid'io / de le mie vene farsi in terra laco» dice Iacopo del Cassero, ancora incredulo della violenza dell'inganno; «salsi colui che 'n nanellata pria / disponando m'avea con la sua gemma» dice Pia, addolorata ancora [*Purg.* V]). E ha aperto il suo Purgatorio al suo stesso ricordo, della sua giovinezza, degli anni trascorsi a Firenze: gli anni che lo hanno reso il poeta che ora riempie queste carte, passato attraverso il crogiuolo della condanna, dell'esilio, del «vento secco che vapora la dolorosa povertade» (*Conv.* I III 5).

Splendono nel *Purgatorio* le luci degli amici: perché ricordarli qui vuol dire riannodare quei fili, pentirsi anche, se necessario, di ciò che di male si è fatto insieme, allora, ma soprattutto recuperare una voce, una consuetudine antica, a cui con dolore si dovette dire addio: «Mai non l'avrei riconosciuto al viso; / ma ne la voce sua mi fu palese / ciò che l'aspetto in sé avea conquiso /... e ravvisai la faccia di Forese» (canto XXIII): quel volto amato e pianto, ora così cambiato, ma l'amico che si riconosce alla voce, ossia da ciò che di più intimo e consueto e familiare ci può essere: come Maria di Magdala riconobbe dopo la risurrezione Gesù quando lui ne pronunciò il nome («dicit ei Iesus: Maria» Iohannes 20.16), come sono familiari le voci che risuonano nell'addio di Lucia (*Promessi Sposi* VIII). Può essere la musica a restituire quel passato, che riprende vita: «Se nuova legge non ti toglie / memoria o uso a l'amoroso canto / che mi solea quetar tutte mie doglie, / di ciò ti piaccia consolare alquanto / l'anima mia», a che Casella risponde restituendo all'amico la sua arte di musico, e intonando il testo di lui, *Amor che ne la mente mi ragiona*, in un circolo di debito affettuoso, così che l'addio che si dovette dire ai «dolci amici» sia ora meno crudo (canto II).

Splendono le luci delle arti: della musica, della scultura, della miniatura («ch'aluminar chiamata è in Parisi», canto XI), della pittura di Cimabue e più ancora di



Giotto, che ne ha il massimo grido, della poesia, di ciò che ci fa specialmente umani; i colori («Oro e argento fine, cocco e biacca, / indaco, legno lucido e sereno, / fresco smeraldo», canto VII), che Dante, disegnatore in gioventù, conosceva bene, e che finalmente riprendono vita sotto il cielo e la luce e il sole del Purgatorio.

Sulla vetta della montagna torna Beatrice, in un omaggio trepidante di versi antichi: «Veni, sponsa, de Libano», «Benedictus qui venis», fino a quel «Manibus, o, date lilia plenis» di dolcissima memoria virgiliana; e la donna amata da sempre, che a otto anni gli era apparsa «vestita di nobilissimo colore, umile ed onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima età si convenia» (*Vita nuova* II), compare «dentro una nuvola di fiori / che da le mani angeliche saliva / e ricadeva in giù, dentro e di fori, / sopra candido vel cinta d'uliva / ... sotto verde manto / vestita di color di fiamma viva» (canto XXX): così che nulla del passato vada perduto, e anche il filo di un'immagine, di un colore, ora trasfigurato, possa restituire pienezza e senso a un percorso di poesia e di vita.

Allo stesso modo, lo sguardo di Dante può recuperare in un fatto di cronaca ciò che nessuno ha saputo, che lui stesso allora non aveva potuto sapere: dalla piana insanguinata di Campaldino, dopo la battaglia di quel sabato feroce e affocato di San Barnaba del 1289, Buonconte da Montefeltro, che l'aveva percorsa da solo «forato ne la gola», come un antico cavaliere o un eroe epico, può raccontare ora, nella balza dell'Antipurgatorio (canto V), quello che non si poté vedere e non fu conosciuto: la morte solitaria, il gelo del corpo abbandonato («quivi / caddi, e rimase la mia carne sola»: «abbandonato e solo», avrebbe detto Manzoni), il momento della riconciliazione con Dio attraverso Maria, avvocata per elezione degli uomini: «nel nome di Maria fini», e soccorritrice in «hac lacrimarum valle». Ora, nell'incontro fra l'uomo d'arme famoso e il poeta che a Campaldino era stato giovane, combattendo nella prima fila, che molto aveva visto e molto ricorda, la distanza si annulla, i nemici di allora si ritrovano faccia a faccia, e il passato si può far rientrare nel presente di un tempo sospeso; la voce di Dante sfocia in una domanda tanto a lungo repressa, e che ora finalmente si può dire («Qual forza o qual ventura / ti travìò sì fuori di Campaldino ...»), per fare della poesia la poesia del non detto, del non visto: di ciò che nessuno ha visto si fa immagine, di ciò che nessuno ha udito si fa parola.

Dante ha intonato il suo *Purgatorio* fin dall'inizio («Dolce color d'oriental zaffiro») sulla *dulcedo*, la dolcezza della rammemorazione e dell'attesa, del tempo e del desiderio, dell'amicizia e della nostalgia; e per farlo ha dato forma, e vita e nervi, a una lingua nuova, diversa dalle esplosioni crude dell'*Inferno* e dalle luminose e spericolate cesellature del *Paradiso*: una lingua familiare, flessibile e accogliente, una lingua materna nel senso più proprio, ossia che risuona degli accenti della casa, di ciò che si impara per consuetudine e pratica. A questa lingua, naturale e insieme ricondotta a solide strutture classiche, sorprendentemente e straordinariamente moderna, Dante ha affidato il suo messaggio su ciò che ci fa più veramente umani, la comprensione, il dialogo, la salvezza: ciò che ci permette di intravedere, con occhi purificati e forza sempre rinascente, il bagliore di una luce sul mare, che porta il tremore dell'umano sentire nel riflesso di un'acqua lontana, all'alba di un giorno sempre nuovo.



## Anatomia di un incontro: Dante, la lingua, la memoria, il teatro

FEDERICO TIEZZI

---

Sono già passati trent'anni da quei primi spettacoli. Era il 1989: a Prato, la direzione del Teatro Metastasio mi chiese di dare una ideale continuità al Laboratorio che Luca Ronconi aveva attivato nel 1978 in quella città. A quel Laboratorio, origine della vocazione teatrale per molti giovani dell'epoca, avevo compreso in maniera definitiva il significato della parola 'recitazione'. Per me era stato un momento di apprendistato e riflessione sul teatro, che collocavo accanto ai significativi incontri con Julian Beck e Judith Malina del Living Theatre, con Eugenio Barba e Jerzy Grotowski, con Peter Brook, con Steve Paxton e Trisha Brown. Proposi di lavorare su Dante, sulla *Divina Commedia*.

Volevo estrarre, distillare la teatralità da un racconto che fino dal titolo ha un richiamo a quella dimensione. Un immenso poema con una folla di personaggi (più di cinquecento) che si muovono in situazioni drammatiche e comiche: una cappella Sistina di immagini, un affresco in cui si espone «l'intera storia dell'umanità dinanzi al tribunale del sempre», come dice Carlo Ossola.

L'impresa non mi sgomentava: mi eccitava, anzi, l'idea di combattere con quei quasi quindicimila endecasillabi, di costruire attraverso di loro un altro mondo narrativo nel teatro, sul palcoscenico. Ci sono nella *Commedia* dantesca personaggi indimenticabili, e allo stesso tempo si rintracciano descrizioni d'ambiente, di luce, di situazione fisica che possono esser lette come vere e proprie indicazioni scenografiche, o di luce, di suono, di musica, di azione. Ci sono notazioni psicologiche e storiche che danno corpo ai personaggi. Insomma c'è interno alle tre cantiche un mondo teatrale che aspettava solo che un gruppo di attori guidati dal sottoscritto cambiassero punto di vista, sguardo su quell'immenso poema. Si trattava di traslare, trasfigurare, tradurre (in etimo) Dante al nostro mondo, farlo vivere fuori dai banchi di scuola, sottolineandone la potenza evocativa, letteralmente teatrale, conferendogli un corpo vivo, materico: ma insieme si trattava di mettere in scena, oltre alla mia, la folla di interpretazioni, visioni che un grande testo porta con sé. Avevo però un vantaggio: nessuno prima aveva tentato l'impresa, e i rari esempi riportati dalle cronache del teatro parlano di spunti, di mediazioni, di riduzioni scolastiche e di mood registici, anzi di estetiche, risorgimentali (la definizione piena di umorismo è di Giorgio Pressburger). Volevo che la *Commedia* si parlasse attraverso la contemporaneità: in poco tempo costituì un triumvirato di poeti che dovevano servire da ponte tra il medioevo e il nostro mondo: Edoardo Sanguineti

per l'*Inferno*, Mario Luzi per il *Purgatorio*, Giovanni Giudici per il *Paradiso*. Mi basai, per questa scelta, sulla lingua poetica utilizzata dai tre scrittori: pensai all'italiano labirintico e affocato di Sanguineti, al Luzi colloquiale e pur prezioso di *Nel Magma*, al verso nitido, polito di Giovanni Giudici per il *Paradiso*. Chiedevo ai tre poeti di abbracciare insieme a me l'avventura, l'immersione: mi sentivo come il protagonista di una famosa opera video di Bill Viola, che si tuffa in un'acqua nera e con lentezza risale alla superficie. Pensai tre elementi propri alla scrittura letteraria del teatro: il monologo per *Inferno*, il dialogo per *Purgatorio*, la coralità per *Paradiso*.

Sanguineti, per dare voce agli eroi dalla morale ancora greco-latina dell'*Inferno*, eliminò quasi completamente Dante e Virgilio, e ridusse la cantica a un seguito di monologhi: la terza persona così frequente nel dettato dantesco passava alla prima, molte descrizioni erano espresse in soggettiva (come al cinema), il plurilinguismo dantesco si moltiplicava in un insieme di lingue dissonanti che passavano dal latino di Andrea Cappellano al francese antico, al provenzale, all'inglese dei *Cantos* di Pound... una babele sonora che sfidava le leggi del teatro e si costituiva come «palus putredinis» della lingua (definizione cara al poeta genovese), un *Inferno* sonoro come inferno della lingua. Sanguineti orientava il linguaggio di Dante all'interno di una esperienza verbale. Se l'io narrante (Dante) si disintegrava, era il poeta contemporaneo a cercare nella selva oscura delle parole la scaturigine del racconto. Mi trovavo musicalmente tra l'amato Schönberg e il Berio che creava suoni e canto indecifrabile per la grande Cathy Berberian. A questi musicisti, alla Berberian soprattutto, mi ispirai per costruire una recitazione che fosse uno Sprechgesang inarmonico e disperato (l'ascolto del *Pierrot Lunaire* di Schönberg e dei *Canti popolari* redatti da Berio erano esercizio quotidiano alle prove).

Per il *Paradiso* chiesi a Giudici di accentuare la coralità delle anime che appaiono: anime? no, essenze, aria di primavera, fiati, bolle luminose. Le voci si perdono nell'aria, la lingua in tutta quella luce diventa petrosa, marmorea. L'invenzione linguistica è, nella terza cantica, continua. Scenicamente avrei dovuto asciugare per via di analisi e di ascesi una materia luminosa e ribollente, una materia linguistica accecante. Parlai a lungo, con Giudici, di questo: andavo a trovarlo a Bocca di Magra e restavamo molto tempo a discutere pensando come trasfigurare teatralmente questi motivi. Giudici, al contrario degli altri due poeti, non aveva esperienza del teatro. Ci chiedevamo come sintetizzare lo spirito della poesia dantesca nella misurata concretezza di un palcoscenico. Dovevamo ridurre il *Paradiso* alla ragione concreta dei corpi, della voce, dei movimenti. Dovevamo incarnare una materia linguistica mai ottenuta prima d'allora, fredda e incandescente, su quelle quattro assi calpestate all'infinito. Avevo la certezza di dover avere un faccia a faccia con la parola del *Paradiso*.

Ad affascinarmi era il pensiero che il *Paradiso* è la catarsi finale di un viaggio al cui interno l'andare dinamicamente avanti era in realtà un pellegrinaggio, un cammino 'verso il linguaggio'. Scoprivo come pensiero e lingua e realtà fossero la stessa cosa (del resto, Dante lo teorizza: «sì che dal fatto il dir non sia diverso»), come l'endecasillabo di Dante contenesse una specie di esitazione continua tra senso e suono, come i significati *precisi* sfuggissero di mano il più delle volte, come scaturisse da questi versi dotati di parole epifaniche una verità impronunciabile, la necessità di una lingua in cui la poten-

za evocativa delle parole deriva dalla presenza di un segno inatteso al loro interno, non familiare, che annuncia qualcosa di non ancora visibile, qualcosa che non conosciamo ancora, che si rivela nella sospensione che esiste tra senso e suono, nello spazio bianco che intervalla e che lascia la mente riposarsi tra una sillaba e l'altra, una parola e l'altra.

Giocai allora l'avventura del *Paradiso* sulla lingua e sulla recitazione. Trasformai l'indiamiento progressivo del poeta in un fatto letterario: Dante, nel suo studio tutto terrestre, scrivendo il poema, riceve la visita delle molte anime che ha incontrato nel lungo e difficile cammino. Assimilavo Dante nel suo studio che fa esperienza della lingua a Marcel Proust che nello stretto lettuccio, che si può ancora vedere al Museo Carnavalet, nella sua camera di Boulevard Haussmann, scrive e corregge gli ultimi volumi della *Ricerca del tempo perduto*. Giudici capì questo mio motivo novecentesco e giocò la sua riduzione del *Paradiso*, sul piano della letteratura. Eliot, Kafka, Noventa, Pound, Giudici stesso, il Cantico di Frate Sole... Tra i personaggi appaiono un Chierico e un petulante Letterato Moderno. E il *Paradiso* si trasformò in una *quête* letteraria, in una discussione sul come si traduce (sempre in etimo) un'esperienza mistica nella realtà della scrittura e della lingua.

Ho lasciato in ultimo il *Purgatorio*. Mario Luzi è il poeta al quale sono stato più vicino. Oltre all'ammirazione per il modellatore estremo e pensieroso dell'italiano in magnifici endecasillabi, c'erano ragioni pratiche: potevamo vederci tutte le volte che volevamo a Firenze: e non tra un treno e l'altro come mi era successo con Sanguineti e Genova; o dopo un viaggio in auto di un paio d'ore a La Spezia come con Giudici. Potevamo vederci per lavorare insieme al *Purgatorio* e poi cenare anche con Sandro Lombardi che ci raggiungeva. Per settimane ho salito e sceso le scale della casa di Luzi a Bellariva. Ero un viator.

Il *Purgatorio* è ancora oggi la mia cantica preferita. Perché è la più umana: voglio dire che assomiglia alla vita, la nostra vita, la successione degli avvenimenti, gli incontri con gli artisti, o con gli amici di un tempo, mentre i giorni e le notti si succedono e noi si dorme e si sogna. Il *Purgatorio* mi entrava addosso come la vita quotidiana: e succedeva che a volte lo stesso Mario venisse ad aprirmi e io allo spuntare di quell'anima chiedevo scherzoso: «È qui che si varca?» o altre domande sulla strada da tenere e quale sarebbe stato il cammino più agevole. Rideva, mi faceva entrare. Lavoravamo nel suo studio, seduto il sottoscritto in una poltroncina di vimini, troppo stretta per il mio quasi metro e novanta, mentre il gran poeta stava in altra poltroncina dalla quale si vedeva, oltre la terrazza, l'Arno.

La drammaturgia di Luzi è la più classica: si coglie l'esperienza drammaturgica di *Rosales* e *Ipazia*. Chiacchieravamo, anche con lui, interminabilmente: della frequenza delle interrogative del *Purgatorio* dove è tutto un domandare e un chiedere da parte delle anime a Dante e da parte di Dante e Virgilio a loro. Uno scambio di informazioni sulla vita, sugli anni, sulla strada amichevole e in dolcezza, senza asperità. Il taglio teatrale che demmo si basò sul dialogo: meno monologhi e più situazioni-azioni dialogiche. Anche la lingua del *Purgatorio* è senza asperità. È una lingua aperta, che attrae nella sua orbita il lettore e lo spettatore attraverso uno splendore inabbagliante. Luzi procedeva per distillazione: anche per questo il lavoro fu lungo, quasi infinito.

Leggevamo e rileggevamo il testo per scegliere i personaggi, le apparizioni, i sogni, le immagini figurate e simboliche. Fu Luzi a decidere di dare un taglio di ‘colloquio tra artisti’ al suo ‘trattamento’, che intitolò *Il Purgatorio. La notte lava la mente. Drammaturgia di un’ascensione*. Sono territori abitati da amici e da artisti la spiaggia e la montagna. E l’Eden ha la presenza folgorante di Beatrice alla quale Dante avrebbe potuto sussurrare all’orecchio le parole che Marcello Mastroianni sussurra all’orecchio della diva Anita Ekberg, nella *Dolce Vita* di Federico Fellini: «...tu sei l’amica, la moglie, la sorella, l’amante...», prima di immergersi nell’acqua della Fontana di Trevi, così come Dante s’immerge in quella dei fiumi edenici. C’era in quelle terzine, in quella lingua dalla dolce cadenza, in quella ricerca di precisione scientifica e astronomica, in quei vocaboli, in quel vocabolario, una fenditura, uno spiraglio, attraverso il quale entrava in me un vento di primavera. Un allora, un prima.

