

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI
"L'ORIENTALE"

LECTURA DANTIS 2002-2009

Dolce color d'oriental zaffiro
(*Purg.* I 13)

omaggio a Vincenzo Placella
per i suoi settanta anni

A cura di
ANNA CERBO
con la collaborazione di
MARIANGELA SEMOLA

Tomo IV
2009



NAPOLI 2011

Lectura Dantis 2002-2009
omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni

Opera realizzata con il contributo del
Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa
e con i Fondi di Ricerca di Ateneo

© 2011, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

ISBN 978-88-95044-90-3

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"
www.unior.it

IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*
Edizione 2011

INDICE

Tomo IV

LECTURA DANTIS 2009

Lectura Dantis 2009

(a cura di Anna Cerbo e Mariangela Semola)

AMNERIS ROSELLI, « <i>La fretta che l'onestade ad ogn'atto dismaga</i> ». <i>Un'eco ciceroniana in Purg. III 10-11</i>	1173
JULIA BOLTON HOLLOWAY, <i>La Vita Nuova: paradigmi di pellegrinaggio</i>	1181
SANDRA DEBENEDETTI STOW, <i>La mistica ebraica come chiave per l'apertura del livello anagogico del testo dantesco</i>	1205
CRISTINA WIS MURENA, <i>La profezia del Veltro e il Verbum Dei</i>	1231
CLAUDIA DI FONZO, <i>L'edizione dei commenti antichi alla Comedia: redazioni o corpora?</i>	1301
VINCENZO PLACELLA, <i>Il canto XXXI dell'Inferno</i>	1321
GIUSEPPE FRASSO, <i>Il canto XXXII dell'Inferno</i>	1353
SAVERIO BELLOMO, <i>Il canto XXXIII dell'Inferno</i>	1369
ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA - ROBERTO MONDOLA, <i>Burgos 1515: cultura rinascimentale e ricezione della Comedia</i>	1387
<i>Indice dei nomi</i>	1417
<i>Postfazione</i> di Anna Cerbo	1429

CLAUDIA DI FONZO

L'EDIZIONE DEI COMMENTI ANTICHI ALLA
COMEDIA: REDAZIONI O CORPORA?

Richiesta di presentare l'edizione critica delle *Chiose sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori* (Longo, 2008) dal Professor Placella nel corso del celebre ciclo delle *Lecturae Dantis* neapolitane del 2009, mi sono proposta, in prima istanza e brevemente, d' esporre le principali acquisizioni nel merito di quest'ultima forma di quel commento denominato «Ottimo» dagli «Accademici della Crusca», ricordato dal Vasari nel 1550, utilizzato dai «Deputati» fiorentini alla correzione del *Decamerone* nel 1573 e dagli «Accademici» della Crusca per la redazione del Vocabolario del 1612; secondariamente di riproporre le riflessioni che sono scaturite dal lavoro d'edizione nel merito di quella che mi sia concesso chiamare l'ecdotica dei commenti antichi.

È noto a tutti che Alessandro Torri nel 1871 procurò a stampa la redazione dell'«Ottimo» trädita dal codice Laurenziano 40.19 (sec. XIV), come pure che il Rocca raggruppò in tre gruppi, sulla base delle affinità redazionali, gli oltre quaranta manoscritti che tradiscono il testo di quella aggregazione di chiose che, nell'edizione dell'ultima forma di tale commento, è parso conveniente ricomprendere sotto la denominazione di *corpus* dell'Ottimo, estendendo la nozione di *corpora* all'accumulazione progressiva di chiose a partire da un nucleo primigenio con caratteristiche proprie e attribuzione più o meno certa.

Al di fuori della tripartizione di cui sopra il Rocca collocava i manoscritti Vaticano 3201 (VA) e Barberiniano Latino 4103 (BA), i quali tramandavano un «diverso commento» che, a giudizio del Vandellic, era «una terza e più perfetta redazione dell'Ottimo» in rapporto a due precedenti: una prima (1333-34), trädita dal codice Laurenziano 40. 19 (sec. XIV), procurata a stampa dal Torri (O1); e una seconda, di poco posteriore, trädita dal secondo grappolo di manoscritti del Rocca (O2).

Nel condurre l'edizione di quest'ultima *facies* redazionale del *corpus* dell'Ottimo è stato necessario ripensare il problema redazionale

oltre che aggiornare l'elenco dei testimoni: certamente il Barberiniano Latino 4103 (BA) della Biblioteca Apostolica Vaticana, scelto come base per forme e grafie in ragione della sua integrità e dunque utile a ridurre l'arbitrio dell'editore e il rischio di confezionare una edizione la cui patina linguistica fosse ricostruita e artificiale, non rispondente alla tradizione manoscritta; il Vaticano Latino 3201 della medesima biblioteca e sicuramente *descriptus* di BA (VA), il codice M 676 della Pierpont Morgan Library di New York (M 676) che è il manoscritto più significativo accanto al Barberiniano, il Fonds italien 70 della Bibliothèque Nationale di Parigi (PA) che contiene il testo integrale della *Commedia* e un gruppo di chiose a partire dal verso 91 del primo canto fino al decimo dell'*Inferno*.

In ragione di quanto andremo riflettendo circa la fenomenologia della copia dei commenti, abbiamo ritenuto non necessario ricomprendere quelle glosse che sono ulteriori compilazioni, più spesso riduzioni, pur afferenti alla tradizione del *corpus* dell'Ottimo globalmente considerato: mi riferisco al manoscritto membranaceo della Biblioteca di Berlino Hamilton 203 (sec. XIV), che contiene un piccolo frammento di commento al primo canto dell'*Inferno*, e altri due codici già segnalati da Marcella Roddewig: il codice membranaceo parigino Fonds italien 74 (sec. XIV fine) che presenta alcune glosse dell'Ottimo e il ms. I. Steward Gardner Museum 11, (già Barrois 23) del Gardner Museum di Boston, codice della prima metà del XV secolo.

A ben guardare, tra le chiose tradite dal codice 74 di Parigi e le nostre *Chiose c'* è affinità testuale ma non completa sovrapposibilità. Il codice Fonds Italien 74, come in parte anche il 70, sembra essere una ulteriore compilazione, uno zibaldone di chiose liberamente tratte e ampiamente lacunose. Può valere da riscontro, per lo studioso o il lettore che lo desideri, il proemio tradito dal codice parigino sulle carte 1r/v che abbiamo procurato nell'edizione.

