

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
FACULTAD DE FILOLOGÍA  
Departamento de Filología Italiana



**TESIS DOCTORAL**

**Del texto a los contextos: ejemplos de interpretación alegórica y horizontes culturales en algunos comentarios a la *Divina Comedia* entre los siglos XIV y XV**

**(Dal testo ai contesti : esempi di interpretazione allegorica e orizzonti culturali in alcuni commenti alla *Divina Commedia* tra Trecento e Quattrocento)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Rosa Affatato**

Director

**Juan Ignacio Varela-Portas de Orduña**

**Madrid, 2016**



Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Filología  
Departamento de Filología Italiana

*Programa: Textos y contextos italianos*

**TESIS DOCTORAL**

**Del texto a los contextos: ejemplos de interpretación alegórica y horizontes culturales en algunos comentarios a la *Divina Comedia* entre los siglos XIV y XV**

**(Dal testo ai contesti: esempi di interpretazione allegorica e orizzonti culturali in alcuni commenti alla *Divina Commedia* tra Trecento e Quattrocento)**

***Doctoranda:***

Dña. Rosa Affatato

***Director:***

D. Prof. Juan Ignacio Varela-Portas de Orduña

*A mis padres  
A mis hermanas y hermano*

Omnia discere, videbis postea nihil esse  
superfluum. Coartata scientia iucunda non est.

*Impara ogni cosa, vedrai che nulla è superfluo.  
Un'educazione ristretta annoia.*

(Ugo di san Vittore, *Didascalicon*, VI.iii, 800-  
801).

## **RINGRAZIAMENTI**

Departamento de Filología Italiana UCM  
Asociación Complutense de Dantología  
Fondazione N. Sapegno (Morgex, AO)  
Juan Varela-Portas de Orduña  
Carlos López Cortezo  
Cristina Barbolani di Montauto  
Violeta Díaz Corralejo  
Rosario Scrimieri Martín  
Raffaele Girardi  
Franco Porsia  
Giovanna Fidanza  
Massimo Seriacopi  
Cristina Coriasso Martín-Posadillo  
Rómulo Fernández  
Jean Claude Léveque y Annamaria Minafra  
Augusto Nava Mora  
Aldo Grillo  
Silvia Giachetti  
Laura Medina Portas  
Giusi Machi

## INDICE

RINGRAZIAMENTI .....	2
RESUMEN .....	5
SUMMARY .....	10
INTRODUZIONE .....	15
CAPITOLO I	
1. <i>Status quaestionis</i> .....	20
2. Metodo e ipotesi .....	27
3. Commenti danteschi e lingua come operazione culturale .....	37
CAPITOLO II	
COMMENTO E INTERPRETAZIONE NEI SECOLI XIV E XV .....	41
1. I meccanismi di approccio al testo biblico come base per l'approccio alla <i>Commedia</i> .....	41
2. I testi classici: dall'esegesi cristiana medievale ai commenti alla <i>Commedia</i> .....	50
CAPITOLO III	
METODOLOGIA DELL'ALLEGORIA .....	57
1. Allegoria e mentalità simbolica .....	57
2. L'allegoria come metodo analitico .....	61
3. Allegoria dei poeti e allegoria dei teologi .....	62
4. L'allegoria analitica .....	65
4. L' <i>Epistola</i> XIII nei commentatori .....	69
CAPITOLO IV	
I COMMENTI ALLA <i>COMMEDIA</i> TRA TRECENTO E QUATTROCENTO ..	73
Jacopo Alighieri .....	73
Graziolo de' Bambaglioli .....	74
Iacomo della Lana .....	75
Guido da Pisa .....	76
Chiose Palatine .....	77
Ottimo Commento .....	77
Chiose Selmi .....	78
Pietro Alighieri .....	79
Chiose Filippine .....	80
Guglielmo Maramauro .....	81
Giovanni Boccaccio .....	82

Benvenuto Rambaldi da Imola .....	83
Francesco da Buti .....	85
Anonimo Fiorentino .....	87
Filippo Villani.....	87
Guiniforte Barzizza.....	89
Giovanni Bertoldi da Serravalle .....	88
Cristoforo Landino .....	90
CAPITOLO V	
ANALISI .....	92
5.1. I proemi dei commentatori .....	92
5. 2. Il contrapasso tra <i>Inferno</i> e <i>Purgatorio</i> .....	117
5. 3. Le tre fiere ( <i>Inf.</i> I, 31-54).....	179
CONCLUSIONI.....	255
BIBLIOGRAFIA	
Abbreviazioni .....	262
Edizioni delle opere utilizzate .....	262
EDIZIONI DEI COMMENTI DANTESCHI .....	265
Enciclopedie, manuali, repertori, cronache .....	266
Studi, articoli, recensioni, riviste .....	267

## RESUMEN

**Del texto a los contextos: ejemplos de interpretación alegórica y horizontes culturales en algunos comentarios a la *Divina Comedia* entre los siglos XIV y XV**

**(Dal testo ai contesti: esempi di interpretazione allegorica e orizzonti culturali in alcuni commenti alla *Divina Commedia* tra Trecento e Quattrocento)**

El presente trabajo realiza un estudio sobre los comentaristas de la *Divina Comedia* del siglo XIV y algunos del XV, examinando su papel como intérpretes del poema dantiano tanto desde el punto de vista literario como histórico e ideológico en el momento de transición de la Edad Media al Humanismo, tomando en cuenta las señales que de esta evolución se van encontrando ya en los comentarios inmediatamente posteriores a la muerte de Dante.

Uno de los aspectos que faltaba tratar en la historia de los estudios era un trabajo comparativo sobre el modo de conocimiento de todos y cada uno de los más importantes comentaristas antiguos por lo que concierne las alegorías y el método hermenéutico utilizado. Así el análisis interpretativo en los comentarios antiguos de algunas de las alegorías más conocidas, pero también muy controvertidas, como las tres fieras y el *contrapasso*, ha sido el punto de partida para el presente trabajo. Se ha optado por hacer “hablar” a los comentaristas a través de un acercamiento al texto lo más directo posible, sin tomar posiciones críticas predefinidas, para favorecer un acercamiento al texto de una manera lo más filológicamente neutral.

Se ha decidido elegir un *corpus* total de veintidós comentarios, de los cuales diecisiete del siglo XIV, entre los treinta que se conocen desde la muerte de Dante hasta finales del siglo, y cinco del siglo XV, entre los quince en total del mismo siglo XV, privilegiados según los criterios que se detallan a continuación:

- los más completos y difundidos,
- provenientes de diferentes áreas geográficas (de norte a Sur de Italia),
- diferentes por extracción cultural, social e intelectual de los autores (cultos y menos cultos),

- periodizados según el tipo de análisis producido, exegético o interpretativo.

Por una parte, el método utilizado en este trabajo es comparativo-sincrónico, es decir, considera la alegoría como un proceso mental *in fieri* que va siendo decodificando a través de la comparación de las diferentes interpretaciones relativas a los pasajes examinados, para llegar a comprender en qué medida el tipo de interpretación se relaciona con el texto dantiano y cuánto –y cuándo– en cambio, se aleja de él.

Por otra parte, el método es transversal, pues analiza las alegorías como un proceso ya terminado bajo el punto de vista de los aspectos que los comentaristas han privilegiado y han considerado esenciales, poniéndose así de relieve el marco histórico y social revelado a través de esas indicaciones textuales.

Con esta finalidad se han comparado los varios comentarios acerca de cada uno de los temas, no sin hacernos eco de las aportaciones más recientes sobre la cuestión (con una mayor atención en aquellos, numerosos, que se publican del año 2000 en adelante) para extraer de este análisis, nuevas sugerencias y aportaciones a este campo de la investigación dantista. Se han tenido en cuenta de forma particular los estudios publicados por la Asociación Complutense de Dantología que desde hace más de 20 años trabaja en la Facultad de Filología de la Universidad Complutense de Madrid desarrollando como líneas de investigación las alegorías de la *Comedia* y las canciones del *Convivio* durante reuniones en las que participan profesores de la misma Facultad o Universidad y, como invitados, estudiosos de otras universidades españolas e italianas, además de estudiantes de grado, máster y doctorado.

Sin embargo, el enfoque y la interpretación de las alegorías depende, además de la época, la sociedad, la formación del comentarista, también de la tipología del público destinatario de los comentarios. Tal diferenciación por destinatarios se pone en estrecha relación con la diferenciación lingüística, y así contamos con comentarios escritos en lengua vernacular y con los en latín, dirigidos a diferentes públicos; y también se relaciona con la diferenciación geográfico-política de los diversos ambientes y tejidos sociales, desde el ambiente intelectual de Verona (Jacopo y luego Pietro Alighieri), el comunal de Florencia y Toscana (el *Ottimo Commento*, Guido da Pisa, Francesco da Buti) el universitario de Bolonia (el

canciller Graziolo de'Bambaglioli, el *magister artium et theologiae* Iacomo della Lana, el profesor Benvenuto da Imola), el multiforme del Reinado de Sicilia en el sur de Italia, donde, en la corte anjevina de Nápoles circuló la *Comedia* a través de varios comentaristas cuyos trabajos se encuentran reunidos y mezclados en las *Chiose Filippine* y en la obra de Guglielmo Maramauro.

Nuestra hipótesis de trabajo ha sido la de que la operación hermenéutica de recepción de las alegorías en los comentarios del siglo XIV se ha ido poco a poco diferenciando y distanciando de la recepción de la alegoría tal y como se entendía anteriormente en la Edad Media, como palabra usada para expresar un concepto a través de una imagen concreta, para transformarse en una recepción de tipo moral-analógico, más abstracta. Lo que va cambiando es el procedimiento de *transfert*, que paulatinamente ya no se da de lo concreto a lo abstracto, de modo que a un elemento “natural” le corresponde otro “divino”, como puede ser el binomio lonza-lujuria, que es el procedimiento de la exégesis, sino que pasa de lo concreto a la idea personal del comentarista, a través de ejemplos concretos, que es el procedimiento de la interpretación.

Este tipo de *transfert* favorece la preeminencia de la idea del comentarista como intérprete del texto, capaz de usar el texto para finalidades propias, es decir como “pretexto”. El intérprete pre-humanista no es deudor ya de aquellas ideas ordenadas por una ideología medieval “organicista”, es decir, –siguiendo la acepción del término usado por J. C. Rodríguez–, que no sigue ya una teoría de la naturaleza en la que cada elemento u órgano es parte de un “cuerpo” – natural, social, intelectual, celeste – y tiene un significado que remite a otro, en una relación de semejanza-desemejanza con el mundo ultraterrenal, sino que expresa la ideología “animista”, es decir de un “cuerpo” que tiene “alma” sólo en su totalidad, es “autónomo” en sí y no depende ya de la relación semejanza-desemejanza ultraterrenal.

Como método se ha propuesto, para el *corpus* estudiado, la distinción de tres períodos marcados por una diferente comprensión de la alegoría: un periodo bíblico, en el que el comentario reproduce todavía los modos de la exégesis bíblica; un período descriptivo, en el que el comentarista va ganando autonomía en la construcción de una supuesta objetividad del texto; y un periodo interpretativo, en el que dicha autonomía se hace completa y el comentario, alejado ya de la exégesis

medieval, se va pareciendo ya a una “moderna” interpretación personal.

Las alegorías examinadas han sido elegidas por ser las de mayor densidad alegórica, como las del canto proemial del *Infierno* y las relacionadas con el *contrapasso*, con el fin de que pueda mostrarse claramente el método de cada uno de los comentaristas y sus propuestas de lectura exegética e interpretativa.

La hipótesis ha sido comprobada por resultados evidentes: en primer lugar, en los proemios de los diferentes comentarios, donde los verbos utilizados para explicar el concepto de alegoría tienen un significado cada vez más abstracto (de “dimostrare” en el 1322 a “credere” en el sentido de “reputar” en 1416); después, en el análisis del *contrapasso*, donde hasta Benvenuto da Imola prevalece el concepto de mutualidad y reciprocidad de la culpa, para después predominar la idea de “conveniencia” (Francesco da Buti) y de “asimilación” (Giovanni Bertoldi da Serravalle) por un lado, mientras que por otro se pierde la idea de que el *contrapasso* sea una “continuación” de las acciones de la vida y se transforma en Cristoforo Landino en algo mucho más mecánico, es decir una expresión de la “Ley del Talión”.

Así en el *Purgatorio*, el *contrapasso* se une a la exégesis del pecado, ya que, como hacen Iacomo della Lana y Benvenuto de Imola, éste se pone en relación alegórica con los contenidos del himno cantado por las almas en las varias cornisas, canto que indica su pecado por contraste o por analogía con él (por ejemplo, las almas lujuriosas cantan un himno sobre la virginidad); para luego llegar a un comentario de tipología más subjetiva y moral, como por ejemplo Cristoforo Landino que interpreta la pena purgatorial en supuesta relación con el Espíritu Santo.

En el análisis de los comentarios sobre las tres fieras, también se muestra como, en un primer momento, los elementos distintivos de las alegorías, al principio bien identificados, son marcados y comentados uno por uno; los sucesivos comentarios se alejan gradualmente del análisis de los elementos literales y pasan a interpretar a partir de los comentarios anteriores o según conocimientos apoyados en la mayor amplitud cultural de los comentaristas del final del siglo XIV y principios del XV. Así acontece en la alegoría de la *lonza* y el paralelismo entre ésta y Medea (en el Anónimo Fiorentino, 1400), que demuestra la profundización de la tradición clásica griega ya de tipo humanístico, o como puede verse en las

precisiones “médicas” de Francesco da Buti (1395) sobre el vicio de la lujuria que consume la sangre de quienes lo practican.

En conclusión, podemos afirmar que la pérdida del sistema de la analiticidad de la alegoría en los comentaristas entre finales del siglo XIV y principios del XV se vuelve fiel espejo del cambio en la conciencia intelectual entre feudalismo y Humanismo-Renacimiento.

Por lo que concierne a la elección lingüística, la escritura en latín o en vulgar del comentario ha influido sin duda sobre la recepción del mismo por parte del público y en la divulgación del poema. La elección del latín manifiesta no sólo la voluntad de dirigirse a una élite intelectual que conocía el latín, sino también la de encontrar una lengua común para la clase burguesa no toscana que no entendía el idioma vernáculo de Florencia (cfr. Bellomo 2004: 21); la del vulgar, presupone la intención de difusión de la obra y del proyecto cultural dantiano propuesto en el Convivio no en una perspectiva de “restricción” de los destinatarios, sino en la de una mayor propagación de la obra, hacia una apertura “laica” del saber, tal y como lo ha entendido R. Imbach (1996) y el mismo Dante: “Dare a molti, [...] dare utili cose [...], senza esserne domandato lo dono, dare quello” (Cv. I, viii, 2).

## SUMMARY

**From Text to Context: Allegorical Interpretation and Cultural Horizons in the Commentaries to the *Divine Comedy* between the Fourteenth and the Fifteenth Century.**

**(Del texto a los contextos: ejemplos de interpretación alegórica y horizontes culturales en algunos comentarios a la *Divina Comedia* entre los siglos XIV y XV).**

The aim of this work is to study the commentators of the *Divine Comedy* between the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> centuries, examining their role as interpreters of Dante's poem considering the literary point of view and the historical and ideological one as well. The historical period takes into account is the transition from Middle Age to Humanism. The signs of this evolution were found in the commentaries just after Dante's death, and that are analysed in this piece of research.

In the history of the studies about the *Divine Comedy*'s ancient commentaries there wasn't any comparative work about the ancient commentators' way of knowing related to allegories and their hermeneutic method. Therefore, the analysis of the interpretation in the ancient commentaries of some of the most known allegories but much-debated too, as the "three beasts" and the "contrapasso", constitutes the starting point of this study. The choice was letting the commentators talk "by themselves", thanks to an as direct as possible approach to the text, in order to try a philologically neutral method, not based on already defined critical positions.

For that reason, I decided to choose a *corpus* of twenty-two commentaries. Seventeen of them are dated back to the 14<sup>th</sup> century and I chose among the thirty known from Dante's death to the end of the century. The other five are dated back to the 15<sup>th</sup> century and I selected among the fifteen known. The selection criteria of these commentaries are as follows:

- the most complete and widespread ones,
- various geographical areas (from North to South of Italy),
- the origins of the different cultural groups (educated or less educated people)

- the kind –exegetic or interpretative– of their analysis.

I adopted two research methods. The first was the comparative–synchronic method in which the allegory was considered like a mental process *in fieri* and decoded through the comparison among the various interpretations concerning the examined passages. This method allowed me to understand how much the commentator is connected to the Dante’s text and how– and when – his commentary is separated from it.

The second research method was transversal. This enabled me to analysing different allegories like a completed process. This analysis considered those aspects that were privileged and re–developed by commentators related to their choice of some essential elements based on the historical and social environment and textual indications.

Then, I compared each theme in each commentary, in order to extract new suggestions and contributions to Dante’s studies. I especially considered the most recent contributes which pay special attention to those published from 2000 to the present day. I dedicated specific attention to those studies published by the *Asociación Complutense de Dantología*, which is working in the *Universidad Complutense of Madrid Faculty of Philology* from more than 20 years, and that developed lot of research on the *Comedy*’s allegories and the *Convivio*’s lyrics.

Nevertheless, the kind of focus and interpretation of allegories is strictly related not only to the period, the kind of society, the author’s education, but also to the ancient commentary audience. This outlook emphasizes linguistic aspects too. Indeed, there are commentaries written in Latin or in vernacular which were addressed to different kinds of audiences. There are also geographical and political differentiation such as, for example, the intellectual environment of Verona (Jacopo and then Pietro Alighieri), the communal Florence and Tuscany (the *Ottimo Commento*, Guido da Pisa, Francesco da Buti), the academic of Bologna (Graziolo de’Bambaglioli, Iacomo della Lana, Benvenuto da Imola), and the poliedric environment of the Kingdom of Sicily in the South of Italy, where the *Comedy* circulated in the Angevin court in various commentaries gathered into the *Chiose Filippine* and in the work of Guglielmo Maramauro.

The hypothesis formulated for this research considered the hermeneutic of the allegory in the 14<sup>th</sup> century which gradually took distance from the allegoric

reception as it was understood in the previous period of Middle Age. That system used a word to express a concept through a concrete image; then transformed itself into a new kind of moral, so-called analogic and more abstract reception.

This modification refers to the perception of the allegorical object which stops being a wholeness of elements to be analysed separately and analytically, and it changes into a fusion of elements that develops an unity. It is the *transfert* process that is modified: it is no longer a process from the concrete object to an abstract idea, that is from a natural element which corresponds to a divine one –as for the correspondence “lonza”–lust–. The process is now from the concrete object to the commentator’s personal idea held within concrete examples, as for the correspondence “lonza”– Medea – women’s cruelty.

This kind of *transfert* favours the preminence of the commentator as an interpreter of the text, capable of using the text as a “pretext” for his own aims. The pre-humanistic author is no more connected with a “substantial” idea of the world – in the meaning used by the Spanish scholar J. C. Rodríguez, who says that every natural element is a part of a “body” –natural, social, intellectual, body– that refers to the universal divine body, thanks to “dissimilar appearances” that can be observed in the “substantial” world. The pre-humanism expresses, on the contrary, an “animistic” theory [Rodríguez’s soul theory], that is the idea of a body that holds a “soul” in its wholeness, without any divine reference, expressing the autonomy of the human world, without depending from the “dissimilar appearances” relationship.

Those ideas of the world are reflected in the idea of allegory, so that I proposed the distinction in three periods for the commentaries holding a different vision of the allegory. The first, the biblical period, in which the commentary reproduces in some ways the biblical exegesis; the second, the descriptive period, in which the commentator gains autonomy in the construction of a supposed objectivity of analysis of the text; the third, the interpretative period, in which this autonomy becomes complete and the commentary owns the characteristics of a modern interpretation of the text.

The examined allegories were chosen because of their allegoric richness (i. e. the three beasts, the *contrapasso*), in order to show clearly the method of each commentator and his proposals of exegetic or interpretative reading.

The hypothesis was proved by clear results: first of all, in the proemios of the commentaries, where the verbs used to explain the allegory have a more abstract meaning as they go along in the time; then, in the *contrapasso* analysis, where it predominates the concept of “reciprocity” between guilt and punishment until around 1370, prevailing later the concept of of the “law of retaliation” and losing the idea of *contrapasso* as a continuation of the actions in the sinner life.

In the Purgatory, the *contrapasso* is combined with the exegesis of the sin in allegorical combination with the contents of the hymns sung by the souls in the various *cornice*. It is the case of Iacomo della Lana y Benvenuto de Imola, for who the hymn indicates the sin by contrast or analogy (i. e. the lust is indicated by souls singing an hymn on virginity). Later, it becomes a more subjective and moral typology of interpretation, as in the case of Cristoforo Landino, who explains the purgation of the sin as related to the Holy Spirit.

The analysis of the commentaries on the three beasts shows how even the distinctive elements of allegories, at the beginning, are well defined and commented one by one. The following commentaries, on the contrary, move away slowly from the literal interpretation, taking ideas from previous commentaries or according to the best commentators education at the end of 14<sup>th</sup> century and the beginning of the 15<sup>th</sup>.

This happens, for example, for the allegory of the “lonza” and the parallelism between this beast and Medea (in the Anonimo Fiorentino, 1400), that demonstrates the detailed and already humanistic study of the classical Greek tradition. It happens too for the medical citations of Francesco da Buti (1395) about the vice of the lust that consumes the blood of those who practice it.

In conclusion, we can say that the loss of the analyticity in the interpretation of allegory becomes a true mirror of the change in the intellectual consciousness between feudalism and Humanism-Renaissance.

As regards the linguistic choice, writing of the commentary in Latin or vernacular had an effect on the commentary reception and the disclosure of the poem itself.

The Latin choice shows not only the determination to address Dante’s work to an intellectual *élite* who knew Latin, but also the will to meet a common language for the not Tuscany middle-class who didn’t understand Dante’s

vernacular language (cfr. Bellomo 2004: 21). The vernacular one supposes the intention of spreading Dante's work and his cultural project as proposed in the *Convivio*, that is in a not restricted perspective of audience, but in the attempt of a best a dissemination of the work. This operation went towards a "laically" open knowledge, according to R. Imbach's approach (1996) and Dante's himself: "Dare a molti, [...] dare utili cose [...], senza esserne domandato lo dono, dare quello" (*Cv.* I, viii, 2).

## INTRODUZIONE

Il mio incontro con la *Divina Commedia* non è recente, anzi. Fortunatamente, il liceo che ho frequentato da adolescente mi ha imposto di studiarla e un'insegnante appassionata me l'ha fatta apprezzare e amare, cercando di trasferire ai nostri giovani intelletti la sua passione e la sua competenza. Così in una delle prime uscite del giornalino della scuola lei propose un mio intervento sul *Paradiso* che avevamo da poco incominciato a leggere e di cui io avevo scritto in un compito in classe, il cui esito era stato più che soddisfacente. Avevo solo diciassette anni, ma la mia passione è cominciata da lì.

Non si trattava in effetti di una novità per me, dato che i miei nonni ex maestri di scuola spesso e volentieri citavano versi danteschi a mo' di proverbi, come era in uso già nella Firenze del Trecento; ma noi non vivevamo a Firenze bensì in Puglia, e forse i miei nonni erano l'ultimo anello di una consuetudine orale di diffusione del poema ormai consolidata nei secoli e nelle aree geografiche italiane ma non solo.

Quando poi, ormai insegnante anch'io, mi sono trovata a fare da tramite tra l'opera dantesca e le giovani generazioni, mi si è aperta la possibilità di studiarla addirittura in un dottorato, nel corso del quale un altro studioso appassionato ha dischiuso la mia mente a nuove e stimolanti prospettive di studio.

Il mio incontro con i commentatori antichi risale all'analisi del canto I dell'*Inferno* che cominciammo nelle aule della vecchia facoltà di Filologia di Madrid nei corsi per dottorandi in intensi pomeriggi di lezioni tra il sole calante dalle grandi finestre e le calate della sua inseparabile pipa, fino a condurmi a intensificare la ricerca e a calarmi anch'io nell'ambiente storico e sociale medievale al cui approccio mi ero già entusiasmata durante il corso di laurea italiano, grazie all'incontro con un altro studioso appassionato della storia economica e sociale medievale, oltre che di cavalli.

Così con l'*Inferno*, dal canto I mi si sono riaffacciate alla mente le tre fiere, dal canto III il contrappasso, dal canto XXVI lo studio dei classici, fino a constatare che anch'io ero un po' come loro, i primi commentatori, che cercavano di leggere e capire Dante per capire anche il mondo e la società che li attorniava. In questo

percorso di accrescimento di conoscenza sono stata affascinata dall'allegoria, grazie alla lettura e alle discussioni nei seminari del Gruppo Tenzone e in particolare delle "dritte" di chi, appassionato studioso del grande poema medievale occidentale ma anche della voce di poetesse contemporanee di un'altra parte al sud del mondo, ha sempre di molto "aggiustato" il mio itinerario.

Così ho scoperto che l'esigenza di commentare la *Divina Commedia* apparve più che necessaria già agli intellettuali del secolo XIV, anzi, forse Dante stesso vi diede inizio con il commento inviato a Cangrande nell'*Epistola XIII* (sull'*Epistola* e la sua paternità dantesca si parlerà nel capitolo III). In seguito, già nel 1322, anno successivo alla morte del poeta, suo figlio Jacopo scrisse il primo commento all'opera paterna. Anche se lo interromperà all'*Inferno*, si tratta comunque di un'opera che dà inizio a una tradizione e che a sua volta fa seguito a un *Capitolo* in volgare, una specie di sunto in prosa, precedentemente scritto da Jacopo nello stesso anno a esposizione dell'intera *Commedia*. Altri commenti si susseguiranno fino alla fine del Trecento, quando se ne contano circa trenta, comprese le redazioni successive di uno stesso autore (Pietro Alighieri, Benvenuto da Imola) o di autori diversi (l'Ottimo commento) e senza contare i Capitoli che sono più che altro opere compendiarie, mentre si diradano nel secolo successivo, quando se ne contano in totale una quindicina, fino ad arrivare all'Antica Vulgata, secondo la linea temporale della tradizione della *Commedia* identificata da Petrocchi, quella commentata da Cristoforo Landino nel 1481<sup>1</sup>.

Se si guarda anche solamente a tali dati numerici non si può non soffermarsi, ed è il punto di partenza di questo lavoro, sull'ampio riscontro di lettori, commentatori e pubblico che la *Commedia* dimostra di aver avuto fin dall'inizio della sua diffusione.

Si sa inoltre che alcuni di tali commenti, prodotti soprattutto a Bologna e in Toscana, raggiunsero presto un grado di autorevolezza tale da essere diffusi e conosciuti nel resto d'Italia, tanto che Guglielmo Maramauro, commentatore napoletano, fornisce tra il 1369 e il 1373, nel proemio del suo commento alla *Commedia*, quello che è probabilmente il primo elenco bibliografico dei commentatori danteschi, spiegando che prima di mettersi all'opera ha consultato:

---

<sup>1</sup> Per una lista dettagliata dei commenti trecenteschi e quattrocenteschi si riporta la tabella presente in Bellomo (2005: 17-19) ([metterla](#))

“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 [...]. E tanto con l'aiuto de questi exposituri, quanto con l'aiuto de miser Zoan Bocacio, e de miser Francesco Petrarca, e del pivan Forese e de miser Bernardo Scannabecchi, io me mossi a volere prendere questa dura impresa” (DDP: Maramauro 1998, *Proemio*).

L'autorevolezza di tali commenti, a cominciare da Iacomo della Lana, che scrive il tra il 1324 e il 1328 il primo commento in volgare all'intera *Commedia*, e quello di Graziolo dei Bambaglioli, che nel 1324 ne scrive uno in latino per il solo *Inferno*, entrambi bolognesi, viene riportata da Guglielmo Maramauro come indiscussa, a fianco di quello di Boccaccio (1373-74), di Petrarca (che oggi sappiamo falsamente attribuitogli), anch'esso risalente alla seconda metà del XIV secolo, e di altri citati come il “pivan Forese”<sup>2</sup> e del bolognese Bernardo Scannabecchi.

Il *corpus* analizzato riguarda in totale ventidue commenti alla *Commedia*, diciassette trecenteschi e cinque quattrocenteschi, presenti sulla lista del Dartmouth Dante Project e man mano aggiornati con le edizioni dell'Edizione nazionale dei Commenti danteschi a cura del Centro Pio Rajna e dell'équipe del professori E. Malato e A. Mazzucchi. Tra i commenti scelti sono comprese le diverse redazioni di Pietro Alighieri e dell'Ottimo commento e l'edizione volgarizzata di Graziolo de' Bambaglioli, presi in ordine cronologico e periodizzati in base al tipo di analisi da essi condotta, da cui sono stati scelti e commentati i passi relativi alle tematiche scelte nel V capitolo della tesi.

La metodologia che abbiamo seguito parte dall'individuazione del significato dell'allegoria, dall'Enciclopedia Dantesca fino al metodo dell'allegoria analitica sperimentato dal Gruppo di ricerca “Tenzone” che opera da più di vent'anni nel Dipartimento di Filologia Italiana dell'Università Complutense di Madrid, passando per gli studi condotti da Singleton, Auerbach e ultimamente M. Picone (cap. III).

I meccanismi medievali di esegesi e approccio al testo sono esaminati nel cap. II come provenienti direttamente dal sistema esegetico biblico, principalmente secondo gli studi di H. De Lubac e B. Smalley, per poi commentare qualche esempio di approccio ai testi filosofici e classici usati secondo tale metodo dalla scuola di san Vittore per infine approdare a un esempio di commento di una

---

<sup>2</sup> Si riferisce a Forese Donati, originario di Pieve di S. Stefano (Nasti-Rossignoli 2013: 4).

similitudine della *Commedia* in Guido da Pisa come trasposizione del metodo di analisi dei quattro sensi delle Scritture sacre.

Sui commentatori medievali in quanto personaggi ci dà notizie l'*Enciclopedia Dantesca*, anche se nell'ultimo decennio le notizie sui commentatori e sui relativi commenti sono state aggiornate da S. Bellomo (2004) e dai due tomi del *Censimento dei commenti danteschi* (2011) curato da E. Malato e A. Mazzucchi per la Salerno editrice, opere delle quali si parlerà nel cap. IV.

Si daranno nel V capitolo tre esempi di analisi del sistema allegorico nei commenti alla *Commedia* tra Trecento e Quattrocento relativi a ambiti concreti rispetto a quanto proposto precedentemente a livello teorico. Il primo ambito sono stati i proemi dei vari commenti, nel loro intento dichiarato di spiegare le allegorie dell'opera; poi si è analizzata l'allegoria come contrappasso a partire da *Inf.* XXVIII e poi in alcuni luoghi di *Inferno* e *Purgatorio* e infine l'allegoria delle tre fiere nel primo canto dell'*Inferno*, per ricercare il più possibile di ricostruire una storia della mentalità attraverso le parole e le scelte esegetiche dei commentatori, cercando di capire cosa li ha interessati e perché, a partire dalla loro collocazione geografica, sociale e culturale. Ci sono professori universitari e non, come Iacomo della Lana, Benvenuto da Imola e Francesco da Buti; cancellieri come Graziolo de Bambaglioli; amici di Dante come Andrea Lancia, autore della prima stesura dell'Ottimo commento; *clerici* come Guido da Pisa e, nel Quattrocento, Giovanni da Serravalle, che si porta dietro la *Commedia* al concilio di Costanza per tradurla in latino e farla conoscere ai padri conciliari; personaggi ignoti e di modesta levatura, come l'autore delle chiose studiate da Selmi; i figli di Dante, Jacopo e Pietro; ma tutti hanno qualcosa da dire, ognuno di loro ha una prospettiva e un orizzonte culturale diverso ma integrato nella società e nell'ambiente culturale che lo circonda.

Si è cercato di mettere a fuoco il passaggio dall'orizzonte culturale dell'esegesi, che guarda alla parola come oggetto di verità e cerca di trovarne altri significati in base non solo o non tanto al significato semantico ma in base alla visione analogica del mondo e ai confronti con i significati simbolici relativi all'ambito sacro e soprattutto biblico-patristico, in cui il commentatore è soltanto un "redattore" che non mette in campo il suo pensiero personale ma si allinea alla cultura teologica; e quello dell'interpretazione dove prevale invece il momento

personale della dialettica in cui il commentatore, oltre a emergere come personalità (usa il verbo alla prima persona singolare), attua una valutazione della parola in base alle proprie conoscenze ed esperienze personali, spesso aggiungendo dati che non hanno molto a che fare con il testo a livello letterale ma sono inseriti come confronto intertestuale allargato non solo alla cultura teologica e scolastica ma a quella giuridica o a quella classica vista ormai come autonoma e non come *integumentum*, cioè rappresentazione allegorica di un'altra verità non ancora rivelata ai pagani.

Il momento di passaggio è tuttavia molto sfumato, sia nel tempo, sia nel tipo di procedimento ermeneutico applicato dai commentatori: c'è qualcuno che precede gli altri in ordine cronologico, mentre nel suo stesso periodo la tendenza era ancora quella esegetica, come l'anonimo autore della seconda redazione dell'Ottimo commento; e c'è chi usa come metodo il procedimento esegetico di analisi dell'allegoria ma inserendovi spunti ed esempi personali, come fa per esempio Benvenuto da Imola.

Tutto ciò porta, come dice Z. Barański, a imparare molto dai primi lettori della *Commedia*, pur non potendoli considerare né una testimonianza “oggettiva” del pensiero dantesco o del loro tempo; né sono “neutri repertori di dati” da utilizzare in maniera astratta e decontestualizzata; né possono essere usati solo per corroborare alcune ipotesi interpretative moderne (cfr. Barański 2001: 15-16); ma il “valore” va ricercato “nella loro utilità di ‘documenti’ che aiutano a ricostruire il mondo culturale e gli orizzonti ideologici di Dante, e quindi i significati della *Commedia*” (*ibidem*: 14) affrontandoli come testo “tutt'intero, piaccia o non piaccia, serva o non serva” (Dionisotti 1979 :204), cioè nel loro contesto storico, culturale e sociale, che è quanto si è cercato di fare, pur se in minima parte e in alcuni esempi, in questo lavoro.

## CAPITOLO I

### 1. *Status quaestionis*

In questo paragrafo si riporta lo stato degli studi sugli antichi commentatori a partire dal dopoguerra, quando viene stampata l'edizione della *Divina Commedia* di N. Sapegno il cui commento all'*Inferno*, il primo dei tre volumi pubblicati, risale al 1955. Tale scelta evidenzia il punto di vista del critico aostano come metodo di commento e rivalutazione dei commenti antichi, come dichiarò alla scrittrice B. Craveri in un'intervista dell'aprile 1985, all'uscita della terza edizione del suo commento alla *Commedia*: "L'intento fondamentale della mia interpretazione era di dare una lettura che fosse sempre comprensiva della totalità del testo [...], che reimmergesse questi episodi in un contesto, che deve tener conto di tutto ciò che appartiene all'ideologia di Dante, alla sua filosofia, alla sua concezione poetica, alla sua esperienza di artista, di costruttore di forme, di metafore, di innovatore del linguaggio, ecc." (Craveri B. 1985: 5). A tale scopo i primi commentatori, secondo quanto C. Salinari scriveva nella recensione della prima edizione dell'*Inferno* nel 1955, forniscono un aiuto prezioso: "[Sapegno] preferisce quasi costantemente le interpretazioni del '300 e '400 a quelle più recenti poiché "le antiche chiose aderiscono per lo più assai meglio che non le parole di noi moderni ai valori grammaticali e culturali, e talvolta anche estetici, della parola di Dante": sono cioè meno viziate da complicate elucubrazioni filologiche ed erudite" contro "l'astratto problematismo degli epigoni di Benedetto Croce" che "rischia di alimentare una nuova stagione di arida filologia che, per essere filologia cieca, vale a dire non intesa a illuminare le singole situazioni e a *mediare* attraverso la sua ricerca il gusto dell'opera poetica, oltre ad essere *inutile* è anche *sbagliata*" (Salinari 1955:11).

Nella stessa intervista, alla domanda su come il lettore moderno debba porsi di fronte al poema dantesco, e su come intendere le interpretazioni dei primi commentatori, Sapegno continua rispondendo che "Parlare di una chiave interpretativa è forse eccessivo. Il mio proposito era anzitutto di fornire ai lettori di Dante una interpretazione non dogmatica, come spesso accadeva, ma problematica, tenendo conto della possibilità di diverso intendimento di una quantità di passi della *Commedia* la cui lettura rimane sempre aperta" (Craveri B. 1985: *ibidem*) Vale a

dire che il ricorso ai primi commentatori si pone come l'antitesi alla filologia "arida" e "cieca", essendo capaci tali commenti di *mediare*, come scrive Salinari, "il gusto dell'opera poetica"; non si tratta però tanto di una mediazione di "gusto", quanto della prima mediazione intellettuale e culturale tra autore e lettore.

Gli studi che dal dopoguerra a oggi abbiano affrontato il punto di vista esegetico e sociale dei primi commentatori in un orizzonte comparativo, come si è cercato di fare nel presente lavoro, sono in realtà pochi, a fronte di molti altri che si sono dedicati allo studio di un solo commento soprattutto per fornirne un'edizione critica, evidenziarne le varianti testuali e studiarli dal punto di vista storico-letterario. Si è scelto quindi come prospettiva per questo lavoro di dare rilevanza alla storia degli studi sui primi commenti non in quanto opere singole ma in quanto sguardo d'insieme, secondo quanto afferma Z. Barański, secondo il quale bisogna riconoscere nei commenti "il loro valore primario, intellettuale quanto culturale, nel loro status indipendente di critica letteraria medievale o proto-umanistica" e come "fonti di Dante" (2001:14) in quanto possono fornire informazioni sulla comprensione dell'ambiente culturale in cui non solo i commentatori operano, ma probabilmente anche lo stesso Dante.

Tra i primi a occuparsi dei commenti dal punto di vista della loro esegesi, dopo gli studi di L. Rocca limitati ai primi vent'anni dopo la morte di Dante (L. Rocca, *Di alcuni commenti alla Divina Commedia composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze 1891) e a quelli di M. Barbi su *La fortuna di Dante nel secolo XVI* (1891) che risolvono soprattutto problemi di attribuzione o di redazione, un allievo di A. Momigliano, cioè F. Mazzoni redige nel 1965 la sua tesi di laurea sugli antichi commenti trecenteschi descrivendo successivamente, nel saggio dal titolo «La critica dantesca nel secolo XIV», pubblicato sulla rivista «Cultura e Scuola», la prospettiva dello studio dei commenti antichi che nell'epoca post-crociana non è più quella di un genere critico che man mano vada evolvendo il proprio metodo d'indagine, ma come "il prodotto di una precisa operazione culturale e spirituale" (Mazzoni 1965:287) storicamente determinata che restituisca "il colore del tempo, il carattere della tradizione culturale che lo condiziona, colta nei momenti vitali che scaturiscono dagli interessi del momento" (*ibidem*). Nel momento storico di Mazzoni la prospettiva era anche quella di individuare le proposte interpretative da accettare o da respingere, comparando le diverse

testimonianze, per arrivare alla “giusta interpretazione” che probabilmente è da ricercare “ai piani cronologicamente alti del secolare commento” (*ibidem*: 289), pur mettendo in guardia dal ricorso indiscriminato all’antica tradizione. Tale prospettiva non esula dal considerare che

“negli ottant’anni che intercorrono, più o meno, tra le Chiose di Jacopo Alighieri (1322) e il *Comento al primo canto dell’Inferno* di Filippo Villani (1402-1404?) il panorama della cultura e della civiltà letteraria trecentesca è venuto man mano svariando completamente [...]. Non ci stupiremo dunque che anche i commenti si autoinscrivono nelle linee maestre di questa evoluzione culturale [...] in senso umanistico e retorico [provocando] il progressivo allontanarsi dei commentatori da quello che fu il pensiero del Poeta” (*ibidem*:289-290).

Pur non essendo esattamente questa la prospettiva del lavoro qui presentato, bensì il cambio di orizzonte interpretativo dovuto alla crisi della società feudale e non all’allontanamento dal pensiero dantesco, tale studio fornisce una prospettiva molto interessante come punto di partenza di questo nostro lavoro, concordemente con quanto spiega anche la studiosa nordamericana D. Parker che nel suo volume *Commentary and Ideology. Dante in the Renaissance* fornisce uno sguardo d’insieme sull’origine e la tradizione dei commenti alla *Divina Commedia* nel Trecento. Parker spiega che la prospettiva di Mazzoni se da un lato privilegia troppo la forma letterale come approccio al testo da parte dei commentatori ma sempre come ausiliaria al testo dantesco, nel senso di utilizzarne l’interpretazione come la più adatta al testo, dall’altra “emphasizes the importance of viewing commentaries in the light of the sociohistorical conditions and literary conventions that inform them” (Parker 1993:17), giacché anche secondo lei i commenti vanno apprezzati in quanto rispecchiano la funzione sociale del poema dantesco in un momento dato in quanto “response to Dante’s poem”( *ibidem*:21;22). Studi successivi di F. Mazzoni saranno dedicati ai commenti trecenteschi come interpreti del testo alla luce dell’*Epistola a Cangrande* e poi a commenti specifici (Jacopo Alighieri, Graziolo de’ Bambaglioli, *Guido da Pisa interprete di Dante*, 1958, *Iacopo della Lana e la crisi nell’interpretazione della Divina Commedia*, 1967, Benvenuto da Imola), ma sempre nella stessa prospettiva, cioè privilegiando ancora il punto di vista esegetico in quanto espressione epistemologica medievale ma da “ascoltare” con le orecchie del XX secolo.

Una integrazione di tale prospettiva, che è rimasta tale fino più o meno all'inizio di questo XXI secolo, è venuta in due direzioni, la prima Nella direzione di raggruppamento, elenco e massima divulgazione dei commenti è lo studio *A Checklist of Commentators on the Commedia (1322-1982)* pubblicato su *Dante Studies* nel 1983 da Robert Hollander della Princeton University che scheda tutti i commenti danteschi nel periodo 1322-1982, parallelamente alla pubblicazione del Dartmouth Dante Project (DDP), il progetto dei commenti danteschi on line da cui fin dal 1993, grazie al progetto statunitense NEH (National Endowment for the Humanities) che per il DDP ha stanziato più di mezzo milione di dollari, di cui Hollander è ideatore e co-direttore insieme con Stephen Campbell del Dartmouth College Computing Services e Simone Marchesi della Princeton University. Il sito (<http://dante.dartmouth.edu>) è in continuo aggiornamento, nonostante i fondi per il progetto si siano ormai esauriti; e i commenti a oggi inseriti nel DDP sono 77, dal 1322 fino al 2015.

Parallelamente e nella stessa direzione divulgativa del DDP è uscito nel 1999 il volume con CD dell'editrice Lexis (nella collana Archivio Italiano) curato da P. Procaccioli, *I Commenti Danteschi dei secoli XIV, XV e XVI* che riunisce in una banca dati fisica, cioè il CD-ROM, tutti i commenti antichi alla *Commedia*, da Jacopo Alighieri a Castelvetro e Tasso. In aggiunta, l'intero *corpus* delle opere latine e volgari di Dante.

La seconda direzione è stata quella di approntare edizioni critiche sui commentatori dal Trecento in poi, come ha fatto S. Bellomo inizialmente con Filippo Villani (1989), Jacopo Alighieri (1990) e Guglielmo Maramauro (1998), con edizioni critiche in cui determinante risulta il problema non solo filologico della tradizione dei commenti e della revisione delle precedenti edizioni critiche ma anche quello dello sguardo d'insieme in una panoramica storico-geografica fornita inizialmente da L. C. Rossi in uno studio di riferimento per le edizioni dei commenti dal 1965 al 2008, *Un bilancio sugli antichi commenti alla Commedia (1965-2008)* che tiene conto della loro distribuzione temporale mostrando come a partire dalla fine del XX secolo ci sia stato un "risveglio produttivo" delle edizioni critiche (Rossi 2011a: 209) le quali, pur senza negare, anzi affermando l'utilità e la preziosità delle prime edizioni ottocentesche, le completano sia dal punto di vista filologico, sia da quello dell'"indotto", cioè dei contributi che tengano conto dei

commenti in quanto testimonianze di un preciso ambiente storico, sociale e culturale. Il contributo, che propone anche utili tabelle descrittive della situazione degli studi sui commenti e del numero delle edizioni critiche nel XIX e nel XX secolo, si chiude con suggerimenti sugli studi ancora da compiere: i volgarizzamenti, la dinamica volgare-latino, la storia e la geografia dei commenti, la ricerca più tecnica sulla definizione di “commento”, “glossa”, “expositio”. Molto utile la bibliografia in appendice, catalogata in base al genere (edizione critica, monografia, contributi singoli in riviste o convegni, opere più generiche).

Successivamente lo stesso S. Bellomo in due saggi del 2003, il primo, «L’interpretazione di Dante nel Tre e Quattrocento» nel vol. XI della *Storia della Letteratura Italiana* dell’editrice Salerno, il secondo, «La *Commedia* attraverso gli occhi dei primi lettori» apparso nel volume monografico *Leggere Dante* (2003) curato da L. Battaglia Ricci affronta il tema della lettura dell’opera dantesca da parte dei commenti in chiave sia filologica (nel primo) sia in certo modo ideologica (nel secondo) dove si segnala come i primi commenti della *Commedia* guardassero a Dante con “occhi tutt’altro che ingenui” (Bellomo 2003a: 84), insistendo sulla sapienza di Dante come poeta enciclopedico (Jacopo Alighieri, Graziolo de’ Bambaglioli, ma anche Pietro Alighieri) o teologo e profeta (Guido da Pisa) soprattutto per giustificarne la scelta linguistica disapprovata dall’incipiente cultura umanistica e in vista della fruizione dell’opera da parte del pubblico borghese che non conosceva il latino, e dunque di fatto, secondo la nostra analisi, giustificando l’opera nell’ambito della cultura protoumanistica e universitaria di matrice non più feudale ma non ancora rinascimentale.

Le successive opere complessive riguardo ai commentatori hanno seguito questa direzione, con il *Dizionario dei commentatori danteschi. L’esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato* di S. Bellomo, uscito nel 2004 per i tipi di Olschki, un’opera agile ma completa e sistematica sui commenti dal 1322 al 1478 che esamina l’aspetto filologico e letterario delle edizioni critiche dei commenti attraverso schede analitiche su ogni commentatore e la relativa opera in singoli capitoli a loro dedicati, riunendo in uno schema ordinato gli antichi commenti, raggruppandoli secondo le diverse edizioni dei manoscritti e fornendo una bibliografia aggiornata e “depurata” degli studi meno efficaci e rilevanti.

Un'altra opera imponente e imprescindibile sta venendo alla luce dall'inizio degli anni 90, riunendo tanto la direzione divulgativa quanto quella filologica riguardo ai commenti danteschi curati dagli studiosi dell'équipe dei proff. Enrico Malato e Andrea Mazzucchi che da ormai più di 20 anni (l'operazione è iniziata nel 1993) si stanno dedicando con enorme fatica e immensa soddisfazione all'Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi (ENCD) per l'editrice Salerno (<http://www.salernoeditrice.it>), grazie all'iniziativa del Centro Studi Pio Rajna, opera per la quale sono previsti ben 75 volumi di «Commenti letterari» dal Trecento a oggi, dei quali finora 14 pubblicati, per circa 200 tomi complessivi in edizioni critiche assolutamente nuove, riviste e riformulate rispetto alle precedenti edizioni otto e novecentesche finora utilizzate per gli studi. Cinque di queste sono dedicate ai commenti del Trecento: Chiose Filippine, a cura di A. Mazzucchi (2003); Chiose Palatine (prima edizione assoluta) a cura di R. Abado (2006); Iacomo della Lana, a cura di M. Volpi (2010), Andrea Lancia (prima edizione assoluta), a cura di L. Azzetta (2012), e Guido da Pisa, a cura di M. Rinaldi (2013).

A questi commenti letterari va aggiunta la collana dei «Commenti figurati», per i quali sono state realizzate le edizioni facsimilari integrali dei codici più preziosi o interessanti come il Codice Filippino dei Girolamini di Napoli, il codice Riccardiano-Braidense con il commento di Iacomo della Lana e le serie di tavole di Federico Zuccari, oggi al Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi di Firenze.

Quasi completato è invece il *Censimento dei Commenti danteschi*, uscito finora in tre volumi a latere dell'ENCD e a sostegno e integrazione del *Dizionario* di S. Bellomo con il fine, come si dichiara nella sovracoperta del primo volume, di stilare una “preliminare indagine ricognitiva dei commentatori e dei commenti anonimi, e descrittiva dei testimoni” (Malato-Mazzucchi 2011: s/p). Il primo (2011), *I Commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, in due tomi, presenta nel primo vere e proprie piccole monografie dei commentatori e dei commenti adespoti manoscritti da Jacopo Alighieri a Bartolomeo da Colle Val d'Elsa e una storia delle diverse edizioni e della fortuna dei commenti; nel secondo le descrizioni codicologiche e paleografiche dei manoscritti divisi per collocazione geografica, corredando infine l'opera di ampi indici che ne facilitano la fruizione. Il secondo (2014), *I commenti di tradizione a stampa (dal 1477 al 2000) e altri di tradizione manoscritta posteriori al 1480*, a

cura di E. Malato e A. Mazzucchi e con il coordinamento editoriale di M. Corrado, esamina tutti i commenti danteschi posteriori all'invenzione a stampa, partendo da quello di Martino Paolo Nibia (detto il Nidobeato), edito nel 1477-1478, fino ad arrivare al Novecento, ma senza trascurare alcuni commenti manoscritti in circolazione anche dopo l'invenzione della stampa (L. Castelvetro, G. Trifone). Il terzo (2013), *Le «Lecturae Dantis» e le edizioni delle Opere di Dante dal 1472 al 2000*, a cura di C. Perna e T. Nocita, offre un regesto delle *Lecturae Dantis* pubblicate tra il 1865 e il 2000 in ordine cronologico per ciascun canto della *Commedia*, oltre alla ricognizione, in appendice, di tutte le edizioni delle opere di Dante dal 1472 al 2000. Un quarto volume è in preparazione, dedicato ai commenti figurati.

Il caso degli studi più numerosi oggi è sicuramente quello monografico sui commenti come quello di Pietro Alighieri (M. Chiamenti), Francesco da Buti (Tardelli Terry), Andrea Lancia (Azzetta), Guglielmo Maramauro (Bellomo, Mazzucchi) dedicati a diradare dubbi sia a proposito della datazione dei manoscritti, sia delle emende critiche e ragionate, sia della prospettiva storico-geografica e sociale, la cui impostazione nelle relazioni con il canone e le *auctoritas* in uno studio ragionato è stato dato da Z. Barański, *Chiosar con altro testo. Leggere Dante nel Trecento* (2001) in cui l'eminente studioso dà uno sguardo d'insieme sui commenti non tanto come testi da utilizzare per ricavare la "giusta interpretazione" di passi controversi ma, riprendendo e aggiornando la tesi di F. Mazzoni, proponendoli come testi portatori di un valore letterario e ideologico autonomo e dunque da leggere complessivamente e nell'insieme delle prospettive finora descritte, non – o non solo – frammentariamente. Tale prospettiva, che riunisce sia quella degli studi dopoguerra da Sapegno a Mazzoni, sia quella filologica e critica contemporanea e successiva a Barański, è quella da cui prende spunto il presente lavoro per proseguire, benché utilizzando le glosse in modo necessariamente frammentario, sull'analisi delle allegorie non tanto per definirne, appunto, la "giusta interpretazione", quanto per evidenziarne gli elementi portatori di un'idea del mondo in transizione da quello feudale e organicistico a quello borghese e umanistico-platonico.

Non si può non far cenno, nella storia degli studi sui commentatori, ai lavori di M. Seriacopi che si è occupato di riportare alla luce e dare nuova vita ad alcune

versioni volgarizzate di commenti latini come quello di Graziolo dei Bambaglioli, (*Graziolo de' Bambaglioli sull' 'Inferno' di Dante. Una redazione inedita del commento volgarizzato*, del 2005), Pietro Alighieri (*Volgarizzamento inedito del Commento di Pietro Alighieri alla 'Commedia' di Dante*, in due volumi: il primo, *Il Proemio e l'Inferno*, del 2008, e il secondo su *Il Purgatorio e il Paradiso*, del 2009), Benvenuto da Imola (*Un volgarizzamento del commento di Benvenuto da Imola all'Inferno e al Purgatorio di Dante*, del 2008), tutti editi con Firenze Libri. Molto spesso non si tratta però di semplici traduzioni dal latino, ma tali volgarizzamenti si collocano tra la fine del XIV secolo e l'inizio XV nel momento ideologico-culturale di consolidamento della cultura borghese anche dal punto di vista linguistico, per cui gli anonimi volgarizzatori mostrano spesso di saper operare scelte interpretative autonome attraverso tagli o approfondimenti rispetto al testo originale, proprio al fine di rendere il commento fruibile a un maggior numero di lettori.

Da non dimenticare, infine, le quasi 40 pagine di bibliografia sugli antichi commenti aggiornate agli ultimi studi, presenti sul sito della Società Dantesca Italiana (<http://domino.leonet.it/sdi/bibliografia.nsf/frasetINFO>).

Come ha precisato F. Giannessi: “dobbiamo la *Commedia* a Dante e insieme la dobbiamo a tutti quelli che l'hanno studiata, tramandandoci non solo la materia oggettiva del testo, ma anche il *work in progress* delle glosse, delle redazioni, degli ideali adattamenti” (Giannessi 1956:116).

## **2. Metodo e ipotesi**

Dopo tale premessa, nella quale si inquadrano gli studi sui commentatori del Trecento e del Quattrocento, si può esaminare il loro ruolo come mediatori di cultura, un ruolo intellettuale da considerare sia dal punto di vista storico, sia letterario, sia da quello ideologico nel momento di passaggio tra Medioevo e Umanesimo, tra Trecento e Quattrocento.

Si è scelto di dare un taglio cronologico alla presentazione dei commenti relativi alle diverse questioni, raggruppandoli però in base alla relazione tra il commentatore e il tipo di esegesi che propone. Si sono così suddivisi i commenti in una prima fase biblica, quando il commento utilizza ancora i modi dell'esegesi biblica (da Jacopo Alighieri alla prima redazione dell'Ottimo Commento); una

seconda fase descrittiva o intermedia (dal secondo Ottimo a Francesco da Buti), una terza fase più eminentemente interpretativa (da Filippo Villani a Landino), per poter meglio evidenziare le differenze e le analogie dovute al mutamento di orizzonte storico e culturale di cui il commentatore si fa portatore in quanto autore legato a un'epoca, a un luogo geografico e a un determinato tipo di sapere.

Fin dal Duecento nell'Italia comunale sono in atto infatti di cambiamenti radicali. Il sorgere o il risorgere delle città in tutta l'Europa tra XI e XIII secolo aveva segnato una svolta storica, che aveva portato a emigrare verso la città tutti coloro che “si vedevano precluso ogni miglioramento della condizione sociale” nelle campagne: “la città era fatta di gente che aveva lasciato dietro di sé il mondo rurale e feudale [...] e cercava un mondo nuovo” (Cipolla 1974:166). Emerge così, a poco a poco, anche nei Comuni italiani, una nuova classe sociale fatta di artigiani, piccoli imprenditori e mercanti, e poi anche professionisti, i quali “elaborarono una cultura propria e ideali propri” costituendo “il nucleo di una nuova società e di una nuova cultura che elabora nuove strutture sociali, che riscopre lo Stato, che elabora nuovi valori, nuove aspirazioni e una nuova economia” (*ibidem*:168). Questa nuova classe sociale, la borghesia, basa il proprio sistema sull'ideologia mercantilista e sarà protagonista di un mutamento non solo sociale<sup>3</sup> ma anche intellettuale, tale da portare importanti modificazioni anche nella percezione di sé della stessa classe intellettuale e nella percezione che ha dell'intellettuale la società. “Como es fácil suponer, la nueva sociedad «comunal» provocó unos cambios culturales muy importantes” spiega J. Varela-Portas (2006: 26). Nella Firenze di questo secolo “asistimos [...] al nacimiento de un nuevo tipo de intelectual, profundamente diverso de los clérigos [...], un intelectual profesional y técnicamente preparado para desarrollar su actividad en la nueva realidad política y social de la ciudad” (*ibidem*: 27). Si tratta insomma di un momento di passaggio ideologico in cui la visione del mondo comincia a non essere più quella “di allegorie, di segni che rinviano alla somma verità”, ma di “un mondo di merci che si rispecchiano le une

---

<sup>3</sup> È quanto condanna Dante per bocca di Cacciaguida in *Par.* XV, 97-102 a proposito dei mutati costumi tra la vecchia Firenze altomedievale e la nuova città bassomedievale:

*Fiorenza dentro da la cerchia antica,  
ond'ella toglie ancora e terza e nona,  
si stava in pace, sobria e pudica.*

*Non avea catenella, non corona,  
non gonne contigiate, non cintura  
che fosse a veder più che la persona.*

nelle altre” (Varela-Portas 2012: 38) perdendosi così i riferimenti alla concezione sacralizzata del mondo a favore di una concezione laica, nata dal mondo manifatturiero e mercantile, che segna il passaggio dal Medioevo all’Umanesimo.

Per quanto riguarda i commenti alla *Commedia*, i sintomi di questo fondamentale passaggio ideologico si ritrovano già nei più antichi, subito dopo la morte di Dante. Il primo commentatore della *Commedia*, Jacopo Alighieri, figlio di Dante, presenta dei vuoti interpretativi: non spiega o salta molte delle allegorie (per esempio a proposito del contrappasso: v. p. 99) crediamo non perché ne ritiene inutile la spiegazione ma, molto più probabilmente, perché non le comprende; e il suo commento risale al 1322, a solo un anno cioè dalla morte del poeta.

Più precisamente, il critico spagnolo e storico della letteratura J. C. Rodríguez, nella sua *Historia de las primeras literaturas burguesas*, spiega che tale passaggio è legato nella letteratura alla fase di determinazione del soggetto, la cui nozione è radicalmente storica: il “servo” feudale, cioè, non è e non può essere un “soggetto” in quanto non si determina autonomamente come tale né nella fase feudale, né tanto meno nella fase dell’ascesa della borghesia (cfr. Rodríguez 1990: 10). Il passaggio alla società mercantile rende invece visibile tale determinazione del soggetto – in questo caso, anche gli autori dei commenti – come “io” autonomamente pensante nell’interpretazione analogica e morale del testo (e della realtà) omettendo quella che era, nel procedimento d’interpretazione delle scritture, così come spiegato dagli esegeti biblici e dall’*Epistola a Cangrande*, la percezione allegorica medievale. Si è di fronte a un momento di transizione di mentalità che si configura a livello sociale come un’opposizione critica, quella tra servo e soggetto: “siervo es sólo un término que nos indica la [...] inscripción de los individuos en las relaciones de clase características del feudalismo; sujeto es sólo un término que nos indica la [...] inscripción de los individuos en las relaciones de clase características del capitalismo” (Rodríguez 1990:12) e anche se non si può ancora configurare come autoconsapevolezza del soggetto (anche se vedremo come in alcuni commenti dopo la metà del Trecento emerga chiaramente tale consapevolezza a livello intellettuale), si trova storicamente a metà tra due epoche e due formazioni sociali: quella feudale, in declino, e quella borghese, in ascesa, che approfitta dell’emergere delle contraddizioni del feudalesimo per autoindividuarsi a livello di classe sociale. Spiega ancora Rodríguez:

“En las formaciones en transición [se da] una mezcla de contradicciones: por un lado, relaciones sociales mercantiles o manufactureras, esto es, representativas de la primera fase de las formaciones burguesas clásicas; por otro lado, relaciones feudales. La lucha entre ambas constituirá la verdadera matriz de las relaciones sociales de transición” (p. 31).

### ***Metodo***

Uno degli aspetti ancora non trattati nella storia degli studi riguardava un lavoro comparativo sul modo e sul metodo di conoscenza delle allegorie nei commenti antichi. Così il punto di partenza di questo lavoro è stata l'analisi interpretativa nei diversi commenti a proposito di alcune delle allegorie più conosciute, ma anche più controverse, come le tre fiere e il contrappasso. Più concretamente, il metodo seguito appare da una parte come comparativo-sincronico, prendendo il via dall'allegoria come processo mentale *in fieri* che va decodificato, confrontandone le varie definizioni nei Proemi alla *Commedia* dei diversi commentatori e le conseguenti interpretazioni. Da qui parte l'analisi comparativa di passi ritenuti densamente allegorici (le tre fiere, alcuni tipi di contrappasso) per comprendere quanto il tipo di interpretazione sia in relazione con il testo dantesco e quanto – o quando – invece se ne allontani, analizzando la misura in cui ogni commentatore lo tenga presente alla lettera nel procedimento di spiegazione dell'allegoria, o se ne discosti per passare dalla lettera direttamente a un'interpretazione più astratta e morale. Si è scelto di far “parlare” i commentatori attraverso un approccio quanto più diretto possibile ai loro testi, senza sovrapposizioni critiche predefinite in modo da avvicinarsi al testo “nudo e crudo” in modo il più possibile filologicamente neutrale.

D'altra parte, e solo successivamente e a partire dai risultati di questa prima analisi, si è applicato un metodo di analisi trasversale, in quanto le allegorie sono viste come un processo già concluso dal punto di vista degli aspetti che i commentatori hanno ritenuto interessanti, i dati che hanno scelto di commentare, l'inquadramento storico e sociale che i diversi autori hanno fatto rilevare di volta in volta.

A tal fine sono stati messi a confronto vari commenti su ognuno dei temi individuati e i risultati di tale analisi sono stati messi in relazione con gli studi più recenti, cioè quelli usciti soprattutto dal 2000 in poi, per ricavarne suggerimenti e spunti di riflessione. Si è tenuto conto in particolare degli studi editi dall'Asociación

Complutense de Dantologia che da più di 20 anni opera nella facoltà di Filologia dell'Università Complutense di Madrid avendo come linee di studio le allegorie della *Commedia* e le canzoni del *Convivio*, in riunioni alle quali partecipano docenti provenienti dalla stessa facoltà o università e a cui sono invitati studiosi provenienti da altre università spagnole e italiane, oltre a studenti dei diversi corsi di laurea, master e dottorati.

Da questo tipo di analisi prettamente filologica scaturisce anche un'analisi storico-sociale che spiega quanto l'inquadramento e l'interpretazione delle allegorie dipendano dall'epoca, dalla società, dalla formazione del commentatore, in quanto esiste una grande divergenza tra i commentatori colti e i meno colti, cosa che dipendeva anche dal pubblico al quale i commenti erano destinati. Secondo quanto ha proposto S. Botterill, i commenti possono essere suddivisi quanto a pubblico tra i primi, scritti per altri lettori o per uso personale – come possono essere le glosse marginali – individuando l'operazione di commento come pratica essenzialmente privata, e quelli scritti dopo il 1370, quando si ha una seconda generazione di commenti per uso pubblico, scritti cioè da lettori che parlano a degli ascoltatori facendo del commento un'arte oratoria (Botterill 2013:20-21). Tale suddivisione per destinatari va incrociata sia con quella di tipo ermeneutico da noi già proposta, sia con quella linguistica, cioè tra i commenti scritti in volgare e quelli scritti in latino, e ancora con quella geografico-politica, per i commenti appartenenti all'area veronese prima (Jacopo e poi Pietro Alighieri), all'area comunale fiorentina e toscana (l'Ottimo Commento e il suo autore Andrea Lancia, Guido da Pisa, Francesco da Buti), a quella universitaria bolognese (il cancelliere Graziolo de' Bambaglioli, Iacomo della Lana, Benvenuto da Imola) e al Regno di Napoli, dove opera Guglielmo Maramauro, intellettuale molto vicino alla corte angioina.

Si sono messi in luce tali aspetti a seconda del tema trattato nell'analisi, e quando è stato possibile, unendo tali aspetti al metodo ermeneutico che i commentatori hanno usato per ognuno degli esempi che abbiamo scelto.

### ***Ipotesi***

La mia **ipotesi** è che l'operazione ermeneutica di ricezione delle allegorie nei commenti trecenteschi alla *Commedia* sia andata man mano differenziandosi dall'interpretazione allegorica che parte dall'oggetto letterale per esprimere un concetto attraverso un'immagine concreta e sia infine sfumata verso una ricezione

di tipo morale-analogico e astratto. L'interpretazione dell'allegoria nel pre-umanesimo si allontana dalla struttura analitica e diviene meno complessa, per avvicinarsi all'interpretazione morale da una parte, alla lettera dall'altra.

Nel corso del Trecento, infatti, a partire dai cambiamenti storici e sociali che sono già stati evidenziati, si produce un cambiamento ideologico già messo in luce da Dante, che tenta di rappresentare in tutte le sue opere le “contradicciones inconscientes en que se fundamenta su mundo y su propia vida individual” (Varela-Portas 2006:22). Tali contraddizioni si riflettono in un cambiamento epistemologico, quello che porta dall'esegesi all'interpretazione, dalla cosmovisione verticale, biblica e sacralizzata, a quella laica e orizzontale improntata agli scambi mercantili. L'esegesi medievale riflette infatti un tipo di approccio al testo in quanto scrittura sacra, biblica innanzi tutto, per cui il commento dovrà riflettere la parola divina: il commentatore biblico è anch'egli voce di Dio, come le scritture che commenta, e la sua individualità si manifesta come dono spirituale, grazia divina che lo fa avvicinare più o meno profondamente a tale concezione sacralizzata del mondo e dunque alla spiegazione delle allegorie. L'interpretazione presuppone invece un'autonomia di giudizio che si esprime non a partire da un orizzonte sacralizzato ma da una soggettività che mostrandosi evidente nel testo – non più sacro o sacralizzato, ma anch'esso “dissacrato” – sa “raccontare” in modo che si può definire “personale” i significati allegorici a partire dall'ambiente culturale, sociale, storico e anche fisico-geografico in cui tale soggettività si è formata. Si tratta di una *coupure* ideologica, e pertanto epistemologica, che si produce in modo evidente da Dante a Boccaccio, ma anche da Dante ai suoi commentatori, come si percepisce nell'analisi dell'evoluzione dei commenti trecenteschi e primo-quattrocenteschi, che possiamo differenziare per periodi in base al tipo di analisi ermeneutica, come si vedrà chiaramente negli schemi che chiudono i diversi capitoli del presente lavoro. Un primo periodo è quello più vicino all'orizzonte biblico, da Jacopo Alighieri al primo Ottimo; un secondo periodo è quello di passaggio che evidenzia una fase descrittiva, dall'Amico dell'Ottimo (Ottimo terza redazione) a Benvenuto da Imola; una terza fase è quella più propriamente interpretativa, da Francesco da Buti ai quattrocenteschi.

Grande è la ricchezza di un'epoca in agonia, come afferma il filosofo E. Bloch (1992)<sup>4</sup>. Da essa sorge infatti una nuova consapevolezza a livello sociale e culturale, che comporta necessariamente la ricerca, per la nuova formazione sociale, di qualcosa che le fornisca un'identificazione, via che sarà perseguita – forse inconsciamente – anche dai commentatori.

A proposito delle contraddizioni sociali nate a partire dalla nascente matrice ideologica borghese, V. Díaz Corralejo (2005:85-86) spiega che tale passaggio appare all'inizio mescolato con la fase feudale precedente, come si può osservare dalla nascita di nuovi gruppi spiritualisti che rispecchiano l'ideologia dell'anima nobile o gentile o “animismo”, termine usato da J. C. Rodríguez e non molto familiare alla critica italiana<sup>5</sup>. Esistono infatti secondo lo studioso due matrici produttive dalle quali si generano due diversi tipi di discorso prima ideologico e poi letterario; la prima, usando categorie già individuate da G. Bachelard, nata dal sostanzialismo aristotelico, l'altra nata dallo spiritualismo platonico che è quella che Rodríguez chiama “animismo” (1990:115-116). A differenza di Bachelard però, il quale vede la coppia sostanzialismo/animismo all'interno della medesima matrice feudale, Rodríguez colloca l'ideologia dell'anima gentile “como algo distinto y en lucha con respecto al sustancialismo” (*ibidem*:116). Si tratta cioè della lotta che oppone la “gerarchia di sangue” che nasce dalla nozione di “corpo organico” di matrice feudale opposta alla “gerarchia di anime” propria della borghesia umanistico-mercantile che nasce dalla nuova matrice ideologica platonica rinascimentale che “utilizó una especial imágen de «lo griego» (o del mundo heleno-romano en general) forjada en las necesidades de su lucha contra el escolasticismo feudal” (Rodríguez 1990:143) per creare l'ideologia dell'«anima bella», cioè nobile e gentile concepita come essenzialmente autonoma, libera “en el

---

<sup>4</sup> P. Vuillermin (2011), commentando E. Bloch (1992) in un lucido articolo che attualizza la crisi della borghesia weimariana negli anni immediatamente precedenti alla prima guerra mondiale, mettendola a confronto con la nostra contemporaneità, nota come, secondo il filosofo marxista, in quegli anni si sarebbe potuto approfittare della crisi per “mobilitare contro il capitalismo, sotto la guida socialista, le contraddizioni profonde della borghesia in rovina”. Con i dovuti distinguo, *mutatis mutandis*, e “retroattualizzando” tale analisi, possiamo osservare che nel XIII secolo è la borghesia mercantile che approfitta delle contraddizioni sociali del sistema feudale per imporre il proprio sistema; e per raggiungere tale fine, la lingua volgare era uno strumento importantissimo.

<sup>5</sup> Sono cosciente della polemica che esiste a proposito di tali categorie letterarie, poco usuali se non addirittura sconosciute per la critica italiana ma vigenti nell'ambito letterario spagnolo e soprattutto in quello della “scuola dantesca di Madrid”, dalla quale prende l'avvio il presente lavoro, come significativamente determinanti per la produzione letteraria soprattutto nell'ambito tardo medievale, rinascimentale e cinquecentesco.

sentido de «no-vasallática», no dependiente del señor para vivir: tanto si el señor era el «noble» y convertía la «alma» en «siervo» [...] como si el señor era Dios o la Iglesia y convertía al vasallo en «fiel» o «pecador»“ (Rodríguez 1990: 81) e determinata come spirito vivificante della materia nell’idea platonica rinascimentale. Spiega V. Díaz Corralejo che la nascita dei movimenti spiritualisti e anche di quello francescano va intesa proprio come segnale concreto di tale lotta ideologica nata dal mondo borghese e umanistico:

“Verso la fine del Medioevo comincia a nascere una nuova matrice ideologica che cristallizzerà molto più tardi nella struttura ideologica pienamente borghese che dominerà l’Europa per secoli. Già nel Duecento appaiono dei nuclei spiritualisti che si oppongono all’egemonia dell’organicismo scolastico, che continuano però a essere membri della matrice feudale, [...]. Sono quelli che praticano uno spiritualismo agostiniano, come i francescani con la loro mistica della povertà e della parola, i gruppi di visionari o di mistici, come gli albighesi, ecc. Si tratta di quello che potremmo chiamare animismo feudale, cioè, un’inversione rispetto all’organicismo dominante, che rende possibile l’apparizione e il consolidamento della matrice borghese della prima fase. Saremmo dunque in una formazione di transizione con tratti mescolati delle due strutture”.

In tale ambito ideologico anche l’uso della lingua volgare diventa uno strumento che favorisce il passaggio dal sistema feudale a quello mercantile: si tratta infatti di una lingua che, come lingua scritta, è in linea con l’emergere di tali contraddizioni nelle relazioni sociali proponendosi come lingua del nuovo intellettuale *laicus* e borghese appartenente alla cultura universitaria o alle arti maggiori, ma anche del mercante artigiano proveniente alle arti minori che nei suoi registri usa il volgare e magari, come fa il Biadaio, fornisce anche un’analisi della società del suo tempo affidando ai suoi libri di mercatura anche un giudizio morale.

Se ci atteniamo alla teoria di Rodríguez, la lingua volgare sarebbe dunque una lingua “animista”, cioè lingua dell’anima nobile, nuova, l’”anima bella”, quella borghese, contrapposta al latino, lingua sentita come lingua “organica” alla struttura sociale esistente, formando cioè un tutt’uno con essa nell’ordine dato dalla natura alle cose (cfr. *ibidem*: 84). Non è un caso che nell’Umanesimo la riscoperta dei classici faccia riemergere il latino come lingua scritta alla quale poi il volgare cercherà di adattarsi<sup>6</sup> mentre allo stesso tempo continuerà a evolversi e a esistere molto più a livello parlato che scritto tanto da far “ritornare l’Italia a una situazione

---

<sup>6</sup> “Il cittadino, l’anima gentile, è colui che ha la capacità di possedere, di appropriarsi, di far proprie, sia le cose, che diventano merci, sia la tradizione dei classici, che diventa stile” (Varela-Portas 2012: 39).

di bilinguismo effettivo” (Asor Rosa 1972:79). Ne è un risultato evidente il Certame Coronario in cui il volgare, fatto oggetto della gara letteraria con il latino, rappresenta una lingua da “sollevare [...] verso le squisitezze sapienti della lingua e dello stile latini” (*ibidem*: 81); non certo il volgare animistico-borghese del secolo precedente, quello della *Divina Commedia*, per intenderci. Si tratterà infatti, come ipotizza I. Rosier-Catach (2014:186, 2015: 134) di una lingua alternativa sia al latino, sia al volgare, e cioè “di un terzo elemento, il volgare illustre” legato all’attributo della nobiltà originato nella corte siciliana e nei suoi poeti”. In tale contesto, l’uso del volgare nei commenti danteschi, benché in prosa, testimonia tale ambivalenza della lingua, comprensibile ai destinatari, ma anche identificativa per gli autori. Iacomo della Lana, intellettuale bolognese, scrive tra il 1324 e il 1328 il primo commento in volgare all’intera *Commedia* per assicurare una maggiore diffusione all’opera, testimoniando come, attraverso la lingua volgare, essa sia stata guadagnata all’animismo intellettuale e borghese.

Dall’inizio del XIV secolo, infatti, nel panorama delle opere scritte in volgare ci sono vari commenti danteschi, espressione di una letteratura intellettuale di classe media che continua a usare nelle diverse parti d’Italia la lingua volgare come lingua letteraria, fornendo nuovi spunti di studio ed entrando a buon diritto in un “preumanesimo volgare” che spesse volte i manuali di letteratura hanno visto limitato a “minori manifestazioni letterarie” e “spinto verso i livelli bassi, comici e popolareggianti” (Asor Rosa 1972: 80).