In quell’italiano, che Luzi scandiva con gli accenti di uno che abita a Firenze e passa le sue vacanze a Pienza, risentivo la cadenza e il vocabolario di mia madre: e fu attraverso quei suoni, prima ancora che quei significati, che iniziai il cammino a ritroso verso il luogo magico a cui mi conduceva la lingua di Dante: il mio passato, la lingua materna, la mia terra natale. La parola terra non è qui l’immagine di una massa materiale depositata a strati e nemmeno quella astronomica di un pianeta: è stato Heidegger a parlare di terra natale, la terra «sulla quale e nella quale l’uomo stabilisce la sua dimora». Nella sua conferenza del 1934 su *La nascita dell’opera d’arte*, Heidegger tratta del senso originario attraverso cui l’opera d’arte (pittura, monumento o poema) ci svela, rivela, espone questo luogo natale umano e non planetario, lo lascia emergere e manifestarsi. «Noi chiamiamo questo luogo terra natale e la nostra poesia – dice ancora – parla di questo luogo dove si dimora e di questa terra che è nascita di sé.»

Strano tempo è questo: e straniero. Mi accorgo che il tempo della scrittura, quello della lettura, quello dell’ascolto sono negati a profitto di una specie di percezione totale, ubiquitaria e panottica, più nell’ordine del divino che dell’umano, essendo il divino ubiquità, istantaneità, simultaneità. Mi accorgo di aver perduto la geografia del mondo nella velocità degli spostamenti e delle percezioni: sono all’improvviso solo e su una scena vuota. La memoria della lingua ha messo in moto un’altra memoria quella della conoscenza del mondo.

Incontrai Andrea Zanzotto a casa sua a Pieve di Cadore: mi aveva accompagnato Laura Betti. Dovevo chiedergli di lavorare insieme a me sulla drammaturgia del *Paradiso* (che poi non andò in porto e dunque Giovanni Raboni, a cui anche lo chiesi ma non poteva essendo critico teatrale del *Corriere della Sera*, mi indirizzò a Giudici). Si lanciò in una ricognizione della lingua e della narrazione dantesca: quel pomeriggio mi spiegò che Dante aveva forse fatto uso di un’erba allucinogena per immaginare il Paradiso, doveva essere parente di quel giunco che Virgilio strappa all’inizio del *Purgatorio*, dice, e subito dopo si scaglia in una filippica contro quei romanzieri (Umberto Eco) che accusava di utilizzare nei romanzi una lingua «lisa», consunta, nella quale le parole si attenevano ai cliché che la tradizione lessicale ed espressiva gli aveva attribuito. Essendo un lettore dei romanzi di Umberto Eco, protestai ridendo ma fui amichevolmente zittito, la lingua ormai – mi disse Zanzotto – mostrava la sua trama (nel senso che si



dà a questa espressione parlando di un tappeto consumato che mostra la trama, cioè in una accezione negativa). La lingua è dimenticata e sostituita da cliché senza vita, da un gergo privo di significato, utilizzato nella lingua pubblica, specie nel giornalismo e nei romanzi (e due!), nella retorica parlamentare e nella lingua delle relazioni internazionali, a discapito totale della ricerca di comunicare attraverso la scrittura una qualche specie di verità.

Disse questo, più o meno.

Fu la coscienza di una lingua appannata, lisa, ridotta appena all'ordito più elementare che imperversava e imperversa ancora oggi in teatro, a indicarmi la strada della *Commedia* dantesca. Adesso descrivo le cose come avvenute in successione: in realtà si tratta di parziali risvegli mentre un suono di campanello ogni tanto mi allarmava. Le cose avvenivano insieme si depositavano e tornavano alla luce, si rivelavano e sparivano. È stato così alla fine più che all'inizio del mio lavoro sulla Divina *Commedia*, che ho scoperto che la mia era stata una quête alla ricerca di qualcosa di vivo, che potesse sorprendere insieme me e gli spettatori e obbligasse un gruppo di attori a fare i conti con una lingua, per il teatro, su cui non potevamo scivolare sopra.

E la lingua che cercavo, quella lingua viva che avevo in mente, era fatta di parole con un'aura, un alone (una visitazione muta dell'essere, secondo Walter Benjamin); o di parole con una *epiphany* al loro interno, secondo James Joyce, una specie di mistero luminoso. Avevo la certezza che solo nella *Commedia* avrei potuto trovare parole dotate di una intuizione al loro interno più profonda del significato, più profonda della lingua, qualcosa che rivendicava una verità rimanendo impronunciata.

Mi conquistò l'idea di portare il racconto che si sviluppa nelle tre cantiche insieme alla lingua che lo dice, su un palcoscenico, per scoprire il teatro che si trova dentro la lingua, quell'esperienza che ognuno di noi compie udendo o leggendo alcune parole il cui significato profondo è indicibile e ha bisogno di una riflessione per accedervi, e comunque resta sempre un silenzio, oltre il quale ci si avventura come in sogno, col godimento dell'avventurarsi in terra incognita, in paesaggi di cui non si definiscono i contorni ma che ci danno un 'piacere' del testo, un piacere ingordo di essere in quel luogo del linguaggio. Esiste, in teatro, un meccanismo di rimozione della lingua perfettamente funzionante. Conta il racconto, sembrano pensare gli autori che si accingono a formulare un plot con un senso. Ma alla lingua nessuno pensa mai: solo, a volte, chi racconta in versi intuisce questa necessità.

Pensavo e ancora penso, accingendomi a rivedere e a mettere di nuovo in scena le tre cantiche (iniziando dal *Purgatorio* che ha visto il suo debutto nel Teatro Grande di Pompei – sarebbe piaciuto a Dante questo collegamento con l'antichità romana), che mettendomi al fianco di Dante nel cammino verso il linguaggio avrei sperimentato insieme agli attori e agli spettatori anche il cammino della lingua: da me a te.



# Angelicanza

FABIO PUSTERLA

---

*Angelicanza* profumo che mi segue  
da molto tempo senza ragione apparente.  
Due occorrenze nel *Fiore* dei contrasti  
poi più nulla nell'opera maggiore,  
piena invece di angeli. Cos'è, cosa si sente  
in quell'antica parola? Forse solo la cresta  
di una piccola onda, il sentimento di una cosa  
che non c'è più o che ancora non può darsi e tuttavia  
accende il desiderio come una rosa sognata  
inodore con odore, sfuggente.  
Non l'angelo non la sua trionfale  
abbagliante figura metafisica,  
non l'immagine; un'essenza, piuttosto, eventuale,  
una grazia che appare insieme ad altre minori  
e va con loro *impresso a la bandera*  
come tutti proviamo ancora a fare  
nella fatica degli anni nel silenzio dei cuori  
mentre là fuori avanzano  
vessilli di pesti colori.

## Da un sogno all'altro, con Lucio

FABIO PUSTERLA

---

(sul verso dantesco *Tanto gentile e tanto onesta pare*)

Uscivo confusamente da un sogno dimenticato  
tra vaghi abbandoni e rovine, mestizia,  
usuali tradimenti,  
per entrare con te in un'officina meccanica buia,  
sogno secondo, enigma non ostile,  
di pochi operai che ci accoglievano  
quasi lieti, e a uno di loro più giovane  
tu dicevi qualcosa di bello,  
di tanto onesto e gentile  
che faceva sorridere gli altri chini su tubi e catene  
e il tempo si arrestava in quell'istante infinito  
tardava a scivolare verso la catastrofe  
verso il burrone in cui quel giovane sarebbe poi caduto  
trovando la sua fine immeritata,  
destino ultimo atroce  
e gli altri piangenti ne avrebbero cantato la bellezza,  
sempre ricordando quelle parole quasi angeliche,  
la sorprendente letizia della voce, la tua.

## Ulisse e il sapere umano

MARCO BALZANO

---

È il canto più tormentato e misterioso della *Commedia*, quello che più di ogni altro porto con me e su cui torno insistentemente perché sprigiona un fascino senza pari. Non è solo una straordinaria metafora del viaggio spinta fino alle estreme conseguenze, lavorata con un'originalità da subito in grado di gareggiare con una tradizione ampia e collaudata – da Omero a Ovidio, da Apollonio a Orazio – e non è soltanto la capacità di reinventarla, questa tradizione, di torcerla improvvisamente verso una direzione inedita e problematica. Non è, infine, solamente la modernità di un nuovo Ulisse, creatura di un poeta medievale che, con i versi a lui dedicati, travalica il suo tempo. Questa messe di argomenti, così sommariamente accennata, non esaurisce affatto le ragioni che mi riportano continuamente all'Ulisse dantesco. Ci sono, infatti, anche alcune questioni precise su cui, nonostante gli studi di altissimo livello che si sono accumulati nei secoli e negli ultimi cinquant'anni specialmente, torno ad insistere. La prima ossessione è forse quella più comune: perché Ulisse è nell'ottava bolgia tra i consiglieri fraudolenti? Dove sta la frode? Nell'inganno del cavallo di Troia? Nell'«orazion picciola» che porta i suoi «compagni vecchi e tardi» a morire ne «l'alto mare aperto»? Nella mancanza di *pietas* e del «debito amore» verso la famiglia? Nessuna di queste tesi, anche quando dimostrata da voci autorevoli, mi convince del tutto. E così, in nome di una comune inquietudine di conoscenza, mi sono fatto una mia idea, che mi azzardo a esporre sommariamente, consapevole dei limiti e degli errori che senz'altro contiene e della necessità imprescindibile di essere vagliata criticamente da studiosi più esperti di me.

Innanzitutto Ulisse non vuole superare le Colonne d'Ercole e attraversare il mare per vedere il Purgatorio: Ulisse è un eroe della classicità e l'alveo naturale a cui appartiene è ribadito lungo tutto il canto, dal riferimento mitologico a Eteocle e Polinice, all'indicazione di Diomede che, anche se non proferisce parola, è parte della stessa fiamma, al momento in cui Virgilio invita Dante a tacere «perch'e' fuor greci». L'anelito metafisico di Ulisse, ammesso che di questo si tratti, non può essere declinato in chiave meramente cristiana. Non è questa l'intenzione di Dante, che pure sente un'attrazione fortissima verso Odisseo, al punto da aver paura di spingersi troppo verso di lui e cadere ne «la gola del fosso»:

«S'ei posson dentro da quelle faville  
parlar», diss' io, «maestro, assai ten priego  
e ripriego, che 'l priego vaglia mille,

che non mi facci de l'attender niego  
 fin che la fiamma cornuta qua vegna;  
 vedi che del disio ver' lei mi piego!».

È un'attrazione insidiosa, un desiderio che strappa via e che ricorda la minaccia delle sirene. Agli occhi di Dante Ulisse incarna immediatamente questo fascino pericoloso che può far «rovinare in basso loco». Ecco perché è fondamentale la mediazione di Virgilio, perché senza guida il pellegrino rischierebbe di «smarrirsi» nuovamente, di perdersi in ciò che Ulisse, anche avvolto nella sua fiamma, ancora emana. Dunque nessuna sfida a Dio, né ai limiti di una condizione che vuole farsi superiore e profanare i misteri della fede. La «montagna bruna» non è quella del Purgatorio cristiano, somiglia piuttosto a quella dell'inizio del poema, che non può essere scalata direttamente a causa delle tre fiere, ma obbliga inderogabilmente il protagonista a «tenere altro viaggio» (*Inf.* I 91).

Una volta ristabilito l'orizzonte laico e filosofico del viaggio di Ulisse, per provare a chiarire la mia idea è utile mettere questo a confronto con un altro ugualmente celebre: quello di Paolo e Francesca.

Questi due canti hanno molto in comune, sia a livello formale che tematico. Il focus di entrambi è un eccesso, che possiamo chiamare lussuria. La parola che li lega, invece, è senz'altro «ardore»: una fiamma che porta all'eccesso fisico i due amanti (*luxuria corporis*) e una spinta indomabile che conduce Ulisse a precipitare nella «follia» (*luxuria mentis*). In entrambi i casi la «ragione» è sottomessa al «talento». In tutti e due i canti la «virtù» viene abbandonata senza più permettere «canoscenza». Il parallelismo, volendo, potrebbe proseguire: l'«orazion picciola» – le parole che servono a convincere gli amici di Ulisse – trova l'equivalente nel libro di «Lancialotto», i cui versi emozionano a tal punto gli amanti da farli cadere nel peccato. Nel V canto la forza della poesia riduce l'amore a fisicità, mentre nel XXVI la potenza retorica della parola trasforma il viaggio in un'impresa sbagliata. Sta proprio qui il punto: se Francesca non deve ridurre il suo amore al corpo, Ulisse non può fare esperienza nel nulla sterminato del mare perché il vuoto non è oggetto di alcuna indagine. Spieghiamoci meglio. Ulisse è un viaggiatore, è stato lontano da casa per vent'anni e l'insieme delle sue qualità – forza fisica, abilità retorica, bellezza, capacità di mentire – lo rende *polùtropos*, «dalle molte facce». Il suo viaggio è durato così tanto perché non si è mai sottratto all'esperienza di conoscere luoghi e persone, di penetrare le difficoltà della guerra e della navigazione, di fronteggiare mostri e di amare gli uomini e le donne incontrati lungo i «cento milia perigli» del suo cammino. Rientrato finalmente ad Itaca, il re si scopre incapace di restituire l'amore di cui ha privato per così lungo tempo la moglie, il figlio e il padre perché non riesce a placare «l'ardore» di «divenir del mondo esperto / e de li vizi umani e del valore». Torniamo per un momento a Francesca: anche lei vive un «piacer sì forte, / che, come vedi, ancor non m'abbandona», a conferma ulteriore di quanto entrambi i protagonisti siano in eterno sudditi dei loro desideri, ne restino schiacciati a tal punto da non saperli esaminare né dare loro una forma moralmente accettabile, perdendo paradossalmente ciò che più desiderano, ossia la capacità di amare e di conoscere. Né il libro di Lancialotto sarà più letto, né il viaggio raggiungerà la meta.



Ulisse, dunque, ha ancora bisogno di tentare il mare perché la sua vita coincide ormai col viaggio. «Sino alla morte in balia del viaggio», dice Ungaretti, in un verso che ha un deciso sapore dantesco (*Lindoro di deserto*). Eppure fin qui, benché si possa sostenere che abbia ingannato la famiglia che lo ha pazientemente atteso, Ulisse non è ancora fraudolento. Lo diventa soltanto quando oltrepasserà le Colonne d'Ercole, oltre le quali è bene che «l'uom più oltre non si metta». Il «doloroso passo», che in Paolo e Francesca è il bacio successivo alla lettura, qui è nell'infrazione del limite. Ma, ripetiamolo, non perché al di là del mare conosciuto si trovi la montagna incantata, ma perché oltre quel confine non c'è altro che mare, infinito d'acqua e deserto di uomini, vuoto e silenzioso, e non può quindi esserci «canoscenza». Questo è il tradimento della promessa fatta con l'«orazion picciola», con cui Ulisse aveva invitato i suoi compagni a seguirlo affinché continuassero a fare esperienza «di retro al sol», del mondo «senza gente». Ma la contraddizione, come appena detto, è in termini e restituisce tutto l'inganno – e l'autoinganno! – di Ulisse: non si può fare esperienza dove non c'è vita. La conoscenza, senza un oggetto, perde ogni senso, ritrovandosi nuda e inerme di fronte all'oceano smisurato, evidente allegoria dell'infinito e del nulla, del deserto e della vastità incommensurabile, dell'indicibile e dell'ineffabile. Rovesciando Leopardi, si potrebbe dire che «in questo mare» non può che esserci un «naufragio» privo di qualsiasi «dolcezza».

Dante è angosciato dai «martiri» di Francesca e di Paolo tanto che alla fine, come sappiamo, sverrà. Quell'episodio si collocava all'inizio della discesa agli inferi, quando il poeta non aveva ancora visto quasi nulla del mondo sotterraneo. Con Ulisse siamo ormai nel fondo del primo regno e Dante ha già visto molto, dunque i rischi sono più chiari e, di conseguenza, i comportamenti più prudenti:

Allor mi dolsi, e ora mi ridoglio  
 quando drizzo la mente a ciò ch'io vidi,  
 e più lo 'ngegno affreno ch'i' non soglio,  
 perché non corra che virtù nol guidi;  
 sì che, se stella bona o miglior cosa  
 m'ha dato 'l ben, ch'io stessi nol m'invidi.