La realizzazione di questa edizione è stata occasione utile per tornare a riflettere sul genere *comentum* prima ancora che sulla ecdotica dei commenti e sulla variabilità esegetico-redazionale dei medesimi. La diffrazione redazionale, effettivamente tale quando d'autore, è in verità una «stratigrafia delle riscritture» a partire da un nucleo di chiose generativo di veri e propri agglomerati redazionali di glosse con conseguente e ovvia diffrazione esegetica, talora concorrente, entro lo stesso *corpus*. Spesso si tratta di riscritture ad opera di intellettuali che, a diverso titolo e con diverso fine, tornano a lavorare sul nucleo di chiose originarie aggiungendo e togliendo senza tuttavia stravolgerne l'impianto. La fenomenologia propria alla produzione dei commenti o piuttosto dei *corpora* di chiose rende necessario all'edi-

tore trattare ciascun aggregato di chiose, quando non addirittura ciascun manoscritto, come un prodotto autonomo, diverso e tuttavia da ricomprendere entro l'intero, sulla cui base cresce o diminuisce. La diffrazione redazionale rimane dunque una caratteristica pregnante della tradizione di commento antica alla *Commedia*, in senso proprio quando d'autore, in senso improprio quando prodotta da un compilatore, nel nostro caso forse un religioso. Per quanto concerne l'ultima forma dell'Ottimo si tratta di una stratigrafia redazionale con conseguente diffrazione esegetica prodotta per aggiunta e per sottrazione di chiose a partire da un nucleo gravitante entro uno stesso *corpus* esegetico denominato «Ottimo commento».

La stratigrafia di redazioni d'autore o di riscritture di compilatori prodotta variando l'*ordinatio* e il modo della *compilatio* e aggiungendo e sottraendo chiose e proemi è produttiva di una serie di accidenti propri alla fenomenologia della copia dei commenti antichi alla *Commedia* per razionalizzare i quali bisognerebbe scrivere un breviario di ecdotica del commento. Torna utile in proposito l'esperienza di altri editori di commenti antichi per i quali una edizione critica che voglia rendere ragione di tutte le fasi redazionali, in un unico manufatto, rischia non solo di non rispettare la verità della tradizione manoscritta ma anzi di contaminarla.

Seppure meno ambizioso è tuttavia onesto il tentativo di fotografare le diverse stratigrafie tenendo presente che si tratta di una sezione di un solido rappresentato da un intero e complesso *corpus* esegetico.

La scelta di apporre quale titolo dell'edizione quanto attestato dalla tradizione manoscritta *Chiose sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori* rappresenta perciò il tentativo di divulgare l'idea che di riscrittura bisogna parlare seppure in relazione al *corpus* denominato «Ottimo commento»: l'autonomia delle chiose in questione dunque non esclude la sua relazionalità con il complesso delle chiose afferenti allo stesso *corpus*. Una metodologia di produzione che potrebbe con profitto essere applicata a ciascun codice e certamente a ciascuna cantica e che rende ragione delle integrazioni concorrenti e delle interpolazioni che caratterizzano la maggior parte della antica tradizione di commento.

Nel merito della attribuzione è verosimile pensare che l'autore delle chiose sia un religioso compilatore e non Andrea Lancia. Certamente sarebbe metodologicamente scorretto pensare di costituire uno stemma tradizionale che renda ragione delle fasi redazionali. Con i dati a disposizione (lacune ed errori comuni) si può più ragionevolmente ricavare uno stemma capace di fotografare la stratigrafia redazionale presa in esame; particolarmente utile a tal fine la macro

lacuna del codice 70 di Parigi, lacuna del proemio generale alla cantica ma pure dei primi versi del primo canto; utili anche le anticipazioni relative alla lacuna dei canti XXX-XXXIII del *Purgatorio*: lacuna d'archetipo alla quale i due codici principali il ms. 676 della Morgan Library e il Vaticano Barberiniano 4103 hanno reagito indipendentemente integrando chiose diverse.

E se condurre una edizione critica significa non prescindere dall'applicazione rigorosa del metodo filologico, ciò non toglie che proprio dall'esigenza di analizzare da vicino le problematiche inerenti alla *constitutio textus* di un commento scaturisca la riflessione sulle modalità della diegesi redazionale del medesimo. Non è strano dunque che le discettazioni filologiche si intreccino con quelle esegetico-redazionali e anzi diventino il presupposto per la fondazione di una ecdotica propria ai commenti che tenga conto della modalità della costituzione dei *corpora* di commento come pure della teleologia ad essi sottesa, senza tuttavia dimenticarne la funzione servile. I *corpora* di chiose diventano filtri interpretativi capaci di veicolare e tramandare un canone di interpretazione possibile del testo di Dante. Non siamo di fronte alla Bibbia, o alla Torah, dunque il canone interpretativo concede una qualche libertà di movimento, ma è pur sempre un canone di chiose che non sono semplici scoli ma che penetrano entro la trasmissione del testo della *Commedia*, pensati insieme al testo stesso e lontani dall'esigenza epurativa di certa filologia umanista.

Il rinnovato interesse per la tradizione di commento studiata non solo in funzione del testo della *Commedia* ma anche con l'intento di definire e stabilire relazioni entro i *corpora* esegetici, come pure tra le redazioni di un medesimo *corpus*, ha condotto alla pubblicazione di edizioni critiche pregevoli e giustamente tra loro difforni per quanto riguarda i criteri adottati in ragione del fatto che, come già ricordava Barbi, ogni testo ha i suoi problemi e particolarmente, a nostro giudizio, i commenti ai testi. A quanti si occupano di edizioni di commenti antichi non è difficile constatare quanto la fenomenologia della copia dei commenti a testi di varia natura segua leggi proprie che la caratterizzano rendendo con questo necessario un approccio specifico che ne consideri le caratteristiche e ne regoli le problematichità.

La confezione del codice M676 della Morgan Library di New York è esemplare: il codice contenente l'ultima forma dell'Ottimo commento è pensato come un intero, testo, chiose e illustrazioni, una specie di Digesto del testo di Dante. Un progetto editoriale, quello del codice della Morgan, che simula l'operazione dei glossatori del *Digesto*, dove le glosse sono in funzione del testo ma sono anche fissazione di un canone interpretativo che tenga presente l'istanza della *conciliatio*

contrariorum entro lo stesso *corpus* come pure delle chiose dei commentatori precedenti. Chiose aggiornate al tempo di chi scriveva che, nell'*intentio* dell'autore o del compilatore del commento conservassero la caratteristica delle glosse di Aristotele: spiegare i *loci* critici e le parole difficili la cui assenza potrebbe essere causa di banalizzazione e corruzione del testo poetico.

E se per Wilanowitz il canone non era altro che un mero indice di autori, e per Bloom diventava canonico lo scrittore che proponeva qualcosa di realmente idiosincratico rispetto alla tradizione precedente, e se altri illustri studiosi dell'antichità classica hanno parlato di canone di conservazione, di canone attribuzionistico, di canone di eccellenza o d'autore, a noi sembra utile estendere il concetto e parlare di «canone interpretativo» individuando con questa formula il processo con il quale taluni riutilizzi di fonti e interpretazioni di un autore divengono interpretazioni correnti, talvolta *faciliori* e lontane dalla novità delle idee dell'autore stesso che ha prodotto il testo che si intende rischiarare. Un canone inverso nel senso che si tratta di un canone di normalizzazione e di trasmissione e non di eccellenza.