Dal 1369 inoltre, data di inizio “ufficiale” dell’Umanesimo<sup>7</sup> e del commento in volgare napoletano di Guglielmo Maramauro (1369-73) fino alla fine del secolo solo un commento, quello di Benvenuto da Imola, è in latino (1375), contro 7 commenti scritti nei vari volgari italiani; molto vicini tra loro nel tempo e molto diffusi nello spazio geografico da nord a sud della penisola (Chiose Filippine tra il 1360 e il 1490 e Maramauro nel 1369 a Napoli, le Chiose cagliaritanee nel 1370, a Firenze Boccaccio nel 1375, Francesco da Buti nel 1385-95, le Chiose Vernon nel 1390, l’Anonimo Fiorentino nel 1400). Tutto ciò testimonia nel contesto intellettuale la persistenza della lingua volgare come lingua identitaria della classe

---

<sup>7</sup> Si tratta ovviamente di una data simbolica, quella in cui l’umanista Coluccio Salutati inviò una lettera a Manuele Crisolora, dotto di Costantinopoli, invitandolo ad andare a Firenze a insegnare letteratura greca.

borghese che fino a inizio Quattrocento trova – forse inconsciamente – nell’opera dantesca un riferimento linguistico e culturale.

Sono varie, cioè, le spinte ideologiche, politiche e sociali che nell’Italia del XIV e XV portano a mutamenti di enorme portata storica. È qui la radice della nascita delle Signorie, del ritorno al latino, dell’Italia come terra di conquista per le maggiori monarchie europee. Nell’Italia centrale, è nel XV secolo che gli appartenenti alle Arti maggiori (medici, giuristi, maestri: popolo grasso) si coalizzano con la vecchia aristocrazia magnatizia per contrastare l’avanzata sociale della borghesia mercantile di artigiani delle Arti minori (popolo minuto) che stava popolando sempre più le città e che nella Firenze di inizio Trecento costituiva già un terzo della popolazione. Da tale coalizione sociale e politica sarebbero nate, al centro e nord Italia, le corti e le signorie, di fatto ristabilendo l’”organicità” della struttura di potere (cfr. Varela-Portas 2006: 12). Anche nell’Italia meridionale del Regno di Sicilia si riconosce un processo analogo che ha però origine già in età sveva e ha come oggetto non la borghesia, che nelle *universitates* aveva cercato di porsi come parte dialettica rispetto all’Impero, ma proprio l’affermazione del potere imperiale:

Nel Regno di Sicilia, a differenza dei Comuni dell’Italia settentrionale, non si verificarono né una massiccia conversione ai commerci e all’industria della nobiltà feudale cittadina né un’organica integrazione con i ceti popolari più ricchi, che sfociassero nella formazione di una intraprendente classe capitalistica al governo dello Stato [...]. Soltanto un potere politico che esprimesse una classe capitalistica padrona delle leggi economiche e insoddisfatta del proprio grado di sviluppo poteva tendere alla realizzazione di tale programma. Ma [...] il Regno di Sicilia era allora l’espressione più alta dell’assolutismo monarchico e aveva sul trono un sovrano [Federico II] che non era interessato a una trasformazione così radicale e incerta (Pavoni 1991: 244, 247).

Il riflesso di tale organicità sul discorso letterario sarà infatti il volgare illustre, come a rappresentare “la cristallizzazione del legame tra linguaggio e politica: linguaggio essenzialmente poetico, che è destinato a essere l’idioma della futura corte italiana, destinato a giocare un ruolo di unificazione e di motore della e per la nazione italiana” (Rosier-Catach 2014: 169). Una lingua di cui, secondo Rosier Catach, proprio Federico II che riuni alla sua corte i poeti della scuola siciliana aveva compreso l’importanza dato che, “come l’uomo nobile, il volgare illustre dipende da una particolare grazia, [...] che attribuisce a coloro che la possiedono il dovere di metterla a profitto per il bene dell’intera comunità” tanto da

“giustificare la necessità della funzione imperiale, sul piano politico, e quella del volgare illustre, sul piano linguistico e politico (*ibidem*: 2014:186, Rosier-Catach 2015: 134).

### 3. Commenti danteschi e lingua come operazione culturale

Questo processo si riflette dunque sulla necessità di una lingua comune, che “es el reflejo literario de tal división social, o sea, la posibilidad de pensar que haya alguien capaz de utilizar – y consumir – un lenguaje “superior” y libremente subjetivo”(Rodríguez 1974: 23). Il ruolo della lingua volgare è, aggiunge R. Imbach, quello di “rendere un sapere accessibile a un altro pubblico” (Imbach 2003:73) che non è più solo quello destinatario di opere in latino, ma quello che ormai comprende, scrive e legge in volgare. La presenza di testi in volgare tra Trecento e Quattrocento – tra cui i commenti alla *Commedia* – mostra anche che tale lingua è vista e usata come capace di plasmare, per usare le parole di Rodríguez, un “inconscio ideologico” che nasce all’interno delle stesse relazioni sociali<sup>8</sup> (Rodríguez 1974: 23).

Ma tale dualità linguistica ha la sua origine, come sappiamo, in Dante. Se nel *Convivio* Dante parla di una maggiore “nobiltà” del latino rispetto al volgare, lo fa solo in funzione di una più ristretta e specifica necessità, come è la difesa del volgare per un commento a poesie scritte in volgare. “In nessun punto il *Convivio* contraddice i tre argomenti del DVE sulla nobiltà del volgare [...]; in nessun punto, d’altra parte, il DVE nega gli altri due valori, di “virtù” e “bellezza” attribuiti dal *Convivio* al latino” (Inglese 1999: 7). Anche I. Rosier-Catach nota che “prises à la lettre, les affirmations faites dans le *Convivio* et dans *De vulgari eloquentia*, sur la noblesse du latin et du vulgaire semblent s’opposer”, ma che la chiave sta nel fatto che la questione linguistica nei due trattati ha motivazioni differenti: “le *Convivio* traites de la langue en tant qu’instrument de transmission du savoir, le *De vulgari* de la langue en tant que moyen d’expression proprement humain, fondement de la communauté civile et politique” (Rosier-Catach 2015: 109). Nonostante l’artificialità che Dante stesso assegna alla lingua latina rispetto alla naturalità del volgare (*De vulg.* I, i, 3), in quanto usato per primo dal genere umano, e a lui

---

<sup>8</sup> La traduzione è mia.

appartenente per natura<sup>9</sup>, dal punto di vista dei commentatori, specie tardo trecenteschi, la scelta linguistica della *Commedia* provocava sconcerto a cominciare dal titolo, che suscitava in loro non poche perplessità e che li metteva in serie difficoltà, come testimonia tra gli altri Francesco da Buti<sup>10</sup> (Barański 2001:77). La diffusione delle glosse e dei commenti in latino alla *Commedia* mette infatti in risalto una fase di attenta spiegazione dell'opera anche al pubblico più colto. Per questo gli intellettuali laici della media borghesia, che conoscevano e usavano il latino, cioè giudici come Pietro Alighieri, cancellieri come Graziolo dei Bambaglioli, professori come Benvenuto da Imola, (mettendo per ora da parte l'ambito religioso con Guido da Pisa), scrivono in latino da un lato per spiegare e giustificare la scelta linguistica dell'opera dantesca, disapprovata dall'incipiente cultura umanistica (Bellomo 2004? O è quello sui lettori?:75), dall'altro proprio per rispondere agli interrogativi e alle interpretazioni che anche tra gli intellettuali si andavano diffondendo. Pietro Alighieri nel suo *Comentum* in latino si rivolge infatti al mondo intellettuale per preservare l'opera paterna da interpretazioni false e tendenziose come quella di Cecco d'Ascoli, la cui opera, l'*Acerba*, continuava a seminare confusione a discapito della comprensione della *Commedia* (cfr. Gómez 2009:222).

Un altro caso è quello dei commentatori che pur conoscendo il latino, scrivono però in volgare. In tale gruppo possiamo includere Iacomo della Lana, che certamente sa il latino, essendo un "licenciatus in artibus et theologia" dello Studio Bolognese<sup>11</sup>; ma preferisce scrivere in volgare il primo *Comentum* che abbraccia l'intera *Commedia*. Così anche Andrea Lancia, l'autore fiorentino dell'*Ottimo Commento* composto attorno al 1334<sup>12</sup>, che afferma di aver conosciuto personalmente Dante e di aver parlato con lui del poema, e per Guglielmo Maramauro, proveniente da una famiglia dell'alta nobiltà napoletana, amico di

---

<sup>9</sup> "È questo [...] il concetto forte, filosoficamente fondato, di superiorità: di ciò che è per natura e anteriormente, su ciò che è per accidente e posteriormente" (Inglese 1999:7).

<sup>10</sup> "Sarebbe dubbio, se questo poema dell'autore si deve chiamare comedia oppure no; ma poi che li piacque chiamarla comedia debbalisi concedere" (BUTI 1858-62:543).

<sup>11</sup> L'informazione viene da Alberico da Rosciate (Bellomo 2004:281).

<sup>12</sup> Ricordiamo l'edizione dell'*Ottimo Commento*, relativa alla prima cantica, a cura di C. Di Fonzo (2008).

Petrarca, lettore di san Tommaso presso lo Studio dei frati predicatori di Napoli, che usa nel suo commento scritto tra il 1369 e il 1373 il volgare napoletano<sup>13</sup>.

L'uso della lingua volgare in tali commentatori è dettato da scelte che possono essere interpretate come dato concreto di un *work in progress* verso quanto ho affermato precedentemente in teoria, cioè una sempre maggiore affermazione di una lingua comune, identitaria per gli intellettuali laici, differente da quella del clero. Questo dato va considerato non solo per quanto riguarda il pubblico colto, ma anche per quello meno colto, che forse non sa leggere, ma sicuramente ascolta le letture pubbliche della *Commedia*. Gli esempi che si conoscono sono in volgare, come la declamazione di Pietro Alighieri di un suo carne a illustrazione del poema, avvenuta a Verona nella piazza delle Erbe<sup>14</sup> o le *Esposizioni sopra la Comedia* di Boccaccio. Dal numero di "capitoli", brevi riassunti in prosa della *Commedia* arrivati fino a noi<sup>15</sup> sappiamo che tali letture e tali esposizioni erano diventate usuali.

In un mondo in cui il modo espressivo e conoscitivo più frequente era quello figurativo (Eco 2001:221), il processo di apprendimento avveniva attraverso sia la tradizione orale, sia le immagini, come vedremo nel cap. I. L'immaginazione è infatti da un lato chiave nella *Commedia* e dall'altro chiave nel sistema ideologico e nella cosmovisione feudale, soprattutto per ciò che riguarda il sistema della conoscenza (Varela-Portas 2002:178). La *Commedia*, che è un poema di immagini, viene ascoltato e "immaginato" attraverso le allegorie e le similitudini e, commentata, si traduce in un veicolo di cultura e conoscenza anche per il borghese meno colto, destinatario del progetto culturale annunciato da Dante nel *Convivio*: "Dare a molti, dare utili cose, e senza essere domandato lo dono, dare quello" (I, viii, 3).

Ma il ruolo del volgare nei commenti alla *Commedia* non è limitato ai commenti nati già in tale lingua. Si utilizzeranno ben presto, infatti, i volgarizzamenti dei primi commenti latini, come quelli di Graziolo dei Bambaglioli, Pietro Alighieri, Guido da Pisa e Benvenuto da Imola, e non solo in volgare

---

<sup>13</sup> Sulla cultura latina e filosofica di Maramauro pare esserci qualche dubbio: Bellomo (in MARAMAURO 1998:8-9) e Barański (2001:124) affermano che probabilmente ricevette l'incarico di lettore grazie agli appoggi della famiglia e ai suoi contatti con la corte di Giovanna I d'Angiò, oltre al fatto che il suo commento è pieno di referenze errate (Barański 2001:122).

<sup>14</sup> La testimonianza è di Moggio dei Moggi (Vattasso 1904, cit. in Mazzoni 1978).

<sup>15</sup> Si rimanda all'esauriente tabella in fondo a questo lavoro pubblicata in Bellomo 2004, pp. 17-19.

italiano, ma anche (pur se più in là nel tempo) in castigliano <sup>16</sup>. Si tratta di volgarizzamenti di commenti scritti per lo più da laici, non da religiosi: non va dimenticato che a partire dal lavoro della Scuola di Toledo<sup>17</sup> nel XII secolo, i testi eruditi vengono tradotti e diffusi nel secolo successivo nelle lingue volgari<sup>18</sup> e la filosofia si apre ai laici (De Courcelle 2002:9).

---

<sup>16</sup> Tra le varie edizioni della volgarizzazione di Graziolo, ricordiamo la più recente: SERIACOPI, M.(2005) *Graziolo dei Bambaglioli sull'Inferno di Dante. Una redazione inedita del commento volgarizzato*, Firenze Libri, Reggello. Dello stesso autore sono usciti anche una edizione di un volgarizzamento di Pietro Alighieri, *Volgarizzamento inedito di Pietro Alighieri alla «Commedia» di Dante*, in due volumi: *Il Proemio e l'«Inferno»* (Firenze Libri, Reggello 2008) e *Il «Purgatorio» e il «Paradiso»* (Firenze Libri, Reggello 2009); e una edizione di un volgarizzamento di Benvenuto da Imola, *Un volgarizzamento del commento di Benvenuto da Imola all'Inferno e al Purgatorio di Dante* (Firenze Libri, Reggello 2008). Una volgarizzazione in castigliano ancora in gran parte inedita è quella edita da Miguel Ángel Valero Moreno, di cui un saggio si ha nell'articolo apparso in MUÑIZ MUÑIZ, M. (ed.) (2007): *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica. Atti del Primo Convegno Internazionale, Universitat de Barcelona (13-16 aprile 2005)*, Franco Cesati Editore, Firenze, dal titolo *Pietro Alighieri en Castilla: tradición textual y tradición cultural en torno al romanceamiento castellano del Comentum a la Commedia de Dante Alighieri* (pp. 89-123).

<sup>17</sup> Si trattava spesso di traduzioni “mediate” per cui il volgare era una lingua “strumentale” nei testi sacri: si traduceva prima dall'arabo alla lingua volgare grazie a un traduttore ebreo -che conosceva l'arabo- e successivamente dal volgare al latino grazie a un traduttore cristiano (VEGA 2004:26).

<sup>18</sup> Ricordiamo (tra le altre) le traduzioni al volgare francese di alcune parti dell'opera di Aristotele ad opera dell'eclettico vescovo filosofo Nicole Oresme nel 1370 (VEGA 2004: 28).

## CAPITOLO II

### COMMENTO E INTERPRETAZIONE NEI SECOLI XIV E XV

#### 1. I meccanismi di approccio al testo biblico come base per l'approccio alla Commedia

L'esegesi biblica nasce al momento stesso della scrittura del testo sacro. Nonostante sia assente nella Bibbia, secondo P. Hawkins, ogni autoconsapevolezza letteraria, al contrario che in Dante che è profeta-poeta (Hawkins 1998:85 in Barolini 2003:22-23) – T. Barolini afferma invece che l'autoconsapevolezza retorica non è assente dalla Bibbia, portando come esempio l'Apocalisse e anche s. Agostino, il quale, citando l'esempio di s. Paolo, è convinto dell'eloquenza retorica dei profeti (Barolini 2003:22-23) – Dante segue secondo Barolini l'esempio di s. Paolo e l'insegnamento di s. Agostino, ritenendosi maestro per opera dello Spirito Santo ma sfruttando il suo genio poetico (*ibidem*). S. Agostino afferma anzi la necessità dell'eloquenza per far pervenire il messaggio di verità: "Eloquenza e retorica sono auspicabili per esprimere una verità polisemica" (*ibidem*), per cui Dante usa questo bagaglio culturale agostiniano-paolino che gli arriva attraverso "la forma letteraria della Bibbia" (Battaglia Ricci: 1983 in Barolini 2003:22).

Tale operazione poetica non era affatto scontata e "pacifica", come scrive J. Varela-Portas, tanto che doveva essere stato difficile, se si guarda bene, non essere accusato di eresia:

Come costruire un'ascesa al mondo puramente intellettuale con i sensi e con l'immaginazione? O, in altre parole, come immaginare Iddio e sentire di conseguenza il *gaudium* provocato dall'unione immaginata con Lui? Credo che non sia necessario enfatizzare il fondo eretico – e non solo in ambito cristiano – di un progetto intellettuale che cerca di immaginare Dio e percepirlo con i sensi personali, anche se sono quelli del corpo pneumatico o dello spirito fantastico, veicolo del sogno e delle visioni (Varela-Portas 2013: 532).

Tutto ciò però trova una sua spiegazione e giustificazione nell'*Epistola a Cangrande*, nella quale spiegando il contenuto e il metodo esegetico del poema, Dante si rifà alle Scritture sacre:

Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polysemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et

primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis sive anagogicus  
(*Epistola XIII*, 7)

E che l'argomento sia

“totius operis litteraliter sumpti sic est subiectum, status animarum post mortem [...] totius operis allegorice sumpti subiectum est homo prout merendo et demerendo per arbitrii libertatem est iustitie premiandi et puniendi obnoxius [...] et est homo prout merendo obnoxius est iustitie premiandi” (*ibidem*, 11)

sembra quanto di meno “eretico” possa immaginarsi.

Per quanto riguarda i quattro sensi delle Scritture sacre, sappiamo infatti che essi risultano dall'estensione degli originari due sensi, quello letterale e quello spirituale, quest'ultimo ulteriormente suddiviso, nell'esegesi biblica medievale, in tre sensi: morale, allegorico e anagogico (cfr. De Lubac 2: 416-417). Vediamo cosa si intendeva per ciascuno di essi.

1) La *littera* è per l'esegeta biblico niente altro che la storia biblica, che viene considerata veritiera: “Littera est factum, quod sacrata narrat historia”, come afferma Giovanni Scoto, facendo riferimento all'etimologia di *historin* che significa “vedere” (cfr. De Lubac 2: 426-429).

Il narratore non è altro che un mediatore, che porta un “tesoro in vasi di creta”, secondo l'espressione paolina (2Cor IV, 7), ma il senso letterale poteva esprimersi in formule diverse, facendo anche uso di figure o metafore. Tuttavia esse non avrebbero denotato un senso spirituale (allegorico, tropologico o anagogico), bensì avrebbero rappresentato soltanto la forma espressiva attraverso cui l'intenzione dell'autore veniva veicolata (Smalley 2008:414). È nel XII secolo, attraverso l'opera e il progetto culturale di Ugo di San Vittore, rappresentante di punta dei canonici regolari di Parigi, che furono poste le basi per una precisazione del senso storico-letterale della Bibbia. Ugo si appellava alla terminologia alessandrina dei sensi biblici, «confusa» a detta di Smalley, perché, secondo Ugo, col termine *storia* si intendono sia gli eventi storici, sia il significato primario delle parole:

ad historiam mihi pertinere videntur, exceptis his quos historiographos proprie appellamus. si tamen huius vocabuli significatione largius utimur, nullum est inconueniens, ut scilicet historiam esse dicamus, non tantum rerum gestarum narrationem, sed illam primam significationem cuiuslibet narrationis, quae secundum proprietatem verborum exprimitur. (*Didasc.*: VI. iii, 801).

Egli si adoperò quindi per una rivalutazione del senso letterale inteso come ciò che le parole significano, ciò che lo scrittore del testo sacro intendeva dire. L'indagine sul senso letterale necessitava però di alcuni strumenti: opere appunto di storia (calendari, cronache, etc.) e geografia (soprattutto carte), a cui Ugo aggiungeva l'interesse per la dialettica, alla quale nel suo *Didascalicon* (suggeriva di aggiungere la conoscenza delle scienze contemporanee: “omnia disce, videbis postea nihil esse superfluum. Coartata scientia iucunda non est.” (*Didasc.*: VI.iii, 800-801), per ottenere una migliore comprensione degli eventi, limitati a questo scopo ai libri storici dell'Antico Testamento (Smalley 2008:162). Egli manifesta nella sua opera lo sforzo di articolare la teologia in due parti, una la *lectio historica*, l'altra la costruzione dell'allegoria (cfr. De Lubac3: 564). Il passo successivo dello studente di teologia doveva essere infatti quello del passaggio all'allegoria.

2) L'allegoria è il senso che si rapporta per primo alla storia: è un metodo consequenziale al reale (cfr. De Lubac2: 493) e tratta di parole destinate a significare qualcosa, secondo la teoria delle cose significanti in s. Agostino (*ibidem*: 495). Nel metodo di Ugo di san Vittore lo studente doveva avvalersi a tal fine dei libri del Nuovo Testamento, più ricchi di dottrina, aggiungendovi alcuni libri profetici dell'Antico Testamento: “non idem ordo librorum in historica et allegorica lectione servandus est: historia ordinem temporis sequitur, ad allegoriam magis pertinet ordo cognitionis” (*Didasc.*: VI, vi, 805). A questo scopo lo studente dovrà conoscere la dottrina, che viene infatti prevista dai vittorini come insegnamento sistematico e per il cui scopo Ugo scrisse la sua *summa*, il *De sacramentis christianae fidei* (Smalley 2008: 162). Ma tale passaggio da un ordine a un altro doveva aprire il varco a molte novità imprevedute: era impossibile costruire un *corpus* di dottrina senza ampliarlo anche più di quanto l'autore stesso potesse prevedere. L'idea stessa dell'allegoria veniva dunque trasformata, anche se la parola veniva conservata. Ciò che veniva chiamato allegoria, dovrà sempre più svilupparsi a parte, rendendosi sempre più indipendente, nel metodo e nell'analisi, dall'*historia*, cioè dall'esegesi (cfr. De Lubac3: 565-566).

Si giunge così al terzo senso, quello tropologico, che deve portare a investigare ciò che nel testo è celato.

3) Secondo i vittorini, i primi due sensi, quello letterale e quello allegorico riguardano la conoscenza, mentre il terzo riguarda la virtù: “scientia, magis ad

historiam et allegoriam, alterum, id est, instructio morum, ad tropologiam magis respicit. Omnis divina Scriptura refertur ad hunc finem” (*Didasc.*: V, vi, 794). Ugo contrappone la lettera e l’allegoria alla tropologia, sottolineando in tal modo la grande dignità della lettera che, insieme all’allegoria, riguarda la conoscenza. Ma nei vittorini sarà proprio la mancanza di “demonstratio” di tipo aristotelico che “in una grave confusione di generi, rappresenterà il loro [dei ragionamenti simbolici] fallimento” (Chenu 1991: 182).

Una visione un po’ diversa è quella di Riccardo di san Vittore, discepolo di Ugo, che tra il 1153 e il 1160 circa progettò e compilò un’opera enciclopedica destinata a essere di sussidio a chi studiava la Scrittura. L’opera ci è giunta in frammenti sparsi, che nel 1948 J. Chântillon riuscì a riunire e sistematizzare, riscoprendo il piano originale dell’opera. Tali frammenti comprendono le *Allegoriae super Vetus et Novum Testamentum*, già studiate precedentemente da P. S. Moore nel 1935. L’atteggiamento di Riccardo rispetto alla lettera è cambiato, come spiega nel *Prologo a In visionem Ezechielis*: “Molti provano maggior piacere nelle Scritture, se possono cogliere un idoneo significato letterale [...]. Gli antichi padri, al contrario, erano contenti di trovare passi che, secondo la lettera, non reggono. Queste “assurdità” della lettera consentivano loro di spingere certi individui, che accettavano la sacra Scrittura ma ne deridevano il significato allegorico, a ricorrere al significato spirituale” (*ibidem*:185-186)<sup>19</sup>. La Scrittura ha infatti molteplici sensi, che devono essere sempre esposti “dispensante mirabiliter Deo” (*Visionem*, in Migne 2006: vol. 196: 528)<sup>20</sup>.

Probabilmente l’allusione che Riccardo fa alla derisione del significato allegorico testimonia una difficoltà di comprensione dell’allegoria scritturale; che per questo ha bisogno di essere spiegata e sistematizzata. Non solo: tale capacità di spiegazione viene data da Dio stesso che è l’unico che può dispensarla, per cui chi spiega non è altro che un mediatore, un “vaso di creta” appunto, secondo la visione paolina. In tale processo esegetico cioè, la personalità dell’interprete non deve esistere, anzi viene completamente azzerata.

---

<sup>19</sup> “Encontra autem antiqui Patres libenter accipiebant cum in hujusmodi Scripturarum loca inciderent, quae iuxta litteram stare non poterant. Ex his namque quosdam, quae Scripturam sanctam recipiebant, sensus tamen allegoricos subsannabant, ex his, inquam, absurdis litterae locis compellebant ad spiritalem intelligentiam confugere (*Visionem*, in Migne 2006, vol. 196: 527).

<sup>20</sup> “plerumque in sacro eloquio ideo aliquid obscure dicitur, ut, dispensante mirabiliter Deo, multipliciter exponatur. Multiplex itaque sacrae Scripturae expositio numquam respuatur, in quantam rationi consentire, vel utilitati deservire videtur” (*Visionem, ibidem*).

Il passo ulteriore sarà quello della rivalutazione del senso letterale e avverrà infatti con Andrea di san Vittore, che iniziò i suoi studi nel periodo di Ugo e scrisse nel 1147 il commento all'Ottateuco, per porre definitivamente al centro il senso storico-letterale: «provvedendo alla mia insufficienza, che non può sempre disporre di commenti e di libri dotati di glosse, ho riunito insieme quel che di sparso e slegato si trova in essi riguardante il senso storico, fondendolo, per così dire, in un solo *corpus*» (*Prologo ai Profeti*: Paris, Bibl. Maz., Ms. 175, f. 93b, trad. it. Smalley 2008:206). Il tratto forse più sorprendente di Andrea è il suo razionalismo nell'espone fenomeni ritenuti soprannaturali (Siri 2009: on line): «di una cosa tuttavia bisogna che si renda conto [*scil.* l'uomo], e cioè che quando, nello spiegare la Scrittura, un determinato fatto non ammette una spiegazione naturale, allora e solo allora dovremmo ricorrere alla spiegazione che tira in causa il miracolo» (*Commento a Ezechiele 1,1*: Paris, BNF, Ms. Lat. 14432, f. 38°, trad. it. in Smalley:231).

Ma presto neanche il metodo di Andrea non sarebbe stato più sufficiente. Tra l'XI e i primi decenni del XII secolo furono infatti poste le basi per la costruzione di uno strumento imprescindibile per l'insegnamento nelle scuole cattedrali e nelle stesse università del XIII secolo: la *Glossa*<sup>21</sup>, che nacque per fini eminentemente didattici: «era considerata un'esigenza essenziale che il testo fosse accompagnato da una spiegazione tipo, come una glossa, da usare nei corsi, la quale fosse accessibile a tutti, docenti e allievi, e alla quale chiunque potesse fare riferimento nella certezza di essere capito» (*ibidem*:124) Tale tipo di spiegazione accompagnava i testi provenienti dalle epoche precedenti, si trattasse di testi giuridici, classici o biblici.

La differenza tra glossa e commento infatti, secondo la distinzione di Guglielmo di Conches riportata dalla Smalley, è che il commentatore spiega il significato del testo, cioè solo il senso, mentre il glossatore, nell'offrire una *continuatio litterae*, spiega sia le parole, sia il loro significato. «Un commento è un prodotto del chiostro e dello studio personale, mentre la glossa nasce dall'aula scolastica» (Smalley 2008: 202)<sup>22</sup>. Andrea scrive per sé stesso, non tiene un corso di

---

<sup>21</sup> Si tratta di un insieme di riferimenti a passi patristici o altre fonti che rendessero comprensibile il testo, poste sia in margine al testo sia tra le righe.

<sup>22</sup> Inserire HOLTZ

lezioni e quindi tralascia sia l'esposizione spirituale sia le questioni teologiche (Smalley 2008: 203).

Un esempio in Riccardo di san Vittore dell'esegesi di passi tratti da libri profetici dell'Antico Testamento a proposito del carro di fuoco di Elia offre uno spunto sulla metodologia ermeneutica applicata nella spiegazione della Scrittura.

Et omne corpus earum et colla, et manus et pennae, et circuli plena erant oculis in circuitu quatuor rotarum, et omne corpus earum. Quod dicit earum, intelligendum est factam relationem non ad rotas tantum, sed etiam ad animalia: nam de utrisque fuerat premissum. Cum enim dicat earum, adnectit tamen quaedam quae conveniunt tam animalibus quam rotis, quaedam vero quae conveniunt rotis solis, quaedam autem quae congruunt solis animalibus, nisi forte qui putet rotas habere colla, pedes et manus. Usitatus autem loqueretur, si eorum, non earum posuisset. Sed quia novissimo loco de rotis locutus fuit, secundum genus quod proximo loco posuit relationem reddidit. Tale est illud in psalmo: Effuderunt sanguinem innocentem, sanguinem filiorum suorum, et filiarum suarum quas sacrificaverunt sculptilibus Chanaan (Psal. CV). Quas, non quos dixit, quamvis non ad solas filias relatio facta sit, nisi forte quis velit dicere solas filias sculptilibus sacrificatas fuisse. Sed quis hoc dicat? Quod hic dicitur, omne corpus earum, tam de rotis quam de animalibus intelligimus. Quod additur, et colla et manus et pennae, de solis animalibus. Quod autem postea dicitur, et circuli, de solis rotis oportet intelligi, et quod novissime apponitur, in circuitu quatuor rotarum, et ad circulos tantummodo debet referri. Dicit ergo "quia plena erant oculis, omne corpus earum, et colla et manus et pennae, et circuli in circuitu quatuor rotarum". (PE in Migne, vol. 196: 532).

Riccardo si sforza in quest'esempio di trovare un senso "spiegabile" all'allegoria del carro di fuoco, analizzandone il significato elemento per elemento (le ruote, le ali, le facce), e confrontando con il salmo 105 per quanto riguarda l'ampliamento del significato letterale, facendo riferimento a una questione grammaticale: nel salmo, il pronome relativo *quas* si riferisce non solo al femminile "filias", ma anche al maschile "filios", benché sia usato al femminile. Nello stesso modo, il pronome *earum* usato a proposito del carro di fuoco, si riferisce per quanto riguarda il corpo, non solo alle ruote del carro, ma anche agli animali; ma il collo, le mani e le penne si riferiscono ai soli animali, visto che le ruote non posseggono tali attributi. Lo stesso dicasi per il cerchio, che si riferisce alle sole ruote, e per il circuito, che si riferisce solo ai cerchi e non naturalmente al collo, alle mani e alle piume.

Nel resto dell'opera, descriverà dettagliatamente il tempio edificato nella Gerusalemme celeste e gli edifici intorno ad esso, corredando l'esposizione di diversi disegni sempre più dettagliati (tav. 1) e soffermandosi anche qui sulla descrizione minuziosa di ciascun elemento, dalle mura al pavimento, dalle porte al tetto, con misurazioni architettonicamente precisissime, ma senza mai passare al senso allegorico.

Qui il senso letterale viene assunto *ab initio* come base dell'esegesi, facendone diremmo una questione di metodo.

Andrea accetta l'interpretazione giudaica delle profezie, specialmente quella non messianica di Rabbi Rashi (Rabbi Shlomo Yitzchaki)<sup>23</sup>, come senso letterale dell'Antico Testamento, essendo avversato tra gli altri da Riccardo di san Vittore. Ma fu proprio questa la sua vera innovazione, visto che l'applicazione dei *midrash* all'Antico Testamento può essere considerata un punto di partenza per la spiegazione dell'allegoria biblica, e, a nostro avviso, il suo vero punto di partenza. Il *midrash* era visto infatti come la continuazione o lo sviluppo della rivelazione divina, dato che l'autore del testo biblico era Dio stesso. L'interpretazione rabbinica attraverso i *midrash* viene da alcuni definita creativa, più che descrittiva<sup>24</sup>, proprio come l'allegoria (cfr. Vanhoozer: 115), nel senso della prevalenza dell'interpretazione allegorica rispetto a quella letterale, cosa che rimanda direttamente all'allegoria paolina, definita da De Lubac come origine dell'esegesi allegorica (v. *supra*). San Paolo era infatti un ebreo che conosceva i racconti e il metodo esegetico dei *midrash*, utilizzato ai suoi tempi e ancora oggi nelle scuole rabbiniche, e lo applicò alla nuova predicazione cristiana.

La disputa teologica portò comunque a una chiarificazione del rapporto tra senso letterale e spirituale, questione che Andrea non era riuscito a risolvere. Il razionalismo di san Tommaso offrirà finalmente una *via media*: per arrivare alla comprensione della lettera, il metodo ermeneutico dev'essere "*metaphoricus sive symbolicus vel parabolicus*", visto che "i principi proposti in questa rivelazione superano la capacità della ragione umana", per cui "è necessario che la ragione sia condotta alla loro comprensione per mezzo di similitudini sensibili" (Torrell

---

<sup>23</sup> "Rashi also made use of the the great oceans of *midrash*. However, instead of just quoting the early rabbis, Rashi applied the stories specifically to the Bible text" (JVL 2010).

<sup>24</sup> "Like allegorical interpretation, *midrash* often goes beyond what the surface meaning of the text seems to warrant. Rabbinic commentary is frequently creative rather than descriptive".

1996:873 in Varela-Portas 2002:210). Le similitudini contenute nella lettera, che rimandano a immagini sensibili e attraverso di queste alla sfera dell'immaginazione, sono cioè la chiave di lettura interpretativa dei testi sacri.

Lo sviluppo della *Glossa* biblica va di pari passo con quello dei testi di diritto canonico e romano, tanto che lo studio biblico, come quello del diritto, diede origine a una *Glossa ordinaria*. La *lectio* comprendeva, cioè, anche un'esposizione del senso del testo e con la scuola di Laon si giunse a conclusione della glossatura di tutto il testo biblico (Siri:2009).

In questa prospettiva, notiamo come nei commenti alla *Commedia* il modello strutturale sia a quello biblico della *Glossa* quale comparazione di testi e raccolta di citazioni, mentre quello ermeneutico è quello dell'*Epistola XIII* che a sua volta ricalca quello dei vittorini e a quello aristotelico che ricercano entrambi primariamente il senso letterale. Un esempio molto chiaro di tale metodo appare nel prologo del commento di Guido da Pisa (il cui commento risale al 1327-28 circa) il quale, parlando della struttura della *Commedia*, la confronta con un passo veterotestamentario del profeta Daniele, nel quale appare una mano che scrive tre parole arcane su una parete:

“Scribitur *Danielis*, quinto capitulo, quod cum Baltassar rex Babillonie sederet ad mensam, apparuit contra eum manus scribens in pariete: *Mane, Thechel, Phares*. Ista manus est noster novus poeta Dantes, qui scripsit, idest composuit, istam altissimam et subtilissimam Comediam, que dividitur in tres partes: prima dicitur *Infernus*, secunda *Purgatorium*, tertia *Paradisus*. (GUIDO: 1974: Prologo, 1).

Il racconto della visione è cioè intesa come una storia veritiera la cui prima spiegazione è quella letterale, essendo frutto di una *visio* considerata reale dal commentatore; poi viene spiegata in modo allegorico – anche se senza alcun riferimento a elementi concreti e a un concreto termine medio – con la similitudine mano/poeta e le tre arcane parole bibliche come “segnale” della tripartizione dell'opera.

Per verificare se la prospettiva ermeneutica biblica sia ancora la stessa di quella medievale anche al giorno d'oggi, si possono prendere in esame alcuni documenti vaticani attuali che spiegano il metodo esegetico biblico tuttora in uso. Secondo le norme stabilite dal Vaticano, il modo di insegnare e studiare la sacra Scrittura è quello filologico che accomuna l'esegesi con l'interpretazione,

utilizzando confronti intertestuali (passi paralleli) e confronti extratestuali sia con la tradizione della Chiesa, sia con il Magistero, sia con altre discipline:

“Nell'esposizione esegetica, il professore non si scordi mai che la sacra Scrittura è stata affidata da Dio alla Chiesa, non solo per custodirla, ma anche per interpretarla [...] Nell'adempire il suo ufficio di interprete, il professore metta bene in chiaro anzitutto il senso letterale<sup>25</sup> [...]. Tenga presenti con cura le antiche norme [...] che cioè l'esegeta guardi con diligenza quel che insegna la sacra Scrittura nei passi paralleli, quale sia la spiegazione di quel testo presso i Santi Padri e nella tradizione cattolica, che cosa richieda la «analogia della fede» e, se è necessario, quel che ha stabilito di quel testo il magistero stesso della Chiesa. [...] Abbia cura di spiegare bene anche il senso spirituale delle parole, purché consti debitamente che esso è inteso da Dio, secondo le sapientissime norme più volte stabilite dai Sommi Pontefici [...] chiarito con tanta diligenza ed amore dai Santi Padri e dai grandi interpreti [...]. Il professore non deve attenuare o dissimulare le difficoltà e le oscurità nelle quali l'interprete s'imbatte non di rado nei Libri della sacra Scrittura, bensì, esposta con equità e imparzialità la questione, si sforzi di sciogliere il dubbio, valendosi dei sussidi offerti dalle varie discipline” (PCB 1950: on line).

La ricerca del senso letterale e di quello spirituale è ancora oggetto dell'insegnamento teologico attuale. Per il senso letterale, che parte dall'esegesi, vengono offerti tre strumenti: la consultazione dei passi paralleli della sacra Scrittura, le spiegazioni della tradizione cattolica, in specie i Padri, e il magistero della Chiesa. Si incoraggia inoltre il ricorso all'“analogia della fede”. Per il senso spirituale, si deve cercare quello inteso “da Dio”, secondo le “norme stabilite” dai pontefici, dai Padri e dagli “interpreti”. In questo testo della Pontificia Commissione Biblica della prima metà del secolo scorso si ravvisa una visione analogica del mondo che, a partire dai testi biblici, fa da supporto a una *societas christiana* in assoluto contrasto con quella capitalistica sia attuale, sia medievale, dalle quali si differenzia proprio per la evidente prospettiva “verticale” data dalla ricerca della verità che proviene da Dio.

Pur facendo riferimento dunque a una realtà sociale attualmente “orizzontale” e “soggettiva”, si danno strumenti interpretativi di stampo “verticale” e “oggettivo” in senso quasi medievale, cioè organico al corpo ecclesiastico, dal quale non è possibile discostarsi, in quanto la verità non può essere se non quella intesa “da Dio, secondo le sapientissime norme più volte stabilite dai Sommi Pontefici”.

---

<sup>25</sup> Le sottolineature sono mie.

Il documento vaticano prevede però, oltre al confronto storico-filologico, anche l'esercizio analogico dell'interpretazione, strumento ereditato dall'ebraismo e riportato dall'apostolo Paolo il quale si riallaccia all'antica tecnica analogica ebraica presente nei racconti biblici dei rabbini, i *midrashim*. Secondo quanto riporta infatti H. De Lubac, l'allegoria cristiana risale all'episodio narrato nell'epistola ai Galati scritta dall'apostolo, parlando delle due donne di Abramo, Sara e Agar: "Ora, queste cose sono dette per allegoria: le due donne infatti rappresentano le due alleanze" (De Lubac4: 24). San Paolo a sua volta è influenzato da procedimenti classici greci (Longino, Plutarco, su esempio di Omero), in quanto in lui sopravvive il metodo allegorico greco (cfr. De Lubac2: 376); quindi l'esegesi medievale è influenzata dall'esegesi dei testi classici. Sappiamo che l'esegesi biblica condiziona anche quella della *Commedia*, secondo l'*Epistola a Cangrande*; quindi anch'essa deriva dall'esegesi dei testi classici. L'esegesi biblica nel commento alla *Commedia* si ritrova a nostro parere per quanto riguarda l'analisi del contenuto, cioè l'allegoria; quella dei classici si ritrova nel metodo, che è quello comparativo.

## **2. I testi classici: dall'esegesi cristiana medievale ai commenti alla *Commedia***

Il metodo esegetico che permetteva di leggere i poeti antichi in modo "accettabile" per la mentalità religiosa medievale è quello che prende spunto dalla simbolizzazione dei riferimenti al mito. "I miti, in tutte le civiltà, furono l'espressione collettiva di visioni simboliche della storia, e al tempo stesso, di categorie religiose fondamentali" (Chenu 1999: 185). Convertendo allora gli episodi mitici in significati morali e "purgando totalmente la materia del suo carattere pagano" (*ibidem*) essi divennero utilizzabili e tollerabili nel medioevo cristiano. "Questo genere assume un nome specifico: fu il metodo dell'*integumentum* o dell'*involucrum*" (*ibidem*: 186) che scorgeva negli episodi mitici: "genus demonstrationis sub fabulosa narratione veritatis", secondo Bernardo Silvestre (*ibidem*). I casi dei testi classici inseriti invece direttamente nelle opere teologiche e poi anche nella *Commedia* sono sicuramente vasti. È noto che Virgilio, per esempio, fu letto nel V secolo dall'erudito diacono Fulgenzio come prefiguratore della rivelazione cristiana, per fare solo un esempio di sacralizzazione del mondo pagano nella *visio mundi* medievale. Un'opera classica come l'*Eneide* in cui il

protagonista viaggia alla ricerca di una nuova patria era letta allegoricamente come la ricerca da parte dell'uomo della patria celeste. La lettura allegorica dei poemi classici era l'unico modo per trasmetterne la conoscenza, ma anche per contestare ai classici alcune interpretazioni sul mondo naturale, che naturalmente non conteneva elementi sacri. È l'esempio di Ugo di san Vittore che contesta Cicerone, il quale afferma la difficoltà di definire la natura: «naturam diffinire difficile sit», e spiega che se non possiamo dire tutto ciò che vogliamo, non dobbiamo però tacere ciò che possiamo dire, alludendo alla natura divina:

Quia vero iam toties naturam nominavimus: licet, ut ait **Tullius**, «naturam diffinire difficile sit», non tamen huius vocabuli significatio omnino silentio praetereunda videtur. Neque, quia non omnia. quae volumus dicere, possumus, id quod possumus, tacere debemus. **Plura veteres** de natura dixisse inveniuntur, sed nihil ita, ut non aliquid restare videatur. [...] **Physici** namque dicunt, omnia ex calore et humore procreari. Unde **Virgilius** Oceanum patrem appellat: et **Valerius Soranus** in quodam versu de Jove, in significatione ignis aetherei dicit: *Juppiter omnipotens rerum regumque repertor, Progenitor genitrixque Deum verum unus et idem.* (*Didasc.*: I. xi.748).

I “plura veteres” sono i padri della Chiesa, mentre tra gli autori classici sono citati i “physici”, cioè i medici, e poi Virgilio e Valerio Sorano, lontanissimi per epoca, ma messi sullo stesso piano tra loro e con gli autori cristiani. L'importante era dimostrare la verità contro “gli dei falsi e bugiardi” o di assimilarli alla visione sacralizzata come conclude il vittorino al termine della sua dissertazione citando un pagano, Valerio Sorano e assimilando Giove al Dio cristiano.

Un altro inserto classico nell'immaginario medievale è costituito dagli animali fantastici, derivati dai *monstra* virgiliani e ovidiani che popolano i bestiari come quello contenuto nel *Physiologus* (IV sec.), nelle *Ethymologiae* (VII sec.) di Isidoro di Siviglia, il *Liber Monstrorum* (IX sec.), il *Liber De Proprietatibus Rerum* (XIII sec.), nel *Trésor* di Brunetto Latini (XIII sec.). Lasciando da parte in questo lavoro la comparazione tra le bestie immaginarie presenti nei diversi bestiari medievali, poniamo l'accento sull'uso di essi come immagine della sacralizzazione che a partire dalla definizione generale di *portentum* ha provocato una “intrusione” di una “nuova categoria di esseri, provenienti dalla poesia o dall'etnologia più o meno fantastica della classicità, nella sfera del sacro” (cfr. Porsia 1976: 35).

Ma la sacralizzazione andava in entrambe le direzioni, per cui anche l'esegesi biblica era supportata da citazioni classiche, come nel passo 9. 8 del *De*

*Genesi ad litteram* dove Agostino riprende le Satire di Orazio: *Dum vitant stulti vitia, in contraria currunt* (Hor. Sat., 1.2.24), per rispondere a coloro che condannavano categoricamente l'atto sessuale anche se svolto nell'ambito coniugale, come spiega Babcock (1987:265), affermando che molto raramente Agostino usava citazioni pagane nelle opere teologiche. Anche i testi filosofici quindi venivano letti applicandone l'esegesi alla comprensione dei testi sacri. Anzi, determinante per l'affermazione della supremazia o primarietà del senso storico-letterale fu anche la diffusione degli scritti aristotelici, della cui "sacralizzazione" si occupò Tommaso d'Aquino trasferendo la sua concezione di corpo e di anima alla lettera e all'allegoria, in modo da percepire l'allegoria della Scrittura non come qualcosa di nascosto dietro il testo o aggiunto a questo, ma come espresso direttamente dal testo. Con questa idea-guida i teologi del XIII secolo affrontarono lo studio del senso storico-letterale come esigenza fondamentale per comprendere le Scritture.

Anche nel caso dei commenti del XIV secolo alla *Divina Commedia* e la loro relazione con i miti e le opere classiche si trovano vari esempi, uno dei quali nei commenti a *Inf.* XXVI in cui i personaggi omerici sono spesso travisati o contestualizzati in ambiti e ambienti medievali, anche se non necessariamente dandone un'interpretazione di tipo religioso.

Si propone qui una divisione, sulla base della conoscenza della cultura classica ravvisabile nei diversi commentatori, tra "colti" e "meno colti", al fine di mostrare che la citazione dei classici all'inizio del Trecento non comportava affatto la perfetta conoscenza di essi, ma bensì il loro impiego ai fini sacralizzati della conoscenza del mondo.

#### ***a. I commentatori colti***

Per il personaggio di Circe, per esempio, (*Inf.* XXVI, 90-91), viene messo in evidenza l'aspetto magico, che viene assimilato a quello delle maghe incantatrici della tradizione cortese, come nell'edizione volgarizzata del commento latino di Graziolo de' Bambaglioli, che sottolinea che Circe fu *femina incantatrice*, anche se nell'edizione latina del commento manca completamente tale precisazione:

Ipsa Circes tenuit [me] Ulixem uno anno et ultra ex fortitudine et malitia cuiusdam poculi per me Ulixem et sotios meos a dicta Circe suscepti (Graz., XXVI, vv. 91-108).

Circe, la quale fue femina incantatrice, nel qual luogo quella mi tenne uno anno e più per la forza e malizia d'uno beveraggio per me e per li compagni miei preso (Graz. vulg.:129).

Le due versioni sono forse dovute allo stesso autore, che ha probabilmente tradotto il proprio commento dopo averlo scritto in latino. Se così fosse, il cancelliere bolognese avrà voluto in un certo modo “avvicinare” ai lettori di cultura media la figura di questo personaggio classico che viene vista come un’“incantatrice”, una fattucchiera, come la indica Iacomo della Lana (1324-28), il primo autore di un commento in volgare all’intera *Commedia*, che la chiama *incantatrice e femina di fatture*, attribuendole anche una localizzazione, cioè la Puglia, che sappiamo abbastanza lontana dalla Gaeta virgiliana:

Questa Circe fu incantatrice e femina di fatture, la quale stava in Puglia circa le contrade di Gaeta (DDP: Lana, Inf. XXVI, 91–92).

Anche l’Ottimo la descrive facendo inizialmente riferimento alla tradizione classica, *li poeti* :

Circe, la quale secondo li poeti fu figliuola del Sole. Questa fue una magica incantatrice, e amaliatrice (DDP: Ottimo Commento (1333), XXVI, 90–93).

ma nel definirla *magica incantatrice e amaliatrice* si lascia trasportare dalle più recenti referenze dell’immaginario bretone e arturiano, sicuramente sulla scorta delle descrizioni dei precedenti commentatori, che ricordano più la fata Morgana<sup>26</sup> che la descrizione omerica che usa aggettivi quasi tutti positivi<sup>27</sup>.

La glossa di Pietro Alighieri fa un riferimento a Agostino per avvertire il lettore:

[Augustinus] dicit quod etiam fuerunt in Italia mulieres quaedam adeo magicae, quod viatores in iumenta convertebant (Pietro 1, XXVI, 90–93).

---

<sup>26</sup> A mo’ d’esempio, riportiamo un brano (risalente a tradizioni arturiche più antiche) dal cap. XXXVII della *Morte Darthur* (1469-85) di sir Thomas Malory, in cui Morgana porta Alisander nel suo castello, dopo avergli dato una bevanda magica: “Then came queen Morgan le Fay to Alisander, and bad him arise, and put him in a horse-litter: and gave him such a drink that in three days and three nights he waked never but slept: and so she brought him to her own castle” (Malory 1868:272).

<sup>27</sup> Hom., *Odissea*, X: *maga poderosa*, v. 358; *maga*, v. 509; *dea*, vv. 380, 404, 415, 446, 601, 670, *inclita tra le dee*, v. 571, *dea venerabile*, v. 697. Nel poema omerico i sostantivi di senso positivo che designano Circe sono più numerosi di quelli di senso negativo.

Le “mulieres magicae” di Agostino sono donne reali nel mondo sacralizzato di Pietro Alighieri e dei commentatori trecenteschi; e non si tratta di superstizioni, come potremmo pensare oggi, ma del “campo d’azione del diavolo e dei suoi accoliti, streghe e stregoni” (Le Goff 1999:108) che esiste tanto quanto il mondo celeste ed è un mondo dal quale l’uomo medievale dev’essere messo bene in guardia.

Troviamo altre curiosità nei dati relativi agli eroi omerici tra cui gli stessi Ulisse e Diomede. Il più curioso riguarda i due commenti di Graziolo dei Bambaglioli:

Ulixes et Diomedes Troyani fuerunt sotii et multa fecerunt per  
guerram Troyanorum (DDP: Graziolo Bambaglioli, *Inf.* XXVI, 56).

Nella glossa latina Ulisse e Diomede sono chiamati “Troyani” dal pur dotto cancelliere bolognese: probabilmente, il commentatore chiama indifferentemente “troiano” chi partecipò alla guerra di Troia, e a maggior ragione quelli che *multa fecerunt per guerram Troyam*<sup>28</sup>. Nell’edizione volgarizzata, invece, si usa l’aggettivo “greci”:

Ulisse e Diomede furono greci e compagni, e molte cose fecero  
per la guerra sopra Troia (Graz. vulg.:127),

correggendo e precisando la glossa latina, forse anche grazie al confronto con i commenti contemporanei.

Un altro esempio di ricezione confusa ci viene dato da Pietro Alighieri a proposito del cavallo di Troia. Se per noi moderni il famoso cavallo non c’è dubbio, era di legno, a metà del 1300 poteva esserci qualche dubbio<sup>29</sup>. È il caso della glossa a *Inf.* XXVI, 57-60, dove spiegando *l’agguato del caval* Pietro parla di un *equum aeneum*, un cavallo di bronzo: *incipit dicere... circa equum aeneum fabricatum per Epeum fabrum* (Pietro 1, vv. 57–60). A meno che non si tratti dell’errore di un copista, può trattarsi di una “analogia mentale” che l’autore – o il copista – ha forse

---

<sup>28</sup> Si tratta comunque dell’unico caso tra i primi commentatori, sia in latino, sia in volgare: Jacopo e Pietro Alighieri e perfino il non colto Anonimo Selmiano li chiamano “greci”, Iacomo della Lana “uomini di Grecia”, l’Ottimo “duchi grechi”, il frate Guido da Pisa addirittura specifica “reges et principes Argivorum”.

<sup>29</sup> L’edizione consultata è quella di Vernon, curata da V. Nannucci, edita a Firenze nel 1845. Non ho ancora potuto confrontare il passo nelle redazioni ashburnhamiana e ottoboniana del commento (*Il ‘Commentarium’ di Pietro Alighieri nelle redazioni ashburnhamiana e ottoboniana*, trascrizione a cura di R. Della Vedova e M. T. Silvotti, Leo S. Olschki, Firenze 1978).

inconsapevolmente fatto al leggere il testo virgiliano. La glossa, infatti, cita nella spiegazione *Aen.* II, 264: *Et Menelaus et ipse doli fabricator Epeus*, e non è difficile intendere *fabricator* nel senso medievale, come artigiano del metallo<sup>30</sup>, e usare nel commento, riferito a Epeo, il sostantivo *faber*, che invece nel latino classico ha il significato generico di “artigiano”, e l’aggettivo *aeneus* riferito al cavallo. Oggi diremmo che si tratta di un “falso amico”: Epeo si trasforma così in un *faber ferrarius*, il fabbricante del cavallo di bronzo. Nelle successive redazioni del commento, Pietro parla invece di un cavallo di legno<sup>31</sup>, a dimostrazione della revisione non solo del commento, ma anche delle proprie referenze culturali classiche.

### ***b. I commentatori meno colti***

I commentatori che qui chiamiamo meno colti sono quelli in cui le referenze dantesche ai miti classici in non sono comprese, per cui si manifesta in misura ancora maggiore la distanza culturale nell’approccio alla *Commedia*. Un caso esemplare è quello dell’anonimo autore delle Chiose Selmi.

Per quanto riguarda la figura di Circe l’anonimo Selmiano, a confronto con i commentatori più colti, fa una tremenda confusione:

Ulisse con sua gente arivò a una montagna chiamata Chilonne, poi Enea v'arivò, e chiamolla Cartagine, come le pose nome prima Dido. E poi si chiamò Gaeta per Enea, che così la chiamò. La Donna de la terra avia nome Circe, e diciasi figliuola del Sole (DDP: Anonimo Selmiano, *Inf.*, XXVI, 90–93).

Se già i commentatori “colti” non conoscevano bene i miti classici, qui il l’anonimo pasticcia enormemente tra Chilonne, Cartagine e Gaeta, tra Circe e Didone, tra Ulisse ed Enea.

---

<sup>30</sup> Nel latino medievale, *fabricator* è definito [*ille*] *cui aedificiorum cura demandata [est]*, mentre la parola *faber*, dalla stessa radice *fabr-*, non appare nel dizionario con una definizione a sé, ma solo insieme con l’aggettivo *grossarius*, con la seguente definizione: *faber grossarius suspicor esse ferrarius*. Il *faber* può essere quindi solo *ferrarius*, lavoratore del ferro o genericamente del metallo, come si deduce dalle definizioni successive: *fabraria* è *ars ferraria* e le *fabricaturae* sono *vasa aurea aut argentea*. Nel latino medievale si è insomma perso il significato classico di *fabricator* e di *faber* come “artigiano” in senso generale, essendo stato sostituito dal significato di “artigiano del metallo” o da quello di “fabbricante di edifici” (Du Cange-Diefenbach 1842, III, voci citate in corsivo).

<sup>31</sup> *Dicendo quomodo ibi plorant insidias quas illo equo ligneo fecerunt, de quo Virgilius in II scribit* (Pietro 2, vv. 57–60); *primum fuit insidiatio equi lignei* (Pietro 3, vv. 58–64).

Un altro caso di arruffo è quello di Ercole, in cui l'autore delle Chiose Selmiane tralascia o spiega confusamente i riferimenti classici probabilmente a causa di una tradizione di seconda o di terza mano:

Uno chiamato Ercole... quando giunse quivi... fece segni, acciocché niuno fosse ardito di passare più oltre (DDP: Anonimo Selmiano, *Inf.* XXVI, vv. 106–111).

Ercole è semplicemente “uno”, e le colonne sono dei “segni”, frutto dell'interpretazione letterale del verbo *segnare* di *Inf.* XXVI, 108.

Sembra che in entrambi i casi l'autore non sappia di chi e di cosa si stia parlando. Le nozioni classiche mal ricordate provengono da fonti “sicuramente romanze”, come spiega Bellomo (2004:226), e può essere visto infatti come un lettore-recettore dei commenti precedenti ma potremmo anche ipotizzare che il Selmiano sia una testimonianza “scritta” della diffusione “orale” del testo, in quanto l'andamento sintattico e le notizie approssimative del commento riflettono quasi una trascrizione dall'orale di letture del poema trasmesse oralmente e ricordate male.

Un altro esempio è quello della corrente “a la ingiù” in cui l'autore del Selmiano confonde la nave di Ulisse che va ingiù con “una corrente” che lo trascinò, non si sa bene come, e che lo portava verso il basso:

Egli si mise in questo luogo per lo mare, a una corrente che v'è, a la ingiù, e mai non se ne seppe novelle di lui né degli altri (DDP: Anonimo Selmiano, *Inf.* XXVI, 106–111).

Il commentatore ha fatto ancora confusione tra la direzione orizzontale del v. XXVI, 124 (*volta nostra poppa nel mattino*) e il penultimo verso del canto (*e la prora ire ingiù, com'altrui piacque*), dove *ingiù* è inteso in senso verticale, verso la profondità del mare, e non orizzontale, come intende l'anonimo.

Questi dati possono dare la misura, oltre che della relazione ambivalente con i classici, anelati come esempi morali ma allo stesso tempo sconosciuti, anche della perdita del punto di vista sacralizzato nell'incosciente collettivo già alla metà del XIV secolo, per cui l'allegoria diventa sempre più difficile da identificare e interpretare, tanto più se vi compaiono immagini ed episodi dell'antichità.

## CAPITOLO III

### METODOLOGIA DELL'ALLEGORIA

#### 1. Allegoria e mentalità simbolica

Nel 1979 Natalino Sapegno, commentando l'allegoria nella *Divina Commedia*, scriveva che

“Se poniamo la *Commedia* a paragone con la tradizionale letteratura allegorica, ci sarà dato di cogliere un altro aspetto della sua originalità; ché nei poemi allegorici i simboli costituiscono un'impronta macchinosa e barocca; nel capolavoro di Dante essi sono poco più che un tenue presupposto, che non solo cede il campo di continuo a una ricca e vivente realtà umana, ma esso stesso a ogni istante si rinnova e si umanizza [...]. L'allegoria generale, che sta alle radici del concepimento della *Commedia*, è cosa così tenue e leggera, che non riesce quasi mai a impedire o a intorbidare lo svolgimento delle azioni e dei particolari singoli; Virgilio e Beatrice superano ad ogni momento l'astrattezza del significato simbolico e diventan creature vive” (Sapegno 1979a:406).

Quello che l'insigne critico voleva sottolineare era la sorprendente uniformità nel poema tra simbolo e allegoria: le allegorie risultano perfettamente integrate nel poema, a differenza degli altri poemi allegorici medievali in cui “i simboli costituiscono un'impronta macchinosa e barocca”. Nella *Commedia* essi invece sono “un tenue presupposto”, “cosa [...] tenue e leggera”.

Metodologicamente, l'affermazione pone sullo stesso piano simbolo e allegoria; il critico condivide infatti le considerazioni di J. Pépin il quale nell'Enciclopedia Dantesca, a proposito della definizione medievale di allegoria, e quindi anche di allegoria nella *Commedia*, afferma che non esiste distinzione tra i due termini: “La definizione antica e medievale di allegoria è tanto larga da prestarsi a quasi tutte le varietà dell'espressione figurata, e comunque all'espressione simbolica” (Pépin 1970:151). E anche per gli “esegeti della Bibbia, gli avvenimenti ai quali attribuiscono un valore simbolico sono quelli stessi che rivestono tradizionalmente una portata allegorica” (*ibidem*). Tra l'altro, H. De Lubac aveva spiegato una differenza fondamentale, cioè che l'allegoria è legata alla storia narrata, il simbolo no (cfr. De Lubac2: 495), ma per Pépin anche la distinzione tra realtà storica e allegoria non è ben definita nel mondo medievale: “nell'esegesi cristiana, la realtà storica di un personaggio non gli impedisce affatto [...] di diventare portatore di un significato allegorico” (*ibidem*). Per Auerbach tale

tipo di allegoria è quello che egli chiama senso figurale: “Gli studiosi moderni, per i quali la concezione medievale della realtà è una cosa estranea, sono stati indotti a non tenere distinte la figurazione e l’allegoria e per lo più hanno capito solo la seconda” (Auerbach 2008:224) aggiungendo che “Dante e i suoi contemporanei definivano allegoria il senso figurale”, mentre per lo studioso tedesco l’allegoria coincide con quello che nel Medioevo era il senso morale (*ibidem, ad. loc.*).

In realtà però il *quid* di questa questione sta proprio nella comprensione della mentalità simbolica dell’uomo medievale: è quanto afferma J. Varela-Portas che spiega come per la *Commedia* non c’è differenza tra allegoria e simbolo perché il simbolo non è qualcosa di aperto, intuitivo, ma in senso medievale è ciò che rimette al mondo divino esattamente come l’allegoria e come nelle scritture sacre (2002: 54-55). Tutta la realtà, per l’uomo medievale, era portatrice di un significato divino, e attraverso questi significati egli vedeva e analizzava la realtà come in un vero e proprio procedimento interpretativo e ideologico.

È quanto afferma M. D. Chenu parlando della teologia del XII secolo. È importante infatti tener presenti i procedimenti simbolici che formano parte integrante della “visione del mondo che si sviluppa su un doppio registro [*scil.* quello naturale e quello simbolico]” in cui “la trasposizione simbolica è il mirabile mezzo [...] per penetrare nel misterioso spessore degli esseri-quelli della natura e quelli della storia, anche santa” (Chenu 1991:180). Già nel II secolo d. C. il vangelo apocrifo attribuito all’apostolo Filippo affermava che “la verità non è venuta al mondo nuda, ma è venuta per simboli e per immagini” (Craveri 1969: 524). Ogni parte del mondo naturale è dunque una metafora che riporta al mondo soprannaturale, nella certezza che “ogni realtà naturale o storica abbia un *significato* che oltrepassa il suo concreto contenuto, significato rivelato al nostro spirito da una certa densità simbolica” (Chenu 1991: 181). Per Ugo di san Vittore il simbolo è “*coaptatio visibilium formarum ad demonstrationem rei invisibilium propositarum*” (*Expos in Hier. cael.*, III, init.; PL 175, 960) in cui la *demonstratio* non è una dimostrazione aristotelica ma, come spiega Chenu, l’“ostensione” di un altro significato. Sembra importante sottolineare il termine *coaptatio* che il vittorino impiega per definire il simbolo: esso comprende, assorbe in sé le forme visibili della realtà per mostrare quelle invisibili. Non c’è dunque aspetto della realtà naturale che non rimandi a quella soprannaturale. In questo senso va vista “l’interpretazione

della Bibbia, in cui la storia (*littera*) è il supporto di una continua trasposizione a delle realtà sopra-storiche delle quali gli eventi terreni sono figura” (Chenu 1991:186). Se poi alla parola “simbolo” sostituiamo “immagine”, siamo davanti al costituente dell’allegoria medievale, non solo nelle forme poetiche e letterarie, ma anche in quelle artistiche, dai capitelli delle cattedrali alle pergamene bibliche miniate, solo per fare alcuni esempi. Ma tutta la realtà è un’immagine, le cui forme sensibili rimandano e svelano realtà sovraterrene. Il simbolo, l’immagine diventano quindi la chiave d’accesso alla conoscenza, nei suoi due aspetti, quello di conoscenza della natura come *speculum* del suo creatore e quello di conoscenza della storia come destino dell’uomo sottoposto al volere di Dio. “La creazione è, metaforicamente, un libro, come è uno specchio” (*ibidem*: 191) e le cose sono “rappresentazioni dell’inaccessibile Dio-Uno”, l’immagine del trascendente che “non è un grazioso supplemento, ma per la «somiglianza dissimile» [...] la loro stessa realtà” (*ibidem*:196). Immagine e realtà non solo sono sullo stesso piano, ma sono la stessa cosa, per cui per giungere alle realtà trascendenti l’intelligenza umana deve passare attraverso la materia: l’universo è un sistema di simboli. L’esegesi biblica e a quella poetica servono a questo scopo, e entrambe si servono degli stessi meccanismi: quello “dell’esegeta grammatico che, commentando verso per verso, applica [...] ad ogni frammento separato il processo allegorico” e quello del “retore latino che [...] mescola le immagini per lui oscure con un senso figurato ma letterale, come le parabole, e i sensi spirituali, allegorizzanti” (*ibidem*:194). In questo contesto, la parola poetica, la lettera, diventa il termine medio che colma lo *hiatus* tra le due realtà, naturale e soprannaturale: da una parte simbolizza la realtà attraverso l’allegoria, dall’altra spiega la realtà stessa attraverso il simbolo che propone, percependo la discontinuità tra le due realtà attraverso una *translatio*, una “trasposizione dal visibile all’invisibile attraverso un’immagine” (*ibidem*: 208). E qui, continua Chenu, risiede la differenza tra simbolo (immagine) e allegoria: “l’allegoria è la descrizione analitica di un’idea a partire dagli elementi sminuzzati e astratti di un’immagine, di cui ogni dettaglio assume significato.” (*ibidem*: 211). È proprio questo che intendiamo quando parliamo di “organicismo”, cioè di un orizzonte culturale in cui ogni piccolo “pezzo” della realtà, del mondo storico, e quindi anche della letteratura, dell’arte, è parte integrante non solo di quello stesso mondo, ma anche del mondo “rappresentato”, cioè di quello trascendente.

L'allegoria diventa dunque analisi della realtà frammento per frammento, di tutti i suoi elementi sensibili (un esempio: il fuoco ma anche il calore emanato dal fuoco, la forma delle lingue di fuoco, il muoversi delle lingue di fuoco) come immagini di realtà ossimoricamente invisibili, metafisiche, che non sarebbe possibile vedere in una società che non consideri ogni suo elemento allo stesso modo della natura, cioè come un corpo in cui ogni membro è "organico", cioè necessario agli altri e ne fa parte e di cui costituisce una immagine del soprannaturale. È qui che assume importanza decisiva l'analisi di J. C. Rodríguez sulla società feudale come "cuerpo orgánico" che si mostra in tal modo funzionale al suo "modo di espressione congenito", come lo definisce Chenu, cioè quello allegorico. L'allegoria si lega cioè a quello che Rodríguez chiama "organicismo" o "sostanzialismo" fa riferimento alla nozione di "corpo organico" e all'idea di "sostanza" come "lo determinante de cada cuerpo, bien sea social, humano, mineral, vegetal o celeste" (Rodríguez 1990:115), delineando quindi tutta la natura come un corpo organico, cioè fatto di parti diverse (sociale, umano, vegetale, celeste, ma anche testuale) tutte in relazione tra loro, anche se distinte. La grande fioritura allegorica dei secoli XII XIII (grandissima popolarità ebbero, ancor prima del *Roman de la Rose*, soggetti allegorici religiosi come *l'Albero delle Virtù*, il *Giardino del Paradiso*, il *Castello d'Amore* e quelli laici come il *Detto d'Amore*) (Ceserani-De Federicis 1980: 367-368) mostra infatti come tale modo di espressione fosse effettivamente "congenito", cioè concepito, nato insieme al sistema ideologico feudale: lo stesso corpo sociale, in tutte le sue forme, è un'allegoria di quello che possiamo chiamare "sistema" soprannaturale, per cui ogni dettaglio sociale ha un suo corrispondente spirituale. Un esempio è quello delle tre fiere nell'*Inferno*: esse sono un solo corpo, come si vedrà più avanti, che si trasforma via via in tre fiere diverse, ognuna referente a un aspetto organico al sistema ideologico e politico di cui Dante allegorizza i vizi, mentre allo stesso tempo rimanda a un aspetto organico al sistema soprannaturale di cui è immagine. Aggiungiamo che anche secondo U. Eco "il simbolo medievale è un modo di accedere al divino, però [...] non rivela una verità" ma rappresenta "l'anticamera del discorso razionale e la sua funzione [...] di rivelare [...] la sua inadeguatezza, il suo destino [...] di acquistare realtà a partire da un discorso razionale successivo (Eco 1988: 237). Dunque per l'uomo medievale allegoria e simbolo sono

perfettamente sinonimi, sottolineando però che la nozione che sottostà a entrambi è quella di allegoria, e non di simbolismo (cfr. Varela-Portas 2002: 56).

Bisogna domandarsi a questo punto se la lettura delle immagini potesse avvenire non solo a livello dotto, ma anche a livello popolare. Ebbene, “molte cose fanno pensare che numerosissimi fossero i punti concomitanti tra la consapevolezza dei dotti e quella degli ignoranti”, scrive lo storico dell’arte A. Thiery (1991:221). “Fino al 1400-1500 è praticamente impossibile contrapporre immagini sacre dotte ad immagini «popolari». Non esiste una frattura tra religiosità dei dotti e dei non dotti” (*ibidem*). Tutti insomma sanno riconoscere la dualità del mondo, in quanto la natura è fatta di diverse sostanze: materia e forma, lettera e significato, differenti tra loro come esseri differenti, e totalmente separati: tra essi c’è un abisso, quello tra il cielo e la terra. La visione umanistica vede invece il mondo formato da una sola natura, una sola *alma mundi* che può avere variazioni di espressione, ma che resta sempre una sola. Così nella cosmovisione umanistica l’allegoria è un tutto, una fusione tra corpo e anima, per cui tra le due espressioni (lettera e significato) non c’è alcun abisso: il cielo si è avvicinato, si è fuso con la terra.

## **2. L’allegoria come metodo analitico**

In questo tipo di analisi, l’allegoria medievale non può essere considerata come ha spiegato Sapegno “un tenue presupposto” per l’interpretazione, ma un “segnale” da intendere secondo uno schema analitico (Varela-Portas 2002: 46) che i commentatori antichi a volte già non colgono oppure che, secondo R. Wilson, a volte usano come procedimento interpretativo per evitare di spiegare passaggi che letteralmente appaiono difficoltosi se non errati. Wilson porta l’esempio dell’allegorizzazione operata da F. Villani dell’espressione “nacqui sub Iulio” riferita a Virgilio, che letteralmente non può essere nato all’epoca di Giulio Cesare e che Wilson spiega così: “He [Villani] is faced with a very simple literal statement that is causing him a problem that he wishes to avoid” (Wilson 2013: 36). Così Villani aggira l’ostacolo ricorrendo a Gregorio Magno e inventando una similitudine tra il potere di Cesare e il potere del demonio, sotto il quale sarebbe nato Virgilio, essendo pagano:

“Sanctus Gregorius in *Moralibus* dicit quod quoties licteralis intentio substineri non potest, quod tunc ad allegoricum sensum decurrendum est. Hoc vere ad

licteram sustineri non potest [...]. Verum, volendo sensum allegoricum ponere, Cesar vi bellorum sibi orbem terrarum subegit: unde imperium Cesaris violentum transfert[ur] ad imperium dyaboli deceptivum. (DDP: Villani, *Inf.* I, 70-72).

Il parere di S. Bellomo è che la lettura allegorica dei primi commentatori serva, in quelli più antichi, a “scongiurare una interpretazione letterale della *Commedia*” (Bellomo 2004: 34); e in quelli quattrocenteschi, quando “l’interpretazione allegorica si intensifica e diventa più invadente con il passare degli anni” (*ibidem*: 35), per proporre l’opera come paradigma poetico in cui la poesia si fa, come è per F. Villani e per il modello umanistico, “portatrice di verità assolute e divine, ma nascoste ai lettori non preparati” (*ibidem*). Spiega inoltre, a proposito di Virgilio e di Beatrice, che il testo dantesco offre al lettore poche chiavi per comprendere il significato delle guide del poeta e che quelle che dà, sono ambigue, per cui, seguendo l’ipotesi già formulata nel 1998 da M. Picone, il significato allegorico, per quanto riguarda questi personaggi, dovrebbe essere limitato ai primi due canti dell’*Inferno* e non esteso all’intero poema (Bellomo 2013: 92; cfr. Picone 2008: 17), dal momento nei canti di apertura essi appaiono legati, così come le tre fiere, a elementi indiscutibilmente allegorici. A questo punto molti studiosi si sono posti la domanda se si potesse considerare o no allegorica tutta la *Commedia*, e di che tipo di allegoria si trattasse, se quella dei poeti o quella dei teologi.

### **3. Allegoria dei poeti e allegoria dei teologi**

Per rispondere a tale domanda gli studiosi hanno preso in considerazione il discorso sull’allegoria della *Commedia* tra *Conv.* II e l’*Epistola* XIII. Ricordiamo specialmente C. S. Singleton ed E. Auerbach, a partire dai quali ultimamente M. Picone ne ha proposto una nuova lettura.

Già negli anni ’60 Charles Singleton scriveva che se in *Conv.* II il poeta fa una differenza tra i tipi di allegoria (dei poeti e dei teologi), nell’*Epistola a Cangrande* tale differenza non è più nominata:

“Un’allegoria dei poeti e un’allegoria dei teologi: l’Epistola a Can Grande non fa distinzione. L’Epistola parla del modo in cui deve essere inteso un poema e, togliendo dalla Sacra Scrittura l’esempio di allegoria che adduce, essa ha evidentemente presente quella specie di allegoria che è propria dei teologi; indica quindi un poema in cui il primo senso, il letterale, va preso allo stesso modo del senso letterale della Sacra Scrittura, cioè come un senso storico. [...]L’allegoria dei poeti, come Dante la presenta nel *Convivio*, è essenzialmente un’allegoria che

consiste in «questa cosa per quella», «questa rappresentazione al fine di dare (ma anche nascondere) quel significato». [...] Ma la specie di allegoria a cui ci rinvia l'esempio scritturale nell'Epistola a Can Grande è un'allegoria consistente non in «questa cosa per quella», bensì in «questa cosa e quella», questo senso più quello [...]. Il primo è un significato in verbis [nelle parole]; il secondo è un significato in facto [nell'evento], contenuto nell'evento stesso. [...] È così chiaro che quella della *Divina Commedia* è l'«allegoria dei teologi» (come afferma per mezzo di un esempio l'Epistola a Can Grande), che ci si può solo stupire dei continui sforzi fatti per considerarla un'«allegoria dei poeti»." (Singleton 1978: 119-122).

Secondo M. Picone le due allegorie si ritrovano entrambe: egli identifica la selva nella quale finisce Dante in *Inf. I* con un ostacolo "all'interno di coordinate geografiche tutte terrene e umane" (Picone 2008: 9), mentre in *Inf. II* "viene fornita la giustificazione del viaggio, ovvero, invertire la rotta: "più che di un superamento, si tratterà però di un'inversione di rotta, di un aggiramento dell'ostacolo e dell'inizio di un viaggio completamente diverso"(ibidem:15). Tale cambiamento riguarda anche il genere di allegoria: "Passando quindi dal I al II canto dell'*Inferno* nel poema dantesco cambia radicalmente la strategia retorica [...]: l'allegoria poetica, basata sulla personificazione di entità astratte [...] viene sostituita con l'allegoria biblica; vengono applicati cioè alla scrittura profana del poema gli stessi principi ermeneutici rinvenuti nella scrittura sacra e nell'esegesi patristica" (ibidem:10) passando dal modello allegorico del I canto, ispirato al *Roman de la Rose* o al *Tesoretto* a un poema epico-virgiliano e cristiano modellato sul *descensus* di Enea e sull'*ascensus* di s. Paolo, gettando un ponte tra l'antichità classica e il poema cavalleresco medievale (cfr. ibidem, 9-12). Dunque nell'"altro viaggio", "passando dal I al II canto dell'*Inferno* l'allegoria fondata sulla personificazione di forze morali o spirituali, di vizi e virtù, l'allegoria cioè «dei poeti» cede il posto all'allegoria «dei teologi» fondata su concetto di "figura", così ben studiato da Auerbach" (ibidem: 18-19) per il quale "il senso letterale o la realtà storica di un personaggio non contraddice il suo significato più profondo, ma ne è la figura (Auerbach 2008: 224) in quanto, per esempio, "Virgilio non è [...] l'allegoria di una qualità, di una virtù, di una capacità o di una forza [...]. Egli non è né la ragione, né la poesia, né l'impero. È Virgilio stesso" (ibidem: 222), cioè è un personaggio della narrazione, "visionato" dal narratore proprio come lo stesso Dante.