Il poeta è più consapevole che avvicinarsi a Ulisse vorrebbe dire precipitare; ha già parlato con Francesca e con Brunetto Latini e sa bene che il conoscere disgiunto dalla «virtù» significherebbe smarrirsi una seconda volta, perdersi per sempre. Eppure Ulisse, per il suo rapporto con la parola, per la sua intelligenza, per la sua inquietudine e la sua *curiositas*, tocca dei nervi ancora scoperti, smuove dei desideri che in Dante sono tutt'altro che sopiti.

L'errore di Ulisse ha poi dei risvolti di superbia e di narcisismo su cui vale la pena riflettere. Spingendosi nel mondo disabitato, in cui regna solo il silenzio infinito del mare, l'eroe antepone sé stesso alla conoscenza, mette il suo bisogno di essere sapiente davanti alla sapienza, riducendola a mera *curiositas*, che a differenza della conoscenza aristotelicamente intesa non si applica ad esperienze specifiche e gradualmente. Se così stanno le cose, la barca di Ulisse non può approdare a nessun *philosophiae portum*, perché il suo percorso,

non avendo meta, non può avere neanche direzione. Certamente dietro questa dinamica si può leggere, come molti hanno osservato, una critica al complesso universo della Scolastica, la cui crisi è ben avvertita da Dante, specialmente nel *Convivio*. Ma credo che, più che sottendere questo messaggio, che aprirebbe questioni ulteriori imprescindibili (una su tutte, la collocazione in Paradiso di un aristotelico eretico come Sigieri di Brabante), il poeta perseguisse qualcosa di molto diverso, che trascende la sua stessa consapevolezza: Dante con questo canto ha posto per la prima volta nella nostra letteratura (e forse non solo nella nostra) il problema della finitudine, l'anelito tutto moderno – leopardiano e baudelairiano, vorrei dire – di agguantare l'infinito, di sperimentarne la vertigine e lo spaesamento. Mi rendo conto che si tratta di uno slancio che lo proietta decisamente fuori dalla sua epoca e dai valori che quella porta con sé, ma i poeti più grandi, anche senza saperlo, sanno bruciare il tempo e prefigurare i mondi di là da venire.

A volte mi è anche capitato di pensare che Dante stesso in questo canto schiacci volutamente la sua figura su quella di Ulisse, fino a imitarne le movenze e gli sguardi, diventando a sua volta fraudolento per depistare noi lettori e farci credere che l'inganno del cavallo di Troia, dell'«orazion picciola» o della brama di vedere in vita il mondo divino siano le vere cause della sua perdizione. Ma è ancora di più: in questo racconto di Ulisse c'è in gioco un'idea stessa di uomo. Dante tiene a ribadire la necessità di una conoscenza che, per essere virtuosa, cioè vera, non deve mai perdere di vista l'umano (non è casuale che la prima parola dell'*Odissea* sia proprio "uomo"). Il «mondo senza gente» in cui si getta Ulisse è, al contrario, un territorio privo di vita, che non può essere esplorato con gli strumenti umani. La «follia», in tutto il poema, è proprio questo voler a tutti i costi fare da sé, credersi autosufficienti per qualsiasi impresa. In questo senso un corto circuito tra l'Ulisse greco e quello cristiano può esserci, e senza forzatura, perché anche nella *forma mentis* greca il limite della conoscenza e dell'esperienza è continuamente ribadito: l'*oros*, il confine, segna prima di tutto il limite entro cui può svolgersi l'esperienza umana. Un limite in cui deve regnare la misura, l'esperienza, la relazione e la consapevolezza di sé. Oltre c'è solo l'*ubris*.

Dante ha raccontato tutto questo con un'ambiguità ammaliante proprio come le parole di Ulisse e, come nel canto di Francesca, non ha commentato il monologo di cui è stato testimone. Il desiderio "pietoso" di ascoltare il modo in cui i due amanti hanno conosciuto i «dubbiosi disiri» trova un equivalente nella voglia spasmodica di ascoltare la fine di Ulisse, ossia l'epilogo di un sapere sbagliato perché presuntuoso e insufficiente a un tempo, che è poi la questione centrale che travaglia Dante poeta, personaggio e uomo, portandolo a intraprendere un viaggio che rischiava di essere di per sé un peccato di superbia («io non Enea, io non Paulo sono», *Inf.* II 32). La mediazione di Virgilio, che ordina al suo discepolo di aspettare che il vento avvicini Paolo e Francesca e di non parlare a Ulisse, ci racconta quanta strada ancora il poeta avrà davanti prima di conquistare indipendenza di giudizio e di interiorizzare un sapere cristianamente e rettamente inteso; ma soprattutto ricorda a tutti noi quanto sia facile chiamare conoscenza ciò che poggia sul niente, quanto sia comune confondere il sapere con la curiosità, quanto sia questione di un attimo rimanere intrappolati in un'esperienza del mondo che, dimenticando l'uomo, smarrisce ogni virtù.

# Tenzone poetica tra il Gran Fiorentino e l'Umoroso Senese

MARCELLO TONINELLI

---

## MARCEL SANESE, TI SE' DIVERTITO

Marcel sanese, ti se' divertito  
a disegnarmi nelle tue vignette  
col naso aquilino, 'l mento appuntito  
e i calzari gialli a coprìr le fette?  
Quanto hai riso facendomi indossare  
una guarnacca corta, a un punto tale  
che neppur Meri Quanta<sup>[1]</sup> immaginare  
avria potuto, che al ginocchio sale?  
Sarà l'aer fine che vien dall'Amiata<sup>[2]</sup>  
che vi spinge, come già fu per Cecco<sup>[3]</sup>,  
a mettere in burla sempre ogne cosa!  
La tua versione sequenziale è nata  
per tal motivo, o d'afantasia pecco  
attribuendo a questo la tua prosa?

## SOMMO DANTE, A SCARABOCCHIARTI I' PRESE

Sommo Dante, a scarabocchiarti i' prese  
sui banchi di scuola. La Cesarini<sup>[4]</sup>  
spiegava e per me fare pupazzini  
da' tuoi versi natural mi discese.  
Su fogli di quaderno le figure  
presero vita, e insieme li mottetti.  
Diplomato, spedii que' miei fumetti  
a un giornal che li chiedea a' lettor pure.

---

[1] Mary Quant, stilista britannica inventrice della minigonna.

[2] Monte dell'Antiappennino toscano tra la provincia di Siena e quella di Grosseto.

[3] Francesco Angiolieri, detto Cecco, poeta comico-realistico senese contemporaneo di Dante Alighieri.

[4] Ieoava Cesarini, professoressa d'Italiano e Storia nell'Istituto Commerciale dove ha studiato Marcello.

Dopo l'OffSàid<sup>[5]</sup> vennero ancor stampati  
su Andarcòmisse<sup>[6]</sup>, Fumo di China<sup>[7]</sup>  
e 'l Giornalin<sup>[8]</sup> dove batté primati  
e aprì la strada a' successi in vetrina.  
Anche mostre e premi son arrivati  
a prova che l'idea non fu cretina.

## LA PENSATA INVER NON FU PEREGRINA

La pensata inver non fu peregrina,  
e pria di te qualcun l'aveva avuta:  
di Disnei<sup>[9]</sup> mandò Guido Martina<sup>[10]</sup>  
il Topolin tra la gente cornuta.  
Anch'esso fe' notevole successo  
e fu più e più volte ristampato,  
ma tu primo hai colto lo stretto nesso  
tra il mio verso e della striscia il formato.  
Come Commedia avanza per terzine  
la tua versione grafica procede  
per terne di quadretti messi accanto.  
Leggendola mi è parsa perciò affine  
all'opra mia e, forse non si crede,  
ci ho pure sghignazzato sopra tanto.

## STAI DICENDO, DANTE, CHE TI È GARBATO

Stai dicendo, Dante, che ti è garbato  
il mio fumetto nato per scherzare?  
Quando ci cominciai a lavorare,  
sappi, sol l'Inferno aveo programmato.  
Poi, per il successo, don Tom<sup>[11]</sup> m'impose  
di fare Purgatorio e Paradiso.

---

<sup>[5]</sup> Off-Side, rivista di fumetti dalla breve vita, che ospitò le prime strisce della versione a fumetti della *Divina Commedia*.

<sup>[6]</sup> Undercomics, rivista che tentò senza successo di rilanciare la formula di Off-Side.

<sup>[7]</sup> La più nota rivista italiana d'informazione e critica del fumetto, ha ospitato per intero l'Inferno del *Dante* di Marcello.

<sup>[8]</sup> «Il Giornalino», settimanale per ragazzi della San Paolo Periodici.

<sup>[9]</sup> Walt Disney, creatore di Mickey Mouse/Topolino e fondatore di un vero e proprio impero mediatico.

<sup>[10]</sup> Giornalista e sceneggiatore di fumetti, è autore dei testi de *L'Inferno di Topolino* e inventore del genere delle Parodie Disney.

<sup>[11]</sup> Don Tommaso Mastrandrea, direttore per più di vent'anni de «Il Giornalino».

A quel punto anche la Vita ho deciso  
 di realizzar, narrando spine e rose.  
 E sì ne la mia mente sei presente  
 che t'ho pensato anche il dì che un romanzo<sup>[12]</sup>  
 volli scrivere tra lingua corrente  
 e 'l tuo volgare, e l'esito fu ganzo.  
 Di ringraziarti dunque mi consente  
 che di motivi, credi, ne ho d'avanzo.

### SON IO, SON IO, MARCELLO, AD ESSER GRATO

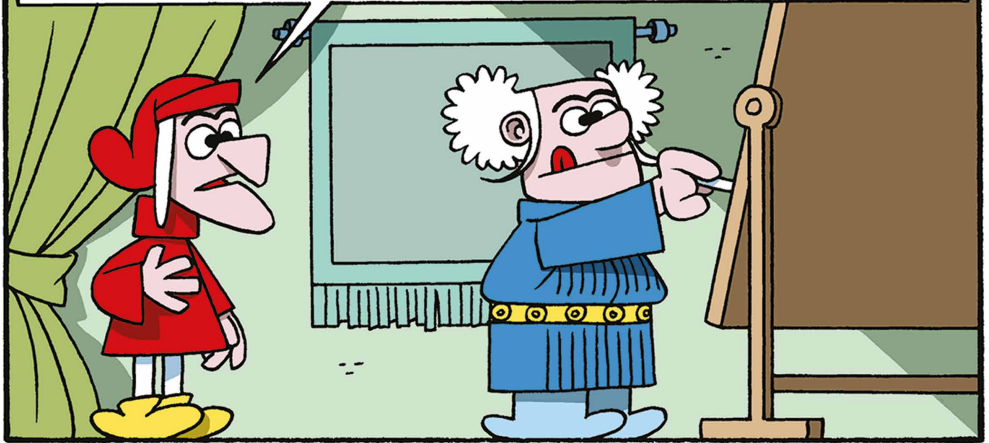
Son io, son io, Marcello, ad esser grato,  
 ché con le tue striscette divertenti  
 migliaia di persone hai avvicinato  
 alle mie cantiche, adulti e studenti.  
 Ridendo, riscoprono il testo antico  
 e lo mantengon vivo e palpitante.  
 Senti perciò bene cos'io ti dico:  
 sempre ti sarà amico il vecchio Dante.  
 Miei versi suonerebber forse fiochi  
 se in modi diversi i loro talenti  
 non vi avesser applicato gli artisti.  
 Ben vengan dunque film e videogiochi  
 e fumetti e illustrazioni e dipinti  
 perché in eterno siano letti e visti.

---

<sup>[12]</sup> “*S’i fosse Morte...*”, giallo storico-letterario ambientato nella Siena del 1286 che vede Dante e Cecco Angiolieri nella veste di detective ante litteram per scagionare il secondo da un'accusa di omicidio.



SÌ, SER BRUNETTO, VI HO CHIESTO IO DI DARMI QUALCHE LEZIONE DI LINGUA VOLGARE PER LA COMMEDIA CHE HO INTENZIONE DI SCRIVERE...

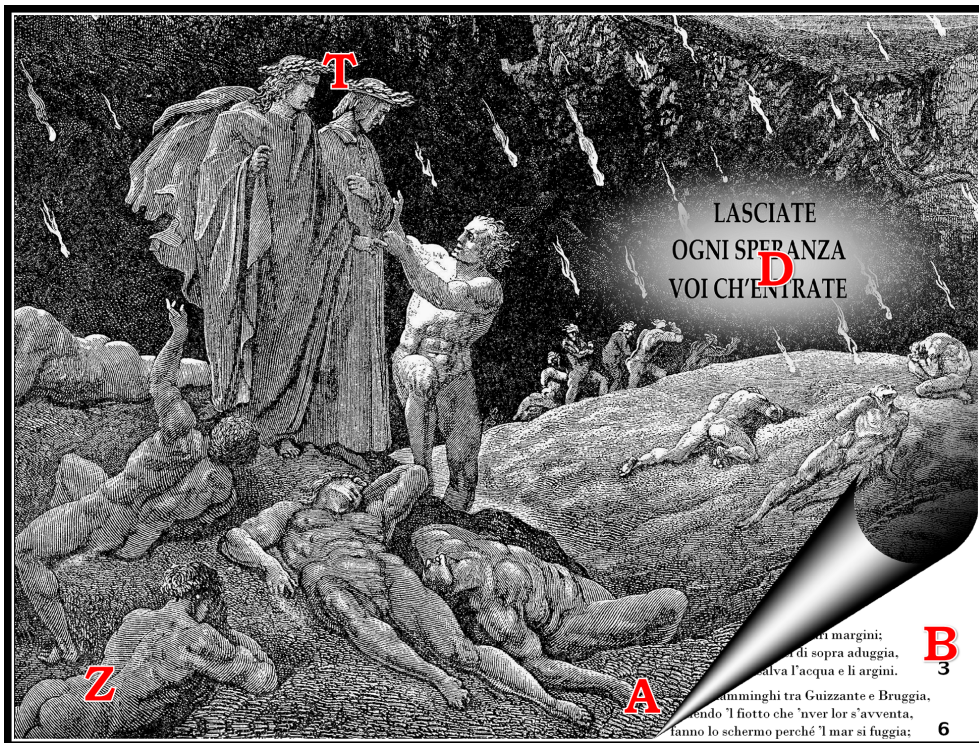


...MA CREDO CHE MI ABBIATE FRAINTESO!









Federico Mussano: Rebus a cambio 5 9 1'7; la soluzione è nell'ultima pagina del libro.



# Sitografia

A CURA DI ELENA FELICANI

---

## L'immagine di Dante

1. Monica Alba, *Da Dante a "idem con patate", i modi di dire legati al cibo spiegati dall'Accademia della Crusca*, Emanuele Capone *intervista* Monica Alba, in «Il Cucchiaino d'argento», 9 aprile 2021 <https://www.cucchiaino.it/idee-in-cucina/da-dante-a-idem-con-patate-i-modi-di-dire-legati-al-cibo-spiegati-dallaccademia-della-crusca/>
2. Alessandro Aresti, *Non ragioniam di lor, ma guarda e passa. Per modo di dire... Un anno di frasi fatte*, Treccani, 17 maggio 2021 [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/parole/Modi\\_di\\_dire10.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/Modi_di_dire10.html)
3. Paolo Borsa, *Poesia e politica nell'Italia di Dante*, Milano, LEditioni, 2017 <https://air.unimi.it/handle/2434/533512?mode=full.1218#.Y>
4. Elisa Brillì, Giuliano Milani, *Diventare Dante. Le ragioni di una biografia sperimentale*, in «La ricerca», Loescher Editore, Anno 9 Nuova Serie, n. 20, maggio 2021, pp. 28-32. <https://laricerca.loescher.it/la-ricerca-20/>
5. Caterina Canneti, *Dante, la Commedia e il Vocabolario della Crusca*, Informatore Coop Online, 4 maggio 2021. <https://informatorecoopfi.it/blog/dentro-la-crusca-dentro-litaliano/dante-la-commedia-e-il-vocabolario-della-crusca/>
6. Claudia Cieri Via, *La Commedia di Dante in immagine nell'arte del Rinascimento*, in «Critica del testo», n. XIV/2, *Dante, oggi /2*, a cura di Roberto Antonelli, Annalisa Landolfi, Arianna Punzi, Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, "Sapienza" Università di Roma, 2011, pp. 581-612. [https://www.academia.edu/35696186/La\\_Commedia\\_di\\_Dante\\_in\\_immagine\\_nellarte\\_del\\_Rinascimento\\_Critica\\_del\\_testo\\_XIV\\_2\\_2011](https://www.academia.edu/35696186/La_Commedia_di_Dante_in_immagine_nellarte_del_Rinascimento_Critica_del_testo_XIV_2_2011)
7. Giovanna Frosini, «*Luce nuova, sole nuovo*» (con qualche nota su *Malebolge*), in «*Per beneficio e concordia di studio*», a cura di Andrea Mazzucchi, Cittadella (Padova), Bertinocello Artigrafiche, 2015, pp. 439-454. [https://www.academia.edu/38934498/PER\\_BENEFICIO\\_E\\_CONCORDIA\\_DI\\_STUDIO\\_STUDI\\_DANTESCHI\\_OFFERTI\\_A\\_ENRICO\\_MALATO\\_PER\\_I\\_SUOI\\_OTTANTANNI\\_a\\_cura\\_di](https://www.academia.edu/38934498/PER_BENEFICIO_E_CONCORDIA_DI_STUDIO_STUDI_DANTESCHI_OFFERTI_A_ENRICO_MALATO_PER_I_SUOI_OTTANTANNI_a_cura_di)
8. Giovanna Frosini, *Il volgare, in Dante fra il settecentocinquantesimo della nascita (2015) e il settecentenario della morte (2021)*. Atti delle Celebrazioni in Senato, del Forum e del Convegno internazionale di Roma: maggio-ottobre 2015, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2016, voll. 2, tomo II, pp. 505-533. [https://www.academia.edu/38315131/Frosini\\_Dante\\_Il\\_volgare\\_pdf](https://www.academia.edu/38315131/Frosini_Dante_Il_volgare_pdf)
9. Giovanna Frosini, *Un codice "di periferia". La lingua della «Vita nuova» nel ms. Martelli 12*, «Studi di grammatica italiana» XXXIV (2015, ma stamp. 2016), pp. 65-89. [https://www.academia.edu/38315176/Frosini\\_Un\\_codice\\_di\\_periferia\\_pdf](https://www.academia.edu/38315176/Frosini_Un_codice_di_periferia_pdf)
10. Giovanna Frosini, *Inventare una lingua. Note sulla lingua della «Commedia»*, «*Libri&Documenti*» XL-XLI (2014-2015, ma: 2017), pp. 205-223. [https://www.academia.edu/38315135/Frosini\\_Inventare\\_una\\_lingua\\_L\\_and\\_D\\_pdf](https://www.academia.edu/38315135/Frosini_Inventare_una_lingua_L_and_D_pdf)
11. Giovanna Frosini, *Dante disegnatore*, in «*In principio fuit textus*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia in occasione della nomina a professore emerito*, a cura di Vito Luigi Castrignanò, Francesca