Così come un testo diventa canonico per la sua paradigmaticità e per la sua esemplarità, allo stesso modo una interpretazione del testo può diventare canonica («interpretazione canonica»); alcuni autori e fonti che servono a illustrare e commentare il testo medesimo diventano veicoli materiali di un canone interpretativo possibile (liste di autori o canone): veri e propri *clusters*, stringhe, materiali usati una prima volta e poi riutati dai commentatori successivi.

Si tratta di un processo storico critico per il quale si possono individuare alcune tappe significative nella storia della critica: una di queste, per la critica letteraria, è la Scuola storica e il positivismo di quegli studiosi che in Italia videro nascere la Filologia come disciplina accademica: tra questi Ascoli, D'Ancona e Rajna. In quegli anni il dibattito relativo all'originalità del testo dantesco ebbe la sua più importante fioritura ma pure fu affiancato da uno studio attento dei precursori e delle fonti necessario a misurare l'ecceità degli *ergasteria* danteschi e lo scarto rispetto a una altrettanto importante tradizione precedente che sarebbe ingenuo ignorare poiché Dante ne ebbe piena contezza. Nel modo in cui un testo può diventare canonico per la sua paradigmaticità o esemplarità, allo stesso modo una interpretazione del testo può diventare canonica come pure una lista di fonti a cui ricorrere per illustrare e commentare il testo.

Il processo di accumulazione di questi materiali conduce talvolta a una aggregazione di glosse che ci è piaciuto denominare *corpora* di interpretazioni spesso conformativi entro i quali è ridotta l'incidenza

della interpretazione concorrente e che piuttosto diventano veicolo di interpretazioni condivise e ripetute nel tempo a partire da quella che è la prima canonizzazione interpretativa integrale del testo di Dante fornita da Jacopo della Lana. Dopo di lui la tradizione ha proceduto per accumulazione secondo un procedimento che possiamo definire di canonizzazione volto a fornire una trasmissione del testo il più possibile univoca, canonica entro uno svariare selezionato di interpretazioni concorrenti, generalmente confermativo e più raramente antifrastico e oppositivo.

Il canone prima d'autore e poi interpretativo è quel filtro che presiede alla trasmissione del testo e genera la dialettica tra tradizione e innovazione, anzi è la misura di quello scarto. Che di canone interpretativo si possa parlare è confermato anche dal tentativo cosciente di canonizzazione individuabile in alcuni proemi di commenti antichi, là dove il commentatore ha inteso redigere liste di autori utili a comprendere il dettato dantesco. Nell'edizione abbiamo ragionato alquanto circa la lista di autori trasmessa nel prologo del commento all'*Inferno* di Dante di Guglielmo Maramauro (1369-73). A noi non preme discutere se si tratti di una lista di autori canonici poiché è evidente che si tratta di semplici elencazioni con funzione scolastica, importa piuttosto sottolineare il tentativo di canonizzare, così facendo, l'interpretazione proposta.

Per fondare l'autorevolezza delle sue chiose, Maramauro dichiara d'essersi giovato dell'aiuto di autori eccellenti quali Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca, e del «pivan Forese e de miser Bernardo Scanabechi» e, ancora, che gli fu necessario «per compiere questa opera, vedere recapitulare e studiare li infrascripti libri»: segue una lista di autori per il cui tramite Maramauro intende fondare l'autorevolezza dell'interpretazione proposta pur nel timore di aver ecceduto nella foga affastellatoria.

Maramauro – nell'annoverare questa lunga serie di testi utili all'esplicazione del dettato dantesco – intende soprattutto rendere canonica l'interpretazione del testo proposta. Baranski, che ha analizzato la lista e ha proposto un utile emendamento del testo reintroducendo «Oracio venusino», individua e analizza nell'elenco di autori quelli desunti dalla lista dichiarata nel commento a Valerio Massimo di Dionigi da San Sepolcro. Gli altri autori sono estrapolati a partire da alcuni celebri commenti precedenti e, in questo senso, resi canonici dalla tradizione di commento medesima.

Per la stessa ragione dichiara di aver fatto uso della tradizione di commento precedente e di aver visto:

lo scripto de Iacomo de la Lana, el qual è assai autentico e famoso, e quel de miser Gratiolo Bambaioli da Bologna, el quale è in gramatica, ed ebi el comento intitolato [*Chiose sopra la Comedia di Dante tracte da diversi ghiosatori*].

L'integrazione della lacuna da me proposta è tutt'altro che scontata ma ha valore di ipotesi di lavoro. La citazione relativa alla *Cronica* di Gervasio, presente nella sola ultima forma dell'Ottimo commento e *hapax* entro la tradizione di commento precedente, non può infatti bastare da sola a giustificare una dipendenza diretta dei due commenti. Allo stesso tempo l'ipotesi è suggestiva e verosimile. L'idea per cui il commento a cui fa riferimento Guglielmo Maramauro sia proprio il così detto Ottimo commento nella forma tradita dai codici Barberiniano 4103, M676 e Fonds Italien 70 è del resto supportata da elementi di critica esterna oltre che interna: il contesto di produzione del commento scritto a Napoli nel 1369 dove era fisicamente presente in Biblioteca l'ultima forma dell'Ottimo e dove fu addirittura postillato (M 676), la presenza di un proemio in funzione forse emulativa. Maramauro conclude scrivendo che

questo se può chiamare "expositione", e "scripto", e "comento" però che troveriti in esso exposito con vocabulo, e dichiarata l'intentione de l'autore, e aprovalo che esso dice e difeso con boni e chiari rasoni e argomenti, excusandolo iustamente contra coloro che 'l vogliono calupniare.

Le pur minime riflessioni di metodo siano utili a semplificare la prassi ecdotica di quanti affronteranno nel futuro i *corpora* esegetici, ipostatizzazione di segmenti di tradizione interpretativa compiuti in se stessi e tuttavia in relazione con la tradizione di commento precedente e successiva. Sarebbe in questa sede banale ricordare come tra il lavoro di ricostruzione del filologo e prima ancora del copista e l'originale esiste una distanza dovuta alla assenza dell'autografo e al mutare diacronico del contesto storico culturale di approccio al testo che genera tanto la diffrazione interpretativa quanto una sorta di canone che ne delimita i confini. Alla Scuola Storica va in certo modo attribuito il merito d'essersi interrogata circa l'originalità dantesca e l'aver tentato di misurare lo scarto tra la tradizione dei precursori e l'opera di Dante. Nostro merito potrebbe essere quello di misurare lo scarto tra i precursori di Dante, Dante medesimo e la ricezione di Dante da parte dei suoi commentatori per comprendere le istanze culturali in base alle quali si è declinata la tradizione di commento e quale sia

stato l'impatto della cristallizzazione interpretativa nella comprensione del testo di Dante allora come oggi. A noi spetterebbe dunque il compito di studiare il commento come modalità di trasmissione dell'interpretazione e definire la qualità dell'interazione tra testo e commento, talvolta emblematica della cultura del commentatore e del suo paradigma, più spesso banalizzante rispetto alle sintesi proposte dal genio dantesco, ma sempre compagne nell'azione di lettura del testo.