Quando Singleton parla di allegoria dei teologi lo farebbe dunque pensando ai canti da *Inf. II* a *Par. XXXIII* "in cui il primo senso, il letterale, va preso allo stesso modo del senso letterale della Sacra Scrittura, cioè come un senso storico"

(Singleton 1978: 120) o, come spiega Picone, un viaggio che non è più quello allegorico con personificazioni, bensì quello tipologico con figure storiche” (Picone 2008:17) e dunque è un’allegoria *in factis* che è quella che “riposa sulla realtà storica dell’avvenimento passato” secondo la tipologia biblica, mentre le “astrazioni personificate” riproducono quella *in verbis* (cfr. Pépin 1970: 152). Ma, spiega ancora Varela-Portas, anche se le allegorie delle similitudini nella *Commedia* sono allegorie *in factis*, sono le parole che ci offrono la chiave per il trasferimento di significato, per cui, in un certo senso, sono anche allegoria *in verbis*. (cfr. Varela-Portas 2002:57), dimostrando ulteriormente come la realtà storica può tranquillamente diventare portatrice di un significato allegorico, come aveva già concluso Pépin.

La lettera è dunque un segnale che anche i commentatori colgono in modo diverso, associandola ora a un’allegoria *in factis*, ora a una *in verbis*, variando l’interpretazione a seconda del momento storico e geografico, dell’ambito culturale di provenienza, della cultura personale del commentatore stesso. Un esempio può essere ritrovato nel capitolo sulle tre fiere, che i commentatori analizzano ora come allegoria *in verbis* (la corrispondenza con un’astrazione, il peccato); ora come atteggiamento umano che si ritrova nella storia concreta e quindi come allegoria *in factis*. L’opera, basata su un sogno, può sembrare infatti a livello formale una finzione poetica, e quindi basarsi su un’allegoria dei poeti; ma a livello ontologico

un sueño infundido por la divinidad tiene el mismo estatus semántico de las Escrituras (texto alegórico-imaginario dictado por Fios), y la verdad literal, histórica, de sus hechos garantiza su sentido alegórico, su Verdad anagógica. Así, la alegoría de la Comedia sólo puede ser alegoría de teólogos” (Varela-Portas 2006: 144).

Il problema di Dante è infatti, come spiega J. Varela-Portas in un altro articolo, che egli deve mostrare che “il suo testo è frutto di una esperienza sensibile che coinvolge tutto il soggetto della scrittura, un’esperienza veramente – storicamente – accaduta che può perciò porre le basi di un’allegoria dei teologi come quella della Scrittura” (Varela-Portas 2013:531-532).

Il problema di Dante è, come spiega J. Varela-Portas, che egli

ha bisogno di rilevare che il suo testo è frutto di una esperienza sensibile che coinvolge tutto il soggetto della scrittura, un’esperienza veramente – storicamente –

accaduta che può perciò porre le basi di un'allegoria dei teologi come quella della Scrittura (Varela-Portas 2013:531-532).

Non si tratta dunque di spiegare una finzione poetica, un poema fatto di una serie di figure retoriche ma di offrire uno strumento di conoscenza del mondo che faccia superare l'abisso tra il mondo creato e quello divinizzato, che faccia da "ponte" verso la conoscenza divina, che ricostruisca "il legame fra cielo e terra che la dinamica sociale – con la diffusione del modo di produzione mercantile – aveva irrimediabilmente deteriorato nell'inconscio collettivo" (*ibidem*: 533). Ecco la funzione dell'allegoria dantesca, che riempie il vuoto, compie il salto conoscitivo che da un oggetto rimanda a un altro, un *aliquid pro aliquo*. Potremmo dire che quel "pro aliquo" non si intende in Dante come scambio, ma come "a favore" e non di una cosa, ma di una persona, il lettore. L'allegoria favorisce il lettore nella conoscenza, è un oggetto che risveglia la mente del lettore all'immaginazione, alla rivelazione che "usi della lettera del testo quanto serve per raggiungere la 'verità nascosta' – ma allo stesso tempo 'rivelata' dal 'velame' " (Varela-Portas 2012: 41) in quanto è un'allegoria in cui "nessuno degli elementi che la costituiscono può essere considerato superfluo" (López Cortezo 1998:335), cioè un'allegoria di tipo analitico. Leggendo le allegorie da questo punto di vista, ne risulta che tutta la *Commedia* è da leggere secondo l'allegoria dei teologi. L'allegoria dei poeti infatti, secondo Varela-Portas, copre il senso letterale perché il poeta pensa solo all'immagine, dimenticando che questa deve essere un mezzo per arrivare alla verità, cosa che trasforma la poesia in una attività mondana; mentre l'allegoria dei teologi non vela il senso storico e letterale, ma lo rivela, rivela la verità perché tutto ciò che è scritto, e tutta la natura, parla di Dio. È la teologia simbolica che vede la realtà come entità sacra, per cui la lettera, il senso storico, non potrà mai essere autonomo da ciò che rappresenta. Quindi, due conclusioni: tutta la lettera è costruita in funzione dell'allegoria; tutta la *Commedia* è allegorica (cfr. Varela-Portas 2002: 53-54).

#### **4. L'allegoria analitica**

L'allegoria medievale, come spiegano Chenu, López Cortezo e Varela Portas non è infatti una semplice personificazione di astrazioni (Varela Portas 2002: 55) bensì ricopre un significato univoco che proviene da una realtà che è, come già spiegato, una figura di accesso al divino, a una realtà totalmente altra.

Già nel 1994 Carlos López Cortezo, a proposito del metodo di analisi dell'allegoria, spiegava citando H. Lausberg che l'allegoria include la similitudine, come succede sia nell'Eneide, sia nella Bibbia. Le similitudini virgiliane sono però impiegate come risorsa letteraria, mentre le allegorie bibliche sono molto più complesse. Il primo tipo "llega al lector globalmente, permitiendo una recepción directa [...]: todos sus elementos convergen en una única función significativa. A esta clase de símles los podemos llamar «sintéticos»" (López Cortezo 1994: 32). Il secondo tipo, in cui l'autore illustra l'oggetto della similitudine arricchendolo di molti elementi che non possono essere trascurati, "exige al lector un esfuerzo especial, porque su atención es atraída no tanto hacia el *tertium comparationis* [...] quanto hacia [...] los elementos que lo componen [...]. Este pertenece a otra clase de símles, los que hemos convenido llamar «analíticos»" (*ibidem*). Entrambi i tipi di similitudine si trovano nella *Divina Commedia* e spesso quelle di tipo analitico sono articolate in modo molto lungo e complesso (Lo studioso cita l'esempio di *Inf.* XXIV, 1-21) segnalate dalla critica come bellissimi «quadretti». Ma il fatto che Dante "cae demasiado a menudo en estas «desmesuras»" secondo lo studioso non è attribuibile al fatto che il poeta voglia inserire nel testo una semplice pausa narrativa, ma al fatto che tali similitudini costituiscono "se non la chiave – o una delle chiavi – per accedere ai diversi livelli di significato dell'opera" (López Cortezo 1996: 335) perché "nos remiten, mediante la alegoría, a la problemática o realidad que se aborda en los episodios en los que figuran" e che quindi "nos revelan aspectos inéditos y fundamentales de la *Comedia*, y deben ser analizados desde una perspectiva alegórica, desmenuzándolos elemento por elemento" (*ibidem*: 35). Succede quindi che "cada elemento, cada detalle [...] sirve de soporte a un *transfert* de significado" dal reale all'allegorico. Lo studioso segnala che tra l'altro, nella letteratura medievale cristiana, esistono dei veri e propri repertori di interpretazione simbolica delle immagini bibliche, come le *Distinctiones* derivate dalle *Allegoriae* di Riccardo di san Vittore. Si tratta del metodo allegorico che si ritrova nell'opera dantesca e che "attraverso il procedimento di segmentazione delle parti, anche minime che la compongono, è [...] lo strumento che l'interprete ha a sua disposizione per analizzare iconicamente il concetto e l'idea che stanno alla base del testo" (Arqués 2011:18).

Spiega Varela-Portas che non solo l'allegoria, ma l'immaginazione allegorica è in Dante uno strumento di conoscenza:

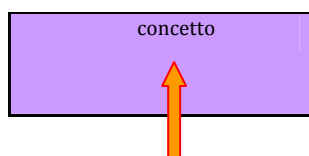
“la rappresentazione immaginaria (visiva ma anche sonora) non è soltanto un mezzo di rappresentazione iconica, ma piuttosto un mezzo di analisi iconica del concetto, dell'idea, che viene sminuzzato in concetti minori che lo spiegano, e, in questo modo, l'immaginazione diventa un modo di conoscenza. (Varela-Portas 2011b: 319).

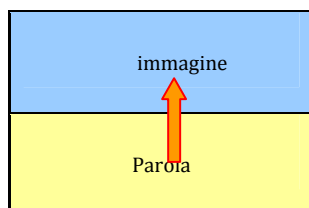
Il processo conoscitivo parte infatti dalla mente come recettore delle immagini, che poi sono decodificate in base alle proprie conoscenze ed esperienze sensibili, proprio come si fa con un'opera d'arte e come facevano gli uomini del medioevo quando guardavano i capitelli delle cattedrali:

In fondo, se ci si pensa bene, il metodo dantesco non è molto diverso da quello utilizzato nei capitelli delle cattedrali gotiche per spiegare al popolo le verità bibliche e altri misteri teologici, anche se, ovviamente, a un grado di complessità e di perfezione infinitamente superiore. E come i capitelli, le immagini dantesche hanno bisogno di qualcuno che ne faccia l'esegesi e ne spieghi i significati” (*ibidem*: 319-320).

L'analisi dell'allegoria da parte dei commentatori può essere una spia del cambiamento di orizzonte mentale tra medioevo e umanesimo: l'allegoria è infatti accessibile se si hanno le chiavi interpretative per comprendere la somiglianza, l'analogia come *tertium comparationis* tra la parola e l'immagine (*ibidem*: 46), chiavi che Dante pone nelle similitudini e la cui lettura risiede nelle caratteristiche o proprietà delle immagini presentate nella similitudine come immagini da analizzare analiticamente partendo dal livello letterale e frammentandole per concetti “visualizzati”. La similitudine infatti “no sólo representa el concepto, sino que nos habla de él, nos lo explica. Es decir, en el símil cada elemento, cada rasgo pertinente se convierte a su vez en interpretante tanto del representamen como del objeto” (*ibidem*: 43-44). A tal fine è essenziale l'osservazione attenta della lettera, in quanto “las palabras del símil nos señalan precisamente el rasgo distintivo de la imagen, el que nos permitirá realizar el *transfert* de significado” (*ibidem*: 46).

Lo schema che propone Varela-Portas parte dalla parola per arrivare all'immagine, e quindi dall'immagine al concetto:





dove il punto di partenza è la parola (livello letterale) che contiene le caratteristiche essenziali dell'immagine e che a sua volta porta al concetto allegorizzato. “Como dijo alguna vez nuestro maestro Juan Varela-Portas: la metáfora y la metonimia llevan de un objeto a otro; en cambio, la alegoría o simbolismo medieval lleva de un objeto a una abstracción” (Nava Mora 2014: 20).

La parola letterale e storica è infatti in stretta relazione con l'oggetto, che compie “una función alegórica cuyo significado se construye a partir de las imágenes (*phantasmata*) derivadas de la palabra que lo designa” (Nava Mora 2014:16)<sup>32</sup>,

Si riportano infine i passi “pratici” da seguire nell'analisi secondo il metodo della “scuola di Madrid”<sup>33</sup>:

1. Comprensione accurata della lettera del testo, seguendo le note “istruzioni” lasciate da Dante all'inizio del Convivio, ma anche da teologi come Ugo di San Vittore. Comprensione letterale significa rappresentare l'immagine non per mezzo di un'impressione generale e vaga, ma facendo caso ai minimi particolari messi in rilievo dalle parole.
2. Identificazione dei tratti distintivi dell'immagine o dell'azione. Questi tratti vengono spesso sottolineati dallo stesso testo dantesco; altre volte, devono essere ricavati dal contesto testuale e, in questo senso, l'esperienza ci insegna che a tale scopo è più importante l'unità ‘episodio’ (cioè cerchio, girone, cornice, cielo) che l'unità ‘canto’.
3. Speciale attenzione deve essere data ai brani di tipo perifrastico, ad esempio le similitudini tipo quadretto o le perifrasi geografiche, perché laddove Dante devia apparentemente a livello letterale con elementi che sembrano essere super flui o non fare all'uopo, è proprio dove lascia traccia degli elementi che devono servire per il transfert. Come ha spiegato Umberto Eco, la violazione della massima conversazionale della relazione è segno evidente dell'esistenza di un altro senso.
4. Considerazione degli elementi impliciti nell'immagine o nella storia (mitologica, storica, autobiografica, ecc.). È questo, probabilmente, uno degli aspetti di più difficile precisazione a livello teorico, perché non è facile segnare rigorosamente i limiti di questi elementi impliciti, il che potrebbe portare a una deriva esegetica

<sup>32</sup> “La imaginación [es decir, la virtud imaginativa, receptora y productora de *phantasmata*] resulta así, el ‘lugar’ privilegiado, la ‘sustancia’ privilegiada donde se concentra la íntima bivalencia del mundo». (Varela-Portas 2006: 17)

<sup>33</sup> L'espressione “scuola dantesca di Madrid” è stata coniata da Nicolò Maldina nel suo articolo *Gli studi sulle similitudini di Dante: in margine alla ristampa de Le similitudini dantesche di Luigi Venturi*, in «L'Alighieri», 32 (2008), p. 144.

staccata dal testo, in senso forse esoterico o misterico. Soltanto la prassi di analisi può stabilire tali limiti, che devono essere verificati con il contesto testuale. Un caso estremo lo possiamo trovare nel mito di Minosse implicito nel personaggio infernale. La storia di Minosse, Pasifae, il toro, il Minotauro e Dedalo non è altro che la storia di come la parte razionale dell'anima (Minosse) – a causa della sua disubbidienza verso Dio – Poseidone – perde il controllo sull'appetito concupiscibile (Pasifae) e irascibile (il toro), provocando la nascita del Minotauro, bestiale e violento, il quale, grazie all'astuzia razionale di Dedalo, è nascosto nel labirinto. Si riproduce così nel mito la struttura morale dell'Inferno, nel passaggio dalla incontinenza alla matta bestialità e alla frode, riassunta così nell'immagine, inventata da Dante, di un personaggio come Minosse, metà giudice di anime metà bestia iraconda.

5. Considerazione delle ambiguità o polisemie semantiche, visto che spesso Dante usa un termine di senso colloquiale a livello letterale e di senso tecnico a livello allegorico (i più ovvi sarebbero termini come parvenza, simiglianza, sembante...). In questo ambito semantico, la interpretatio nominum alla maniera medievale – e non soltanto lo studio etimologico – può essere di grande aiuto. Un caso molto semplice è quello di Caronte, nome che si faceva derivare da caro, carnis: il personaggio porta le anime all'inferno come la carne si trova alle origini di tutti i peccati.

6. Ricerca approfondita sui possibili contenuti filosofici o teologici dell'episodio in modo da ricostruire quella che potremmo chiamare la forma del contenuto (ma senza implicazioni strutturalistiche), cioè la rete di sottoconcetti e rapporti nozionali di un tema. È chiaro che questa ricerca ha basi meno ipotetiche per quello che riguarda ciò che Dante vede che per quanto riguarda l'evoluzione o percorso del personaggio, cioè per quello che riguarda la struttura statica della *Commedia* più che per quanto costituisce la sua struttura dinamica.

7. Formulazione di ipotesi di collegamento fra contenuti filosofico – teologici e tratti distintivi delle immagini, ipotesi che devono essere controllate – falsate – nel contesto testuale, biografico, storico, ecc. Normalmente, se l'ipotesi è corretta la coerenza testuale aumenta e i diversi elementi dell'episodio vengono spiegati e messi in relazione. (*ibidem*: 321)

#### **4. L'Epistola XIII nei commentatori**

Se poi l'*Epistola a Cangrande* abbia influito o no sui primi commenti e quanto attraverso di essi si possa intuire a proposito della sua autenticità è quanto A. Casadei ha ultimamente cercato di indagare. Non si trovano riferimenti a essa in Jacopo Alighieri, il quale “nelle sue *Chiose* si distingue costantemente dalle informazioni e dalle spiegazioni da essa ricavabili” (Casadei 2014: 811). Il caso è diverso in Guido da Pisa, il quale nell'*accessus* delle sue *Expositiones super Dante Alagheriis Comoedia* “mostra estesi e indiscutibili contatti con quello dell'*Epistola*” (*ibidem*) pur senza mai citarla. Casadei ipotizza per questo motivo che potrebbe trattarsi di un riferimento alla prima versione del suo *Prologo*: infatti “là dove il testo dell'*Epistola* crea incongruenze, [...] già la prima versione del *Prologo* non le

manifesta” (*ibidem*: 814-815), tanto da ipotizzare una “dipendenza dell’*accessus* dell’*Epistola* da una prima versione del lavoro di Guido (o persino da un altro archetipo comune a entrambi)” (*ibidem*: 814). Altri commentatori, spiega F. J. Gómez, “propongono di applicare alla scrittura dantesca lo schema dell’ermeneutica teologica”, come “Iacomo della Lana e Guido da Pisa che addirittura sostituiscono all’esempio biblico dell’Esodo il personaggio di Minosse, interpretandone la quadrupla significazione” (Gómez 2014: 835).

Tutto il commento del frate carmelitano è infatti basato sulla divisione tra analisi letterale, dichiarando espressamente nel Proemio di voler “insistere circa licteram cuiuslibet scilicet cantus” (*Inf.* I, proemio), e senso allegorico, che però può essere anche quello morale. Prendendo infatti come esempio *Inf.* 1.22-27 e 1.55-57, in cui si analizzano le due similitudini del naufrago e del mercante, egli si basa sullo schema dell’*Epistola* spiegando che si tratta di due *comparationes morales*: “Utraque comparatio est moralis”, di cui commenta prima di tutto il livello letterale. Nella prima, *Inf.* 1.22-27, contestualizza la similitudine spiegando che non si tratta di un semplice naufrago, ma di un marinaio:

**a nautis sive marinariis**, qui dum evadunt pericula maris, statim quod ad terram pervenerint, ad ea que evaserunt pericula se revolvunt (*Inf.* 1.22-27).

Ugualmente nella seconda, *Inf.* 1.55-57 spiega che il riferimento al mondo mercantile, sottolineato dal contesto del *tempus lucrationi*, non fa riferimento a un semplice compratore:

a mercatoribus [...], qui dum libenter et solícite acquirunt, statim quod tempus lucrationi contrarium appropinquat, medullitus contristantur (*Inf.* I, 55-57).

Successivamente alla contestualizzazione del livello letterale, l’autore aggiunge il secondo termine della comparazione, cioè Dante, per spiegare il significato morale delle similitudini, e cioè nella prima, il volgersi indietro verso i pericoli già scampati (i peccati) e nella seconda, il contristarsi, visto come effetto del peccato:

Sic autor, postquam evasit pericula silve, statim quod ad montem pervenit, ad illa pericula que evaserat se convertit (*Inf.* 1.22-27);

Sic fecit autor, qui dum montem ascenderet, postquam fuit ab illa fera tertia prepeditus, cepit mirabiliter contristari (*Inf.* 1.55-57).

Altre allegorie sono invece spiegate come “figurate”, come quella delle tre fiere: “Hic tangit autor, figurative loquendo, tria vitia que impediunt omnem hominem volentem scandere ad virtutes” (*ibidem*, 31-32).

Dunque il senso allegorico figurato è quello che si intende come allegoria vera e propria e sebbene diverso da quello morale, per Guido e per altri commentatori come Pietro Alighieri, Guglielmo Maramauro, Benvenuto da Imola, G. Boccaccio quel “vel” dell’*Epistola* non è esclusivo – come non lo è infatti dal punto di vista grammaticale – ma inclusivo, nel senso che l’allegoria può includere tutti gli altri significati, senza bisogno di differenziarli ogni volta.

Anche Pietro Alighieri “propone uno schema amplificato di sette sensi, parzialmente modificato da Filippo Villani e integralmente ripreso dal Nidobeato (Stefanin 2001: 189-190 in Gómez 2014, *ibidem*). Anche Benvenuto da Imola utilizza uno schema interpretativo allargato, ma senza far riferimento all’*Epistola*. Lo fanno invece, anche se indirettamente, Pietro Alighieri e Boccaccio, che nei loro proemi parlano di esposizione allegorica e morale: “Boccaccio traduce alla lettera [l’*Epistola*]: «Il secondo senso è “allegorico” o vero “morale”» (*Esposizioni alla Commedia* I, II, 19)”, mentre “Pietro Alighieri definisce «moraliter et allegorice» la seconda *causa materialis* della *Commedia*” (Gómez 2014: *ibidem*). Se l’*Epistola* è dantesca, il fatto che venga tenuta in considerazione costituirebbe una esplicitazione del proseguimento nella *Commedia* del progetto culturale del *Convivio*; se è di altro autore, sarebbe comunque l’attestazione della riuscita di tale progetto nel mondo intellettuale preumanistico. Come spiegava anche N. Sapegno nell’Introduzione alla sua edizione in volume unico dell’intera *Commedia* (ed. Ricciardi, 1957):

“Non importa qui risolvere la questione dell’autenticità dell’*Epistola* [...]; giova invece riconoscere e rilevare la precisa aderenza della definizione proposta dalla sostanza del libro [...]: prodigiosa sistemazione di schemi dottrinali che, applicandosi a tutti i dati, anche minimi della realtà circostante, tende in ogni istante, consapevolmente, a risolversi in un affilato strumento di azione e di redenzione individuale e sociale, morale e politica. [...] Implica cioè un’interpretazione vivacemente polemica della situazione storica e una volontà operosa di intervenire in quella situazione per modificarla e riportarla sulla “diritta via” (Sapegno 1957a: IX-X).

A parere di F. J. Gómez, inoltre, il livello anagogico nella *Commedia* non (sempre?) è necessario: la polisemia di cui si parla nell’*Epistola* spiega infatti che i sensi principali dell’opera sono due:

“isitiis operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum: nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dicitur litteralis, secundus vero allegoricus sive moralis <sive anagogicus> (*Epistola a Cangrande VII*, 20).

Gómez commenta che forse colmare con l’aggiunta di “sive anagogicus” è superfluo, visto che Boccaccio, il quale traduce alla lettera questo passo dell’*Epistola*, si ferma al senso “allegorico o vero morale”, e che anche Pietro Alighieri parla solo, come abbiamo visto, di interpretazione morale e allegorica: “Mi chiedo dunque se la integrazione per congettura del terzo termine *sive anagogicus* sia veramente necessaria, cioè se entrasse nelle intenzioni dell’autore” (Gómez 2014: 835).

Molti altri commenti, come vedremo, apportano infatti soltanto queste due interpretazioni: possiamo congetturare che, se conoscevano l’*Epistola* la conoscessero nella forma in cui la riporta Boccaccio e che dunque anche per loro il senso anagogico, non espresso esplicitamente per il poema, non fosse strettamente necessario.

## CAPITOLO IV

### I COMMENTI<sup>34</sup> ALLA *COMMEDIA* TRA TRECENTO E QUATTROCENTO

#### Jacopo Alighieri (1322)

Figlio terzogenito di Dante, dopo Giovanni e Pietro, seguì il padre in esilio prima del 1315, avendo più di 15 anni. Rentrò a Firenze probabilmente nel 1325 e l'anno dopo prese i due ordini minori. Ebbe tre figli fuori dal matrimonio e pur essendosi impegnato a sposare la madre dell'ultima figlia per riscuoterne la dote, il matrimonio non avvenne mai anche se la dote fu invece riscossa, motivo per cui il fratello della promessa sposa intentò una causa nel 1349 agli eredi di Jacopo, morto nel frattempo. Gli si attribuiscono vari componimenti in volgare: la canzone *Io sono il capo mozzo da l'imbusto*, il sonetto Paolo dell'Abbaco *Udendo il ragionar de l'alto ingegno*, ma la sua attività letteraria è per lo più incentrata sull'opera del padre, con il *Dottrinale*, poemetto allegorico in 600 sestine di settenari a rima baciata, zeppo di contatti con l'opera paterna, a cui aggiunge alla fine un compendio della *Commedia*, il capitolo *O voi che siete nel verace lume* (noto anche come *Divisione*) riassunto dell'opera paterna in 50 o 51 terzine, dedicato a Guido Novello di Polenta e accompagnato dal sonetto dedicatorio *Acciò che le bellezze, signor mio* (datato in due manoscritti al 1 aprile 1332), e le *Chiose*, opera in volgare e limitata all'*Inferno*, scritto allo scopo di "esorcizzare una lettura meramente letterale" del testo dantesco come poteva darsi per un pubblico abituato a leggere opere in volgare (Bellomo2004: 62-64), anche se "Jacopo vede il poema paterno soprattutto nella luce di una grande enciclopedia filosofica" la cui "cifra distintiva è individuabile nell'impostazione allegorica, esplicitata fin al proemio" (Malato-Mazzucchi 2011: 318), ma lo schema interpretativo è simile a quello che Dante applicava all'*Eneide*, "fondato sull'idea che il poema descriva il travaglio dell'uomo attraverso le età della sua vita (Bellomo 2004: 65). Si tratta, insomma, di un "uno sterile, astratto allegorismo, sovrapposto alla lettera della poesia" che

---

<sup>34</sup> Le edizioni dei commenti citati, dove non diversamente indicato, si riferiscono all'edizione on line del *Dartmouth Dante Project* (d'ora in poi DDP): <https://dante.dartmouth.edu>

“nello scendere, canto per canto, all'analisi particolare [...] non riesce più a cogliere dall'interno il significato concreto della fictio, della rappresentazione” (Mazzoni: 1970) basandosi su “corrispondenze e simmetrie non sempre aderenti al testo dantesco” (Malato-Mazzucchi 2011: 318) e che compromettono la spiegazione letterale. Queste ultime due opere sembrano scritte successivamente alla morte di Dante (*ibidem*: 317) ma delle due, è la *Divisione* ad aver avuto maggiore successo e diffusione, mentre la fortuna delle *Chiose* fu complessivamente scarsa (*ibidem*: 319).

### **Graziolo de' Bambaglioli (1324)**

Nato a fine Duecento da una famiglia di notai bolognesi di parte guelfa, rivestì a Bologna varie cariche pubbliche, tra cui quella di cancelliere del Comune e quello di insegnante nella scuola speciale per cancellieri. La polemica con Cecco d'Ascoli tra 1322 e 1324 e la scrittura di due dei tre *dictamina* a difesa della politica del cardinale Bertrando del Poggetto ne rivelano la rilevanza intellettuale e i rapporti con l'ambiente culturale nel Comune e forse con Giovanni del Virgilio, i figli di Dante Jacopo e Pietro, Francesco Petrarca (Bellomo 2004:112-114) fino a quando, con la cacciata del cardinale, anche Bambaglioli sarà esiliato con obbligo di residenza a Napoli dove forse frequenterà la corte angioina e conoscerà Boccaccio (Rossi 2011b:253). A Napoli scriverà il terzo dei *dictamina* supplicando i bolognesi di riammetterlo in città (Bellomo 2004:113) e il *Trattatello delle volgari sentenzie sopra le virtù morali* in volgare, al quale allegherà un commento latino. Il suo commento, in latino, è limitato all'*Inferno* ed è espressamente datato 1324, a due anni di distanza da quello di Jacopo Alighieri al quale fa riferimento per alcune glosse ma dal quale si differenzia per la maggiore puntualità, sia per lo sforzo di allegazione di luoghi paralleli desunti soprattutto dalla Bibbia, da fonti filosofiche (Aristotele, Agostino, Boezio) e fonti classiche, citati tutti come *auctoritates* a difesa della *Commedia* nell'ambiente accademico bolognese ostile alla *Commedia* fin dalla prima apparizione (Rossi 2011b:254). L'interpretazione generale del poema è quella di “opus practicum” e “morale negotium” (Malato-Mazzucchi 2011:255), e pur insistendo sul livello letterale del poema, nel Proemio l'autore fornisce alcune chiavi di lettura allegorica del poema: la selva è la vita in cui l'autore si perde, Virgilio è la ragione che conduce alla cognizione e alla purgazione

dei peccati, Beatrice la somma virtù (Bellomo 2004:114). Caratteristica del commento è la “recisa presa di posizione polemica, a difesa dell'ortodossia dell'Alighieri, su punti e temi particolari che evidentemente erano suscettibili, per allora, di riserve sul piano teologico-dottrinale” (Mazzoni: 1970). La fortuna del commento è testimoniata dalla citazione da parte di autori di commenti successivi (Andrea Lancia, Guglielmo Maramauro) e dalla presenza di due volgarizzamenti<sup>35</sup> che potrebbe testimoniare la richiesta da parte di lettori comuni di un supporto interpretativo (Rossi 2011b:254).

Del suo commento si conosce un'edizione volgarizzata, presente nei codici Strozzii 165 della Biblioteca Mediceo-Laurenziana di Firenze e nel Pluteo XC inferiore 42 della stessa biblioteca, in un'edizione pubblicata da M. Seriacopi nel 2005.

### **Iacomo della Lana (1323-1328)**

Si tratta del primo commento in volgare dell'intero poema dantesco, proveniente dall'area dell'Italia settentrionale che “segna l'incontro della *Commedia* con la cultura dello studio bolognese” (Bellomo 2004:282) il cui manoscritto principale, il Riccardiano-Braidense, presenta caratteristiche tali da farne un libro di studio, essendo suddiviso in tre tomi indipendenti ma con carattere di manoscritto unico – recante il testo al centro e il commento intorno<sup>36</sup> – con elementi analoghi ai moderni volumi a uso scolastico della *Divina Commedia*. Su Iacomo della Lana, “bononiensis, licentiatu in artibus et theologia, qui fuit filius fratris Filipi de la Lana, ordinis Gaudentium”, come assicura il giureconsulto Alberico da Rosciate al termine della sua traduzione in latino del commento lanèo. Una delle maggiori novità esegetiche dell'opera è costituita dai proemi ai vari canti, metodo ripreso poi anche dall'Ottimo commento e da Benvenuto da Imola, in cui Lana offre una “esposizione organica dei problemi dottrinari, filosofici o allegorici” utilizzando le “glosse vere e proprie solo la spiegazione puntuale di singoli versi o dei singoli lemmi”; ma sono da evidenziare anche l'interesse per gli aspetti retorici

---

<sup>35</sup> Delle due traduzioni, denominate A e B, la prima, presente nel ms. Laur. Strozzii 165, è stata recentemente pubblicata da Seriacopi, M. (2005): *Graziolo dei Bambaglioli sull'Inferno di Dante. Una redazione inedita del commento volgarizzato*, Firenze Libri, Reggello.

<sup>36</sup> Questa spiegazione è stata fornita da M. Volpi nel corso del suo intervento “Centralità del manoscritto Riccardiano-Braidense” svolto nell'ambito del convegno *Le carte ridenti* organizzato dalla rivista «Dante e l'arte» insieme alla Societat Catalana d'Estudis Dantescos i l'Institut d'Estudis Medievals, svoltosi presso la Universitat Autònoma di Barcellona dal 20 al 22 maggio 2015.

e grammaticali della scrittura dantesca” e “la propensione novellistica e aneddotta” del commentatore e a dare conto di varianti alternative (Volpi 2011:296-298). Gli strumenti della cultura universitaria sono usati per leggere Dante, con il commento all’opera che diventa un vero e proprio piano di studi universitario e per di più in volgare<sup>37</sup>. Il commentatore bolognese ha per primo “tentato di imbrigliare in una interpretazione coerente e schematica tutti gli elementi della struttura del poema”. Per lui, Dante personaggio si identifica con la specie umana, ma non insiste sull’interpretazione allegorica se non nei primi due canti dell’*Inferno* e alla fine del *Purgatorio* (Volpi 2011: 282). L’elemento formale è tenuto in conto tanto da identificare il viaggio dantesco con un vero e proprio “viaggio della scrittura” verso un sempre maggiore raffinamento poetico (*ibidem*: 283). A Iacomo si attribuisce anche il cosiddetto *Credo di Dante*, un breve testo in terzine, presente alla fine di molti dei manoscritti tramandati, oltre cento, diffusi inizialmente in Italia settentrionale e in seguito anche in Toscana.

#### **Guido da Pisa (1333-1340)**

Frate carmelitano autore di un commento latino all’*Inferno* steso in due redazioni, la prima, prima del 1333; la seconda, tra il 1335 e il 1340 (Bellomo 2004: 268).

Le uniche informazioni biografiche certe, in una selva oscura di incerte e confuse notizie su probabili omonimi, sono quelle che cita egli stesso in un passo dell’*Expositio* (a *Inf* XXXIII, 88) in cui scioglie ogni dubbio: “parlando delle tristi condizioni politiche della città pisana, mentre invoca per lei l’aiuto divino, se ne proclama “oriundus... et civilis filius” (Mazzoni: 1970). L’opera nella sua prima redazione si ferma al canto XXIV dell’*Inferno*, con poche altre annotazioni fino alla fine della cantica. (Bellomo 2004: 270)<sup>38</sup>. Bellomo afferma che tale redazione fu utilizzata come fonte dalle Chiose Palatine (*ivi*), ma R. Abardo, autore del volume sulle Chiose Palatine nell’Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, sostenendo la tesi di F. P. Luiso, ribalta la discendenza dei commenti, indicando le Chiose Palatine come fonte più antica di tutti gli altri commenti fino all’Ottimo (Abardo 2006:28).

---

<sup>37</sup> cfr. nota precedente.

<sup>38</sup> Ne esiste anche un volgarizzamento nel ms. di Ravenna n. 5 (Bellomo 2004:270).

Per quanto riguarda la linea esegetica, quella di Guido “si distingue per acume e una grande indipendenza di giudizio rispetto ai predecessori, che probabilmente conosce molto poco” (Bellomo 2004: 271) e possiamo aggiungere che quello di Guido è un commento che offre una spiegazione allegorica analitica molto dettagliata, ciò che oggi potremmo chiamare, secondo i curatori del testo *Interpreting Dante*, “close reading”, anche al fine di istruire i suoi lettori in materia di ritmo (Nasti-Rossignoli 2013:7). Guido è infatti il primo commentatore a offrire una sistematica trattazione del testo, come spiega S. Bellomo:

“Per la prima volta nella tradizione esegetica della *Commedia*, la trattazione viene saldamente strutturata per ciascun canto, in varie parti: dopo una breve esposizione dell’argomento, eventualmente seguito dalla divisione in parti, si passa alla «deductio textus de vulgari in latinum», che consiste in un’ampia parafrasi, più che in una traduzione. Segue la «expositio lictere», in cui si affrontano i problemi interpretativi principali. Il capitolo viene infatti chiuso dalla segnalazione [...] di «notabilia», «comparationes» e «vaticinia». Le *Expositiones* sono precedute da un breve ma denso Prologo, in cui l’autore mostra di avere precisa competenza dell’Epistola a Cangrande” (*ivi*).

#### **Chiose Palatine (1325-1333)**

Raccolta di chiose in volgare di diverse mani (almeno 4) contenute nel codice Palatino 313 (codice Poggiali) della Biblioteca Nazionale di Firenze. Riproduce più della metà delle chiose di Jacopo Alighieri; altro materiale di Guido da Pisa e dall’Anonimo Latino. Una gran parte delle Chiose Palatine si ritrova nell’Ottimo Commento e ambedue utilizzano lo stesso materiale, per cui secondo Roediger, potrebbe trattarsi di un primo abbozzo dell’Ottimo, oppure, secondo Bellomo, di una comune discendenza da un comune archetipo. La mancanza di materiale da Iacomo della Lana potrebbe inoltre configurare una contemporaneità tra i due commenti, oppure addirittura una precedenza temporale (Bellomo 2004), per cui la data di composizione si attesta tra il 1325 e il 1333.

#### **Ottimo Commento (1333; 1338)**

Così chiamato per la qualità linguistica riconosciutagli dagli Accademici della Crusca fin dall’edizione del 1612 del loro Vocabolario, il commento, in volgare, è tramandato in forme diverse e frammischiate tra loro. Ne esistono tre diverse redazioni: la prima nel ms. Laur. 40.19, la seconda nel ms. Ricc. 1004 (n. 10), più omogeneo e coerente del primo, ma sostanzialmente identico e con cui condivide anche la datazione, risalente al 1333-1334,. La terza è nel ms. Barb. Lat.

4103, una versione molto diversa dalle precedenti, tanto da non esserle collazionabile, molto più coerente anche sul piano formale, risalente al 1338. Opera prevalentemente compilatoria, di autore fiorentino contemporaneo di Dante, che dice di aver conosciuto e di cui conosce precocemente opere come il *Convivio*, la *Vita Nuova*, la *Monarchia* e alcune *Rime* (Bellomo 2004: 354-357). Dimostra anche un'ampia conoscenza della *Commedia* “dalla quale emerge sicuramente la nozione dell'importanza e «auctoritas» (se non ancora «classicità») dell'opera maggiore di Dante” (Mazzoni 1970). Grazie a tali conoscenze è il primo a saper “spiegare Dante con Dante” (Bellomo 2004: 357). Altre fonti ravvisabili sono i commenti precedenti, di cui non accoglie mai le opinioni in modo acritico; i classici e le favole antiche, le cui citazioni puntualmente traduce, insieme con fonti più umili e contemporanee; mentre le fonti bibliche e teologiche sono mutate da testi intermedi (Corrado 2011:385). Il metodo esegetico prende l'avvio dalla spiegazione letterale, mentre per quella allegorica si lascia guidare da Iacomo della Lana, tranne che per l'interpretazione di Beatrice, vista come la Filosofia. Notizie di storia contemporanea cittadina fanno da sfondo alle chiose su Firenze, mentre la forma rispecchia un grado sempre crescente di elaborazione, oltre a vedere le medesime fonti impiegate in modo diverso (*ibidem*: 358-359), tanto da portare a escludere che si tratti dello stesso autore, ormai identificato da più parti con Andrea Lancia<sup>39</sup>. Che questa “ultima forma dell'Ottimo” sia di mano di un altro compilatore, “forse un religioso, forse un domenicano” per alcune chiose “originali e autonome rispetto al resto della tradizione dell'Ottimo”, è quanto ha affermato C. Di Fonzo (2008:15)

### **Chiose Selmi (1337)**

Raccolta di chiose in volgare all'*Inferno* che prendono il nome dal loro primo editore, Francesco Selmi. L'anonimo autore, di cultura modesta, secondo F. Mazzoni (1970), potrebbe essere senese e appartenente a un ceto medio-basso, testimonianza della diffusione del poema anche in ambienti meno colti.

---

<sup>39</sup> L'identificazione si fonda su una sigla presente su due dei testimoni tardo trecenteschi: «A.L.N.F.» da intendere come A[ndrea] L[ancia] N[otaro] F[iorentino]. S. Bellomo ha recentemente offerto una conferma a tale ipotesi rintracciando in un confronto tra l'Eneide volgarizzata attribuita ad Andrea Lancia un identico errore interpretativo presente sia nella glossa a *Inf*, XXX, 98 sia in un passo del volgarizzamento del poema virgiliano. Ma a sfavore di tale ipotesi è il rinvenimento di un commento autografo di Andrea Lancia alla *Commedia* nell'analisi delle quali L. Azzetta ha fatto notare come tutte le affermazioni in prima persona presenti nel testo dell'Ottimo siano assenti nelle chiose autografe del Lancia, oltre a considerare che la sigla è presente in soli due manoscritti sugli oltre 40 traditi, tutti di area toscana (Corrado 2011:387-388).

Scarsamente dipendenti dai commenti precedenti, tra cui si identificano Jacopo e Pietro Alighieri, identifica le allegorie in modo semplicistico grazie alla cultura teologica più che a quella classica, di cui dimostra di conoscere poco o nulla. Non va comunque sottovalutata l'antichità della formulazione e la spontaneità dell'approccio (Bellomo 2004; Malato-Mazzucchi 2011).

### **Pietro Alighieri (1340-41; 1344-49; 1357-58)**

Figlio secondogenito di Dante, doveva avere più di 15 anni nel 1315, in quanto fu compreso nella sentenza che esiliava da Firenze “Dantem Adhegherii et filios” età minima per essere compreso nel bando. Si suppone che abbia seguito Dante nell'itinerario dell'esilio fino a Ravenna, dove secondo la testimonianza di Boccaccio (*Vita di Dante*, XXVI) si trovava insieme al fratello Jacopo al momento della morte del padre. Un documento di dubbia attribuzione lo vede nel 1327 a Bologna con altri “scholaribus Bononie in iure civili”, dove forse ebbe già contatti con Petrarca che successivamente gli dedicò l'*Epistola metrica* III, 7; nel 1322 altri documenti lo trovano a Verona come giudice e delegato del podestà della città e in seguito a Vicenza, come giudice e vicario del podestà. Nel 1341 tornò a Firenze per la spartizione dell'eredità con il fratello Jacopo. Morì nel 1364 a Treviso dove attualmente, nella chiesa di S. Francesco, è stata ricomposto il suo monumento sepolcrale con l'epigrafe che ne ricorda l'attività di commentatore (Malato-Mazzucchi 2011:407-408). La sua attività poetica in volgare riguarda l'opera paterna in funzione apologetica: un sonetto *La vostra sete, se ben mi ricorda* in relazione alle invettive di Cecco d'Ascoli contro l'opera paterna; le canzoni *Non si può dir che tu non possi tutto* contro la corruzione del clero e *Quelle sette arti liberali in versi* in difesa del padre contro la condanna di Bertrando del Poggetto della *Monarchia*. Fu autore anche di un *Capitolo*, un riassunto in versi alla *Commedia*, in volgare e forse anche in terzine, sul modello del fratello Jacopo, recitato a Verona in piazza delle Erbe tra il 1346 e il 1348. Di dubbia attribuzione se a Pietro o a Jacopo il capitolo *Io son la morte principessa grande* (Bellomo 2004:

Il *Comentum* all'opera paterna, come egli stesso lo chiama, fu steso in tre redazioni datate la prima 1340-41, la seconda (riportata dal codice Laurenziano Ashburnhamiano) 1344-49 (Chiamenti) o 1350-55 (Mazzoni) o 1357-58 (Bellomo) e la terza, riportata dal codice Vaticano Ottoboniano, 1357-58. La precedenza del

primo codice “Ash” sul secondo “Ott” è stata da più parti messa in discussione, ma fino a oggi “manca una dimostrazione della priorità dell’una o dell’altra redazione, che valuti estesamente somiglianze e differenze con la prima stesura [...] tenendo conto della legittima possibilità di rimaneggiamenti estranei” (Malato-Mazzucchi 2011: 410), come pure in dubbio è per alcuni studiosi l’attribuzione delle ultime due redazioni al secondogenito di Dante; ma probabilmente le successive redazioni sono da attribuire ai contatti di Pietro in Veneto con la cultura pre-umanistica (*ibidem*:412). La sua opera è ricca di citazioni provenienti dal mondo giuridico e classico, ma anche da altre opere paterne tra cui la *Quaestio*, assicurandone in tal modo la paternità dantesca (Bellomo 2004: 81). La sua esegesi mette in risalto, “la nozione di poesia come “fictio” e che la poesia, fondata sull'allegoria come mezzo d'espressione e frutto di una profonda inventività intellettuale, è l'unica categoria cui l'opera dantesca può essere iscritta” (Mazzoni: 1970) e sull’itinerario gnoseologico del protagonista del poema “per demonstrativam e sillogisticam viam rationis” nelle prime due cantiche e “per viam intellectivam” nella terza. Pietro è inoltre il primo ad applicare alla *Commedia* l’esegesi medievale dell’Eneide interpretando il viaggio di Dante come Bernardo Silvestre aveva interpretato la catabasi di Enea (Malato-Mazzucchi 2011:411). L’assetto esegetico è estremamente coerente sia dal punto di vista del contenuto, di cui evidenzia spesso il senso allegorico-morale, sia della forma (non si tratta di chiose, ma di un discorso continuo) ed essendo scritto in latino, è diretto a un pubblico colto (Bellomo 2004:81).

### **Chiose Filippine (1360-1490)**

Prendono il nome dal codice che le contiene, chiamato Filippino in quanto appartenente all’ordine dei Filippini, fondatori della Biblioteca dei Girolamini di Napoli. Frutto di almeno tre successive scritture, si riconoscono una mano principale, autrice della copiatura del testo intorno al 1360, un primo strato di chiose a margine e interlineari, attribuibili a un cultore toscano di Dante residente a Napoli nel primo decennio della seconda metà del Trecento; un secondo, coincidente in gran parte con il commento di Giovanni di Serravalle e dipendente da quest’ultimo, scritto tra il 1416 e il 1417, o da un suo testimone, e contenente anche parte delle *recollectae* del corso ferrarese tenuto da Benvenuto da Imola, databile alla prima metà del Quattrocento. Il compilatore del secondo strato di chiose mostra

legami con il commento all'*Inferno* di Guglielmo Maramauro, ma S. Bellomo esclude che il Filippino abbia copiato da Maramauro (Bellomo 2004: 218), mentre Mazzucchi esclude che Maramauro abbia copiato dal Filippino (Mazzucchi 2002:37) ipotizzando un archetipo comune di entrambi i testi, presente a Napoli prima del 1369 la cui fonte sarebbe Pietro Alighieri, di cui si trovano tracce nel secondo strato di chiose. Altre chiose sono state aggiunte tra metà e fine Quattrocento da altri due occasionali lettori (Mazzucchi 2002:42). Lo strato quello più interessante, il secondo, adatta qua e là alcuni elementi del commento al pubblico napoletano, adducendo a illustrazione del seme che fa "mala prova" al di fuori del suo terreno naturale (*Par.* VIII, 139-141) l'esempio del pepe «hic Neapoli» (Bellomo 2004:219) o con prime attestazioni di termini napoletani come "maruzza" per lumaca, o la spiegazione di "introcque (frattanto, *Inf.* XX, 130) con "dentro", per assonanza con il volgare napoletano e per l'incomprensione del volgare fiorentino, testimoniando la presenza a Napoli del testo della *Commedia* e dei commenti all'opera in età angioino-durazzesca<sup>40</sup>. Le chiose non ebbero alcuna circolazione, nonostante il codice, riproposto in una ricca edizione facsimile dall'editrice Salerno nel 2001, fosse riccamente miniato con un corredo di ben 146 vignette, successive al testo e riconducibili all'area napoletana, dalla dimensione iconica fortemente narrativa e con didascalie.

### **Guglielmo Maramauro (1369-73)**

Nato nel 1317 da una famiglia nobile napoletana, come dichiara egli stesso, fu funzionario della regina Giovanna I d'Angiò, ragion per cui viaggiò molto, come afferma, sia in Italia, sia all'estero. Già anziano ottenne il lettorato dell'opera di san Tommaso d'Aquino presso lo Studio domenicano di Napoli. Frequentò Petrarca, Boccaccio e Forese Donati, oltre ad avere avuto rapporti nei suoi viaggi con Pietro Alighieri (Bellomo 2004: 325-326). Gli sono attribuite due canzoni e cinque sonetti, un lavoro sulla genealogia degli dei e un *Chronicon de Regno Neapolitano*. La sua opera maggiore fu l'*Expositione sopra l'Inferno di Dante Allighieri*, la testimonianza più rilevante della fortuna della *Commedia* nella Napoli angioina. L'unica copia manoscritta pervenuta è datata 1464, ma la stesura risale agli anni

---

<sup>40</sup> È quanto ha spiegato A. Mazzucchi durante suo intervento "Illustrare e commentare la *Commedia* nella Napoli angioina" nell'ambito del convegno *Le carte ridenti* organizzato dalla rivista «Dante e l'arte» insieme alla Societat Catalana d'Estudis Dantescos i l'Institut d'Estudis Medievals, svoltosi presso la Universitat Autònoma di Barcellona dal 20 al 22 maggio 2015.

1369-73, la cui prima edizione critica risale solo al 1998 (a cura di S. Bellomo e G. Pisoni). L'intenzione globale è quella di fornire un'esegesi puntuale del testo dantesco e di affrontarne i problemi generali (Malato-Mazzucchi 2011:262-263). Attento alla lettera del testo dantesco, forse insiste su di essa a motivo delle difficoltà che un non fiorentino poteva avere nella comprensione del testo dantesco (*ibidem*: 264-265) Per quanto riguarda l'interpretazione, l'autore si riallaccia a quella generica desunta dal *Comentum* di Pietro Alighieri dal quale estrapola anche le citazioni erudite che affianca ad altre di prima mano (Bellomo 2004:326). Come fonti, afferma di utilizzare i commenti anteriori, ma in realtà i maggiori prelievi vengono – non denunciati – dalla seconda redazione del commento di Pietro Alighieri (Malato-Mazzucchi 2011:263). Probabilmente poco agevole risultava in alcuni luoghi la lettera del poema, per cui si servì di un *corpus* di glosse, probabilmente napoletane, che confluirono poi nelle Chiose Filippine (Bellomo 2004: 326). Primo tra i commenti in volgare in ambiente napoletano di cui si abbia notizia, i suoi destinatari sono i colti intellettuali napoletani, i “dantisti”, termine da lui impiegato per la prima volta (Malato-Mazzucchi 2011:264). Denso di notazioni autobiografiche e storiche, costituisce inoltre “un documento di lingua di notevole interesse” per “la rarità di testi in prosa napoletani trecenteschi pervenuti fino a noi” (*ibidem*), oltre che per attestazioni di lemmi a connotazione diatopica come l'uso, per la prima volta, del termine “pastiera” (*ibidem*).

### **Giovanni Boccaccio (1373-74)**

Il Boccaccio esegeta della *Commedia* è un intellettuale ormai anziano, che dal 23 ottobre 1373 al gennaio 1374 legge i primi 17 canti dell'*Inferno* nella chiesa fiorentina di santo Stefano in Badia, utilizzando appunti che chiamerà in seguito *Esposizioni sopra la “Comedia”* ma il cui autografo resta “al livello poco più che di brogliaccio” (Calenda 2011:243) a causa della brusca interruzione delle letture, dovuta forse a una malattia, forse alle pressioni di un autorevole personaggio che avrebbe rimproverato a Boccaccio di aver “traviato” il messaggio dantesco divulgandolo al popolo. Tra i suoi uditori c'è anche Benvenuto da Imola, che utilizzerà nel suo commento gli spunti esegetici tratti da Boccaccio. Le letture, che hanno luogo tutti i giorni tranne i festivi, erano state richieste da un gruppo di cittadini fiorentini ai Priori delle Arti e al Gonfaloniere di Giustizia, i quali avevano

affidato l'incarico al maggior esperto di Dante presente a Firenze, cioè proprio Boccaccio, già conosciuto sia come autore del *De origine, vita studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aligerii*, più noto come “trattatello in laude di Dante”, come lo definisce lo stesso autore; sia come filologo dantesco, in quanto aveva allestito almeno tre manoscritti danteschi che ci sono pervenuti (il Toledano 104.6, il Riccardiano 1035 e i Chigiani L V 176 e L VI 213) contenenti non solo la *Commedia*, ma anche in varia parte la *Vita Nova*, le canzoni e il *Trattatello*. Ogni copia della *Commedia* era accompagnata da un breve riassunto di ciascuna cantica in terza rima, sul modello dei Capitoli di Jacopo Alighieri, Guido da Pisa o Bosone da Gubbio (Bellomo 2004). La lettura si rifà alla metodologia dell'*Epistola a Cangrande* e nel contenuto è influenzata dai commenti precedenti: Pietro Alighieri, Lana, Ottimo e soprattutto Guido da Pisa, pur senza nessuna citazione diretta. Alla base dell'opera “si collocano certe costanti di lettura che testimoniano la presenza di un solido progetto interpretativo” (*ibidem*) mentre si nota “una certa insistenza sul contenuto etico del poema [...] allo scopo di indurre i fiorentini «tam in fuga vitiorum quam in acquisitione virtutum»“ (Bellomo 2004:173). La sua preoccupazione è quella di conciliare la poesia dantesca con quella dell'amico e maestro Petrarca soprattutto per la discussa opzione linguistica volgare e non latina, che comportava “pubblico e interlocutori del tutto differenti: italiani e borghesi nell'un caso, europei e aristocratici nell'altro” (Bellomo 2004: 174). Il compromesso di Boccaccio è quello di coinvolgere Petrarca in una difesa di Dante contro i detrattori della poesia, “facendo dell'Alighieri il prototipo del nuovo [...] «poeta teologo» portavoce laico della stessa divinità” (*ibidem*). Le Esposizioni furono molto conosciute tra Medioevo e Rinascimento; oltre a Benvenuto da Imola, anche Guglielmo Maramauro afferma di aver avuto informazioni da Boccaccio per il suo commento; l'Anonimo Fiorentino e Filippo Villani rivelano un utilizzo diretto del testo, come anche Barzizza e Landino, dai quali poi passerà ai commentatori cinquecenteschi, anche se per vedere una edizione a stampa del commento boccacciano bisognerà aspettare fino al 1724 (Calenda 2011).

### **Benvenuto Rambaldi da Imola (1375-83)**

Non sono note le date di nascita e di morte dell'autore di uno dei più conosciuti commentatori trecenteschi della *Commedia*. Nacque probabilmente nei

primi venti o trenta anni del Trecento e fu corrispondente di Petrarca e di Coluccio Salutati, oltre ad aver conosciuto Boccaccio a Firenze e ad aver ascoltato le sue *Esposizioni* sull'*Inferno*. Nel 1365 fu costretto all'esilio a causa di una ambasceria al papa in Avignone contro la famiglia degli Alidosi, signori di Imola, per cui si stabilì a Bologna senza poter più rientrare a Imola. A Bologna praticò la professione di maestro in una scuola privata molto prestigiosa, quella avente sede nelle case di Giovanni da Soncino, nella contrada di Porta Nuova e qui iniziò la sua attività di lettore degli *auctores* classici e del poema dantesco. Nel 1375 denunciò alcuni professori e studenti dello *Studium* bolognese per sodomia e fu costretto ad abbandonare Bologna rifugiandosi a Ferrara, dove continuò la sua attività di commentatore dei classici, in particolare Virgilio, e di Valerio Massimo, Lucano, Petrarca e Dante. Il *Romuleon*, una compilazione di storia romana da Enea fino a Diocleziano, il *Libellum Augustalis*, una rassegna di imperatori romani da Cesare a Venceslao, e il *Comentum* alla *Commedia* sono le sole opere compiute di Benvenuto. Per quanto riguarda il commento dantesco, la sua esegesi tiene conto sia dell'attività di *magister*, e quindi della necessità della chiarezza espositiva, sia dell'apporto dei classici, ai quali si sforza di ricondurre il dettato dantesco. (Bellomo 2004: 144) Benvenuto è infatti il primo “espositore professionista della *Commedia*” che analizza il testo con un metodo critico già consolidato, ponendo attenzione agli aspetti formali del testo, alla costruzione sintattica e alla parafrasi anche per spiegare aspetti della lingua fiorentina non sempre comprensibile (Pasquino 2011:93). Gli *accessus* ai canti mostrano l'uso di materiali provenienti dalla parafrasi di Averroè alla Poetica di Aristotele, dell'*Epistola a Cangrande*, dell'orazione ciceroniana *Pro Archia poeta*, di cenni biografici su Dante provenienti dal *Trattatello* boccacciano Altri spunti esegetici presenti in commenti precedenti mostrano la sua puntuale ricerca documentaria sul poema dantesco, specie da Pietro Alighieri da cui spesso prende le distanze a proposito di dubbi interpretativi (*ibidem* 94-95). Il commento latino alla *Commedia*, redatto in due versioni *recollectae* stese la prima a Bologna (1375), la seconda a Ferrara (1375-76) e la definitiva, limitata all'*Inferno*, del 1379-83 (non riuscirà a rivedere invece le altre due cantiche). Tipico del suo commento “particolarissimo, per la sua stessa dimensione e complessità non facilmente definibile, anche perché coesistono in esso atteggiamenti e interessi vari (chiaro frutto della personalità stessa del critico, ma anche della temperie

culturale sullo scorcio del secolo, con la crisi della grande scolastica e l'incipiente fiorire dell'Umanesimo)" (Mazzoni: 1970) è la vivacità intellettuale che si esprime nell'entusiasmo per la figura di Dante e per il suo poema, la lingua latina spesso ampliata al volgare e la suddivisione espositiva che parte dall'esposizione dei contenuti del canto in un breve proemio introduttivo, con notizie storiche e culturali necessarie alla comprensione del testo; poi si passa alla spiegazione letterale suddividendo il testo in lemmi e fornendone una parafrasi e ove necessario, la costruzione sintattica per ricostruire la volontà dell'autore (Pasquino 2011:97). Per quanto riguarda l'interpretazione, Benvenuto "attribuisce la prima ispirazione ad una visione, da intendersi come ultima tappa di un processo conoscitivo, niente affatto sovrumano, anche se compiuto mediante la grazia divina" (Bellomo 2004:145). Il suo interesse è nei confronti di Dante poeta, la cui abilità consiste nel "rappresentare visivamente i contenuti di una percezione intellettuale" (Pasquino 2011:99). La stesura definitiva del commento comprende anche un carme dedicatorio a Niccolò d'Este e cinque carmi latini in esametri ad accompagnamento del testo esegetico, uno dei quali in lode di Dante. La fortuna del commento fu notevole, essendo utilizzato da vari commentatori successivi, tra cui Filippo Villani, le Chiose Filippine, Matteo Chiromono e Giovanni da Serravalle. Ma solo fino al commento di Landino, di cui ancora Benvenuto fu la fonte; e fu proprio la notorietà di Landino a decretare la fine del commento del professore imolese (*ibidem*: 102).

### **Francesco da Buti (1394; 1396)**

Nato a Pisa non dopo il 1324 fu notaio, grammatico e cancelliere del Comune. Fu autore di un commento alla *Commedia* continuo e in volgare, terminato nel 1394 e rivisto per quanto riguarda il Paradiso nel 1396. Avviato alla carriera di notaio, attorno al 1350 lo si ritrova già insegnante prima per conto altrui, poi dopo il 1355, conseguito il titolo di "doctor gramaticae", in una scuola propria, sovvenzionata dal Comune, pur continuando la sua attività notarile. Costretto a lasciare Pisa a causa della guerra con Firenze, dovette tornarvi in quanto nel 1369 fu nominato Cancelliere degli Anziani (Bellomo 2004: 246-247). Quando Gambacorta, il signore di Pisa, volle rilanciare lo *Studium* pisano, Buti fu chiamato tra i "sapientes viri" come "magister gramaticae". Le sue opere riguardano soprattutto l'ambito docente: scrisse le *Regule gramaticales (Regule pisanae)*, *Regule*

*rethorice*, il *Dictamen* e delle *Formule epistolares*, opere rivolte sia ad allievi che muovono i primi passi nello studio del latino ma idonee anche a un corso universitario (Franceschini 2011: 194). Legate alla sua attività di insegnante sono la copia e il commento dei classici latini, di scrittori mediolatini e ai testi patristici che traduce dal latino, attività per le quali ottenne crescenti riconoscimenti anche economici dal Comune di Pisa. Il commento alla *Commedia* fu pubblicato dopo che ne ebbe tenuta la lettura nell'ambito dello *Studium*, cosa che valse ad aumentare il prestigio dell'università pisana e del suo signore Gambacorta e anche riconoscimenti accademici al commentatore. Il commento è suddiviso in lezioni (due per canto) e il metodo della trattazione è molto attento alla sua efficacia didattica: prende il via dalla parafrasi (per lo meno nell'*Inferno*), a cui fa seguito l'esposizione dell'allegoria per piccoli gruppi di versi, ma senza allontanarsi dalle interpretazioni precedenti. Conosce Guido da Pisa, Iacomo della Lana e Pietro Alighieri e forse alcune chiose dell'*Ottimo*. Appaiono anche debiti verso Benvenuto da Imola, anche se il più cospicuo è verso Boccaccio, la cui lettura fiorentina si voleva emulare a Pisa (Franceschini 2011: 197), ragion per cui Buti scelse la lingua volgare. L'analisi minuta della lettera sotto tutti i suoi aspetti rivelano un "approccio a Dante come classico" (*ibidem*: 198). Le sue doti interpretative dal punto di vista letterale però non coprono i limiti che i critici hanno evidenziato nell'interpretazione filosofica, teologica, astronomica e anche storica; ma la sua esperienza interpretativa "si intreccia con la cultura medievale e i nuovi fermenti preumanistici" (*ibidem*) evidenziando il "superamento degli interessi allegorici per un'analisi d'ordine retorico-grammaticale, come evidenziato da Petrocchi (Franceschini 2011: 199), per cui è notevole l'uso dei classici ma anche di testi mediolatini come Boezio, Agostino e Tommaso d'Aquino, opere retoriche e grammaticali come la *Rethorica ad Herennium* e repertori etimologici come Alain de Lille. Il suo è "l'unico antico commento in volgare e continuo rispetto ai precedenti del Lana e dell'*Ottimo* (che non avevano analizzato il testo del poema verso per verso e parola per parola)" (Franceschini 2011: 201). Il commento ebbe grande diffusione presso le corti toscane, gli intellettuali e le famiglie nobili proprio grazie alle caratteristiche di sistematicità e "modernità" interpretativa pur senza varcare i confini regionali, forse proprio per la scelta della lingua volgare fiorentina, che lo rese interessante per gli Accademici della Crusca ma il cui manoscritto, di

veste pisana, ne impediva l'uso a Firenze (Franceschini 2011:204). Morì nel 1406 mentre Pisa resisteva ai nuovi padroni fiorentini ai quali era stata venduta dai Visconti, senza assistere, fortunatamente, alla definitiva cessione della città da parte del Gambacorta, avvenuta dopo soli due mesi (*ibidem*:196).

### **Anonimo Fiorentino (1400)**

L'editore del testo, P. Fanfani, attribuì questo nome al commento per la mancanza di notizie sull'autore, tranne il dato della sua provenienza fiorentina. Composto tra la fine del XIV sec e l'inizio del XV propone un'originale riflessione sul testo dantesco incorporando tutte le precedenti tradizioni esegetiche, da Boccaccio a ritroso fino a Jacopo Alighieri. La cultura del commentatore appare non di scarso livello, visto che propone, accanto a fonti romanze, citazioni volgarizzate o anche in latino di autori classici e di opere della letteratura medievale in volgare, da Boccaccio a Petrarca oltre alla lirica duecentesca e alle cronache di Dino Compagni e Giovanni Villani e anche delle opere di Dante come la *Vita Nova*, alle canzoni del *Convivio* e alcune *Rime*. Di grande interesse per i dati storici e di ambito fiorentino, e di utilità per l'interpretazione letterale, non innova nei confronti di quella allegorica, riprendendo in molte parti le *Esposizioni* di Boccaccio (Bellomo 97-98).

### **Filippo Villani (1391-1405)**

Commenta solo il primo canto dell'Inferno, in latino, tra la fine del Trecento e l'inizio del '400. Proveniente dai cronachisti fiorentini Matteo (suo padre) e Giovanni) suo fratello, fu dottore in giurisprudenza a Firenze e tre anni dopo la cattedra di diritto civile. Fu poi cancelliere al Comune di Perugia e alla fine dell'incarico, rientrato in patria, prese parte alla vita intellettuale di Firenze, diventando amico di Coluccio Salutati, di Tedaldo della Casa e del musicista Francesco Landini. A Firenze scrisse le due redazioni del *De origine civitatis Florentiae et de eiusdem famosis civibus*, nel quale dedica a Dante un'ampia parte, su modello del *Trattatello* boccacciano. Nel 1391 ebbe l'incarico dal Comune di leggere Dante presso lo *Studium* fiorentino, succedendo all'incarico che era stato di Boccaccio. fino probabilmente al 1405, quando morì. Continuò l'opera di famiglia, la *Cronica*, per un solo anno, per poi dedicarsi, probabilmente durante il periodo del lettorato fiorentino, alla *Commedia*, di cui curò l'allestimento di un'edizione di suo

pugno, il Laurenziano di s. Croce n.2, e del commento, ma si dedica all'esposizione minuziosa del primo canto dell'Inferno preceduto da un amplissimo accessus all'intera *Commedia*, rifacendosi alla tradizione esegetica precedente, specie le *Expositiones* boccacciane,. impegnandosi a “dimostrare che la poesia è veicolo sempre, in quanto tale, di verità assolute e cristiane.[...]. Il metodo per rintracciare tali verità è il quello allegorico, mediato dall'*Epistola a Cangrande* [...], dall'esegesi biblica e da quella neoplatonica” (Bellomo 387). Il manoscritto, incompiuto, non ebbe diffusione, e quello che possediamo non è l'originale, ma sarà citato successivamente, specie da Cristoforo Landino. (Bellomo 386-388).

### **Giovanni Bertoldi da Serravalle (1415-1416)**

Di nobile famiglia guelfa originaria di San Marino, nasce a Serravalle e la prima data certa della sua vita è il 1379 quando lo si trova come frate nel convento di san Francesco a Ferrara come “baccalarius” durante il biennio precedente al conseguimento del titolo di dottore, ottenibile non prima dei 30 anni. Fu probabilmente a Ferrara che ascoltò la *lectura Dantis* di Benvenuto da Imola. Fu poi nel 1383 presso il convento del Santo a Padova ma poi, chiamato dal 1387 allo *Studium* di Pavia da Gian Galeazzo Visconti come lettore di filosofia morale, iniziò una brillante attività accademica in parallelo con un'altrettanto brillante carriera ecclesiastica. Fu infatti successivamente a Roma presso Bonifacio IX come lettore di Pietro Lombardo presso lo *Studium Curiae*, poi come vicario vescovile a Montefeltro, in seguito al convento francescano di Assisi e infine a Firenze presso lo *Studium* del convento di Santa Croce a Firenze. Qui si fermò abbastanza a lungo per poi ripartire per un pellegrinaggio in Terra Santa, al ritorno dal quale riprese la sua carriera accademica come lettore di teologia presso lo *Studium* di Perugia ma dal quale si allontanò essendo stato nominato, probabilmente grazie alla sua esperienza in ambito ecclesiastico, Provinciale dei francescani delle Marche, incarico molto importante in un momento delicato come quello dello scisma d'Occidente. Fu segretario particolare del papa Gregorio XII che lo portò al suo seguito al Concilio di Costanza, dove tradusse in latino la *Commedia* nel 1415 in soli 5 mesi, scrivendo il relativo commento nell'anno successivo, il 1416, commissionato di tre prelati partecipanti al Concilio, per fare in modo che i partecipanti potessero leggere e fruire dell'opera dantesca. (Bellomo 2004: 163-

164). Si tratta del primo esempio di divulgazione e contestuale “ricezione «alta» della *Commedia* al di fuori dei confini dell’Italia” (Ferrante 2011: 229), a dimostrazione dell’importanza acquistata dal poema dantesco come esempio tanto potente di ortodossia da richiedere una traduzione in latino nel minor tempo possibile per poter essere utilizzato dai vescovi di tutta Europa addirittura per contrastare lo scisma in atto. Ciò spiega la scarsa attenzione alla lingua, un latino piuttosto grosso ma fedele al testo originale, comprensibile a tutti i padri conciliari e prosasticamente adatto a rendere il volgare in rima della *Commedia* (Ferrante 2011: 129). Il materiale delle lezioni ferraresi di Benvenuto da Imola costituisce, come l’autore riconosce più volte, la fonte principale del commento, “interessante e godibile per frequenti notazioni e giudizi personali” (Bellomo 2004: 164). La sua operazione esegetica ricalca quella di Benvenuto ma con “tentativi di appropriazione” delle glosse dell’imolese che “tradiscono la volontà dell’autore di passare dal ruolo di *compiler* a quello più autorevole di *commentator*” (Ferrante 2011: 231) nello sforzo di dare al commento un impianto esegetico autonomo. Tenne almeno un’omelia ai padri conciliari, nella quale condannava la simonia, ma è comunque un “uomo della gerarchia ecclesiastica, difensore dei beni e dei privilegi della Chiesa” (*ibidem*: 234). Al ritorno dal Concilio fu nominato vescovo di Fano, dove sedò una rivolta contro i Malatesta e dove morì “proprio de vichiezza” nel 1445.

### **Guiniforte Barzizza (1440)**

Nacque a Pavia da famiglia di origine bergamasca, per cui parla sempre di sé stesso come bergamasco. La sua vita può definirsi un tipico esempio di intellettuale umanista cortigiano e cosmopolita, che unì alle lettere una discreta attività politica al servizio dei vari signori che si avvicendarono nei comuni del nord Italia tra metà e fine Quattrocento. Su esempio del padre, Gasparino, umanista di notevole caratura, si avviò agli studi umanistici e giovanissimo conseguì nel 1422 a Pavia il dottorato in arti, ottenendo successivamente, dopo soli tre anni, la cattedra di filosofia morale della facoltà di giurisprudenza. Successivamente fu *lector* di Cicerone a Novara, per occuparsi l’anno seguente di questioni politiche a Barcellona al servizio di Alfonso d’Aragona come suo consigliere. Successivamente ottenne a Pavia la cattedra di eloquenza che era già stata del padre, fino al 1441,

quando entrò al servizio dei Visconti come segretario ducale. Alla morte del Visconti, passò al servizio degli Estensi a Ferrara; successivamente fu richiamato a Milano da Francesco Sforza come precettore del figlio Galeazzo Maria. Compose varie orazioni d'occasione, degli scritti in latino e su incarico di Filippo Maria Visconti un commento ad alcuni sonetti di Petrarca, ma il suo lavoro più corposo è sicuramente il commento in volgare all'*Inferno*, scritto su commissione dello stesso duca, databile al 1440 circa, il cui proposito è di fornire, utilizzando i commenti precedenti, in particolare Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti, una spiegazione sia letterale sia metaforica e allegorica al poema dantesco (cfr. Bellomo 2004: 134-135). Infiorato di commenti moralistici sull'epoca contemporanea in chiave antiflorentina e ghibellina, è un esempio dell'uso divulgativo della tradizione esegetica dantesca, come lo definì Dionisotti, anche grazie all'uso del volgare rivolto a un "medio pubblico lombardo di non grande dimestichezza con la lingua di Dante" (Bellomo 2004: 135), ma non ebbe diffusione al di fuori dell'ambiente cortigiano. Guiniforte morì nel 1463 a Milano.

#### **Cristoforo Landino (1481)**

Cancelliere dei Medici, è un esempio brillante di letterato cortigiano, autore di uno dei più importanti commenti all'intera *Commedia*, il primo a stampa, pubblicato a Firenze il 30 agosto 1481.

Il commento, che seguiva il modello tradizionale che affiancava all'interpretazione letterale e allegorica alcuni riferimenti all'ideologia neoplatonica. Di concezione completamente nuova era invece il lungo e articolato *Proemio* che, rispetto agli *accessus ad auctorem* che aprivano i commenti tradizionali, si distingue per essere un vero e proprio studio sulla storia civile e sulla tradizione culturale fiorentina nelle sue diverse manifestazioni, dalla poesia alla musica alle arti figurative all'architettura, delle quali vengono indicati i rappresentanti più significativi. La funzione celebrativa del *Comento* fu ulteriormente amplificata in occasione della presentazione dell'edizione alla Signoria della città: in quella circostanza il Landino pronunciò un'orazione, stampata negli ultimi mesi del 1481 o nei primi del 1482 da Niccolò della Magna. Il *Comento* ebbe una grandissima fortuna fino a tutto il XVI secolo: per oltre un

secolo la *Commedia* dantesca si lesse accompagnata soprattutto dall'interpretazione landiniana. (Procaccioli 2001).

## CAPITOLO V

### ANALISI

#### 5.1. I proemi dei commentatori

“La storia del primo secolo di dantismo è ben lungi dall’essere stata scritta”, affermava una decina d’anni fa Z. Barański (2001:s/p). Ed è per dare un contributo agli studi su questo primo secolo di commenti danteschi che ci accingiamo al presente lavoro, che prende avvio da alcuni dei commenti alla *Commedia* scritti appunto nel primo secolo dopo la morte di Dante. Di questi analizzeremo alcune parti dei proemi al fine di esaminare il punto di vista sulla realtà letteraria e sociale e il punto di vista sull’allegoria che emerge attraverso di essi.

A tale scopo sono stati presi come punto riferimento concreto i verbi utilizzati dai vari commentatori per riferirsi all’allegoria nella *Commedia* e per spiegarla, proponendo alcuni esempi dell’uso che ne viene fatto e delle interpretazioni che conseguentemente ne emergono, al fine di riflettere sul cambiamento del paradigma mentale e interpretativo del reale nel momento di passaggio dal mondo feudale a quello borghese e protoumanistico.

Molti dei proemi partono dalla descrizione della struttura morale della *Divina Commedia* offrendo fin dall’inizio, cioè nell’impostazione del discorso, spunti di analisi e di riflessione.

Cominciando dal commento più antico, esamineremo alcuni passi del breve proemio che precede il commento di Jacopo Alighieri (1322), in cui viene utilizzato il verbo “dimostrare” o “mostrare”, il cui significato più evidente è quello di “spiegare”, ma non esclude altri suggerimenti. Jacopo afferma che

El principio delle intenzioni del presente autore è di *dimostrare* di sotto alegorico colore le tre qualità dell'umana generazione (*Inferno, Introduzione*).

Il punto di partenza del figlio di Dante è “l’umana generazione”, di cui “dimostrare” le “tre qualità” attraverso il metodo dell’“alegorico colore”. Così il proemio del commento che si fermerà all’Inferno comincia a spiegare l’allegoria della prima cantica:

La prima [parte] considera de' viziosi mortali, chiamandola Inferno, a *dimostrare* che 'l mortale vizio opposto alla altezza della virtù siccome suo contrario sia (*ibidem*).

L'allegoria spaziale alto-basso serve per “dimostrare” l'opposizione morale virtù-vizio, perché “il luogo determinato de' rei è detto Inferno, per lo più basso luogo e rimosso dal cielo”, contrappasso che “dimostra” l'Inferno, dato che il “basso luogo” in cui si trova corrisponde alla bassezza morale del vizio. In questo caso il verbo “dimostrare” sembra avere un significato quasi geometrico, vista la perfetta corrispondenza tra l'allegoria e il concetto da rappresentare, mentre nel brano precedente il significato è quello di “mostrare”, “spiegare”.

La seconda cantica viene presentata così:

La seconda considera di quegli che si partono da' vizi per procedere nelle virtù, chiamandola Purgatorio, a *mostrare* la passione dell'animo che si purga nel tempo ch'è mezzo dall'uno operare all'altro (*ibidem*).

Del Purgatorio non vengono presentate coordinate spaziali, come abbiamo visto per l'Inferno e come sarà per il Paradiso. Pur essendo concepito il Purgatorio da Dante come diametralmente opposto, sia spazialmente sia in altezza, al mondo infernale<sup>41</sup> – quello che viene evidenziato da Jacopo è il concetto di tempo che non può essere eterno, come quello dell'Inferno e del Paradiso, ma allo stesso modo non può essere precisato: è il “tempo ch'è mezzo” tra il vizio e la virtù. La seconda coordinata che Jacopo ci fornisce è quella spaziale, visto che questo passaggio ultraterreno “spazio non ha di tempo”, per cui non si oppone (spazialmente) nessuna “opposita qualità” (morale):

E perché dal partirsi dalle virtù a l'entrar ne' vizî spazio non ha di tempo, però no gli si oppone opposita qualità (*ibidem*).