- De Blasi e Marco Maggiore, Firenze, Cesati, 2018, pp. 83-92. [http://www.vocabolariodantesco.it/publicazioni/2018-Frosini\\_Dante%20disegnatore.pdf](http://www.vocabolariodantesco.it/publicazioni/2018-Frosini_Dante%20disegnatore.pdf)
12. Giovanna Frosini, *Il volgare di Dante*, in *Dante*, a cura di Roberto Rea e Justin Steinberg, Roma, Carocci, 2020, pp. 245-265. [https://www.academia.edu/44746767/Frosini\\_Il\\_volgare\\_di\\_Dante\\_Carocci](https://www.academia.edu/44746767/Frosini_Il_volgare_di_Dante_Carocci)
  13. Roberto Rea, *Dialogo con Giulio Ferroni sul suo libro L'Italia di Dante. Viaggio nel paese della Commedia*, in «Studium», set./ott. 2020, n. 5, pp. 767-771. [https://www.academia.edu/44618025/Dialogo\\_con\\_Giulio\\_Ferroni\\_sul\\_suo\\_libro\\_LItalia\\_di\\_Dante\\_Viaggio\\_nel\\_paese\\_della\\_Commedia](https://www.academia.edu/44618025/Dialogo_con_Giulio_Ferroni_sul_suo_libro_LItalia_di_Dante_Viaggio_nel_paese_della_Commedia)
  14. Lucia Battaglia Ricci, *La tradizione figurata della Commedia. Appunti per una storia*, in «Critica del testo», n. XIV/2, Dante, oggi /2, a cura di Roberto Antonelli, Annalisa Landolfi, Arianna Punzi, Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, "Sapienza" Università di Roma, 2011, pp. 547-580. [https://www.academia.edu/21415426/La\\_tradizione\\_figurata\\_della\\_Commedia\\_Appunti\\_per\\_una\\_storia](https://www.academia.edu/21415426/La_tradizione_figurata_della_Commedia_Appunti_per_una_storia)
  15. Francesca Rosa Pasut, *Il "Dante" illustrato di Petrarca: problemi di miniatura tra Firenze e Pisa alla metà del Trecento*, in «Studi Petrarqueschi», N.S., XIX (2006) [2007], pp. 115-47. [https://www.academia.edu/10621450/Il\\_Dante\\_illustrato\\_di\\_Petrarca\\_problemi\\_di\\_miniatura\\_tra\\_Firenze\\_e\\_Pisa\\_alla\\_met%C3%A0\\_del\\_Trecento\\_in\\_Studi\\_Petrarcheschi\\_N\\_S\\_XIX\\_2006\\_2007\\_pp\\_115\\_47](https://www.academia.edu/10621450/Il_Dante_illustrato_di_Petrarca_problemi_di_miniatura_tra_Firenze_e_Pisa_alla_met%C3%A0_del_Trecento_in_Studi_Petrarcheschi_N_S_XIX_2006_2007_pp_115_47)
  16. Michela Stanziale, *Le illustrazioni della "Divina Commedia". Sette secoli di storia*, in «Il Chaos», 25 marzo 2021. <https://ilchaos.com/le-illustrazioni-della-divina-commedia-sette-secoli-di-storia/>
  17. *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, a cura di Luca Azzetta, Sonia Chiodo, Teresa De Robertis, Firenze, Mandragora, 2021. [https://www.academia.edu/45632543/Onorevole\\_e\\_antico\\_cittadino\\_di\\_Firenze\\_Il\\_Bargello\\_per\\_Dante\\_a\\_cura\\_di\\_Luca\\_Azzetta\\_Sonia\\_Chiodo\\_Teresa\\_De\\_Robertis\\_Firenze\\_Mandragora\\_2021](https://www.academia.edu/45632543/Onorevole_e_antico_cittadino_di_Firenze_Il_Bargello_per_Dante_a_cura_di_Luca_Azzetta_Sonia_Chiodo_Teresa_De_Robertis_Firenze_Mandragora_2021)
  18. *Artisti per Dante* <http://artistiperdante.blogspot.com/>
  19. Società Dante Alighieri, *Dante nell'arte*. <http://www.dantemania.it/2015-06-04-06-47-39/arte>
  20. Museo Casa di Dante, *La Firenze di Dante*. <https://www.museocasadidante.it/dante/e-firenze/>

## Le cornici di Babele

1. Anna Basevi, *La lingua per narrare l'assurdo. Una guida di Se questo è un uomo di Primo Levi*, in «Revista Italiano UERJ», Vol. 6, n. 1, 2015, pp. 45-72. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaitalianouerj/article/view/21063/15176>
2. Riccardo Brusca, *Dante exul inmerito: la violenza della legge*, in «La ricerca», Loescher Editore, Anno 9 Nuova Serie, n. 20, maggio 2021, pp. 23-27. <https://laricerca.loescher.it/la-ricerca-20/>
3. Giusy Gatti, *Quando Dante salvò Primo Levi*, in «La Ricerca», Loescher Editore, 27 gennaio 2021. <https://laricerca.loescher.it/quando-dante-salvo-primo-levi/>
4. Sabrina Peron, *Dante ad Auschwitz: la poetica di Dante nell'opera di Primo Levi*, Università di Milano, Itinera n. 3, 2012. <https://www.dantealighieri.tk/dante-e-i-moderni/dante-e-primo-levi/>
5. Maria Gabriella Riccobono, *Le similitudini nei Promessi Sposi (Quarantana). Regesto (Introduzione e capp. I-XII)*, in A. VV., *Le radici della razionalità critica: saperi, pratiche, teleologie. Studi offerti a Fabio Minazzi*, a cura di Dario Generali, Milano, Mimesis, 2015. [https://www.academia.edu/19505408/Le\\_similitudini\\_nei\\_Promessi\\_Sposi\\_Quarantana\\_Regesto\\_Introduzione\\_e\\_capp\\_I\\_XII\\_in\\_A\\_VV\\_Le\\_radici\\_della\\_razionalit%C3%A0\\_critica\\_saperi\\_pratiche\\_teleologie\\_Studi\\_offerti\\_a\\_Fabio\\_Minazzi\\_a\\_cura\\_di\\_Dario\\_Generali\\_Milano\\_Mimesis\\_2015](https://www.academia.edu/19505408/Le_similitudini_nei_Promessi_Sposi_Quarantana_Regesto_Introduzione_e_capp_I_XII_in_A_VV_Le_radici_della_razionalit%C3%A0_critica_saperi_pratiche_teleologie_Studi_offerti_a_Fabio_Minazzi_a_cura_di_Dario_Generali_Milano_Mimesis_2015)
6. Davide Ruggerini, *Aspetti della fortuna editoriale di Dante nel Risorgimento*, in *La letteratura degli Italiani 3. Gli Italiani della letteratura*, Atti del XV Congresso Nazionale dell'Associazione degli Italianisti Italiani (ADI), Torino, 14-17 settembre 2011, a cura di Clara Allasia, Mariarosa Masoero, Laura Nay, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, pp. 957-966. [https://www.academia.edu/9703648/Aspetti\\_della\\_fortuna\\_editoriale\\_di\\_Dante\\_nel\\_Risorgimento](https://www.academia.edu/9703648/Aspetti_della_fortuna_editoriale_di_Dante_nel_Risorgimento)

7. Francesco Sabatini, «*Avere una lingua*». *Dante e la lingua italiana*, in «La ricerca», Loescher Editore, Anno 9 Nuova Serie, n. 20, maggio 2021, pp. 6-10. <https://laricerca.loescher.it/la-ricerca-20/>
8. Luca Serianni, *Sul colorito linguistico della Commedia*, in «Letteratura italiana antica: Rivista annuale di testi e studi», Studi in memoria di Mirella Moxedano Lanza, Tomo II, Anno VIII, Roma, Moxedano Editrice, 2007, pp. 141-150. [https://www.academia.edu/13439571/Sul\\_colorito\\_linguistico\\_della\\_Commedia](https://www.academia.edu/13439571/Sul_colorito_linguistico_della_Commedia)
9. Gino Tellini, *Una lezione difficile*, in «La ricerca», Loescher Editore, Anno 9 Nuova Serie, n. 20, maggio 2021, pp. 19-22. <https://laricerca.loescher.it/la-ricerca-20/>

## Parole di Dante

1. Rosario Coluccia, Varianti e apparati, in «*Que ben devetz conoisser la plus fina*». *Per Margherita Spampinato*, a cura di Mario Pagano, Avellino, Sinestesie, 2018, pp. 193-206. <http://www.vocabolario-dantesco.it/publicazioni/2018-ColucciaVariantiApparati.pdf>
2. Rosario Coluccia, *Morfologie e funzioni degli apparati critici*, in Atti del Convegno internazionale di Roma, *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro*, 23-26 ottobre 2017, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno, 2019, pp. 83-92. <http://www.vocabolario-dantesco.it/publicazioni/2019-ColucciaApparatoCritico.pdf>
3. Barbara Fanini, *Punte di desiderio e sottigliezza d'ingegno. Osservazioni attorno all'acume dantesco dal cantiere del VD*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario italiano», XXIV, 2019, pp. 323-344. [http://www.vocabolario-dantesco.it/publicazioni/2019-B24\\_08\\_Fanini\\_ISSN.pdf](http://www.vocabolario-dantesco.it/publicazioni/2019-B24_08_Fanini_ISSN.pdf)
4. Lino Leonardi, *La lingua di Dante: testo, lessico, istituzioni (per un «Vocabolario Dantesco»)*, Atti del XXVIII Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia Romanza (CILFR), Roma, 18-23 luglio 2016, a cura di Roberto Antonelli, Martin Glessgen, Paul Videsott, Strasbourg, Éditions de Linguistique et de Philologie, pp. 46-55. <http://www.vocabolario-dantesco.it/publicazioni/2016-Leonardi.pdf>
5. Paola Manni, *Quisquilia (Par. XXVI 76)*, in «*In principio fuit textus*». *Studi di linguistica e filologia offerti a Rosario Coluccia in occasione della nomina a professore emerito*, a cura di Vito Luigi Castrignanò, Francesca De Blasi e Marco Maggiore, Firenze, Cesati, 2018, pp. 99-110. [http://www.vocabolario-dantesco.it/publicazioni/2018\\_MiscColuccia.pdf](http://www.vocabolario-dantesco.it/publicazioni/2018_MiscColuccia.pdf)
6. Paola Manni, *Da Dante a noi. Parole nel lessico italiano*, in *Etimologia e storia di parole*, XII Congresso ASLI, Firenze, Accademia della Crusca, 3-5 novembre 2016 (pubblicato in Atti del XII Convegno ASLI Etimologia e storia di parole, Firenze, Cesati, 2018, pp. 417-432). [http://www.vocabolario-dantesco.it/publicazioni/2016-Da\\_D\\_A\\_NOI.pdf](http://www.vocabolario-dantesco.it/publicazioni/2016-Da_D_A_NOI.pdf)
7. Paola Manni (con la collaborazione di Rossella Mosti, Barbara Fanini e Luca Morlino), *Per un nuovo «Vocabolario Dantesco»*, in «*Significar per verba*». *Laboratorio dantesco*, Atti del Convegno, Università di Udine, Dipartimento di Studi umanistici, 22-23 ottobre 2015, a cura di Domenico De Martino, Ravenna, Longo, 2018, pp. 91-108. <http://www.vocabolario-dantesco.it/publicazioni/2018-Manni.pdf>
8. Fiammetta Papi, Veronica Ricotta, *Parole dantesche: due casi di studio dal Vocabolario Dantesco*, in *Parola. Una nozione unica per una ricerca multidisciplinare*, a cura di Benedetta Aldinucci, Valentina Carbonara, Giuseppe Caruso, Matteo La Grassa, Cèlia Nadal, Eugenio Salvatore, Università per Stranieri di Siena, 2019, pp. 127-138. [http://www.vocabolario-dantesco.it/publicazioni/2019-Papi\\_Ricotta.pdf](http://www.vocabolario-dantesco.it/publicazioni/2019-Papi_Ricotta.pdf)
9. Zeno Verlato, «*Onorate l'altissimo poeta! L'OVI e i lavori per il nuovo «Vocabolario Dantesco»*», in Atti del Convegno Internazionale, *Attorno a Dante, Petrarca, Boccaccio: la lingua italiana. I primi trent'anni dell'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano 1985-2015*, Firenze, Accademia della Crusca, 16-17 dicembre 2015, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario italiano», Supplemento 5, 2016, pp. 229-258. [http://www.vocabolario-dantesco.it/publicazioni/15\\_OVI\\_Verlato.pdf](http://www.vocabolario-dantesco.it/publicazioni/15_OVI_Verlato.pdf)
10. Rai Cultura, *Le parole di Dante. L'Accademia della Crusca per il settecentenario di Dante Alighieri*. <https://www.raicultura.it/speciali/leparoledidanteincollaborazioneconlaccademiadellacrusca>