Tra le caratteristiche distintive dell'ecdótica dei *corpora* esegetici, la modalità di circolazione dei proemi entro il medesimo *corpus* di chiose e trasversalmente tra diversi *corpora*: i proemi infatti godono di uno statuto speciale e di una relativa autonomia. All'interno del *corpus* dell'Ottimo l'inserzione del proemio generale all'intera cantica, attestato nella sola ultima forma delle chiose, diventa un elemento distintivo della fase redazionale ma anche confermativo del fatto che di riscrittura o ricompilazione si debba parlare a partire dall'aggiunta di un *accessus* alla *Commedia*. Proemi generali alla *Commedia* come questo sono il prodotto della riduzione degli *accessus ad auctores* della tradizione latina medievale così come il protilo è la riduzione del più antico quadripartito. La loro autonomia è data dalla funzione che esplicano ed è la stessa autonomia che genera le infinite discussioni nel merito dell'epistola a Cangrande e delle sue due parti a chiunque le si voglia attribuire.

Il commentatore o il compilatore del *protrepticos logos* fornisce la chiave interpretativa per accedere all'opera poetica discutendo questioni teoriche di carattere generale, utili ad aprire più di una porta, come ad esempio la questione del titolo e dunque del genere e dello stile della *Commedia*. Questa necessità che emerge a partire dal commento di Jacopo della Lana, nasce da una sorta di imbarazzo della tradizione nei confronti della *Commedia*. Se infatti Dante nel *De vulgari eloquentia* accoglie dalla tradizione retorica del Medioevo la classificazione dei testi letterari, sulla base dei temi e dello stile, in tre categorie gerarchicamente ordinate, nella *Commedia* invece infrange il canone prescrittivo della retorica medievale che comportava tale rigida tripartizione degli stili letterari e che implicava la netta separazione tra genere alto (tragico) e genere basso (comico).

Nei prologhi di Jacopo della Lana, di Alberico da Rosciate, in quello delle *Chiose tracte da diversi ghiosatori* (detta ultima forma dell'Ottimo), come pure nel proemio tradito dai codici Ash 832 e C.S., 113 della Biblioteca Laurenziana di Firenze (afferenti al *corpus* dell'Ottimo) il problema del titolo della *Commedia* è discusso a partire dalla tradizione medievale nel tentativo di ricomprendere e depoten-

ziare il portato innovativo e rivoluzionario dell'operazione dantesca. Tuttavia il fatto che il proemio dell'ultima forma dell'Ottimo commento ovvero delle *Chiose sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori* abbia in comune con il proemio inedito, trådito dai due codici laurenziani, la chiosa relativa al titolo della *Commedia*, non è elemento significativo ai fini della ricostruzione della diegesi redazionale dell'Ottimo stesso, poiché la discussione circa il titolo della *Commedia* è attestata in Jacopo della Lana come pure in Alberico da Rosciate che dal Lana la eredita. Piuttosto bisogna ricomprendere il fenomeno della affinità testuale entro l'ecdotica dei commenti antichi caratterizzata da successive riscritture e compilazioni volontariamente contaminatorie, organizzate intorno a stringhe di testo che migrano entro *corpora* di chiose distinti in quanto portatori di una interpretazione canonizzante del testo. La tradizione di commento secolare, talvolta veicolo di una interpretazione banalizzante, in questo stesso sforzo manifesta i luoghi di maggiore imbarazzo e quindi di innovazione del portato poetico dantesco.

Quanto il canone interpretativo sia stato il veicolo della trasmissione esegetica del testo di Dante ci è occorso di riscontrarlo più volte nel corso della frequentazione del testo e dell'esegesi: esemplare è l'accumulazione di chiose relativa al verso *giusti son due e non vi sono intesi* messo in bocca a Ciacco, per il quale la spinta alla canonizzazione e alla cristallizzazione di una o due interpretazioni è evidente. Tuttavia, come nell'ambito della tradizione manoscritta esiste quasi sempre la lezione buona e i casi di diffrazione in assenza sono rari, allo stesso modo nel caso della ecdotica dei commenti antichi esistono alcune interpretazioni che si cristallizzano e si impongono, pur essendo banalizzanti, e nella diacronia esistono interpretazioni che, pur rimanendo isolate e senza seguito, sembrano essere quelle che meglio recuperano il dettato dantesco.

Tuttavia, se la tradizione di commento antica non è sempre capace di individuare il portato innovativo del pensiero e della produzione dantesca, ed il processo di accumulazione diacronico delle chiose ha funzionato piuttosto come filtro di quella che abbiamo definito «interpretazione canonica», ciò non toglie che questo stesso processo di accumulazione non sia stato veicolo, in seconda battuta, di motivi e di idee cresciute nel gazofilacio della letteratura latina medievale. Alla spinta canonizzante, dunque, si affianca una lettura del testo di Dante che, nella diacronia, fa emergere e recupera talune importanti caratteristiche del dettato dantesco. Accade così che Benvenuto metta a fuoco il pluristilismo dantesco, Guido da Pisa recuperi l'interpretazione aristotelica dell'ordinamento morale proposto da Dante nel

canto undicesimo dell'*Inferno* (incontinenza, malizia e matta bestialità), Pietro di Dante si adoperi a reperire le fonti classiche e proponga la nozione per cui *iustum est duplex*, Alberico da Rosciate recuperi la leggenda relativa al *Purgatorio di San Patrizio* che circolava in Europa ancor prima che fosse accolta nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, e infine la così detta ultima forma dell'Ottimo attribuisca particolare rilievo all'istanza politica e alla polemica contro la confusione dei due poteri, politico e spirituale, incarnati nelle due figure che dovrebbero garantirli, il papa e l'imperatore; la qual cosa appare con somma e perspicua evidenza nelle chiose relative al canto di Marco Lombardo (*Purgatorio* XVI).