La spiegazione è che

senza mezzo di tempo è fatto vizioso chi si parte da virtù per procedere ne' vizij, ché dove non è tempo non è passione (*ibidem*).

---

<sup>41</sup> Spiega N. Sapegno: “Alla profonda voragine, che si apre nel mezzo dell'emisfero di Gerusalemme internandosi fino al centro della terra, corrisponde, con l'esattezza di un calco che riproduce il disegno della sua matrice, nel mezzo dell'emisfero opposto, solitaria nell'immenso oceano, l'altissima montagna dell'Eden, sulle cui pendici Dante colloca (...) le anime dei penitenti intenti a purgarsi delle loro tendenze peccaminose, e a rendersi degni della promessa beatitudine” (Sapegno 1956: 1).

Tra virtù e vizio non c'è spazio di tempo, cioè né tempo, né spazio: il passaggio è diretto e per questo Jacopo dice che non è possibile un'opposizione: non c'è né virtù, né vizio, perché “dove non è tempo non è passione” Il Purgatorio è concepito come luogo senza tempo, data l'immediatezza e dunque l'incomputabilità del tempo necessario per “partirsi dalle virtù” e “entrar ne' vizi”. Quindi se questo tempo non può essere misurato, il secondo contrappasso per opposizione è che se il momento in cui si passa dal vizio alla virtù è “senza mezzo di tempo”, cioè è immediato, nel Purgatorio invece il tempo passa, anche se in modo incomputabile, “per venire, quando che sia, alle beate genti” (*Inf.* I, 119-120). Rimane però un luogo senza sofferenza, senza “passione”: “dove non è tempo non è passione”. Anche qui dunque c'è una dimostrazione che si avvale di coordinate geometriche e spaziali per metterle in relazione con quelle morali, come è il procedimento proprio dell'allegoria.

Per quanto riguarda la terza parte, cioè la terza cantica, Jacopo spiega che

[Dante] considera degli uomini perfetti, chiamandola Paradiso, a *dimostrare* la beatitudine loro, e l'altezza dell'animo congiunto con la felicità, senza la quale non si discerne il Sommo Bene.

Anche qui, come per la spiegazione precedente circa l'Inferno, le coordinate spaziali alto-basso sono usate per “dimostrare” la beatitudine morale attraverso un contrappasso per analogia tra l'altezza spaziale del cielo-Paradiso e l'“altezza dell'animo congiunto con la felicità” degli “uomini perfetti”, e anche qui il verbo “dimostrare” connota l'allegoria in senso prettamente geometrico.

I verbi “mostrare” e “dimostrare” inoltre, nel contesto latino medievale riportato dal glossario di Du Cange (Du Cange-Diefenbach 1842: voci citate), hanno un significato relativo a “esporre”, più che “provare”, significato relativo solo all'ambito giuridico. Jacopo che come abbiamo visto usa il verbo “dimostrare” proprio nel senso di “provare”, cioè in senso giuridico, tende probabilmente a scongiurare il pericolo di una lettura meramente letterale del testo, come doveva essere probabile per il pubblico di un'opera in volgare (Bellomo 2004:64). Potremmo concludere che era necessario, nell'orizzonte culturale in cui Jacopo scriveva, provare ai lettori la corrispondenza “geometrica” dell'allegoria, che probabilmente sfuggiva alla maggior parte del pubblico che leggeva l'opera – e il commento – in volgare.

Nel secondo commento in ordine cronologico, scritto in latino dal notaio bolognese Graziolo de' Bambaglioli (1324) e dedicato al solo Inferno, non esiste un proemio dedicato alla spiegazione morale dell'intera opera né una relativa alla cantica commentata ma si passa direttamente al commento sulla divisione del primo canto dell'*Inferno*, dove vengono spiegate le allegorie della selva oscura e delle tre fiere. Leggiamolo comunque per confrontarlo con quanto fin qui detto relativamente a Jacopo Alighieri.

Dopo un elogio dedicato alla figura di Dante “auctorem prefatum non una dumtaxat sciencia vel virtute, sed sacre theologie, astrologie, moralis et naturalis philosophye, rectorice ac poetice cognitionis [...] peritum” l'autore spiega la materia del canto:

Presentis libri materia in duas partes dividitur. Nam in prima parte *demonstrat* auctor qualiter ex gravium viciorum pondere prepeditus in hac vita et valle miserie, et a via lucis et veritate remotus, declinaverat a virtute.

Anche qui il verbo utilizzato è “*demonstrat*”, riferito alla maniera in cui (*qualiter*) il poeta “declinaverat a virtute”, perché impedito “ex gravium viciorum pondere”. Come vediamo, messer Graziolo salta la prima parte dell'allegoria, cioè il riferimento concreto e geometrico, arrivando direttamente all'interpretazione morale: si è allontanato dalla virtù a causa del peso dei vizi. È presente l'opposizione virtù/vizio che però non ha nessun riferimento spaziale o geometrico, dando così al verbo un significato interpretativo e non dimostrativo. Tutto ciò viene confermato dai verbi successivi, dove l'autore parla dei vizi della lussuria, superbia e avarizia facendo dunque riferimento già al primo canto e alle tre fiere, ma senza dare tale informazione:

In parte secunda *describit et tractat* quod ex rationis succedente remedio et ex virtutis vere presidio ipse auctor errores et ignorantiam huius vite et vitia eundem impeditia profugavit, et potissime hec tria, videlicet luxuriam, superbiam et avaritiam.

Sembra qui che i verbi *describere* e *tractare* siano sinonimi di *demonstrare*, riferentisi dunque all'ambito retorico e interpretativo più che a quello “probatorio”.

La ragione per cui il passaggio concreto della struttura allegorica viene saltato è da ricercarsi probabilmente nello stesso motivo per cui il *cancellarius* Graziolo ha scritto il commento in latino e non in volgare, cioè la destinazione a un pubblico più ristretto e probabilmente più colto rispetto a quello di Jacopo,

appartenente non alla borghesia mercantile ma a quella “di toga”, alla quale non doveva spiegare il procedimento allegorico da zero ma con cui poteva permettersi di passare direttamente all’interpretazione morale cioè alla descrizione e alla trattazione.

Passando al primo commento relativo all’intera *Commedia*, quello di Jacopo o Iacomo della Lana (1324-28), scritto in volgare, osserviamo che l’autore fa notare ai lettori “quattro cose”, di cui la prima è “la materia ovvero subietto della presente opera la quale è lo stato delle anime dopo la morte”. Anche Iacomo, come ha già fatto Graziolo, parla direttamente della condizione morale delle anime dopo la morte, ma il dato concreto con cui lo mette in relazione è la divisione del “lo volume” dantesco:

Ad intelligenza della presente Comedia si come usano li espositori in le scienze è da notare quattro cose. La prima cioè la materia ovvero subietto della presente opera. La seconda cosa quale è la forma e onde tolle tale nome ovvero titolo del libro. La terza cosa quale è la cagione efficiente. La quarta cosa ed ultima quale è la cagione finale ovvero a che utilidade ell’è diretta e sotto quale filosofia ella è sottoposta [...] La prima cosa com’è detto è da notare la materia ovvero subietto della presente opera la quale è lo stato delle anime dopo la morte; lo quale universalmente, siccome ello parte lo suo volume, è di tre condizioni. (Jacomo della Lana, *Inferno*, Introduzione).

Per quanto riguarda l’interpretazione di tale divisione, l’autore parla di “stato delle anime”, non di “umana generazione”, riferendosi al piano morale:

La prima condizione è quelle anime le quali sono dannate e sono in pene e senza speranza d'uscire di quelle.

La seconda condizione è quelle anime le quali sono in pene ma hanno speranza dopo sua purgazione d'uscire di quelle e andare in vita eterna; e questa parte è appellata Purgatorio.

La terza condizione è quelle anime le quali sono in gloria eternale pasciute, piene e contente di suo stato. E questa apella Paradiso [...].(*ibidem*).

La prospettiva umana e “materiale” viene invece richiamata successivamente, quando propone un altro punto di vista interpretativo che ha come “materia ovvero subietto” l’uomo:

Un altro modo può esser *considerando* la materia ovvero subietto d'essa: cioè lo uomo lo quale per lo libero arbitrio può meritare ovvero peccare; per lo quale merito ovvero colpa ello li è attribuito gloria ovvero punito all'altro mondo (*ibid*).

Della Lana introduce, rispetto a Jacopo Alighieri, l'elemento tomistico del libero arbitrio dell'uomo nella corrispondenza binaria merito-gloria e colpa-punizione tra il mondo umano e "l'altro mondo", aggiungendo quindi la spiegazione teologica del poema dantesco, dimostrando non solo una più solida base di conoscenza dottrinale rispetto a Jacopo Alighieri, ma anche di muoversi in un orizzonte culturale che conosce diversi piani interpretativi ed esamina diversi punti di vista da essi derivanti.

Per questo subito dopo, rifacendosi all'*Epistola a Cangrande*, della Lana spiega i quattro sensi delle scritture ma attraverso un esempio differente rispetto a quello dantesco, cioè spiegando la figura di Minosse nell'*Inferno*:

[...] Si è da sapere che universalmente la detta Comedia può avere quattro sensi. Lo primo si è litterale overo istoriale, lo quale senso non si estende più innanzi che come suona la lettera, e quelli termini in li quali ella è posta; sicome quand'ello pone *Minos* in lo inferno per uno demonio giudice delle anime. Lo secondo senso è allegorico, per lo quale lo termine della litteratura *significa* altro che ello non suona come ad *interpretare* lo ditto *Minos* la giustizia la quale giudica le anime secondo sua condizione. Lo terzo senso è detto tropologico cioè morale, per lo quale *s'interpreta* lo ditto *Minos* sicome uno Re che fu in Creti che fu giusto e virtudioso: donando a' viziosi pena e a' virtudiosi merito. Così moralmente si pone uno giudice in inferno lo quale dicene per la condizione delle anime lo luogo e pena che si li avviene. Lo quarto senso è detto senso anagogico per lo quale *s'interpreta* spiritualmente li esempi e comparazioni della detta Comedia, sì come quando fa menzione d'alcuna persona che non si dee *intendere* che quella persona sia perciò in inferno o altrove, perché è ignoto e secreto a' mondani, ma spirituale *s'intende* che quello vizio che è attribuito a colui, overo vertude, per tale modo è purgato, overo remunerato, per la iustitia di Dio (*ibidem*).

Nello spiegare i quattro sensi l'autore usa i verbi "interpretare" e "intendere" come indicanti l'operazione mentale di passaggio dal termine concreto (Minosse) a quello astratto (allegorico, morale e anagogico). Il verbo "significare", usato per spiegare in cosa consiste l'allegoria, assume invece una connotazione più specificamente grammaticale, riguardante la figura retorica e il suo uso: "lo termine della litteratura significa altro che ello non suona".

A questo punto Iacomo della Lana passa alla vera e propria esposizione, richiamando il verbo "intendere" come collegato all'"esposizione":

Detta e trattata tutta la distinzione della prima parte è mo da venire alla *esposizione*. Vero è che in quelli luoghi là dove lo testo sarà sì averto che per se

stesso *s'intenderà non li faremo esposizione* perchè sarebbe superfluo e d'avanzo (*ibidem*).

“Intendere” è dunque un verbo che il lettore può utilizzare da sé, mentre “esporre” è quello che ha bisogno dell’intervento del commentatore, che qui appare cosciente della sua funzione di “ministrare” il pane della filosofia e più specificamente di essere mediatore tra il testo e il suo pubblico, operazione che in *Conv.* I, xi è diretta ai *laici*, cioè agli *illitterati* che, come spiega R. Imbach, sono tutti coloro che non hanno seguito in maniera regolare un ciclo di studi universitari, inglobando una concezione non tanto anti-universitaria, quanto soprattutto non-universitaria del sapere<sup>42</sup> (Imbach 1996:12). Probabilmente anche per questo Lana opta per il volgare nel suo commento: “L’opzione linguistica di della Lana presuppone [...] un pubblico di non elevata cultura e, per meglio dire, analogo a quello, ignaro del latino, a cui si rivolgeva Dante nel Convivio” (Bellomo 2004:33), lo stesso pubblico della *Commedia* che Iacomo identifica infatti in senso ampio: “terzo e ultimo [scopo della *Commedia*] per rimuovere le *persone che sono al mondo* dal vivere misero e in peccato e produrli al virtuoso e grazioso stato” (Lana, *Inferno*, Introduzione).

Il primo commentatore religioso, il frate carmelitano Guido da Pisa (1327-28?) che scrive in latino il suo commento per il solo *Inferno*, dà nel suo proemio diverse interpretazioni per la suddivisione della *Commedia* attraverso riferimenti biblici che associa liberamente al testo dantesco e di cui abbiamo già parlato nell’Introduzione. Lo riprendiamo qui come osservazione della cultura del commentatore a proposito della struttura morale dell’opera:

Scribitur Danielis, quinto capitulo, quod cum Baltassar rex Babillonie sederet ad mensam, apparuit contra eum manus scribens in pariete: *Mane, Thechel, Phares*. Ista manus *est* noster novus poeta Dantes, qui scripsit, idest composuit, istam altissimam et subtilissimam Comediam.

Guido spiega qui la divisione della *Commedia* in modo del tutto originale, rispetto ai precedenti commentatori, spiegando l’immagine della mano apparsa al re di Babilonia come allegoria della mano di Dante, e le tre parole scritte sul muro come “corrispondenti” alla divisione del libro in *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, da “interpretare” come spiega:

---

<sup>42</sup> La traduzione dal francese è mia. Lo stesso Dante viene descritto dal cronista trecentesco G. Villani come “grande letterato quasi in ogni scienza, tutto fosse laico” (Villani 1991/2:336).

Nam Mane *correspondet* Inferno; *interpretatur* enim Mane «numerus»; et iste poeta in prima parte sue Comedie numerat loca, penas et scelera damnatorum. Thechel *correspondet* Purgatorio; *interpretatur* enim Thechel «appensio» sive «ponderatio»; et in secunda parte sue Comedie appendit et ponderat penitencias purgandorum. Phares autem *correspondet* Paradiso; *interpretatur* enim Phares «divisio»; et iste poeta in tertia parte sue Comedie dividit, idest distinguit, ordines beatorum et angelicas ierarchias.

Sottolineiamo l'uso dei verbi *esse*, *correspondere*, *interpretare* che Guido utilizza come dipendenti tra loro secondo il procedimento allegorico di corrispondenza logica: un termine è un altro (la mano sulla parete è la mano di Dante) e da questa esatta corrispondenza deriva una interpretazione precisa, secondo il concetto che *nomina sunt consequentia rerum*. L'allegoria rivela una corrispondenza oggettiva e logica con il medesimo procedimento dell'allegoria dantesca<sup>43</sup>. Tali *cosequentiae rerum*, che possono apparirci un po' forzate, sono per il commentatore assolutamente logiche, come abbiamo visto per i nomi Mane, Techel, Phare e come vediamo qui per l'*interpretatio nominis* di Dante legata all'immagine della mano:

“Igitur manus, *idest* Dantes; nam per manum accipimus Dantem. Manus enim dicitur a mano, manas, et Dantes dicitur a do, das; quia sicut a manu manat donum, ita a Dante datur nobis istud altissimum opus”.

I due sensi letterale e allegorico corrispondono tra loro grazie a congiunzioni e a verbi di significato assertivo, come “est” o “idest” che sottolineano la corrispondenza *nomina/ rerum*, utilizzato per spiegare il nome di Dante e riferirlo alla sua *Comedia*, come sottolinea C. Di Fonzo (2008).

Un'altra spiegazione prettamente allegorica è quella relativa alla struttura morale dell'opera messa in relazione con l'arca di Noè:

Ista re vera Comedia *figurari* potest etiam in archa Noe, que fuit tricamerata. In inferiori enim camera erant animalia silvestria et serpentes; in media erant animalia domestica atque mitia; in superiori vero erant homines et aves. Per primam cameram possumus accipere Infernum, in quo sunt animalia silvestria et inmitia, idest homines damnati et serpentes, idest demones. Per secundam cameram possumus accipere Purgatorium, in quo sunt animalia mitia, idest anime mites, que patienter sustinent passiones. Per tertiam vero cameram possumus accipere Paradisum, in quo sunt homines et aves, idest sancti et angeli in gloria sublimati.

---

<sup>43</sup> Come emerge dal confronto con il metodo analitico dell'allegoria della scuola dantesca di Madrid nata dal “Gruppo Tenzone” dell'Università Complutense di Madrid fondato dal prof. Carlos López Cortezo.

Il verbo usato è *figurare*, cioè raffigurare, in quanto i termini dell'allegoria sono immagini reali come l'arca di Noè e gli animali e fanno tutti riferimento all'interpretazione visiva, sia nella prima immagine, quella della mano, sia in questa dell'arca. Ci sembra importante sottolineare l'incisività del procedimento "per immagini" che il commentatore attinge dall'orizzonte culturale medievale ma anche dalla stessa *Commedia*, soprattutto perché è la prima interpretazione che se segue le indicazioni dell'*Epistola a Cangrande* – e come si è visto, A. Casadei non ne è convinto, anzi pensa che sia il contrario (Casadei 2014: 811) – utilizza altresì conoscenze proprie di un autore che non appartiene al mondo dell'intellettuale *laicus* come i commentatori già visti, ma a quello ecclesiastico, da cui attinge possibilità e facoltà interpretative dovute alla conoscenza e allo studio biblico, evidenziando dunque la differenza messa in rilievo da R. Imbach tra l'intellettuale *laicus* e quello ecclesiastico. Riguardo all'interpretazione allegorica dei personaggi, Guido precisa:

De illis autem personis quas ibi ponit hoc accipe, quod *non debemus credere* eos ibi esse, sed *exemplariter intelligere* quod, cum ipse tractat de aliquo vitio, ut melius illud vitium intelligamus, aliquem hominem qui multum illo vitio plenus fuit, *in exemplum adducit*. (Guido da Pisa, *Inferno*, Intro.Nota, DDP).

Il verbo *credere* viene messo in opposizione a *intelligere*: i lettori, tra i quali anche l'autore del commento – dato che usa la prima persona plurale – vengono messi in guardia dall'interpretazione puramente letterale riferita al verbo *credere* e incamminati verso l'*intelligere* allegorico grazie al tramite dell'*exemplum* e della spiegazione del commentatore che, come Della Lana è consapevole della sua funzione culturale verso un pubblico che non possiede (più?) gli strumenti interpretativi utili alla *intelligentia* dell'allegoria ma evidentemente mentalmente spinto già verso il più letterale *credere*.

L'autore anonimo della prima redazione dell'Ottimo commento (1333), identificato con Andrea Lancia, che dice di aver conosciuto Dante e avergli parlato personalmente (Bellomo: 2004:356) spiega nella brevissima nota introduttiva al suo commento le "figure, ch'elli [Dante] usa in questo suo volume" come allegorie, incominciando dallo stesso personaggio di Dante e utilizzando un lemma della stessa famiglia linguistica del "figurare" usato da Guido da Pisa, cioè "figura":

Ad aprire la **'ntenzione** dell'Autore, è da sapere delle **figure**, ch'elli usa in questo suo volume: ed è da notare, che Dante pone sè in forma comune d'uomo, nel quale è l'anima ragionevole, la potenza sensibile, e la potenza vegetabile, e lo libero arbitrio: uomo, dico, intento nelle sensualitadi di questo mondo, inchinato ad esse: o vero sè in forma del libero arbitrio, inchinante alle sensualitadi: **Vergilio per la ragione** [naturale], dirizante lo libero arbitrio a cognizione de' vizj e delle virtudi: **Beatrice per la Teologia** della Divina Scrittura: **la gentile Donna**, che si compianghe nel Cielo, **per la Grazia preveniente ed impetrante** da Dio, che per l'amore, che l'Autore avea alla Divina Scrittura, li sia mandato lo suo soccorso: **Lucia per la Grazia cooperante ed ausiliante**; senza le quali non era sufficiente a salute. E così comincia.

Non usa verbi, ma sottintende il verbo *essere*, come ad affermare corrispondenze indubitabili. Anche Andrea Lancia segue *l'Epistola a Cangrande* solo per i due sensi generali (letterale e spirituale) e come Iacomo della Lana fa riferimento alla dottrina aristotelico-tomistica delle quattro potenze dell'uomo, tra cui il libero arbitrio.

L'autore dell'Ottimo Commento spiega poi che il viaggio di Dante inizia a 35 anni perché

“In questa etade debbono li uomini essere quanto si puote umanamente perfetti, lasciare le cose giovanescche, partirsi da' vizj, e seguire virtù e conoscenza” (DDP: Ottimo1, *Inf. I*, 1-2).

Andrea Lancia mette evidentemente in relazione il viaggio di Dante e quello di Ulisse in *Inf. XXVI* ma interpretandolo come viaggio verso la perfezione, cioè il Paradiso, regno delle anime perfette, secondo quanto abbiamo letto in Jacopo Alighieri, che si può acquistare seguendo virtù e conoscenza che comportano un esercizio gnoseologico (Varela-Portas 2002:169) proprio dell'uomo, parola che Andrea Lancia ripete in questo inizio per ben tre volte, coinvolgendo nel viaggio verso la conoscenza non solo Dante, ma tutti i lettori.

Questa interpretazione dell'autore dell'Ottimo Commento apre a una prospettiva antropocentrica che uguaglia la perfezione intellettuale alla beatitudine del Paradiso, in senso opposto alla punizione che Dante riserva invece a Ulisse e alla sua *compagnia picciola*.

Il proemio della terza redazione dell'Ottimo commento (1338), che secondo C. Di Fonzo può avere un autore diverso<sup>44</sup> rispetto alle due precedenti redazioni (Di Fonzo 2008), riprende la struttura dei commenti precedenti di Della Lana e di Guido

---

<sup>44</sup> L'autore viene ultimamente identificato dalla critica come “Amico dell'Ottimo”.

da Pisa, aprendosi con un lungo proemio contenente un'apologia nei confronti di Dante come abbiamo già visto in Iacomo della Lana a cui fa seguito la descrizione della materia del poema:

[Dante] fue singulare poeta, ma più che poeta, però che *finse* la celestiale gloria la quale, se fue *dimostrata* per gratia ad alcuno apostolo, evangelista o santo, non si truova con penna et inchiostro *descripta*. Fu la materia sua lo stato de *l'anime* partite da li mortali corpi, lo quale stato universalmente, sì come l'auctore parte nel suo volume, è di tre conditione.

L'autore usa il verbo  *fingere*, che nel significato di “immaginare, rappresentare” appartiene all'area semantica latina medievale e fa ancora una volta riferimento al sistema immaginativo del mondo feudale che vede l'immagine e la sua rappresentazione come veicolo di conoscenza (cfr. Varela Portas 2002: 178), esplicitamente richiamata nel riferimento alla dimostrazione “per gratia”, dunque astratta, a cui bisogna dare un corpo cioè la descrizione con penna e inchiostro concreta e fisica perché sia intesa. La materia, riprendendo Iacomo della Lana, è quella delle “anime partite da li mortali corpi”, a cui segue una spiegazione in termini che ricordano Jacopo Alighieri per i riferimenti spaziali e temporali ai tre regni riferiti alle tre condizioni delle anime, come spiega già Della Lana:

La prima conditione è de l'anime dannate, a li quali per *luogho* di pena eternale s'asegna lo inferno, luogho situato nel centro della terra. La seconda è de l'anime che si purgano della ruginè del peccato, a li quali per luogho di temporale pena s'asegna il purgatorio, lo quale l'auctore situa in su la terra. La terza è de l'anime glorificate, a le quali s'asegna il paradiso, dove si vede l'ultima felicitade, sommo bene, infinito et eterno gaudio.

Al Proemio segue la descrizione della materia dell'*Inferno*, in cui l'autore spiega il proprio metodo ermeneutico e didattico basato sulla “divisione e notitia delle parti” che però serve a far pervenire “più lievemente” il lettore a un “perfecto conoscimento”:

Perché a *perfecto conoscimento* del tucto più lievemente se perviene per la divisione e notitia delle parti, imperciò il presente libro divideroe in due principali parti.

L'autore di questa redazione dell'Ottimo ha dunque spiegato la funzione del commento che è quella di rendere protagonista il lettore, il quale giunge a “perfecto conoscimento” grazie alla mediazione operata dal suo autore. Riconosciamo in questo commentatore, nonostante l'impianto esegetico e semantico di tipo feudale,

lo stesso atteggiamento di mediazione pedagogica che abbiamo già visto in Iacomo della Lana e in Guido da Pisa, operazione che l'Ottimo fa nella lingua volgare del nuovo gruppo intellettuale borghese emergente dalla crisi del mondo feudale e dall'ascesa di quello mercantile (cfr. Varela-Portas 2006:28) e dunque un atteggiamento di “desacralizzazione”, di avvicinamento al lettore-borghese (popolo grasso e/o minuto) di un tipo di conoscenza non più verticalizzata ma in linea orizzontale, da un intellettuale a un altro: addirittura, se è vero ciò che afferma C. Di Fonzo, la quale pensa che questa redazione non sia attribuibile ad Andrea Lancia, il probabile autore delle precedenti<sup>45</sup>, ma “a un religioso, forse un domenicano”, in quanto “in diversi punti [le chiose] appaiono originali e autonome rispetto al resto della tradizione di commento dell'Ottimo” (Di Fonzo 2008: 15), sarebbe una prova di quanto – forse inconsciamente – la visione desacralizzata del mondo fosse ormai propria anche dell'orizzonte ecclesiastico e non soltanto di quello laico.

Anche per Pietro Alighieri la *causa materialis* del poema, così come la espone nel proemio al suo *Comentum* in latino, la cui terza redazione è stata scritta tra il 1359 e il 1364, è *describere* “cum allegorico quodam figmento, sub analogia et typo Inferni, Purgatorii et Paradisi, de triplici vita humana natura”, ripetendo più volte che di tale materia il poeta “tractabit sub allegorico sensu” e “sub allegorico intellectu”:

Materialis vero causa erit ut ad premissa poetice *describenda* auctor deveniat *cum allegorico quodam figmento, sub analogia et typo Inferni, Purgatorii et Paradisi*, de triplici vita humana natura disserendo {Arist., Eth. I iii 96a 1-3}, [...] et de hac [...] *tractabit sub allegorico sensu* {Arist., Eth. I iii 96a 1-3} [...]. Item scribet ipse auctor aliqua ac multa *sub allegorico intellectu* (*Inferno, Proemio*).

Sembra che la preoccupazione del figlio di Dante di sottolineare più volte l'allegoricità del poema sia lontana dall'*Epistola a Cangrande*, per cui è fondamentale per lui citare non solo l'allegoria, ma anche altre figure retoriche come l'analogia e il tipo, e ribadire la definizione di allegoria, come abbiamo già visto nell'Ottimo, da cui “ut genus” derivano i significati anagogico e tropologico:

Dicitur enim allegoria quasi alieniloquium, ut cum lictera unum sonat et aliud intelligi debet {Isid., Etym. I xxxvii 22} [...]. Que 'allegoria', ut genus, comprehendit ut species 'anagogiam', de qua spiritualis sensus resultat, et 'tropologiam', de qua moralis intellectus emanat.

---

<sup>45</sup> anche se la questione attributiva è ancora insoluta (*ibidem*: 29).

Pur accogliendo il modello interpretativo del *Convivio*, ma forse senza conoscere l'*Epistola XIII*, da buon filologo Pietro – che era un giurista formato e dunque conosceva l'arte della retorica e il latino, a differenza del fratello più giovane Jacopo – rafforza le sue affermazioni altre fonti che non siano gli scritti paterni, come teologi contemporanei della caratura di Bonaventura da Bagnoregio<sup>46</sup>, spiegando l'interpretazione della *Commedia* con quella delle Scritture:

Motus est frater Bonaventura de Bagnoreto ad dicendum in suo *Breviloquio* sic: Habet ipsa Sacra Scriptura profunditatem que consistit in multiplicitate mysticarum intelligentiarum. Nam, preter litteralem sensum, habet in diversis locis exponi tripliciter, scilicet allegorice, anagogice et tropologicæ {Bonav., Brevil. prol. 4}. (*ibidem*).

Anche per Pietro Alighieri la lettura è un esercizio di conoscenza che svela la “multiplicitate mysticarum intelligentiarum” comprese “preter litteralem sensum”. Emerge da tale minuziosa insistenza sui modi di intendere le Scritture e l'opera paterna la preoccupazione dell'intellettuale di confutare le interpretazioni come quella di Cecco d'Ascoli, la cui opera, l'*Acerba*, continuava a seminare confusione a discapito della comprensione della *Commedia* (Gómez 2009:222). Per questo motivo scrive in latino, rivolgendosi a un pubblico di dotti, in molti dei quali, tra cui lo stesso Petrarca, la *Commedia* aveva provocato sconcerto anche per motivi di forma come la lingua e il titolo, che suscitava non poche perplessità e che metteva in serie difficoltà i commentatori, come testimonia tra gli altri Francesco da Buti<sup>47</sup> (Barański 2001:77).

Tali difficoltà fanno pensare a quanto stesse diventando difficile, con il passare degli anni, la condivisione dell'orizzonte allegorico del poema dantesco, sia per il suo contenuto allegorico, sia per la scelta linguistica e stilistica dantesca che il mondo intellettuale rinascimentale non riesce a recepire e ad accettare.

Il commento in volgare di Guglielmo Maramauro è il primo scritto in Italia meridionale. Il commentatore, proveniente da una famiglia dell'alta nobiltà napoletana, amico di Petrarca, lettore di san Tommaso presso lo Studio dei frati predicatori di Napoli, usa nel suo commento il volgare napoletano e prima di tutto spiega il suo debito verso i commentatori precedenti:

---

<sup>46</sup> Morto nel 1274, sarà proclamato dottore della Chiesa nel 1588.

<sup>47</sup> “Sarebbe dubbio, se questo poema dell'autore si deve chiamare comedia oppure no; ma poi che li piacque chiamarla comedia debbalisi concedere” (BUTI-62:543).

E bene che io sollo da me stesso non sia messo a volere exponere questa altissima opera: io vidi 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 [...]. E tanto con l'aiuto de questi exposituri, quanto con l'aiuto de miser Zoan Bocacio, e de miser Francesco Petrarca, e del pivan Forese e de miser Bernardo Scanabechi, io me mossi a volere prendere questa dura impresa.

Fa quindi un lungo elenco delle fonti consultate, dalle quali traspare il suo orizzonte culturale umanistico e tra le quali cita molti classici latini e greci e Avicenna, opere che evidentemente trovava nella fornita biblioteca non solo dello *Studium* ma anche forse della corte di Giovanna d'Angiò, della quale era funzionario:

Ancora me fu necessario, per compire questa opera, vedere recapitulare e studiare li infrascripti libri, *videlicet*: Tito Livio, Gregorio, Augustino, Ambrosio, Ieronimo, la Biblia, el Maestro de le *Istorie*, el Magistro de le *Sententie*, Vincentio *Ystoriarum*, Ugo de San Victore, Isodero, Pap[i]a, san Tomaso d'Aquino, Iosepo, Orosio, Lactantio, Macrobio, Policrate, Svetonio, Boetio, Sedulio, Casiodoro, Seneca, Tulio, Quintiliano, Vegiecio, Sollino, Platone, Aristotile, Frontino, Plinio, Salustrio, Iustino, Iulio Florio; *item* el Maestro de la *Spera*, el *Speculo de astrologia*, el *Computo*, *Tolomeo*, *Albumasar*. Ancora me fu de necessità rivedere Vergilio, Oratio, Ovidio, Lucano, Plauto, Terentio, Iuvenale, Perseo, [Eu]stacio Venusino. E sopra tuto ciò me fo de necessità de vedere la Cronica de Gervasio, Eutropio, Valerio, *Alexandro*, *Panteon*, la *Martiniana*, Fulgentio, Ioanne *De apologiis*, Ma[rtia]no Capella, Alino, la *Poetria* de Aristotile, el libro *De proprietatibus rerum*, Avicena e la Geomancia de Satelliense.

Infine con un'operazione di *captatio benevolentiae* passa a parlare del suo commento, dichiarando l'opera già dal principio “multo prolixa” in quanto non c'è parola che “ancor non basta a così sotil parlare como è quel de Dante, con tante sententie e con tanti oculti intellecti”:

So bene che a molti parirà la opera de questa expositione multo prolixa, ma qui me excuso che ancor non basta a così sotil parlare como è quel de Dante, con tante sententie e con tanti oculti intellecti, podere satisfare **dechiarando** la sua intentione (DDP: Maramauro, *Inferno*, Introduzione).

Tra questi “oculti intellecti” che il commentatore dichiara essere di difficile spiegazione possiamo senz'altro inserire le allegorie, che infatti come vedremo il frate cercherà di spiegare in modo analitico. Il sintagma utilizzato da Maramauro nel definire la sua opera è “dechiarare la sua [di Dante] intentione”, usando quindi un verbo di significato espositivo, anche se per penetrare la “intentione” dell'autore bisognerà fare un'opera di astrazione, cioè, usando un ossimoro, chiarire (dechiarare) gli “oscuri intellecti” e quindi, come egli stesso spiega, un “comento”.

È infatti notevole in questa dichiarazione d'intenti il fatto che l'autore ascriva la propria opera a un genere letterario, quello della "expositione" o "comento", motivandone così l'attribuzione:

E posso bene dir che questo se pò chiamare «expositione», e «scripto», e «comento», però che troveriti in esso exposto con vocabulo, e dichiarata l'intentione de l'autore, e aproavato che esso dice e difeso con boni e chiari rasone e argomenti, excusandolo iustamente contra coloro che 'l vogliono calupniare (*ibidem*).

Dunque lo scopo del commento è quello di "aprovare", cioè provare, ciò che dice Dante e quindi difenderlo ed "excusarlo" contro i calunniatori, riallacciandosi così al commento dei due figli di Dante, Jacopo e soprattutto Pietro Alighieri, il cui commento doveva essere già essere in circolazione tra gli intellettuali.

Come abbiamo visto, non parla esplicitamente di allegorie nel proemio, però per avere un esempio del suo metodo possiamo spingerci un po' oltre nella lettura, cioè al I canto dell'Inferno, dove l'autore spiega il significato della selva oscura:

E dice *SELVA* a designare lo stato vicioso, che è **como** la selva ch'è de diversi arbori repleta, de multi rami impaciata e de multi fronde involupata che non lassano altrui intrare nè vedere il lume per discernere la via drecta. E questo advene perchè el raggio del sole non vi pote penetrare. E **così** è assimigliata la vita viciosa la quale è tanto obtenebrata per la potentia e il dilecto de multi vitii, che el raggio de la gratia de Dio non vi pote entrare ne la mente del peccatore a cognoscere la via drecta per la qual el possa uscire de la dicta selva, cioè da l'inclinata vita viciosa (DDP: Maramauro, Inf. I, 1-3).

L'allegoria della selva oscura è presentata in modo analitico, spiegando con una proposizione comparativa (come... così) gli elementi che la costituiscono ("diversi arbori repleta, de multi rami impaciata e de multi fronde involupata"), il motivo dell'aggettivo "oscura", cioè "perché el raggio del sole non vi pote penetrare", usando come termine medio il raggio del sole, il e infine giungendo al secondo elemento, introdotta dal verbo "assimigliare", cioè "vita viciosa la quale è tanto obtenebrata per la potentia e il dilecto de multi vitii, che el raggio de la gratia de Dio non vi pote entrare".

La spiegazione è costruita simmetricamente sia dal punto di vista sintattico, sia da quello contenutistico (selva/ vita viziosa, alberi, rami e fronde/molti vizi, raggio di sole/grazia divina) ed è introdotta da verbi di significato esplicativo (designare, assimilare) che confermano l'intenzione "chiarificatrice" dichiarata dall'autore nel Proemio.

Da tutti questi elementi ci sembra che Maramauro sia già inserito in un orizzonte umanistico che lo rende consapevole non solo del suo ruolo di autore, ma anche di quello della sua opera, alla quale dà per la prima volta il nome di “comento”. D'altra parte fin dal commento dei primi versi appare legato a un orizzonte medievale che spiega le allegorie in modo analitico e simmetrico secondo il metodo dei vittorini. partendo cioè dalla spiegazione del livello letterale (la selva oscura), per arrivare al livello allegorico (vita viziosa).

Il proemio del commento in latino di Benvenuto da Imola (1375-80), professore in una scuola di Bologna, parte dallo stesso presupposto di quello di Pietro Alighieri, spiegando come Dante *describa* “historice, allegorice, tropologice, anagogice” i regni oltremondani, riferendosi evidentemente al *Convivio* e forse all'*Epistola a Cangrande*:

Hic namque poeta peritissimus, omnium coelestium, terrestrium, et infernorum profunda speculabiliter contemplatus, singula quaeque *descripsit* historice, allegorice, tropologice, anagogice (Benvenuto, *Inferno*, Intro).

Aggiunge quindi che il poeta utilizza “rappresentazioni” perché sia manifesto (*ut patere potest*) che l'intero poema è mirabilmente “figurato” (*totum poema mirabiliter figuratum*):

Hic autem poeta perfectissimus convenientissime *repraesentationibus* usus est, ut patere potest discurrenti totum poema ejus ubique mirabiliter *figuratum* (*ibidem*).

L'utilizzo di vocaboli pertinenti all'ambito dell'immagine e della sua interpretazione, cioè *representatio* e soprattutto *figuratum* mostrano come l'allegoria e la figura siano strumenti retorici la cui conoscenza è essenziale alla comprensione del poema. Infatti, per fare un esempio, nelle canto XXVI dell'*Inferno*, spiegando il contrappasso relativo alle fiamme dei consiglieri fraudolenti Benvenuto illustra il motivo per cui *isti astuti ingeniosi sunt inclusi, involuti et circumvelati flammis igneis, intra quas calidissimo ardore cremantur*, identificando ben 5 significati nell'allegoria, introdotti dal verbo *ingere*:

Hic autor [...] *fingit* enim quod isti astuti ingeniosi sunt inclusi, involuti et circumvelati flammis igneis, intra quas calidissimo ardore cremantur multis rationibus; *primo*, quia isti fuerunt homines magni ingenii, et ingenium provenit a *caliditate*, unde homines calidi sunt magis ingeniosi; frigidi vero magis memoriosi. Aliqui tamen habent utrumque bonum, sicut autor iste, unde caliditas idem est quod astutia; *secundo*: flamma naturaliter penetrat, comburit et consumit quicquid est sibi obvium, quod *significat ardorem ingenii et caliditatem animi*, quibus nihil

potest obsistere [...]; *tertio*: ignis naturaliter est acutus et continuo tendit ad altum; ita *altum ingenium istorum semper tendit ad altum, et attentat magnalia* [...]; *quarto*: isti cruciantur occulte, ita quod non apparent *ad figurandum occultas vias et cauta consilia talium, quae nullus potest interdum comprehendere, imo nec coniecturare*, [...]; *quinto*: ignis de prope laedit et contristat, a longe vero lucet et laetificat; ita isti saepe *nocent suis vicinis, tamen placent et lucent extraneis*, quia sunt famosi, et laudantur a longinquis [...]. (BENV.: 26. 25-33).

Rimandando ad altro studio per il commento di questo brano (Affatato: in corso di stampa) è possibile notare come anche qui il verbo  *fingere*  sia quello che descrive l'allegoria in quanto appartenente allo stesso campo semantico della *representatio* che abbiamo visto nel proemio. Capire l'allegoria significa, per Benvenuto, non tanto interpretarla, ma farne un'esegesi per rivelarla al di sotto della *fictio*, per cui il livello dell'analisi deve essere approfondito attraverso tutti i diversi elementi pertinenti all'oggetto allegorico. Il commento diretto a studenti, inoltre, rivela la diffusione della *Commedia* anche come testo di studio e quindi – inevitabilmente – ne rivela la distanza dal paradigma mentale medievale e dantesco, come apparirà più avanti in un giudizio “professionale” dello stesso Benvenuto.

Il commento di Francesco da Buti (1385-95), quasi contemporaneo a quello di Benvenuto da Imola, crea uno spartiacque rispetto ai commenti precedenti perché segna il passaggio dal commento esegetico a quello interpretativo, in maniera da rendere apprezzabile il processo di autodefinizione dell'intellettuale nell'orizzonte culturale e sociale preumanistico. Buti infatti identifica se stesso come un “io” commentatore, ma non solo: si mette anche nei panni del lettore e addirittura dell'ascoltatore. Tale atteggiamento si nota fin dal suo proemio, nel quale il punto di partenza non è la spiegazione dell'opera dantesca, ma un verso del Paradiso:

*Poca favilla gran fiamma seconda*. Lo eloquentissimo poeta vulgare Dante, lo quale al presente intendo incominciare, nel primo canto della terza cantica, che si chiama comunemente Paradiso, pone la suprascritta sentenza la quale *io prendo*, per fare una breve collazione, come usanza è, per mia escusazione [...] (Buti, *Inferno, Introduzione*).

Francesco da Buti, pisano, scrive il suo commento negli ultimi vent'anni del Trecento, probabilmente settantenne. Fu notaio e come tale ricoprì incarichi politici per il comune di Pisa, ma fu anche come *doctor gramatice* e tenne a Pisa una propria scuola, per poi passare allo *Studium* pisano come maestro di grammatica. Ci

interessa evidenziare il suo metodo ermeneutico e filologico che come Benvenuto, propone diverse soluzioni per l'allegoria.

Nel suo proemio prende le mosse da *Paradiso* I, 34 (*Poca favilla gran fiamma seconda*) per spiegare come Averroè, Boezio, ma anche Virgilio e Orazio per "favilla" "secondo similitudine intendeano lo intelletto" o la verità:

Dice Averrois nel commento che fece sopra lo terzo libro dell'anima che fece Aristotile: *Intellectus agens est habitus quidam ut lumen [...]* Nelle quali parole si dimostra che lo intelletto è simile a lume [...]. Onde Boezio nel libro terzo della Filosofica Consolazione [...] Ecco che lo intelletto chiama luce. [...] Similmente intendesi sotto li predetti vocabuli la verità, la quale si proferisce alcuna volta sotto nome di favilla (*ibidem*).

Dopo altri riferimenti, conclude che "Adunque bene appare che sotto li predetti vocabuli; cioè favilla, fiamma, fuoco e luce, alcuna volta *s'intende* lo intelletto; alcuna volta, la verità". Il procedimento che vediamo qui applicato è quello della moderna filologia, che attraverso corrispondenze e parallelismi ricercati in vari testi argomenta la spiegazione dell'allegoria. Paragonando lo stesso passo di *Pd* I, 34 in Pietro Alighieri e in Benvenuto da Imola, che hanno seguito un metodo simile, come abbiamo visto, cioè di confrontare varie soluzioni interpretative:

Ultimo *dicit* ei auctor quod ab eius voce *ut* a modica favilla inflamabitur gens in maiorem flammam ad rogandam Cirram predictam civitatem ad respondendum, *idest* ad dandum precantibus noviter virtutem talem tui Appollinis (Pietro 3, *Par.* 1, 1-34).

vediamo che Pietro non utilizza verbi di significato interpretativo, bensì esplicativi (*dicit*) o congiunzioni esplicative (*ut*, *idest*), così come Benvenuto, che spiega direttamente l'allegoria, come abbiamo già visto per *Inf.* XXVI, interpretando la "gran fiamma" come un "poeta eloquentior":

*quasi dicat* auctor: ego modicum excitavi favillam sopitam et extinctam, sed forte sequetur magnus ignis, idest, clarior poeta me; [...] *quasi dicat*: forte veniet alius *poeta eloquentior* me, qui magis movebit Apollinem; et dicit, **forse**, dubitative. Et hic nota quod poeta pro parte *videtur dicere* verum; nam tempore quo florebat Dantes novissimus poeta Petrarcha pullulabat, qui vere fuit copiosior in dicendo quam ipse. Sed certe quanto Petrarcha fuit maior orator Dante, tanto Dantes fuit maior poeta ipso Petrarcha, ut facile patet ex isto sacro poemate. (Benvenuto, *Par.*, I, 34-36).

Benvenuto interpreta tale favilla come il "novissimus poeta Petrarcha [...] qui vere fuit copiosior in dicendo quam ipse [Dante]", ma conclude salomonicamente che "Sed certe quanto Petrarcha fuit maior orator Dante, tanto

Dantes fuit maior poeta ipso Petrarcha”. Il dato importante è il parere “tecnico”, da professore, sulla letteratura precedente, che lo identifica quindi non solo come esegeta, ma diremmo oggi come critico letterario, pur lasciando aperta al dubbio la sua interpretazione e senza sbilanciarsi troppo, come evinciamo dalla congiunzione dubitativa *quasi* ripetuta ben due volte.

Tra il commento di Benvenuto da Imola e quello di Francesco da Buti è poco lo scarto temporale, ma se l’identità consapevole dell’intellettuale in Benvenuto appare ancora in embrione, in Buti la vediamo qui di seguito già formata, laddove identifica se stesso nella lettura della *Commedia* come commentatore, lettore e ascoltatore:

Vegno alla intenzione della ditta autorità [*scil.* Dante] la quale può essere in tre modi; cioè *adattandola a me tanto, adattandola a me e a' lettori, adattandola a me e a li auditori* (Buti, *Inferno*, Introduzione).

La novità è non tanto l’utilizzo della prima persona singolare, di certo importantissima per rivelare il cambiamento mentale e sociale della figura dell’intellettuale e del commentatore che finora ha sempre usato la forma impersonale della terza singolare o il *pluralis maiestatis* nella prima persona plurale. Tale “personalizzazione” infatti non è del tutto nuova, in quanto è già stata usata da commentatori precedenti come l’ Ottimo Commento, che in alcuni luoghi interviene come “io che chioso”, “io scrittore” (Corrado 2011:381) e Guglielmo Maramauro, che tra 1369 e il 1373 scrive a Napoli un commento in volgare alla *Commedia*, nel cui proemio afferma:

*Io faria la divisione de questo libro: de la materia, e de la forma, e del titolo del libro, e a che parte de filosofia se sotomete, e ancora de la forma del tractato, e ancora de la forma del tractare. Ma, per non fare prolixità de parole, io lo pretermeto e solo a la parte de filosofia morale io reduco questa opera.* (Maramauro, *Inferno*, 1. Nota).

Anche un commentatore della caratura di Giovanni Boccaccio (1373-75) utilizza nel proemio la prima persona:

*Io che debbo di me presumere, conoscendo il mio intelletto tardo, lo 'ngegno piccolo e la memoria labile, e spezialmente sottentrando a peso molto maggiore che a' miei omeri si convegna, cioè a spiegare l'artificioso testo, la moltitudine delle storie e la sublimità de' sensi nascosi sotto il poetico velo della Comedia del nostro Dante [...]?* (Boccaccio, *Inferno*, Introduzione).

La novità si trova invece a un livello diremmo più profondo di coscienza, cioè nell'intento del commentatore. I contesti di questi due ultimi commenti rivelano infatti intenzioni ben diverse da quelle dell'"io" di Buti. Se Maramauro propone una divisione "de la materia, e de la forma, e del titolo del libro", divisione comunque "tecnica" e non nuova, in quanto già vista in quasi tutti i commenti precedenti, senza però mettere in pratica il suo intento "per non fare prolixità de parole", Boccaccio fa per il suo "io" un'ammissione di umiltà "conoscendo lo mio intelletto tardo" e bisognoso quindi dell'aiuto divino, Buti stupisce per la consapevolezza di autonomia dal punto di vista ermeneutico e dell'efficacia del suo esempio intellettuale, del suo "studio" e "industria" come espone in questo passo che riportiamo ampiamente:

Quanto al primo, *dico* che la preditta autorità suona questo; e questo *ne voglio prima intendere* che: *Poca favilla*; cioè lo mio poco intelletto, *seconda gran fiamma*; cioè cresce in gran fiamma d'intendere. Speculato e veduto la verità di questo nostro autore [...] apriranno molte altre grandissime verità, posto in questo *lo mio studio e la mia industria*: [...]. E questa è la prima cagione finale che m'ha mosso.

Secondo, *dico* che la ditta autorità *si può intendere per me e per li altri lettori*, e allora si spono così: *Poca favilla*; cioè la mia debile e lieve lettura, *seconda gran fiamma*; cioè seguirà grandissima e validissima lettura delli altri valentissimi ingegni, che piglieranno a leggere *incitati per esempio di me*. E questa fu la seconda cagione finale che m'ha mosso a leggere. [...]

Terzio *dico* che la ditta autorità *si può intendere per me e per voi auditori*, e allora si può esponer così: *Poca favilla*; cioè la mia breve lettura, *seconda gran fiamma*; cioè seguirà grande eccellenza d'ingegno in voi auditori, li quali esercitandovi sopra la brevità del mio intelletto, allargherete li vostri amplii ingegni e risplenderanno in gran fiamma d'intendere. [...].

Così *io vi sarò cagione* dell'acuità de' vostri ingegni, quantunque io mi sia ottuso. Adunque bene si può dire la parola proposta: *Poca favilla gran fiamma seconda*. (*ibidem*).

L'autore mette il suo sapere a disposizione dei suoi ascoltatori e dei lettori in una forma che rivela un orizzonte culturale proprio dell'Umanesimo, in cui il commentatore si pone come intellettuale fortemente consapevole della propria funzione pedagogica nella società: "Così io vi sarò cagione dell'acuità de' vostri ingegni, quantunque io mi sia ottuso". A tale fiducia nell'intelletto dei lettori si riconduce anche la dichiarazione che l'autore fa nel proemio del Purgatorio, e cioè che "verrò all'esposizione litterale insieme col testo et allegorie, o vero moralitadi, lassando la sentenza litterale, per tolliere fatica agli scrittori e tedio ai lettori:

impercìò che, inteso lo testo, ogni uno se la può fabricare da sé” (DDP: Buti, *Purg.* I. Nota), mentre nel proemio all’Inferno aveva spiegato che “è da premettere la narrazione litterale” al “senso allegorico, ovvero morale, che l'autore intese sotto la crosta della lettera”. Il motivo della scelta è sempre il suo pubblico e i suoi lettori, che potrebbero essere anche persone poco erudite: “confortato dalli uditori, non ò voluto perdonare alla penna, per satisfare a' più comuni ingegni, che forse pur di quello [*scil.* il senso letterale] prenderanno diletto”(Inf., Intro. Nota).<sup>48</sup> Infatti

Francesco da Buti nella stesura del suo commento opera suddividendo ciascun canto in due lezioni ed ogni lezione in una serie variabile di parti, di cui vengono indicati i versi iniziali. Per ogni parte fornisce un breve riassunto poi [...] opera una puntuale disamina letterale del testo poetico: essa viene condotta procedendo per gruppi di terzine e sviluppata su molteplici livelli di interpretazione (Tardelli Terry 2010:20).

Possiamo pensare che il commentatore abbia pensato di aver ormai istruito i suoi lettori/uditori per quanto concerne l’interpretazione letterale, e di poter quindi permettersi, nella seconda cantica, di continuare con la sola lettura allegorico-morale. Un nuovo orizzonte culturale di analisi della realtà/livello letterale si è aperto (o riaperto, potremmo dire) anche ai meno eruditi.

La definizione di Inferno data da questo commento anonimo, ormai relativo al nuovo secolo, è ben differente da quella dei precedenti commenti, visto che nel proemio parla di una triplice interpretazione dell’Inferno:

I poeti s'accordano essere tre inferni: et chiamano l'uno superiore, il secondo mezzano, il terzo inferno, volendo che 'l superiore sia nella vita presente piena di pene, d'angoscie et di peccati. Et di questo parlando dice il Psalmista: *Circumdede runt me dolores mortis, et pericula Inferni invenerunt me*. Et di questo parlano i Poeti, fingendo questo inferno esser ne' cuori de' mortali; et qui dilatano le loro finzioni, come appresso si troverà in più parte di questo libro sponendo la lettera. Il secondo inferno chiamano mezzano, sentendo quello essere vicino alla superficie della terra, il quale volgarmente noi chiamiamo Limbo [...]. Et di questo mostra il nostro Autore sentire, dove pone quelli, o che non peccorono, o che bene adoprarono, et così operando morirono senza battesimo [...]. Estimarono ancora esser uno inferno inferiore: et questo è quello di che più pienamente di sopra è stato parlato essere il luogo di pene dato a' dannati [...]. Et di questo inferno tratta il nostro Autore dal quinto canto in giuso, et descrive la forma sua essere fatta a modo d'uno vaso, il quale sia stretto nel fondo et largo da bocca [...]; et in parte essere cavernoso et in parte solido, secondo i cerchi ch'elli truova e' valichi e' fiumi che hanno a interporre il detto ordine come si può imaginare: et questo luogo dice essere eterna prigionia all'anime de' dannati.

---

<sup>48</sup> Si ringrazia il saggio di C. Tardelli Terry (2010:20) per aver fornito lo spunto per questa nostra lettura.

Verbi: *mostrare, fingere, descrivere, trattare, immaginare*

Nel proemio del commento in latino di Filippo Villani, iniziato ormai nel nuovo secolo (1405) e relativo solo al primo canto dell'*Inferno*, la *Divina Commedia* sarebbe un dono fatto da Dante nientemeno che a Dio stesso, come i Magi al bambino Gesù, in quanto Inferno, Purgatorio e Paradiso sono messi in relazione con mirra, incenso e oro:

Cui [scil. Dei] noster poeta, pietatis intuitu, secutus orientalium regum *ymaginem* qui Christo infantulo obtulerunt, esennium *tradidit* mirre asperrime in *Inferno*, thuris odoriferi in *Purgatorio* et auri purissimi in *Paradiso* (*Inferno* l. Nota).

Villani spiega come Dante avrebbe scritto il poema “pietatis intuitu, secutus orientalium regum *ymaginem*”, motivazione che mette in evidenza come il paradigma mentale della corrispondenza allegorica “geometrica” e analitica abbia perso il riferimento concreto del testo. Esiste infatti una corrispondenza analitica nei sei termini: *Commedia*/doni, il verbo *tradere* al centro con significato sia letterale sia allegorico – in senso letterale, cioè “consegnare”, riferito ai doni, in quello allegorico “tramandare”, riferito alla *Commedia* – oro-incenso-mirra /Paradiso-Purgatorio-Inferno, ma l’interpretazione è assolutamente personale e non sembra avere altro fondamento che l’intuito “personale” del commentatore che mostra in questo modo la propria autonomia interpretativa, cercando di riallacciarsi alla tradizione allegorica di tipo dantesco ma facendo riferimento a un’interpretazione soggettiva di cui non spiega il punto di partenza, probabilmente anche perché non era più ritenuto necessario, data l’autonomia mentale guadagnata dall’intellettuale-commentatore.

Il proemio dell’ultimo commento che ci interessa cronologicamente, quello del frate francescano Giovanni da Serravalle (1416-17) si impegna a dimostrare come la *Commedia* sia stata scritta *ad correctionem vitiorum et sequelam virtutum* – riprendendo frate Guido da Pisa – usando verbi come *communicare* e *compilare*:

Ideo hic auctor Dantes, cupiens aliquid *communicare* ex horreo plurime sue scientie [...] hunc talem librum ad correctionem vitiorum et sequelam virtutum studiosissime *compilavit*; in cuius continentia, de vitiis et sceleribus et ipsorum penis atque tormentis, in primo et secundo libris, scilicet in *Inferno* et *Purgatorio*, de virtutibus et ipsarum operationibus atque premiis correspondentibus eisdem, in *Paradiso* lucidissime *declaratur*.

Anche nell’ambito ecclesiastico appare mutata la ricezione della funzione dell’intellettuale che non deve più “demonstrare” ma “communicare”, cioè mettere

in comune il proprio sapere “compilando” la sua opera: l’idea dantesca del “dare a molti” si è in parte realizzata, perché se da una parte l’intellettuale comunica ai lettori la sua *scientia*, dall’altra i lettori – tra cui i commentatori – possiedono già degli strumenti interpretativi autonomi che li indirizzano – anche se soggettivamente – nella lettura, come abbiamo visto in Filippo Villani. Giovanni da Serravalle continua dunque spiegando al suo pubblico:

Esentialis Infernus est locus, qui *communiter creditur* esse in centro, sive prope centrum, terre: [...] tamen *communiter creditur* quod in celo empireo sit Paradisus (*Inferno Intro.Nota*).

Ci sembra importante sottolineare l’uso del verbo *credere* e l’assenza di verbi come *demonstrare* da parte di un appartenente a un ordine ecclesiastico, segno abbastanza indubbio di come si sia realizzato il passaggio all’orizzonte culturale umanistico-rinascimentale anche per gli intellettuali non laici, specie se lo confrontiamo con Guido da Pisa. L’uso del *creditur* fa sì che non ci sia più nulla da *demonstrare*, perché rivela un dato acquisito nella coscienza intellettuale e sociale non solo del commentatore ma anche del lettore.

Il fatto che Giovanni da Serravalle non utilizzi la prima persona singolare può essere dovuto alla sua “affiliazione” ecclesiastica che non lascia spazio all’autonomia interpretativa, ma resta un’ipotesi da verificare nella lettura del resto del commento.

È possibile riassumere in una tabella quanto fin qui esposto, includendo anche le immagini relazionate con i verbi usati per esplicare le allegorie:

COMMENTATORE	VERBI	IMMAGINI
Jacopo Alighieri	dimostrare / mostrare	Inferno come luogo materiale
Graziolo de’ Bambaglioli	demonstrare, descrivere, dicere	selva oscura, Vigilio
Iacomo della Lana	esporre, intendere (intelligere)	Comedia
	manifestare, sapere	Minosse
	considerare	l’uomo
Guido da Pisa	esse	mano
	corrispondere, interpretare	Inferno, Purgatorio, Paradiso
	figurare	arca di Noè
	non credere, sed intelligere	personaggi
Ottimo (1333)	usare figure	personaggi

Ottimo (1338)	fingere	celestiale gloria
	dimostrare, descrivere	la condizione delle anime / il luogo
Pietro Alighieri	tractare	allegoria
Guglielmo Maramauro	dechiarare	oscuri intelecti
Benvenuto da Imola	descrivere	Inferno, Purgatorio, Paradiso
	figurare	representationes
Francesco da Buti	intendere	intelletto, verità
Filippo Villani	sequi	Re Magi
Giovanni da Serravalle	comunicare, compilare	liber
	creditur	collocazione dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso

Possiamo desumere che, man mano che si assiste alla sparizione dei verbi assertivi *monstrare, describere, dicere* a favore dei verbi opinativi come *credere* vadano sparendo anche le immagini concrete dalle spiegazioni delle allegorie per sostituirsi con concetti astratti, a testimoniare il cambiamento mentale in atto che non riconosce più l'immagine come veicolo di conoscenza ma la sua concettualizzazione astratta, propria di un differente approccio alla realtà sociale e culturale da parte degli intellettuali laici che hanno conquistato la propria identità e autonomia di pensiero.

L'allegoria sembra dunque aver cambiato prospettiva tra fine Trecento e inizio Quattrocento, in quanto non *mostra* né *dimostra*, come diceva Jacopo Alighieri nel 1322, ma diremmo che *va dimostrata*, secondo la prospettiva che appare da Francesco da Buti in poi. I commentatori del primo periodo, quello che abbiamo chiamato biblico, da Jacopo Alighieri al primo Ottimo, usano nei proemi verbi che manifestano l'uso del testo in modo che si può definire passivo, dando cioè la priorità alla scrittura rispetto alla sua interpretazione: *mostrare* e *dimostrare, dicere, esporre, manifestare, figurare* – tranne l'interpretare di Guido da Pisa, che però non ha, come abbiamo visto, il significato che gli diamo noi oggi – danno al testo stesso il potere esegetico, in quanto chi fa esegesi altro non è che un mediatore tra il testo scritto e la sua manifestazione in immagini che hanno a volte già un significato (si pensi alle *Distinctiones* di Riccardo di san Vittore). Nel secondo periodo, quello descrittivo, dal secondo Ottimo a Francesco da Buti, accanto a *descrivere, dechiarare* e *figurare* appaiono *fingere, tractare, intendere*, che manifestano una volontà più autonoma del commentatore di far riferimento alla

propria formazione e alle proprie conoscenze derivate anche dalla cultura classica, come in Pietro Alighieri, o pur riproponendo l'impianto esegetico come in Benvenuto da Imola, per il quale spiegare l'allegoria significherà prima di tutto farne un'esegesi per rivelarla al di sotto della *fictio*, per cui il livello dell'analisi deve essere approfondito attraverso tutti i diversi elementi pertinenti all'oggetto allegorico ma in quanto risorsa eminentemente letteraria. Quelli del terzo periodo, da Filippo Villani agli altri commenti quattrocenteschi, si riferiscono ad azioni interpretative vere e proprie, con verbi come *comunicare*, *sequi*, *creditur*, che suppongono l'intervento dell'autore come commentatore autonomamente capace di compiere scelte non solo esegetiche, cioè quanto alla ricerca dei significati già presenti in altri testi – classici, patristici, di altri commenti –, ma anche ermeneutiche, cioè apportando novità grazie al proprio e personale intervento interpretativo.

I proemi sottolineano infine l'allegorismo del poema la cui interpretazione è riservata a pochi, agli "intelletti sani" visti come appartenenti a coloro che hanno l'animo nobile, "l'anima bella", direbbe J. C: Rodríguez. Essi forniscono alla cultura umanistica una giustificazione al poema nell'altezza della materia, sottolineando infatti in vari proemi le mirabili capacità poetiche di Dante che lo portano all'altezza della nozione di "anima bella".

La diffusione dei commenti antichi, così come testimoniata dai loro stessi proemi, fa concludere inoltre che la *Commedia* si commenta non solo *affinché* si conosca ma *perché* già si conosce: molti commenti sono redatti anche su domanda del pubblico, e non solo del pubblico colto. Per i commenti da fine Trecento in poi, infatti, prevarrà –anche se in misura varia– l'interpretazione sull'esegesi, con il commentatore che diventa un "io lettore" la cui cultura e la cui personalità emergono e fanno da tramite tra gli ascoltatori e il testo.

## 5. 2. Il contrappasso tra *Inferno* e *Purgatorio*

Non si parla mai abbastanza di contrappasso – come lo chiama Dante e come è citato nella voce omonima dell'Enciclopedia Dantesca<sup>49</sup> – o contrappasso – come è citato in alcuni commenti – e molte sono state le ipotesi e le spiegazioni sul vocabolo forse più citato dalla critica dantesca, che offre un altro spunto di riflessione sulle intenzioni esplicative dei commentatori per quanto riguarda più in generale l'allegoria.

La parola contrappasso, dal latino medievale *contrapassum*, composto di *contra* «contro» e *passus* participio passato di *pati* «soffrire», spiega etimologicamente la corrispondenza della pena alla colpa, “consistente nell'infliggere all'offensore la stessa lesione da lui provocata all'offeso, e più comunemente detta pena o legge del taglione” (Treccani 2013, *vox contrapassum*). Secondo S. Pasquazi nell'E.D., in Dante il riferimento al contrappasso viene dalla scolastica, come spiega citando Tommaso d'Aquino:” Sed haec est forma divini iudicii, ut secundum quod aliquis fecit, patiatur: secundum illud Matth. VII 2: In quo iudicio iudicaveritis, iudicabimini: et in qua mensura mensi fueritis, remetietur vobis. Ergo iustum est simpliciter idem quod contrapassum” (*Sum. theol.* II ii 61 4) (Pasquazi 1970: on line). L'Aquinato è citato anche da Torraca (1920) nella nota a Inf. 3.4 che riporta il passo della *Somma contro i gentili*, III, 59

L'ordine della giustizia questo richiede, che al peccato si renda la pena. Da ciò appunto che l'ordine si mantiene nelle cose, apparisce la sapienza di Dio, che governa. Appartiene dunque, alla manifestazione della bontà divina e della gloria di Dio, che si renda la pena per il peccato” (cit. da Torraca in Alighieri 1920 (solo Inferno?): *ad locum*, 18).

Sembra dunque che non ci sia altro tipo di corrispondenza tra peccato e pena che non sia quella del rendere la pena per il peccato, cosa che serve alla “manifestazione della bontà divina e della gloria di Dio”, perché solo così “l'ordine si mantiene nelle cose”, essendo appunto il peccato visto come un disordine nell'ordine dell'universo.

Spiega ancora Pasquazi:

Tutte le anime, anche quelle del Paradiso, sono quel che optarono di essere, o meglio, quel che riuscirono a essere nella loro esistenza storica [...]. Così avviene

---

<sup>49</sup> S. Pasquazi spiega che la parola corretta è “contrapasso, e non contrappasso (1970: on line).

che le anime purganti soffrono [...] della contraddizione fra la loro sostanziale volontà buona e i residui degli abiti peccaminosi ripudiati ma non 'scontati' [...]. E così avviene, infine, che i dannati soffrono **in forza di quella stessa specifica condizione che hanno bramata e perseguita nella terra, e in cui sono rimasti fissati per l'eternità** (Pasquazi 1970: on line).

Il contrappasso infatti, secondo l'autore, non riguarda solo l'Inferno, ma anche il Purgatorio e in un certo modo il Paradiso<sup>50</sup>, in quanto il concetto di effetto della vita del mondo ultraterreno sulle anime le riguarda tutte, dannate o beate e “non deve intendersi come ritorsione vendicativa, bensì come proseguimento di decisioni operate nella vita terrena, e tale proseguimento è fissità ontica nei dannati e abito accidentale nel Purgatorio” (*ibidem*). L'idea di ritorsione vendicativa sembra un po' eccessiva, ma è proprio questa, pur se nel suo aspetto di reciprocità/contraccambio la sfumatura che la critica ha dato fino a oggi alla “legge del contrappasso”. A partire infatti da Isidoro di Siviglia e il già citato Tommaso d'Aquino<sup>51</sup> la relazione di corrispondenza peccato-pena, presente già nell'*Etica Nicomachea* (capp. VIII e IX) di Aristotele come *contrapassum* (*antipeponthós*) entra nella riflessione teologica medievale e viene identificata con la giustizia divina. Tutto ciò ha contribuito, secondo Bolognesi, a un appiattimento del concetto di contrappasso sulla *lex talionis* (2010:8), mentre probabilmente non tutte le pene dantesche si fondano sul contrappasso, e d'altra parte, come spiegava già Pietro Alighieri (v. *infra*), le similitudini allegoriche alla base del contrappasso vanno distinte dal contrappasso in sé. A un esame più approfondito dei commenti trecenteschi si nota una certa differenza tra la pena come pura e semplice legge del taglione dalla pena come effetto del comportamento delle anime durante la vita terrena.

Si riporta il passo di *Inf.* 28.139-142:

*Perch' io parti' così giunte persone,  
partito porto il mio cerebro, lasso!,  
dal suo principio ch'è in questo troncone.  
Così s'osserva in me lo contrappasso.*”

---

<sup>50</sup> Si riferisce all'analogia della vita terrena degli spiriti beati con il cielo nel quale si trovano.

<sup>51</sup> A proposito di “Quod aliquis fecit patiat” Bolognesi (2010:7) ha fatto notare che la formula è precedente a Tommaso d'Aquino, essendo presente non solo in Isidoro di Siviglia: “Talio est similitudo vindictae, ut taliter quis patiat, ut fecit” (*Ethymologiae* V, xxvii, 24) ma ancor prima in Seneca: “Quod quisque fecit patiat” (*Hercules Furens* 375). Isidoro cita Seneca come derivazione della disposizione biblica contenuta in vari passi dell'AT, di cui riportiamo quello di Lv 24, 19-20: “Se uno farà una lesione al suo prossimo, si farà a lui come egli ha fatto all'altro: frattura per frattura, occhio per occhio, dente per dente; gli si farà la stessa lesione che egli ha fatto all'altro” intendendola non solo come legge data da Dio agli uomini nel mondo terreno ma anche, per quanto riguarda il contrappasso, come legge applicabile da Dio agli uomini nel mondo ultraterreno.

La corrispondenza tra colpa e pena è esposta dallo stesso Dante per bocca del trovatore attraverso una proposizione causale: “perch’io parti’ così giunte persone / partito porto il mio cerebro”. I commentatori antichi analizzano tale passo dandone varie spiegazioni e suddividendosi tra coloro che spiegano il contrappasso come effetto del peccato e coloro che lo vedono invece come causa della pena; ma, proprio come fa Dante nell’opera, nessuno dei commenti antichi (e in verità anche moderni, fino ai primi del Novecento) cita esplicitamente la parola prima del canto XXVIII dell’*Inferno*, né la citerà dopo, come si evince da una semplice ricerca sui commenti on line del *Dartmouth Dante Project*. I commentatori tre-quattrocenteschi spiegano le pene dei dannati dell’*Inferno* e dei penitenti del Purgatorio, nei canti precedenti e successivi a *Inf.* XXVIII, come allegorie che hanno una relazione con il peccato oggetto del cerchio infernale o della cornice del Purgatorio, per cui sono state prese in esame le glosse che descrivono alcune di queste allegorie per esaminare come i commentatori le mettano in relazione con i peccati nei canti iniziali dell’*Inferno*, pur senza parlare esplicitamente di contrappasso. Esse sono la pena degli ignavi in *Inferno* III e la “bufera infernal” in *Inferno* V, per poi passare al *Purgatorio*, di cui, riprendendo un recente studio di C. Cappuccio, si analizzeranno le glosse relative al contrappasso nei canti VI, XIII e XXXIII.

### ***5.2.1. Contrappasso come legge del taglione?***

Il primo a citare esplicitamente la legge del taglione in relazione al contrappasso è Cristoforo Landino (1481) nella glossa a *Inf.* XXVIII, 139-42, che recita: «*Chosì s’observa in me lo contrapasso*: è in iure civile ordinato la pena del talione<sup>52</sup>, la quale è che chi ha facto ingiuria sia punito in quel medesimo» (Landino 2001:938).

Al fine di spiegare quanto il concetto di legge del taglione abbia influenzato la critica moderna rispetto all’interpretazione generale delle pene, se ne dà un *excursus* ragionato tratto dai commenti al passo citato di *Inf.* XXVIII a noi più vicini dal XIX secolo a oggi.

**Niccolò Tommaseo**, il cui commento risale al 1837 spiega direttamente in modo diretto, citando come fonte la *Summa Theologiae*:

<sup>52</sup> Cfr. *supra*, Di Fonzo (2008) in Ottimo 1338.

**Contrappasso**: la legge del taglione. Da *contra – patior*,  $\kappa\alpha\tau\alpha\pi\epsilon\pi\omicron\nu\theta\omicron\zeta$ . *Som.*: «Contrapatire secondo che fece». **Contrappasso** è patire ugualmente commisurato al precedente operare, massime nelle azioni ingiuriose. Osservasi questa legge in **quasi tutti i supplizi di Dante** (DDP: Tommaseo, *Inf* XXVIII, 139-142).

Tommaseo parla di legge applicata in “quasi tutti i supplizi” senza riconoscere dunque una precisa corrispondenza tra colpa-pena nell’intera opera dantesca.

Lo stesso argomento viene utilizzato nel 1856 Raffaello Andreoli il quale sostituisce alla citazione dell’Aquinata l’originale evangelico di Matteo in cui si esplicita il concetto di misura:

**Lo contrappasso**, la legge del taglione: da *contra pati*, ch’è Patire secondo che s’è fatto. Matth., VII, 2: «In qua mensura mensi fueritis, remetietur vobis.» (DDP: Andreoli, *Inf* XXVIII, 142).

Non diversamente spiega verso la fine del XIX secolo G. A. Scartazzini (1872-82 [2nd ed. 1900]), il quale rintraccia (traendole dai commenti medievali) anche le citazioni veterotestamentarie che hanno costituito la chiave di lettura del concetto di contrappasso in Tommaso d’Aquino e concludendo che “Secondo questa legge Dante distribuisce nel suo *Inferno* tutte le pene”, alludendo forse alla giustizia distributiva nella spiegazione aristotelica dell’*Etica Nicomachea*, come si vedrà più avanti:

**Lo contrappasso**: la legge del taglione, che vuole che tal sia punito qual fece, dal lat. *contra pati*. Animam pro anima, oculum pro oculo, dentem pro dente, manum pro mano, pedem pro pede exiges. Deut. XIX, 21; cfr. Exod. XXI, 24; Lev. XXIV, 20; Matth. V, 38. In qua mensura mensi fueritis, remetietur vobis. Matth. VII, 2. Secondo questa legge Dante distribuisce nel suo *Inferno* tutte le pene (DDP: Scartazzini, *Inf* XXVIII, 142).

Anche fuori d’Italia il giudizio sintetico era lo stesso. All’inizio del XX secolo infatti il Rev. H. F. Tozer che scrive *An English commentary on Dante's Divina commedia*, spiega concisamente: “*lo contrappasso*: the law of retaliation” (Tozer 1901: 155, *Inf* XXVIII, 141-142).

Francesco Torraca, la cui prima edizione del commento esce nel 1905, aggiunge la citazione tradotta dalla *Summa Theologiae* e come Scartazzini, spiega che “Il contrappasso è legge generale dell’*Inferno* dantesco” ma anche del diritto medievale, identificandola quindi con la legge del taglione:

**Contrapasso:** da *contra patire*, «importa ricompensa di passione eguale all'azione precedente, e propriamente si dice a proposito delle passioni e azioni ingiuriose, con cui alcuno lede la persona del prossimo: per esempio, se percuote, sia ripercosso». *Somma t.*, II-II, 61. Il **contrapasso** è legge generale dell'Inferno dantesco, la quale qualche volta, come nel caso di B. de Born, *partito* {v.140} in due per aver *partito* il figlio dal padre, assume le forme spietate, con cui soleva il Medio Evo applicarla (DDP: Torraca, *Inf* XXVIII, 142).

Alcuni distinguo sono introdotti dal commento di Enrico Mestica (1921-22, prima ed. 1909) a proposito del canto XX dell'*Inferno*, dove viene chiamato contrapasso solo quello per analogia, facendolo corrispondere esattamente alla legge del taglione, e non quello per antitesi:

Questi miseri sono gl'indovini. La pena a cui sono condannati non appartiene al primo genere delle pene dell'Inferno dantesco, che è quella del taglione o contrapasso, ma al secondo genere, cioè a quelle che sono l'antitesi della colpa: «Il veder dinanzi» era lor tolto (DDP: Mestica, *Inf* XX, 11-15).

Infatti in *Inf.* 28 spiega, coerentemente con quanto ha detto in precedenza, che

Lo contrapasso: **Il contrapasso, da contropatire, corrisponde alla legge del taglione**, per la quale la pena doveva conformarsi alla natura della colpa. **Questa legge governa il sistema penitenziario dantesco**, in modo che le pene corrispondono sempre alla colpa, o per contrarietà o per somiglianza o per esagerazione della pena stessa. Così, ad esempio, gl'ignavi sono dannati a correr senza posa: i lussuriosi, ad esser travolti da una bufera che mai non resta; gl'irosi, nella fangosa palude dello Stige, a fare strazio di sé e dei loro compagni; i violenti contro il prossimo, dentro un fiume di sangue bollente e saettati dai Centauri: i ladri, a continue orribili trasformazioni; i seminatori di discordie, ad esser straziati da un demonio a colpi di spada; Bertrando dal Bornio porta «pesol con mano» il capo «partito» perché partì «così giunte persone» ec. (DDP: Mestica, *Inf* XXVIII, 142).