## In altre forme

1. Rosa Affatato, *Prog italiano e orizzonti interpretativi della Commedia: gli album Inferno, Paradiso e Purgatorio di Metamorfofi*, in «Dante e l'arte: Dante e il rock», Vol. 6, 2019, pp. 65-92. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/7/showToc>
2. Giuseppe Antonelli, *Popolare o pop Dante ci risponde per le rime*, Corriere della Sera, 3 gennaio 2021. <https://www.pressreader.com/italy/corriere-della-sera-la-lettura/20210103/281706912304682>
3. Giuseppe Antonelli, *Alighieri, oggi e domani*, Treccani Lingua Italiana, 22 marzo 2021. [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Dantesi/01\\_Antonelli.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Dantesi/01_Antonelli.html)
4. Alessandro Avallone, *Franz Liszt e la «Dante Symphony»: frammenti e simboli per una nuova musica «umanitaria»*, in «Dante e l'arte: Dante e la musica. Il sinfonismo», Vol. 2, 2015, pp. 127-142. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/2/showToc>
5. Stefano BarTEZZAGHI, *Crittografie mnemoniche*, rubrica “Lessico e nuvole”, *la Repubblica.it*; 11 ottobre 2000, [https://www.repubblica.it/online/lessico\\_e\\_nuvole/critto/critto/critto.html](https://www.repubblica.it/online/lessico_e_nuvole/critto/critto/critto.html)
6. Stefano BarTEZZAGHI, *Indovinelli e enigmi*, in «Enciclopedia dell'Italiano», Treccani, 2010. [https://www.treccani.it/enciclopedia/indovinelli-e-enigmi\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/indovinelli-e-enigmi_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/)
7. Alessandro Benucci, *Dante fra fumetti, manga e graphic novel: verso un “iper-Commedia”?*, in *Percorsi di testo. Adattamento e appropriazione della letteratura italiana*, a cura di S. Portelli K. Chircop, Milano, Franco Cesati Editore, 2020, pp. 21-30. [https://www.academia.edu/43439714/Dante\\_fra\\_fumetti\\_manga\\_e\\_graphic\\_novel\\_verso\\_un\\_iper\\_Commedia\\_](https://www.academia.edu/43439714/Dante_fra_fumetti_manga_e_graphic_novel_verso_un_iper_Commedia_)
8. Manuela Bergamin (a cura di), *L'enigmistica nel Medioevo Gli indovinelli di Simposio*, SISMEL, Edizioni del Galluzzo, 2017. [https://www.academia.edu/34817380/eBook\\_L\\_enigmistica\\_nel\\_Medioevo\\_Gli\\_indovinelli\\_di\\_Simposio](https://www.academia.edu/34817380/eBook_L_enigmistica_nel_Medioevo_Gli_indovinelli_di_Simposio)
9. Roberto Bianchi, Neri Binazzi, Paola Valentini, *Dante a fumetti*, in *Dante. Storie, immagini, paesaggi*, Giornata di studi - 13 novembre 2020, Università di Firenze. <https://www.youtube.com/watch?v=iCG8sl5T7Wg>
10. Francesco Ciabattoni, *Tra Omero e Melville: Vinicio Capossela sulle tracce di Dante*, in «Dante e l'arte: Dante e il rock», Vol. 6, 2019, pp. 11-24. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/7/showToc>
11. Raul Ciannella, Maria Antònia Martí Escayol, “Manga-fying” *la Commedia: dialogismo testuale e visivo in Dante Shinkyoku di Go Nagai*, in «Dante e l'arte: Dante e il fumetto», Vol. 5, 2018, pp. 135-176. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/v5/showToc>
12. Matthew Collins, *Bob Dylan e quel “Poeta italiano del ‘300”*, in «Dante e l'arte: Dante e il rock», Vol. 6, 2019, pp. 11-24. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/7/showToc>
13. Vittoria Colonnese Benni, *Dante nel cinema, dal muto al digitale*, National Library of Canada, 1999. <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/13300/1/NQ45726.pdf>
14. Marco Berisso, *Dante e il prog italiano*, in «Dante e l'arte: Dante e il rock», Vol. 6, 2019, pp. 25-64. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/7/showToc>
15. Francesco Bissoli, *L'orgoglio identitario e lo ‘spirito di Dante’ nella musica italiana postunitaria*, in «Dante e l'arte: Dante e la musica. Il sinfonismo», Vol. 2, 2015, pp. 143-160. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/2/showToc>
16. Giovanni Battista Boccardo, *Dante a memoria*, Treccani Lingua Italiana, 23 marzo 2021. [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Dantesi/02\\_Boccardo.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Dantesi/02_Boccardo.html)
17. Arrigo Boito, *Dante e la musica. Lettera a Camille Bellaigue*, in «Dante e l'arte: Dante e la musica. Il sinfonismo», Vol. 2, 2015, pp. 87-102. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/2/showToc>
18. Alessandra Brezzi, *La Commedia in Cina*, in «La ricerca», Loescher Editore, Anno 9 Nuova Serie, n. 20, maggio 2021, pp. 44-48. <https://laricerca.loescher.it/la-ricerca-20/>
19. Carmela Camodeca, *La Divina Commedia a tre anni?*, in «Letteratura», Loescher Editore, 11 Luglio 2016. <https://laricerca.loescher.it/la-divina-commedia-a-tre-anni/>
20. Nicola Catelli, Giovanna Rizzarelli (a cura di), *Poemi a fumetti. La poesia narrativa da Dante a Tasso nelle trasposizioni fumettistiche*, in «Arabeschi», n. 7, gennaio-giugno 2016. [https://www.academia.edu/29055399/Arabeschi\\_n\\_7\\_GALLERIA](https://www.academia.edu/29055399/Arabeschi_n_7_GALLERIA)



21. Fabiana Dammers, *La Divina Commedia e le sue metamorfosi nella musica pop: temi ed elementi strutturali danteschi reimmaginati*, Tesi di Laurea specialistica in Literary Studies: Letteratura e Cultura Italiana, Facoltà di Scienze Umane, Università di Amsterdam, agosto 2015. <https://docplayer.it/24053899-La-divina-commedia-e-le-sue-metamorfosi-nella-musica-pop-temi-ed-elementi-strutturali-danteschi-reimmaginati.html>
22. Debora de Fazio, *Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate. Per modo di dire... Un anno di frasi fatte*, Treccani Lingua Italiana, 11 giugno 2021. [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/parole/Modi\\_di\\_dire13.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/parole/Modi_di_dire13.html)
23. Domenico De Robertis, *Dante, le rime in breve*, in «La ricerca», Loescher Editore, Anno 9 Nuova Serie, n. 20, maggio 2021, pp. 36-37. <https://laricerca.loescher.it/la-ricerca-20/>
24. Cristiana De Santis, *In bella prosa o in versi diversi. La Commedia per i piccoli*, Treccani Lingua Italiana, 25 marzo 2021. [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Dantesi/04\\_De\\_Santis.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Dantesi/04_De_Santis.html)
25. Federico Della Corte, *Canzoni dall'Inferno*, Treccani Lingua Italiana, 24 marzo 2021. [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Dantesi/03\\_Della\\_Corte.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Dantesi/03_Della_Corte.html)
26. Claudia Di Fonzo, *Della musica e di Dante: paralipomeni lievi*, «Scritti in onore di Francesco Mazzoni offerti degli allievi fiorentini», Firenze, Pubblicazioni della SDI, 1998, pp. 47-61. [https://www.academia.edu/704617/Della\\_musica\\_e\\_di\\_Dante\\_paralipomeni\\_lievi](https://www.academia.edu/704617/Della_musica_e_di_Dante_paralipomeni_lievi)
27. Giovanni Vito Distefano, *Fenomeni di ibridazione nelle Parodie Disney di argomento dantesco*, in «Cahiers d'études romanes», 40, 2020, pp. 229-253. <http://journals.openedition.org/etudesromanes/10582>
28. Maria Antonietta Epifani, *“Verso i cieli”: parole, suoni e musica dall'Inferno al Paradiso*, Treccani Lingua Italiana, 14 giugno 2021. [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/articoli/percorsi/percorsi\\_322.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/articoli/percorsi/percorsi_322.html)
29. Simone Giusti, *Tutti gli usi di Dante a tutti*, in «La ricerca», Loescher Editore, Anno 9 Nuova Serie, n. 20, maggio 2021, pp. 69-72. <https://laricerca.loescher.it/la-ricerca-20/>
30. Barbara Kuhn *L'“angiola giovanissima” e il linguaggio degli angeli: la musica della e nella Vita Nova*, in «Dante e l'arte: Dante e la musica. Il sinfonismo», Vol. 2, 2015, pp. 11-42. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/2/showToc>
31. Denni Looney, *Dante nero*, in «La ricerca», Loescher Editore, Anno 9 Nuova Serie, n. 20, maggio 2021, pp. 49-51. <https://laricerca.loescher.it/la-ricerca-20/>
32. Alessandro Masi, *Dante oltre il ritmo del tempo e dello spazio*, in «La ricerca», Loescher Editore, Anno 9 Nuova Serie, n. 20, maggio 2021, pp. 33-35. <https://laricerca.loescher.it/la-ricerca-20/>
33. Joshua Steven Matthews, *Alighieri americano*, in «La ricerca», Loescher Editore, Anno 9 Nuova Serie, n. 20, maggio 2021, pp. 38-43. <https://laricerca.loescher.it/la-ricerca-20/>
34. Giuseppina Mezzadrolì, *Enigmi del racconto e strategia comunicativa nei riassunti autotestuali della Commedia dantesca*, in «Lettere Italiane», vol. 41, n. 4, 1989, pp. 481-531. [www.jstor.org/stable/26264596](http://www.jstor.org/stable/26264596)
35. Federico Milone, *Giocando con Dante*, Treccani Lingua Italiana, 22 marzo 2021. [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Dantesi/05\\_Milone.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Dantesi/05_Milone.html)
36. Francesco Saverio Minervini, *Dante a teatro. Drammaturgia dantesca tra Ottocento e Novecento*, Periodico Quadrimestrale di Studi sulla Letteratura e le Arti Supplemento Della Rivista «Sinestesie», Sinestesieonline Numero Speciale “Tavolozza Teatrale All'italiana: Omaggio A Dario Fo”, novembre 2016. <http://elea.unisa.it:8080/xmlui/bitstream/handle/10556/3655/novembre2016-04.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
37. Giuseppe Noto, *Per correr miglior acque (a scuola e in ospedale e anche in carcere)*, in «La ricerca», Loescher Editore, Anno 9 Nuova Serie, n. 20, maggio 2021, pp. 64-68. <https://laricerca.loescher.it/la-ricerca-20/>
38. Giuliana Nuvoli, *Nuovo Cinema Inferno*, Treccani Lingua Italiana, 22 marzo 2021. [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Dantesi/06\\_Nuvoli.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Dantesi/06_Nuvoli.html)
39. Giulio Carlo Panalei, *The Grunge Inferno: Dante as read by Kurt Cobain*, in «Dante e l'arte: Dante e il rock», Vol. 6, 2019, pp. 105-126. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/7/showToc>

40. Giulio Carlo Panalei, *Il Medioevo del Postmodernismo: Dante, Thom Torke e Radiohead*, in «Dante e l'arte: Dante e il rock», Vol. 6, 2019, pp. 127-142. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/7/showToc>
41. Daniela Pietri, *Il Sommo Topolino nella selva oscura – Spunti per una lettura linguistica de L'Inferno di Topolino*, in «Dante e l'arte: Dante e il fumetto», Vol. 5, 2018, pp. 81-104. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/v5/showToc>
42. Ivo Pintor, *O somma luce. Viaggi nell'adilè e incontri con la Dea. Un'approssimazione comparata al patrimonio dantesco nei fumetti di Hugo Pratt, Fellini e Manara e Makyo*, in «Dante e l'arte: Dante e il fumetto», Vol. 5, 2018, pp. 11-36. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/v5/showToc>
43. Andrea Quaini, *La Commedia nella società e nella scuola italiana*, in *Il Dante dei Moderni - La Commedia dall'Ottocento ad Oggi*, LoGisma, Firenze, 2017, pp. 369-378. [https://www.academia.edu/37527618/La\\_Commedia\\_nella\\_societ%C3%A0\\_e\\_nella\\_scuola\\_italiana](https://www.academia.edu/37527618/La_Commedia_nella_societ%C3%A0_e_nella_scuola_italiana)
44. Mauro Reali, *Dante e i classici: una questione di humanitas*, in «La ricerca», Loescher Editore, Anno 9 Nuova Serie, n. 20, maggio 2021, pp. 60-63. <https://laricerca.loescher.it/la-ricerca-20/>
45. Paola Rocchi, *O voi che siete in piccioletta barca*, in «La ricerca», Loescher Editore, Anno 9 Nuova Serie, n. 20, maggio 2021, pp. 52-59. <https://laricerca.loescher.it/la-ricerca-20/>
46. Antonio Rostagno, *Verdi e Dante. Alcune nuove riflessioni*, in «Dante e l'arte: Dante e la musica. Il sinfonismo», Vol. 2, 2015, pp. 103-126. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/2/showToc>
47. Guido Salvetti, *La musica in Dante*, in «Rivista Italiana di Musicologia», 1971, Vol. 6 (1971), pp. 160-204. <https://www.jstor.org/stable/pdf/24315893.pdf>
48. Federico Schneider, *Ancora su "Dante musicus": musica e dramma nella Commedia*, in «Studi Medievali e Moderni», XIV, II, 2010, pp. 5-24. [https://www.academia.edu/21962990/Ancora\\_su\\_Dante\\_musicus\\_musica\\_e\\_dramma\\_nella\\_Commedia](https://www.academia.edu/21962990/Ancora_su_Dante_musicus_musica_e_dramma_nella_Commedia)
49. Achille Tartaro, *Dante*, in «Enciclopedia dei ragazzi», Treccani, 2005. [https://www.treccani.it/enciclopedia/dante\\_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/dante_%28Enciclopedia-dei-ragazzi%29/)
50. Annamaria Testa, *Dante pop, Dante spot*, Treccani Lingua Italiana, 22 marzo 2021. [https://www.treccani.it/magazine/lingua\\_italiana/speciali/Dantesi/o8\\_Testa.html](https://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/Dantesi/o8_Testa.html)
51. Mario Tirino, *Manga Dante. Comunicazione interculturale e tradizione figurativa in Dante Shinkyoku di Gō Nagai*, in «Dante e l'arte: Dante e il fumetto», Vol. 5, 2018, pp. 177-220. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/v5/showToc>
52. Gaia Tomazzoli, *Enigmistica Dantesca: un indovinello per il «Cinquecento diece e cinque»*, in «L'Alighieri» Rassegna dantesca, n. 48 Nuova Serie, 2016, pp. 5-15. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02148803/document>
53. Ursula Winter, *L'inferno up to date. Attualizzazioni dell'Inferno di Dante nei fumetti*, in «Dante e l'arte: Dante e il fumetto», Vol. 5, 2018, pp. 61-80. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/v5/showToc>
54. Biblioteca Enigmistica Italiana – Giuseppe Panini (a cura di G. Riva), *Guida rapida all'enigmistica classica*, Opuscoli B.E.I., n. 11, marzo 2002. [http://www.enignet.it/uploads/documenti/Opus01\\_1\\_guida.pdf](http://www.enignet.it/uploads/documenti/Opus01_1_guida.pdf)
55. Biblioteca Enigmistica Italiana – Giuseppe Panini (a cura di G. Riva, M. Galantini, M. Navona), *Dai rebus dell'avvenire alla frase bisenso*, Opuscoli B.E.I., n. 17, marzo 2015. <http://www.enignet.it/uploads/documenti/Opus17-Dai%20rebus%20alla%20frase%20bisenso.pdf>
56. Biblioteca Enigmistica Italiana – Giuseppe Panini (a cura di M. Galantini, M. Boschetti, G. Riva) *Enigmisti del passato*, ottobre 2020. <http://www.enignet.it/uploads/documenti/Enigmisti%20del%20passato%20ottobre%202020.pdf>
57. «AnDante». *Dante e la musica: riflessioni interdisciplinari*, a cura di M. T. Arfini, A. Ruzzuti, Università degli Studi di Torino, 2018. <https://www.collane.unito.it/oa/items/show/24#?c=0&m=0&s=0&cv=0>
58. *The world of Dante*. <http://www.worldofdante.org/comedy/dante/inferno.xml/1.1>
59. *L'inferno di Paperino (I TL 1654-A) | I.N.D.U.C.K.S.* <https://inducks.org/story.php?c=I+TL+1654-A>
60. Rai Radio 3, *Il non so che del non senso. Enigmistica e giochi di parole – «La Lingua Batte»*, 22/03/2015. <https://www.raisplayradio.it/audio/2015/03/Il-non-so-che-del-nonsense---La-Lingua-Batte-del-22032015-661654e0-86eb-4609-a966-50042cf6db38.html>

## Dante 2021: una nuova vita

1. Marco Balzano, *La lingua italiana, tanto gentile. E tanto faticosa*, in «*la Repubblica*», 23 giugno 2018. [https://www.repubblica.it/cronaca/2018/06/23/news/la\\_lingua\\_italiana\\_tanto\\_gentile\\_e\\_cosi\\_faticosa-301098096/](https://www.repubblica.it/cronaca/2018/06/23/news/la_lingua_italiana_tanto_gentile_e_cosi_faticosa-301098096/)
2. Alberto Brambilla, *Fare commedia della Commedia. Il Dante umoristico di Marcello Toninelli*, in «*Fumettologica*» 23 dicembre 2015. <https://www.fumettologica.it/2015/12/dante-toninelli-recensione/>
3. Lorenzo Di Paola, Paolo Tirino, *La Divina parodia. Un'analisi socioculturale di Dante. La Divina Commedia a fumetti di Marcello Toninelli*, in «Dante e l'arte: Dante e il fumetto», Vol. 5, 2018, pp. 105-134. <https://revistes.uab.cat/dea/issue/view/v5/showToc>
4. Chiara Gaiardoni, *Dante tra Novecento e Duemila: su alcune scritture poetiche contemporanee*, in «*Parole Rubate*» Rivista Internazionale di Studi sulla citazione, Fascicolo n. 18, dicembre 2018, pp. 119-135. [http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo18\\_pdf/F18\\_9\\_gaiardoni\\_novecento.pdf](http://www.parolerubate.unipr.it/fascicolo18_pdf/F18_9_gaiardoni_novecento.pdf)
5. Trifone Gargano, *La Commedia bussola romanza per Marco Balzano*, in *Affaritaliani.it*, 10 aprile 2021. <https://www.affaritaliani.it/puglia/trifone-gargano-i-la-commedia-i-bussola-romanza-per-marco-balzano-733506.html>
6. Simona Morando, Franco Vazzoler, *La trilogia dantesca di Federico Tiezzi*, in «Dante e l'arte: Dante e il teatro», Vol. 1, 2014, pp. 117-138. [https://ddd.uab.cat/pub/dea/dea\\_a2014v1/dea\\_a2014v1p117.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/dea/dea_a2014v1/dea_a2014v1p117.pdf)
7. Viola Sanguinetti, *Dante e il fumetto: Marcello Toninelli e Go Nagai*, Università degli Studi di Milano, Tesi di Laurea triennale, aa. 2015-2016, Relatrice Prof.ssa Giovanna Nuvoli. <https://www.danteeilcinema.com/wp-content/uploads/2020/03/Dante-e-il-fumetto-Marcello-Toninelli-e-Go-Nagai.pdf>
8. *Un viaggio a fumetti tra le pieghe umoristiche della Commedia*: intervista a Marcello Toninelli. 15 minuti con Dante: intervista a Marcello Toninelli. <https://www.sapere.it/sapere/approfondimenti/cultura-spettacolo/15-minuti-con-dante-speciale/articoli/speciale-dante-marcello-toninelli.html>
9. *Cenere, o terra*, Intervista a Fabio Pusterla, in «*Inchiostro*», 18 marzo 2019. <https://inchiostro.unipv.it/cenere-o-terra-fabio-pusterla/>
10. *Commedia Divina - Compagnia Lombardi Tiezzi*. <https://www.lombarditiezzi.it/progetto-commedia-divina/>
11. *Il Purgatorio - Compagnia Lombardi Tiezzi*. <https://www.lombarditiezzi.it/spettacoli/ilpurgatorio/>



## Gli autori

**Giuseppe Antonelli** è professore ordinario di Storia della lingua italiana all'Università di Pavia, collabora agli inserti «7» e «La lettura» del «Corriere della Sera» e racconta storie di parole su Rai Tre. È coordinatore nazionale del progetto di ricerca *Multi – Il Museo multimediale della lingua italiana* finanziato dal Ministero dell'Università e fa parte del gruppo di lavoro nominato dal Ministero della Cultura per la realizzazione del Museo della lingua italiana nel complesso di S. Maria Novella a Firenze. È il curatore scientifico della mostra *Dante Gli occhi e la mente. Un'epopea pop* che si terrà al MAR - Museo d'Arte della città di Ravenna dal 4 settembre 2021 al 9 gennaio 2022 e con Matteo Motolese e Lorenzo Tomasin ha curato la *Storia dell'italiano scritto* in sei volumi (Carocci 2014-2021). Tra i suoi ultimi libri: *Volgare eloquenza. Come le parole hanno paralizzato la politica* (Laterza 2017), *Il museo della lingua italiana* (Mondadori, 2018) e *Il mondo visto dalle parole* (Solferino 2020).