In occasione del suo primo corso universitario (1873-74) dal titolo *La materia e la forma della Divina Commedia* (edizione a cura di C. Di Fonzo, Firenze, Le Lettere 1998), Pio Rajna notava come l'Alighieri fosse arrivato alla concezione distinta dei tre regni non già per aver aggiunto particolari al baratro di Satana, ma per aver informato a un concetto diverso il Purgatorio, facendone un ponte tra cielo e terra, una scala imperfetta del più perfetto scaleo al Paradiso. Se la distinzione tra Inferno e Paradiso, come pure l'individuazione di un terzo regno intermedio esisteva già tra i pagani, e se la nascita del *purgatorium* così definito può collocarsi nell'ambito di quella letteratura di visione definita da A. F. Ozanam «odissea monastica», pur considerando che la pregressa speculazione teologica sviluppatasi a partire dalle *Sacre Scritture* intorno alla questione della purgazione delle anime dopo la morte, teoresi che ebbe Agostino come principale riferimento, ebbe ampio spazio nella discussione del tredicesimo secolo oltre che codificazioni istituzionali (Concilio di Lione del 1274), fu tuttavia Dante a informare la struttura del «fuori del mondo» alla nuova concezione dello spazio collocando il Purgatorio non più sotterra ma trasformandolo in una scala (*escalina*) al Paradiso al cui apice (*som*) si trova l'*hortus deliciarum*. Credo, dunque, si possa avvalorare la purtuttavia superata posizione tradizionale della critica dantesca, precisando che, solo in tal senso e per il peso specifico che tale "qualità" assume entro la coerenza del *framework* dantesco, il *locus purgatorii* è una novità rispetto alle precedenti codificazioni letterarie. Le montagne che appaiono nella visione di Wettino, o in quella di Carlo il Grosso o ancora in quella di Turchillo, conservano l'indistinzione o non si caratterizzano affatto come montagne purgatoriali. Dante pare voglia esprimere le acquisizioni teologiche del suo tempo in una struttura poetica che le rappresenti e lo fa sottraendo il secondo regno agli inferi, facendone un luogo di passaggio rivolto al cielo: il Purgatorio viene esemplato a una montagna assimilata, a sua

volta, entro il sistema *Commedia*, all'immagine della scala, non quella dei contemplanti, che avrà caratteristiche sue proprie, e mi riferisco al movimento di ascesa e discesa, ma quella che nel prologo della regola di Benedetto ha chiaro carattere purificatorio.

Un preciso parallelo della montagna dantesca, osserva Alison Morgan, è la montagna del Purgatorio che appare nella prima redazione del *Purgatorio di S. Patrizio*, composta da Jocelin tra il 1170 e il 1185, e nell'ultima parte della redazione elaborata dal cistercense Henricus Saltereiensis che racconta la discesa del cavaliere Owain nella fessura aperta dal vescovo irlandese Patrizio; l'esegesi secolare alla *Commedia* tuttavia non recepisce questa innovazione se non marginalmente e comunque molto più tardi allorché il Buti e Alberico da Rosciate menzionano la leggenda, quando ormai la leggenda non è più una novità e il motivo è ampiamente divulgato e diffuso attraverso l'opera di Maria di Francia e la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine.

L'iconografia che, in Italia, alla leggenda si riferisce mostra, in effetti, un promontorio nella cui cavità è situato il Purgatorio di Patrizio. Mi riferisco all'affresco del 1346 riscoperto nel 1975 nel coro del Monastero di S. Francesco (Borgo Nuovo-Todi), attribuito a Jacopo di Mino del Pellicciaio. L'affresco, che occupa l'intera parete, mostra l'uscita delle anime dal Purgatorio: una montagna cava nella quale si scorgono sette caverne, sulla cui cima c'è un pozzo, il monaco irlandese e il cavaliere Nicolaus; il passaggio al Paradiso avviene per tramite della Vergine Maria e di S. Filippo Benizi.

Pur riconoscendo l'assoluta pregnanza del parallelo proposto dalla Morgan, occorre sottolineare, seppure a ribocco, come a questo Purgatorio, posto nell'antro di una montagna, si scenda per una fessura, divenuta pozzo nella *Legenda aurea*, che il monaco stesso produsse miracolosamente al fine di convertire i pagani a Cristo. Diversamente Dante trasforma la sua montagna in una scala (*escalina*: *Purg.* XXVI, 146), sulla quale il movimento è ascensionale, una sorta di zigurrat al quale si accede attraverso una porta, alla quale si giunge percorrendo una scaletta (*Purg.* XXI, 48) con un bel gioco di reduplicazione del motivo.

Quanto la fessura, pozzo o Purgatorio di Patrizio conservasse le caratteristiche di baratru si evince anche dall'apocrifa *Charta S. Patricii* (PL, LIII, cc. 827-30) nella quale si stabilisce un rapporto tra il luogo indicato a Patrizio e il culto di S. Michele arcangelo allorché «quadam autem nocte», essendo Patrizio assorto nel sonno, apparve a lui Gesù Cristo e gli disse:

Patrici serve meus, scias me elegisse locum istum ad honorem nominis mei, et ut hic honoranter invocent adiutorium archangeli mei Michaelis. Et hoc tibi signum et fratribus tuis, quatenus et ipsi credant: brachium tuum sinistrum arescet, donec quae vidisti annuntiaveris fratribus qui in cella sunt inferiori, et denuo hic redieris.

Il parallelo con la leggenda del Purgatorio di San Patrizio, che non sfuggì neppure a Thomas Wright per il quale «Dante evidently copies incidents from the vision of Owain», è reperibile entro la tradizione antica di commento alla *Commedia*, e precisamente nel prologo al *Purgatorio* di due commentatori: Alberico da Rosciate, autore tra l'altro delle *Quaestiones statutorum* e dei *Commentaria al Digesto* e al *Codice*, e Benvenuto da Imola. Questa presenza è significativa solo se contestualizzata entro una più ampia valutazione della tradizione che diviene divulgatrice di motivi circolanti nella «romania medievale» e che testimonia non altro che la loro capillare diffusione.

Ci siamo altrove soffermati sul primo dei due, il giurista Alberico (1290-1360), il commento latino del quale, trådito da un ristretto numero di codici e giunto a noi in duplice redazione, è una traduzione latina del commento di Jacopo della Lana (1324-28) farcita di un certo numero di glosse d'autore.

In una delle sue interessanti interpolazioni, nel proemio al *Purgatorio*, il giurista Alberico fa riferimento al diritto canonico e scrive:

an locus purgatorii de quo tractat auctor sit locus materiallis vide in *Decretis*, 25 distinctione, capitulo *qualis* et capitulis sequentibus et qualia peccata ibi purgentur vide ibi in glosa et bene per archidiaconum.