Si afferma qui una differenziazione tra contrapasso come pena per analogia e pena in generale per antitesi volta a spiegare probabilmente il perché di alcune pene che non trovano corrispondenza nella colpa. Di altro avviso è Carlo Steiner il quale, sempre a proposito di Inferno XXVIII, nel 1921 precisa (in contemporanea con la seconda edizione di Mestica) che

Lo contrapasso: da *contrapati*; parola che esprime il **rapporto che corre tra la colpa e la pena come fra causa ed effetto**. Questo rapporto domina l'oltretomba dantesco nei due regni dell'Inferno e del Purgatorio, e consiste particolarmente nel rapporto **per analogia o per contrasto**, tra la natura del castigo e quella del peccato. Qui Dante stesso mette in chiaro quest'analogia nella persona di Bertrand de Born e ci dà la parola per esprimerla. (DDP: Steiner, *Inf* XXVIII, 142).

Si nota in questa glossa una certa risonanza di quelle dei primi commentatori nel parlare di contrappasso come rapporto causa-effetto, relazione che qui si spiega poter essere per analogia o per contrasto, ma ritorna sul contrappasso includendovi anche quello per antitesi. Tra l'altro Steiner modera i termini rispetto a Mestica che aveva parlato di "sistema penitenziario" affermando il contrappasso non come "sistema" ma come "rapporto che domina l'oltretomba dantesco". Anche Carlo Grabher (1934-36) spiegherà che il principio del contrappasso è basato su una "ferrea contrapposizione di colpa e pena" che "ricorda la legge del taglione" ma sottolineando che tale principio non è sempre riconoscibile in tutta la *Commedia*:

**Così s'osserva in me lo contrappasso. Qui** il contrappasso è esposto non come una generica legge, ma come una **ferrea contrapposizione di colpa e pena** [...]. In tal modo è osservata, è applicata in me la legge del contrappasso (dal lat. *contra pati*: contro patire), per cui si patisce, si sopporta una pena in cambio, ossia come ammenda di una colpa. **Talora, come qui, il contrappasso ricorda la legge del taglione**: chi ha diviso è diviso. **Altrove, sia nell'Inferno che nel Purgatorio, la rispondenza tra colpa e pena è diversa.** (DDP: Grabher 1, *Inf* XXVIII, 118-142).

Pochi anni dopo (1946-51) Momigliano ritorna sul concetto di simmetria commentando, a proposito di *Inf.* III, che il contrappasso è "la legge che governa tutte le punizioni dell'Inferno e del Purgatorio. Per essa la punizione è in stretto rapporto di somiglianza o di contrapposizione con il peccato" e aggiungendo che "Uno dei caratteri principali dello spirito di Dante è la precisione: ne sono prove il contrappasso, la nitida architettura dei tre regni oltremondani, le stesse rispondenze simmetriche che i commentatori hanno riscontrato nel poema". (DDP: Momigliano, *Inferno* III, 52-53).

Si dovrà però poi ricredere sullo "stretto rapporto di somiglianza o contrapposizione con il peccato" spiegando che in alcuni casi non si può parlare di vero e proprio contrappasso. Il primo è a proposito della *belletta* che ricopre gli iracondi:

**Belletta**: melma. Il contrappasso degli «amari» è evidente: nel mondo sono stati soffocati dall'ira repressa, nell'inferno sono soffocati dalla belletta. **Per gli «acuti» non si può parlare di vero contrappasso**, poiché essi continuano ad essere apertamente irosi qui come in terra, e il fango in cui sono immersi non ha nessuna relazione specifica con il loro peccato. (DDP: Momigliano, *Inf* VII, 121-126).

Un secondo luogo è in *Inf.* XIV, a proposito della pioggia di fuoco dei sodomiti:

La pioggia di fuoco sarà stata suggerita dal ricordo biblico di Sodoma, distrutta dalle fiamme per il suo peccato; e può alludere allo stimolo cocente dell'immondo desiderio. Dante estese la medesima pena alle altre due specie di violenti, **rinunziando, per questo riguardo, ad un contrappasso specifico.** (DDP: Momigliano, *Inf* XIV, 22-24).

Ancora nel suo commento all'*Inferno*, risalente al 1955, Natalino Sapegno spiega il contrappasso come “legge” che “costituisce in tutto il mondo infernale un rapporto definito, per contrasto o per analogia, fra la natura della colpa e il modo dell'eterno castigo” e che “proprio in questo canto (*Inf.* XXVIII) [...] trova la sua enunciazione più chiara e con essa il termine che, tecnicamente, la designa (Alighieri 1955: 314, ad loc). Precisa inoltre che in Aristotele e nella scolastica si tratta di un adeguamento della pena alla colpa con “esatta proporzione” secondo il già citato “quod aliquis fecit, patiatur”, mentre “in Dante la parola indica, anche più che una proporzione quantitativa, una corrispondenza di qualità fra il peccato e la forma del castigo” (*ibidem*: 325, ad loc).

L'intervento di Charles Singleton nel commento scritto tra il 1970 e il 1975 chiarisce meglio la natura retributiva del contrappasso: “The important thing is to establish firmly that in the prefix, in the  $\alpha\upsilon\tau\iota$  as well as in the *contra*, there is no notion whatsoever of “contrary,” of “opposite,” but only of “in return, in exchange, in retribution” (DDP: Singleton, *Inf.* XXVIII, 142).

Citiamo ancora Anna Maria Chiavacci Leonardi che tra 1991 e 1997 riprende le precedenti posizioni critiche spiegando il contrappasso come “il rapporto di analogia fra colpa e pena [...] norma da lui [*scil.* Dante] seguita nell'assegnare le pene”, che “risale alla legge biblica detta del taglione, per la quale ognuno doveva esser punito allo stesso modo nel quale aveva peccato”. Aggiunge inoltre che tale principio era presente in fonti medievali precedenti a Dante a proposito dell'aldilà:

[...] l'idea era diffusa a livello popolare, e si ritrova applicata nelle varie «visioni» dell'aldilà. Nella *Visio Tugdali* versificata (vv. 290 sgg.) si dà questa spiegazione delle pene infernali: «hanno tuto lo contrario de quilli delectamenti / donde elli al mondo usavano con falzi adoperamenti». Dante riprende dunque un concetto radicato nella Scrittura e nella teologia, ma anche popolarmente accettato, dando come sempre al suo testo quel doppio livello di credibilità che lo rese subito accetto sia ai dotti che al volgo. (DDP: Chiavacci Leonardi, *Inf.* XXVIII, 142).

Infine Robert Hollander nel 2000 spiega che riguardo al contrappasso aristotelico e tomistico, “Dante supposedly developed this idea, which is given a name here, but has been operative since we saw the first sinners in hell, the neutrals,

in Canto III”, rimandando a Singleton per una spiegazione più ampia (DDP: Hollander, *Inf.* XXVIII, 142).

Anche secondo F. Forlenza, magistrato e studioso di storia del diritto penale, “Dante fu il primo criminologo” che ha spiegato attraverso un “allegorico macrosistema giudiziario” il “paradigma rigorizzato della filosofia del punire” (Forlenza 2003:s/p), in cui il principio cardine è proprio il “contrappasso penale” basato sul principio che “la pena è efficace non solo quando è proporzionata alla gravità della colpa, ma anche quando si ponga in perfetto antagonismo col peccato” (*ibidem*: 77). Tale principio riguardava non solo le pene giudiziarie, ma si applicava anche alla vendetta privata o di categoria; anzi, secondo lo studioso, era lo Stato a “giovarsi del contrappasso in quelle forme di punizione che più si accostavano alla vendetta” (*ibidem*:78).

Resta però che nella *Commedia* non sempre è evidente una corrispondenza tra colpa e pena – o retribuzione che dir si voglia – e che quindi non è corretto affermare né che il contrappasso sia una “legge”, in quanto si tratta se mai di un principio, né che questo sia applicato sempre e rigorosamente nell’opera dantesca e che proprio in quanto principio che non può essere riduttivamente riportato a una specie di trattato sui delitti e sulle pene.

L’ipotesi è che la mancanza di applicazione di tale principio nella logica infernale dantesca così precisamente strutturata sia conseguenza della perdita dell’orizzonte allegorico medievale che non riesce più ad analizzare e interpretare l’allegoria delle pene come “proiezione” del peccato e che quindi il difetto, se cos’ possiamo chiamarlo, non sia in Dante, ma nei suoi lettori immediatamente successivi. Per verificarlo bisogna leggere i primi commentatori a partire dalla loro definizione del contrappasso, che prende origine da un rapporto colpa-pena simmetrico, ma qualitativo e non quantitativo.

### ***5.2.2. Inferno: il contrappasso tra allegoria e lettera***

La ricerca sul tipo di corrispondenza pena/colpa nei primi commenti alla *Commedia* parte dal canto in cui esso è esplicitamente citato, cioè *Inf.* XXVIII ma allargando di volta in volta il confronto, come già spiegato in precedenza, anche ad alcuni dei primi canti dell’*Inferno* (alcuni passi da *Inf.* V, *Inf.* III e *Inf.* XIII).

Nella glossa a *Inf.* XXVIII, 142 Jacopo Alighieri utilizza il verbo *dimostrare* e l'avverbio *figurativamente* per spiegare la similitudine allegorica del contrapasso in termini che usa anche nel suo *Proemio* e che abbiamo già chiamato “geometrici”:

Onde **figurativamente** qui senza il capo il suo busto si pone, a **dimostrare**, che **così come** parti la congiunzione del padre al figliuolo che tanto è unita, che **così** da sé partito proceda. La qual giustizia anticamente in ciascun malificio, così nel mondo osservata *contrapasso* volgarmente era detta (DDP: Jacopo Alighieri, *Inf.* XXVIII, 139-142).

Si può partire dall'analisi sintattica della spiegazione allegorica della similitudine da parte del commentatore. L'allegoria di Bertrand de Born osservata “figurativamente” con l'immagine del capo staccato dal busto corrisponde sintatticamente (“così come... così”) a due immagini, una astratta che è il termine medio della similitudine, “la congiunzione del padre al figliuolo” e una concreta, cioè il busto “da sé partito”. La spiegazione della similitudine è data da un'altra immagine astratta, cioè la “giustizia... nel mondo osservata” che altro non è che lo stesso contrapasso. Jacopo riferisce dunque il contrapasso direttamente al mondo giuridico e ai “malifici”, cioè agli atti perseguibili per legge e puniti sulla base di un concetto di corrispondenza “volgarmente” detto “contrapasso”. Jacopo però usa il verbo all'imperfetto, come se si trattasse di principio giuridico in disuso, Certo è che in altri canti, come *Inf.* V, analizza soltanto l'immagine allegorica per cercare di giustificarla, come nei vv. 28-30, relativi alla bufera infernale:

**Si come l'effetto** di ciascun peccato degnamente è **pena** dell'operante, **così qui** in questa seconda qualità e nell'altre simigliante **l'effetto** delle fatte operazioni si concede: la **pena** in questo cotale **figurativamente** si sostiene, che alcuna fortuna di vento, percotendosi insieme senza alcuno riposo, gli porti. Per la quale **si considera** la veloce **voglia** di coloro in cui, ardendo la lussuria vince, i quali da desiderosi piaceri di lor voglie senza posa niuna d'uno in altro, e là e qua sono guidati (*ibidem*, *Inf.* V, 28-30).

I termini dell'allegoria sarebbero identificati tanto nell'effetto del peccato in generale quanto in quello dell'azione (le “fatte operazioni” relative al peccato di lussuria) in relazione tra loro attraverso le congiunzioni “come... così” che introducono la similitudine e attraverso l'uso del verbo “considerare” sul piano analitico dell'allegoria: “sì come l'effetto di ciascun peccato... è pena dell'operante// così qui [...] l'effetto delle fatte operazioni si concede”. La spiegazione allegorica di tale effetto è che “figurativamente si sostiene che... alcuna fortuna di vento... gli porti// per la quale si considera... la veloce voglia di coloro in

cui, ardendo la lussuria vince”. Si vede come qui la spiegazione dell’allegoria stia nell’espressione “figurativamente si sostiene” messa in relazione di corrispondenza con “si considera... la veloce voglia”, ma tale relazione non viene identificata come contrapasso, bensì come “effetto” delle azioni commesse (“fatte operazioni”), spiegando tale corrispondenza come un’allegoria. Sembra quasi che, a pochi canti dall’inizio del suo commento, il figlio di Dante non abbia messo in relazione il peccato e la pena corrispondente con il concetto di contrapasso nonostante tale relazione fosse in uso – o comunque nota – da molto tempo, come spiegherà poi nel canto XXVIII, cioè quasi alla fine del suo commento, datato 1322 e, ricordiamo, limitato solo all’*Inferno*.

Per spiegare meglio la corrispondenza colpa-pena è utile il confronto con un articolo di un allievo di T. Barolini, D. Bolognesi (2010) che spiega come il concetto di *contrapassum* venga dal mondo filosofico e giuridico già noto ad Aristotele nel capitolo V dell’*Etica Nicomachea* quando parla dei diversi tipi di giustizia. Ma il principio si collega anche a quello economico, in quanto, sempre nello stesso quinto capitolo, il filosofo greco spiega che “le cose di cui v’è scambio [nel nostro caso, pena e delitto] devono essere in qualche modo commensurabili. A questo scopo è stata introdotta la moneta, che, in certo qual modo, funge da termine medio”. Tra pena e delitto deve esistere dunque un termine medio che ne possa valutare il peso: questo è il contrapasso che Jacopo individua come antica usanza giuridica e di cui dà una spiegazione allegorica sia nel V canto, sia nel XXVIII, basandosi su corrispondenze che si incontrano anch’esse in un termine medio. Nel canto XXVIII è addirittura la “giustizia” il termine medio di valore, sarebbe a dire lo stesso contrapasso, che quindi non è una “legge” ma una misura di valore applicata in determinati casi giuridici: “**così come** partì la congiunzione del padre al figliuolo [...] **così** da sé partito proceda. La qual giustizia anticamente [...] *contrapasso* volgarmente era detta”.

Di parere contrario è Iacomo della Lana, per il quale il contrapasso non è un effetto, ma la “cagione del modo della pena”. Spiega infatti che: “Conclude Beltramo la cagione del modo della sua pena” (Della Lana 2009:801, *Inf.* XXVIII,139).

Non compare, nell'intero commento, il primo relativo all'intera *Commedia*, alcuna altra citazione della parola *contrapasso*; ma a proposito dei "cattivi" del III canto spiega che il loro "esercizio" è l'"opposito a sua disposizione mondana":

Or qui vuole Dante mostrare lo esercizio in che queste cotali anime cattive **per oppposito** a sua disposizione mondana stanno. (Della Lana 2009: 165, *Inf.* III, 52).

Iacomo evidenzia quindi una corrispondenza per opposizione tra colpa e pena sulla scorta del "quod aliquis fecit, patiatur" di Tommaso d'Aquino, come ha evidenziato F. Forlenza; ma il commentatore medievale non parla in questo III canto né di colpa né di pena bensì di "esercizio" (per la pena) e "disposizione" (per la colpa). Manca cioè un accostamento esplicito di tali elementi all' "occhio per occhio" della legge del taglione, come se, anche per questo autore, si trattasse di un meccanismo analitico differente, relativo alla corrispondenza morale tra la vita mondana e l'aldilà e non alla giustizia in senso stretto. Anche D. Bolognesi parla infatti di causa, non conseguenza del peccato: "il *contrapassum*, dal punto di vista dell'invenzione poetica, è una causa, non una conseguenza; e logicamente precede la colpa, non la segue" (Bolognesi 2010: 6). Questa prospettiva, che Bolognesi ricava dall'analisi dei capitoli VIII e IX del quinto libro dell'Etica Nicomachea, sembra la più aderente allo schema dantesco, che secondo lo studioso si basa sulla giustizia commutativa e non su quella distributiva. La giustizia divina infatti mira all'eguaglianza, ma il metodo di applicazione può essere distributivo oppure commutativo, come spiegano sia lo stesso D. Bolognesi sia N. Fosca nel suo commento alla *Divina Commedia* del 2013: "Nel primo caso, si tratta della distribuzione dei beni nel mondo [...]; nel secondo caso, si tratta dell'eguaglianza fra cosa e cosa o fra azione e passione (ciò che si fa e ciò che si riceve), per cui è questo l'ambito in cui rientra il contrapasso. Il problema sta nel fatto che la giustizia commutativa non implica necessariamente l'equità ("eguaglianza") ma soltanto un "adeguamento": ad esempio, l'offesa che un individuo può arrecare ad un altro esige una riparazione dipendente dal grado o dal ruolo dell'offeso e dell'offendente. Ne deriva che "quel criterio del giudizio divino è determinato secondo la norma della giustizia commutativa in quanto essa prevede premi adeguati ai meriti e punizioni adeguate ai peccati" (DDP: Fosca 2003-2015, *Inf.* XXVIII,142).

La glossa a *Inf.* XXVIII, 142 di Guido da Pisa (1327-28[?]) è divisa – come l'intero commento – in due parti, una riguardante la parafrasi in latino dei versi oggetto di commento, l'altra la loro spiegazione:

[...] concludit quod quia tam coniunctas personas sicut est pater et filius separavit, ideo portat suum cerebrum a suo principio separatum. [...] Quod vero sequitur: **Così s'osserva in me lo contrapasso**, nil aliud vult dicere nisi quod *sicut fecit, ita recepit*.

*NOTABILE.* Istud notabile dupliciter potest exponi. Primo *licteraliter* sic: Qui separat alios, seu amicitia seu parentela coniunctos, caput a corpore portat divisum, quia *secundum leges talis est capite puniendus*. Et sic observatur in eo contrapassus, quia *debet recipere id quod fecit*. Secundo potest exponi *moraliter* sic: *Quicumque separat aliquem ab aliquo*, unde parentela vel amicitia dissolvatur, *portat caput a se divisum, quia rationem, que est caput anime, iam amisit*. (DDP: Guido da Pisa, *Inf* XXVIII, 139-142).

Il frate carmelitano dice che il contrapasso può essere esposto *dupliciter*, cioè dal punto di vista letterale e da quello morale, prendendo in considerazione in modo analitico due dei quattro sensi delle scritture. Spiega per primo il contrapasso da intendere letteralmente, cioè *secundum leges* (del taglione, secondo quanto commenta Di Fonzo 2008 per l'*Ottimo commento*, v. *infra*): “sicut fecit, ita recepit”, “debet recipere id quod fecit”. Ritene infatti che il peccato di Bertrand de Born “est capite puniendus”, intendendo “capite” come “pena capitale” o forse anche nel senso letterale di “decapitazione”, riferendosi all’etimologia e al significato letterale della pena, appunto, capitale. A livello letterale dunque c’è da sottolineare l’annominazione *caput/capite* che viene trasportata poi al livello morale in cui “quicumque separat aliquem ab aliquo [...] portat caput a se divisum”. Da notare anche come in entrambi i livelli i verbi usati da Guido sono *separare* e *dividere* come conseguenza, cioè effetto, dell’azione dello scisma (*ibidem: Inf* XXVIII, 35), parola il cui significato sarà commentato da Pietro Alighieri (v. *infra*) proprio come separazione e divisione. Per Guido da Pisa insomma il contrapasso va inteso da una parte come esattamente corrispondente al peccato a livello letterale, secondo lo schema dato dalle congiunzioni *sicut... ita*, come già visto in Jacopo Alighieri: “lo contrapasso, nil aliud vult dicere nisi quod sicut fecit, ita recepit”, dall’altra come il suo effetto a livello morale: “portat caput a se divisum, quia rationem [...] iam amisit” dove l’effetto è sottolineato dall’avverbio *iam*, a indicare che si tratta di una conseguenza di qualcosa che è già successa in precedenza, cioè il peccato. Anche

per Guido da Pisa quindi non si tratta di legge del taglione applicata a priori ma, come diceva già Jacopo Alighieri, di effetto dell'azione compiuta.

Un'altra spiegazione a proposito del contrappasso si trova nella glossa a *Inf.* V, 34-36 dove Guido parla della pena dei lussuriosi, dunque nello stesso contesto in cui ne aveva parlato Jacopo Alighieri. Guido espone tre spiegazioni morali che corrispondono all'immagine del "loco d'ogni luce muto" e alla "bufera infernal", ancora una volta in maniera analitica:

Et nota quod iste tres pene tribus operationibus co[r]respondent [...]. **Primo** enim omni luce rationis privantur. Unde Philosophus in libro *Ethycorum* ait quod in actibus venereis impossibile est aliquid intelligere [...]. **Secundo**, moventur luxuriosi in hoc mundo omni vento tentationis **quia** animus eorum semper est in continuo motu et continua tempestate. Unde eis competit illud Isaie: Cor impii quasi mare fervens quod quiescere non potest {Isaias 57.20}. **Tertio**, carnales homines in hac vita semper gaudia carnis querunt, **et ideo in Inferno contraria patiuntur**. (*ibidem: Inf.* V.34-36)

Le motivazioni sono tutte di ordine morale e spiegate con congiunzioni causali o consecutive come *quia* e *ideo*, che mettono in corrispondenza il peccato con la pena come conseguenza logica concludendo il discorso affermando il concetto di contrappasso per contrario come effetto del peccato: "ideo in Inferno contraria patiuntur" di cui il peccato è anche causa, come affermato con la congiunzione *quia*.

Anche Guido da Pisa non parla di contrappasso in questo canto ma spiega il senso morale dell'immagine come se quella del contrappasso non fosse una "legge" generale ma un modo di scontare la pena da affrontare caso per caso, secondo quanto dice D. Bolognesi: "L'estensione del *contrappasso* a tutto il sistema retributivo non solo non è utile, ma è fuorviante".(Bolognesi 2010:9) e "il perché è detto da Aristotele in un passo precisamente finalizzato a spiegare che il *contrapassum* non coincide con la giustizia" (*ibidem*)<sup>53</sup> [...]. Indiscutibilmente esiste un'analogia intuitiva, ma che non deriva dal peccato, se non indirettamente" (*ibidem*). Il contrappasso infatti, secondo Aristotele è "una *figura proportionalis* che non riguarda un criterio aritmetico, ma geometrico di proporzione" e che riguarda in particolare il principio di scambio non tanto giuridico, quanto economico (*ibidem*:11).

---

<sup>53</sup> "Putat si principatum habens percussit, non oportet reperi, et si principem percussit, non percuti solum oportet sed et puniri" (*Et. Nic.* 32b30).

Un indizio di quanto tale lettura allegorica connessa al mondo giuridico appartenesse a una fase sociale oscillante verso altre forme di riflessione normativa che modificavano la comprensione della rappresentazione figurativa delle pene si trova già nell’Ottimo Commento, di cui si riportano, delle due redazioni del 1333 e del 1338 le glosse relative al contrappasso e la chiosa di Andrea Lancia (1341-1343), già copista della prima redazione dell’Ottimo. Cominciamo dalla seconda, del 1338, che non cita affatto il *contrappasso*:

**Tutto questo testo è aperto** nel quale il detto Beltramo manifesta suo nome et sua pecca et la **Justitia** che di lui si fa, **consonante** al suo peccato. (DDP: Ottimo Commento (1338), *Inf* XXVIII, 127-136).

L’autore allude alla “Justitia” e alla sua consonanza con il peccato da scontare, senza proporre nessun tipo di analisi ma anzi affermando dall’inizio che “tutto questo testo è aperto”, come se non ci fosse nulla da spiegare.

Totalmente diversa è invece quella più antica, del 1333:

Onde qui figuratamente Beltramo senza il capo nel busto si pone, a dimostrare che **si come** elli partie la congiunzione del padre, ch’è principio del figliuolo, (ch’è **tanto** unito, **che** quasi uno si giudicò col figliuolo) che **così** da sè partito proceda (DDP: Ottimo Commento (1333): *Inf*. XXVIII, 134-136).

Questa glossa riprende quasi parola per parola quella di Jacopo Alighieri, con la consequenzialità geometrica della pena data dalla proposizione consecutiva “si come... così”. Un’ unica aggiunta riguarda la “congiunzione del padre ch’è principio del figliuolo”, con una terminologia che sembra alludere all’unione del Padre e del Figlio nella Trinità, per spiegare la quale unione l’Ottimo usa un’altra consecutiva, quasi a sottolineare meglio sia tale unione (“è **tanto** unito, **che** quasi uno si giudicò col figliuolo”) sia la corrispondenza della pena alla colpa, data dalla rottura di tale unità padre-figlio evidenziata dall’utilizzo dell’aggettivo “unito” e dell’avverbio “uno” immediatamente dopo le congiunzioni della proposizione consecutiva (è **tanto unito**, **che** quasi **uno**). Ci sembra tra l’altro importante anche la scelta della radice “uno” che mette sullo stesso piano non solo la colpa di Bertrand, ma anche la sua pena. La rottura dell’unità Padre-Figlio allude infatti alla rottura tra l’anima intellettiva (Padre-capo) e quella sensitiva (Figlio-corpo) che possono essere viste come un’allegoria del contrappasso stesso: la pena si sconta con il corpo, che appartiene all’anima sensitiva e materiale e che è stata la “sede” del peccato, mentre il peccato si commette a partire dalla testa che, come si

intendeva in Guido da Pisa, perde la ragione, cioè la continuità tra l'anima sensitiva e quella intellettuale e quindi avviene una separazione del capo dal corpo.

La glossa di Andrea Lancia spiega infatti che l'allegoria della testa spiccata dal busto significa che "La testa è principe di tutta la persona, nella quale sono tutti cinque' sensi, significa la persona divisa dal suo principio" (Lancia 2012:425, *Inf.* XXVIII, 118-135) e che il contrappasso è la causa della pena: "perché divise padre dal figliuolo, che sono una medesima carne e uno medesimo sangue, inperò per giudicio di degna pena porta la testa sua propria divisa e levata da' suoi membri" (*ibidem*: 425-426, *Inf.* XXVIII, 136-142); è questo il vero scisma che richiede "degnà pena" in quanto divisione "tra singolari persone" (*ibidem*:118-135).

Tra le tre redazioni intercorrono pochi anni, e probabilmente gli autori dei primi due commenti non sono la stessa persona; ma nell'ultima forma del commento il paradigma mentale al quale l'autore fa riferimento sembra completamente mutato rispetto ai commenti di Andrea Lancia. L'autore dell'Ottimo-terza redazione abbandona infatti il modello analitico e sottintende con l'avverbio "consonante" la spiegazione allegorica delle corrispondenze costruite sistematicamente anche a livello sintattico e presenti nella glossa precedente manifestando una totale incomprensione del paradigma allegorico di somiglianza dissimile che proietta la pena come immagine della colpa. È questo infatti il senso del contrappasso: non una vendetta giuridica, ma la proiezione del peccato – in quanto vita sulla terra – verso la pena – in quanto vita nell'aldilà – come rapporto allegorico di immagine della differenza tra il cielo e la terra che porta la vita terrena al suo fine ultimo, sia esso l'inferno, il purgatorio, o anche – ma in questo caso J. Varela-Portas ha parlato di "propasso", non "contrappasso" – il paradiso, dove non si porta alle estreme conseguenze l'azione di peccare ma "quanto abbiamo in potenza di ben fare", con un "paso a favor" (Varela-Portas 2006:133) con cui i beati perfezionano il loro diletto, la loro felicità, in una parola "la virtud por la que han alcanzado la gloria" (*ibidem*).

Anche a proposito del bosco dei suicidi gli autori di entrambi i commenti (Ottimo prima redazione, 1333 e Ottimo terza redazione, 1338) propongono infatti una lettura non costruita su corrispondenze geometriche precise ma su una "trasmutazione per allegoria", come spiega l'autore del primo Ottimo nell'introduzione a *Inf.* XIII:

Or fa l'Autore questa trasmutazione **per allegoria**, ch'elli dice: quando uomo è nel mondo si è animale razionale, e sensitivo, e vegetativo; quando l'uomo uccide se stesso, elli conferisce a cotale morte solo la potenza de l'anima razionale, e sensitiva; e però ch'hanno colpa di tale offesa, sono private di quelle due potenzie, e rimangli solo la vegetativa, sì che d'uomi[ni] si trasmutano in piante vegetative (DDP: Ottimo Commento (1333), *Inferno* XIII, Nota).

La corrispondenza allegorica uomini/piante vegetative è spiegata come dovuta alla perdita delle altre due potenze dell'anima, la razionale e la sensitiva, causata dal suicidio.

Nella terza redazione si ritrova una spiegazione praticamente identica con lo stesso richiamo all'allegoria della pena, ma invece della potenza vegetativa, quella che resterebbe dopo il suicidio è la sensitiva:

[...] a dare ad intendere **per allegoria** che quando l'uomo è nel mondo si è animale vegetabile, sensitivo, et rationale. Et quando l'uomo uccide se stesso conferisce a cotale morte solamente le potentie vegetabile et sensitive et però si trasmutano in una forma di pianta et vegetabile, nella quale è la sensitiva potenza (Ottimo Commento (1338), *Inferno* 13. Nota).

Non possiamo discutere su quale delle due interpretazioni del suicidio sia quella giusta; sottolineiamo però che a proposito di quest'ultima glossa C. Di Fonzo commenta che il piano interpretativo ivi proposto sarebbe “utile ai fini di una ulteriore definizione del «contrapasso» dantesco generalmente inteso nei termini della legge del taglione” (Di Fonzo 2008: 148), in quanto

Dalla riflessione sulle tre potenze dell'anima e sulla pena dei suicidi a tale teoria connessa, si evince una relazione tra colpa e pena ben più complessa della legge del taglione e comunque già formalizzata a partire dalla tradizione antica di commento (*ibidem*).

Dal confronto testuale tra le due glosse di Ottimo (3) relative a *Inf.* XXVIII e *Inf.* XIII sembra che l'autore si trovi mentalmente tra i due mondi: da una parte ancora influenzato dall'orizzonte allegorico legato al mondo feudale, come nella glossa che spiega le tre nature dell'anima depauperate dal suicidio, dall'altra non più consapevole del legame tra lettera e allegoria, caratteristica del mondo preumanistico, come appare nella glossa al contrapasso di Bertrand de Born. Sembra insomma, come dice Varela-Portas (2015: 164) che il mondo intellettuale, *laici* e *clerici* (si ricordi che l'autore di Ottimo 3 è forse un domenicano) cerchi di “rinforzare la sacralità del mondo in crisi” attraverso il ricorso a una spiegazione allegorica analitica, ma senza avere a disposizione altri strumenti interpretativi per

cui deve copiare – pur se con qualche revisione – dal commento precedente, senza però riuscire a rielaborare completamente il risultato dell’analisi.

Un’altra glossa a supporto di questa interpretazione si trova a proposito dei già citati versi di *Inf. V*, cioè quelli della “bufera infernal”. La stesura dell’Ottimo del 1333 dice:

e **però che** qui l'ozio **fu** cibo di lor lussuria, quivi il continuo moto si è **pena di loro peccato**; e **l'effetto** della dilettazone, ch'ebbero elli in udire canzoni e suoni, sono qui le dolorose note de' lor pianti (DDP: Ottimo Commento 1333, *Inf. V*, 25-33),

dove la stessa glossa nella terza versione, quella del 1338, salta completamente la questione della relazione allegorica bufera-pena del peccato fermandosi invece al livello letterale e parlando della “disposizione” fisica e della “forma della pena” del circolo infernale senza spiegare, né forse notare, alcun contrappasso:

Segue il poema et descrive il secondo circolo e lla dispositione d'esso et la forma della pena de' peccatori carnali. Et dice che in questo luogo non à luce ma impetuosi venti come sono nel tempestoso mare, **il quale vento appella bufera infernale**. (DDP: Ottimo Commento 1338, *Inf. V*, 25-33)

L’Andrea Lancia dell’Ottimo (1) pur non parlando di contrappasso usa corrispondenze sintattiche come la proposizione causale introdotta da “però che” seguendo esattamente il dettato metodologico dantesco di *Inf. XXVIII* (“Perch’io...”) per spiegare la “pena di loro peccato” e sottolineando in tal modo la corrispondenza allegorica per opposizione tra l’ozio e il moto sottolineata anche dai tempi verbali utilizzati nelle due proposizioni al passato remoto e al presente (l’ozio fu cibo.../il continuo moto è pena). Per la seconda corrispondenza invece, cioè “canzoni e suoni/note dei lor pianti” parla anch’egli di “effetto”, senza azzardare innovazioni rispetto ai commenti precedenti. Tale nozione di “effetto” non sarebbe altro che la “proiezione” del peccato nel mondo ultraterreno, cioè la strategia di sacralizzazione della vita terrena attraverso la sua riproposizione nella pena attraverso il contrappasso.

La profonda differenza tra i due gruppi di commenti (Ottimo 1333 e A. Lancia rispetto a Ottimo 1338) può confermare ancora una volta che la stesura della terza redazione del commento sia dovuta a una mano – e a una testa, a un modo di pensare – già molto differenti da quella di Andrea Lancia, come ipotizzato da

diverse parti: da C. Di Fonzo come si è visto nell'analisi del Proemio della terza redazione dell'Ottimo a L. Azzetta (2012) nel volume dedicato a Andrea Lancia nell'ENCD. Anzi, se la terza redazione è dovuta a un domenicano, come si è visto ipotizzato da C. Di Fonzo, ciò darebbe ragione sia della profonda diversità tra la stesura delle due redazioni del commento, sia di quanto le componenti laica-professionale ed ecclesiastica della società fiorentina postfeudale si fossero ideologicamente avvicinate già nel 1338 e quanto tutte le parti sociali sentissero l'esigenza di trovare una base ideologica comune per la società mercantile precapitalistica che non aveva più gli strumenti interpretativi feudali ma era ancora lontana dall'elaborazione ideologica e politica rinascimentale.

Il parere di Pietro Alighieri, giurista e figlio di Dante appare interessante in quanto nella seconda redazione del suo commento (1344-55[?]) apporta un elemento nuovo e chiarificatore, distinguendo il contrapasso, cioè la conformità della pena al peccato, dalla semplice allegoria:

Post hec auctor intelligendus est loqui de dictis vulnerationibus harum animarum potius per hanc rationem, quod pena sit conformis delicto, quam per allegoriam (DDP: Pietro Alighieri (2) *Inf.* XXVIII, 139-142).

Subito dopo spiega la corrispondenza che soggiace all'immagine del capo staccato dal corpo con l'idea di scisma, come si è visto già precedentemente in Andrea Lancia, collazionando passi di Isidoro di Siviglia e Agostino ma sottolineando soprattutto il concetto di "misura" in Isaia:

Nam si prenominati et alii in hoc mundo seminatores scismatis et scandali fuerunt, ut dicit hic auctor, merito **fungere debet** auctor eorum animas ita vulnerari a dicto demone in Inferno. Nam, secundum Ysidorum, scisma dicitur a scissura animorum et scandalum a 'scandalon' Grece, quod latine dicitur offensio. Facit quod ait Augustinus dicens: **Periculose decipitur qui extimat eos tantum homicidas qui manibus occidunt, non lingua.** De quibus scismaticis ita plus et minus vulneratis, ut dicitur hic, et dicitur in Ysaia capitulo XXVo ibi: **Secundum mensuram delicti erit plagarum modus** (*ibidem*).

Le citazioni portate a collazione da Pietro spiegano che "auctor intelligendus est loqui" cioè che bisogna capire che Dante ha voluto parlare "de dictis vulnerationibus [...] potius per hanc rationem, quod pena sit conformis delicto, quam per allegoriam". Le pene inflitte a tali dannati, cioè, sono esemplari più per il contrapasso, in modo da spiegare come la pena corrisponda, sia la proiezione del peccato, che per l'allegoria. I verbi usati per spiegare e descrivere il contrapasso

sono *intelligendus est* e  *fingere*, ossia gli stessi che Pietro ha usato nel proemio al suo *Comentum* per descrivere le interpretazioni allegoriche. Sia che si supponga che vengano utilizzati con significato generico di comprendere e di rappresentare, sia che abbia voluto usarli perché il contrappasso funziona come un'allegoria, Pietro con la proposizione comparativa *potius... quam* ha voluto mettere da parte il semplice significato allegorico e dirigere l'attenzione dei lettori verso la corrispondenza pena-colpa. Insomma: prima va osservata la corrispondenza tra questi *seminatores scismatis et scandali* (cfr. *Inf.* 28, 35) e il significato etimologico delle parole scisma e scandalo, di cui la prima “dicitur a scissura animorum” e la seconda “a 'scandalon' Grece, quod latine dicitur offensio”; poi se ne vedrà il significato allegorico. Con il vocabolo “scisma” infatti Pietro evidenzia il peccato di “scissura animorum” che corrisponde alla divisione seminata dagli scismatici<sup>54</sup>; con la parola *scandalon*, cioè *offensio* in latino, sottolinea la pena, cioè come gli scismatici siano “plus et minus vulneratis [...] *secundum mensuram delicti*”. A questo punto, per Pietro, l'immagine allegorica del capo staccato dal busto di Bertrand de Born passa in secondo piano, perché serve solo a evidenziare l'analogia tra la colpa e la pena per tutti questi dannati. In conclusione sembra che Pietro, come giurista, abbia voluto sottolineare il contrappasso sia in quanto misura (la *mensura delicti* di Isaia) del peccato sia in quanto di per sé il peccato e la pena si trovano in relazione di somiglianza tra loro.

Per quanto riguarda il canto V e la bufera dei lussuriosi, Pietro ne spiega inizialmente il senso letterale, o meglio, quello superficiale, come egli lo chiama, riferendo i versi di *Aen.* VI, 441-442 dai quali Dante avrebbe tratto ispirazione e in cui Virgilio descrive nell'Ade *quos durus amor crudeli tabe peredit*:

Ita in vento tempestuoso, ut [...] ipse Virgilius finxit hos amatores et eorum animas in Inferno Eneam reperisse etiam cruciari, dicens in VI<sup>o</sup>: [...] *Hic quos durus amor crudeli tabe peredit, / secreti celant calles. [...] Alie panduntur inanes / suspense ad ventos, alii sub gurgite vasto. Et hoc quantum ad sensum superficiale* (DDP: Pietro Alighieri (2) *Inf.* V, 28-33).

---

<sup>54</sup> Nelle altre due redazioni del *Comentum* Pietro non sottolinea tali etimologie ma basa la sua analisi su esempi biblici di seminatori discordia. Nella terza aggiunge all'esempio già citato da Dante in *Inf.* 28.136-138 sulla ribellione di Assalonne verso David fomentata da Achitofel (cfr. 2Sam 15, 12-13) un secondo esempio biblico di “ma' conforti”, quello di Geroboamo che dopo la morte di Salomone separò le due tribù di Giuda e Beniamino, che rimasero fedeli alla stirpe di David, dalle altre dieci tribù, fondando il regno settentrionale di Israele con centro a Sichem dove costrinse le tribù israelitiche sotto la sua guida ad adorare nuovi dei (1Re 12,25-33 e 2Re 17,21-22).

Il vento al quale sono sospesi gli amanti è citato nel testo virgiliano, ma non come bufera che trascina i corpi, che anzi nell'Eneide “panduntur inanes”. Passando poi al senso allegorico:

Quantum vero ad allegoricum, auctor **pro isto vento**, circumferente ita tempestose has animas, **accipit statum** illorum qui in hoc mundo, vivendo ut amatores et prochi dominarum, in continuo motu sunt, eundo et circuendo post illas; et sic quodam modo esse dici possunt in vento tempestuoso, si bene advertantur eorum ranchores (*ibidem*).

La spiegazione di Pietro riguarda l'allegoria del vento: “pro isto vento... accipit statum”, sia identificando il vento come allegoria di coloro che “in continuo motu sunt, eundo et circuendo post illas [scil. dominas]”, sia identificandola con la situazione morale dei lussuriosi che certamente si attirano rancori: “sic quodam modo esse dici possunt in vento tempestuoso, si bene advertantur eorum [o, proponiamo come riferito alle donne, *earum*<sup>55</sup>] ranchores”. Come si può notare, Pietro spiega l'allegoria in senso analitico, separandone gli elementi e utilizzando il livello letterale, quello allegorico e quello morale dell'immagine del vento nel contesto a cui è relativo. Il contrappasso, spiegherà poi nel canto XXVIII, è un principio distinto dall'allegoria, che va spiegata, come qui, in tutti i suoi elementi per poi, in un secondo momento dell'analisi, “scoprire” la relazione tra questa e il contrappasso che infatti non viene menzionato fin quasi alla fine del commento all'*Inferno*.

Sulla stessa linea di contrappasso come misura del peccato si trova Guglielmo Maramauro, che ben oltre la metà del 1300 (1369-73) scrive:

Questo miser Beltramo rende la **ragione** de la sua pena, como chiaro appare. E però dice *LO CONTRAPASSO*, **quasi dicat**: «**A quel modo** ch'io pecai, **a quel modo** la divina iustitia me ha punito». Cossi como esso per so mal consiglio parti l'amore dal padre al figlio, cossi esso va col capo partito dal corpo so [...]. E però se scrive ne l'*Eclesiastes*: «Lingua tercia civitates destruxit muratas et amicitias separavit». (DDP: Guglielmo Maramauro, *Inf.* XXVIII, 139-142).

Maramauro, dall'ambiente intellettuale napoletano e non più toscano o bolognese, costruisce la sua glossa sulla ragione della pena alludendo da una parte alla formula giuridica del *redde rationem*, dall'altra al concetto implicito nel

---

<sup>55</sup> In questo caso i rancori delle donne, se correggiamo “eorum” come nel testo del *Comentum* online in DDP, con “earum”, che ha certamente più senso nel contesto qui presentato dei rancori tra amanti e donne amate. Bisognerebbe consultare i manoscritti che riportano il *Comentum* di Pietro Alighieri, cosa che non è stata possibile in questa sede.

significato del termine “ragione” come qualcosa che non può sfuggire a una precisa corrispondenza, cioè a una *ratio* legata alla colpa, riprendendo la glossa di Guido da Pisa. Tale corrispondenza viene tra l’altro rivelata sintatticamente dai due termini identici della consecutiva successiva: “a quel modo... a quel modo”, sottolineando l’esattezza del contrapasso e dunque della legge divina. Un’imprecisione filologica nel versetto biblico portato a collazione dall’autore, cioè l’uso del verbo *separare*<sup>56</sup> sembra dovuta probabilmente a una citazione a memoria o a una diversa tradizione della *Vulgata*. Ma possiamo anche pensare che potrebbe essere volutamente erronea, per dar modo all’autore di sottolineare il verbo *separare* – non presente nella citazione biblica originale – che allude al verso 35 in cui Dante usa il termine scisma riferito alla pena di Bertrand che “va col capo partito dal corpo so”, proprio per evidenziare la corrispondenza allegorica tra lo scisma/divisione e la separazione del capo di Bertrand dal suo corpo, riflessione comunque già proposta da Pietro Alighieri.

Molto meno esplicito, anzi ellittico è l’autore nelle glosse ai versi di *Inf. V*, dove troviamo ben poco sia sul contrapasso, sia sulla similitudine:

E dico che D. describe la qualità del loco dicendo che MUGHIA COMO FA ETC. E poi dice LA BUFERA ETC. **E questo intendi el diabolico moto** el qual li molesta VOLTANDO E PERCO[TENDO] ETC. [...]. E fa comparatione de li storneli li quali PORTAN L'ALI ETC. e vanno di qua e di là. [...]. Ancora D. fa un'altra comparatione pur de li ucelli, cioè de le gru, le quale fanno LONGA RIGA e longa linea di sè ne l'aire. (*ibidem: Inf. V*, 28-48).

Qui infatti Maramauro non va oltre il senso letterale della descrizione dantesca del girone dei lussuriosi, spiegando che per bufera bisogna intendere (questo il verbo usato per descrivere l’allegoria) “el diabolico moto”, in cui l’aggettivo è l’unica aggiunta fatta dal commentatore alla spiegazione di bufera come moto, senza ulteriori specificazioni. Le successive allegorie, cioè quella degli storni e quella delle gru, non sono identificate come tali ma intese alla lettera, grammaticalmente, come semplici comparazioni senza attribuirvi alcun significato. Anche a Napoli Maramauro, come il secondo redattore (l’«amico») dell’Ottimo, risente del passaggio dalla sacralità del mondo feudale alla “fisicità” e letteralità di quello borghese. Di lui sappiamo infatti che frequentava la corte angioina – quella

---

<sup>56</sup> La citazione esatta è la seguente: “Lingua tertia multos commovit, et dispersit illos de gente in gentem. Civitates muratas divitum destruxit, et domus magnatorum effodit. Virtutes populorum concidit, et gentes fortes dissolvit” (Eccli. 28. 16-18).

che aveva frequentato anche il suo contemporaneo Boccaccio – e che era amico della stessa regina Giovanna d’Angiò, per cui il suo orizzonte culturale era già proiettato verso l’approccio umanistico. La parola “contrapasso” nel suo commento si riferisce soltanto al caso di Bertrand de Born; quindi non solo non ne riconosce l’uso lungo l’intera *Commedia*, ma neanche ha pensato, a questo punto del suo commento, al perché di certe immagini, forse perché riteneva il concetto di contrapasso limitato al mondo etico e giuridico e non sapeva più utilizzarlo in quello letterario, tanto che il problema interpretativo dell’allegoria e del contrapasso si è manifestato soltanto verso la fine del commento all’*Inferno*, quando il commentatore ha incontrato la parola esplicitamente citata da Dante ma non ne ha saputo dare una spiegazione propria se non ripetendo quella dei commenti precedenti (“ragione” della pena in Guido da Pisa e spiegazione del concetto di scisma in Pietro Alighieri).

Una fonte del commento di Guglielmo Maramauro, secondo l’analisi di Bellomo (1998: 41) sono le Chiose Filippine (1350-1490), il cui codice riccamente miniato è presente nella Biblioteca Oratoriana di Napoli e le cui glosse, stilate tra la metà del Trecento e la fine del Quattrocento, sono state redatte da differenti mani (ne sono state identificate 5) appartenenti a differenti autori. Il secondo di questi, che ha come *terminus post quem* il 1417, è ascrivibile all’area napoletana (Mazzucchi 2002: 17, 41) ed è accostabile a Maramauro ma non come sua fonte, in quanto quest’ultimo “ignora completamente le chiose vergate da A [la prima mano]” (*ibidem*: 37). Secondo Mazzucchi, infatti, si può ragionevolmente ipotizzare l’esistenza di una fonte comune, e cioè “un *corpus* di chiose alla *Commedia* oggi perduto, ma presente a Napoli prima del 1369 e ancora diffuso nei primi decenni del XV secolo” (*ibidem*).

La glossa relativa al verso del contrapasso di *Inf.* XXVIII, 142 (della seconda mano, quella dipendente da Serravalle) spiega:

[*lo contrapasso*], idest commensuracio, idest iuste punior et debite et sic commensuratur pena cum crimine commisso, vel si male feci bene et merito pacior penam. (Chiose Filippine 2003: 514),

in cui appare ancora una volta il concetto di misura della pena: “idest commensuracio”, “commensuratur pena cum crimine commisso”, ma senza darne ulteriori spiegazioni. Confrontando con il verso di *Inf.* V, 31 sulla *bufera infernal*, la

chiosa della seconda mano commenta sul margine sinistro della pagina che si tratta di «Sonitus qui in inferno est», limitandosi al livello letterale e aggiungendo poi sul margine destro che “Buffara est ventus impetuosus, turbinosus, circumvolvens aquam pluentem, vel nives pluentes”, fermandosi anche qui al livello letterale. Il livello allegorico viene invece evidenziato nella glossa al verso 33: «[voltando e percotendo li molesta] Sic facit amor, quando philocaptus est in uno loco, nunc volvitur ad unam partem nunc ad aliam, aliquando eciam percuciantur, verberantur et interficiuntur», chiosa che sempre la seconda mano riprende dal commento di Giovanni da Serravalle, che parla di “lecto” invece di “loco” (DDP: Serravalle, *Inf.* XXVIII, 31-33). La glossa filippina – come quella di Serravalle – mette in relazione l’azione della bufera di “voltare” con il “volvitur” dell’amante durante la notte, e quindi la bufera stessa con l’amore (“Sic facit amor”). Ma tale corrispondenza è sottintesa, e non viene comunque messa in relazione con il livello letterale, né tanto meno la similitudine viene analizzata se non attraverso il “sic” della glossa al v. 33. C’è un’allusione al contrappasso nella glossa al v. 36: «[la virtù divina] Que ordinavit ut **ita** punirentur ipsi peccatores carnales», dove si allude alla bufera come punizione del peccato, anche se non se ne spiega esplicitamente la relazione né si sottolinea la misura della pena se non attraverso l’“ita”. Si tratta insomma di riferimenti smorzati, in quanto per il commentatore, ormai nel Quattrocento, l’immagine allegorica aveva perso la sua valenza di specchio del mondo divino, come si vede anche nel commento a *Inf.* III a proposito dell’allegoria dei mosconi e delle vespe che pungono i dannati. Nella glossa al v. 57, ancora nello strato ripreso da Giovanni da Serravalle, spiegano che “isti miseri propter suam vitam inordinatam non habent domum et propiam mancionem, ad hospitalia decedunt, imo, aliquando moriuntur in stratiis et viis” (Chiose Filippine, *Inf.* III, 57: 172:). In seguito aggiungono che “in hoc mundo habent arram mali futuri, quia aliquando non visitantur nisi a musconibus et tafanis” (*ibidem*). L’allegoria non è riconosciuta come tale se non in quanto generica immagine di cui si dà una spiegazione pretestuale e di stampo novellistico nel racconto della triste sorte di questi miseri che “non habent domum et propiam mancionem, ad hospitalia decedunt, imo, aliquando moriuntur in stratiis et viis”, nata probabilmente dall’esperienza reale dell’autore quattrocentesco ma posta in questo luogo dalla sua fantasia, che da fine Trecento emerge in vari commenti, principalmente in quello di Boccaccio, a

corredo delle glosse alla *Commedia*. Il contrapasso è adombrato dall'espressione "in hoc mundo habent arram mali futuri"; che è quanto basta per sottolineare la corrispondenza colpa-pena.

Proprio il commento di Giovanni Boccaccio (1373-75) non giunge fino al canto XXVIII dell'*Inferno*, ma possiamo esaminare quanto egli spiega a proposito di quelli che abbiamo già scelto come alcuni dei luoghi tipici del contrapasso in *Inferno* III e V.

Nella glossa a *Inf.* III, 52-69 Boccaccio riporta punto per punto la pena dei "cattivi" fornendo la spiegazione allegorica per ogni elemento di essa. La prima spiegazione è morale, perché il lettore apprenda "quanto abominevole colpa sia quella della inerzia":

[...] vede i cattivi e inerti, come nella lettera è dimostrato, correre dietro ad una insegna, agirandosi; e questi essere agramente istimolati da mosconi e da vespe e il sangue di questi dolenti essere ricevuto da putridi vermini. [...] **acciò che da essi prendiamo quanto abominevole colpa sia quella della inerzia** (DDP: Boccaccio, *Inf.* III, 52-69).

Segue la spiegazione, ancora sul piano morale, della corsa dietro il "segno" attraverso una corrispondenza creata attraverso differenti tempi verbali del verbo seguire: "aver seguito", "seguitano" e ancora "aver seguito", il primo riferito alla vita terrena, il secondo alla pena nell'*Inferno*, il terzo al rimorso generato dalla pena:

[...] conoscendo sé niuno onesto segno nella lor misera vita **aver seguito**, ora senza pro seco dicendo: «Così dovremmo aver fatto!», non tardi né lenti, ma correndo, **seguitano** quel segno che seco estimano dovere, vivendo, **aver seguito** (*ibidem*).

Segue quindi la spiegazione allegorica, introdotta dal verbo *intendere*, degli altri elementi, cioè gli insetti che molestano e pungono i peccatori; ed è a questo punto che l'autore spiega la pena in corrispondenza con la colpa:

si deono **intendere**, per ciò che' mosconi sono generati di putredine d'acqua e di terra corrotte; e questi **intender si deono** la rimembranza della loro fastidiosa vita [...], **sì che assai bene dimostrano confarsi in questo la pena con la colpa**.

[...] e però per le punture delle vespe, amarissime, assai bene **si dee comprendere**, per quelle, il morso doloroso della rimembranza della loro oziosità [...].

Il loro sangue essere da puzolenti vermini raccolto **ha a ramemorare** a questi dolenti che il sangue generato della digestione de' cibi, li quali usarono vivendo,

non nutrì e sostenne in vita corpi umani, anzi putridi e sozzi vermini: **per le quali cose assai bene pare si conformi colla colpa la pena di costoro.** (*ibidem*).

I verbi utilizzati per la spiegazione di queste allegorie sono *intendere*, *comprendere*, *ramemorare*, i primi due riferiti ai lettori, l'ultimo ai dannati, calando così l'allegoria nel contesto della *narratio* e dotando gli stessi dannati, prima ancora che il commentatore e dunque i lettori, della facoltà interpretativa della propria pena dal punto di vista morale (come anche l'esclamazione precedente «*Così dovremmo aver fatto!*» riferita ai dannati che corrono dietro all'insegna), cosa che farà poi apertamente Bertrand de Born in *Inf.* XXVIII. Si tratta di una spiegazione ormai libera dai legami con il testo, in cui il testo dantesco diventa anzi un pretesto per il racconto e per il coinvolgimento del lettore nel commento dell'autore: per esempio, "il sangue generato dalla digestione dei cibi" non ha dal punto di vista letterale nulla a che vedere con l'immagine dantesca dei vermi, ma è una libera creazione di Boccaccio il quale interpreta l'immagine dal punto di vista dell'orizzonte culturale preumanistico non più organicista ma spiritualista che concepisce il *corpus* che commenta come una totalità di elementi narrativi da interpretare e non più come un insieme di elementi da analizzare singolarmente i quali rimandano ciascuno a un pezzetto di verità da "svelare".

La conclusione di tale spiegazione allegorica è "che assai bene dimostrano confarsi in questo la pena con la colpa" o "assai bene pare si conformi colla colpa la pena di costoro": il fine dell'allegoria è quello di dimostrare la conformità, o come diceva già nel 1338 l'Amico dell'Ottimo, la "congruità" del contrapasso, senza però saperne dare spiegazioni analitiche.

La stessa conclusione la ritroviamo pochi canti dopo, nella glossa a *Inf.* V, 28-45 a proposito della "bufera infernal":

E la cagione è manifesta: per ciò che l'impeto di questa bufera, il quale in qua e in là e di giù e di su gli trasporta, **con tanta forza** l'un nell'altro riscontrandosi percuote **che** il diletto da loro auto nel congiugnersi insieme **fu niente a comparazione della pena** la quale in inferno hanno nel riscontrarsi; [...]. Le quali cose se bene si considereranno, assai bene si vedrà l'autore far **corrispondersi col peccato la pena** (*Inf.* V. 28-45).

La similitudine bufera/passione è spiegata attraverso la proposizione consecutiva "con tanta forza... che", per introdurre l'allegoria impeto del vento/diletto degli amanti e con il complemento di paragone "a comparazione della pena" che introduce l'elemento del contrapasso, che più sotto viene spiegato come

una corrispondenza: “assai bene si vedrà l'autore far corrispondersi col peccato la pena”. Neanche qui Boccaccio parla esplicitamente di contrapasso, ma ne spiega il concetto ripetendo lo stesso sistema dell'esempio del canto III e parlando di nuovo semplicemente di “corrispondenza” tra “diletto da loro auto nel congiugnersi insieme” e il “percuotere” della bufera.

Il concetto di reciprocità tra colpa e pena è sottolineato meglio nella glossa a *Inf.* XXVIII, 142 nel commento di Benvenuto da Imola (1375-80) che segue a ruota quelli di Maramauro e di Boccaccio, dal quale riprende molte immagini e molti insegnamenti, avendone seguito le letture delle *Esposizioni* a Firenze:

Et ideo, **così s'osserva in me lo contrapasso**, quasi dicat: ita **recipio vicem** meam. Et hic ultimo nota quod autor noster non capit hic **scisma stricte** prout capitur in sacro canone, sed **large** pro omni divisione et disseminatione scandali, sicut satis patet ex dictis. (DDP: Benvenuto da Imola, *Inf.* XXVIII, 139-142)

L'uso del termine *vicis* fa riferimento ancora una volta al concetto di mutualità nel contrapasso, che evidentemente stava diventando l'elemento che i commentatori della fine del Trecento ponevano maggiormente in risalto rispetto a quello di effetto che si è osservato all'inizio. Notiamo che Benvenuto non dà ulteriori spiegazioni in merito, e questo ci può far pensare che il concetto fosse già stato abbondantemente spiegato. Infatti, se prendiamo il già citato canto V, troviamo a proposito dei vv. 28-29, “che mughia come fa mar per tempesta” e della pena dei lussuriosi, la seguente spiegazione:

Pena autem est haec, quod isti luxuriosi amorosi impetuose rapiantur a ventis contrariis, et invicem collidantur vel confringantur **sicut** undae maris tempestuosi exagitati a contrarietate ventorum (*ibidem*, *Inf.* V, 28-29).

Il rapimento amoroso viene messo in correlazione con i venti che trascinano i dannati che però vanno in senso contrario, per cui essi “collidantur vel confringantur **sicut** undae maris tempestuosi exagitati”. Anche qui la pena viene spiegata con una similitudine introdotta da *sicut*, il cui secondo termine sono le onde del mare che il commentatore definisce tempestoso ed esagitato con degli aggettivi di cui il primo riprende il “mar per tempesta” dantesco, ma il secondo sembra qualificare non solo le onde del mare, ma anche la passione degli amanti. Benvenuto assume qui un atteggiamento di giudizio critico nei confronti dei lussuriosi che vedremo anche poco più avanti, nell'elenco delle ben sei motivazioni che Benvenuto dà alla pena di questi dannati:

Hoc enim facit autor multis rationibus; **primo, quia** in mari insurgunt venti varii et contrarii, qui habeat excitare maximas tempestates; **ita ut** in homine luxurioso insurgunt variae et contrariae passiones, **sicut** spes, timor, letitia, tristitia, quae continuo concutiunt mentem ejus, lacerant et distrahunt ad diversa: **secundo, quia** mare sic denominatur ab amaritudine, **quia** amarum; nulla autem pestis amarior quam amor; unde qui prius dixit, amor etc.: **tertio**, mare tempestuosum estuat et fervet per ebullitionem fluctuum; **ita** corpus luxuriosi fervet calore naturali, et bullit sanguis in eo etiam sepe calore accidentali, **quia** isti tam effrenatae luxuriae, propter quam sunt hic damnati, sepe irritant libidinem cibus et vinis calidis diversimode, et venter vino estuans de facili despumat in libidinem: **quarto**, mare post tempestatem, quando quiescit, fetet: **ita** luxuria post factum emittit fetorem, et fastidium parit: **quinto**, mare continuo consumit suum litus paulatim: **ita** luxuria paulatim consumit corpus luxuriosi, imo aes et personam: **sexto**, in mare sunt magna pericula, naufragia et incommoda, damna, affanna; **ita** ex luxuria oriuntur maxima scandala et dispendia, magna mala, exterminia generalia et particularia, **sicut** incendia urbium, caedes hominum, strages bellorum, mortes suorum, **ut** statim patebit (*ibidem*).

La prima di esse continua spiegando il significato allegorico del vento contrario, che viene messo in rapporto di similitudine con le *variae et contrariae passiones* attraverso la proposizione causale introdotta da *quia* e la consecutiva *ita ut*: “quia in mari insurgunt venti varii et contrarii, qui habeat excitare maximas tempestates; ita ut in homine luxurioso insurgunt variae et contrariae passiones”. La seconda riguarda l’etimologia – che a noi può sembra filologicamente discutibile, ma non lo è per uno studioso medievale – della parola mare: “mare sic denominatur ab amaritudine”, dove sottolinea l’allegoria implicita nell’etimologia del nome *mare* in relazione al nome *amor* con inserto d’autore contenente un’affermazione dolente: “nulla autem pestis amarior quam amor”. Si ritrova qui l’atteggiamento che abbiamo definito di giudizio critico del commentatore che, prendendo spunto dall’annominazione *mare-amaritudo-amor* inserisce una considerazione personale, definendo il mare in tempesta amaro come l’amore. Ma nel prosieguo del commento al canto cercherà anche una base filosofica a questa sua affermazione. Benvenuto infatti usa qui l’aggettivo *pestis* per identificare l’amore lussurioso, base dell’intero canto V dedicato all’amor cortese. Dirà in seguito, nel commento ai versi 103-105 dello stesso canto, che “Hic vero loquitur de amore voluptatis qui fundatur supra delectabili” in contrapposizione alle parole riferite al “de amore virtutis quae fundatur super honesto”, l’amore che essendo onesto non possiede la caratteristica di “amaritudine”.

La terza spiegazione riguarda a figura del mare in tempesta messo in relazione con il corpo dei lussuriosi: “mare tempestuosum estuat et fervet per

ebullitionem fluctuum; **ita** corpus luxuriosi fervet calore naturali, et bullit sanguis in eo etiam sepe calore accidentalium”, introducendo qui la motivazione scientifica – spesso presente nelle sue spiegazioni analitiche delle allegorie – come anche in *Inf* XXVI, a proposito del calore dell’ira in relazione con le lingue di fuoco – del *calor naturalis*, che sarebbe quello proprio del corpo, e di quello *accidentalis*, che è quello provocato da agenti esterni, come cibo e vino, “**quia** isti sepe irritant libidinem cibis et vinis calidis diversimode”. Notiamo simili relazioni sintattiche date dalle congiunzioni *ita* e *quia*, che mettono in relazione di corrispondenza l’immagine letterale del mare e le sue spiegazioni allegoriche. La quarta relazione riguarda ancora il corpo, ma in uno dei cinque sensi, cioè l’odorato: “**quarto**, mare post tempestatem, quando quiescit, fetet: **ita** luxuria post factum emittit fetorem”, anche se non si riesce a capire se il riferimento al fetore emesso dalla lussuria sia concreto o sia a sua volta un’allegoria morale per indicare il senso di colpa, così come, la successiva spiegazione: “**quinto**, mare continuo consumit suum litus paulatim: **ita** luxuria paulatim consumit corpus luxuriosi”, in cui il corpo è sempre il termine medio, mentre la sua “consumazione” è quello morale. L’ultima motivazione riguarda l’effetto del peccato: “**sexto**, in mare sunt magna pericula, naufragia et incommoda, damna, affanna; **ita** ex luxuria oriuntur maxima scandala et dispendia, magna mala [...] **sicut** incendia urbium, caedes hominum, strages bellorum, mortes suorum”.

Come si vede, per Benvenuto il contrappasso è da analizzare in diversi sensi, dal letterale, all’allegorico, al morale, riprendendo in ciò i dettami danteschi e in un certo modo il metodo schematico di suddivisione della glossa di Guido da Pisa. Ma intessendo una fitta rete di riferimenti, allargandoli e moltiplicandoli per cercare di spiegare le intenzioni di Dante, Benvenuto fa emergere il proprio commento a spiegazione e talora a dispetto del testo originale, in un tentativo filologico e filosofico già eminentemente protoumanistico che evidenzia la competenza personale del commentatore-professore nell’ambito dell’ambiente culturale e universitario bolognese.

Continuando la lettura del canto, ci si offrono altre applicazioni del contrappasso, come questa della “bufera infernal”:

Et dicit: **La buffera infernale**, idest impetuosa insufflatio, quia luxuria est velocissima et impetuosa, **che mai non resta**, hec enim est pena magna amantis, qui est quietis impatiens, et eius animus nunquam quiescit, et corpus est semper in

motu. Ideo bene dicit: **mena li spirti con la sua rapina**, quia scilicet violenter rapit et trahit eos. Et dicit, **molesta voltando**, quia iterum reducit eos, imo infinities, ad eundem locum et ad idem periculum, nec timor Dei, nec reverentia honoris, nec infamia hominum, nec expensa aeris, nec labor vel periculum personae, nec mors, quam videt ante oculos, retrahit et revocat amantem ab amata. Dicit etiam, **percotendo**, quia sepe veniunt ad arma, et percutiunt se gladiis. (*ibidem*, *Inf.* V, 31-33).

Il commentatore utilizza sapientemente la spiegazione letterale (La buffera infernale, idest impetuosa insufflatio); per poi passare a quella allegorico-morale: “quia luxuria est velocissima et impetuosa”, aggiungendo anche esempi che richiamano la sua esperienza personale e dimostrano la sua autonomia di scrittore: “Dicit etiam, percotendo, quia sepe veniunt ad arma, et percutiunt se gladiis”, oppure la sovrappone a questa: “che mai non resta, hec enim est pena magna amantis, qui est quietis impatiens, et eius animus nunquam quiescit, et corpus est semper in motu”.

Sottolineiamo l'utilizzo del vocabolo *pena*, che sottintende la corrispondenza tra il peccato e la pena e quindi il contrappasso dato anche dall'analisi del verbo “voltando” inteso non come “rivoltando”, cioè facendo fisicamente capovolgere i dannati, ma come “ritornando”, cioè come il vizio di lussuria che allegoricamente fa ritornare il peccatore sul suo peccato: “quia iterum reducit eos, imo infinities, ad eundem locum et ad idem periculum”, aggiungendo che “nec reverentia honoris, nec infamia hominum, nec expensa aeris, nec labor vel periculum personae, nec mors [...] retrahit et revocat amantem ab amata”, con una serie di negazioni che ricordano quelle che non fermarono l'Ulisse di *Inf.* XXVI: *né dolcezza di figlio, né la pieta/ del vecchio padre, né 'l debito amore/ lo qual dovea Penelopè far lieta/ vincer potero dentro a me l'ardore/ ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto/e de li vizi umani e del valore* (*Inf.* XXVI, 94-99), quasi a voler mettere in parallelo l'ardore di Ulisse con quello dei lussuriosi.

Tornando al *Inf.* XXVIII, da una parte non ci meraviglia che l'autore non abbia “perso tempo” a spiegare il contrappasso di cui parla Bertrand de Born, visto che aveva già spiegato la relazione tra colpa e pena nei canti precedenti; dall'altra, si può ancora riflettere sulla visione del contrappasso in quanto distinto dall'allegoria come aveva suggerito Pietro Alighieri – al cui commento spesso l'imolese si rifà – dato che per Benvenuto tale corrispondenza ha un significato allegorico che

riguarda la pena dei peccatori ma non in senso di contrappasso come vendetta giuridica, bensì di relazione con la loro vita terrena, di cui la pena è l'ultimo passo.

Andando avanti nella glossa su Bertrand de Born infatti Benvenuto, da professore qual era, offre una spiegazione a proposito della parola scisma – come aveva fatto anche Pietro Alighieri – partendo dal senso letterale e terminologico e dicendo che non va intesa *stricte* come “in sacro canone”, cioè come divisione nella cristianità, ma “large pro omni divisione et disseminatione scandali”, cioè riferendosi in senso letterale all'etimologia della parola da una parte, facendoci riflettere sulle dinamiche interpretative in relazione anche all'evoluzione della lingua tra latino e volgare. Il significato della parola in oggetto, infatti, poteva essere chiaro a un *laicus* che utilizzava il latino come Benvenuto da Imola, ma probabilmente non ai suoi studenti che pur dovevano provenire dal popolo “lettore”, che cioè sapeva leggere e scrivere – in latino?-, e anche “uditore”, che ascoltava le letture pubbliche dell'opera dantesca. Dall'altra, in senso allegorico, Benvenuto sembra alludere, ma non certo in modo diretto, a qualsiasi divisione che fa perdere la continuità tra capo e corpo, tra anima intellettiva e anima sensitiva, tra cielo e terra, tra mondo divino e mondo umano in un orizzonte che trova ancora tracce dell'organicismo feudale nell'interpretazione del testo dantesco, ma che consciamente ne vede l'allegoria come una figura retorica, e non come un'analogia che manifesta nell'immagine l'«intima bivalenza del mondo», per usare le parole di J. Varela-Portas (2010: 17).

In modo nuovo e più manifestamente interpretativo, rispetto ai commenti precedenti, Francesco da Buti (1385-95) introduce per il contrappasso il concetto di debito come riferito sia al peccato commesso come “debito della ragione” contratto dal peccatore, sia alla pena “debita”, cioè da pagare da parte del condannato come “debito della natura”:

*Così si osserva in me lo contrapasso; cioè com'io passai contra lo debito della ragione, facendo tale divisione; così la giustizia passa contra lo debito della natura in rendermene debita pena; e così conchiude la sua pena essere conveniente.*  
(DDP: Buti, *Inf.* XXVIII, 127-142).

La parola *debito*, ripetuta ben tre volte se contiamo anche il cambio di terminazione *debito/debita*, spiega con i tre tipi di debito possibili la “convenienza” – e non la reciprocità di cui aveva parlato Benvenuto da Imola – della pena rispetto al peccato in una forma – ripetiamo, completamente nuova – che

mette in evidenza quello che possiamo chiamare un “pre-testo”, ovvero un testo precedentemente conosciuto dal commentatore e impiegato nel suo commento al di là del testo dantesco, che in tal modo diventa un vero e proprio “pretesto” per evidenziare la padronanza della materia giuridica da parte dell’autore. Ciò conferma quanto già osservato a proposito del proemio di Francesco da Buti, cioè la rilevanza della personalità del commentatore rispetto al testo commentato propria già dell’orizzonte mentale e culturale dell’Umanesimo e che abbiamo notato in parte anche nella relativa glossa della terza redazione dell’Ottimo e di Guglielmo Maramauro.

Più esplicitamente, nel canto V Francesco da Buti espone il contrappasso come un rapporto di “convenienza” tra peccato e pena, “ché ogni peccato induce pena”. Riportando prima il senso letterale del canto e successivamente quello allegorico, parla di un “adattamento” delle pene “a quelli dell’inferno [...] secondo convenienza del peccato”, sono da intendere come un’allegoria dei peccati “di quelli del mondo”:

In questi sette ternari, che è la quinta parte della lezione, il nostro autore comincia a trattare del peccato che si punisce in questo secondo cerchio, e delle pene convenienti ad esso [...], ché ogni peccato induce pena, e questo è lo frutto del peccato; cioè la pena [...]. Et è da notare che le **pene che l'autore adatta** a quelli dell’inferno letteralmente, **secondo convenienza del peccato**, allegoricamente si deono intendere di quelli del mondo, et imperò, mostrato ch'io l'avrò nel testo, sia chiaro l'allegorico intelletto (*ibidem: Inf. V, 25-45*).

Più chiaramente, l’esempio della “bufera infernal” è allegoria della “incostanza” che è un aspetto della lussuria, rispetto al quale è una “pena conveniente”:

[...] cioè di quella bufera, di che fu detto di sopra, li dannati lussuriosi. *Di qua, di là, di giù, di su li mena*. Qui nota la incostanza, della quale si dirà di sotto, la quale **è data per pena conveniente** ai lussuriosi; siccome in questa vita sono stati inconstantissimi da pari a pari, et da minori e maggiori, e da maggiori a minori, e però notantemente pone questi quattro movimenti (*ibidem*).

L’autore sta mettendo in corrispondenza allegorica la descrizione dantesca del secondo cerchio con le “otto figliuole della lussuria”, alle quali secondo il commentatore Dante adegua, cioè “finge essere a loro per convenienza”, le pene del secondo cerchio. Riportiamo quella appena citata, che spiega la corrispondenza tra “incostanza” e bufera:

E però dico che l'autore intese la prima figliuola; cioè cecità di mente, e la seconda; cioè inconsiderazione quando disse in questo canto di sopra: *Io venni in luogo d'ogni luce muto*. Il luogo de' lussuriosi, mentre che sono nel mondo, è senza luce, perchè àno cecità di mente; e questa è la prima e seconda pena che finge essere a loro per convenienza: chè chi è stato cieco nel mondo, degna cosa è che sia in cecità nell'inferno. [...] La terza; cioè incostanza [...] quando disse: *La bufera infernal* ec. Li lussuriosi nel mondo sono menati dalla vanità del peccato, e volti, e percossi; e questa è la terza parte che **finge essere a loro per convenienza ancora**: chè chi è stato nel mondo incostante, sia nell'inferno menato dal vento (*ibidem*).

Mettiamo in rilievo che, pur non parlando esplicitamente di contrappasso, l'autore ne mette in rilievo la corrispondenza allegorica attraverso l'aspetto più filosofico e interpretativo della convenienza della pena rispetto al peccato e non della stretta simmetria. In ciò si individua inoltre una nuova prospettiva ecdotica introdotta dall'autore, riguardante la relazione allegorica tra le "otto figliuole", come Buti chiama gli effetti della lussuria (cfr. *Summa Theol.* II-II, 53, art. 6 e *Eth. Nic.* 6, 5 e 7, 6) e le immagini del secondo cerchio, la cui corrispondenza tra la lettera e i diversi aspetti allegorici e morali (o meglio, immorali) del peccato di lussuria erano stati commentati per la prima volta da Iacomo della Lana:

Questo vento li mena per tutte le dimensioni, cioè dinanzi, in drieto, di giuso, di suso, a destra mano e a sinistra; sì che per tutte parti ricevono l'una dall'altra percussioni. Ché appresso hanno manca e moza sua speranza, non solamente li si nega a dovere avere minore pena, ma elli tronca nel posare. Circa la quale pena è da notare cinque cose. Prima che 'l movimento è contra grado, lo quale si oppone alla delectazione della lussuria. Secondo che 'l suo movimento è inonesto, violento e senza ordine, lo quale s'opponne alla volontà del lussuriare, la quale trascende la meta dell'onestà e della ragione. Terzo che 'l suo movimento è con cecità di mente, la quale non si può provvedere alle percosse che insieme si danno: sicome dice Augustino: «In ope luxurie tota ratio absorbetur»; ed è quasi bestiale lo quale opposito ha a sottomettere la ragione al talento. Lo quarto che la voglia del lussuriare è quasi disperazione di questo mondo e de l'altro, che per lussuriare li uomini si mettono a pericolo di morte; e per opposito hanno in questo suo movimento troncata la speranza di potere morire, sì che non possono cambiare mondo. Lo quinto che lo lussuriare piace ai demoni, i quali per pena sono quelli che violano e forzano quelle anime poste in tale giudicio (Iacomo della Lana 2009: 209).