**Marco Balzano** è nato a Milano nel 1978. Per Sellerio ha pubblicato i romanzi *Il figlio del figlio* (premio Corrado Alvaro), *Pronti a tutte le partenze* (Premio Flaiano), *L'ultimo arrivato* (Premio Campiello e Premio Volponi). Per Einaudi è uscito nel 2018 *Resto qui* (tra gli altri, premio Bagutta, premio Isola d'Elba, Prix Méditerranée, finalista premio Strega), tradotto in trenta paesi. Nel 2019 pubblica il saggio *Le parole sono importanti* (premio Città delle Rose) e nel 2021 il romanzo *Quando tornerò*. Collabora con le pagine culturali del *Corriere della Sera*.

**Gian Luigi Beccaria** è professore emerito di Storia della lingua italiana nell'Università di Torino. È socio nazionale dell'Accademia dei Lincei, dell'Accademia della Crusca e dell'Accademia delle Scienze di Torino. Nei suoi saggi si è occupato di vari aspetti della lingua italiana, antica e moderna, colta e popolare, letteraria e comune.

**Giovanni Battista Boccardo**, genovese, si è formato all'Università di Pavia, dove attualmente insegna e svolge attività di ricerca presso il Dipartimento di Studi Umanistici. Si occupa di Dante, della tradizione letteraria ligure dalle origini al Novecento, dell'italiano delle traduzioni, di archivi letterari. Ha lavorato presso il Centro Manoscritti di Pavia, con cui tuttora collabora.

**Francesco Bruni**, professore di Storia della lingua italiana nelle Università di Bari, Salerno, Napoli, Verona, Venezia, è Emerito della stessa materia nell'Università di Venezia Ca Foscari; Accademico dei Lincei e socio dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, ha pubblicato lavori sull'italiano letterario, sulla lingua dei semicolti, sull'italiano fuori

d'Italia. Tra i suoi libri, *La città divisa. Le parti e il bene comune da Dante a Guicciardini*, Bologna, Il Mulino, 2005 e, presso lo stesso editore, *Italia. Vita e avventura di un'idea* (2010), e *Idee d'Italia. Da Napoleone al Quarantotto* (2021). Una raccolta di studi è nel volume *Tra popolo e patrizi. L'italiano nel presente e nella storia*, Firenze, Cesati, 2017.

**Claudia Bussolino** si è laureata in Storia della lingua italiana a Torino e addottorata in Filologia moderna a Pavia (con una ricerca sulle figure della contraddizione nella poesia italiana del Novecento), dove ora è assegnista, con un progetto di valorizzazione del patrimonio documentario universitario sette-ottocentesco (in relazione alla Digital Library d'Ateneo). Dal 2011 al 2021 ha gestito i lavori redazionali dell'opera *Almum Studium Papiense*, in 6 tomi, a cura di Dario Mantovani. È docente a contratto di Tecniche di comunicazione e scrittura presso l'Università del Piemonte Orientale (in precedenza ha tenuto corsi anche all'Università e al Politecnico di Torino e alla Statale di Milano). Ha attualmente in corso una ricerca sul passaggio dal latino all'italiano nelle Università tra Sette e Ottocento.

**Rosario Coluccia** è Accademico della Crusca e professore emerito di Linguistica italiana. Fa parte di direzioni, redazioni e comitati scientifici di riviste e collane. È stato Presidente dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (2005-08), Segretario della Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (2006-10) e Membro del Bureau della Société de Linguistique Romane (2013-19). È autore di oltre 260 pubblicazioni su storia linguistica e filologia dei primi secoli, Scuola poetica siciliana, Dante, lessicografia italiana e dialettale, sistema scritto, italiano contemporaneo e ha curato edizioni di testi antichi.

**Lorenzo Coveri**, accademico corrispondente della Crusca, ha insegnato come professore ordinario Linguistica italiana nell'Università di Genova. È stato *visiting professor* nel Middlebury College, nella Ohio State University, nella Università Federale di Rio de Janeiro e nelle Università di Turku, Helsinki, Lund, Stoccolma e Cracovia. I suoi interessi scientifici vertono principalmente sulla dialettologia, ligure, italiana e romanza, la sociolinguistica dell'italiano contemporaneo, con particolare attenzione alla comunicazione giovanile e al linguaggio dei media (cinema, radiotelevisione, canzone), la didattica dell'italiano come lingua prima e seconda, il lessico alimentare, l'onomastica letteraria. In questi settori ha pubblicato oltre duecento tra curatele, volumi, saggi, articoli, recensioni, interventi congressuali. Tra i suoi lavori si menzionano i volumi (con A. Benucci e P. Diadori) *Le varietà dell'italiano* (Roma, Bonacci, 1998); (cura di) *Parole in musica* (Novara, Interlinea, 1998); *Una lingua per crescere. Scritti sull'italiano dei giovani* (Firenze, Cesati, 2014); (con V. Coletti), *Da San Francesco al rap: l'italiano in musica* (Firenze-Roma, Accademia della Crusca-GEDI, 2017). È cofondatore, membro del Comitato Editoriale e direttore responsabile della RID. "Rivista italiana di dialettologia" e membro del Comitato Scientifico delle riviste LID'O. "Lingua italiana d'oggi", "Lingue e culture dei media", LTO. "Lingua e testi di oggi", ATM. "Archiv fuer Textmusikforschung". Giornalista pubblicista, è accademico effettivo dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere.

**Francesca De Blasi** è nata in provincia di Lecce e qui si è laureata in Lettere Moderne. Ha conseguito il dottorato in ‘Lingue, letterature, culture moderne e classiche’ all’Università del Salento e in ‘Sciences du langage’ all’Université de Lorraine. Si è occupata di poesia delle Origini e di glossaristica, ha collaborato con diverse imprese lessicografiche italiane ed europee. Attualmente è assegnista di ricerca all’Istituto di Linguistica Computazionale «A. Zampolli» del CNR.

**Francesca De Cianni** ha conseguito nel 2019 il Dottorato di ricerca in Studi letterari, linguistici e comparati presso l’Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”. Attualmente assegnista di ricerca presso l’Università degli Studi di Firenze, collabora alla redazione del “Vocabolario Dantesco”. In particolare, si occupa di prosa volgare del Trecento, con specifico riguardo alla prosa religiosa femminile, di semantica storica e lessico dantesco. Sta approntando, insieme a un gruppo di ricercatori, l’edizione dell’*Epistolario* di Caterina da Siena.

**Barbara Fanini** è assegnista di ricerca in Linguistica italiana presso l’Università degli Studi di Firenze nell’ambito del progetto “Vocabolario Dantesco” (Accademia della Crusca – Istituto del CNR Opera del Vocabolario Italiano). Si occupa prevalentemente di lingua tecnico-scientifica tra Medioevo e prima età moderna. Ha pubblicato vari studi sul lessico dantesco e sulla lingua di Leonardo da Vinci. Di quest’ultimo ha curato un’edizione critica con analisi linguistica delle liste di vocaboli raccolte nel Codice Trivulziano 2162 (Firenze, Cesati, 2018).

**Elena Felicani** è assegnista di ricerca presso l’Università per Stranieri di Siena, nell’ambito del progetto “Vocabolario Dantesco” in qualità di redattrice. Formatasi all’Università degli Studi di Milano, ha conseguito il titolo di Dottoressa di Ricerca in “Linguistica Storica, Linguistica Educativa e Italianistica. L’Italiano, le altre Lingue e Culture” (XXXIII Ciclo) presso l’Università per Stranieri di Siena nel 2021. In qualità di redattrice ha collaborato al progetto LEI (Lessico Etimologico Italiano). Rientrano fra i suoi interessi di ricerca la lingua dell’Ottocento, la lessicografia, la lingua delle corrispondenze epistolari, il lessico della *Commedia* di Dante e la lingua del cibo.

**Giovanna Frosini**, Accademica della Crusca, insegna Storia della lingua italiana all’Università per Stranieri di Siena, dove coordina il Corso di Dottorato. È vicepresidente dell’Ente Nazionale Giovanni Boccaccio, e Consigliera aggregata del Consiglio Direttivo dell’Istituto storico italiano per il Medio Evo; è responsabile scientifica nazionale del progetto PRIN 2017 AtLiTeG *Atlante della lingua e dei testi della cultura gastronomica italiana dall’età medievale all’Unità*. La sua attività di studio e di ricerca, all’incrocio fra storia della lingua e filologia, si rivolge principalmente alla letteratura e alla lingua dal Medioevo al Rinascimento. Negli ultimi anni, vari suoi studi e interventi (anche di tipo didattico e di alta divulgazione) sono stati dedicati all’opera di Dante.

**Lino Leonardi**, formatosi a Firenze, insegna Filologia romanza alla Scuola Normale Superiore di Pisa, dopo aver insegnato a Firenze, a Pescara e a Siena. È stato visiting all’École nationale des Chartes e al St John’s College di Cambridge. Dal 2014 al 2018



ha diretto l'Istituto CNR Opera del Vocabolario Italiano. È accademico della Crusca, direttore responsabile della rivista «Medioevo romanzo», membro della direzione della rivista «Studi di filologia italiana», curatore della collana «Archivio romanzo», direttore della Fondazione Ezio Franceschini – Archivio Gianfranco Contini. Si occupa soprattutto di lirica italiana antica, di romanzi arturiani, di agiografia e traduzioni bibliche, di metodo filologico anche digitale, di storia della filologia.

**Cristiano Lorenzi Biondi** (Pistoia, 1984) si è formato tra l'Università degli Studi di Firenze e la Scuola Normale Superiore di Pisa in filologia italiana e dantesca. È stato assegnista di ricerca presso la Scuola Normale Superiore di Pisa dal 2013 al 2016 nel progetto *DiVo* (*Dizionario dei Volgarizzamenti*), per il quale si è occupato soprattutto della tradizione dei volgarizzamenti trecenteschi delle opere storiche di Sallustio e delle *Epistulae* di Seneca; dal 2016 al 2020 è stato assegnista presso l'Istituto CNR Opera del Vocabolario italiano (OVI) nel progetto di ricerca del “Vocabolario Dantesco”, per il quale è stato redattore e ha curato alcuni aspetti filologici dello strumento. Nella dantistica, oltre a occuparsi del lessico della *Commedia*, ha approfondito anche lo studio dei commenti trecenteschi al poema. Adesso è docente a tempo determinato di Lettere e Latino nei licei pistoiesi.

**Paola Manni** è professoressa ordinaria di Storia della lingua italiana presso l'Università di Firenze dal 2005. Nell'ambito dell'Accademia della Crusca, di cui è socia dal 2011 (ricoprendo la carica di Vicepresidente nel triennio 2012-2014), è direttrice responsabile del “Vocabolario dantesco”, allestito dall'Accademia in collaborazione con l'OVI-Opera del Vocabolario Italiano (CNR) per celebrare il Centenario del 2021. Fa parte del Comitato Scientifico della NECOD - Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante, promossa dal Centro Pio Rajna. È membro della Commissione per l'Edizione Nazionale dei Manoscritti e dei Disegni di Leonardo da Vinci. Oltre che della lingua di Dante e degli altri grandi autori del Trecento toscano, si è occupata di testi toscani delle origini, del fiorentino quattrocentesco, di lessicografia storica, dell'evoluzione dei linguaggi tecnico-scientifici in epoca rinascimentale e degli autografi di Leonardo da Vinci. Fra le sue pubblicazioni si ricordano i volumi *Testi pistoiesi della fine del Duecento e dei primi del Trecento* (Firenze, Accademia della Crusca, 1990); *Il Trecento toscano* (Bologna, il Mulino, 2003); *La lingua di Dante* (Bologna, il Mulino, 2013); *La lingua di Boccaccio* (Bologna, il Mulino, 2016); *Percorsi nella lingua di Leonardo: grafie, forme, parole* (XLVIII Lettura vinciana, Firenze, Giunti, 2008); *Glossario leonardiano. Nomenclatura delle macchine nei codici di Madrid e Atlantico* (Firenze, Olschki, 2011, curato in collaborazione con Marco Biffi).

**Claudio Marazzini**, Presidente dell'Accademia della Crusca dal 2014, socio nazionale residente dell'Accademia delle Scienze di Torino, è professore emerito di Storia della lingua italiana nell'Università degli Studi del Piemonte Orientale. Ha insegnato negli atenei di Macerata e di Udine, ed è stato *professeur invité* nell'Università di Losanna (UNIL). È autore di oltre 200 pubblicazioni, libri e articoli dedicati alla storia della lingua, alla lessicografia, alla storia linguistica regionale, alle teorie linguistiche, al di-

battito sulla questione della lingua in Italia, al linguaggio letterario. Svolge attività giornalistica: dal 1990 è titolare della rubrica *Parlare e scrivere* del settimanale “Famiglia Cristiana”. Ha prodotto opere rivolte alla scuola. Tra i suoi ultimi libri possiamo ricordare *L'italiano è meraviglioso. Come e perché dobbiamo salvare la nostra lingua* (Rizzoli, 2018) e *Elogio dell'italiano. Amiamo e salviamo la nostra lingua* (con prefazione di Michele Serra, la Repubblica, 2019).

**Federica Mauro** è una ragazza aretina (e ghibellina) di 18 anni con un'anomalia genetica rara, che le comporta un ritardo cognitivo, ma che non le impedisce di realizzare i propri quadri. Da qualche anno ha affinato alcune tecniche e con gli idonei supporti riesce a realizzare opere d'arte di spumeggiante vitalità, specchio del suo carattere. Frequenta il terzo anno di scuole superiori ed il suo sogno nel cassetto è di riuscire a diventare anche una cuoca. I suoi genitori hanno fondato l'Associazione ToscanABILE APS che si propone di realizzare percorsi d'integrazione sociale e lavorativa rivolti a persone con diverse abilità, cercando di dare loro dignità, aiutandole a concretizzare le proprie aspettative.

Il suo profilo Instagram è [@federicamauro03](#).

**Federico Milone** è assegnista di ricerca all'Università di Pavia, dove lavora su un progetto PRIN dedicato alle postille d'autore. Dal 2014 ha collaborato a più riprese con il Centro Manoscritti, occupandosi del censimento, della catalogazione e dello studio delle carte di alcuni autori del secondo Novecento, fra cui Alfredo Giuliani, Amelia Rosselli, Luciano Erba, Franco Buffoni. Per la Fondazione Bellonci ha partecipato all'aggiornamento del *Primo tesoro della lingua letteraria italiana del Novecento*. È inoltre assistente alla curatela della mostra *Dante Gli occhi e la mente. Un'epopea pop* programmata al MAR (Museo d'Arte della città di Ravenna) dal 4 settembre 2021 al 9 gennaio 2022. Fra i suoi studi ci sono l'edizione delle lettere dei poeti dei *Novissimi*, intitolata *Queste e non altre* (Pacini, 2016), e studi linguistici e filologici su autori dell'Ottocento e del Novecento.