In proposito Alberico fornisce alcuni riferimenti scritturali: la prima lettera ai Corinzi 3, 13-15 e il salmo 65 *Jubilate Deo*, v. 12 *transivimus per ignem et aquam et deduxisti (iuxta LXX: eduxisti) nos in refrigerium*. Cita inoltre i *Dialoghi* di Gregorio Magno dove si dice che in Purgatorio si purgano le colpe veniali. Infine menziona la leggenda di Patrizio come la trova «in *Legendis sanctorum* in festo sancti Patricii sic scriptum». Se quest'ultima considerazione di Alberico non risolve il problema complesso della circolazione della leggenda in Europa in prosa e in versi e in diverse lingue, oltre che in diverse redazioni, è testimonianza del fatto che la leggenda è, a questa data, ampiamente assimilata in Italia. Quella che al tempo di Dante era una innovazione della topografia dell'aldilà, viene al fine divulgata e le sue fonti diven-

tano materiale utile a illustrare il testo di Dante: quella innovazione che Dante aveva anni prima accolta e riplasmata, viene finalmente codificata entro la tradizione di commento antica quando ormai l'assimilazione culturale del motivo è compiuta nell'immaginario collettivo europeo: all'Inferno si scende, in Purgatorio si sale, al Paradiso si ascende e si discende nello spazio senza spazio, circolare e intero su quella *scala 'u senza risalir nessun discende* fino in su l'ultima sfera, dove il desiderio dei santi s'adempie, per il fatto che qui è il fine d'ogni desiderio, qui è Idio non circoscritto:

però che non è in loco e non s'impola, cioè non è in cielo come l'uomo è in una casa, et dice [l'autore] che questa scala d'oro che si mostra in questa septima spera passa infino sopra l'ultima spera et che questa è quella spera che Jacob patriarcha in visione vide, et per la quale salivano et scendevano li angeli.

Il processo di assimilazione culturale delle strutture dell'aldilà può dunque essere osservato anche attraverso la tradizione di commento alla *Commedia*; possiamo quindi tornare dal commento all'opera poetica e osservare come l'evoluzione del motivo si compia nel primo poema di imitazione dantesca capostipite del «ciclo dei viaggiatori»; il poema a cui facciamo riferimento, pur presentando analogie con la leggenda di Patrizio, parla inequivocabilmente di una «discesa» all'Inferno, quella di Ugo d'Alvernia. Il romanzo, prodotto di quella letteratura franco-italiana che il Formisano definisce «terra di nessuno», testimone della fortuna della *chanson de geste*, conobbe diverse redazioni, oggi tutte accessibili, tra le quali la più completa – conservata a Padova – è in lasse monorime di decasillabi frammiste ad alessandrini. Dall'*Huon d'Avergne* (XIII sec.) al *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, il motivo della discesa all'aldilà si complica, si combina e si trasforma in Italia con Andrea da Barberino, in Francia con *La Salade* di Antoine de la Sale, in Germania con Meister Altswert *Der Tugenden Schatz*.

La recente edizione del *Meschino di Durazzo*, opera consacrata dalla tradizione con la denominazione *Guerin Meschino*, ripropone alcune considerazioni relative ai «motivi vaganti» circolanti entro la *romània* medievale e moderna di cui il romanzo di Andrea da Barberino si è fatto veicolatore non senza la mediazione di talune opere di riferimento. Si tratta di motivi circolanti di diversa provenienza, le cui radici vanno ricercate lontano ma la cui accumulazione è da rintracciare nell'ambito delle leggende medievali sia che si tratti del *Purgatorio di San patrizio* sia della leggenda del Prete Gianni, o del Lago di Pilato.

Interessante notare in questa sede come la penetrazione di queste leggende e la formalizzazione e rigenerazione dei motivi entro il *Guerin Meschino* è un processo generativo, in seconda battuta, di una ulteriore assimilazione e successiva canonizzazione dei motivi stessi realizzata per il tramite della tradizione di commento antica alla *Commedia*. Faccio in questa occasione riferimento al commento trasmesso dal codice Egerton 392 (XVI sec.) studiato dal Moore che accoglie le antiche leggende medievali ormai assimilate dalla tradizione letteraria e le usa per spiegare la *Commedia* medesima. Così facendo il *Guerin Meschino* e forse anche *La Salade* di Antoine de la Sale divengono termini *post quem* ai fini della datazione del commento alla *Commedia* del codice 392 della British Library. Il ricorso del commentatore alle leggende medievali e ormai ampiamente filtrate anche entro la tradizione letteraria al fine dell'illustrazione della *Commedia* è un vero e proprio processo di canonizzazione di queste leggende. In questo processo il fatto che l'opera di Andrea da Barberino sia in forma di prosa non è altro che un elemento favorente del processo canonizzante della tradizione esegetica interpretativa di commento all'opera di Dante poiché è elemento di contiguità con la forma del commento.

Importanti sono le rubriche che nei manoscritti accompagnano l'opera. Di tali didascalie iniziali nelle fonti manoscritte non resta che il riferimento a Carlo Magno e quello alla Sibilla e nel gruppo dei codici più antichi, tra cui è anche il nostro manoscritto 720 C.1 Camaldoli, il riferimento alle tappe più significative delle peregrinazioni dell'eroe: il Purgatorio di San Patrizio e gli Alberi del Sole e della Luna.

Il primo *incunabolo* del *Meschino* realizzato a Padova nel 1473 conserva i relitti di questa tradizione manoscritta e introduce nell'incipit il riferimento a Carlo Magno:

In questo libro volgarmente se tratta alcuna storia breve de re Carlo imperatore, poi del nascimento e opere di quello magnifico cavaliere nominato Guerino e predominato Meschino, per lo quale se vade la narrazione de le provinzie quasi di tutto lo mondo e de le diversità de li omini e gente, de' loro diversi costumi, de' molti diversi animali e de l'abitazione della Sibilla che se trova viva in le montagne in mezo Italia e ancora de l'inferno, secondo dichiara la istoria seguitando lo esordio.

A partire dall'edizione veneziana del 1493 per cura di Cristoforo de' Pensi, il titolo si cristallizzerà secondo la denominazione *El libro de Guerrino chiamato Meschino*. Nelle stampe del Cinquecento è attestata

l'oscillazione tra *chiamato/detto/predominato*.

Cursiotti, nella sua edizione, individua le tappe principali attraverso le quali si è giunti al titolo moderno dell'opera che non è il titolo vero, quello cioè attribuito da Andrea da Barberino ma che Cursiotti preferisce conservare in quanto ormai codificato dalla trasmissione del testo. La prima tradizione manoscritta fiorentina del romanzo nonché il finale dell'*Aspramonte* sono concordi nel denominare l'opera *Il Meschino di Durazzo* dal luogo della sua nascita.

Se poi volessimo invocare un modello strutturale contiguo al *Guerin Meschino* sarebbe interessante pensare al romanzo bizantino al quale *Il meschino di Durazzo* sembra ammiccare in ragione di una serie di elementi comuni quali il motivo dello smarrimento dei natali, tuttavia i Bizantini non percepirono distinzioni all'interno del genere «romanzo» e per quanto concerne il romanzo cavalleresco bisognerebbe piuttosto ipotizzare l'influsso di quest'ultimo su Bisanzio e non il contrario. Sarebbe dunque più corretto menzionare in proposito certa letteratura di visione o viaggi in terre fantastiche da una parte e la cronachistica dall'altra.