Della Lana non cita le sue fonti, a parte Agostino, mentre la corrispondenza con Tommaso d'Aquino viene rilevata da Buti in modo, come abbiamo appena visto, molto puntuale<sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> Riportiamo il passo completo, senza dubbio interessante:

E però dico che l'autore intese la prima figliuola; cioè cecità di mente, e la seconda; cioè inconsiderazione quando disse in questo canto di sopra: *Io venni in luogo d'ogni luce muto*. Il luogo de' lussuriosi, mentre che sono nel mondo, è senza luce, perchè àno cecità di mente; e questa è la

Tale impostazione mostra che Buti sta utilizzando uno schema interpretativo ben preciso, cioè lettera-fonte-interpretazione allegorica-interpretazione morale che viene da Pietro Alighieri e Benvenuto da Imola, i quali come abbiamo visto rilevano vari significati allegorici e quindi morali attraverso l'ausilio di fonti (anche se Benvenuto le utilizza in misura molto minore rispetto a Pietro), dalle classiche (Pietro Alighieri) alle teologiche, come fa anche Buti, il quale però in questo caso usa solo quelle teologiche, ma aggiungendovi il verbo alla prima persona ("E però dico che"), evidenziando dunque sia il proprio ruolo di intellettuale impegnato nella trasmissione di cultura sia una intenzione di sistematizzazione della corrispondenza tra i diversi sensi delle scritture.

Ormai a inizio del XV secolo, l'Anonimo Fiorentino (1400[?]) riprende nel suo commento su *Inferno* XXVIII, 142 il tema della giustizia, già introdotto da Pietro Alighieri, ma in una maniera che ne spiega il concetto proprio con quello della legge del taglione: "Giustizia si dice quando l'uomo ha morto uomo, et egli è poi morto; in qualunque modo muoja, si dice giustizia" (DDP: *Inf.* 28.142). Il contrappasso viene qui considerato come una forma particolare di giustizia che "ha in sé più severità et ragione" perché "nella esecuzione della giustizia tutte le cose occorran che sono occorse nella offesa", cioè ripetendo nella pena addirittura l'ora, il giorno e la modalità del delitto:

---

prima e seconda pena che finge essere a loro per convenienza: chè chi è stato cieco nel mondo, degna cosa è che sia in cecità nell'inferno. La terza; cioè incostanza intese quando disse: *La bufera infernal* ec. Li lussuriosi nel mondo sono menati dalla vanità del peccato, e volti, e percossi; e questa è la terza parte che finge essere a loro per convenienza ancora: chè chi è stato nel mondo incostante, sia nell'inferno menato dal vento; e come nel mondo s'è girato di spezie in spezie di lussuria, così nell'inferno sia volto e percosso: e questo medesimo dimostra ancora quando dice: *Di qua, di là* ec. E perchè vento non può essere senza aere, però finge che i lussuriosi sieno puniti dal vento nell'aere; dal vento, per mostrare la loro incostanza e volubilità; nell'aere, per mostrare la loro debolezza, e fragilità: chè agevolmente l'aere cede al vento et ad ogni cosa. La quarta; cioè precipitazione, intese quando disse: *Quando giungon dinanzi alla ruina* ec. Li lussuriosi nel mondo sono precipitati in molti altri vizi e pericoli; per quello però convenientemente finge che di là sieno precipitati. La quinta; cioè amore di sé stesso, intese quando disse: *Quivi le strida, il compianto e il lamento*. I lussuriosi nel mondo sono stati amatori della sua carne, e compiangitori e lamentatori e gridatori, quando hanno cantato e composti sonetti e canzoni d'amore; e però per conveniente pena finge l'autore che di là; cioè nell'inferno, stridano, e compiangansi e lamentinsi, se di qua hanno cantato per amore disonesto, et amatosi troppo. La sesta; cioè odio di Dio, intese quando disse: *Blasteman quivi la virtù divina*. Li lussuriosi nel mondo hanno in odio Dio, et insurgono contra lui; e però degnamente finge l'autore che similmente sieno nell'inferno in si fatta ostinazione. La settima; cioè appetito della presente vita, intese quando dirà di sotto: *Et ella a me: Nessun maggior dolore*. Li lussuriosi hanno grande amore al mondo; e però degnamente finge che per tormento abbiano quel medesimo amore nell'inferno, acciò che l'assenza della cosa amata faccia loro dolore. L'ottava; cioè disperazione, intese quando disse: *Nulla speranza li conforta*. Li lussuriosi si disperano in questa vita delle cose celestiali; e però convenientemente finge che questa disperazione abbiano nell'inferno (*Inf.* V, 25-45).

Egli è differenza fra giustizia et contrappasso: Giustizia si dice quando l'uomo ha morto uomo, et egli è poi morto; in qualunque modo muoja, si dice giustizia. Contrappasso ha in sè più severità et ragione; chè vuole che nella esecuzione della giustizia tutte le cose occorano che sono occorse nella offesa; chè vuole che l'uomo omicida sia morto quell'ora del di ch'elli uccise, per quel modo, et in quello luogo, et con quelli ordini, et similia. (*ibidem*).

Si tratta quindi di una vera e propria riproduzione del delitto nella pena, e non più soltanto di una corrispondenza, conformità o convenienza di essa, così come era stato illustrato dai precedenti commenti.

Anche nel *Purgatorio*, riprendendo il tema della giustizia nel canto XIII, l'Anonimo aggiunge:

**Lo fren vuol esser:** La medela del morbo, com'è detto, si come appare nell'arte, è questa: chi vuol dirizzare uno legno piegato, il conviene piegare in della opposita parte oltre al diritto, tanto che ello alcuna cosa si muova da quello termine, e si rimanga in sulla dirittura sua; così la giustizia di Dio dà **pena contraria al peccato** dello appetito del peccatore, perch'egli sempre non rimanga in pena, et doppo la purgazione torni in su (*ibidem: Purg. XIII, 40*).

Qui sembra che la pena contraria al peccato sia funzionale alla purgazione della colpa: “Dio dà pena contraria al peccato dello appetito del peccatore, perch'egli sempre non rimanga in pena”, mentre nell'*Inferno* la giustizia consiste in una pena uguale all'offesa (“Giustizia si dice quando l'uomo ha morto uomo, et egli è poi morto; in qualunque modo muoja”). Per l'Anonimo Fiorentino il contrappasso è una legge, ma, proprio come una legge, non è applicabile a tutti i peccatori dell'*Inferno* ma bisogna saper distinguere tra i diversi casi, tra i quali rientrerebbe quello di Bertrand de Born. Si tratta qui ormai di un contrappasso di tipo giuridico, quasi una “vendetta” ragionata, addirittura legalizzata, e non il riflesso, l'effetto del peccato commesso in vita come era nei commenti più antichi.

A questo punto della nostra analisi, giunta qui all'inizio del XV secolo, siamo dunque d'accordo con quanto scrive Bolognesi, cioè che “usare il medesimo concetto, contrappasso, per inglobare il sistema delle pene nella sua interezza sia [...] erroneo” (2010:9), in quanto il concetto che Dante e i primi commentatori avevano in mente era probabilmente quello aristotelico di giustizia non solo retributiva, come conseguenza della pena, ma anche commutativa, cioè come causa di essa, come abbiamo già visto in Iacomo della Lana. Bolognesi (*ibidem: 7*) cita come fonte del sistema di giustizia individuato nel contrappasso il libro V dell'*Etica Nicomachea*, in particolare il cap. 5 dove si parla della funzione della moneta:

“i Pitagorici [...] infatti, definivano il giusto in generale come il ricevere da un altro quello che gli si è fatto subire. Ma la nozione di reciprocità non si adatta né alla giustizia distributiva né a quella correttiva [...]. In molti casi, infatti, giustizia e reciprocità sono in disaccordo.[...] È per questo che le cose di cui v'è scambio devono essere in qualche modo commensurabili. [20] A questo scopo è stata introdotta la moneta, che, in certo qual modo, funge da termine medio: essa, infatti, misura tutto, per conseguenza anche l'eccesso e il difetto di valore (Aristotele 1132b, 20-25; 1133a, 20-25).

Siamo di fronte a una concezione della giustizia – naturalmente, essendo riferita ad Aristotele, aliena a quella biblico-cristiana – che fa riferimento a un sistema di proporzionalità che si basa sullo scambio economico, in particolare sul valore determinato dalla moneta che fa da termine medio nell'applicazione del criterio di valore. Bolognesi ricorda che lo stesso Aristotele precisa che “*contrapassum autem non congruit neque in distributivum iustum neque in directivum*”(1132b25), dove per *distributivum iustum* si intende quello della distribuzione di onori nella società (*totius ad partem*), geometrico e proporzionale, mentre per *directivum iustum* si intende quello riguardante i rapporti privati (*partis ad partem*), aritmetico e fondato sull'uguaglianza nella quantità: “Il contrapasso non risponde a un criterio aritmetico (uguaglianza della quantità)” ma “regola la giustizia commutativa [...] sulla base di un criterio di proporzionalità” (Bolognesi 2010:11) che Aristotele applica a “vendicio, empicio, mutuacio, fideiussio, usus, deposicio, conduccio” (1131a), cioè, come conclude Bolognesi, allo scambio economico.

Il criterio di corrispondenza proporzionale e geometrica lo abbiamo trovato applicato nei primissimi commenti, da Jacopo Alighieri a Iacomo della Lana all'Ottimo e a Pietro Alighieri, ma a partire dalla seconda metà del secolo XIV sembra che tale corrispondenza sia andata riassunta nel “*quod aliquis fecit, patiat*ur” tommasiano per spiegare il quale si è puntato sulle interpretazioni allegoriche delle pene, che se appaiono anche a fine secolo molto dettagliate come in Benvenuto da Imola, lo sono dal punto di vista dell'esegesi allegorica, cioè dell'individuazione dei diversi elementi di essa sia grazie al riferimento ai commenti precedenti, sia grazie alla cultura propria del commentatore che in questo caso essendo un *lector* fa riferimento alla propria formazione – citerà infatti spesso Petrarca e Boccaccio – ma le sue analisi non danno alla fine una spiegazione dell'allegoria bensì si fermano alla sua scomposizione. Si può però individuare in Benvenuto un metodo che cerca di riferirsi ai concetti allegorici propri della cultura organicista in un orizzonte

culturale già preumanistico e lontano da tale visione del mondo riuscendo a dare una visione analitica delle allegorie come contrappasso – ma anche delle altre, come si è visto per le fiamme di *Inf.* XXVI – scomponendo l’immagine in moltissimi elementi al fine di darvi in un’interpretazione tecnica come risorsa letteraria, ma non si individua più – o non totalmente – una *forma mentis* analogica che cerca di evidenziare la continuità del mondo sublunare con quello sopralunare.

Fin qui si individuano due periodi relativi al metodo esegetico: un primo periodo, fino a Guglielmo Maramauro (1369-73), in cui i commenti sono passati dal concetto di mutualità a quello di reciprocità sottolineato dal rapporto di causa o di effetto tra colpa e pena come proiezione nell’aldilà di quanto è accaduto nella vita terrestre del personaggio sottolineando quindi in questa prima fase dei commenti la corrispondenza organicista dell’umano con il divino attraverso la proporzionalità del “quid aliquis fecit, patiatur” insita nella natura stessa dell’azione. Una seconda fase è quella da Benvenuto da Imola a Francesco da Buti e “retroattivando” l’Ottimo Commento nella III redazione (1338), dove si parla di convenienza della pena (Buti parla di debito e di pena debita). in cui si sottolinea invece la corrispondenza dell’umano con il divino attraverso da una parte l’attenta esegesi testuale di Benvenuto da Imola, che cerca nel metodo analitico la riproposizione dell’orizzonte organicista ma senza riuscire del tutto nell’intento, in quanto non riesce a dare alla fine una spiegazione univoca delle allegorie; dall’altro con Francesco da Buti e prima, il terzo Ottimo attraverso l’accentuazione della proporzionalità di un tipo di giustizia che deve essere interpretata secondo “convenienza”, cioè non come un fatto automatico, e può essere dunque solo distributiva, desacralizzata e non commutativa, come ha spiegato Bolognesi.

La terza fase, quella delle ultime spiegazioni in ordine cronologico, cioè relative ai commenti quattrocenteschi è quella che ha però influenzato i commenti danteschi a noi contemporanei, che nell’illustrazione del contrappasso si sono spesso adeguati come abbiamo visto alla legge del taglione.

Cominciamo da quello di Giovanni da Serravalle (1417), dotto frate francescano e segretario di papa Gregorio XIII, che tradusse in latino in soli 5 mesi l’intera *Commedia* corredandola anche di un proprio commento scritto in un solo anno. Questa è la chiosa relativa a *Inf.* XXVIII:

Et sic observatur in me contrapassus, idest commensuratio; idest iuste punior et debite, et sic commensuratur pena cum crimine commisso. Vel, si male feci, bene et merito patior penam, etc. (*Inf.* 28.139-142).

Il concetto di *commensuratio* di frate Giovanni si adegua al paradigma misurativo e meritorio dell'Aquinate come sembra evidente nella spiegazione successiva: "si male feci, bene et merito patior penam". Ma la corrispondenza con san Tommaso non è affatto evidente, in quanto il commentatore qui apre un'ipotesi: "si male feci", non "quod aliquis fecit". La conseguenza del "si" è comunque un "patior" come in san Tommaso ma la prospettiva è completamente mutata rispetto alla scolastica: dall'esegesi (ciò che ho fatto) all'interpretazione (se ho fatto o no un'azione), anche se il frate si sforza di usare formalmente le parole dell'Aquinate.

Che però il frate volesse fornire l'idea della perfetta corrispondenza tra colpa e pena si rileva nel confronto con il passo di *Inf.* V, 25-33 in cui il commentatore riprende il commento di Benvenuto da Imola sull'"amarezza" dell'amore che si espia fin dalla prima pena per i lussuriosi che è il pianto, spiegando che tale manifestazione dolorosa non vale solo per le donne "que sunt mollis nature", ma anche per gli "homines maximi":

[...] incipiunt pene luxuriosorum. Prima est planctus. Philocapti primo se reducunt ad planctum; nedum mulieres, que sunt mollis nature, sed et etiam homines maximi, sicut faciebat Achilles pro Polisenia. [...] (*Inf.* 5, 25-27).

Subito dopo inserisce la spiegazione del "mar per tempesta" riprendendo l'annominazione di Benvenuto *mare-amarum* ma saltando il vocabolo *amor* che viene sostituito da *cor* come suo sinonimo. Ma l'elemento nuovo è che Giovanni da Serravalle non parla né di allegoria né di misura nella pena (si riferisce a quella del pianto, come ha appena detto) ma di "assimilazione":

Cor philocapti **assimilatur** mari procelloso, quod est amarum; etiam concutitur a ventis. (*ibidem*).

L'allegoria viene vista come una similitudine resa semanticamente nello stesso verbo *assimilare*, "rendere simile", di cui vorremmo sottolineare la diversità rispetto ai  *fingere* e *demonstrare* usati generalmente dai precedenti commenti.

Osserviamo che ciò che "si assimila" è il cuore, sede dell'anima sensitiva, cioè dell'appetito e del desiderio nell'orizzonte culturale feudale, al quale il frate cerca di riallacciarsi, dove risiede la colpa che viene manifestata con l'immagine del "mare procelloso". Il verbo passivo rende infatti l'idea della completezza e

l'irrimediabilità dell'azione commessa che invece il participio presente *amantes* non suggerirebbe. Quindi il cuore catturato dall'amore (presente nella prima parte del vocabolo *philocapti*) subisce un'assimilazione passiva alla pena, viene cioè reso dalla giustizia divina la stessa cosa che la pena, che sarebbe il mar per tempesta. È utile sottolineare da una parte l'applicazione del "quod aliquis fecit, patiatur" implicito nella "commensuratio" di cui parla nel canto XXVIII, la cui misura è "bene" et "merito"; sia d'altra parte la completa identificazione della sensitività con l'intelletto in un corpo che è unico come il cuore e che ormai è "assimilato" nel corpo unificato, per cui la pena dell'aldilà non è una misura della vita condotta ma è uguale, sullo stesso piano della vita stessa.

L'uso del verbo *assimilare* dimostra infatti la sparizione del concetto di allegoria analitica due-trecentesco, in quanto essa non viene più vista come una similitudine, formata da due termini, ma come una sola cosa: non c'è distinzione tra il concreto e l'astratto ma tutto viene "assimilato" in un corpo unico, genericamente morale, che è dato dall'orizzonte culturale neoplatonico e umanistico.

Continuando nel suo commento, i verbi danteschi "voltando e percotendo" sono invece introdotti da un richiamo all'autore della *Commedia* ("sic facit auctor") e spiegati come il comportamento degli amanti nel loro letto:

**Que nunquam quiescit, involvit spiritus cum sua rapina, vertendo et percutiendo ipsos molestat:** sic facit auctor. Quando est in lecto, nunc volvitur philocaptus ad unam partem, nunc ad aliam. Aliquando etiam in lecto percutiuntur et verberantur, aliquando interficiuntur, et amasie iugulantur. (*Inf.* 5.31-33).

Come si vede, non si parla di amore, tutt'altro. Il verbo percuotere di *Inf.* V, 33 viene inteso in senso violento e spiegato addirittura come omicidi che talora si commettono "etiam in lecto" tra amanti ("aliquando interficiuntur, et amasie iugulantur"), dove se il significato del verbo *iugulare* è quello di strangolare, scannare, e non quello traslato di assassinare, già implicito nel precedente *interficere*. Anche nel commento a questi versi non appare l'analiticità dell'allegoria ma ci sembra di ravvisare, nel dettaglio che l'autore fornisce di tale modalità di omicidio, un'allusione a intrighi (di corte?) relativi all'epoca e al luogo in cui l'autore è vissuto, appunto quello politico-ecclesiastico ma non lontano dalle corti, con l'accento alle violenze commesse "etiam in lecto" che si colloca nella nuova prospettiva del racconto nel racconto, dell'allegoria vista come "scusa" per una latro testo, proprio dell'autore che lo sta leggendo, che ne diventa così il

creatore, nel panorama del cambiamento di paradigma mentale verso l'interpretazione ormai propria del Quattrocento.

Il secondo dei commenti quattrocenteschi che prendiamo in considerazione è quello di Guiniforte Barzizza (1440), che spiega il contrappasso giocando con un'annominazione. Lo definisce infatti "contrappeso" per metterne in evidenza il criterio di uguaglianza, spiegando però che si tratta di un criterio qualitativo: "secondo la qualità del mio peccato" perché solo in questo modo può manifestarsi la giustizia, può cioè "giusta essere la pena":

Confessa questo peccatore, **giusta** essere la pena, e dice: Così secondo la **qualità** del mio peccato si osserva in me quaggiù lo contrappasso, cioè mi è data questa pena per **contrappeso** di questo peccato. (*Inf.* 28.133-142).

Non c'è alcun riferimento alla distinzione tra giustizia e contrappasso fatta dall'Anonimo Fiorentino, ma il contrappasso viene identificato con la giustizia retributiva nel suo aspetto qualitativo. La sua interpretazione della pena, però, è molto personale, come si evidenzia in questa glossa del V canto che riportiamo per intero. Spiegando la pena dei lussuriosi, Guiniforte afferma:

**Moralmente** parlando, finge Dante, questa essere la propria pena de' lussuriosi nell'Inferno, perocché son voltati e rivoltati, percossi e precipitati da forti venti, li quali muggiano nell'aere privato di ogni luce. E questo **finge**, attendendo egli, e **volendo a noi dar ad intendere**, che l'animo dell'uomo lussurioso nella presente vita sempre è agitato e combattuto da diversi affetti, li quali non lo lascian mai riposare. Amore ed odio, speranza e timore, gaudio e tristezza, gelosia e fidanza sempre hanno a molestare, e crucciar la mente degli uomini dati a lussuria. Li quali effetti disordinati partorendo odii, inimicizie, omicidi ed altri mali conducono i lussuriosi a pianti e lamenti disperati (*Inf.* 5.40-45).

I pianti e i lamenti dunque non sono il corrispettivo contrario dei canti d'amore cantati dai lussuriosi durante la vita, come avevano spiegato altri commentatori, ma la conseguenza, già durante la vita, degli "odii, inimicizie, omicidi ed altri mali" che nascono da "amore ed odio, speranza e timore, gaudio e tristezza, gelosia e fidanza" che "sempre hanno a molestare, e crucciar la mente degli uomini dati a lussuria". Qui si sente l'eco di Francesco da Buti e della sua riflessione sulle "otto figliuole" della lussuria. Guiniforte però non si sofferma solo sull'aspetto teorico del peccato di lussuria, ma anche su quello concreto delle sue conseguenze nella società del tempo:

Ma io vorrei lamentarmi del tempo nostro, nel qual non pare, che a tal ruina vengano questi peccatori, né a vergogna più sia tenuto il lussuriare. Anzi par che

molti, per quella via sola, montino ad onore e grande stato. [...] Non dico di tutti, ma pur si può dire, che questo comincia a passare in usanza. (*ibidem*).

È da sottolineare che a questo commentatore non interessa tanto l'aspetto allegorico bensì quello morale, come abbiamo visto nel brano precedente, e in particolare l'aspetto morale allargato alla società del suo tempo, non solo al singolo peccatore. Riconosce, è vero, nella scrittura dantesca una finzione retorica ("finge Dante") e al lettore-commentatore la capacità di intendere ("volendo a noi dar ad intendere"), ma l'aspetto allegorico è finalizzato alla stigmatizzazione di un comportamento sociale che egli ritiene immorale: "si può dire, che questo comincia a passare in usanza" (*ibidem*). Potremmo riconoscere in questa amara riflessione il reale "contrapasso" in un momento storico in cui la società milanese, nella quale il Barzizza, al momento della scrittura del commento, esercitava la funzione di vicario generale dei Visconti e dopo essere stato essere stato chiamato come intellettuale in diverse corti, dall'Italia settentrionale alla Catalogna di Alfonso d'Aragona, si trovava nel momento di ascesa delle Signorie e quindi di fronte a un cambiamento sociale e culturale di cui questo aspetto della "lussuria" ci sembra un indizio evidente. Chissà che l'autore non si riferisca alla presenza di cortigiane e ai loro nobili protettori e amanti che già nel Quattrocento partecipavano della vita delle corti signorili.

In fin dei conti, l'interpretazione allegorica del contrapasso ha ceduto il passo a quella morale, non riconoscendosi più la relazione immagine-parola come fondante dell'orizzonte culturale in cui vive e opera l'autore. Sembra con questo autore che si sia definitivamente perso il senso medievale del mondo da analizzare nelle sue varie parti come simboli di un tutto che è immagine terrena di Dio per lasciare il posto a un altro tipo di orizzonte culturale, quello umanistico-rinascimentale.

Non possiamo sorvolare sul primo dei commenti a stampa della *Commedia*, quello di Cristoforo Landino (1481), che nel commentare gli ultimi versi del canto XXVIII dell'Inferno scrive:

*Chosì s'observa in me lo contrapasso: è in iure civile ordinato la pena del talione*<sup>58</sup>, la quale è che chi ha facto ingiuria sia punito in quel medesimo. Come verbi gratia chi taglia la mano a uno vuole tal legge che a llui **similmente** sia tagliato la mano;

---

<sup>58</sup> Cfr. *supra*, Di Fonzo (2008) in Ottimo 1338.

et questo chos punito in latino è “contra passus”, perché ha patito **allo 'ncontro** quello che havea inferito ad altri (Landino 2001: 938, *Inf.* 28.139-142).

Landino senza dubbio è il più chiaro nel definire il contrappasso e lo fa attraverso il riferimento al diritto civile, sia citando la legge del taglione sia riferendosi all’etimologia latina della parola che fa patire “allo 'ncontro” – ma non nel significato di “contrario” come ha riferito Guido da Pisa, ma bensì di “reso”, per cui viene usato l’avverbio “similmente” – di “quello che havea inferito”. L’esempio della legge del taglione completa il quadro: “chi taglia la mano a uno vuole tal legge che a llui similmente sia tagliato la mano”.

Il passo del Landino evidenzia come il concetto presente *in iure civile* della legge del taglione sia stato nel Quattrocento quello maggiormente accettato e quindi riportato in questo primo commento a stampa, senz’altro impoverendo la riflessione precedente e riducendo tutto il sistema delle pene al concetto di *patire* incluso nel contrappasso.

Da una parte ci sembra che Landino abbia voluto preferire, da buon filologo, la spiegazione che avesse più precedenti nei commenti anteriori, ma dall’altra questo fatto può essere acquisito come conferma definitiva della lontananza del commento dalla cultura tardo medievale e preumanistica vista come qualcosa da guardare da lontano, scegliendo tra le soluzioni più conosciute e affermate come i commenti di Pietro Alighieri e Benvenuto da Imola. D’altro canto, Landino ha probabilmente fornito la spiegazione più vicina alla cultura rinascimentale, quando nel diritto civile si andava articolando in modo sempre più preciso la nozione di *aequitas* grazie anche al movimento dell’ “umanesimo giuridico” sorto in Italia ma poi sviluppatosi metodologicamente in Francia (per questo chiamato *mos gallicus*) a partire dalla “scuola dei Culti” all’inizio del XV secolo che propugnava una revisione del diritto romano affermando la necessità di uno “studio filologico e storicizzante del diritto giustiniano e più in generale, del diritto romano classico”. ragion per cui era necessaria “una profonda conoscenza della storia, del diritto e della lingua latina e greca” (Simone 2000: on line). Non dimentichiamo infatti che già il primo umanesimo fiorentino attraverso Coluccio Salutati e soprattutto Leonardo Bruni si era posto problemi di ampio respiro politico come “la *libertas*, la *iustitia*, l’*aequitas*, l’amor di patria” apportando alla riflessione politica “gli strumenti ideologici atti a influire sulle coordinate politiche del nascente Stato moderno” (Cappelli 2007: 99), riflessione che sarà in seguito approfondita in una

polemica che “oppose i giuristi agli umanisti (e i giuristi stessi tra loro) a causa delle critiche [...] contro la scienza giuridica e in particolare il principe dei teorici moderni del diritto, Bartolo di Sassoferrato, accusato [da Valla] di scarsa sensibilità storica e linguistica” (*ibidem*: 231). Fu proprio Lorenzo Valla tra il 1432 e il 1433 a scagliarsi contro il principe dei giuristi in quanto per l’umanista romano “il diritto è cruciale [...], è linguaggio che si fa norma condivisa”, per cui il suo controllo linguistico è “essenziale per il funzionamento della vita associata” (*ibidem*: 340). Non sappiamo se Landino fosse a conoscenza dell’invettiva di Valla, ma non pensiamo possa esserci dubbio che anche cancelliere fiorentino possa essere stato influenzato da tale orizzonte di rinnovamento giuridico e che nel suo commento abbia espresso il riferimento al contrappasso come una delle leggi forse più note del *Corpus* giustiniano che era stato negli anni precedenti oggetto di tanta polemica e costruttiva discussione in ambito intellettuale e politico.

### 5.2 3. *Contrappasso e giustizia nel Purgatorio*

Per quanto riguarda la seconda cantica, la teoria della corrispondenza tra colpa e pena che vige – seppur con alcuni *distinguo* – per l'*Inferno* si arricchisce dell'elemento della “validità” delle preghiere dei vivi rispetto alle anime purganti e quindi dell'immutabilità o meno della giustizia divina rispetto alla pena. Come sappiamo, tale argomento viene affrontato da Virgilio in *Purg.* VI, 34-42 in cui egli spiega a Dante come l'accettazione delle preghiere da parte di Dio non ne cambi la decisione: “cima di giudizio non s'avvalla” (*Purg.* VI, 37). Tale concetto teologico è in stretta relazione con quello sulla giustizia di Dio legata alla conoscenza morale che Beatrice fa a Dante nel paradiso terrestre (*Purg.* XXXIII, 67-72), in cui alcuni commentatori individuano il sistema di conoscenza dell'allegoria. Un altro elemento da prendere in considerazione è il fatto che in alcuni passaggi del Purgatorio diversi commentatori mettono in relazione il peccato non con la pena ma con un altro elemento, nuovo rispetto al contrappasso nell'*Inferno*, e cioè il canto liturgico che le anime intonano nelle varie cornici, di cui abbiamo commentato, secondo gli esempi forniti da C. Cappuccio, il canto dei golosi e quello dei lussuriosi.

Bisogna innanzitutto notare come i primi commentatori del *Purgatorio* spiegano l'ulteriore elemento, cioè la possibilità di alleviare le pene grazie alle “orazioni di devoti li quali seranno in grazia”, come dicono Iacomo della Lana, il primo commentatore dell'intera *Commedia* (1324-28) e in modo praticamente identico Andrea Lancia nella prima redazione dell'Ottimo (1333), commentando la domanda di Dante a Virgilio in *Purg.* VI, 28-30: “El par che tu mi nieghi [...] che decreto del ciel orazion pieghi”. I commenti spiegano che la pena è sempre dovuta per il peccato, ma nel purgatorio tale pena può essere ridotta o cancellata grazie alle preghiere di chi è ancora sulla terra senza che per questo sia scalfita la giustizia divina, in quanto, interpretando Aristotele, la decisione divina rappresenta la causa prima e le orazioni le cause seconde che “aggiungeno alla prima, o remuoveno senza romper ordine naturale”:

[...] è da immaginare la Provvidenza divina siccome si immagina la prima cagione, e la orazione degna siccome le seconde cagioni in lo natural corso. Or sì come le seconde cagioni aggiungeno alla prima, o remuoveno senza romper ordine naturale, [...] l'effetto della colpa, cioè la pena, si rimoverà (Iacomo della Lana 2009:1049).

Addirittura, se le preghiere non fossero accettate, allora sì che s'infrangerebbe la decisione divina: “E non che la Provvedenza sia però mobile e rotta, ma s'ella non essaudisse l'orazione in quello sarebbe ella franta, sì che chiaro appare che per orazione s'alleviano le pene di quelle del purgatorio, e non è però la Provvedenza di Dio rotta né franta” (*ibidem*)”.

Commentando la risposta di Virgilio in *Purg* VI, 37-39 “che cima di giudizio non s'avvalla /perché foco d'amor compia in un punto/ ciò che de' sodisfar chi qui si stalla”, l'Anonimo Lombardo (1325) aggiunge e chiarisce che “ex precibus seu elemosinis aut aliis bonis que fiant per viventes in remedium et pro salute animarum, velociter ipsarum animarum gloria adipiscitur, non ideo corumpitur iudicium divinum, quia viventes solvere debita mortuorum suorum tenentur” (DDP: Anonimo Lombardo, *Purg.* VI, 37-39). I vivi sono tenuti a “solvere debita mortuorum suorum”, ma la pena continua a esistere e la relazione con la colpa si basa come vedremo sulle stesse modalità del contrappasso nell'*Inferno*. La vera differenza tra la pena nei due regni sta nel fatto che essa può venire “divisa” tra viventi e purganti. Infatti le Chiose Ambrosiane (1355) spiegano il concetto di redenzione localizzando il purgatorio come luogo “superiore” rispetto all'inferno, dove non c'è possibilità di redimersi: “in inferno inferiori nulla est redemptio” (Chiose Ambrosiane, DDP: *Purg.* VI, 42), alludendo forse in realtà al “fuoco purgatorio” che serve per la purgazione, come ha chiarito J. Le Goff: “Alla fine del secolo XII e all'inizio del XIII *purgatorium* e *ignis purgatorius* coesistono quasi come sinonimi (2014:417). Si tratta di un processo in movimento, di una redenzione *in fieri*, in quanto nell'inferno essa non può esistere mentre nel paradiso i beati l'hanno già ottenuta. Il purgatorio è esso stesso un luogo in divenire e per questo anche la pena è “mobile”, cioè può essere abbreviata o cancellata grazie al contributo dei vivi, pur senza modificarne la corrispondenza con il peccato. Non è da dimenticare infatti che l'identificazione netta del purgatorio è da far risalire a non molto tempo prima della nascita di Dante, tra il 1170 e il 1220 circa, come afferma sempre Le Goff (2014:104).

L'idea di mobilità è infatti ben riconoscibile dall'uomo medievale per il quale soprattutto dall'XI secolo “la mobilità [...] è stata estrema, sconcertante. [...] L'emigrazione del contadino, individuale o collettiva, è uno dei grandi fenomeni della demografia e della società medievali. Sulle strade cavalieri e contadini

incrociano chierici in viaggio regolare o in rotta con il convento [...] studenti in cammino verso scuole o università celebri [...] pellegrini, vagabondi di ogni genere” (Le Goff 1981: 150). Dal punto di vista degli insegnamenti della Chiesa inoltre, continua Le Goff, “su questa terra di esilio l’uomo non è altro che un pellegrino perpetuo”, fino a dire che “tutto un Medioevo viaggiante pullula e si ritrova a ogni istante nell’iconografia. Lo strumento, presto divenuto simbolico, di questi erranti, è il bastone, il bastone a forma di tau appoggiati al quale camminano, curvi, l’eremita, il pellegrino, il mendicante, il malato” (*ibidem*: 151).

È dunque proprio il purgatorio il luogo nel quale la società medievale si riconosce maggiormente in quanto terreno di “riconquista dell’umano”, come spiega U. Bosco nell’Introduzione a *Purg. I* (Alighieri 1985:4). Questo almeno fino al XIV secolo, quando le cose, secondo Le Goff, cominceranno a cambiare grazie alla sempre crescente sedentarietà: “dal XIV secolo in poi gli erranti sono dei vagabondi, dei maledetti – prima erano loro gli esseri normali, mentre dopo i normali saranno i sedentari.” (*ibidem*). Bisogna però precisare che tale idea di “sedentarietà” nel Trecento non corrisponde, o almeno non totalmente, al profondo cambiamento sociale ed economico della società medievale nel passaggio dal Medioevo al Rinascimento che si ritrova nell’orizzonte sociale del purgatorio ma anche nelle matrici ideologiche che J. C. Rodríguez chiama, come si è visto, “organicismo” e “animismo”. Il fenomeno di “sedentarietà” di cui parla Le Goff è del tutto contrario, nel XIV secolo al movimento di merci, di mercanti e di scambi, ma anche di intellettuali che in Italia girano da una corte all’altra. Si tratta però non più di un movimento diremmo “verticale”, in quanto ricerca di un fine ultimo e assoluto di matrice organicista e di natura teleologica come i pellegrinaggi: “para el organicismo, el movimiento es siempre un daño, una alteración del orden natural sustancialmente tendente al reposo” (Rodríguez 1990:209), ma in quanto inizio di un movimento invece “orizzontale”, che vede il cambiamento in chiave positiva per smuovere l’ordine naturale delle cose: “para el animismo, en cambio, el orden natural no sólo es movable, sino que su verdad esencial es precisamente el cambio [...] en tanto que clave de la verdad misma del mundo” (*ibidem*). La nascita del purgatorio va vista non solo come specchio di entrambi i movimenti: quello di matrice teleologica e verticale di avvicinamento a Dio ma anche di quello orizzontale dell’avvicinamento dell’uomo terreno all’uomo divino (le preghiere dei

vivi che “cambiano” la sorte delle anime) che nella letteratura si riflette nel sempre maggiore avvicinamento alle categorie etiche e morali di matrice filosofica e neoplatonica, sempre più lontane dalle originali matrici “organiche” di cui parla Rodríguez<sup>59</sup>. Ciò che non cambia è la divinità, ma nella visione sacralizzata del mondo emerge la parte “umanizzata” suscettibile di movimento e di cambiamento.

L’adeguamento del mondo ultraterreno a quello umano non poteva inoltre che favorire l’approssimarsi della scienza divina all’uomo comune e la giustizia divina a quella umana – e viceversa –, cioè al sistema di corrispondenza colpa-pena.

Non è un caso che anche Benvenuto da Imola, nella seconda metà del Trecento (1375), preferisca sottolineare nel VI del *Purgatorio* il concetto di redenzione (e il conseguente annullamento della pena) operante attraverso le preghiere terrene rispetto all’immutabilità dell’inferno, come aveva fatto Iacomo della Lana; ma in cambio evidenzia anche il carattere di immutabilità del giudizio divino. Se da una parte infatti “ardor caritatis alicuius juste precantis, **compia in un punto**, idest, perficiat in momento, **ciò che dee satisfacer**, scilicet, per longum tempus, **chi qui s'astalla**, idest, ille qui hic stat” (DDP: Benvenuto, *Purg.* VI. 34-39), dall’altra “in inferno, [...] homo non debet sperare posse flectere iudicium Dei precibus, **perchè 'l prego da Dio era disgiunto**, quia, scilicet in inferno [...] nulla est redemptio; [...] quia sic statutum erat, ne aliquis salvaretur donec veniret Salvator. (DDP: Benvenuto, *Purg.* VI. 40-42).

Questi commentatori si soffermano sul concetto di redenzione senza evidenziare quello di relazione colpa-pena e in fin dei conti di contrappasso; ma evidenziando la “disgiunzione” della preghiera da Dio si sottolinea la componente umana del cambiamento anche nella divinità di questa “terra di mezzo” che è il purgatorio, in cui la giustizia divina non è più immutabile come nell’*Inferno* e anche il contrappasso viene “smorzato” dalla preghiera dei vivi sulla terra. In fin dei conti si dà valore all’elemento tutto terreno, che si riprenderà più avanti, della “voce del pregatore” e dalla corrispondenza con quello divino della voce delle anime purganti nei loro canti.

Bisogna arrivare a fine Trecento, a Francesco da Buti (1385-95), per riprendere esplicitamente il nesso con la giustizia dicendo che “la pena debita al

---

<sup>59</sup> L’idea di sostanzialismo organicistico è alla base dell’immaginazione analitica (cfr. Varela Portas 2011a) che porta all’interpretazione analitica dell’allegoria fatta di parti diverse ma tutte in relazione tra loro.

peccato per ragione di iustizia non si manca” (DDP: *Purg.* VI, 34-48) ritrovando il riferimento commutativo e proporzionale a colpa, condanna e pena – proprio, come abbiamo visto, del concetto di contrappasso. Nel nuovo secolo lo si rintraccerà ancora in vari commentatori, primo tra tutti l’Anonimo Fiorentino (1400) che, commentando il concetto teologico dell’immutabilità del giudizio divino, propone l’elemento della “voce del pregatore”, di cui si era fatto cenno, come sostituzione della pena divina in una similitudine con la giustizia umana:

La voce del pregatore può essere di tanto merito et tanta accetta a Dio, che paga la pena et il tempo che colui ha a stare in Purgatorio per cui egli priega: tutto a simile come uno che fosse in prigione per cento lire, un altro che le pagasse uscirebbe il buon uomo di prigione, et la sentenza del giudice non si romperebbe, avvegna Iddio che 'l condannato non pagasse, e gli fosse pure un altro che pagassi per lui. Così il giudizio di Dio non si china, la sentenza di Dio non si piega, se 'l prego del giusto uomo è di tanto peso che aggravi più la bilancia che la colpa commessa dal peccatore (Anonimo Fiorentino, DDP: *Purg.* VI, 34-39).

L’idea di merito qui è trattata in modo molto ampio, corrispondendo non (solo) alle opere del defunto né a quelle del “pregatore”, ma alla “voce” di quest’ultimo che “paga la pena et il tempo che colui [il defunto] ha a stare in Purgatorio”. Troviamo qui un’idea della voce che può tra l’altro offrirci delle chiavi per comprendere il terzo elemento di cui si è parlato inizialmente, cioè il canto liturgico nel *Purgatorio* dantesco, come analizzeremo più avanti.

La nozione di merito è ripresa a fine Quattrocento da Cristoforo Landino (1481) ma in senso più restrittivo, cioè nel modo aristotelico del merito in relazione alla pena e al peccato:

O vogliamo dire, che Idio *ab aetherno* conosce chi pecca, et quanto tal peccato merita punirsi [...]. Et questo è secondo el Maestro delle sententie per le buone opere, che l’anima, che è in purgatorio, fece in vita, le quali hanno meritato, che tali prieghi gli vaglino (DDP: Landino, *Purg.* VI, 37-39)

Per il cancelliere fiorentino le preghiere dei vivi hanno effetto di diminuire o annullare la pena solo se l’anima purgante ha compiuto in vita delle buone opere, cioè se ha meritato la redenzione così come ha meritato la pena. Il concetto di causa nel contrappasso è dunque qui più evidente, in quanto la pena legata al peccato può mutare solo se a monte, cioè nella vita dell’anima purgante, ci sono state buone opere che insieme alle preghiere dei vivi ne possano causare la “validità” per la trasformazione o l’annullamento della pena.

Ora, per poter capire il contrappasso non solo come teoria del merito e della corrispondenza colpa-pena ma anche come sua visualizzazione allegorica nel *Purgatorio*, è possibile riallacciarsi al discorso di Beatrice sulla giustizia divina (e quindi sul contrappasso) e l'intelligenza di questa da parte di Dante in *Purg.* XXXIII, 67-78:

*E se stati non fossero acqua d'Elsa  
li pensier vani intorno a la tua mente,  
e 'l piacer loro un Piramo a la gelsa,  
per tante circostanze solamente  
la giustizia di Dio, ne l'interdetto,  
conosceresti a l'arbor moralmente.  
Ma perch' io veggio te ne lo 'ntelletto  
fatto di pietra e, impetrato, tinto,  
sì che t'abbaglia il lume del mio detto,  
voglio anco, e se non scritto, almen dipinto,  
che 'l te ne porti dentro a te per quello  
che si reca il bordon di palma cinto."*

Qui il discorso sulla giustizia divina fa tutt'uno con la intelligenza di essa, manifestata dall'allegoria dell'albero della conoscenza. Sono infatti "*li pensier vani intorno a la tua mente, / e 'l piacer loro* che hanno distolto il pellegrino dalla meta del suo viaggio terreno, per cui la sua conoscenza era terrena e limitata. Ora Beatrice da una parte lo rimprovera ma dall'altra gli fornisce il tassello mancante, la spiegazione dell'allegoria della conoscenza morale proprio sulla cima della montagna del purgatorio, il regno più simile alla terra, dopo la scalata del quale Dante ha sperimentato sulla propria pelle la giustizia divina con la cancellazione delle sette P dalla sua fronte.

Una allusione alla conoscenza allegorica come meta del viaggio nel Purgatorio si trova nella terza redazione del *Comentum* di Pietro Alighieri (1359-64): la mancata conoscenza morale da parte di Dante "*huius supradicte arboris scientie boni et mali*", che si trova sulla cima del Purgatorio, alla fine del viaggio nel secondo regno, mostra che "*nedum ad licteram intelligenda est, sed etiam ad moralitatem et allegoriam*":

Post hec auctor, volens adhuc instare circa tractatum huius supradicte arboris scientie boni et mali, ut ostendat quod nedum ad licteram intelligenda est, sed etiam ad moralitatem et allegoriam, inducit Beatricem hic ad dicendum (DDP: Pietro Alighieri (3), *Purg.* XXXIII, 52-84).

Non è tutto: la mancata conoscenza allegorica è conseguenza del peccato originale, cioè dell'errato soddisfacimento dell'*appetitum comodi* da parte di Adamo. Tale peccato incorpora tutti gli altri e anche tutte le pene infernali, che possono essere ricondotte a un'unica pena, un unico contrappasso per contrario: "hec erit maxima impiorum pena in Inferno quia semper appetent commodum et nunquam adsequi poterunt" (*ibidem*). L'uso dei tempi futuri – *erint* e *poterunt* – sottolinea l'eternità della "maxima pena" infernale di non poter mai, in eterno, raggiungere il soddisfacimento del desiderio smodato. La misura del desiderio è infatti la giustizia: "cum iustitia sit mensura in appetitu comodi", il peccato originale è dato dal fatto che "primus homo commodum appetiit ultra mensura, scilicet esse sicut Deus, iusti appetitum deseruit, et in hoc peccavit, quia iustitiam deseruit" (*ibidem*). L'*appetitum comodi* non è dunque in sé un peccato, ma lo è il suo desiderio smodato, che in Adamo si riflette nel "esse sicut Deus", cioè il peccato più grave, quello della superbia. Pietro richiama in questa glossa il concetto aristotelico di misura nella giustizia mettendolo in relazione, grazie alla sua formazione giuridica, con la *desertio iustitie* e con l'albero della conoscenza del bene e del male come nessun altro commentatore ha fatto. Spiega Francesco da Buti, riprendendo il concetto meritocratico legato a quello di contrappasso, che Dio ha voluto tutto ciò perché l'uomo conoscesse "lo bene de la iustizia" e "sapesse e potesse per merito guardare e lo promesso meritare, come dimanda la iustizia". Se lo avesse dargli la conoscenza "infusa" l'uomo non avrebbe infatti compreso "lo bene de la iustizia":

Et acciò che l'omo lo bene corporale che li avea dato **sapesse e potesse per merito guardare e lo promesso meritare**, come dimanda la iustizia, in de la creazione diede a l'omo la ragione acciò che cognoscesse lo bene e lo male, e diedeli la libertà de l'arbitrio acciò che per quella, sottomessa a l'obediencia, potesse meritare [...] Arebbe potuto Iddio, se avesse voluto, darli di grazia l'uno bene e l'altro [*scil.* "lo temporale" e "il premio"]; ma non serebbe stata iustizia; ma grazia; e cusì **lo bene de la iustizia non serebbe stato comunicato a l'omo** (DDP: *Purg.* XXXIII.58-72).

Le parole di Beatrice in *Purg.* XXXIII, 72 "conosceresti a l'arbor moralmente" si possono benissimo riferire a quanto spiegava Pietro Alighieri, cioè

che la conoscenza “nedum ad licteram intelligenda est, sed etiam ad moralitatem et allegoriam”. Dunque il primo peccato, cioè voler essere come Dio, riguarda la conoscenza: allegorica, che è quella divina, in quanto tutto il mondo è un’immagine divina, un’allegoria; ma, di conseguenza, anche morale. Landino riprende tale concetto spiegando come proprio il *Purgatorio* sia il luogo della conoscenza dell’allegoria, dato che essa viene intesa solo dall’anima purgata:

Non obstante che noi habbiamo la mente infecta in forma che studiando le chose sacre non le possiamo intendere, perchè “in animam malivolam non introibit spiritus sapientie”, nientedimeno **dobbiamo leggere le chose sacre, et intendere le parole, perché dipoi purgandoci intenderemo el senso allegorico.** (DDP: Landino, *Purg.* XXXIII.73-78).

Dunque il contrappasso nel Purgatorio riguarda non tanto la relazione tra colpa e pena ma la misura della giustizia intesa come conoscenza del bene e del male riservata soltanto a Dio. Intendere il senso allegorico corrisponde quindi a possedere la conoscenza divina, mentre il senso letterale corrisponde alla conoscenza umana. Al grado di conoscenza allegorico l’uomo, secondo quanto riporta Landino, arriverà quando sarà purgato, cioè degno di salire al Paradiso; è infatti la cima del purgatorio, cioè il paradiso nel suo grado “terrestre”, il luogo in cui si può conoscere Dio come lo aveva conosciuto Adamo prima del peccato originale, secondo quanto racconta il libro biblico del *Genesi*.

Non ci stupisce dunque Beatrice che in *Purg.* XXXIII, 76-78 a proposito del “lume del mio detto” incita Dante: “*Voglio anco, e se non scritto, almen dipinto, /che l te ne porti dentro a te, per quello /che si reca il bordon di palma cinto*”. L’allusione al pellegrinaggio di ritorno dalla Terra santa con il bordone ornato di palme equivale certamente al viaggio dantesco nei tre regni, ma più precisamente al viaggio purgatoriale che egli ha appena terminato e dal quale potrà ritornare nel mondo terreno (e quindi ritornare a un “altro viaggio”, visto che la vita stessa è un viaggio perpetuo) portando “se non scritto, almen dipinto” nell’intelletto la palma del “lume del mio detto”. Secondo questo schema, l’intelletto equivale al bordone che sostiene il pellegrino nel suo viaggio, mentre il “lume del mio detto” non è altro che la spiegazione delle allegorie, come confermeranno i commentatori successivi, e in fin dei conti equivale alla palma che cinge il bordone del pellegrino di ritorno dalla Terra santa. Dante può cioè salire al paradiso conoscendo le allegorie, con l’intelletto cinto dalla luce delle parole di Beatrice e non più dei “pensier vani” che

gli hanno impedito di conoscere la giustizia di Dio, cioè il significato morale dell'albero.

Un ulteriore elemento che nel *Purgatorio* spiega il contrappasso – come ha evidenziato C. Cappuccio – è il contenuto dei testi delle salmodie che le anime di volta in volta cantano nelle diverse cornici:

Attraverso la fruizione monodica egli [Dante] [...] riconosce immediatamente la qualità delle colpe e delle pene delle singole cornici grazie al contenuto semantico del testo melodico. [...] A sorreggere l'impalcatura melodica del *Purgatorio* ritroviamo, così, il parametro compositivo del contrappasso – già conosciuto dal protagonista durante il suo viaggio infernale ed a lui rivelatosi come principio organizzatore (Cappuccio 2010:162).

Dunque nel *Purgatorio* alla corrispondenza colpa-pena si aggiunge il parametro musicale che ne rende più esplicita la relazione allegorica:

I golosi, per esempio, vengono immediatamente descritti dal risuonare del XVII versetto del famoso salmo 50, il *Miserere*, che recita: *Labia mea Domine*. Gli avari, dall'intonazione del XXV versetto del salmo 118 – *Beati immaculati in via, qui ambulat in lege domini* – che recita *Adhaesit pavimento anima mea*. I lussuriosi dal celebre inno *Summae Deus clementiae*. [...] Nel caso dei golosi, per esempio, il versetto 17 del *Miserere* colloca in posizione incipitaria il termine *labia*: la bocca, come sottolinea già Benvenuto da Imola, che nella vita aveva determinato la perdizione di queste anime, serve ora per intonare le lodi del creatore (*ibidem* 162-163).

Potremmo dire a questo punto che la percezione reale del contrappasso da parte dei commentatori si ha proprio nel *Purgatorio*, laddove nell'*Inferno* i primi commenti non sempre avevano sottolineato – o inteso – la presenza del “principio organizzatore” di cui parla C. Cappuccio.

Spiega infatti Iacomo della Lana a questo proposito, già prima di Benvenuto da Imola, come ai pianti e ai lamenti delle anime nel purgatorio corrispondano i canti, che manifestano “la giustizia di Dio che purga per contrario del vizio”:

**Labia mea:** Deeseli intendere innanzi: *arida sunt*, imperquello che, sicome è detto, la giustizia di Dio purga per contrario del vizio, lo vizio della gola vuole sempre avere le labbra asperse dell'umido nutritivo, sichè per contrario la giustizia le fa sempre secche e aride fino che è soddisfatta. (DDP: Iacomo della Lana, *Purg.* XXIII, 10-11).

Facciamo notare che il verbo *arida sunt* riportato da Iacomo della Lana a continuazione dell'*incipit* del verso *Labia, mea, Domine* non si trova però nel salmo 50; probabilmente è stato citato a memoria, oppure il commentatore ha semplicemente riportato una sua interpretazione del canto delle anime forse senza

riconoscere il salmo. Il versetto biblico completo viene invece citato dai commentatori successivi come Benvenuto da Imola:

Labia mea, Domine, idest, illud dictum propheticum quod ad omnes laudes divinas decantatur, scilicet, *Domine labia mea aperies et os meum annuntiabit laudem tuam*. Quae oratio optime competit gulosis istis, quasi dicant: Labia et os quae exercui multum et saepe ad manducandum et bibendum, nunc, o Deus, aperi ad laudandum et glorificandum nomen tuum cum tanto studio et maiori”. (DDP: Benvenuto da Imola, *Purg.* XXIII, 11).

Successivamente è Francesco da Buti a rilevare esplicitamente tale relazione allegorica, spiegando come pianto e canto fossero l’uno la dimostrazione della contrizione del peccato e l’altro il riconoscimento della grazia divina e del pentimento:

lo pianto dimostrava la contrizione del peccato, e lo canto significava lo riconoscimento de la grazia che aveano ricevuta da Dio, che del loro peccato s'erano pentuti; et ecco che dimostra quel che cantavano: *Labia mea, Domine*; ecco quello che cantavano; cioè: *Domine, labia mea aperies, et os meum annuntiabit laudem tuam*, per ristoro che nel mondo aveano aperto le labbra et operato la bocca al peccato de la gola (DDP: Buti, *Purg.* XXIII, 1-15).

Francesco da Buti soggiunge che tale salmodia dovrebbe servire “per emenda de la gola” anche di chi è ancora vivo, o per evitare la pena dopo la morte, o a mo’ di preghiera per le anime purganti: “E di quelli del mondo intende allegoricamente che debbiano così dire per emenda de la gola, e così operare la bocca a la loda di Dio”.

Anche l’Anonimo Fiorentino, ormai nel 1400, che aveva affrontato l’argomento già in *Inf.* XXVIII sottolineando la differenza esistente tra giustizia e contrappasso, evidenzia esplicitamente nel *Purgatorio* la relazione tra colpa e pena attraverso il contenuto delle salmodie cantate dalle anime:

**Labia mea Domine aperies; et os meum annuntiabit laudem.** Cantavano questo Salmo, con ciò sia cosa che le labbra peccassono, che non s'apersono secondo la volontà et comandamento di Dio sobriamente; ma secondo la loro volontà, seguitando l'appetito del gusto (DDP: Anonimo Fiorentino, *Purg.* XXIII, 10-12).

La salmodia fa dunque da termine medio per la spiegazione dell’allegoria della pena riservata alle anime, termine che nell’*Inferno* i commentatori antichi hanno ricercato a partire dalla comparazione filologica con testi classici e cristiani. Qui invece Dante fornisce un elemento, un indizio in più per l’interpretazione allegorica attraverso la citazione esplicita del salmo che le anime cantano in

ciascuna cornice. Non solo, ma le voci cantanti delle anime sono a nostro avviso un ulteriore contrappasso della “voce” dei vivi oranti di cui parlava lo stesso Anonimo che arrivava a essere un contrappasso tra morti e vivi; un merito non tanto dei morti, quanto dei vivi: “La voce del pregatore può essere di tanto merito et tanta accetta a Dio, che paga la pena” (DDP: Anonimo Fiorentino, *Purg.* VI, 34-39). La voce gradita dei vivi corrisponde a quella altrettanto gradita delle anime che in vari inni spiegano l’allegoria della loro pena, come quella dei lussuriosi in *Purg.* XXV. Cappuccio espone che

I lussuriosi, nell’ultima delle sette cronici purgatoriali, intonano un inno il cui *incipit* non sembra esplicitare il rapporto di contrappasso con la pena, *Summae Deus clementiae*. Il testo dell’inno citato, invece, è un’invocazione alle fiamme affinché brucino i lombi e il fegato, sede della concupiscenza: *lumbos iecurque morbidum flammis adure congruis, accincti ut artus axcubent lux remoto pessimo*. [...]. Il riferimento alle fiamme della concupiscenza, in questo caso, non si trova, però, nell’*incipit* citato da Dante ma nell’immediata continuazione dell’inno, evidentemente abbastanza conosciuto e diffuso [...]. Il fuoco, contrappasso purgatoriale alla pena della lussuria, è presente nell’inno che invoca il soccorso divino in difesa delle tentazioni della carne. (Cappuccio 2010: 165).

Iacomo della Lana non riconosce in questa occasione l’elemento del fuoco presente nell’inno liturgico – che stavolta non è un salmo, ma uno degli inni contenuti nella liturgia delle ore, di composizione più tarda – come contrappasso del vizio della carne, ma, conformemente con la natura del canto, individua il contrappasso nella sua funzione prettamente liturgica e penitenziale essendo l’inno cantato nella compieta, l’ultima parte della liturgia delle ore, del venerdì sera, giorno in cui ancora oggi la Chiesa prevede opere penitenziali e astinenza dalla carne come allegoria del peccato di lussuria:

E dicesi questo inno in la Chiesa militante a compieta di venere, lo quale inno è contra lo vizio della lussuria, ed è posto in venere perchè quel dì si fa astinenza per la lussuria. Or lo venere se ne dice più delli inni, ma perchè l’ora, quando l’autore vide tali martirii era circa la compieta, introduce che loro orazione era così fatta. (DDP: Iacomo della Lana 2009, *Purg.* XXV, 121-124).

È invece Pietro Alighieri, nella seconda versione del suo commento (1344-45), a riconoscere l’allegoria della colpa *ignis/ furor libidinis* e la conseguente *conscientia* morale mettendole in relazione con la pena attraverso la quale *debemus uri quodam rubore*:

Ad secundam partem auctor incipit tractare de purgantibus se in vitio carnis, qui quodammodo sunt in igne conscientiae prout deliquerunt in igne libidinis; unde dicitur:

Igneus ille furor nescit habere modum.

In cuius poenitentia debemus uri quodam rubore, ut ait ad haec Psalmista, in hac poenitudine dicens: *ure renes meos et cor meum, Domine*. (DDP: Pietro 2, *Purg.* XXV,109-139).

Pietro aggiunge l'elemento del colore rosso (*quodam rubore*), legato a livello letterale al fuoco, allegoricamente alla *ignis libidinis* e moralmente alla vergogna della *ignis conscientiae*. L'elemento del fuoco viene poi ulteriormente sottolineato attraverso la comparazione filologica extratestuale di un versetto, stavolta biblico, estrapolato dal salmo 25, che sottolinea il *lumbos iecurque morbidum flammis adure congruis* citato nell'inno con l'invocazione di David, falsamente accusato, che dice *Proba me, Domine, et tenta me; ure renes meos et cor meum* (Ps. 25, 2), anche se in quel contesto il fuoco ha valore di prova di innocenza più che di espiazione, nonostante Pietro lo collochi esplicitamente in ambito penitenziale per sottolinearne il contrappasso (*ut ait ad haec Psalmista, in hac poenitudine dicens: ure renes meos et cor meum, Domine*).

Nel terzo commento di Pietro Alighieri si trova invece un'altra spiegazione, stavolta basata sul contesto relativo all'autore dell'inno, che l'Alighieri attribuisce a sant'Ambrogio, che lo scrisse "ad implorandum gratiam contram vitium carnis", richiamandosi quindi all'interpretazione di Iacomo della Lana:

fingendo inde auctor tales animas canere ymnum illum quem Ambrosius fecit ad implorandum gratiam contram vitium carnis dicendo: *Summe Deus clementie, / mundique factor machine, / quo corde puro sordibus, / lumbosque iecur morbidum / adure igne congruo / et luxu moto pessimo* etc. {*Hymni S. Ambr. attr. IV*}. (DDP: *Purg.* XXV,109-139).

Ma non è tutto, perché il contrappasso che Pietro riconosce in questo inno non è quello per analogia con il fuoco allegorico che brucia la sede del peccato (*renes, cor/ lumbos, iecur*), come aveva detto nel primo commento, ma quello morale per contrario tra verginità e lussuria, sempre sulla scorta di Iacomo della Lana. Se nel precedente commento aveva infatti aggiunto al fuoco l'elemento del colore rosso, non giustificato però dal testo dantesco, qui lo rimuove e aggiunge invece la citazione evangelica di Lc 1,34 che richiama testualmente il versetto che le anime lussuose "gridavano alto" alla fine dell'inno: "*Virum non cognosco*", citato da Dante al v. 128:

Item fingit eas animas inde dixisse et memorasse in laudem virtutis virginitatis contrarie tali vitio luxurie verba Domine nostre ad angelum dicendo: "*Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?*" (DDP: Pietro 3, *Purg.* XXV,109-139).

In questo senso il contrappasso viene messo in relazione con la causa del peccato, e non con la sua conseguenza, come definito nell'*Etica Nicomachea* e certamente in linea con la differenza tra contrappasso e allegoria che Pietro aveva spiegato in *Inf.* XXVIII.

Anche Benvenuto da Imola concorda con Pietro, limitandosi a dire che le anime lussuose "cantant unum hymnum qui directe facit contra luxuriam" (DDP: *Purg.* XXV, 121 – 126).

Francesco da Buti interpreta invece il fuoco dell'inno come allegoria dello Spirito santo, ormai lontano dall'idea dell'*ignis purgatorius* che aveva dato origine alla parola "purgatorium" come luogo del fuoco purificatore:

*Summae Deus clementiae*; questo è uno inno che canta la s. Chiesa, che incomincia come detto è; et in esso dimanda che Iddio incenda li cuori del fuoco del Santo Spirito per sì fatto modo, che si cessi de la lussuria (DDP: Buti, *Purg.* XXV, 121-132).

Egli riconosce un contrappasso relativo al fuoco come elemento addirittura santo, contrario alla lussuria più che analogo alla verginità. Tra l'altro Francesco da Buti introduce un ulteriore motivo di analisi, spiegando che le anime che gridano il versetto di risposta della vergine Maria all'angelo sono solo donne. Quello di verginità/lussuria sarebbe dunque un contrappasso solo al femminile:

Unde finge l'autore che quelli spiriti gridino questo, a comendazione de la virginità che fu sì cara a la Virgine Maria, che senza essa non arebbe accettato; e per maggiore convenienza si dè intendere che femine fusseno state quelle che diceano: *Virum non cognosco* (*ibidem*).

Sottolineando tale dato, Francesco da Buti evidenzia il contrappasso per analogia fuoco/passione lussuriosa come pertinente a tutte le anime, mentre il contrappasso per contrario riguarda l'elemento fisico della verginità e tocca quindi, "per maggiore convenienza", soltanto le donne. L'esempio di verginità per eccellenza, la vergine Maria, escludeva forse per il sesso maschile non solo l'elemento della verginità, ma anche quello della sua perdita? Ricercando la voce *virginitas* nella *Summa Theologiae* la troviamo in effetti riferita il più delle volte alla vergine Maria; tutte le altre volte alle donne, e quasi sempre in tema di verginità consacrata, tranne in un passaggio in cui l'Aquinate ne parla genericamente e può

quindi riferirsi sia a uomini, sia a donne: “alcune virtù morali toccano la loro perfezione tendendo verso certi estremi: la verginità, p. es., astenendosi da ogni piacere venereo, tocca un estremo, ed è la castità più perfetta” (I-II 64, 1 ad. 3). L’elemento della consacrazione viene ripreso in varie parti dell’argomento 96 del *Supplementum*, dedicato alle aureole che spettano, tra gli altri, anche “virginibus”. Ma se nella traduzione italiana della *Summa* curata dal p. Centi il vocabolo è reso bisessualmente come “ai vergini”, non dobbiamo dimenticare che la parola latina *virgo* è – guarda caso – di genere femminile. Riteniamo interessante spendere qualche altra riga per esaminare gli altri cinque passi riguardanti la verginità. Tre di essi si riferiscono ancora alla verginità consacrata, stavolta esplicitamente femminile: chi abbia il potere di consacrarla (Spl. 38, 1 ad. 3), come una donna violata che aveva fatto voto di verginità abbia commesso un peccato di omissione necessaria, per cui non è più obbligata al voto (II-II 79, 3 ad. 2 e 88, 3 ad. 2) e gli altri due alla verginità perduta da parte di donne non consacrate: in uno (Spl. 89, 3 ad. 1) si spiega che la donna che ha perso la verginità non può più recuperarla, nonostante la penitenza; nell’altro, unico passo riguardante verginità e matrimonio (Spl. 66. 3) si analizza il caso di “irregolarità” che si ha quando un uomo sposa una donna non vergine. Nel passo citato, i Padri Decretisti dicono che per il matrimonio “dalla parte dell’uomo si richiede che egli non abbia avuto altre mogli, non che sia vergine; invece dalla parte della moglie si richiede inoltre la verginità”. Ma a tale affermazione san Tommaso risponde che la mancanza della verginità nel matrimonio mette in situazione di irregolarità l’altro coniuge:

L’irregolarità deriva dalla menomazione del simbolismo sacramentale. Ora, la corruzione della carne fuori del matrimonio, e anteriore ad esso, non produce alcuna menomazione in tale simbolismo dalla parte del coniuge corrotto, bensì da quella dell’altro coniuge [...], come l’uomo diventa irregolare perché sposa una moglie corrotta, e non perché non è vergine lui, così la donna diventerebbe irregolare se sposasse un uomo corrotto, e non se è corrotta lei” (Spl. 66. 3).

Anche se in quest’ultima parte l’Aquinata sembra mettere i due coniugi sullo stesso piano, il peccato di lussuria come perdita della verginità che “corrompe” l’altro coniuge, se si legge bene, è relativo, per lo meno in misura maggiore, alle donne. A una semplice analisi grammaticale e del periodo notiamo che il teologo usa il tempo al presente con un proposizione causale (“l’uomo diventa irregolare perché sposa una moglie corrotta”) soltanto parlando dell’uomo, mentre per la

donna usa il condizionale costruendo un periodo ipotetico della possibilità (“la donna diventerebbe irregolare se sposasse un uomo corrotto”). E se utilizziamo la grammatica come specchio delle intenzioni, ciò che emerge è che mentre la mancanza della verginità al matrimonio è vista come una realtà per le donne che “corrompono” il loro coniuge, per un uomo è solo possibile che ciò accada, ma questa possibilità non ha rispetto alla donna lo stesso peso e la stessa importanza.

Dunque l’alto grido delle donne lussuose “*Virum non cognovi*” è il contrappasso del loro personale peccato, cioè la verginità perduta, un contrappasso che analizza un peccato peculiarmente riferito alla condizione femminile. Non si tratta più di un canto, come per le altre anime, ma un grido che evidenzia la gravità del peccato femminile rispetto a quello “generale”, sottolineandolo tra l’altro con le parole della vergine per eccellenza, Maria. Il grido sembra inoltre richiamare i *guai* dei lussuriosi di *Inf. V*, 48: “*così vid’io portar, traendo guai/ ombre portate dalla detta briga*”, quasi a sottolineare, oltre al peccato, la necessità della pena purgatoriale che restituirà alle anime la verginità, se non fisica, come dice san Tommaso, certamente mentale e quindi intellettuale, che è in fondo quella che Dante riotterrà alla fine del *Purgatorio*: “*Ond’io rispuosi lei: Non mi ricorda/ ch’i straniasse me già mai di voi,/né honne coscienza che rimorda*” (*Purg. XXXIII*, 91-93). Ci sembra importante a questo punto sottolineare, anche se a margine dell’argomento che stiamo trattando, come la lussuria femminile sia messa in risalto in questo canto forse proprio allo scopo di evidenziare la teoria dantesca sull’anima, in linea con il discorso precedentemente fatto da Stazio sull’anima intellettuale che dopo la morte ha “*memoria, intelligenza e volontade/in atto molto più che prima agute*” (*Purg. XXV*, 83-84). Sono proprio le facoltà che alla fine del percorso penitenziale ritornano allo stato primordiale, non “corrotto”, evidenziato nei versi più su citati di *Purg. XXXIII*: memoria (*non mi ricorda*), intelligenza-intelletto (*ch’i straniasse me già mai di voi*) volontà (*né honne coscienza che rimorda*). E non è un caso che questo discorso sia messo in risalto nel girone dei lussuriosi – e delle lussuose – che è l’ultimo prima del paradiso terrestre: bisogna riportare la mente a Beatrice, appunto nel canto XXXIII, dove appariranno, guarda caso, altre sette donne/vergini a rappresentazione delle virtù (prudenza giustizia forza temperanza fede speranza carità), a compiangere i mali della Chiesa. Ancora donne, non più lussuose ma virtuose, avendo ormai scontato la pena dovuta; e seguendo

le corrispondenze che abbiamo evidenziato poco fa, donne-virtù come allegoria della mente che ha ritrovato la virtù perduta ed è pronta, come sottolinea Landino, a comprendere ogni allegoria. Non senza Beatrice, che è l'ottava vergine, colei che all'inizio del XXXIII canto "dice" ("*Ma poi che l'altre vergini [scil. le virtù] dier loco/a lei di dir*", vv. 7-8) dopo che le virtù hanno cantato: proprio come accade per le donne lussuose, il cui "alto grido" si ode dopo il canto delle altre anime; e gridano la risposta di Maria. Dunque è tale risposta che corrisponde al discorso di Beatrice: l'una afferma la sua verginità dicendo "*Virum non cognovi*", l'altra spiega come le sette donne (e Dante) abbiano riconquistato la verginità intellettuale, ancora con parole evangeliche: "*Modicum et non videbitis me, et iterum, sorelle mie dilette, modicum et vos videbitis me*" (vv. 10-12): vedrete me, l'oggetto che può essere visto dalla mente vergine, che come il poeta stesso le confesserà, non ricorderà di essersi mai *straniata* da lei.

Nessun altro commentatore trecentesco dopo Francesco da Buti sottolinea il genere delle anime, né si sofferma sul contrappasso lussuria/fuoco nelle parole dell'inno; fino a Landino che vede il contrappasso per contrario proprio nel fuoco, che egli accosta moralmente allo Spirito santo: "si priega Idio, che incenda e chuori dello Spirito sancto, el quale al tutto fa contrario effecto all'ardore della concupiscentia", dove i precedenti commentatori (tranne Francesco da Buti) ne avevano visto l'analogia con il fuoco che brucia il peccato:

"questi spiriti, e quali si purgavano dal peccato della luxuria, cantavano l'hymno, el quale canta sancta chiesa, e 'l principio suo è "Summe Deus clementie". Et in quello si priega Idio, che incenda e chuori dello Spirito sancto, el quale al tutto fa contrario effecto all'ardore della concupiscentia DDP: Landino, *Purg.* XXV, 121-123).

La conoscenza della giustizia divina attraverso gli inni liturgici richiama anche la "luce" del "detto" di Beatrice come parola cantata, "se non scritto, almen dipinto", dove la parola-melodia "dipingere" l'allegoria come nelle miniature sono raffigurati i pellegrini appoggiati al bordone, appoggio del cammino ma anche strumento d'"appoggio" musicale del canto liturgico.

Certamente nel *Purgatorio* forse più chiaramente che nell'*Inferno* si vede come il contrappasso sia stato a poco a poco allontanato dall'interpretazione letterale e strettamente allegorica a favore, nel XV secolo, di quella essenzialmente morale che non vede "raffigurata" la pena ma la "interpreta".

Nell'*inferno* il contrappasso come relazione tra colpa e pena appare via via più articolata e in riferimento sempre più netto alla legge del taglione. Dà da riflettere, nei primi di essi, il non utilizzo del linguaggio giuridico nella spiegazione della relazione colpa-pena, come se il contrappasso non fosse riconosciuto come applicabile all'intera struttura morale dell'*Inferno*, ma fosse relativo soltanto ad alcuni casi, come quello di Bertrand de Born.

Si è visto come la relazione con la *lex talionis* – esplicitamente citata solo in Landino, mentre nei precedenti viene indicata, quando lo è, semplicemente come “lex”, “legge” o “ius” – viene man mano scelta come la spiegazione più evidente a discapito di quella meno conosciuta e relativa all'effetto del peccato, come diceva Jacopo Alighieri, o, come spiegava Iacomo della Lana, alla “cagione del modo della pena” e dunque al sistema commutativo pena-peccato non basato semplicemente sulla condizione di reciprocità tra colpa e pena.

Nel panorama di fine secolo XIV Francesco da Buti e l'Anonimo Fiorentino affrontano il problema da un altro punto di vista, il primo per la sua riflessione sui tre tipi di debito possibili, l'altro perché evidenzia la differenza tra giustizia e contrappasso, aprendo una prospettiva completamente differente rispetto al concetto di *vicis* utilizzato da Benvenuto da Imola o di *ragione* di Guglielmo Maramauro e forse avvicinandosi maggiormente a quello aristotelico di giustizia commutativa e non distributiva. Resta comunque il fatto che i primissimi commenti parlano di effetto del peccato o di causa della pena, intendendo tali concetti in modo più ampio rispetto a quello di reciprocità che invece restringe il contrappasso alla mera corrispondenza colpa-pena. Così, dal Quattrocento praticamente fino al Novecento il senso allegorico del contrappasso come proiezione ultraterrena della vita terrena è passato in secondo piano per porre in rilievo il concetto giuridico di scambio tra pena e peccato, accentuato dalla citazione esplicita dovuta a Landino della legge del taglione che altro non è che la legittimazione di una vendetta, giuridica e morale, nei confronti del peccatore. Anche se infine è proprio quest'ultimo concetto quello che è stato tramandato con più forza, ciò è dovuto al fatto che, come sottolinea Bolognesi, nei secoli si sia costruito un equivoco su due fronti: da una parte il contrappasso non è una legge, ma un principio e che non è “valido” per tutte le pene, ma, come si è visto nella spiegazione dell'Anonimo Fiorentino, solo per alcune: “Il primo lettore della *Commedia* che non avesse ancora tra le mani questo canto, non

poteva pensare o immaginare il *contrapassum* come strumento interpretativo generale della *Commedia*, quale è poi diventato” spiega Bolognesi (2010:14).

Dall'altra, assimilare il contrappasso alla legge del taglione lo trasforma in uno strumento di ritorsione morale ed etica contro il peccatore, tutto il contrario del riflesso o addirittura continuazione, seppur portata fino alle estreme conseguenze rappresentate attraverso l'immagine allegorica, della vita terrena, e questo sia nel male, sia anche nel bene, come succede nel *Paradiso*.

Possiamo quindi concludere che il contrappasso dell'*Inferno* nei lettori del primo periodo, da Jacopo Alighieri alla prima redazione dell'Ottimo Commento riguarda il sistema commutativo delle pene, che cioè è all'origine di esse ed è proporzionale a queste secondo un criterio che però è predeterminato, ma di corrispondenza non parallela ma incrociata: è la rappresentazione del *contrapassum* come chiasmo<sup>60</sup> (Bolognesi 2010:12), un quadrato attraversato da due linee diagonali secondo la *figura proportionalis* dell'*Etica Nicomachea* che trova al suo centro un termine medio, che altro non è se non lo schema di corrispondenze dell'allegoria. L'interpretazione vicina alla giustizia distributiva e “parallela”, che salta il termine medio in quanto non c'è nessun incrocio tra esse (chiasmo), è invece quella che caratterizza gli interpreti successivi, dall'Ottimo seconda redazione a Francesco da Buti, rimandando all'interpretazione “conveniente” del principio in modo soggettivo. Il terzo periodo interpreta invece esplicitamente e diremmo “normativamente” il contrappasso come *lex talionis* dal Quattrocento in poi in base alla ricerca di una oggettività del diritto che non poteva essere lasciata alla “convenienza” generica ma che si andava via via precisando attraverso il concetto umanistico di *aequitas*, come si è già visto.

Così anche nel Purgatorio, se da una parte si sottolinea in maniera teorica in *Purg.* VI il concetto di pena debita al peccato, per contro, nell'analisi dei singoli vizi capitali – o peccati – i commentatori se ne allontanano, come se non fossero capaci di applicare la “teoria” del contrappasso alla “pratica” dei vari peccati osservati nelle cornici. D'altra parte il concetto del taglione viene riportato alle corrispondenze allegoriche tra la colpa e il modo di espiazione della pena, ma in una maniera più blanda, segnalata attraverso il canto delle anime. Non si parla più di “occhio per occhio, dente per dente” perché non c'è più il concetto di condanna,

---

<sup>60</sup> Lo schema di cui parla D. Bolognesi è rintracciabile nel ms. Plimpton 017 dell'*Etica Nicomachea* conservato presso la Columbia University (USA).

sostituito da quello dell'itinerario di purgazione, ma riemerge quello di contrappasso come prosecuzione della vita terrena sia nella voce di chi prega, sia di quella dei beneficiari della preghiera, cioè le anime purganti.