**Luca Morlino** è ricercatore di Filologia romanza presso l'Università di Trento. Studia diversi temi e aspetti delle letterature romanze medievali (lirica trobadorica e trovierica; epica carolingia e renardiana; romanzi arturiani e di Alessandro Magno; volgarizzamenti; testi didattico-morali; libri di viaggio), compresa la loro fortuna in età moderna e contemporanea, ed è autore di vari contributi di lessicografia storico-etimologica e di storia degli studi filologico-linguistici e di critica letteraria (in particolare sull'opera di Leo Spitzer).

**Chiara Murru** è assegnista di ricerca presso l'Università per Stranieri di Siena; dal 2019 è redattrice del “Vocabolario Dantesco” e collabora con l'Accademia della Crusca e con l'Opera del Vocabolario Italiano (OVI). Formatasi all'Università degli Studi di Cagliari e all'Università degli Studi di Firenze, ha conseguito il titolo di Dottoranda di Ricerca in “Linguistica Storica, Linguistica Educativa e Italianistica. L'Italiano, le altre Lingue e Culture” presso l'Università per Stranieri di Siena nel 2019. È membro dell'Associazione per la Storia della Lingua Italiana (ASLI). Rientrano fra i suoi interessi scientifici

il lessico della *Commedia* di Dante, la lingua della critica d'arte di Roberto Longhi e la lingua del cibo, dal Medioevo ai giorni nostri.

**Federico Mussano** è ingegnere di professione ed enigmista per passione. Autore per MMC Edizioni dei volumi di enigmistica storica *Roma enigmistica* (2018) e *Tra la Via Emilia e l'enigma* (2020): in quest'ultimo, ampio spazio è stato dedicato ad acrostici, sciarade e rebus creati da Giovanni Pascoli e da altri letterati. Intervenuto nel 2017 a Siena al Festival dell'Italiano e delle Lingue d'Italia con la presentazione "Enigmistica e Letteratura": altri incontri e conferenze sono stati tenuti a Roma in aule universitarie (La Sapienza, Tor Vergata, Roma Tre, Accademia di Belle Arti) e in diverse sedi (Casa delle Traduzioni e altre biblioteche di Roma Capitale, Museo di Roma in Trastevere, Palazzo delle Esposizioni) nonché all'Accademia Pascoliana di San Mauro Pascoli, alla Biblioteca Classense di Ravenna e al Centro Studi Cariani di Civitanova Marche. Autore di rebus per *La Settimana Enigmistica* e *The Enigma*, oltre che di articoli e saggi (rivista *Focus Storia*, catalogo della mostra "Ah che rebus" tenutasi all'Istituto Nazionale per la Grafica nel 2010-2011, atti del convegno sulla Guerra Fredda organizzato nel 2007 dal Master in Storia e storiografia multimediale di Roma Tre, volume *Con una voce sua propria* su Dino Provenzal), collabora attualmente a *Enigmistica In*, *RION (Rivista Italiana di Onomastica)*, *Il Carabiniere*, *Leonardo* e *Penombra*. Ha curato la consulenza enigmistica per Paravia-Pearson riguardo alla voce Pascoli (con riferimento a un rebus ideato dal poeta) del manuale di letteratura italiana per i licei *Una grande esperienza di sé*.

**Fiammetta Papi** (Viareggio, 1987) è ricercatrice di Linguistica italiana presso l'Università di Siena. Dopo il perfezionamento alla Scuola Normale Superiore di Pisa, è stata assegnista di ricerca alla stessa Scuola Normale e all'Università per Stranieri di Siena. Postdoctoral Fellow al Warburg Institute di Londra, ha successivamente collaborato al progetto "Vocabolario Dantesco" (Accademia della Crusca-CNR Opera del Vocabolario Italiano). Ha pubblicato l'edizione critica con commento linguistico del *Livro del governmento dei re e dei principi* (2 voll., Edizioni ETS 2016-18), il volume *La lingua italiana in 100 date*. Prefazione di Luca Serianni (Della Porta Editori 2020) e vari saggi di filologia e storia della lingua italiana.

**Franco Pierno** (Toronto, 1969), formatosi a Pavia, Strasburgo e Saarbrücken, è Professore ordinario di Linguistica Italiana presso l'Università di Toronto. Il suo campo di specializzazione è la Storia della lingua italiana, con un'attenzione particolare per la relazione tra lingua e religione e per la storia linguistica dell'emigrazione italiana. Ha pubblicato articoli nelle riviste *Lingua nostra*, *Vox Romanica*, *Romance Philology* e in diverse altre, europee e nordamericane, nonché alcune monografie (la più recente: *La Parola in fuga. Lingua italiana ed esilio religioso nel Cinquecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018). Ha collaborato con il *Lessico Etimologico Italiano* diretto dal Professor Max Pfister ed è attualmente responsabile della sezione "Canada-U-SA-Puerto Rico" per l'*Osservatorio degli italianismi del Mondo (OIM)* dell'Accademia della Crusca.

**Daniela Pietrini** è professoressa ordinaria di Linguistica Italiana e Francese presso l'Università Martin-Luther di Halle-Wittenberg. Nata a Napoli, ha studiato a Napoli, Heidelberg e Vienna. Nel 2007 ha conseguito il dottorato di ricerca in Linguistica italiana presso l'università di Heidelberg con una tesi sulla lingua dei fumetti Disney (*Parola di papero*, 2009, Cesati), mentre nel 2015 ha concluso l'abilitazione in Filologia romanza con un'analisi linguistica del discorso francese sulla famiglia (*Sprache und Gesellschaft im Wandel*, 2018, Lang). Si occupa prevalentemente di linguistica variazionale, formazione delle parole, lingua dei media, semantica e analisi del discorso. Il suo ultimo lavoro è il volume *La lingua infetta. L'italiano della pandemia* (2021, Treccani).

**Giuseppe Polimeni** insegna Linguistica italiana e Storia della lingua italiana presso l'Università degli Studi di Milano. Si è occupato di storia della formazione linguistica tra Ottocento e Novecento, e in particolare della fortuna e del modello della prosa di Alessandro Manzoni (*La similitudine perfetta. La prosa di Manzoni nella scuola italiana dell'Ottocento*, Milano, FrancoAngeli 2011). Intorno a Dante ha pensato i saggi raccolti nel volume *Come fronda in ramo. Forme e modelli della varietà nell'Italia dei volgari* (Milano, Bilibon, 2019). Con Silvia Morgana e Massimo Prada dirige "Italiano LinguaDue" (<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/index/>), rivista digitale dedicata ai temi e ai problemi della formazione linguistica.

**Veronica Ricotta** è ricercatrice di Storia della lingua italiana alla Università per Stranieri di Siena, dove lavora al progetto PRIN 2017 AtLiTeG "Atlante della lingua e dei testi cultura gastronomica italiana dall'età medievale all'Unità". Dopo la laurea alla "Sapienza" – Università di Roma, ha svolto il Dottorato di ricerca in "Letteratura, Storia della lingua e Filologia Italiana" (XXVIII ciclo) presso l'Università per Stranieri di Siena, dove è stata anche assegnista di ricerca. Ha collaborato con l'Opera del Vocabolario Italiano, con la Scuola Normale Superiore di Pisa e con l'Accademia della Crusca, lavorando ad alcune imprese lessicografiche (TLIO; "Dizionario dei Volgarizzamenti"; "Vocabolario Dantesco"). I suoi interessi di ricerca si rivolgono principalmente al Medioevo e al Rinascimento, con attenzione specifica ad alcuni temi, oggetto di articoli e saggi, tra cui si ricordano il lessico, anche d'autore con lavori su Dante e Boccaccio, la lingua dell'arte, la lingua del cibo. È autrice dell'edizione critica del "Libro dell'arte" di Cennino Cennini (Milano, FrancoAngeli, 2019).

**Paolo Rondinelli**, nato a Bologna nel 1979, si è laureato con lode in Lettere classiche, presso l'Università di Bologna, nell'ottobre del 2003, con una tesi in Italianistica sul rapporto tra il *Decameron* di Boccaccio e l'omonimo film di Pasolini. La tesi ha vinto il Premio Pasolini nel 2005 (*ex aequo*) e il Premio Boccaccio nel 2009. Nel 2008 Rondinelli ha conseguito, presso l'Università di Firenze, il dottorato di ricerca in "Civiltà dell'Umanesimo e del Rinascimento", discutendo una tesi avente per oggetto l'edizione critica del *Liber proverbiorum* di Lorenzo Lippi, successivamente pubblicata dalla Bononia University Press. Attualmente collaboratore dell'Accademia della Crusca, dove è redattore del "Vocabolario dantesco", nelle sue ricerche si è occupato a lungo dell'edizione critica della raccolta di proverbi di Francesco Serdonati. Dopo essere sta-

to assegnista di ricerca all'Università di Firenze e all'Università degli studi Roma Tre, nel 2018 ha conseguito l'abilitazione scientifica nazionale per la docenza universitaria di seconda fascia ("Linguistica e filologia italiana"). Nei suoi studi si occupa prevalentemente di forme brevi, del rapporto tra paremiologia e novellistica, di letteratura italiana e latina tra Medioevo e Rinascimento, di filologia e linguistica, di storia della lingua italiana, con interessi per la lingua e la letteratura contemporanee.

**Alberto Sebastiani**, pubblicista, insegnante e ricercatore, ha una formazione linguistica e letteraria, si occupa di interazione tra i linguaggi e collabora a «la Repubblica», lavora per l'Università di Bologna, la IULM e a progetti editoriali e televisivi. Tra i suoi libri, ha pubblicato *Nicolas Eymerich. Il lettore e l'immaginario in Valerio Evangelisti* (Odoya 2018), *Padre nostro. Riscritture civili di una preghiera tra musica e letteratura* (EDB 2020), e curato *Opere* (Mup 2003, con E. Orlandini e S. Costanzi) e *Lettere* (Mup 2004) di Silvio D'Arzo, nonché *Gec dell'Avventura* di Silvio D'Arzo (ed Eraldo Affinati, Einaudi 2020) e i tre volumi che raccolgono i tredici romanzi del «Ciclo di Eymerich» di Valerio Evangelisti (Mondadori 2019). Sul fumetto, cura la serie di volumi annuali "Nuove conversazioni a vignetta" (per Clueb nel 2012 e 2013; per I libri di Emil dal 2014).

**Stefano Telve** insegna Linguistica italiana presso l'Università degli studi della Tuscia (Viterbo). Si occupa di sintassi e linguistica testuale dell'italiano in diacronia, grammaticografia del Cinquecento e del Settecento, linguaggi specialistici e italiano lingua per musica. Tra le sue ultime pubblicazioni in questo ambito, *La lingua del primo Mefistofele*, in «*Ecco il mondo*»: *Arrigo Boito, il futuro nel passato e il passato nel futuro*, a cura di Maria Ida Biggi, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 169-181.

**Federico Tiezzi**, drammaturgo, attore e regista, ha teorizzato e praticato dagli anni Ottanta il *teatro di poesia*, volto a coniugare drammaturgia in versi e scrittura scenica. Questa fase coincide con spettacoli memorabili e pluripremiati (*Genet a Tangeri*, *Ritratto dell'attore da giovane*, *Come è* di Samuel Beckett, con la drammaturgia di Franco Quadri), e prosegue con i testi di Giovanni Testori (*Edipus*, *L'Ambleto*, *I Promessi Sposi alla prova*) e di Pier Paolo Pasolini (*Porcile*). Notissimo il suo impegno nel teatro musicale, in specie nella regia dell'opera lirica. Fra i suoi lavori più recenti, *La signorina Else* di Arthur Schnitzler, allestita per il Teatrino Anatomico dell'Ospedale del Ceppo di Pistoia, *Antichi maestri* di Thomas Bernhard, e *Scene da Faust* di Johann W. Goethe. È stato direttore artistico della Fondazione Teatro Metastasio di Prato, dove ha fondato il Teatro Laboratorio della Toscana, destinato ai giovani attori. Dal 1989 dirige tre spettacoli danteschi, affidando la drammaturgia della *Commedia* a Edoardo Sanguineti (*Inferno*), Mario Luzi (*Purgatorio*), Giovanni Giudici (*Paradiso*). Di quella straordinaria esperienza lo spettacolo *Il Purgatorio. La notte lava la mente* costituisce, per il centenario dantesco del 2021, la ripresa e il rinnovamento.

**Duccio Tongiorgi**, docente all'Università di Genova, si è tra l'altro occupato della cultura italiana dell'Illuminismo e dell'età napoleonica (*Nelle grinfie della storia*, Pisa, 2003). Ha studiato gli insegnamenti letterari nell'Università del Settecento (*L'eloquen-*

za in cattedra, Bologna 1997), curato l'edizione degli scritti accademici di Monti (Pisa 2002), promosso ricerche sui rapporti tra reti diplomatiche e espressione letteraria (*Diplomazia e comunicazione letteraria nel secolo XVIII*, Roma 2017). I suoi studi sulla letteratura del secolo decimonono hanno riguardato temi manzoniani («*Il mondo sottosopra*», Roma 2012), le antologie scolastiche («*Solo scampo è ne' classici*», Modena 2009), in particolare con indagini indirizzate soprattutto sulle forme della costruzione identitaria nazionale (da ultimo «*Disarmonie di una nazione*», Firenze 2020).

**Marcello Toninelli** è nato a Siena il 25 giugno 1950. Ha esordito professionalmente nel mondo del fumetto all'età di 19 anni pubblicando sulla rivista *Off Side* un'acerba versione di "Dante", parodia a strisce umoristiche della *Divina Commedia*. Ha collaborato a testate come *Topolino*, *LancioStory*, *Skorpio*, *Zagor*, *Dylan Dog*, *Intrepido*, *L'Enigmistica Illustrata*, *Gazzetta dello Sport*, *il Giornalino* e *Famiglia Cristiana*. Cartoon Club Editore e Shockdom hanno pubblicato le sue riduzioni a fumetti dei classici della Letteratura: *Dante, la Divina Commedia a fumetti*, *Omero a fumetti*, *Enea, l'Eneide a fumetti*, *Rinaldo, la Gerusalemme liberata a fumetti*, *Renzo & Lucia, i Promessi Sposi a fumetti*. Ha pubblicato i romanzi *S'i' fosse Morte...*, *Il pianeta scomparso* e *Darkiller*, e il saggio *Democrazia davvero* scritto a quattro mani con Maila Nosiglia. Gli sono state dedicate mostre personali in occasione delle principali *convention* del settore e ha ricevuto numerosi premi.

**Leonardo Zanchi** è studente del corso di laurea magistrale in Lettere moderne presso l'Università degli Studi di Milano. Si è laureato in Lettere nel 2019 presso la medesima università con una tesi dal titolo *Nella Babele del lager: lingue e parole nei campi nazisti*, in seguito segnalata all'interno della XV edizione del Premio Mario Luzi e vincitrice del Bando per le Borse di Studio per Tesi di Laurea in ricordo di Grazia Di Veroli indetto dall'UCEI e dall'ANED. Nel 2020 ha pubblicato sulla rivista *Italiano LinguaDue* l'articolo *Nella Babele del lager: lingue, parole e comunicazione nei campi nazisti*. Dal 2017 è vicepresidente della sezione di Bergamo dell'ANED – Associazione Nazionale Ex Deportati nei campi nazisti.





## Referenze iconografiche

Si forniscono qui di seguito le indicazioni sulla provenienza delle immagini dei vari contributi, nei casi in cui le indicazioni non si ricavano direttamente dai testi o dalle didascalie:

### L'Italia di Dante

#### Francesco Bruni

Fig. 1

Dal sito [http://www.instoria.it/home/volti\\_federico\\_II\\_II.htm](http://www.instoria.it/home/volti_federico_II_II.htm)

Fig. 2

Dal sito [https://it.wikipedia.org/wiki/Federico\\_II\\_di\\_Svevia#/media/File:Frederick\\_II\\_and\\_eagle.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Federico_II_di_Svevia#/media/File:Frederick_II_and_eagle.jpg)

Fig. 3

Dal sito <http://www.archiviodistatobologna.it/it/bologna/attivit%C3%A0/mostre-eventi/gioioso-ritornare-dante-bologna-nei-750-anni-dalla-nascita/02-poeti>

Fig. 4

Dal sito <https://www.tribune.com/attualita/2011/10/tutto-su-virgilio/attachment/1-213/>

Fig. 5

Dal sito <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=45922>

Fig. 6

Dal sito [https://it.wikipedia.org/wiki/Battaglia\\_di\\_Montaperti#/media/File:Battle\\_of\\_Montaperti.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Battaglia_di_Montaperti#/media/File:Battle_of_Montaperti.jpg)

Fig. 7

Dal sito [https://it.wikipedia.org/wiki/Giustiniano\\_I#/media/File:Mosaic\\_of\\_Justinianus\\_I\\_-\\_Basilica\\_San\\_Vitale\\_\(Ravenna\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Giustiniano_I#/media/File:Mosaic_of_Justinianus_I_-_Basilica_San_Vitale_(Ravenna).jpg)

### Giotto di Bondone e Dante Alighieri nel palazzo del Podestà di Firenze: frammenti di un dialogo inedito

#### Sonia Chiodo

Figg. 1-5

Foto di Giovanni Martellucci, Dipartimento SAGAS, Università di Firenze

### Il profeta della nazione. Dante nel Risorgimento

#### Duccio Tongiorgi

Figg. 1 e 2

Foto di proprietà dell'autore, tratte dalle opere a stampa indicate.