Nell'intenzione dell'autore, infatti, il *Meschino di Durazzo* vuole essere opera storica e accreditarsi come veridica sotto il profilo dei fatti narrati secondo i modi narrativi dei cronisti fiorentini Giovanni e Matteo Villani, come osserva Pastore Stocchi nella prefazione alla recente edizione critica del Cursiotti, *topos* questo della veridicità che percorre tutta la letteratura di visione mediolatina e taluni volgarizzamenti quali i *Fatti di Cesare*. Senza negare quanto appena sopra esposto è necessario indicare, inoltre, quale precursore del romanzo di viaggio e di avventura, il celeberrimo *Romanzo di Alessandro Magno*, *cantare dei cantari*, e il *Detto del gatto lupesco*, per taluni antesignano della stessa *Commedia* dantesca.

Autore del *Guerin Meschino* è Andrea di Iacopo di Tieri de' Mangiabotti da Barberino di Valdelsa, nato intorno al 1370 e morto intorno al 1432; tradusse dal francese e scrisse romanzi cavallereschi che probabilmente recitava nelle piazze; tra le sue opere più conosciute ricordiamo: *I Reali di Francia*, *le Storie Nerbonesi*, *l'Ugone di Alvernia*, *l'Aspramonte*.

Guerino nasce nobile ma perde presto i suoi genitori e con loro smarrisce la contezza dei propri natali. Giunto a Costantinopoli si innamora perduto della principessa Elissena e per lei affronta un temibile avversario che lo umilia sottolineando il fatto che egli ignori i suoi natali. Questo accadimento è solo il pretesto per porre in evidenza lo stato di smarrimento del protagonista e la sua urgente ricerca.

Tutte le peripezie che seguono sono scaturigine della *quête* che il

Guerino ingaggerà lungo un percorso rocambolesco tra vicende storiche e figure mitiche fino a giungere a Tunisi dove incontrerà il mago eremita Calabach che gli complicherà ulteriormente il percorso e lo rispedirà in Italia alla ricerca della maga Alcina, l'unica in grado di risolvere il suo problema. A Norcia avviene l'incontro di Guerino con l'oste Anuello che lo interroga in merito alla sua origine. Nella risposta di Guerino è il nucleo significante dell'intera opera: «Vengo da tutto il mondo e non so da dove vengo, né dove andrò», ipostatizzazione della vita di viaggiatori e diplomatici che hanno scritto i loro resoconti di viaggio nel corso del loro «continue vacando»: basti pensare ai racconti di viaggio di Ludovico di Varthema che deliziarono Vittoria Colonna.

Nel corso del racconto le sembianze della maga Alcina si confonderanno con quelle della Sibilla che, tuttavia, avrà alcune delle caratteristiche negative della maga Circe. I motivi attribuiti dalla tradizione alla maga si mescolano e si confondono con quelli riferibili alla leggenda della Sibilla: l'antro, i guardiani, le illusioni, le trasformazioni degli uomini in animali, le tentazioni.

E questa figura risulterà centrale nella leggenda della Sibilla appenninica e sarà collegata a quella altrettanto famosa del lago di Pilato e ai racconti magici che ancora oggi avvolgono quei luoghi. Arrivare nell'antro della Sibilla sarà impresa ardua per Guerino. La grotta sibilina, inoltre è posta sulla cima di un monte: entrambi i movimenti di ascesa e discesa, propri alla tradizione mistica o banalmente magica, sono qui evocati e recuperati dalla tradizione precedente.

Nella discesa Guerino incontra e conosce la sua natura e conosce le sue debolezze: la forza e la fede lo preserveranno nel percorso all'interno della grotta della Sibilla dove subisce, nuovo Ulisse, il fascino del canto delle sirene senza cedere ad esso. Guerino resiste a una lunga serie di tentativi di seduzione messi in opera dalla Sibilla di fronte ai quali talvolta l'eroe sembra venire meno in preda alla confusione: veli, profumi, occhi ardenti di desiderio, membra languide e lascive, profferte d'amore d'ogni tipo. La Sibilla non rivela a Guerino la verità sulle sue origini, ma al termine della sua discesa in quell'antro, platonica reminiscenza della caverna della conoscenza, Guerino finalmente riconosce se stesso e il suo valore e diventa cavaliere.

A questo proposito è già stato osservato, e convenientemente, che nel romanzo detto dell'*Avventuroso siciliano*, opera attribuita a Bosone da Gubbio, il tema dell'esilio come quello della Fortuna, è pregnante: «Un tema che si riflette immediatamente in termini di viaggio in contrade lontane e misteriose». Del resto un nesso molto stretto unisce il viaggio, l'esilio, il pellegrinaggio e la crociata, nesso che fiorisce in

pienezza sulla bocca di Guerin Meschino allorché risponde: «vengo da tutto il mondo e non so da dove vengo, né dove andrò» e che tuttavia si complica con il tentativo letterario di ricostruire genealogie illustri che siano alle origini di città e famiglie, come del resto nei *Reali di Francia*.

Il pellegrinaggio in tutte e tre le parti del mondo allora conosciuto di un cavaliere discendente dai Reali di Francia in cerca della sua origine, i riferimenti alla Sibilla, al Pozzo di San Patrizio e ai leggendari Alberi del sole e della luna sono perfettamente rappresentativi dei diversi patrimoni di fonti cui attinse Andrea e che dovettero esercitare grande suggestione del suo pubblico: anzitutto la rielaborazione della materia cavalleresca, su cui egli impianterà il suo grande ciclo narrativo,

ciclo nel quale si intrecciano, scrive Cursietti, il soprannaturale classico, quello cristiano e infine la mitologia dell'Oriente.

A tal proposito è d'obbligo ricordare quanto già detto in merito al Purgatorio di San Patrizio. Più che di generi letterari bisogna parlare di "motivi" trasversali alle diverse opere, di *pattern* narrativi comuni che strutturano le storie di avventura ("Eachtra" irlandesi), i viaggi volontari, (gli "Imram", come quello di Maeldúin, Ua Chorra che è prototipo della cristiana *Navigatio sancti Brandani*, di Snedgus e di Mac Riagla) e le "fís" ovvero le visioni vere e proprie dei monaci Fursa, Laisrén e Adamnán come dei laici Tundalo e del cavaliere Owen al Purgatorio di S. Patrizio.