Per quanto riguarda infatti l'esempio dei golosi in *Purg.* XXIII, la corrispondenza tra la colpa e l'inno serve a evidenziare la giustizia di Dio solo in Iacomo della Lana, il cui commento – lo ricordiamo – risale agli anni tra il 1324 e il 1328, pochi anni dopo la morte di Dante. Tra gli autori successivi, che già appartengono alla fine del Trecento, Benvenuto da Imola dice che tra il canto/preghiera intonato e il peccato commesso esiste una corrispondenza eccellente (“Quae oratio optime competit gulosis istis”), riconoscendo ancora lo schema allegorico analitico; ma già Francesco da Buti sposta l'interpretazione sul piano morale, dicendo che “lo canto significava lo ricognoscimento de la grazia che aveano ricevuta da Dio, che del loro peccato s'erano pentuti” o, nell'Anonimo Fiorentino, che “Cantavano questo Salmo, con ciò sia cosa che le labbra peccassono, che non s'apersono secondo la volontà et comandamento di Dio sobriamente”, cioè senza riportare la pena alla giustizia divina proporzionalmente intesa. La distanza temporale marca evidentemente anche una distanza mentale, cioè il passaggio dal metodo di analisi dei singoli elementi a un'analisi più generica e teorica della scena o del passo inteso in modo globale. Si passa cioè dall'analisi del “corpo organico” alla concezione “animistica” di cui parla Rodríguez, e questo ci appare abbastanza chiaramente proprio nelle allegorie del contrappasso. Laddove infatti Dante sta dando “tracce”, immagini di parti del corpo utili a scomporre l'allegoria e ad arrivare alla sua interpretazione (come per la bocca nei golosi, il fegato e le reni per i lussuriosi, oltre all'immagine ancora più specifica delle donne lussuose che urlano la loro verginità) attraverso il canto delle anime nelle diverse cornici, pochi sono i commentatori che le colgono: il primo del *Purgatorio*, Iacomo della Lana e in seguito Benvenuto da Imola, da cui poi attingeranno i commenti successivi ma senza aggiungere ulteriori elementi, bensì dando sempre maggiore spazio all'interpretazione di matrice umanistica e “animistica”, in cui viene marcata la distanza tra “corpo” e “anima” per cui l'oggetto allegorico (“corpo”) non viene più scomposto nelle varie parti (la bocca, il fegato) ma interpretato come un'unicità (il corpo dei purganti che è lussurioso, goloso, etc.) di cui l'anima è un'espressione autonoma a livello morale. L'esempio delle donne lussuose in *Purg.* XXV ne è un

modello: l'anima può essere "vergine" rispetto al corpo ancora "peccatore" dimostrando così che l'anima è un'espressione autonoma del corpo – di cui forma parte, senza dubbio – nell'ambito morale, che diventerà da ora in poi quello suo proprio.

### 5. 3. Le tre fiere (*Inf. I, 31-54*)

Un esempio di allegoria per molti versi “classico” si trova all’inizio del poema, con l’incontro del poeta con le tre fiere. Ricordiamo prima di tutto che di allegorie provenienti dal mondo animale il Medioevo è ricchissimo, tanto nella produzione letteraria quanto iconografica – nei bestiari e nelle pagine miniate dei codici dall’argomento più vario-, entrambe oggetto di studio fino a oggi<sup>61</sup>. Ci piace tra tutti ricordare quanto ha recentemente spiegato R. Licinio a proposito della relazione tra mondo animale e immaginazione medievale:

La “zoologia immaginaria” evidenzia nei bestiari, nelle enciclopedie, nelle opere a carattere magico-astrologico, una sete di conoscenza, una *curiositas* che, se pure si dispiega in tutta una serie di percorsi interpretativi di tipo morale e allegorico, immancabilmente mira a riconoscere la manifestazione e la potenza divina nell’universo, e per ciò stesso più che di indagare si propone di interpretare” (Licinio 2012:107).

Non si tratta infatti di indagare sulla presenza divina nell’universo, data per certa dall’uomo medievale, ma di interpretarla come manifestazione del mondo ultraterreno in quello terreno attraverso una mentalità simbolica che rimanda alla teologia sui simboli, come si è visto nei saggi già presentati dello storico e teologo domenicano M.-D. Chenu (v. *infra*) e tendente ravvisare la potenza del divino nell’universo.

A proposito delle tre fiere nei primi commentatori esamineremo qui i temi che si evincono l’interpretazione da essi proposta e vedremo come la interpretazione da loro proposta rientra o no nel canone mentale simbolico-allegorico proprio della concezione organicista medievale.

#### 5. 3. 1. *Lussuria o lusso? La lonza*

Per quanto riguarda questa figura allegorica, il primo commentatore di Dante, Jacopo Alighieri, spiega immediatamente la lonza come lussuria, cioè uno dei tre vizi “più contrarii a bene operare dell'animo”. Adduce due motivi per giustificare tale sua interpretazione: i diversi colori della sua pelliccia, identificati come “molti e diversi piaceri” del lussurioso e la relazione con la teoria degli umori,

---

<sup>61</sup> Ricordiamo tra i bestiari alto e bassomedievali più noti quelli contenuti nel *Physiologus* (IV sec.), nelle *Ethymologiae* (VII sec.) di Isidoro di Siviglia, il *Liber Monstrorum* (IX sec.), il Bestiario di Aberdeen (XIII sec.), il *Liber De Proprietatibus Rerum* (XIII sec.), quello nel *Trésor* di Brunetto Latini (XIII sec.).

per cui la lonza viene avvicinata all'umore umido e definita come animale di "umidità e superflua caldezza", qualità proprie del vizio della lussuria:

Cominciando coll'animo a salire su per la detta altezza, mostra che tre bestie gli si parassero dinanzi per isturbarlo, per le quali figurativamente si comprendono i **principali tre vizii più contrarii a bene operare dell'animo**, de' quali il primo è **lussuria, formandola in lonza**, però che come lei è macchiata di molti e diversi colori, sì come di molti e diversi piaceri e di simigliante umidità e superflua caldezza disposta (*DDP: Jacopo Alighieri, Inf. I, 31-33*).

Dunque per il figlio di Dante i "molti e diversi colori" del manto della lonza sono allegoria dei "molti e diversi piaceri" della lussuria. Ma aggiunge anche che l'allegoria riguarda una "simigliante umidità e superflua caldezza" come aggiunta alla spiegazione allegorica dei "molti e diversi colori". Tale riferimento rimanda alla teoria di scuola ippocratea sugli umori che influenzano non solo la salute ma anche il carattere e la personalità dell'uomo, teoria sistematizzata dal medico greco Galeno nel II sec. d. C. ma basata su quella di Polibo, che ha influenzato la medicina occidentale fino al XVI secolo. Secondo tale classificazione, l'"umidità e superflua caldezza" che Jacopo attribuisce al lussurioso corrispondono al carattere dell'elemento naturale dell'Aria che a sua volta corrisponde all'umore sanguigno<sup>62</sup>. (ripresa anche in Ottimo 1333). La lussuria dunque dipende da uno squilibrio prima di tutto fisico e corporale, riconducibile alla prevalenza nel corpo umano di uno dei quattro umori; dunque non si tratterebbe di uno squilibrio di origine morale, cioè di un vero e proprio peccato.

La precisazione sugli umori nel corpo umano è presente anche in *Conv.* IV, XXIV, 5 dove Dante attribuisce ai difetti dell'età della "senettute" il fatto che "lo caldo naturale è menomato [...] e lo umido è ingrossato", a causa dello "scendere" dell'età. Per contrario, questa "superflua caldezza" di cui parla Jacopo potrebbe riferirsi all'età dell'"adolescenza", in cui "la nostra natura si studia di salire"

---

<sup>62</sup> Secondo il trattato *De natura hominis* scritto dal medico Greco Polibo (IV sec. a. C), genero di Ippocrate che raccolse nel trattato gli insegnamenti del maestro, ci sono quattro umori (fluidi) che circolano nel corpo umano: sangue, flegma, bile nera o melancolia, bile gialla o collera, che derivano dai quattro elementi, rispettivamente Aria, Acqua, Terra e Fuoco e che vengono associati ognuno a due delle quattro qualità fondamentali del corpo: caldo, freddo, umido e secco. Così l'Aria è caldo e umido, l'Acqua freddo e umido, la Terra freddo e secco, il Fuoco caldo e secco (Glick 2005: 179). Earth corresponds to Melancholy, Water to Phlegm, Air to Blood and Fire to Choler. If there is an unbalance of these humors, there will be a prevalence of one of these four moods: Bloody, Phlegmatic, Choleric and Melancholic. In tale teoria, dunque, l'equilibrio e la salute del corpo dipendono dal fatto che "nulla al suo interno ostacoli i necessari movimenti dei fluidi. Il corpo deve essere «dappertutto aperto» [...]. La distinzione dei quattro umori compiuta ne *La natura dell'uomo*, tuttavia, fisserà per i secoli futuri la tradizione detta ippocratica (sebbene il trattato fosse del genero Polibo)" (Debru 2001: on line).

(*ibidem*), inducendo una maggiore produzione di “caldezza”. Il particolare che lega infatti l’età con le tre fiere sarà citato in commenti successivi come Guido da Pisa.

Jacopo porta dunque il suo lettore sul piano fisico, materiale, cioè lo stesso piano dell’interpretazione letterale: le macchie del pelo esterno sono uno squilibrio fisico interno, da aggiungere a quello morale (“molti e diversi piaceri”); e tale elemento fisico-letterale non è sempre presente in modo evidente nei commenti antichi. Vediamo infatti che i “molti e diversi colori” del mantello dell’animale sono commentati come “curiis variis” anche da Graziolo Bambaglioli (1324):

*Ed ecco, quasi al cominciar de l'erta /... che di pel macolato era coverta. Ex istis verbis notandum est quod **hec lonça** variis colorata coloribus, et que per naturam est agilis, **significat luxuriam**, que inter cetera peccata mortalia hominem **curis variis** afficit, magisque facilius et persepe agreditur quam cetera alia viçia. [...] Et hoc est quod scribitur per Ieronimum ad Iovinianum libro II<sup>o</sup>: “**Amor mulieris insaciabilis**: extinctus reaccenditur et post copiam quidem rursus inops est” {cf. *Adversus Iovinianum* 1, 28 (PL 23, 261)}. (DDP: Graziolo, *Inf.* 1.31-33).*

Anche messer Graziolo non ha dubbi sull’attribuzione della lonza alla lussuria: “hec lonça [...] significat luxuriam, que inter cetera peccata mortalia hominem curis variis afficit”. Notiamo che la sua spiegazione parte dal livello morale, in quanto fa un riferimento extratestuale esplicito alla lettera di san Girolamo contro Gioviniano, nella quale egli lega l’immagine della lussuria, intesa come insaziabilità, alla donna, nell’espressione “Amor mulieris insaciabilis”, da potersi intendere – con il riferimento sintattico del genitivo *mulieris* – anche come amore provocato dalla donna, e non solo quello che la donna prova nei confronti dell’uomo<sup>63</sup>. Tale connessione dà da pensare a proposito della considerazione sociale della donna, che sarebbe comunque colpevole sia di amare, sia di suscitare amore lussurioso. L’attenzione va fatta cadere a nostro avviso più che sulla lonza-lussuria, sulla parola *amor*, che viene interpretata da Graziolo solo come amore lussurioso, probabilmente mettendo in evidenza quanto la scia della poesia cortese nel 1324 fosse ancora viva nell’immaginario poetico e intellettuale.

Il resto della glossa cita anche la lettera di san Girolamo al presbitero Amedeo: “Hoc est etiam quod idem scribit ad Amadeum presbiterum: “Omnia vitia post factum penitudinem habent [...]. Voluptas sola ac libido etiam in ipso tempore

---

<sup>63</sup> Qui l’interpretazione può essere grammaticalmente diversa se intendiamo sintatticamente *mulieris* come genitivo soggettivo, in cui *amor mulieris* significherebbe “l’amore della donna” nel senso che la donna è un’amante insaziabile, o come genitivo oggettivo, in cui “*amor mulieris*” significherebbe che l’amore verso la donna è insaziabile.

penitendi preterittos stimulos patitur, incentiva peccati, ut per hec que corrigere cupimus rursum sit materia delinquendi” (*ibidem*), in cui si spiega che la *voluptas* e la *libido*, che sono i vizi di partenza per il peccato di lussuria, “in ipso tempore penitendi preterittos stimulos patitur”, cioè non sono allontanabili con la sola penitenza, perché i loro stimoli compaiono anche “in tempore penitendi”, per cui il peccato può ripetersi: “incentiva peccati ut per hec que corrigere cupimus rursum sit materia delinquendi”. La lonza legata all’insaziabilità dell’amore – erotico, quindi vizioso – si lega dunque a questa caratteristica morale del ritorno del peccato, esso stesso dunque insaziabile e dunque pericoloso per l’uomo ancora debole all’inizio del cammino come è precisamente Dante a questo punto della selva oscura. Le macchie della lonza sono interpretate da Graziolo in modo ambivalente, nei due sensi: di andata, come insaziabilità del piacere ascrivibile alla lussuria; e di ritorno, come insaziabilità del peccato originato da quella stessa insaziabilità. La lonza altro non è dunque per Graziolo che l’allegoria dell’insaziabilità intesa come piacere, che non è come si vedrà una caratteristica propria soltanto della prima fiera.

Per quanto riguarda la lonza non è dello stesso avviso Iacomo della Lana (1324-28), il primo commentatore in volgare:

E mostra com'ebbe tentazione di tre vizii principali, cioè: **Vanagloria, Superbia e Avarizia**. E figura questi per tre animali: Cioè una Lonza: questo animale è molto leggero e di pelo maculato a modo di leopardo. Or mette ello questa leggerezza a somiglianza che **la vanagloria leggiermente sale in lo cuore umano**, e per la varietade mette come per varie cagioni similmente s'accende in lo cuore a chi per bellezza, a chi per gentilezza, a chi per fortezza, a chi per scienza e a chi per ricchezza etc. (*Inferno* 1.31-33).

Iacomo sembra cambiare di registro: nel suo commento, infatti, troviamo due novità: una, che il peccato simboleggiato dalla lonza non è più la lussuria, ma la vanagloria; l'altra, che vi è l'elemento nel quale si manifesta il peccato che a prima vista può sembrare fisico, che è il cuore umano, ma che fisico non è, in quanto in corrispondenza con ciò che Jacopo Alighieri aveva chiamato “bene operare dell'animo”<sup>64</sup>. Iacomo focalizza cioè la sua spiegazione allegorica sugli elementi della leggerezza e della velocità dell’animale accostate alla vanagloria che “leggiermente sale in lo cuore umano” senza lasciare nulla trapelare a proposito della lussuria citata dai commenti precedenti. Per quanto riguarda il pelo maculato, vi accenna nella descrizione fisica: “di pelo maculato a modo di leopardo” come se

<sup>64</sup> “I principali tre vizii più contrarii a bene operare dell'animo”, v. *infra*.

la conoscesse, e nella spiegazione allegorica di tipo morale: “per la varietade mette come per varie cagioni similmente s'accende in lo cuore a chi per bellezza, a chi per gentilezza, a chi per fortezza, a chi per scienza e a chi per ricchezza etc.”, dove le “varie cagioni” sarebbero allegorizzate dalle macchie del pelo. Ma tale passaggio non è cosciente nel commentatore, che non detta analiticamente la corrispondenza macchie/varietà delle cause del peccato.

Da un altro punto di vista, la vanagloria “leggera” richiama anche i valori danteschi della leggiadria, legata com'è a “bellezza, gentilezza, fortezza, scienza, ricchezza” che fanno riferimento alle virtù e ai valori dell'animo nobile, quelli che Rodríguez chiama “animismo”. Pur se apparentemente si tratta di spiegare l'allegoria di un peccato, l'autore – che scrive in volgare, quindi rivolgendosi a un pubblico più vasto di chi scrive in latino, e commenta il poema presso lo *Studium* bolognese – sembra avere una prospettiva non teologica ma rovesciata, diretta a rivalutare le virtù contrarie al peccato, in modo da rendere la “vanagloria” non vana ma reale, efficace, una “utile gloria” data dai valori della società urbana e mercantile e utilmente spendibile in essa.

Guido da Pisa (1327-28[?]) ritorna sulla lussuria, mettendola in relazione con l'età adolescenziale, quella dei primi amori:

Hic tangit autor, figurative loquendo, tria vitia que impediunt omnem hominem volentem scandere ad virtutes; que quidem tria vitia radices sunt omnium vitiorum et **omnibus bonis operibus adversantur**. Prima namque fera dicitur **lonza**, diversis depicta coloribus, et **signat luxuriam, que adolescentes maxime ad se trahit**.

Il commento di Guido da Pisa riprende i precedenti di Jacopo Alighieri e Graziolo de' Bambaglioli sottolineando che i tre vizi sono contrari alle buone opere (“omnibus bonis operibus adversantur”) – fisicizzando nelle opere l'interpretazione del “bene operare dell'animo” di Jacopo Alighieri – perché “impediunt omnem hominem volentem scandere ad virtutes” essendo “tria vitia radices [...] omnium vitiorum”, secondo quanto abbiamo già visto. Tale “bene operare” sembra alludere al “ben fare” di *Amor che movi* (“quanto avemo in potenza di ben fare”), che in questo modo sarebbe annullato dai tre peccati rappresentati dalle fiere. Dunque se tale “bene operare” o “ben fare” viene ostacolato nell'adolescenza, come spiega Guido per la lonza, sarà poi difficile che la potenza si trasformi in atto, come accade

proprio a Dante nella selva. Il domenicano sta proponendo un'esegesi che si richiama probabilmente, pur senza citarlo, al *Convivio*, dove Dante spiega le età dell'uomo (adolescenza, gioventute, senettute e senio: Cv IV, xxiv) in relazione ai diversi gradi della conoscenza, per cui il vizio della lussuria è visto come proprio dell'adolescenza perché, come spiegherà più in là, “adolescencia est avida voluptatis” in quanto, come dice il *Convivio*, è “accrescimento di vita”. L'autore propone cioè per questi tre peccati una scansione temporale secondo le età dell'uomo in quanto concretizzazione dell'allegoria delle tre fiere pur senza alludere all'equilibrio del corpo negli umori; ma nei “tria vitia que impediunt omnem hominem volentem<sup>65</sup> scandere ad virtutes” tutte le cose che nelle diverse età dell'uomo “omnis bonis operibus adversantur”, cioè quanto è d'ostacolo al “ben fare” che porta l'uomo “ad virtutes”. Nell'adolescenza tale ostacolo è l'amore lussurioso che è l'estrema conseguenza dell'amore, dal quale l'adolescente è attratto (Dante nel *Convivio* spiega che l'“adolescenza” si ha fino ai 25 anni, cioè in un momento equidistante dal “mezzo del cammin” e dall'età dei 15 anni, che sappiamo essere il momento in cui si diventava cittadini attivi, per lo meno a Firenze: i due figli di Dante infatti lo seguiranno nell'esilio in quanto la condanna del padre si estendeva anche ai figli che avessero compiuto tale età); non si tratta quindi di un “male” della pubertà ma di quello che accompagna l'uomo fino all'età in cui è capace di prendere decisioni e agire “politicamente”. Dunque la lonza-amore lussurioso ostacola il ben fare, l'agire socio-politico che invece è dato dall'amore equilibrato nei suoi umori, quello che muove la sua virtù dal cielo: “sanza te è distrutto quanto avemo in potenza di ben fare” (Alighieri 2014: 43). L'amore, cioè, “no serà consecuencia de un proceso previo de perfeccionamiento ontológico, sino causa del mismo” (*ibidem*), in quanto al principio della vita l'uomo è preso da un altro tipo di amore, quello appunto rappresentato dalla lonza, mentre sarà solo grazie all'amore-virtù, che caccia “la viltà altrui del core”, che potrà cominciare il cammino di perfezionamento: solo dopo che l'uomo ha conosciuto l'amore-vizio e lo avrà cacciato dal cuore, potrà acquistare gloria, nobiltà, leggiadria – tutte le virtù dell'animo nobile – grazie all'amore-virtù: “da te convien che ciascun ben si mova”; e questo processo verrebbe dopo l'età dell'adolescenza, quando invece si è presi ancora dalla lonza, come spiega Guido da Pisa.

<sup>65</sup> L'aggettivo *volentem* potrebbe forse rimandare alla consapevolezza del peccato che come abbiamo visto non c'è quando il corpo si trova in squilibrio umorale.

Per quanto concerne la prima redazione dell'Ottimo (1333) sulla lonza viene data una spiegazione che riprende e sintetizza i commenti precedenti:

**Ed ecco quasi** ec. Qui descrive l'Autore tre impedimenti, che se li oppongono, quando salia allo a[l]to inluminato di sapienza; li quali figura in tre animali, cioè Lonza (che è Pantera), Lupa, e Leone; li quali pone in figura di quelli tre vizj, che comunemente più ocupano l'umana generazione. Per la Lonza s'intende la lussuria; per la Lupa avarizia, per lo Leone superbia. Sì come la Lonza è machiata di molti e diversi piaceri, e molto presta e leggiera a pigliare li uomini, **e quanto in essa peccasse l'Autore, qui ed altrove il dichiara.** Che lo Leone sia superbo, che la Lupa sia avara e cupida e bramosa, chiaro appare assai (DDP: Ottimo 1333, *Inferno* 1.31-33).

Qui la velocità e la leggerezza della lonza si aggiungono come un ulteriore elemento, quello “attivo” della lonza nella rapidità della cattura: “molto presta e leggiera a pigliare li uomini”. La qualità che Iacomo attribuiva alla vanagloria, cioè la leggerezza, e che Guido da Pisa interpretava come relativa all'età adolescenziale viene qui invece applicata, sullo stesso piano allegorico, all'azione della fiera: non è l'uomo che cade nel vizio, ma è la fiera che lo cattura. Appare sottolineato qui il senso allegorico-morale della dualità sacralizzata del mondo: il peccato è intrinseco nel mondo terreno, mentre la virtù è possibile solo fuori da esso. Non solo, ma qui l'elemento letterale viene spostato alla descrizione fisica della bestia allegorica, che si fa più concreta: “Lonza (che è Pantera)”, di cui era conosciuta per antonomasia la rapidità, secondo diversi bestiari medievali.

Tra i tre peccati in questa prima glossa viene posto l'accento solo su quello di lussuria, rimarcando che “quanto in essa peccasse l'Autore, qui ed altrove il dichiara”. Si riprende dunque l'interpretazione *ad personam* del peccato che coinvolge Dante personaggio ma anche il Dante figura dell'umanità risalente all'*Epistola a Cangrande* e che abbiamo già trovato in Graziolo, pur escludendo gli altri due peccati come non pertinenti a Dante: qui infatti il peccato di Dante è limitato alla sola lussuria.

L'autore della prima redazione dell'Ottimo commento spiega con una classificazione per categorie – animo e corpo – le tipologie di lussuria sia dal punto di vista fisico cioè come proveniente dal corpo – quella di Jacopo Alighieri – sia quella morale, proveniente dall'animo, presente negli altri commenti: “Le spezie di lussuria in un modo sono due, cioè lussuria di corpo, e lussuria d'animo” (DDP: Ottimo 1333, *Inf.* V, Nota).

All'elenco che segue nella glossa sulle diverse categorie di lussuria<sup>66</sup>, si aggiunge quello dei rimedi, che si rifanno proprio alla classificazione polibeica della teoria degli umori già richiamata da Jacopo Alighieri, il quale aveva caratterizzato la lussuria per "umidità e superflua caldezza". Qui l'autore dell'Ottimo parla dei rimedi per spegnere il fuoco (per ovviare alla "superflua caldezza" e senza uscire quindi da tale immagine allegorica) in tre modi, dei quali viene fornita sia una spiegazione letterale – gettandovi acqua, sottraendogli il nutrimento (la legna) o allontanandosi da esso – sia una allegorico-morale:

Li rimedi sono per tre modi, sì come si toglie l'uomo il calore del fuoco, che si spegne, o per gittarvi acqua su, o per trarne legne, o per dilungarsi dal fuoco: il gittare de l'acqua si è il ricorrere all'acqua delle lacrime, e altre aflizioni pungenti in animo, o in carne; sottrarre del cibo e del bere, e massimamente di quelle vivande e beveraggi, che hanno a provocare lussuria, o riscaldare il corpo; dilungarsi dalla veduta, e da' pensieri, e da' ragionamenti della lussuria, e da' provocamenti ad essa ec. Chiosa particolare del V canto della prima cantica. (DDP: Ottimo 1333, *Inf.* V, Nota).

L'edizione del 1338 dell'Ottimo aggiunge poco altro, ma importante. La lonza qui è infatti "una fiera minore che leone", dando a intendere che la successione delle tre fiere non riguarda né allegoricamente la prima apparizione del peccato, né l'età in cui esso appare, bensì una gerarchia di grandezza, da minore a maggiore, supponendo una relazione allegorica di gravità, da minore a maggiore, del peccato, ma probabilmente anche una scelta ideologica tra le due fiere, le cui allegorie sono viste in successione di gravità rispetto alle posizioni sociali: la lussuria, come vizio privato, e il leone, come vizio pubblico:

Cominciando con l'animo a salire su per la decta altezza, mostra che tre bestie li si parassoro dinanzi per sturbarlo, per le quali figuratamente si comprendono li tre principali vitii più contrari al bene operare de l'animo. De' quali lo primo è luxuria,

---

<sup>66</sup> La glossa segue spiegando che "Per un altro modo si divide in V spezie; in prima, lussuria è un amore di dilettaçione disordinato, la quale [è] secondo il senso del toccare, sì come quello della gola secondo il gusto; la seconda è in quanto apartiene alla suavitate degli ugnimenti, la quale usavano li antichi; la IIJ, alla suavitate de' bagni; la IIII, al toccamento dei sozzi membri, che non servano allo ingenerare; la V partiene alli membri diputati allo ingenerare. E per altro modo si divide in cinque spezie: lussuria prima è semplice fornicazione; la seconda è strupo, ch'è inlicito isverginamento; la III è adulterio; la IIII è incesto, ch'è tra parenti, e anche tra religiose persone; la V in peccato sodomico. Ancora è un'altra spezie di lussuria, ch'ha nome rapimento, ch'è in torre per forza una pulcella contro a suo volere di casa del padre, acciò che corrotta poi la prenda per moglie. Ancora si puote dividere [il] peccato di lussuria secondo la diversità di coloro, ne' quali è, come è nella lussuria delli laici, e nella lussuria de' cherici. VIII cose sono, che danno materia a questo peccato; ciò sono ozio disordinato, mangiare e bere, confortamento di vecchie ruffiane e d'altre persone consiglianti di sozzura, malvagio essempro, il vedere e l'guardare delle femine, l'udire delle canzoni mondane, o di suoni di stormenti o di sozzo parlare, e il toccare" (DDP: Ottimo 1333, *Inf.* V, Nota).

formandolo in lonza. Et è lonza, sì come l'auctore pone, una fiera minore che leone, e la sua pelle è tutta inanellata d'anelli, ovvero rotolette di varii colori, quasi leopardo. Questa è amica de tutti li animali excepto del dracone. Come questa bestia è macchiata di molti e diversi colori, così luxuria è macchiata di molti e diversi piaceri, et ad umidità e soperchia caldezza è disposta.

Della lonza si parla infatti come di una fiera pacifica: “amica de tutti li animali excepto del dracone”, mentre invece della lupa si sottolineerà la ferocia: “sono fiere e rapaci [...] è animale che aguata le pecore e pigliale nella gola per strozarle tostamente”, in una *climax* ascendente di vizi che si ripercuotono in modo sempre più forte e maligno sulla società, come si vedrà più avanti. Si spiega poi la relazione lonza-lussuria sul piano morale ma anche fisico, come già visto nella prima redazione e in Iacopo Alighieri: “La sua pelle è tutta inanellata d'anelli, ovvero rotolette di varii colori, quasi leopardo [...]. Come questa bestia è macchiata di molti e diversi colori, così luxuria è macchiata di molti e diversi piaceri, et ad umidità e soperchia caldezza è disposta”. In tale interpretazione si sentono le eco, oltre che della teoria sugli umori, anche, più esplicite, del *Liber de pomo*, come afferma lo stesso commentatore:

Superbia, Luxuria et Avaritia, però che come le cose voluptuose et vitiose impediscono lo salire intellectuale de l'anima a le cose perfecte et celestiale, si come scrive il Phylosopho nel *Libro del pomo* (*Inferno* 1.31-33)<sup>67</sup>.

Il “salire intellectuale de l’anima a le cose perfecte et celestiale” sembra essere la stessa cosa che la ricerca della virtù come qualità dell’anima nobile, come abbiamo visto già in Iacomo della Lana e in Guido da Pisa in connessione con l’età; e infatti il commento prosegue elaborando anche un’altra spiegazione dell’allegoria dal punto di vista temporale e morale, prendendo in prestito quanto aveva già detto Graziolo de’ Bambaglioli sul ritorno di questo peccato anche in momenti successivi al pentimento. Il commento dell’Ottimo formula qui una similitudine tra la leggerezza e la velocità della lonza e il fattore temporale della sollecitudine del vizio nel tormentare l’uomo (“intra li peccati mortali questo più tormenta l'uomo con sollicitudine”; “spesso l’asalisce”) sia nel momento del peccato, sia in momenti successivi, quando torna altrettanto spesso nella memoria “la passata dilectatione” provata con la lussuria, evidentemente riferendosi all’età dell’adolescenza:

---

<sup>67</sup> Spiega C. Di Fonzo: “Il nostro commentatore attribuiva il Poemetto ad Aristotele, come i suoi contemporanei. Tuttavia questa menzione costituisce un piccolo ma non secondario contributo alla storia della fortuna dell’operetta pseudo-aristotelica che fu composta nel IX secolo in arabo” (Di Fonzo 2008:31).

Et tornando a la lonza, dice ch'era leggiera e presta, però che intra li peccati mortali questo più tormenta l'uomo con sollicitudine e più di lieve e più spesso l'asalisce, ed è quello vizio che huomo ritrattosi da li altri vitii et attendente a le vertudi rasalisce e percuotelo con la memoria della passata dilectatione (DDP: Ottimo 3, *Inferno* 1.31-33).

Si può leggere nella “passata dilectatione” la memoria per l’amore lussurioso-vizioso, quello dell’amor cortese per intenderci, che è il contrario della “leggiadria” come nobiltà d’animo, valore che Dante porta nella civiltà comunale “nel tentativo di ingentilire i comportamenti e la mentalità della borghesia che a Firenze si è impadronita del potere economico e politico” e in quanto teorizzazione sulla nobiltà “diretta alla formazione etica della borghesia” (Pinto 2014: 144) e quindi anche l’abbandono di un “diletto” amoroso come vizio che allontana dalla virtù, visto che “percuote”, non dà cioè gioia e può assalire anche mentre l’uomo è “attendente a le vertudi”, si è cioè già diretto verso la nuova ideologia di nobiltà, per cui, come scrive E. Fenzi, “Amore [...] non è considerato come elemento costitutivo della nobiltà e della virtù, potendosi dedurre dalle due canzoni [scil. *Le dolci rime* e *Poscia ch’amor*] che può esistere la nobiltà e la virtù senza Amore” (Fenzi 2011: 24), supponendo qui Amore come l’amore “viziato” della tradizione cortese e non quello “virtuoso” della civiltà borghese e comunale.

Di un anno precedente alla terza redazione dell’Ottimo, l’Anonimo Selmiano schematizza esplicitamente l’allegoria delle tre fiere selva/mondo, fiere/peccati non proponendo un’interpretazione allegorica propria, né riferendosi a precedenti commenti ma preferendo una esegesi – seppur minima – teologica, quella dei “santi dottori”:

E come per selve sono fiere selvatiche, così per lo mondo sono peccati i quali assomiglia a fiere. E così pongono anche i santi dottori. E la prima fiera che trovò fu una lonza, cioè la lussuria, la quale a' suoi pensieri si parava dinanzi. (37-43).

Seguendo tale schema otteniamo che se “la lussuria, [...] a' suoi pensieri si parava dinanzi”, allora secondo questo glossatore il cammino che la lonza impediva a Dante è quello dei “pensieri”:

Ma questa non lo impediva tanto che i buoni pensieri e le virtù abbandonasse di seguire. (*ibidem*).

Anzi, continuando la lettura della glossa, sarà il cammino dei pensieri e delle virtù che lo avrebbe portato alle “divine cose”:

Questi [*scil.* Dante] guardando tutte le divine cose, vedendo che per iscienza si possono invenire, volentieri le seguiva. (*ibidem*).

È interessante sottolineare il fatto che le “divine cose [...] per iscienza si possono invenire” siano secondo questo autore l’oggetto della ricerca conoscitiva di Dante che “volentieri le seguiva”, senza abbandonare “i buoni pensieri e le virtù” che invece vengono impediti dalla lonza. La lonza fa da ostacolo dunque ai “pensieri, cioè alla Divina Scienza”<sup>68</sup>, giacché Dante nella selva aveva provato a raggiungere il colle, ma la lonza lo aveva respinto indietro. In questo punto possiamo trovare il motivo dell’identificazione della lonza con la lussuria proprio grazie all’opposizione manifestata dal commentatore in questa glossa, cioè lussuria/divina scienza e non solo come eredità dei commenti precedenti. Tommaso d’Aquino spiega infatti che

sicut Philosophus dicit, in VI ethic., delectatio maxime corrumpit existimationem prudentiae, et praecipue delectatio quae est in venereis, quae totam animam absorbet et trahit ad **sensibilem delectationem**; perfectio autem prudentiae, et cuiuslibet **intellectualis virtutis**, consistit in abstractione a sensibilibus. Unde cum praedicta vitia pertineant ad defectum prudentiae et rationis practicae, sicut habitum est, sequitur quod ex luxuria maxime oriantur” (S. T. II-II, 53, 6).

La “delectatio quae est in venereis” dunque “corrumpit existimationem prudentiae” per cui il “defectum prudentiae et rationis practicae” produce “vitia” che “ex luxuria maxime oriantur”. Ancora una volta si parla di diletto in senso erotico-cortese e come “defectum prudentiae”, una delle quattro virtù cardinali che corrisponde in questo commentatore alla *virtus intellectualis* che porta all’astrazione dalle cose sensibili. Dunque i “pensieri” che distraggono Dante sono la mancanza della “perfectio prudentiae et cuiuslibet intellectualis virtutis” che quanto più sono *abstractio a sensibilibus* tanto più avvicinano alla scienza e alla

---

<sup>68</sup> Possiamo inserire tale considerazione nel dibattito tra filosofia morale e Divina Scienza di cui parla López Cortezo: “Dante si sta dedicando a studiare un problema per niente terreno, ma ‘sopra’ terreno, in quanto riguardante la conoscenza di Dio, appartenente come detto alla parte più alta della filosofia, la ‘Divina Scienza’. Essendo stato disdegnato da lei quando ha tentato un approccio diretto, la sola strada che gli rimane per vincere questo disdegno, è la morale filosofia. A nessuno sfugge, infatti, che la gerarchia scientifica dantesca implica anche un ordine progressivo di studio, nel quale la filosofia morale deve per forza precedere la Scienza Divina” (López Cortezo 2014:39).

la lonza sarebbe dunque l’ostacolo –il primo- che impedisce al poeta di raggiungere la Divina Scienza, cioè la Teologia, perché non è possibile all’uomo raggiungerla direttamente, ma solo dopo essere passati attraverso la parte “umile” della filosofia, appunto la morale e interpretarlo come un riferimento al modo di conoscenza aristotelico-averroista, che sostiene che la conoscenza di Dio sia possibile attraverso la scienza, che seppur di origine divina, è già presente nell’uomo, piuttosto che a quello scolastico-tomistico nel quale si afferma che solo Dio può infondere nell’uomo la conoscenza divina.

visione divina, come spiega Agostino parlando dell'esperienza della *mentis alienatio*: “Cum ergo illuc rapitur, et a carnalibus substracta sensibus, illi visioni expressius praesentatur non spatiis localibus, sed modo quodam suo” (Agostino, *Super Genesi ad litteram* XII, 32, 60). Cioè, per giungere alla visione divina bisogna passare per l'astrazione dai sensi carnali, essere perfetti nella prudenza che, dice Tommaso d'Aquino, consiste nelle virtù intellettuali, la prima nemica delle quali è proprio la lussuria, la *delectatio* che tiene invece l'anima nobile attaccata alla terra senza darle la possibilità di astrarsi, di diventare gentile.

Con il primo commento di Pietro Alighieri (1340-42) i classici entrano nella ricerca esegetica dei commentatori.

Il commento, rivolto agli intellettuali per preservare l'opera dalle interpretazioni false e tendenziose che si andavano diffondendo (Gómez 2009:222) cita come fonte dell'allegoria della lonza-lussuria l'episodio virgiliano del primo libro dell'Eneide in cui Venere appare vestita da cacciatrice, cinta della pelle maculata di una lince, per spiegare la relazione tra il *vitium carnis* e la fiera dantesca:

Dicit quod sic contemplative in suo proposito bono illum collem, idest summitatem virtutum, ascendendo suo recto proposito, prius dicit se fuisse **impeditum a vitio carnis**, et quasi revolutum ad infimam dictam sylvam, scilicet ad statum vitiorum, **figurando id vitium in lonzam quamdam agilem et prestam cum pelle maculosa**. Et merito, considerata subita congressione talis vitii, et diversis deceptionibus ejus et maculis. **Quod etiam vitium ista de causa Virgilius in persona Veneris ita quodammodo figurat**, dicens Aeneidos primo:

*Namque humeris de more habilem suspenderit arcum  
Venatrix, dederatque comas diffundere ventis,  
Nuda genu, nodoque sinus collecta fluentes.  
Et ibidem: Succinctam pharetra et maculosae tegmine lyncis.* (DDP:Pietro1: Inf. I.31-33).

Venere viene vista nei suoi elementi di dea, di cacciatrice e di portatrice di pelle, cioè come la rappresentante dell'ideologia dell'anima nobile. Cominciando dall'ultimo elemento, la pelle, essa viene spiegata esegeticamente nel secondo commento (1344-55[?]) – dove Pietro sottolinea infatti esplicitamente che quella delle tre fiere è un'allegoria – come riconducibile alla “fallacia multiplici sua” in quanto allegoria morale; ma stavolta aggiunge la comparazione con una citazione biblica tratta dal libro dei Proverbi:

Fingit auctor hic eius talem ascensum impedisse, **sub allegoria** prime **trium ferarum**, videlicet vitium carnis ut lonza. [...] considerata fallacia multiplici sua,

que in eius maculosa pelle hic, ut dicit textus, denotatur; unde Virgilius, hoc respectu, describendo Venerem ait: *Succinctam pharetra, et maculose tegmine lincis*; et Salamon, etiam de ipsa Venere sentiendo, Proverbiorum capitulo VII<sup>o</sup> ait:

*Ecce mulier occurri iuveni ornatu meretricio  
preparata ad capiendas animas,  
garrula et vaga, iuxta angulos insidians.  
Apprehensumque deosculatur iuvenem  
dicens: ...  
Intexui funibus lectum meum,  
et stravi tapetibus pictis.* (DDP :Pietro2, Inf. I, 31-33).

In questa citazione biblica la dea Venere naturalmente non compare, lasciando il posto alla “mulier [...] preparata ad capiendas animas, /garrula et vaga, iuxta angulos insidians” che riveste il suo letto con “tapetibus pictis”, unico elemento che potrebbe far pensare alle pelli maculate usate come ornamento o anche a stoffe, drappi o arazzi colorati. Il testo biblico infatti usa l’aggettivo *pictus*, interpretato da Pietro come iperonimo rispetto a *maculatus*, ma nel passo biblico viene usato in relazione a stoffe provenienti dall’Egitto<sup>69</sup>. Tale significato viene riportato anche da Guido da Pisa:

dicitur eius pellis variis coloribus esse picta, que pellis allegorice intellecta illa signa venerea prefiguratur, que carnali amore hominem detinent irretitum, prout sunt lascivi: visus, colloquia, risus et tactus (DDP: Gido da Pisa, *Inf.* I, 31-32),

per cui l’aggettivo *pictus* assume secondo questi commentatori anche quello di maculato, cioè colorato, di vari colori, che sono allegoria dei “signa venerea” femminili che irretiscono l’uomo: “visus, colloquia, risus et tactus”<sup>70</sup>.

L’allegoria analitica qui presentata fa presente il colore come *signum*, “segnale” che a sua volta rimanda ai diversi aspetti del femminile. Sottolineiamo che Guido non parla di attributi fisici femminili, mentre parla nella glossa della “pelle” fisica della lonza: della donna ciò che seduce è l’apparenza (visus), il parlare (colloquia), il riso – o sorriso – e il contatto (tactus) che possiamo intendere sia come contatto fisico, sia come ulteriore elemento che riguarda la pelle e quindi riferito allegoricamente e analiticamente alla pelle della donna, le cui caratteristiche sono tanto allettanti quanto i colori.

---

<sup>69</sup> Il versetto completo infatti parla di “tapetibus pictis ex Aegypto” che ornavano già in epoca salomonica le alcove non solo delle donne “ornatu meretricio”.

<sup>70</sup> Ma immaginiamo ornate anche le alcove delle donne più ricche, anche se sembra che Pietro utilizzi la citazione biblica a supporto dell’interpretazione della lonza-lussuria pensando alle alcove come luogo di lussuria: con l’aggettivo *pictis* non rimanda infatti solo alle alcove della citazione biblica dell’epoca di Salomone, ma anche all’epoca contemporanea al commentatore, visto che nelle rappresentazioni artistiche le stanze da letto vengono infatti raffigurate con le pareti ornate da disegni e con coltri colorate e ricamate.

Pietro Alighieri, nello scegliere il passo biblico che riguarda i *tapetibus pictis* delle meretrici ha tenuto conto forse oltre che dei colori anche delle sensazioni tattili che provoca il toccare una coltre di velluto o di broccato o di morbida pelliccia, con un processo immaginativo probabilmente a due sensi: dal testo all'allegoria e viceversa, dalle sensazioni associate alla lussuria – e quindi alla donna e all'amore – all'immagine della lonza. Ancora una volta lussuria, donna, amore e lonza stanno dalla stessa parte, anche se sono proprio l'amore e la donna i termini di maggiore ambivalenza semantica, sociale e ideologica e che rivestiranno nuovo significato –*signum*– proprio grazie all'ideologia dell'anima nobile nel mondo mercantile e borghese; la pelle *picta* rappresenta infatti il lusso fisico, da una parte, e dall'altra il diletto rappresenta quello morale, entrambi visti come *vitium* che riveste solo esternamente la leggiadria (la dea), che è per questo ingannevole.

Nel terzo commento (1359-64) ci sono infatti delle novità rispetto alle fiere: per quanto riguarda la lonza, Pietro ha trovato ulteriori elementi sia nell'interpretazione letterale dell'animale sia nell'interpretazione allegorica. Qui la citazione biblica scompare del tutto, lasciando il posto a un'unica citazione che accosta in un'allegoria per contrasto e allo stesso tempo per analogia la levità e la leggerezza con l'impetuosità della passione (Cupido) che però dorme (*domitor*), l'amore erotico dormiente, come la lonza, che è *virtute* (per virtù) una leonessa (*leonta*), ma leggera e presta:

[...] auctor [...] fingit in hoc tali dicto suo ascensu fore impeditum a tribus hiis vitiis: primo a vitio carnali luxurie occurrente sibi in figura et forma lonze seu leonte, et merito considerata subita et impetuosa aggressione talis vitii ad modum animalis predicti. Unde Epicarmus poeta ad hoc ait: *Domitor Cupido leonta virtute presumptior* {cf. Cic., *Tusc.* I viii 15}. Et hoc est quod dicit auctor quod erat levis et presta (DDP: Pietro3, *Inf.* I, 31-35, *passim*).

La prima virtù, la leggerezza, anche stavolta ha che fare con la leggiadria ma non perché è *presta* e aggressiva, ma perché è *levis* come Cupido, che dorme. Dunque della leggiadria fa parte anche il sonno, o il sogno, come chi finge di dormire ma poi colpisce quando meno ce lo si aspetta. C'è infatti una aperta contrapposizione tra il *vitium* carnale della fiera/lussuria e la *virtus* del cuore rappresentata da Cupido/amore, che ferisce (la faretra di Venere, ma anche di Cupido) come il raggio di sole al cuore (*Amor che movi*, v. 16).

Per la seconda *virtus* della lonza, cioè la pelle maculata, Pietro riprende ancora l'allegoria di Venere, ma qui la dea è circondata da “sorelle” (le virtù) e la

lonza è identificata con un animale reale, la lupa cervaria dunque risolvendone il livello letterale:

Fingit auctor dictam leontam cum pelle cohoptam maculosa [...] Virgilius, dum describit Venerem et eius socias [...]: *Vidistis si hic errantem forte sororum / succintam pharetram et maculose tegmine lincis* {Verg., *Aen.* I 323-4}, **idest lupe cervarie** (*ibidem*).

Per terminare la spiegazione dell'allegoria, manca il livello morale (quello allegorico è la lussuria) che Pietro propone infatti subito dopo nell'accostamento Venere – concupiscenza, citando tra i classici Aristotele e Omero, ma anche Aristotele interpretato da Tommaso d'Aquino:

Phylosophus, in VII<sup>o</sup> *Ethicorum*, dicens: **Concupiscentia** autem, **quam ad deam Venerem** aiunt **dolose enim et variam corrigeam**; et Homerus: **Deceptio** que **furata est** spisse **sapientis**, super quibus verbis Thomas comentator [Aquino] sic ait: **Per 'corrighiam variam' dicte Veneris intelligitur concupiscentia** (*ibidem*).

Pietro aggiunge qui che l'inganno (*deceptio*) prende le sembianze del sapiente, secondo Omero, e quindi la lonza sarebbe la concupiscenza come falsa sapienza morale<sup>71</sup>, e che secondo Tommaso d'Aquino in Aristotele la concupiscenza è la corda colorata (ingannevole) con cui la dea Venere lega il lussurioso. A tale proposito possiamo collegare la glossa di Pietro Alighieri e di Benvenuto da Imola sulla lonza di *Inf.* XVI, 106-108 in cui Dante cerca di catturare la lonza:

*“Io avea una corda intorno cinta  
e con essa pensai alcuna volta  
prender la lonza a la pelle dipinta”.*

Lo stesso Dante ammette di aver pensato di poter catturare la lonza con una “corda”, elemento che Pietro Alighieri interpreta come libidine, cioè atto legato alla lussuria: la lussuria è un “actum libidinis in fraudando mulieres” (Pietro 3, *Inf.* XVI, 106) mentre Benvenuto da Imola spiega qui la lonza come allegoria della donna lasciva e la corda come frode dell'uomo nei confronti della donna: “pensai alcuna volta prender la lonza, idest aliquam mulierem vagam, pulcram [...] cum ipsa corda fraudis, qua homo allicit et fallit mulieres credulas et lascivas” (DDP: Benvenuto,

---

<sup>71</sup> Riprendendo anche la prima virtus associata a Cupido, si può evincere una definizione dell'amore come lussuria: il primo – leggero e veloce – preso da solo sarebbe una virtù, mentre accompagnato alla seconda – la pelle maculata, cioè le diverse specie di piacere – diventa un vizio.

*Inf.* XVI, 106-108), definendo quindi la lonza come *mulier vaga, pulchra, credula et lasciva* e la corda come allegoria della frode, che sarebbe stata usata da Dante-personaggio proprio nel primo canto ma senza riuscire a catturarla: “[ipse auctor] in primo capitulo ideo fingit se devolvisse a se hic dictam cordam in qua vult significare talem ejus particularem fraudem tantum olim circa actum Veneris intemptatam [o luxurie in Chiose cassinesi che riprendono il commento di Pietro Alighieri e di Benvenuto da Imola]” (Pietro<sup>3</sup> e Chiose Cass.: *ibidem*,). Il motivo per cui la lussuria sia correlata alla corda viene spiegato di seguito nella glossa: “cum motus luxuriandi/luxurie causetur in nobis in lumbis super quibus cingimur” (Pietro<sup>3</sup> e Chiose Cass., *ibidem*,) e quindi la frode nei confronti delle donne sarebbe un peccato dello stesso Dante; secondo il figlio Pietro, con il beneficio del dubbio, “quasi includat auctor”, mentre secondo il commento cassinese, il poeta “fuerat usus tali vitio”<sup>72</sup> (Pietro<sup>3</sup> e Chiose Cass., *ibidem*,).

C. López Cortezo ha inteso la corda come “apetito sensitivo” (López Cortezo 1994:35) che in questo caso per Pietro rappresenta la libidine, quindi l’appetito sessuale, legato al corpo attraverso l’elemento dei fianchi intorno ai quali si porta la corda, elemento letterale, luogo fisico dell’allegoria della corda; per Benvenuto rappresenta la frode, quindi l’appetito sensitivo non rivolto solo all’atto sessuale ma in generale nei confronti della donna licenziosa (la lonza) verso la quale, senza dubbio, si rivolge anche l’appetito sessuale dell’uomo. Dunque per Benvenuto l’appetito sessuale è una frode, proprio come spiegava Pietro Alighieri, citando Tommaso d’Aquino che dice che la frode che prende le sembianze della sapienza, cioè inganna, è la concupiscenza rappresentata dalla dea Venere, che possiede anche lei una corda. È dunque la concupiscenza la corda, l’appetito sensitivo (in questo caso limitato alla sfera erotica e amorosa per la presenza di Venere) che riallacciato al discorso sull’amore che abbiamo visto iniziato nei commenti precedenti definisce ulteriormente l’amore-vizio come frode, che possiamo identificare nell’amore non illuminato dalla luce (*come pittura in tenebrosa parte: Amor che movi*, v. 13) che non può “dar diletto di color né d’arte” (v. 15), e quindi legarsi, soprattutto in questi due ultimi commentatori, al discorso

---

<sup>72</sup> Riportiamo il testo completo della glossa: “Iste auctor [scil. Dante] fuerat usus tali vitio circa actum libidinis in fraudando mulieres quod ostendere vult in eo quod dicit de dicta lonza figurante vitio luxurie ut scripsi. supra. in primo capitulo ideo fingit se devolvisse a se hic dictam cordam in qua vult significare talem ejus particularem fraudem” (DDP: CHIOSE CASS., *Inf.* 16, 106).

sulla nobiltà come virtù che può essere mossa solo dall'amore-gloria (ricordiamo la lonza come vanagloria in Iacomo della Lana) nelle sue implicazioni sociali e ideologiche dell'«animismo» borghese come ideologia dell'anima nobile identificata da J. C. Rodríguez, per cui la corda come appetito sensitivo non riesce a catturare la lonza-concupiscenza, cioè l'idea di amore come vizio è quella che attrae l'uomo ma ciò che lo può rendere nobile è rivolgere l'appetito sensitivo a “superar el abismo”, come spiega ancora C. López Cortezo (1994:35), che Pietro e Benvenuto vedono come quello che c'è tra i due mondi, quello terreno e quello celeste, che pur essendo l'uno lo specchio dell'altro sono spazialmente lontanissimi per l'uomo medievale, mentre non lo sono più – per lo meno inconsciamente – per i due protoumanisti il cui orizzonte culturale vede già una continuità, una unione tra i due mondi che non sono più separati ma formano un *unicum* questo sì, desacralizzato.

L'identificazione della lonza come donna si ritrova anche in uno dei commenti successivi già citati, cioè le Chiose Cassinesi, che riprendono in parte Benvenuto da Imola (di cui parleremo in seguito).

Ci sembra opportuno citare il caso delle chiose cassinesi (1350-75[?]) attribuite inizialmente a Zanobi da Strada, vicario del vescovo Acciaioli tra il 1355 e il 1357 nell'abbazia di Montecassino ma in seguito ritenute anonime in quanto ricalcano la terza edizione del commento di Pietro Alighieri arricchito da glosse di mano posteriore che si rifanno a Boccaccio e a Benvenuto da Imola<sup>73</sup>. Tra le brevi glosse riferite alle fiere, una tra le più lunghe è riferita alla lonza, con alcune connotazioni che segnaleremo, non presenti nei commenti a cui l'anonimo cassinese fa riferimento:

Per lonziam intellige lincem. quod est animal maculatum. Virgilius primo Eneidos describit venerem tali habitu. et per hoc notat luxuriam. *succinctam pharetram. et maculose tegmine lyncis.* et dat intelligi quod luxus consistit in pelle. i.e. in apparentia pulchritudinis. Vel per lonziam intellige pardum quia est animal luxuriosum et maculatum et est presto ut luxuria. Vel per lonziam panteram intellige. que suo odoratu odorifero attrahit animalia ad pascendum et quod vult devorat, et sic femina attrahit homines. et quem eligit consumit (DDP: Chiose Cassinesi, *Inf.* I, 31).

---

<sup>73</sup> “Non possiamo riconoscere in tali chiose un'opera originale, perché riproducono, in buona sostanza, la terza redazione del commento di Pietro Alighieri in forma abbreviata, ma neppure la mano di Zanobi, almeno a giudicare dagli *specimina* pubblicati da Billanovich e Rao” (Bellomo 2004:391).

Sottolineare che la lonza sia una *femina* sembra particolarmente importante per questo commentatore anonimo che, confrontando le caratteristiche delle tre fiere ad essa associate anche da Pietro Alighieri e da Benvenuto da Imola – la lince che ha l'*apparentia pulchritudinis*, il pardo che è maculato e *presto ut luxuria* e la pantera – sottolinea, stavolta con una personale annotazione, come quest'ultima divori gli uomini intesi come sesso maschile, proprio come la donna (“[panthera] attrahit animalia ad pascendum et quod vult devorat, sic femina attrahit homines et quem eligit consumit”). Queste caratteristiche denotano dunque il peccato di lussuria come originata dall'apparenza del lusso e della ricchezza (*luxus i. e. apparentia pulchritudinis*) vista però in relazione al sesso femminile, apparenza che porta a cadere velocemente nella colpa e infine porta la donna ad attrarre gli uomini con l'intenzione di “consumarli” (**quem eligit consumit**). Questo commento dunque punta il dito sulle *feminae* come soggetto della similitudine e quindi del peccato/lonza/lussuria.

Nell'analisi allegorica infatti i due termini posti in corrispondenza sono la lonza (interpretata come ben tre diversi animali) e la donna. Possiamo osservare che qui l'attribuzione “zoologica” della prima fiera non è riconosciuta come dato certo, come accade nei commenti fonte, visto che il commentatore la identifica prima come “lincem”, poi come “pardum” poi come “panteram”, dando per ognuno di tali animali un'interpretazione allegorica diversa; ma, data la congiunzione non esclusiva *vel* utilizzata, diremmo che per il commentatore ognuna di tali interpretazioni serve a integrare le altre. A una prima occhiata, il glossatore segue Pietro Alighieri, usando il riferimento virgiliano a Venere cacciatrice per giustificare l'allegoria della lussuria; ma il termine *luxus* invece di *luxuria* (come scrive Benvenuto) può sia ricollegarsi probabilmente a una nota citazione di Odone di Cluny, il quale afferma che la bellezza del corpo si limita alla pelle<sup>74</sup>, sia definire una nota “sociale”, visto che qui i termini *pulchritudo*, *pellis* e *luxus* sono messi in corrispondenza nella relazione allegorica, come avviene anche nel commento di Benvenuto da Imola da cui il cassinese deriva. Due ipotesi: la prima, che abbia

---

<sup>74</sup> Riportiamo l'interessante parere di un nostro collega di dottorato a proposito di *Il nome della rosa* di U. Eco: “En *El nombre de la rosa*, como advertencia al joven Adso sobre las tentaciones de la carne, citando un pasaje muy socorrido en esa época: “La belleza del cuerpo se limita a la piel” [Odon de Cluny, *Collationum*, lib. III]” (Nava Mora, 2014:24).e che la pelle si riferisce anche ai beni temporali: “En el contexto del simbolismo medieval, López Cortezo (2003: 162) llama la atención hacia la definición de *piel* en las *Etimologías* de Alain de Lille: «dicitur etiam bonum temporale.»” (Nava Mora 2014: 27).

confuso semanticamente il *luxus* con la *luxuria* nel leggere il commento di Benvenuto, e quindi si potrebbe trattare di un errore di copiatura; l'altra, che il glossatore usi consapevolmente il termine *luxus* associando la lussuria al lusso, sarebbe a dire all'apparenza e alla bellezza materiale, *apparentia pulchritudinis*, data dall'aspetto, dall'abito indossato. Sicuramente utilizzare le pelli di animali maculati nel vestire denotava lusso (come è ancora oggi), non lussuria; individuando cioè di un peccato di "lusso sociale", cioè l'adornarsi di cose belle e farne sfoggio, l'utilizzare la ricchezza per fini personali e di ascesa sociale, che è il peccato che Dante condanna per bocca di Cacciaguida. Non possiamo infatti non pensare alla Firenze del Trecento che non è più quella "dentro de la cerchia antica", nella quale "Non avea catenella, non corona,/ non gonne contigiate, non cintura/ che fosse a veder più che la persona" (*Pd* 15, 97. 100-102), al quale aspetto di lusso e ricchezza in relazione alla lonza fa riferimento anche Guiniforte Barzizza (1440) nella glossa riferita alla corda con cui Dante vuol catturare la lonza: (*Inf.* XVI, 106) che "di quella lionza della quale Dante non avrebbe potuto aver la pelle, che non avesse vinta, e scorticata la bestia", quasi a confermare quanto il desiderio di ostentazione e di lusso – la pelle "dipinta" – avesse preso piede nel Dante-personaggio e nella Firenze borghese condannata da Cacciaguida.

Anche qui possiamo identificare l'*apparentia pulchritudinis* con la leggiadria, che in questo caso sarebbe collegata alla ricchezza e al lusso condannate nella lonza come atteggiamento desacralizzante in un mondo in crisi che cerca ancora di giustificare e mantenere l'abisso tra il cielo e la terra senza riuscire a superarlo, come accade a Dante con la lonza in *Inf.* I e XVI ma come riuscirà invece a fare con Gerione, quando l'abisso sarà superato.

Il codice cassinese conterrebbe quindi una diversa interpretazione della lonza come legata al lusso, più coerente, secondo López Cortezo, con le allegorie delle altre due fiere:

[...] non vedo la relazione tra lussuria (almeno che non sia intesa nel suo significato latino di 'vita lussuosa') e il significato attribuito al leone (superbia) e alla lupa (cupidigia): la lussuria non genera superbia e non ha niente a che vedere con la cupidigia. Sì invece le ricchezze, dalle quali nasce la superbia: "ex divitiis nascitur superbia" (Alain de Lille: vox *dives*) e la cupidigia (López Cortezo 2004:143).

Ma si ricava anche un altro concetto, cioè quello del legame tra ricchezza e frode, sottolineato, proprio a proposito della lonza, da C. López Cortezo, che parla

del valore allegorico della “gaetta pelle” come riferibile alla frode a cui Alain de Lille attribuisce diversi colori<sup>75</sup> (López Cortezo 2004: 144). Questa frode nei confronti dell’uomo (in questo caso Dante, sia nel caso di *Inf.* I, sia di *Inf.* XVI) è opera diabolica:

[Penso che] il tema della 'promessa' delle ricchezze [...] non sia assente nell’episodio della lonza: questa, infatti, 'si mette davanti' (pro-mette) a Dante (“e non mi si partia dinanzi al volto”). [...] Le ricchezze – come la lonza – sono una *pro-messa* (tentazione) del diavolo o Rex superbus (“qui volunt divites fieri, incidunt in tentationem, et in laqueum diaboli”), fraudolenta, perché all’inizio promettono di saziare ogni appetito (la lonza è sazia) e poi invece rendono una fame insaziabile: la lupa (*ibidem*: 146).

Benvenuto da Imola, nel commento a proposito della lonza, contesta Iacomo della Lana che associa la lonza alla vanagloria: “Ex praedictis igitur patet clare quod autor noster non loquitur hic de vana gloria, sicut aliqui vane opinantur” (*ibidem*), spiegando la sua posizione con quattro motivazioni:

[...] **primo**, quia luxuria est primum vicium damnabile, quod invadit hominem; unde Dantes erat novem annorum, quando primo captus est amore Beatricis. **Secundo**, quia vana gloria est filia superbiae, et inseparabiliter comitatur eam. Sed cum autor hic figuret superbiam sub forma leonis, non expediebat expressius figurare inanem gloriam sub specie alterius ferae. **Tertio**, quia istud vicium non numeratur inter peccata mortalia; unde in toto libro Inferni autor non punit inanem gloriam, cum tamen puniat omnia vicia capitalia, praeter invidiam: sed quare non invidiam, dicitur in Purgatorio, capitulo XIII. **Quarto**, quia autor satis explicat suam intentionem de luxuria Inferni capitulo XVI, ubi dicit: *prender la lonza alla pelle dipinta*, ut declarabitur ibi. [...]

Vediamo una per volta le motivazioni addotte da Benvenuto. Esse hanno come punto di partenza i commenti precedenti che parlano di Dante preso egli stesso dal vizio di lussuria, ma sono assolutamente originali nelle spiegazioni: primo, il peccato lussuria di Dante consisterebbe nel suo primo incontro con Beatrice a nove anni, narrato nella *Vita Nova*, e dunque ascrivibile all’incontro con la “apparentia pulchritudinis exterioris” di cui Benvenuto ha appena parlato; secondo, la vanagloria, essendo figlia della superbia, non aveva bisogno di essere rappresentata in altro modo che il leone, la seconda fiera: “non expediebat expressius figurare inanem gloriam sub specie alterius ferae”; terzo, la vanagloria non è un peccato mortale, mentre nell’Inferno sono puniti tutti i vizi capitali tranne l’invidia: “cum tamen puniat omnia vicia capitalia, praeter invidiam: sed quare non

---

<sup>75</sup> Dicitur etiam haereticus qui diversis fraudibus decipit, sicut pardus diversis coloribus est distinctus” (vox “pardus”).

invidiam, dicitur in Purgatorio, capitulo XIII”; infine, perché “autor satis explicat suam intentionem de luxuria Inferni capitulo XVI, ubi dicit: *prender la lonza alla pelle dipinta*”, come era spiegato anche nelle chiose cassinesi e dunque legando tale verso alla vita del poeta, alla “lussuria” nel primo incontro con Beatrice come spiegazione letterale e allegorica.

Il legare nella seconda motivazione la vanagloria alla superbia ci sembra, in base a quanto si è commentato sulla vanagloria come opposta all’amore nobile, un sintomo della lontananza di Benvenuto da Imola dalla mentalità simbolica medievale che nei primi commentatori associava, come abbiamo visto, la lonza alla lussuria nel senso dell’amore inteso come vizio e non come virtù, mentre qui Benvenuto, rifacendosi all’orizzonte culturale teologico scolastico, associa la vanagloria alla superbia di cui è “figlia” ma non è un vizio capitale, per cui Dante non avrebbe avuto motivo di inserirla tra le tre fiere. Qui appare evidente il “vizio” di lettura nell’orizzonte del commentatore, che pur di rifarsi al vizio capitale e ai commenti precedenti, non comprende quanto Iacomo della Lana, professore dello *Studium* bolognese, operante a Bologna una cinquantina d’anni prima di lui, aveva commentato – in volgare – per i suoi studenti.

Riprendendo il discorso dal livello letterale, Pietro Alighieri è il primo che tenta di identificare la lonza in quanto animale realmente esistito con una certa sicurezza, ma mette sullo stesso piano la leonta (leonessa), la lince (in Virgilio) e un nuovo animale, la lupa cervaria, che sarebbe proprio lei, la lonza: “fingit auctor dictam leontam [...] *succintam pharetram et maculose tegmine lincis* idest lupe cervarie” (DDP: Pietro 3, *Inf.* I31-35). Una breve indagine storico-etimologica su questo animale riporta alla somiglianza della lonza con la lupa<sup>76</sup>, mentre per quanto

---

<sup>76</sup> La definizione presente nel *Glossarium medie et infime latinitatis* di Du Cange porta a identificare il lupo cervario come il “Rhaphius, seu Rufius” citato nella *Naturalis Historia* di Plinio (Plinius: VIII, 70) che riferisce che “Pompei Magni ludi ostenderunt Chaum (secondo Du Cange; ma *chama*, femminile, secondo l’edizione da me consultata della *Naturalis Historia*), quem Galli Rhaphium (*rafium*, secondo l’edizione della *N.H.*) vocabant, effigie lupi, pardorum maculis” (Du Cange 1883-1887: voce *Rhaphius*). Tale identificazione tra lonza e lupo viene ripresa nel *Cynegeticon* di Grazio Falisco (I sec. d.C.) che parla di *thoes* (Gratius: 256) e da Oppiano di Apamea (III d.C.) che in un’opera dallo stesso nome, *Cynegetica*, chiama questi animali θ□εξ, descrivendoli come incrocio tra lupo e leopardo (Oppianus: III, 336-338). Un’altra voce del Du Cange conferma l’identificazione tra lonza e lupo anche a livello etimologico: la lonza è definita “linca, quod vulgo dicitur Lupus cervarius, et dicitur a Licos (λ□□ος, Lupus,) quia in luporum genere numeratur” (Du Cange 1883-1887: voce *Linca*), riferendone quindi l’appartenenza al genere dei lupi. La forma femminile *luvecerviere*, che ci interessa nel testo dantesco – in quanto Dante parla sia della lonza sia della lupa come di animali di genere femminile – appare nel Medioevo francese nel bestiario del 1179 di Philippe de Tahon come “femelle du loup-cervier”.

riguarda la lince nel *Liber Monstrorum* del IX secolo, che riunisce le conoscenze classiche e quelle provenienti da altri bestiari, essa è un animale dal corpo maculato e dotato di spietata ferocia, simile alla pantera (Porsia 1976: 227)<sup>77</sup>, e che nel *Liber de Proprietatibus* è inclusa “in luporum genere et numerus numeratur. Est autem bestia similis lupo” (De propr: 1088)<sup>78</sup>. L’assimilazione tra la prima e l’ultima fiera incontrate da Dante si fa sempre più evidente, come spiega C. López Cortezo:

le ricchezze non sono un appetito, ma lo suscitano (cupidigia) [...] all’inizio promettono di saziare ogni appetito (la lonza è sazia) e poi invece rendono una fame insaziabile: la lupa, “che mai non empie la bramosa voglia, / e dopo il pasto ha più fame che pria” (López Cortezo 2004: 146).

Ciò che comunque appare interessante è che la lince, sia nell’epoca classica e post-classica sia in quella di Dante era considerata appartenente alla famiglia dei canidi (come lo sono i lupi) mentre oggi la *lynx lynx* (lince europea o lupo cervario) viene giustamente classificata tra i felini. Sembra insomma che la lonza nell’immaginario collettivo avesse non solo le caratteristiche della lupa, bestia lussuriosa e famelica, ma anche quelle del felino: “chiara veduta”, astuzia, velocità; nel bestiario del *Trésor* che però parla della leonza e della lupa cervaria come di due animali distinti ma che si assomigliano:

“Un'altra maniera di lupi sono che si chiamano cervieri, che sono taccati di nero come leonza, ed in altre cose sono simiglianti al lupo, e hanno sì chiara veduta che li loro occhi passano li monti, e li muri”. (Brunetto V, 57).

Brunetto Latini parla anche della lupa come animale lussurioso:

E quando il tempo della lussuria loro viene molti lupi vanno dopo la lupa. Alla fine la lupa si dà al più laido che vi sia. (*ibidem*).

---

Nel *Dictionnaire du Moyen Français* (1330-1500) la voce *loup cervier* appare tradotta come *lynx*, quindi identificata con la lince<sup>76</sup>. L'accostamento che Pietro Alighieri della lupa cervaria alla lince virgiliana è quindi confermato come forma lessicalmente più antica di quella maschile che appare poi nel volgare francese d'*oïl*, mentre per l'identificazione con la leonza bisogna chiamare in causa Brunetto Latini, che ne riporta la somiglianza con la lupa.

<sup>77</sup> Nella nota di F. Porsia (1976: 227, *ad loc.*) la somiglianza con la pantera deriverebbe da Servio (*Ad Buc.* VIII, 3), mentre quella del pelo maculato dall'*Epistula Alexandri* che parla di linci *maculosae* (*Ep. Alex.* ed. Boer: 20), mentre la descrizione di questi animali risale a Virgilio (*Aen.* I, 323).

<sup>78</sup> Sempre nel *Liber de Proprietatibus*, invece, l’attributo riconducibile alla lussuria è proprio del *pardus*, un “animal libidinosum” (De propriet.:1085) perché si accoppia con animali diversi da quelli della sua specie, tra cui la leonessa, anch’essa “multum libidinosa” (De propr.: 1084) dando vita al leopardo, che può nascere anche viceversa dalla femmina del pardo con il leone (De propriet.:1085). Ricordiamo che per Dante invece è la lupa che ha “molti... animali a cui s'ammoglia”.

Per Pietro dunque la lonza, prima fiera, è il risultato fisico della mescolanza dei successivi due animali, cioè un felino (il leone) e un canide (la lupa). Le tre fiere sono quindi collegate una all'altra nella familiarità genetica, oltre che nel loro significato allegorico di vizi; e dunque si possono riassumere i tre vizi rappresentati dalle fiere in uno solo; e cioè, in generale, la concupiscenza, vista però nelle sue diverse sfaccettature: di amore e di denaro, che sono la lussuria e l'avarizia, e di onore e di potere, che è la superbia.

Le novità nell'interpretazione di Pietro riguardano quindi la spiegazione dell'allegoria della lonza su tre livelli di interpretazione analitica: sul piano letterale, mettendo in relazione la lonza sia con un animale realmente esistente<sup>79</sup>; su quello allegorico, mettendola in relazione con le divinità dell'amore dell'antichità classica, cioè Cupido e la dea Venere; su quello morale, visto che la dea è a sua volta allegoria della lussuria a causa dell'elemento della pelle maculata di cui si cinge.

Anche Benvenuto da Imola (1375-80) inizialmente parte dall'interpretazione di Pietro Alighieri, parlando della lonza come *lynx* e legandola all'allegoria della lussuria attraverso la citazione virgiliana su Venere vestita da cacciatrice; ma non senza aver prima riassunto che la lonza si può identificare in tre animali che hanno il pelo maculato, cioè la lince (altrimenti detta lupo cervario), il pardo e la pantera e usando per tale interpretazione sostantivi come *intelligentia* e *cognitio* e il verbo *praenotare*:

[...] ista lontia. Ad cuius intelligentiam vel cognitionem est subtiliter praenotandum, quod tria sunt animalia praecipue habentia pellem variis maculis distinctam, scilicet lynx, sive lynceus, qui vulgariter dicitur lupus cerverius, pardus, et panthera (DDP: Benvenuto, *Inf.* I, 31-33).

L'uso dell'espressione *intelligentiam vel cognitionem* fa intendere come la consapevolezza dell'interpretazione fosse legata non solo alla comprensione del testo (*intelligentia*) ma anche alle conoscenze di chi legge (*cognitio*), e dunque a una realtà legata a uno studio preciso e puntuale dei testi, possibile nell'ambito culturale bolognese nel quale operava Benvenuto. Il verbo *praenotare* preceduto dall'avverbio *subtiliter* è proprio la conseguenza di uno studio approfondito, in

---

<sup>79</sup>Ricordiamo che Benvenuto da Imola spiegherà –riferendo una testimonianza diretta di Boccaccio– che la lonza è un altro nome del pardo: “Unde, dum semel portaretur quidam pardus per Florentiam, pueri concurrentes clamabant: vide lonciam, ut mihi narrabat suavissimus Boccatus de Certaldo” (DDP: Benvenuto da Imola, *Inf.* I, 31-33. Ma ancora oggi *Lupa cervaria* è un altro nome della lince europea.

quanto è possibile notare e sottolineare con acutezza un concetto solo dopo averlo compreso e confrontato con gli altri testi che formano il bagaglio culturale del *magister* in questo caso i classici (Virgilio) ma anche i commenti precedenti e le proprie esperienze e conoscenze personali, come dimostrerà di fatto più avanti.

Spiega quindi l'allegoria partendo dal primo dei tre:

Modo dico quod per lontiam autor potest intelligere lyncem, per quam figurat luxuriam; unde Virgilius in simili describens habitum Veneris dicit:

Subcinctam pharetra, et maculoso tegmine lyncis. (*ibidem*)

L'allegoria della lussuria è figurata, raffigurata dalla lonza che a sua volta è una lince, con una serie di passaggi dal senso letterale al figurato che sembrano dare la scalata al senso allegorico della lonza/lussuria.

Continuando, troviamo una definizione sul passo di Virgilio: “Per quod dat intelligi quod luxuria consistit in pelle, [...] in apparentia pulcritudinis exterioris (*ibidem*)”, dando comunque a intendere che la lussuria sarebbe un peccato legato soltanto alla bellezza esteriore, “in apparentia pulcritudinis exterioris”, per cui la condanna implicita sarebbe tanto contro il lusso nell'adornarsi, quanto contro tutto ciò che fa una persona per sembrare bella esteriormente e dunque socialmente. Anche qui si ravvisa una condanna della leggiadria – richiamata come già abbiamo visto nel Codice cassinese, dalla *pulcritudo exterioris* – come peccato sociale e pubblico, esteriore, non solo o non tanto morale e personale.

Benvenuto passa quindi ad analizzare la possibilità che invece che della lince, si tratti del *pardus*, prendendo a prestito un ricordo personale su Boccaccio a proposito dell'uso fiorentino del vocabolo “lonza”:

Credo tamen quod autor potius intelligat hic de pardo, quam de aliis, tum quia proprietates pardi magis videntur convenire luxuriae, ut patet ex dictis, tum quia istud vocabulum florentinum lonza videtur magis importare pardum, quam aliam feram. Unde, dum semel portaretur quidam pardus per Florentiam, pueri concurrentes clamabant: vide lonciam, ut mihi narrabat suavissimus Boccatus de Certaldo.

Naturalmente non potremo mai sapere quanto questo vocabolo abbia influenzato Dante, né se quanto afferma Boccaccio per bocca di Benvenuto possa essere riferito anche all'epoca di Dante, né se invece si possa trattare di un uso della parola successivo a Dante; ma tant'è, e magari qualche storico della lingua più esperto di noi potrà ricavarne qualche suggerimento.

La spiegazione delle altre caratteristiche della lonza contiene inoltre una spiegazione della lussuria-amore che si rifà ai temi siciliani e stilnovistici degli occhi come mezzo di passaggio dall'esterno all'interno del corpo; ma ciò che passa non è l'immagine della donna, che abbiamo visto in questo stesso commentatore rappresentata dalla lonza, bensì un veleno, portato dalla donna che come un basilisco uccide l'uomo solo a guardarlo:

una lonza leggera e presta molto, quia nullum vicium velocius luxuria, nam subito in transitu jacit venenum oculis; unde mulier velut basiliscus solo visu subito interficit hominem: ideo Amor a poetis merito fingitur alatus.

Sintatticamente, le similitudini in successione lonza leggera e presta/vizio veloce/improvviso veleno/donna basilisco/ *amor alatus* pongono in *climax* ascendente le proprietà della velocità e leggerezza della lonza inserendo il nuovo elemento del veleno che porta fino alla donna-basilisco (sempre un animale, ma non più la lonza), messa infine in corrispondenza con l'amore alato – non si può parlare di donna senza parlare d'amore – le cui ali corrispondono però all'elemento del veleno e della velocità. Così si spiega il *dormitor Cupido leonza virtute praesumptior* citato da Pietro Alighieri: Amore dorme ma è pericoloso, pronto a colpire non appena se ne presenta l'occasione, e colpisce con il vizio di lussuria, legata alla donna anche da un altro elemento che Benvenuto commenta nella glossa sulla “gajetta pelle”<sup>80</sup>: “Et bene dicit gajetta; nam mulierem vagam solemus appellare gajam vulgariter: et hoc etiam innuit quod autor loquatur de luxuria, non de vanagloria” (*ibidem*, 41-43).