## La Commedia coloniale. Schegge dantesche dalla Grande Emigrazione in Nordamerica (1880-1918 ca.)

Franco Pierno

Fig. 1

Dal sito <https://www.ebay.it/itm/184251653616>

Figg. 2, 3 e 5

Foto di proprietà dell'autore

Fig. 4

Dal sito [https://www.liveauctioneers.com/en-gb/item/5984301\\_57-italian-1920-poster-eduardo-miglianccio-farfariello](https://www.liveauctioneers.com/en-gb/item/5984301_57-italian-1920-poster-eduardo-miglianccio-farfariello)

## Dante tradotto per immagini: un percorso otto-novecentesco

Claudia Bussolino

Fig. 1

Wikimedia Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann\\_Heinrich\\_Füssli\\_006.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Johann_Heinrich_Füssli_006.jpg)

Fig. 2

Wikimedia Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William\\_Blake\\_001.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:William_Blake_001.jpg)

Fig. 3

Wikimedia Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante%27s\\_Vision\\_of\\_Rachel\\_and\\_Leah.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante%27s_Vision_of_Rachel_and_Leah.jpg)

Fig. 4

Wikimedia Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco\\_Scaramuzza\\_-\\_Paradiso,\\_Canto\\_XVIII.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francesco_Scaramuzza_-_Paradiso,_Canto_XVIII.jpg)

Fig. 5

Wikimedia Commons: [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Gustave\\_Doré\\_-\\_The\\_Inferno,\\_Canto\\_13.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Gustave_Doré_-_The_Inferno,_Canto_13.jpg)

Fig. 6

Foto Libreria Antiquaria Gonnelli: <https://www.gonnelli.it/it/asta-0018/martini-alberto-forese-purgatorio-canto-xxi.asp>

Fig. 7

Wikimedia commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz\\_Bayros\\_Illustration\\_from\\_Dante%27s\\_Divine\\_Comedy%27,\\_Paradise,\\_Canto\\_XXVIII.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Franz_Bayros_Illustration_from_Dante%27s_Divine_Comedy%27,_Paradise,_Canto_XXVIII.jpg)

Fig. 8

Foto A. Dagli Orti/Firenze, Scala

Fig. 9

Foto Firenze, Scala

## Il mito di Babele

Rosario Coluccia

Fig. 1

Wikimedia Commons: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Building\\_of\\_the\\_Tower\\_of\\_Babel\\_-\\_Bedford\\_Hours\\_\(1414-1423\),\\_f.17v\\_-\\_BL\\_Add\\_MS\\_18850.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Building_of_the_Tower_of_Babel_-_Bedford_Hours_(1414-1423),_f.17v_-_BL_Add_MS_18850.jpg)

Fig. 2

Dal sito [https://it.wikipedia.org/wiki/Mosaici\\_del\\_duomo\\_di\\_Monreale#/media/File:Babel\\_tower\\_construction\\_\(Monreale\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Mosaici_del_duomo_di_Monreale#/media/File:Babel_tower_construction_(Monreale).jpg)

## Dante vicino, settecento anni dopo

Gian Luigi Beccaria

Fig. 2

Dal sito <https://ladante.it/categoria-attualita/lingua-italiana/183-il-miglior-fabbro-thomas-stearns-eliot-e-dante.html>

## «Infin che 'l mar fu sopra noi rinchiuso»: Ulisse dietro il filo spinato

Leonardo Zanchi

Fig. 1

Fotografia conservata nell'archivio personale di Lidia Beccaria Rolfi e gentilmente concessa dal figlio Aldo Rolfi.

## Il Vocabolario Dantesco

Paola Manni

Fig. 1

Dal sito [https://it.wikipedia.org/wiki/Divina\\_Commedia#/media/File:Alighieri\\_-\\_Divina\\_Commedia,\\_Nel\\_mille\\_quattro\\_cento\\_septe\\_et\\_due\\_nel\\_quarto\\_mese\\_adicinque\\_et\\_sei\\_-\\_2384293\\_id00022000\\_Scan00006.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Divina_Commedia#/media/File:Alighieri_-_Divina_Commedia,_Nel_mille_quattro_cento_septe_et_due_nel_quarto_mese_adicinque_et_sei_-_2384293_id00022000_Scan00006.jpg)

Fig. 2

Dal sito [https://it.wikipedia.org/wiki/Candida\\_Rosa#/media/File:Giovanni\\_di\\_paolo,\\_paradiso\\_57\\_rosa\\_celeste.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Candida_Rosa#/media/File:Giovanni_di_paolo,_paradiso_57_rosa_celeste.jpg)

Fig. 3

Dal sito [https://it.wikipedia.org/wiki/Purgatorio\\_-\\_Canto\\_sesto#/media/File:Priamo\\_dell\\_quercia,\\_purgatorio\\_03\\_dante,\\_virgilio\\_e\\_sordello.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Purgatorio_-_Canto_sesto#/media/File:Priamo_dell_quercia,_purgatorio_03_dante,_virgilio_e_sordello.jpg)

Fig. 4

Dal sito [https://it.wikipedia.org/wiki/Inferno\\_-\\_Canto\\_primo#/media/File:Inf\\_01\\_Dante\\_e\\_Virgilio\\_Priamo\\_della\\_Quercia\\_c.1403%E2%80%931483\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Inferno_-_Canto_primo#/media/File:Inf_01_Dante_e_Virgilio_Priamo_della_Quercia_c.1403%E2%80%931483).jpg)

Fig. 5

Dal sito [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Inf\\_03\\_Priamo\\_della\\_Quercia\\_\(c.1403%E2%80%931483\).jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Inf_03_Priamo_della_Quercia_(c.1403%E2%80%931483).jpg)

Fig. 6

Dal sito [https://it.wikipedia.org/wiki/Inferno\\_-\\_Canto\\_trentatreesimo#/media/File:Inf\\_33\\_Conte\\_Ugolino,\\_Priamo\\_della\\_Quercia.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Inferno_-_Canto_trentatreesimo#/media/File:Inf_33_Conte_Ugolino,_Priamo_della_Quercia.jpg)

Fig. 7

Dal sito <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=56966>

Fig. 8

Dal sito <https://trivulziana.milanocastello.it/it/content/il-codice-trivulziano-1080-e-i-%E2%80%938danti-del-cento%E2%80%99>

Fig. 9

Dal sito [https://it.wikipedia.org/wiki/Purgatorio\\_-\\_Canto\\_undicesimo#/media/File:Pur\\_10\\_Federico\\_Zuccari,\\_Purgatorio,\\_Canto\\_X-XII,\\_1586-88.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Purgatorio_-_Canto_undicesimo#/media/File:Pur_10_Federico_Zuccari,_Purgatorio,_Canto_X-XII,_1586-88.jpg)

## Dante nell'opera lirica

Stefano Telve

Fig. 1

Dal sito [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Schicchi\\_original\\_cover.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Schicchi_original_cover.jpg)

## ■ Referenze iconografiche

Fig. 2

Dal sito <http://ladante.arte.it/guida-arte/ladante/approfondimenti/gianni-schicchi-la-firenze-di-puccini-nel-mondo-39>

## Dante per ragazzi

Giovanni Battista Boccardo

Figg. 1-9

Foto di proprietà dell'autore, tratte dalle opere a stampa indicate.

## Dante pop

Giuseppe Antonelli – Federico Milone

Fig. 1

Dal sito <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/69/OlivettiManifestoM1.jpg>

Fig. 2

Dal sito [https://it.wikipedia.org/wiki/Tomba\\_di\\_Dante#/media/File:Tomba\\_dante\\_3.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Tomba_di_Dante#/media/File:Tomba_dante_3.jpg)

Fig. 3

Dal sito [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Scoperta\\_ossa\\_di\\_Dante.jpeg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Scoperta_ossa_di_Dante.jpeg)

Fig. 4

Dal sito [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piazza\\_santa\\_croce,\\_monumento\\_all%27alighieri.JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piazza_santa_croce,_monumento_all%27alighieri.JPG)

Fig. 5

Dal sito [https://www.corriere.it/spettacoli/16\\_maggio\\_25/01-spettacoli-t1corriere-web-sezioni-66372980-21dc-11e6-91cf-0087f336776f.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/16_maggio_25/01-spettacoli-t1corriere-web-sezioni-66372980-21dc-11e6-91cf-0087f336776f.shtml)

Fig. 6

Dal sito [https://it.wikipedia.org/wiki/Olio\\_Dante#/media/File:Olio\\_Dante\\_logo.png](https://it.wikipedia.org/wiki/Olio_Dante#/media/File:Olio_Dante_logo.png)

## Dante nelle canzoni

Lorenzo Coveri

Figg. 1 e 2

Da F. Galvagni, *Dante e l'armonia delle sfere*, Milano, Vololibero, 2012

Figg. 3 e 5

Foto di proprietà dell'autore

Fig. 4

Dal sito <https://www.discogs.com/it/Metamorfofi-Purgatorio/release/9161746>

Fig. 6

Dal sito <https://genius.com/albums/Claver-gold-and-murubutu/Infernum>

Fig. 7

Dal sito [https://www.metal-archives.com/albums/Starbinary/Divina\\_Commedia%3A\\_Paradiso/887275](https://www.metal-archives.com/albums/Starbinary/Divina_Commedia%3A_Paradiso/887275)

Fig. 8

Dal sito <https://musicbrainz.org/release/21250a32-24ec-4535-88d5-94d8797c85a9>

## L'inferno tra le nuvole. La lingua della *Commedia* nei crossover a fumetti

Alberto Sebastiani

Figg. 1, 2, 3 e 5

© Sergio Bonelli Editore

Fig. 4

© aventi diritto

## Dante e gli enigmisti

Federico Mussano

Fig. 2

Foto di proprietà dell'autore.

## Tenzone poetica tra il Gran Fiorentino e l'Umoroso Senese

Marcello Toninelli

*Dante, la Divina Commedia a fumetti è world* © Marcello/Edizioni Shockdom



# Indice

## Dante per il mondo

Giovanna Frosini e Giuseppe Polimeni .....	5
--	---

## L'immagine di Dante

### L'Italia di Dante

Francesco Bruni .....	9
-----------------------	---

### Giotto di Bondone e Dante Alighieri nel palazzo del Podestà di Firenze: frammenti di un dialogo inedito

Sonia Chiodo .....	29
--------------------	----

### Il culto di Dante e gli accademici della Crusca dal Cinquecento al Novecento

Claudio Marazzini .....	39
-------------------------	----

### «Il profeta della nazione». Dante nel Risorgimento

Duccio Tongiorgi .....	49
------------------------	----

### La *Commedia* coloniale. Schegge dantesche dalla Grande Emigrazione in Nordamerica (1880-1918 ca.)

Franco Pierno .....	57
---------------------	----

### Dante tradotto per immagini: un percorso otto-novecentesco

Claudia Bussolino .....	67
-------------------------	----

## Le cornici di Babele

### Il mito di Babele

Rosario Coluccia .....	83
------------------------	----

### Dante vicino, settecento anni dopo

Gian Luigi Beccaria .....	91
---------------------------	----

### «Infin che 'l mar fu sopra noi *rinchiuso*»: Dante dietro il filo spinato

Leonardo Zanchi .....	99
-----------------------	----

## Parole di Dante

### Dante e l'italiano antico

Lino Leonardi .....	109
---------------------	-----



## Il *Vocabolario Dantesco*

Paola Manni ..... 111

## Baldo, baldanza e baldezza

Francesca De Blasi ..... 114

## Da *osanna* all'*osannar dantesco*

Francesca De Cianni ..... 116

## Il «volume» del cosmo

Barbara Fanini ..... 118

## «Ond' io sovente arrosso e disfavillo»: il rosso nella *Commedia*

Elena Felicani ..... 120

## La questione delle «cerchie etterne»

Cristiano Lorenzi Biondi ..... 122

## Purgatorio

Luca Morlino ..... 125

## «Da molte stelle mi vien questa luce»: la luce nella *Commedia*

Chiara Murru ..... 127

## Tetragono (*Par. XVII 24*)

Fiammetta Papi ..... 129

## Fantasia

Veronica Ricotta ..... 131

## *Cosa fatta capo ha*: Dante e la raccolta di proverbi di Francesco Serdonati

Paolo Rondinelli ..... 134

## La *Commedia* e il vocabolario di base dell'italiano

Tullio De Mauro ..... 141

## In altre forme

### Travestire Dante. Le traduzioni dialettali della *Commedia*

Andrea Alessandro Pellini ..... 151

### Dante nell'opera lirica

Stefano Telve ..... 169

### Dante per ragazzi

Giovanni Battista Boccardo ..... 183

### Dante pop

Giuseppe Antonelli – Federico Milone ..... 195

### Dante nelle canzoni

Lorenzo Coveri ..... 203

### La *Commedia* di paperi e topi. La lingua di Dante in versione disneyana

Daniela Pietrini ..... 221

<b>L'inferno tra le nuvole. La lingua della <i>Commedia</i> nei crossover a fumetti</b>	
Alberto Sebastiani.....	229
<b>Dante e gli enigmisti</b>	
Federico Mussano.....	237
<b>Dante 2021: una nuova vita</b>	
<b>Conobbi il tremolar de la marina</b>	
Giovanna Frosini.....	247
<b>Anatomia di un incontro: Dante, la lingua, la memoria, il teatro</b>	
Federico Tiezzi.....	251
<b>Angelicanza</b>	
Fabio Pusterla.....	257
<b>Da un sogno all'altro, con Lucio</b>	
Fabio Pusterla.....	258
<b>Ulisse e il sapere umano</b>	
Marco Balzano.....	259
<b>Tenzone poetica tra il Gran Fiorentino e l'Umoroso Senese</b>	
Marcello Toninelli.....	263
<b>Sitografia</b>	
A cura di Elena Felicani.....	271
<b>Gli autori</b> .....	279
<b>Referenze iconografiche</b> .....	289

Il volume che, in collaborazione con il Ministero degli Affari esteri e della Cooperazione Internazionale, l'Accademia della Crusca realizza in occasione della Settimana della Lingua Italiana nel mondo, non poteva, in questo anno centenario, che essere dedicato a Dante.

Nel libro, intorno alla figura e alla lingua di Dante, convergono storie di ricerca diverse. Studiosi noti e affermati, dantisti di vaglia, si affiancano a giovani ma agguerriti ricercatori. Temi tradizionalmente legati ai più vari aspetti dell'azione e dell'immagine di Dante tracciano i perimetri fondamentali delle sue idee linguistiche, della sua operosità, della sua presenza e del suo riuso nella tradizione e nella storia, non solo letteraria, ma anche figurativa e dialettale; a essi si uniscono temi nuovi e meno scontati, che toccano molti dei mezzi e modi della comunicazione destinata al largo pubblico (dall'opera lirica alle canzoni, dal Dante dei fumetti e per ragazzi al Dante degli enigmisti, fino a una più generale considerazione del Dante pop). La varietà degli argomenti trova riscontro nella disponibilità di materiali inediti e studiati per la prima volta, che ci si augura possano essere apprezzati, anche per una fruizione didattica, da un pubblico italiano e internazionale; a questa finalità risponde anche l'inserimento di una sitografia aggiornata.

Le voci e le figure di poeti e scrittori, enigmisti e fumettisti, che hanno donato le loro creazioni originali, raccontano un dialogo con Dante che viene da lontano e va oltre il centenario. Un valore aggiunto di questo libro, che percorrerà le vie del mondo, è l'immagine di copertina, realizzata da Federica Mauro, una giovane artista con disabilità: al suo *Dante e le Stelle* è affidata una speranza di rinascita, che porti tutti noi «a riveder le stelle».

GIOVANNA FROSINI è professoressa ordinaria di Linguistica italiana all'Università per Stranieri di Siena. Con Luca Serianni e Luigi Matt dirige gli "Studi linguistici italiani". Ha dedicato vari studi e interventi (anche di tipo didattico e di alta divulgazione) all'opera di Dante, sia negli aspetti linguistici sia negli aspetti filologici; fra gli ultimi, *Il volgare*, in *Dante*, a cura di Roberto Rea e Justin Steinberg (Carocci, Roma, 2020).

GIUSEPPE POLIMENI è professore ordinario di Linguistica italiana all'Università degli Studi di Milano. Fa parte del gruppo di ricerca "Coordinate dantesche". Intorno a Dante ha pensato i saggi raccolti nel volume *Come fronda in ramo. Forme e modelli della varietà nell'Italia dei volgari* (Biblion, Milano, 2019). Con Silvia Morgana e Massimo Prada dirige "Italiano LinguaDue" (<https://riviste.unimi.it/index.php/promoitals/index/>).