E se il motivo della discesa agli inferi è antichissimo e la rappresentazione di un "Fuori del mondo" è stata indagata – per se stessa e in funzione della *Divina Commedia* – in relazione alla tradizione celtica, è proprio entro questa tradizione, divenuta molto presto cristiana che nasce la leggenda del Purgatorio di S. Patrizio che, codificata in tre diverse redazioni latine «rappresenta in qualche modo l'atto di nascita letterario del Purgatorio», sebbene l'individuazione di un terzo regno intermedio fosse già presente presso i greci. Già il Blochet notava come il Purgatorio di S. Patrizio offrisse punti di contatto certi con le leggende orientali dell'Ascensione: in particolare con l'Arda Viraf e l'inferno orientale.

A ben vedere e per fare qualche ulteriore considerazione relativamente alla evoluzione e alla circolazione dei motivi bisognerebbe parlare di *variatio* e metamorfosi di alcuni, fondamentali motivi quali quello della discesa/viaggio nell'aldilà, della montagna e del lago che subiscono una traslazione topografica dall'Irlanda all'Italia così come

di traslazione si deve parlare per la nuova Gerusalemme di Bologna. Si tratta di traslazione di spazi che corrisponde a traslazione di esperienze dell'anima o dello spirito che dir si voglia in un mondo dove il viaggio è soprattutto viaggio di conoscenza all'insegna dell'antico viaggiatore Ulisse e delle duplice sorte per lui possibile: la perdizione di se stesso o il riconoscimento dei suoi vizi come del suo valore e dunque del suo destino di *miles christianus*. Guerino non è che una delle mille maschere dei «*delòisi brotoi*», degli infelici mortali, pellegrini e esuli nel mondo, una delle mille maschere di Ulisse Guglielmino dove probabilmente Ulisse è l'Occidente e Guglielmino l'Oriente assimilato ora alla categoria dionisiaca e dunque diabolica ora a quella magico esoterica, due maschere che si unificano e divengono un doppio nella figura di Virgilio, ora filosofo e sapiente ora mago addirittura conoscitore di una scienza segreta proveniente dall'Oriente.

Alla costellazione significativa di motivi che si complicano e si reduplicano, ignari del rasoio di Occam, si aggiunge l'idea di espiazione che riesce ad aggregare testi nel genere diversi tra loro come il *Purgatorio di San Patrizio*, le discese agli inferi dei pagani, i racconti di crociate, quelli di pellegrinaggio e i cantari cavallereschi. La *Commedia*, in tutto ciò, è opera cerniera come lasciava intuire prima di molti altri Pio Rajna. Opera cerniera di quel poeta eccelso che, ancor prima di sapere quanto sapesse di sale lo pane altrui, volle evocare il cammino dell'uomo nuovo, rigenerato come fu Nicodemo nel Vangelo di Luca, e sotto il velame dei versi del sonetto anticipò l'idea per cui «*quand'elli è giunto là dove disira, / vede una donna, che riceve onore, / e luce sì, che per lo suo splendore / lo peregrino spirito la mira*».

NOTA BIBLIOGRAFICA

ZIGMUNT G. BARANSKI, *Chiosar con altro testo: leggere Dante nel Trecento*, Firenze, Cadmo 2001.

MICHELE BARBI, *Per gli antichi commenti alla "Divina Commedia"*, «Studi Danteschi», X (1926), pp. 150-151.

SAVERIO BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. Egesi della "Commedia" da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki 2004.

HAROLD BLOOM, *Il canone occidentale. I libri e la scuola delle Età*, Milano, Bompiani 1996, pp. 11-36 e pp. 67-94.

CLAUDIA DI FONZO, *La leggenda del "Purgatorio di S. Patrizio" nella tradizione di commento trecentesco*, in *Dante e il locus inferni. Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, a cura di Simona Foà e Sonia Gentili, «Studi (e testi) italiani», 4 (1999), pp. 53-72.

ID., *Noterella relativa alla fenomenologia della copia dei commenti antichi alla «Commedia»*, «Italian Studies», 63/1 (Spring 2008), pp. 5-16.

CLAUDIA DI FONZO (a cura di), *L'ultima forma dell'«Ottimo commento». Chiose sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori*. Edizione critica a cura di Claudia Di Fonzo, *Inferno*, Ravenna, Longo 2008, pp. 47-48.

PETER DRONKE, *Dante and the Medieval Latin Traditions*, Cambridge, Cambridge University Press 1986, pp. 103-11.

CHARLES LABITTE, *La Divine Comédie avant Dante*, «Revue des Deux Mondes», IV Série, 31 (1842), pp. 704-742; poi in *Oeuvres de Dante Alighieri. La Divine Comédie. La Vie Nouvelle*, nouvelles éditions revues, corrigées et annotées par les traducteurs et d'une étude sur la Divine Comédie, Paris, Charpentier 1872, pp. 85-150.

GUIDO LUCCHINI, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Bologna, Il Mulino 1990.

GUGLIELMO MARAMAURO, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri*, a cura di P. G. Pisoni e S. Bellomo, Padova, Antenore 1998, p. 82.

ALISON MORGAN, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press 1990.

MARCO PETOLETTI, «*Ad utilitatem volentium studere in ipsa Comedia*»: *il commento dantesco di Alberico da Rosciate*, «Italia Medioevale e Umanistica», 38 (1995), pp. 141-216.

DIEGO QUAGLIONI, *Un tetrafarmaco per il filologo: a proposito di alcuni esercizi di critica bartoliana*, in «Studi Medievali», n.s., 29/2 (1988), pp. 785-803.

PIO RAJNA, *La materia e la forma della «Divina Commedia». I mondi oltraterreni nelle letterature classiche e nelle medievali*. Introduzione, edizione, commento a cura di C. Di Fonzo. Premessa di Francesco Mazzoni, Firenze, Le Lettere 1998.

LUIGI ROCCA, *Di alcuni commenti della Divina Commedia composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze, Sansoni 1891, pp. 235-38.

MARCELLA RODDEWIG, *Handschriften des "Ottimo Commento" von Andrea Lancia*, in *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposito*, vol. II, *Saggi danteschi* a cura di Vincenzo De Gregorio, Ravenna, Longo 1997, pp. 299-327.

LUCA CARLO ROSSI, *Problemi filologici nei commenti antichi a Dante*, «ACME. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Milano», liv/3 (2001), pp. 113-140.

ALESSANDRO TORRI (a cura di), *L'Ottimo commento della "Divina Commedia": testo inedito d'un contemporaneo di Dante citato dagli Accademici della Crusca*, Pisa, Presso Niccolò Capurro, 1827-1829, 3 voll. [ristampa anastatica, con prefazione di F. Mazzoni, Bologna, Forni 1995].

GIUSEPPE VANDELLI, *Una nuova redazione dell'Ottimo*, «Studi Danteschi», XIV (1930), pp. 93-174: p. 95.



IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"
finito di stampare nel mese di Dicembre 2011