Benvenuto interviene con una riflessione legata al vissuto personale e al lessico del volgare bolognese. La donna “vaga”, leggera e vagabonda, la prostituta, è chiamata *vulgariter* “gaja”, elemento decisivo per confermare l'autore nella sua convinzione che la lonza sia l'allegoria della lussuria e non della vanagloria. Dal confronto tra queste due glosse si deduce inoltre che la lussuria è un vizio connesso prettamente alla donna (*mulier velut basiliscus interficit hominem*), soggetto dal quale parte l'azione-immaginazione amorosa, ma tale figura è *vaga* e *gaia*, legata al piacere effimero della *pulcritudo exterioris* in linea con l'idea di leggiadria legata però solo all'immagine che della donna che si forma nella mente in seguito alla

---

<sup>80</sup> Queste ultime interpretazioni (Benvenuto da Imola e anche l'Anonimo Fiorentino) si riferiscono all'aggettivo “gajo” perché riportano la lezione “gajetta” e non “gaetta”.

vista di lei, mentre è ancora e sempre l'uomo che attraverso gli occhi ne viene velenosamente colpito (*in transitu jacit venenum oculis*).

Benvenuto appare insomma sempre più legato a una forma di visione del mondo che vorrebbe essere quella feudale e organicista nella forma del commento, che rispecchia quella esegetica e scolastica con l'elenco di tutte le possibili occorrenze e interpretazioni dell'allegoria, ma nel contenuto, che denuncia un mondo legato all'apparenza della nobiltà e non alla vera nobiltà d'animo, risulta invece già contestualizzato nella visione del mondo che sta lasciando spazio all'anima nobile e gentile inserita nel mondo come parte di esso, un tutt'uno con esso. Il meccanismo allegorico, di riflesso, sembra appunto solo un "meccanismo", di cui ricercare i diversi e possibili significati ma senza giungere a una conclusione che sia legata all'epoca in cui il commentatore vive bensì a una visione del mondo che si sta perdendo e che il commentatore, forse nel suo ruolo di pedagogo, vorrebbe cercare di trasmettere e mantenere. In cambio Benvenuto, allievo di Boccaccio, introduce nel suo commento dei piccoli inserti narrativi come quello sulla donna "gaja" che fanno riferimento al suo ambiente culturale e sociale secondo quanto aveva appreso a fare proprio dal suo maestro. Non bisogna dimenticare che

anche se la concezione del mondo e la società nelle quali allignano questi testi letterari possono essere nuove, i materiali con i quali lavora lo scrittore – motivi, trame, tipi umani, risorse retoriche, ecc. – vengono in genere dal passato più recente, cioè feudale, e quindi devono essere adattati e usati in modo diverso, in accordo con la nuova situazione storica, in maniera che esisterà sempre una tensione fra i materiali di origine feudale e le nuove concezioni che li generano (Varela-Portas 2012-34).

Spostandoci a sud, il commento di Guglielmo Maramauro (1369-73) riprende e riassume quello di Pietro Alighieri evidenziando però tra le caratteristiche della fiera che "[...] la leonza è una bestia [...] molto bela a riguardarla ed è **mortale**" (DDP: Maramauro, *Inf.* I, 31-33),.

caratteristica non presente in commenti precedenti e che potrebbe significare sia "che procura la morte" in senso tanto fisico quanto teologico, sia che non si tratta di una bestia simbolica ma reale e che dunque non è immortale. Nel primo caso il riferimento è morale, ai vizi capitali, appunto "mortali" e legati al mondo terreno e umano, quindi "mortale" anch'esso, in entrambi i sensi. Nel secondo caso il riferimento è fisicamente rivolto all'animale, come anticipa Maramauro

spiegando che non solo assomiglia al leopardo, ma “vero è che è più grande; ed è tuta seniata de gotature” come già visto nel terzo commento di Pietro Alighieri. Gli elementi della leggerezza e delle macchie del pelo, così come nei commenti a lui precedenti, sono spiegati con allegorie morali: il vizio della lussuria è “molto presto a invadir li omini”, mettendo in relazione quindi la velocità con l’immediata “invasione” del peccato e le macchie con i diversi modi di peccare. Il lavoro di Maramauro sembra cioè più un compendio di altri commenti che un lavoro ‘autonomo del commentatore, forse legato all’esigenza di diffusione del poema in ambiente napoletano, come testimonia anche la scrittura in volgare.

Dico che D. intende per questa bestia el vicio de la luxuria, el quale è molto presto a invadir li omini del mondo a pecare. E queste machie de le quale è seniata sono le diverse specie e diversi modi de pecare in vitio de luxuria. E così la describe Epicarmo poeta nel so *Endiphilo*: «Domitor Cupido leonza virtute presumptor» (*ibidem*).

In questo commentatore la “sicurezza” nell’individuazione dell’allegoria, di cui parla Sapegno (1965: 28-29), sembra un frutto della lettura dei commenti precedenti più che di una personale ricerca filologica e comparativistica, come era stato per Pietro Alighieri. E il dato cronologico potrebbe confermare questa ipotesi, dato che Maramauro termina il suo commento nel 1373 a Napoli, in epoca già preumanistica, lontano sia mentalmente sia geograficamente dai riferimenti mentali e intellettuali fiorentini e dell’Italia settentrionale da cui provenivano i commenti a lui precedenti.

È in Giovanni Boccaccio che troviamo invece una analisi dell’allegoria della lonza che si discosta dalle altre e in cui, pur partendo dalle interpretazioni precedenti – che ormai sembrano date per certe, visto che il certaldese le riporta come accettate da tutti i precedenti commenti (“secondo la sentenza di tutti”<sup>81</sup>), vengono introdotti elementi nuovi, oltre a quello della leggerezza e velocità<sup>82</sup> e del

---

<sup>81</sup> Dice adunque che [...] essere state tre bestie quelle che il suo salire impedivano: una leonza, o lonza che si dica, e un leone e una lupa. Le quali, quantunque a molti e diversi vizi adattare si potessero, nondimeno qui, secondo la sentenza di tutti, par che si debbano intendere per questi, cioè per la lonza il vizio della lussuria e per lo leone il vizio della superbia e per la lupa il vizio dell’avarizia (DDP: Boccaccio, *Inf.* 1, 31-60)

<sup>82</sup> Questi attributi sono spiegati come «levità degli animi» e «movimento della mente» che passa velocemente da un amore a un altro:

“la sua leggerezza ha a dimostrare la levità degli animi di quelle persone o che con l’appetito o che attualmente con esso vizio s’inviscano; imperò che essi alcuna volta ardon tutti, da fervente desiderio della cosa amata accesi, e alcun’altra son più freddi che la neve, cessando punto la speranza della cosa amata” [...] questo disonesto appetito è velocissimo in permutarsi e salta tosto di una cosa in un’altra: un muover d’occhi, un atto vezoso, un riso, una guatatura soave, una paroletta accesa, una lusinga,

pelo maculato: la lonza sarebbe “vaga del sangue del becco” e un “crudelissimo animale”:

Sono adunque **nella lonza**, tra l'altre molte, **quattro singolari proprietà**. Ella primieramente è **leggierissima** del corpo, tanto, o più, quanto alcuno altro quadrupede sia; appresso, la sua **pelle** è leccata, piana e di molte macchie **dipinta**; oltre a questo, ella è maravigliosamente **vaga del sangue del becco**; ultimamente, ella è di sua natura **crudelissimo animale** (DDP: Boccaccio, *Inf*I, 31-60).

Le prime due proprietà si riferiscono evidentemente ai precedenti commenti: “la sua leggierezza ha a dimostrare la levità degli animi di quelle persone o che con l'appetito o che attualmente con esso vizio s'inviscano” (*ibidem*); mentre per quanto riguarda la pelle maculata, Boccaccio esplicita tali “macchie” in una serie di verbi in assonanza tra loro che conferiscono alla glossa un ritmo narrativo concitato anche grazie alle virgole che li separano. Si tratta dei “costumi de' lascivi”, che altro non sono che i “diversi piaceri” di cui parlava Jacopo Alighieri e che si possono riferire agli esponenti della nuova nobiltà, sociale e ideologica, in cui l'immagine della leggiadria è quella di un nuovo stile di vita che si riflette nelle loro azioni “pettinansi, lavansi e dipingonsi, specchiansi, tondonsi, vanno e tornano, cantano, suonano, spendono, gittano”, mostrando con un solo aggettivo, “lascivi”, quanto Boccaccio cerchi nell'ultima fase della sua vita di “risacralizzare”, ristabilire distanze in un mondo che egli stesso aveva contribuito a unificare<sup>83</sup>:

“la pelle sua leccata e di macchie dipinta [...] si confà co' costumi de' lascivi; per ciò che quegli, li quali da tal passione son faticati, quanto possono, o per pigliare o per tenere, si studiano di piacere; per la qual cosa s'adornano di vestimenti vari, pettinansi, lavansi e dipingonsi, specchiansi, tondonsi, vanno e tornano, cantano, suonano, spendono, gittano”. (*ibidem*).

---

d'uno amore in un altro, come vento foglia, gli trasporta; e ora avendo a schifo questa che piacque e ora desiderando quella che ancora non era piaciuta, dimostrano il lieve movimento della lor mente” (*Inf*. 1.31-60).

Il concetto di “movimento” legato alla “levità” è molto interessante, in quanto dimostra la perdita dell'orizzonte di “immobilità” del mondo feudale, in cui il movimento era sempre negativo, tranne che se orientato a Dio, sostituito invece da quello del mondo umanistico-borghese del movimento positivo del mondo (cfr. J. C. Rodríguez, *infra*) che qui si ritrova proprio in quello della “mente”.

<sup>83</sup> Questa glossa, che ci sembra così diversa da quanto l'autore aveva raccontato nelle novelle del *Decameron* a proposito dell'amore, trova giustificazione, secondo L. Azzetta, nel fatto che

nelle *Esposizioni* infatti confluiscono le letture e i dibattiti di una vita, spesso difficilmente armonizzabili tra loro [...] dalle quali dipendono quei «tratti di cultura chiesastica e di casistica teologica e di morale da confessionale», che suscitavano la diffidenza di Domenico Guerri, tanto da fargli ipotizzare l'intervento di un rimaneggiatore «frate teologo» (Azzetta 2014:275).

Per la terza proprietà, cioè che si tratta di una fiera assetata di sangue, nel *Liber de Proprietatibus* già citato si dice a proposito del leopardo che “est animal valde praeceps et sitit sanguinem” (De propr.: 1088) senza però parlare del caprone.

Il perché Boccaccio parli del sangue di quest’animale viene spiegato più avanti:

E, oltre a questo, questa bestia è maravigliosamente vaga del sangue del becco. Intorno alla qual cosa si dee intendere in questo dimostrarsi l'appetito corrotto di coloro li quali in questa bruttura si mescolano: per ciò che, sì **come il becco è lussuriosissimo animale, così, per l'usare questo vizio, più lussurioso si diviene** (*ibidem*).

La corrispondenza allegorica qui si riferisce all’appetito del leopardo come appetito naturale contro quello corrotto dei lascivi, per poter passare poi a quello del becco che rimanda alla lussuria, al leopardo che ne beve il sangue e quindi diventa uso al vizio e finisce in una lussuria maggiore, in una climax di elementi che messi insieme costituiscono un piccolo inserto di natura novellistica. Introducendo inoltre un terzo elemento non presente nel testo dantesco (un altro animale, il becco/caprone) instaura una corrispondenza analogico-morale non analitica, in quanto l’allegoria non è strutturata come una corrispondenza, ma come un esempio narrativo in un circolo a due sensi, in cui da una parte c’è il caprone, dall’altra il leopardo, con relazioni a doppio senso tra i due animali, secondo questo schema:

dal leopardo/lonza appetente	al caprone/lussuria	al leopardo uso al vizio
dai lascivi appetenti	al vizio	all’uso al vizio (che provoca appetenza)

per cui il punto di partenza è l’”appetito corrotto” in cui la lussuria allegorizzata dal caprone ne aumenta la propensione già esistente al vizio. Il peccatore, cioè, non ha scampo, perché la sua condizione iniziale è già “corrotta” e con l’uso a tali “costumi” vi si “invisca” sempre più. Ma è un tipo di corrispondenza che guarda non all’analisi dei singoli elementi ma al rapporto di totalità narrativa tra di essi.

La glossa continua analizzando le proprietà del becco (e non del leopardo/lonza, quasi dimenticato) come animale “fiatoso e olido”, tale come sarebbe l’atto venereo, per cui qui l’animale becco corrisponde, con un'altra similitudine, non alla lussuria come peccato, ma all’atto sessuale in sé, “al naso e agli occhi noioso e allo ‘ntelletto umano” per cui “io sono d'opinione che ciascuno come fastidiosissima cosa il fuggirebbe”:

E, oltre a ciò, il becco è fiatoso animale e olido, del quale questa bestia si diletta: in che si dimostra la vaghezza de' libidinosi intorno al fiatoso e abominevole atto venereo, il quale è in tanto al naso e agli occhi noioso e allo 'ntelletto umano che, se non fosse che la natura ha in quello posto meraviglioso diletto, acciò che l'umana spezie per non generare non venga meno, io sono d'opinione che ciascuno come fastidiosissima cosa il fuggirebbe. (*ibidem*).

Come si vede, qui Boccaccio da una parte espande il vizio di lussuria a qualunque atto sessuale, definito “abominevole” anche se destinato alla procreazione; dall'altra, spiegando che “se non fosse che la natura ha in quello posto meraviglioso diletto”, attribuisce tale proprietà (il diletto) anche, al contrario, a quello “viziato” da lussuria.

Notiamo la costruzione su due aggettivi in opposizione, “abominevole” e “maraviglioso” a proposito della stessa manifestazione dell'appetito amoroso a proposito dei lascivi, quasi a manifestare che, in fondo, i due estremi ideologici che caratterizzano l'attribuzione di vizio alla forma dell'amore, quello erotico o quello virtuoso, possono invece essere invece entrambe le cose, far parte della stessa manifestazione della natura:

“Non ci troviamo più in un mondo composto di forme sostanziali divine – *species, intentiones* – sigillate nella materia per creare nature diverse, gerarchicamente e teleologicamente disposte nell'universo, ma in un mondo in cui un'unica anima universale bagna – o illumina – un'unica natura ontologicamente identica in tutti gli esseri” (Varela-Portas 2012: 37-38).

Finalmente, per la quarta proprietà, l'autore ritorna a parlare della lonza:

Ultimamente, dissi questo animale essere crudele, per la qual crudeltà è da intendere la crudeltà di questo peccato, il quale quegli, che più con lui si dimesticano e congiungono, le più delle volte conduce a crudelissime spezie di morte (*ibidem*).

Evidentemente Boccaccio non ha tenuto conto del commento dell'Ottimo, che al contrario definisce la lonza una bestia pacifica, amica di tutti gli animali eccetto del “dracone”, proprietà che sia Isidoro (Eth., XII) sia il *Liber de Proprietatibus* attribuiscono alla pantera: “Panthera [...] omnium animalium est amicus, excepto dracone quem valde odit” (Eth. LXXX), ma si è soffermato ancora sulle qualità del leopardo, “bestia saevissima” (Eth. LXV), proprietà non citata per le altre bestie alle quali è stata finora associata la lonza. Ma la crudeltà serve all'autore per sottolineare l'opposizione amore-morte:

Quanti robusti giovani, quante vaghe donne, mentre senza alcun freno questo disonesto diletto hanno seguito, hanno già la lor morte, dopo faticosa infermità, avacciata? Quanti ancora, non potendo sofferire né porre modo al loro fervente desiderio di pervenire a quello, hanno se medesimi disonestamente disfatti? (*ibidem*).

Il richiamo ad “Amor condusse noi ad una morte” (*Inf.* V, 106) è più che evidente, inteso come amore lussurioso che porta a essere “disonestamente disfatti” dal “disonesto diletto”, con una sottolineatura retorica in queste parole (allitterazioni, ripetizioni e ossimori) certamente non casuale.

La conclusione dell’analisi boccacciana sorprende ancora quanto alla scelta di vocaboli:

Bene adunque si può questa bestia dire essere la concupiscenza carnale [...] qualora l'animo, riconosciuta la tristizia di quella, da essa partir si vuole e alle divine cose tornarsi, con non piccola forza s'ingegna di ritenerlo (*ibidem*).

L’autore non parla di lussuria, ma più in generale di concupiscenza, come aveva fatto Pietro Alighieri, evidenziando il desiderio, l’appetito naturale in quanto tale e non soltanto come vizio che produce “tristizia” dalla quale bisogna allontanarsi (partir) per “alle divine cose tornarsi”: divine cose opposte alla sensualità, come opposti sono i verbi usati, partire e tornare (anche nel senso di “volgersi a”).

La lonza viene dunque analizzata in senso morale ma arricchendo le allegorie precedenti di elementi finora non utilizzati da altri e inseriti seguendo uno schema allegorico e un canone interpretativo che non solo è più quello dei primi commenti, ma è completamente diverso in quanto “parte da un’altra norma, da un altro inconscio ideologico, la norma o ideologia dell’anima bella” (Varela-Portas 2011:23) da cui Boccaccio fa scaturire il suo Decameron, la narrazione come operazione ideologica di porgere la sapienza ai “molti” del *Convivio*, come stava facendo nelle pubbliche *Esposizioni sopra la Commedia* a Firenze, quando poi fu interrotto dalla malattia, anche se qualcuno ha ipotizzato una pressione da parte dell’ambiente intellettuale fiorentino, forse dello stesso Petrarca, che lo avrebbe rimproverato di “aver perseguito incautamente uno scopo divulgativo, traviando l’altezza del messaggio dantesco” (Calenda 2011:241).

Gli ultimi commentatori del secolo, Francesco da Buti (1385-95) e l’Anonimo Fiorentino (1400) mostrano una lettura, come abbiamo visto già nel commento ai Proemi, più autonoma e allargata talora a nuove conoscenze, in questo

caso anche di tipo scientifico, oltre a risentire della lettura delle *Expositiones* di Boccaccio. Francesco da Buti rimarca infatti che il suo compito di commentatore è quello di spiegare i quattro sensi delle scritture, ma non per forza tutti insieme; anzi, sembra rivendicare il compito del commentatore che è quello di capire la “intenzione dell'autore” secondo la propria e personale prospettiva mentale, cioè di fare una vera operazione di interpretazione:

Et inanzi che si cominci la esposizione, si dee notare che tutte le esposizioni si fanno in uno di questi quattro modi; cioè o secondo la lettera, com'io ò ora sposta la storia litterale; o secondo la nostra fede, e questa si chiama sposizione allegorica; o secondo la moralità delle virtù e del modo del vivere, e questa si chiama morale; o secondo l'eterna vita, che da noi si spera, e questa si chiama esposizione anagogica. [...] E però esporremo prima la lettera et appresso secondo l'allegoria o vero moralità, secondo ch'io crederò che sia stata intenzione dell'autore (DDP: Buti, *Inf.* Intro, Nota)

Nel caso delle tre fiere, dice addirittura che “Allegoricamente si dee intendere, o vero moralmente: imperò che tra moralità et allegoria non fo distinzione, seguendo li grammatici, che dicono che, quando la sentenza è altro che le parole suonino, è allegoria” (DDP: Buti, *Inf.* I, 61-66); dunque, il senso allegorico è apertamente accorpato a quello morale, come del resto abbiamo notato in quasi tutti i commentatori anche se si trattava di un procedimento non così programmaticamente definito ed esplicito.

Per quanto riguarda la lonza, spiega prima il senso letterale, cioè “che è la femina di quello animale che si chiama pardo, che, secondo il Maestro delle proprietadi è lussurioso animale” per poi passare al senso morale delle tre proprietà del corpo della fiera cioè la pelle maculata, la leggerezza e la velocità:

**ch'avea la pelle sua maculata**, la quale significa per li vari colori la varietà de' pensieri e inganni, che induce questo vizio in chi elli **signoreggia**, e li vani adornamenti mostranti quel che non è, che portano quelli che in tale peccato s'involgono; e come tal fiera è dilettevole all'apparenza et è ferocissima, intanto che con salti grandissimi piglia la preda e succhia il sangue, del quale è molto vaga; così questo vizio pare **al principio dilettevole, ma poi si trova ferocissimo**, in quanto **consuma il sangue umano**, lo quale nel coito si perde e spesse volte nelli sfrenati e stemperati induce la morte. Dice ancora **ch'era leggiere**: però che la **lussuria fa li uomini leggeri**, lasciandoli mutare del buono proposito, come si dice d'Aristotile che si lasciò infrenare e mettere la sella e cavalcare a una donzella della Reina del re Alessandro. **E ultimamente dice ch'era presta molto**, a dimostrare che tale affetto subito viene e **subito passa dell'animo**, et ancora **subito passa lo suo diletto**, come subito viene; e questo è vero quanto all'atto che si esercita e quanto all'età alla quale questo vizio massimamente signoreggia, che è **l'adolescenzia**, che tosto passa. (*ibidem*).

Gli elementi presenti in questa glossa sono quelli dei precedenti commenti, da Guido da Pisa a Boccaccio, così come la caratteristica della ferocia opposta all'apparenza dilettevole. Il vizio che "signoreggia" allude non tanto alla lussuria quanto alla signoria d'Amore dell'età cortese e stilnovistica, ponendo la fiera sul piano non solo morale ma ideologico: l'amore vizio, apparente e dilettevole, ma poi feroce, opposto all'amore virtù, nascosto dall'apparenza del primo. Il sangue di cui parla Boccaccio del quale la fiera è golosa sarebbe invece allegoria del "sangue umano, lo quale nel coito si perde e spesse volte nelli sfrenati e stemperati induce la morte", spiegazione che appare qui derivata dal campo medico più che da quello filologico o filosofico-morale, come avevamo visto in Boccaccio. Anche la leggerezza e la velocità fanno riferimento al fatto che "la lussuria fa li uomini leggieri, lasciandoli mutare del buono proposito" e che "tale affetto subito viene e subito passa dell'animo, et ancora subito passa lo suo diletto, come subito viene", individuando per tale qualità un movimento a due sensi ("subito viene e subito passa") da cui evidentemente l'inconscio ideologico non può più prescindere – il movimento è insito nella natura di tutte le cose della natura e anche dell'animo umano, come aveva già spiegato Boccaccio – ma agganciando a tale considerazione quanto aveva detto Guido da Pisa a proposito dei vizi in successione cronologica a seconda dell'età: "e questo è vero [...] quanto all'età alla quale questo vizio massimamente signoreggia, che è l'adolescenzia, che tosto passa" (*ibidem*). A questa considerazione Francesco da Buti aggiunge, ed è il primo a farlo, che anche "l'ora del tempo e la dolce stagione" (*Inf.* I, 43) sono un'allegoria dell'età della giovinezza vista come età della ragione in contrapposizione alla "sfrenatezza della adolescenzia":

E perciò aggiugne che l'ora del tempo e la dolce stagione li davano buona speranza di vincere la detta fiera, significando per l'ora del tempo il giudizio della ragione, che illumina la mente, come il sole il mondo; e per la dolce stagione, che è la primavera, la sua giovinezza la qual'era domevole, passata la sfrenatezza della adolescenzia. (*ibidem*).

Nell'ora mattutina c'è l'allegoria della ragione: "significando per l'ora del tempo il giudizio della ragione, che illumina la mente, come il sole il mondo" costruisce una similitudine tra ragione che illumina la mente/sole che illumina il mondo e alludendo quindi alla ragione dell'età giovanile come antidoto alla lussuria. Ma ricordiamo che in *Amor che movi* chi illumina la mente è proprio

l'amore, con la stessa similitudine del sole, e di conseguenza la ragione corrisponde all'amore virtuoso. Di conseguenza, anche l'età in cui Dante si sarebbe fatto vincere dalla lussuria come dinamica amore/vizio sarebbe l'adolescenza e non la giovinezza, e dunque l'autore starebbe forse riferendosi all'incontro con Beatrice (forse conosceva la *Vita nova*), mentre nella giovinezza (dopo i 25 anni, ricordiamolo) avrebbe lasciato tale vizio per dedicarsi a qualcosa che implichi l'uso della ragione (la filosofia?) e l'amore virtuoso.

L'Anonimo Fiorentino infine dà alla lonza il nome alternativo di "Liopardo", senza più chiedersi se sia effettivamente così ma passando subito all'analisi degli altri elementi allegorici, cioè leggerezza, velocità e crudeltà:

Questa Lonza, ovvero Liopardo, vuole qui per figura intendere il vizio della Lussuria. La lonza è **leggerissimo animale et veloce** et corrente et **crudele** quando s'adira: pieno d'inganno. [...]. Veramente la Lussuria si può assomigliare a questo animale, perchè chi ha l'appetito inclinato a questo vizio sempre sta in sollecitudine. Onde Ovidio: *Res est solliciti plena timoris amor*. (DDP: Anonimo F., *Inf.* I, 32-36).

Ciascuno di questi elementi viene spiegato di seguito. Per la velocità si ricorre all'immagine dell'amore alato (Cupido) che abbiamo visto già in Pietro Alighieri, ma spiegando che tale "forma" può cambiare, trasformarsi:

Figurasi l'amore con due ali per la sua velocità, et di varj colori, perchè in varie forme si muta, et ingannato, gli giova d'ingannarsi: è variato, chè li animi di questi cotali, inclinati a vizio et appetito di lussuria, non stanno mai fermi. Onde Plauto: *Agitor, stimulor, versor in amoris rota* etc.:

In entrambe queste glosse si pone in evidenza il movimento sia nella velocità e leggerezza che ne fanno un animale "corrente", quindi sempre in movimento, sia nella "sollecitudine" provocata dalla lussuria in "chi ha l'appetito inclinato a questo vizio", sia nelle trasformazioni di Amore, sia negli "animi" di "cotali, inclinati a vizio et appetito di lussuria, non stanno mai fermi" a sottolineare da una parte la condanna per tutto ciò che cambia forma, aspetto e porta a muoversi troppo, proprio dell'immutabilità dello stato del modo sacralizzato, dall'altra un elemento sociale, cioè che tale movimento esisteva, tanto che viene qui condannato proprio per il fatto di esistere e testimoniando dunque l'ormai diverso orizzonte culturale del mondo umanistico.

Per spiegare l'elemento della crudeltà della fiera, non presente nel testo dantesco ma derivato dal commento di Boccaccio, l'Anonimo inserisce inoltre un

altro elemento umanistico, cioè la citazione di una tragedia greca classica: pone l'esempio di Medea, assassina per amore di Giasone, traccia che, insieme con la citazione plautina, mostra un orizzonte interpretativo frutto di un retaggio culturale molto differente rispetto a tutti i commenti precedenti che hanno citato come riferimenti classici Virgilio o al massimo Epicarmo. L'amore-lussuria è infatti capace di portare alla morte non gli amanti stessi, ma coloro che li circondano, a differenza di Boccaccio che aveva parlato di "disfacimento" degli amanti dovuto all'amore crudele nei confronti di chi ne è preso, o di Benvenuto che attribuisce alla donna in quanto soggetto dell'amore la capacità di uccidere "sicut basiliscus", o infine di Francesco da Buti che attribuisce la crudeltà e la sete di sangue a una questione fisiologica che porta alla morte chi usa troppo della lussuria:

[...] è crudele, chè per questa cagione si conducono gli uomini a ogni crudeltà. Medea uccise il fratello, abandonò il padre et il paese per andarne con Jansone: ogni cosa pospose per amore di lui (*ibidem*),

dove non possiamo non pensare all'amore totale di Ghismonda per Guiscardo (l'Anonimo fiorentino scrive nel 1400, ben dopo la pubblicazione del *Decameron*) in *Decameron* IV, 1 come ne ha parlato J. Varela-Portas:

Ghismonda risponde con un «discorso epidittico» in cui non cerca di convincere né giustificare gli errori ma al contrario esprime la propria verità ideologica, la logica interna delle proprie azioni, con orgoglio e consapevolezza. Incomincia così una ricca tradizione di donne che preferiscono la morte anziché rinunciare alle proprie verità dell'anima (Varela-Portas 2012:40).

Per concludere, anche l'anonimo commentatore fiorentino chiude con il riferimento intertestuale al XVI dell'*Inferno*: "Come sia pien d'inganni l'Autore medesimo parlando della fraudolenza dice: *Et con questo pensai alcuna volta Prender la Lonza alla pelle dipinta*" (*ibidem*), riferendosi però non alla lussuria come vizio in sé ma all'amore come fonte d'inganno, legandosi alla glossa successiva sulla *gajetta pelle* che in maniera anche qui originale la vede come allegoria morale legata, come già diceva Benvenuto da Imola, all'aggettivo "gajo" non riferito però alle donne, bensì a "uomini lieti et gaj" e con significato contrario alla malizia d'animo:

**La gajetta pelle:** Prende ancora conforto per la gajetta pelle, però che questo vizio non procede da malizia d'animo, ma più tosto da uomini lieti et gaj, onde Seneca nelle Tragedie: *Nutritur in te* etc. (38-43).

Con queste due ultime chiose sembra ormai concluso il processo di adattamento mentale e collettivo dell'intellettuale all'orizzonte culturale e ideologico del nuovo modello borghese e animistico. L'autore non parla più di allegoria a proposito delle macchie del pelo e degli altri elementi della lonza. Ciò che gli importa è “prender la lonza”, gettare il ponte tra l'umano e il divino, impadronirsi di un orizzonte sacralizzato e renderlo “umano”. Ciò può essere fatto solo dal discorso ideologico e poetico che rende tale possibilità da “malizia”, “virtù” e che procede da chi ha reso “leggiadro” il suo animo; ma non solo l'animo, che è lieto e gaio, ma anche il corpo (per metonimia è la pelle “gaietta” che lo ricopre). “La parte e il tutto si riconciliano, si sovrappongono, sono la stessa cosa”, ha spiegato G. Bottiroli (1996: 20)<sup>84</sup>; si ha cioè in questa glossa una “declassificazione” della bestia, non più “mortale” come ancora nell'orizzonte sacralizzato di Maramauro trent'anni prima, ma addirittura “senza malizia” proprio perché la sua allegoria riguarda ormai solo il raggiungimento della virtù che se a volte può sfuggire, come sfugge a Dante la lonza di *Inf.* XVI, non è impossibile da raggiungere per chi è nobile d'animo. Sono gli “uomini lieti e gaj” che leggono e leggeranno il poema quelli che si identificheranno in questo nuovo orizzonte in cui il peccato non è più il distacco dalla visione divina del mondo, ma il non entrare nella prospettiva della nobiltà dell'animo, della leggiadria: un vizio “sociale”, come vedremo che sarà anche per il leone e per la lupa.

Lo schema seguente riassume le diverse spiegazioni della lonza nei commentatori e i passaggi interpretativi che abbiamo suddiviso in tre periodi. Il primo, da Jacopo Alighieri al primo Ottimo, di tipo esegetico e dipendente dalla visione del mondo sacralizzata, tranne che per Iacomo della Lana, in cui la vanagloria si richiama all'ideologia dell' “anima bella” rispetto all'idea dell'amore; un secondo periodo, dal secondo Ottimo a Guglielmo Maramauro, in cui la concezione del mondo sacralizzata emerge nelle impostazioni dei commenti, costruiti ancora con schemi esegetici, ma umanistici nei contenuti, anche dal punto di vista delle citazioni classiche; un terzo periodo, da Boccaccio in poi, in cui, nonostante il grande certaldese sembri in vecchiaia in una fase palinodica rispetto ai suoi scritti precedenti – e si ricordi, come dice Bellomo, che “Boccaccio era pur

---

<sup>84</sup> Lo spiega a proposito del passaggio dall'allegoria come modo di conoscenza a un nuovo tipo di conoscenza che avviene tramite una sineddoche che egli chiama “confusiva” e che sarebbe caratteristica sia formale sia ideologica della nascita del racconto (cfr. Varela-Portas 2012: 37).

sempre un chierico” (Bellomo 2004:173), appare molto chiaramente l’individualità degli autori e la loro propensione a fare della scrittura un gesto di comunicazione letteraria che metta sullo stesso piano intellettuali e popolo, popolo grasso e popolo minuto.

FIERA	COMMENTO	VIZIO	ELEMENTI DISTINTIVI	SPIEGAZIONE
Lonza	Jacopo Alighieri	lussuria	pelo maculato	Caldezza e umidità diversi piaceri
	Graziolo Bambaglioli	luxuria	Voluptas, libido	Insaziabilità
	Iacomo della Lana	vanagloria	leggerezza, velocità, pelo maculato	leggerezza d’animo varietà delle cause del peccato
	Guido da Pisa	lussuria	Età dell’uomo	Adolescenza
Lonza/Pantera	Ottimo 1	lussuria	Leggerezza, velocità, pelo maculato	Velocità nel cadere nel vizio Diversi piaceri (Corpo/animo)
	Ottimo 3	lussuria	Bestia pacifica Minore del leone	Minor gravità
			Maculata	Diversi piaceri/umidità e caldezza/voluptas
			Leggera e presta	Sollecitudine
	Anonimo Selmiano	lussuria	Impedisce pensieri buoni	Impedisce salita al colle
	Pietro Alighieri 1	Vitium carnis	Levis et presta dea Venere	multiplex fallacia
	Pietro Alighieri 2	Vitium carnis	Maculata	multiplex fallacia
Lonza/Lince/Lupa cervaria	Pietro Alighieri 3	Vitium carnalis luxurie	Maculata, dea Venere lupa cervaria Cupido/leggerezza e velocità corrigia varia	Fallacia Bestia esistente (liv. Letterale) Subita et impetuosa Concupiscenza
Lonza/Lince/Pardo	Benvenuto da Imola	Lussuria, non vanagloria	Pelo maculato Leggera, presta Gaietta pelle	Apparentia pulchritudinis vitum velocius/venenum mulieris Donna gaia
	Chiose Cassinesi	Luxuria	Pelo maculato	Apparentia pulchritudinis/luxus/attrazione
	Guglielmo Maramauro	Lussuria	Bestia mortale Gotature Leggerezza	Peccato Diversi modi di peccare Immediatezza peccato
	Boccaccio	Lussuria	Leggerezza/velocità/pelo maculato Sangue	Appetito sessuale Diversi piaceri Atto sessuale da fuggire/ Morte crudele del lussurioso
Lonza/Femmina del pardo	Francesco da Buti	Lussuria	Macchie Ferocia/succhia il sangue Leggera, presta/età dell’uomo	Vani adornamenti Vizio che consuma il sangue Volubilità d’animo
	Anonimo Fiorentino	Lussuria	Leggera, veloce Crudele Gaietta	Sollecitudine Medea Uomini lieti e gaj

### 5. 3. 2. Il potere e la nobiltà: il leone

Per quanto riguarda la seconda fiera, il leone, il commento di Jacopo Alighieri afferma subito che la sua “significazione apertamente si vede”, e sarebbe la superbia: “Il secondo [vizio] superbia in forma di leone figurata, la cui significazione apertamente si vede (DDP: Jacopo, *Inf.* I, 44-48), senza identificare però alcun elemento dell’allegoria. Graziolo Bambaglioli invece ne individua uno,

l'elemento della "test'alta", spiegato moralmente come voler "aparere sublimis" e "omnibus et ab omnibus anteferri":

Modo ex istis verbis ostendit qualiter ipsa **superbia**, que significatur et ponitur **pro leone**, eundem auctorem in hanc silvam prepedivit. Et hoc satis evidenter apparet cum dicit **con la test'alta**, quoniam ipsa detestanda superbia semper appetit aparere sublimis, semper procurat omnibus et ab omnibus anteferri (DDP: Graziolo, *Inf.* I, 44.).

All'usare pronomi e aggettivi di genere femminile, Graziolo spiega l'allegoria del leone in senso morale come personificazione della superbia "ipsa detestanda", che "semper appetit aparere sublimis, semper procurat omnibus et ab omnibus anteferri" estrapolando il significato morale da riferimenti concreti al potere umano. Come ha spiegato López Cortezo, "[il leone,] il 're' degli animali, [è] situato dal poeta nella posizione mediana della triade, nel posto centrale. La regalità, infatti, è un tratto inerente al leone, e ciò dovrebbe implicare anche la sua superiorità fisica e gerarchica sulla lonza e la lupa" (López Cortezo 2004:139), aprendo così un discorso non tanto morale sulle tre fiere, ma soprattutto politico. Nel successivo riferimento extratestuale e patristico del commento a Isaia di san Girolamo, Graziolo cita infatti il passo in cui la superbia viene attribuita all'angelo delle tenebre, figlio della stessa superbia e della perdizione, Lucifero insomma:

Et hoc est quod scribitur per Ieronimum **de illo superbie et perdictionis filio, angelo tenebrarum**, quod contra suum creatorem elatus sic in verba precipitationis erupit: "Ponam sedem meam ab aquilone et ero secundus Altissimo" {cf. *Isai.* 14, 14 e Ieron. *Commentum in Isaiam prophetam* (PL 26, 166)} (*ibidem*).

Dunque l'angelo è superbo perché ribelle al suo creatore, per cui alla superbia viene data una connotazione non solo biblica e morale ma proprio politica, di ribellione all'autorità. Tale connotazione "ribelle" non si trova in Iacomo della Lana, che vede il leone sì come "figura" della superbia, ma basa la sua analisi sul piano del peccato, ma su quello del potere come forza prima nel mondo animale (piano letterale) dove il leone "per sua fortezza signoreggia li altri animali", poi nel mondo umano (piano allegorico) su "colui che si sente forte vuole superchiare e dominare li altri":

Superbia figura in Leone lo quale per sua fortezza signoreggia li altri animali. Or è così che sempre **colui che si sente forte vuole superchiare e dominare li altri**. (DDP: della Lana, *Inf.* I, 45-48).

A questo proposito López Cortezo ha spiegato che, facendo corrispondere i vizi rappresentati con le altre fiere, cioè la lonza e la lupa, esse rappresentano vizi di genere femminile e “non sono maschi, ma femmine. Questo fatto fa pensare più che alla superbia (femminile), al “rex superbus” come s. Agostino chiama Lucifero in un passo del *De Trinitate*<sup>85</sup>, come aveva anche spiegato Graziolo. Tale caratteristica di superbia sarebbe, continua lo studioso spagnolo, “in opposizione al ‘rex humilis’, mediatore di vita, che fa ritornare l’anima in patria per un’altra via” (2003: 140-141).

Quindi, il leone ha in sé un'opposizione, quella tra superbia e umiltà-saggezza, che è proprio ciò che spiega di seguito Iacomo della Lana:

E secondo ragione naturale li forti non denno signoreggiare li altri, ma li savi denno essere li signori sì come pruova Aristotile in la *Politica* che li savi sono e denno essere signori e liberi, e li altri denno essere sudditi e servi (DDP: Iacomo della Lana, *ibidem*).

Per capire come deve comportarsi un vero “signore”, Iacomo esprime una sua visione del potere in cui, “secondo ragione naturale”, come espressa nella *Politica* di Aristotele, esso deve appartenere a “li savi” che sono coloro che si contrappongono ai “forti”.

La caratteristica della superbia dei forti è messa in opposizione alla saggezza che rende signori: la corrispondenza è infatti tra “li forti” che “signoreggiano” e “li savi” che “sono e denno essere signori e liberi”; dunque la differenza sta tra “signoreggiare” ed “essere signori”. Il vocabolo rimanda all’ambito semantico della nobiltà e a una divisione sociale tra i signori che “signoreggiano”, ci si scusi il bisticcio, e i nobili che “sono signori e liberi”, e ai quali deve appartenere il potere. Sembra evidentissimo il richiamo alla divisione sociale nei Comuni tra magnati e popolo, grasso e anche minuto, o vecchia aristocrazia e nuova nobiltà che doveva essere vigente anche nella Bologna in cui operava Iacomo della Lana. Non solo, ma alla nobiltà è associato il valore della saggezza, virtù che anche Dante associa al potere. U. Carpi ha spiegato che, dieci anni dopo la scrittura della canzone *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, cioè verso il 1305, “nel momento della redazione del quarto trattato del Convivio, la definizione della nobiltà per Dante si deve cercare in un contesto affatto diverso da quello comunale fiorentino degli anni Novanta, un contesto di regni feudali, di incipienti regimi signorili, di Comuni popolari,

---

<sup>85</sup> (IV xii 15).

mancanti della forza aggregatrice della curia imperiale” (Scrimieri 2014:6) che non è molto diverso da quello in cui Iacomo affronta il discorso della saggezza come base del potere nella Bologna che proprio mentre egli scrive (1324-28) si trova sotto il regime tirannico del cardinale Bertrando del Poggetto (1324-1334) che nel suo furore antighibellino e antimperiale agirà anche contro Dante, come ricorda Boccaccio, dando l’ordine nel 1328 o 1329 di bruciare in pubblico tutte le copie della *Monarchia* che era riuscito a trovare; e avrebbe fatto bruciare anche le ossa di Dante se non si fossero opposti due influenti personaggi, un nobile fiorentino e uno bolognese, che riuscirono a impedire l’oltraggio al defunto poeta<sup>86</sup>.

L’allegoria viene usata da Iacomo in modo non analitico ma politico, in un orizzonte culturale che deriva da un peculiare e difficile momento storico del Comune bolognese. Legando questa glossa a quanto il commentatore aveva detto anche a proposito della lonza e della “vanagloria”, entrambe le fiere – leone e lonza – sembrano assumere un significato legato all’idea dell’”anima bella” nella sua connotazione politica determinata dal peso cittadino dei ceti professionali (come quello a cui apparteneva Iacomo) e nobiliari pre-signorili (come quello di Ostagio da Polenta, che “salva” le ossa di Dante insieme al nobile fiorentino).

Un’altra prospettiva è quella del commento, quasi coevo a quello di Iacomo, di frate Guido da Pisa che riprende le allegorie delle tre fiere spiegando il vizio di superbia in relazione all’età della giovinezza, secondo la divisione che già abbiamo visto in *Cv. IV, xxiv*:

Secunda fera dicitur leo, qui propter suam audaciam et propter coleram quam habet adustam, propter quam dicitur pati quartanam, superbiam prefiguratur, que quidem maxime habet iuvenes impedire; quia talis etas avida est honoris, sicut adolescentia est avida voluptatis.

Questo commentatore usando un verbo di tipo descrittivo-figurativo spiega che il leone “prefiguratur” la superbia che ha due effetti: uno letterale, cioè l’audacia e la collera “adustam”, infiammata, che infatti causa la febbre (*quartanam*), un altro morale, cioè l’avidità di onori nell’età giovanile, per cui “maxime habet iuvenes impedire”. Sembra quasi che Guido voglia “impedire” ai “giovani” (Dante spiega

---

<sup>86</sup> “il detto cardinale [...] avuto il soprascritto libro, quello in publico, si come cose eretiche contenente, dannò al fuoco. E il simigliante si sforzava di fare dell’ossa dell’auttore a eterna infamia e confusione della sua memoria, se a ciò non si fosse opposto, uno valoroso e nobile cavaliere fiorentino, il cui nome fu Pino della Tosa il quale allora a Bologna, dove ciò si trattava, si trovò, e con lui messer Ostagio da Polenta, potente ciascuno assai nel cospetto del cardinale di sopra detto” (Boccaccio 1995: on line).

che tale età va dai 25 ai 45 anni) non solo di cadere nell'avidità di potere, ma proprio l'accesso alle cariche pubbliche nell'età in cui gli esponenti della nuova borghesia potrebbero entrare a far parte della classe dirigente del Comune, adattandosi perfettamente alla visione immobilista e organicista della società sacralizzata che si riscontra anche nell'analisi dell'allegoria del leone, come vediamo qui di seguito.

Nel leone Guido individua infatti, *secundum licteram*, quattro elementi di analisi, il primo dei quali è l'immagine: non si tratta di un leone, ma dell'immagine di un leone:

Circa quem leonem [...] **non dicit eum absolute fuisse leonem, sed habuisse effigiem leoninam**, ibi: «la vista che m'apparve d'un leone» (*Inferno* 1.44-45).

Guido sottolinea prima di tutto un dato che sembra stilistico, cioè la differenza tra l'*effigies* e l'*esse*: il leone raffigura la superbia ma tale peccato non è esso stesso un leone: “peccatum superbie dicitur habere effigiem leoninam, non tamen ipsum esse leonem” (*ibidem*), distinguendo nettamente l'allegoria (“effigiem leoninam”), dal livello letterale (“ipsum esse leonem”). Ma il dato stilistico ne evidenzia ben altri. Si tratta infatti da una parte di un dato “visivo” che mostra una mente abituata a ragionare per immagini e ad analizzare la “littera” per “vedere” un'allegoria. Dall'altra si evidenzia il suo modo di vedere il mondo, cioè distinguendo tra le “effigi” del mondo reale e l’”essenza” di ciò che significano, a cui rimandano, che è la verità nascosta, al contrario dell'effigie, che è la verità apparente ma falsa, allegorica, che serve solo per insegnare alla mente a vedere al di là dell'apparenza. Il secondo elemento è la “testa alta” che non offende solo gli uomini, ma anche Dio: “Superbia erecta cervice contra omnem hominem semper vadit; et non solum contra hominem, sed etiam contra Deum” (*ibidem*), richiamando l'immagine della ribellione che offende l'autorità divina – Lucifero, come citava Graziolo – ma anche l'autorità umana; va anzi “contra omnem hominem”, in una esegesi sempre a due “facce”, quella umana e quella divina.

Il terzo elemento è quello della “rabbiosa fame”, per il quale anch'egli fa del leone un'allegoria di Lucifero il quale “rabiosam dicitur pati famem” che non riuscì a placare: “superveniente superbia contentari non potuit”, interpretando il leone come un contrappasso di Lucifero, come ci suggeriscono il verbo *pati* e la congiunzione *ideo*, che si sono visti usati nelle corrispondenze legate alle allegorie

del contrappasso nel paragrafo dedicato a tale procedimento. La punizione anzi, come si è visto, il prolungamento dell'incontentabilità (livello allegorico) di Lucifero nella sua aspirazione a "honoribus et dignitatibus" – ma di quelli massimi, cioè uguali a quelli di Dio – è patire per sempre la fame (livello letterale) di potere nel leone (affamato, livello letterale) che a sua volta è allegoria della superbia che porta alla sete di potere, in una corrispondenza circolare e carica di molteplici significati che si può dire "sovrallégorica":

**“quod superbia nunquam honoribus et dignitatibus satiatur. Exemplum habemus in primo angelo, qui positus a Deo in tanto culmine dignitatis, superveniente superbia contentari non potuit; et ideo rabiosam dicitur pati famem”** (*ibidem*).

Il quarto elemento è il generare timore: "ex suo aspectu aeri timorem ingerere videbatur, ibi: «sì che pareva che l'aer ne temesse»" (*ibidem*), spiegato con un esempio politico sulla superbia che si converte in tirannide e accostando ancora una volta alla superbia il potere: "Est notandum quod ipsa superbia molestat et infestat maxime cum in tyrannidem convertitur" (*ibidem*). in cui, in una *climax* ascendente di significati, il potere diventa tirannide, come era per Iacomo della Lana.

Le redazioni di Pietro Alighieri su questi versi cominciano a cambiare la prospettiva di commento, come abbiamo visto anche negli altri casi, e si possono riassumere tutte nella terza (1359-64), in cui il vizio viene interpretato in senso esclusivamente morale come "ira" e confrontato con le *Consolationes* di Boezio in cui in cui si associa il leone a chi è "ire intemperans".

Secundario fingit auctor in dicto ascensu se fore impeditum a vicio superbie, sive ire, ut sequele superbie, in forma leonis, iuxta figurationem Boetii in hoc dicentis, in quarto *Consolationis*: Is ire intemperans fremit leonis animum gestare credatur {Boeth., Cons. IV pr. vi 4}. (DDP: Pietro3, *Inf.* I, 45).

Il verbo usato in questo caso è *fingere* che come abbiamo visto rispecchia una forma interpretativa che ha come supporto l'immagine di un mondo che è falso ma che rimanda a verità assolute e "velate", come la "forma leonis" che rimanda al vizio "superbie", ma il fatto di porre una citazione filosofica a supporto della sua interpretazione denota un atteggiamento mentale che, come si è visto, fa riferimento a un orizzonte desacralizzato così come quello di spiegare la superbia con un sinonimo, "sive ire", come se il lettore trovasse difficoltà a capire realmente a cosa si riferisse il vizio non solo nella sua astrazione ma anche nella sua raffigurazione:

La superbia legata al potere e alla fame come allegoria morale della ricerca dell'altrui sottomissione è presente anche in Benvenuto da Imola, fondamentalmente in accordo con i commenti precedenti a quello di Pietro Alighieri:

[...] timor est contrarius spei, quia scilicet est de malo futuro. Ideo bene dicit: **ma non sì che paura non mi desse la vista che m'apparve d'un leone**, nam solus conspectus superbi terret. Et describit ipsum leonem ab actu, dicens: **questi**, scilicet leo, **parea che incontro me venisse con la testa alta**. Per hoc tangit morem superbi, qui incedit capite elato, et alta petit. Et dicit **con rabbiosa fame**, quia superbus totum appetit, et vult omnes subjicere sibi, et per hoc saepe incurrit rabiem furoris, ut patet in multis. **sì che parea che l'aere ne temesse**, idest viri aerei, idest alti vel sapientes, quasi dicat tacite: non solum minores, sed etiam majores timent altam superbiam leonis, idest potentis. (DDP: Benvenuto, *Inf.* I, 44-48)

Notiamo una interessante spiegazione retorica dell'aggettivo "alta" che nella glossa diventa invece un sostantivo: "more superbi qui alta petit", commentando l'allegoria del leone non in senso morale come simbolo di superbia, ma in senso spaziale come il risultato, l'effetto della superbia, cioè il cercare il potere come *alta*, "ciò che sta in alto". La "fame" è quella dell'altrui sottomissione: "quia superbus totum appetit" secondo quanto spiegato anche da Iacomo della Lana quando parlava di "signoreggiare" ma qui con un esplicito riferimento all'appetito sensitivo che porta come risultato alla "rabiem furoris" di cui forse anche Benvenuto ricorderà la manifestazione negli eccessi del cardinale del Poggetto, mentre ancora molto interessante è la spiegazione di "aire", allegoria dei "viri aerei et alti et sapientes" in cui si sentono i riflessi di una cultura riservata ai "viri aerei" cioè più che in alto, sia a livello di classe sociale, sia di lontananza dalla classe media, uomini che usufruiscono di una cultura riservata a pochi, come stava diventando la cultura umanistica. Dicendo infatti che Dante, "quasi dicat tacite: non solum minores, sed etiam majores timent altam superbiam leonis, idest potentis" sta manifestando la divisione della società – anzi, del popolo, sottomesso all'autorità – in due parti, popolo grasso e popolo minuto, Arti maggiori e Arti minori, e che il potere tirannico non fa distinzione di classe sociale.

Benvenuto, da buon allievo di Boccaccio, inserisce qui una piccola nota – un pre-testo – sulla vita di Dante, spiegando che "[autor] ipse fuit superbus" tum quia nobilis, [...] tum quia scientiatus", anche se tali dati sembrano un po' generici, in

quanto in realtà Dante non fu né nobile di stirpe, né *scientiatus*, cioè addottorato in una *scientia*:

Et nota quod autor bene fingit se etiam timere superbiam, quia de rei veritate ipse fuit superbus, tum quia nobilis, cum nobiles naturaliter sint superbi, tum quia scientiatus, quia scientia saepe inflat; unde autor suam superbiam sponte confitetur Purgatorii capitulo XIII (*ibidem*).

Anche Guglielmo Maramauro, spiegando brevemente che la seconda delle tre fiere si riferisce al vizio della superbia, si sofferma sulle caratteristiche della *test'alta* e della *rabbiosa fame*: “D., [...] ora ne dimostra come esso, vexato dal vicio de la superbia in figura d'un leone, el qual venia *con la testa alta e con rabbiosa fame*, li daxeva gran paura”. Spiega poi che “questo è a denotare che 'l superbo sempre va col capo alto e minat[i]evele, con fame e con rabia contra li poveri e umili, sì che non solo li omini, ma l'aire ne teme” (*Inf.* I, 31-33), evidenziando come “superbo” colui che “va [...] contra li poveri e umili”, dunque anche qui con una similitudine di tipo politico e sociale che fa rilevare una profonda divisione della società angioina napoletana non solo con *minores* e *maiores* ma anche con una classe di “poveri e umili” che finora non era stata messa in rilievo da nessun commentatore. La citazione biblica a collazione non si riferisce alla superbia, ma ai peccati in sé stessi che hanno denti di leone che “uccidono l’anima”: “E però se scrive ne lo Ecclesiastico: «Fili, fuge pecata; nam si accesseris ad illa, suscipient te. Dentes leonis dentes eius, interficientes animas hominum»”. (*ibidem*, 46-48).

Giovanni Boccaccio sottolinea le proprietà del leone partendo non dal testo dantesco, ma da altre caratteristiche che abbiamo già chiamato “novellistiche”:

La seconda bestia, la quale si fece incontro al nostro autore, fu un leone, il quale dissi essere inteso per la superbia, alla quale come egli si confaccia ne mosterranno alcune delle sue proprietà, a quelle del vizio poi equiparate. È il leone non solamente **audace**, ma **temerario**; e, appresso, è **rapace e soprastante**, ed è ancora **altisono** nel ruggir suo, in tanto che egli spaventa le bestie circunvicine che l'odono: e, come che assai più ce n'abbia, queste tre bastino a mostrare per lui ottimamente potersi intendere il vizio della superbia. (DDP: Boccaccio, *Inf.* I, 31-60).

L'allegoria viene quindi spiegata a partire non dal testo, ma da conoscenze personali dell'autore che usa il testo come pretesto per “raccontare” come una piccola novella il comportamento della fiera. L'audacia e il soprastare possono essere ricondotti alla *test'alta*, la temerarietà al *temesse*, la *rabbiosa fame* alla

rapacità, ma queste spiegazioni non sono importanti per il fatto di “mostrare” ciò che è nascosto, cioè un insegnamento morale, ma sono funzionali alla rappresentazione di un'altra immagine – anzi diremmo immagine in movimento – che mostra un leone ruggente e le bestie vicine che fuggono spaventate e anche se ha come punto di partenza la lettera del testo, successivamente se ne discosta.

Gli elementi di audacia e temerarietà sono da mettere in relazione con un altro elemento caratteristico del leone che è la forza – a cui il testo non fa cenno – che fa da supporto agli altri due, creando un ulteriore vizio, cioè la presunzione, in quanto il temerario è un presuntuoso che “presumme oltre alle sue forze quello che a lui non s'appartiene”:

Dissi adunque il leone essere non solamente audace, ma temerario; per ciò che, senza misurare le forze sue, non è alcuno animale sì forte, ché ne sono assai più forti di lui [...] Ed Aristotile, nel III dell'*Etica*, là dove parla della forteza, dice che l'esser temerario è vizio, in quanto **il temerario presumme oltre alle sue forze** quello che a lui non s'appartiene [...].(DDP: Boccaccio, *Inf.* I, 31-60).

Un altro elemento è quello del “soprastare” di colui che opprime i “minori” per divenire “maggiore”, legato al desiderio insaziabile (fame) di potere per “essere più temuto e di più eccellente animo reputato”:

Dissi ancora che il leone era rapace e **soprastante**: la qual cosa è quanto più può propria del superbo, al quale, quantunque ricco sia, non sofferà l'animo d'esser contento al suo, ma continuamente prieme e oppressa i **minori**, ruba l'avere, occupa le possessioni, batte e ferisce i resistenti, e in ciascun suo atto è violento e pieno d'ogni nequizia, e in ogni cosa vuol soprastare agli altri, estimando per questo lo stato suo divenirne **maggiore**, essere più temuto e di più eccellente animo reputato.

Anche qui il discorso viene strettamente oltre che legato a una realtà concreta (il superbo) e non a un peccato in generale (la superbia), creando un vero e proprio personaggio le cui caratteristiche si riconoscono nella Firenze borghese e mercantile, dove la lotta per il potere è all'ordine del giorno. La storiella di Boccaccio ci racconta come l'interesse per il potere usa ogni mezzo: “ruba l'avere, occupa le possessioni, batte e ferisce i resistenti, e in ciascun suo atto è violento” così come è sempre vigente la divisione, pur se generica, tra “maggiori” e “minori”. Il fatto che nella corsa al potere il risultato sia quello di essere “di più eccellente animo reputato”, cioè che la lotta politica fatta senza esclusione di colpi sia l'anticamera dell'essere stimati di animo non solo nobile, ma eccellente – cosa che indubbiamente Boccaccio condanna – dà l'idea dell'orizzonte ormai apertamente

commerciale e mercantile che ha trovato la società fiorentina in cui la ricchezza è sinonimo di nobiltà, comunque sia stata acquisita, anzi specialmente se acquisita con la forza. La conferma ci viene dalla terza caratteristica, cioè il ruggito del leone “altisono nel ruggir suo” che determina il successo del superbo sui “paurosi”, evidenziando un ulteriore elemento di compiacenza verso la ricchezza come base dell’affermazione sociale che guarda alla “reputazione”, al “parlare di sé” più che all’essere, all’apparenza di nobiltà più che alla novità d’animo, perché non sa distinguere un vero “animo eccellente” da uno falso e viziato, come appunto il personaggio che Boccaccio continua a descrivere come il protagonista di una piccola novella:

Similmente dissi che il leone era altisono nel ruggir suo e che egli spaventa le bestie circostanti; [...] Al qual romore il vizio della superbia è evidentissimamente simigliante, in quanto l'uomo superbo sempre usa parole altiere, spaventevoli e oltraggiose in ogni suo fatto; sempre parla di sé e de' suoi gran fatti e diletta e vuole che altri ne parli, quello estimando d'essere che i paurosi ragionano per piacergli.

Se per la lonza aveva creato i personaggi dei “lascivi”, qui crea il “superbo”, facendo corrispondere all’allegoria della fiera un’altra rappresentazione, una figura stavolta non fissa e immobile ma in movimento, una specie di “attore” che rappresenta una parte nel teatro delle sue Esposizioni. L’allegoria non ha più per niente il senso di immagine di una realtà altra, ma anzi rappresenta una realtà viva nel tempo e nella storia concreta e “orizzontale”, sullo stesso piano del narratore e del lettore, creando tra di essi un nuovo vincolo comunicativo attraverso la forma letteraria.

La conclusione di Boccaccio sposta la similitudine sul piano morale della superbia che, resa personaggio, anzi quasi un altro mostro, “si para dinanzi agli occhi della mente” e spaventa l’uomo “col mostrargli che, dove egli la sua maggioranza, il suo altiero stato abbandoni, egli diverrà un menomo plebeo”<sup>87</sup>. Dunque il timore del nuovo “nobile” di animo “eccellente” grazie alla ricchezza è quello di perdere il proprio *status* sociale, l’essere “maggiore” per ritornare “menomo plebeo”, ulteriore conferma della logica del profitto appartenente ormai

---

<sup>87</sup> Riportiamo l’intera glossa: “Le quali cose, sanamente considerate, assai aperto dimostrano noi dover potere per lo leone, al nostro autore aparito, intendersi il vizio della superbia, la quale all'uomo, che da lei e dall'altre nequizie si vuol partire e tornare nel cammino delle virtù, si para dinanzi agli occhi della mente, non lusingandolo, ma spaventandolo, col mostrargli che, dove egli la sua maggioranza, il suo altiero stato abbandoni, egli diverrà un menomo plebeo” (*ibidem*).

all'orizzonte socio-culturale ed economico della società borghese e manifatturiera. La superbia è la nuova forma sociale della borghesia cittadina, come mostra il personaggio creato da Boccaccio, continuamente in cerca di affermazione politica e ideologica in un processo sociale divenuto irreversibile, in quanto tornare indietro significherebbe perdere la propria forma di "leone" e ritornare un "menomo plebeo".

Come Boccaccio, anche F. da Buti, spiega che quello che appare non è un leone reale, ma un'immagine: "la vista; cioè apparenza o vero imagine che li apparve d'un leone. [...] e per questo significa che li venne non veramente lo leone; ma altro intende che la lettera" (DDP: Buti, *Inf.* I, 44-48). Entrambi i commentatori battono sulla forma "immaginaria" della fiera, Boccaccio dicendo che il leone-superbia "si para dinanzi agli occhi della mente" a sottolineare che il leone è una creatura della mente e non reale, come ha spiegato G. Gorni: "È curioso che Dante non dica «mi apparve un leone», bensì «la vista [...] m'apparve d'un leone», come se si trattasse dell'apparizione di un fantasma" (2002:33). Il vizio rappresentato dal leone è proprio quello dell'apparenza, della forma più che della sostanza, cosa che i commentatori di fine Trecento recepiscono come forma letteraria, figura retorica: "ma altro intende che la lettera", intendendo l'allegoria stessa come una semplice immagine, una "visione" non reale; è un *phántasma*, un'apparizione, una *visio*, che poi sparisce, come spiega Gorni: "Appare una «vista» di leone, e poi si attacca subito a parlare di lupa" (*ibidem*, 34).

Buti prosegue spiegando che la superbia dopo la lussuria fu il vizio che impedì a Dante "salire su al monte delle virtù" dopo aver "abbandonata la via dei diletti":

Moralmente intende l'autore per questo leone la superbia: imperò che ancora fu vessato dal vizio della superbia, poi ch'ebbe abbandonata la via de' diletti del mondo, volendo salire su al monte delle virtù; ma non tanto quanto della lussuria, e però dice che li diè paura (DDP: Buti, *Inf.* I, 44-48).

Dunque i vizi di lussuria e superbia sono i diletti da cui Dante si è allontanato: la lonza-amore erotico e il leone-presunzione di nobiltà per cercare le virtù di amore e nobiltà come identificative del sapiente, il "saggio" di cui parlava Iacomo della Lana, che sa "signoreggiare" non con la ricchezza ma con queste virtù, proprie dell'ideologia dell'"animo gentile" o "anima bella" della Firenze trecentesca, borghese e mercantile in cui l'orizzonte dell'allegoria non rimanda più

all'idea sacralizzata del mondo ma a un'idea della società e dell'intellettuale "laica", per usare l'aggettivo di R. Imbach, in cui l'opera letteraria serve per instillare nell'anima l'idea e la forma della bellezza.

Nelle due glosse che seguono, anche l'Anonimo Fiorentino vede nel leone la figura di Lucifero come allegoria di "molti uomini" che il vizio, cioè Lucifero stesso, "ha condotti a mal fine". La spiegazione che dà sulla cacciata di Lucifero insieme agli angeli "compagni che 'l seguivono" (che comparati con la frase precedente sono paralleli agli "uomini [...] condotti a mal fine) evidenzia la superbia come caratteristica di chi si ribella non solo all'autorità ma a chi lo ha creato, cioè alla propria origine:

Qui pone il Leone per la superbia. Il Leone è superbissimo animale: [...] come Lucifero che volle essere maggiore che 'l suo Fattore, onde fu fulminato da cielo infino allo 'nferno con tutti quelli che 'l seguirono; [...] Et questo cotal vizio molti uomini ha condotti a mal fine, et però imaginando diede gran paura all'Autore. (DDP: Anonimo F., *Inf.* I, 44-48)

Qui è da sapere che il primo peccato commesso fu la superbia, però che, essendo gli Angioli fatti dalla infallibile sapienza, incontanente Lucifer, il maggiore e 'l più bello, insuperbi tanto che li parve essere pari del suo Creatore: onde Iddio cacciò lui et i compagni che 'l seguivono nel centro della terra, ove si dice essere lo 'nferno. (*ibidem*, 110-111).

La similitudine si struttura tra Lucifero come capo degli angeli ribelli e il leone come re degli uomini superbi, ma in una corrispondenza che valuta il dato teologico per darne un'interpretazione razionale, anche qui in forma di breve racconto, come è ormai consueto da Boccaccio in poi. Come gli angeli ribelli e Lucifero "fulminati fino allo 'nferno" sono da cacciare via dal paradiso, così gli uomini superbi sono da allontanare dalla società in quanto tutti loro rinnegano le proprie origini: e si tratta da una parte della "società" divina e sacra, come è quella alla quale appartiene Lucifero nel libro del Genesi –e quale origine più sacra di quella?–, dall'altra di quella alla quale appartengono i superbi che rinnegano l'origine della nobiltà che viene da Dio per cui non possono essere accettati dalla società, ma devono esserne mandati via.

Il legame tra superbia "purgante" e nobiltà è in *Purg.* VI, 60 quando nel presentare Sordello da Goito Dante ne descrive l'atteggiamento "a guisa di leon quando si posa", anima le cui caratteristiche – altera, disdegnosa, onesta e tarda – sono l'esempio della superbia purgata nell'animo gentile, come infatti Dante

definisce Sordello nel v. 79-81: “Quell' anima gentil fu così presta, /sol per lo dolce suon de la sua terra, /di fare al cittadin suo quivi festa”. L'anima gentile di Sordello nel Purgatorio è infatti lesta ad abbandonare l'alterigia per “fare al cittadin suo quivi festa”, disdegno abbandonato grazie all'elemento civile del “cittadin” che riconosce un'altra “anima mantovana” ma soprattutto nobile di origine, come è senza dubbio Virgilio, nelle due prerogative di nobile di origine ma anche di anima, a compendiare in una sola persona le caratteristiche politiche della nobiltà<sup>88</sup>.

In questo contesto di adattamento sociale alla nuova ideologia borghese sottolineiamo che lo schema retorico usato dall'Anonimo Fiorentino nell'interpretazione dell'allegoria è quello indicato da Dante nell'*Epistola a Cangrande*, al completo dei quattro sensi, come è evidente da questa glossa:

[...] poi Lucifero, vedendo il primo uomo esser creato a possedere il regno che aveva perduto, per invidia il tentò et fello peccare, onde seguì che tutti gli uomini poi sono stati sottomessi a' peccati d'avarizia, lussuria, et altri vizj generalmente (*ibidem*).

L'allegoria parte dalla spiegazione letterale (il comportamento del superbo) per giungere a quella morale (il peccato di superbia) poi a quella allegorica (il leone-Lucifero) e quindi a quella anagogica (l'uomo sottomesso a Lucifero), in una ricerca ancora orientata, seppur solo a livello formale, verso il sistema organico e analogico dell'ideologia feudale, mentre intorno a sé l'intellettuale vede il mondo cambiare, e di tale cambiamento si fa interprete, anche se a volte inconsapevole.

### **5. 3. 3. La lupa, un desiderio incolmabile**

Il primo dei commentatori alla *Commedia*, Jacopo Alighieri vede nella lupa la “sembianza” dell'avarizia spiegando che Dante “a significazione di sua bramosa e infinita voglia [...] di ciò [*scil.* dell'avarizia] golosamente sembianza vede”, utilizzando l'avverbio “golosamente” pensando probabilmente al verso “e dopo ‘l pasto ha più fame che pria” (*Inf.* I, 99), oltre che alla “bramosa voglia”. Utilizzando un avverbio affine al campo semantico del mangiare Jacopo non riferisce la voglia al denaro; se però ricostruiamo lo schema della similitudine, avremo che Dante

---

<sup>88</sup> Ricordiamo ancora che la ricerca della nobiltà “di origine” in senso positivo può essere solo quella che porta a “la ‘Divina Scienza, che –come si sa – gode nella gerarchia dantesca delle scienze del più alto grado di nobiltà, una nobiltà che può, metaforicamente, essere considerata di origine, vale a dire, di ‘schiatta’, in quanto derivata direttamente dall'essere più nobile che ci sia: Dio, da cui proviene ogni nobiltà” (López Cortezo 2014: 39).

“vede” la “sembianza” cioè l’immagine della lupa “golosamente”, alla latina “golosa mente”, cioè con mente (intelletto) golosa, bramosa:

Il terzo [vizio] avarizia, formata in lupa, a significazione di sua bramosa e infinita voglia, sì come per lei tra gli altri animali di ciò **golosamente sembianza vede** e di ciascuna mostrando a cotale salire come grande è l’offesa (Inferno 1.49-54).

Si tratta cioè di una *sembianza* che porta a essere bramosi al solo “vedere”, come nello schema aristotelico: l’immagine passa dagli occhi (vedere) che a loro volta passano all’intelletto che elabora l’immagine provocando golosità. L’immagine della lupa si imprime nell’intelletto attraverso gli occhi e rende l’intelletto stesso bramoso. Tra i tre, infatti, l’avarizia è il peccato, o come dice Jacopo, “l’offesa”, più grave, legata alla “bramosa e infinita voglia” che riguarda l’appetito sensitivo. Iacomo della Lana aggiunge che l’avarizia è una “malattia incurabile” che “come va più inanzi in tempo, cotanto cresce e si radica più in lo cuore umano”, facendo allusione alla teoria delle età dell’uomo collegate con i vizi (come dice Guido da Pisa):

Cioè la lupa ch’è figurata all’avarizia, la quale sì lo vincea che quasi perdea ogni speranza. E narra nel testo del odo, cioè che a parte a parte lo vincea e reducealo nella valle predetta, cioè nella vita viziosa. E questo avviene a ciascuno che lassa radicarsela in cuore, che a poco a poco lo reduce in vizio (Della Lana 2009: 123, *Inf.* I, 52).

La parola “cuore” appare qui usata a questo proposito per la prima volta, essendo assente dai commenti precedenti. A partire da essa è possibile contestualizzare il commento di Iacomo nel quadro della tematica dell’anima nobile che inverte la tendenza organicistica feudale come idea di “corpo organico” che determina ogni cosa, cioè ogni corpo, sia sociale, sia umano, sia animale, sia vegetale, sia celeste (Rodríguez 1990:115). Spiega infatti Rodríguez che quello che si è già spiegato essere “el «animismo feudal» (franciscanimo/ agustinismo: [...]; virtuosidad caballeresca/ cortesana [...], al invertir la línea egemónica organicista posibilita la irrupción y la consolidación de la ideología burguesa mercantil” (*ibidem*: 116), per cui la parola “cuore” usata da Iacomo farebbe riferimento proprio a tale contesto “animistico”, cioè all’ideologia dell’anima “bella”, nobile e gentile. Anche per la lonza Iacomo aveva parlato non di lussuria, ma di vanagloria, anche lì riferendosi non alla sfera del “corpo organico” ma dell’”anima” e dunque a un peccato che potremmo definire “sociale”, così come la superbia del leone, che

riguarda il potere di chi vuol “signoreggiare gli altri” (si è già sottolineato l'uso del termine “signoreggiare”, tipico del linguaggio amoroso cortese ma anche della nuova società borghese e pre-signorile), e infine l'avarizia della lupa come insaziabile e incurabile. Il cuore è sede dell'appetito sensitivo e dunque di questa brama insaziabile; ma non si tratta di una brama passeggera, come l'appetito sensitivo, ma insaziabile e imperitura, dunque identifica il cuore non solo come un “organo” del corpo uguale agli altri, ma come quello in cui sono racchiusi tutti gli altri, tanto da potersi più liberare dal vizio.

Così la parola “cuore” riguarda l'intero corpo, e non soltanto una parte di esso, come nella novella boccaccesca di Tancredi e Ghismonda, secondo quanto spiega Varela-Portas:

Per Tancredi, il cuore è feudalmente la sede dell'anima sensitiva, cioè dell'appetito e del desiderio – il luogo di origine degli spiriti sostanziali, [...]. Per Ghismonda, invece, il cuore è impregnato, pervaso da tutta l'anima di Guiscardo, e quindi anima e cuore sono ontologicamente una e la stessa cosa (Varela-Portas 2012:36).

L'uso di tali elementi “organici” in un contesto “animistico” è il sintomo di un sistema che sta incominciando a marcare la differenza con la società feudale, ormai in transizione verso quello borghese e mercantile anche nell'interpretazione dei testi che non fa più appello all'esegesi come parola sacra ma mette in campo una conoscenza razionale e autonoma del dato testuale da parte del commentatore, il quale è capace di usare la parola interpretativa pur senza connetterla direttamente alla lettera e presentando così un'allegoria non analitica ma totale, un significante che ha già in sé ogni significato solo per il fatto di esistere.

Il peccato dell'avarizia, infatti, è tanto grave da non permettere di liberarsene: è quanto Iacomo spiega citando Egidio Romano (Gilles de Rome) che espone come “di prodigalitate per spatio di tempo si può guarire, ma no d'avarizia, non è che si guarisca” (Della Lana 2009: 121-123, *Inf.* I, 49-51). Tale gravità era stata precedentemente sottolineata anche da Graziolo de' Bambaglioli, pur se partendo da altri presupposti. Egli incomincia infatti a spiegare l'allegoria della lupa con l'aggettivo *maculatus* attribuito all'*auctor* Dante:

*Ed una lupa, che di tutte brame /... ch'io perdei la speranza de l'altezza.*  
**Auctor** ex verbis istis immediate demonstrat quod post vicia luxurie et superbie fuit in hac vita voluptuosa per avaricia **maculatus**.

Se analizziamo i termini usati dal commentatore, cioè quelli che abbiamo messo in risalto in grassetto, non possiamo non notare che l'*auctor maculatus*, cioè Dante, è il termine reale dell'allegoria delle tre fiere, la prima delle quali è maculata. Dunque le fiere altro non sono che proprio l'*auctor* Dante che si è macchiato di tutti e tre i peccati.

La spiegazione di questa allegoria è sicuramente di tipo organicistico-esegetico: ogni elemento concreto, ogni pezzo dell'immagine "lupa" va considerato in sé per poi fornire la relazione, il transfert con un concetto anch'esso trasformato in immagine, in questo caso il Dante "peccatore" come immagine dell'astrazione del concetto di "uomo peccatore". Da Jacopo Alighieri fino a Graziolo si riconosce il periodo dei commenti che abbiamo chiamato "fase biblica", cioè con un tipo di analisi legata a concetti biblici e all'allegoria di tipo analitico.

L'aggettivo *maculatus* ricorre infatti qui per indicare l'allegoria morale della macchia del peccato, ma, usato nel commento non solo per la lonza, ma anche per la lupa, è da intendere anche in relazione ad altri elementi del contesto. Graziolo aveva infatti spiegato a proposito della lonza che la lussuria si considera come il peccato che si mostra "superius", prima di tutti, così come la bestia maculata si è mostrata a Dante prima di tutte, ma non per scomparire, bensì per rimanere in una delle sue proprietà anche per le altre bestie / peccati. Della lonza resta solo una delle proprietà, quella delle macchie, che è rimasta "attaccata" al secondo elemento della similitudine, cioè a Dante, individuando l'allegoria come bestia maculata/Dante *maculatus* come se ciò che è apparso al poeta fosse l'allegoria di se stesso scomposto nei tre peccati. Che non sia la lupa, ma la lonza a rappresentare l'avarizia, lo ipotizza López Cortezo:

"Evidentemente se sceglie la "lonza" è perché gli interessa proprio questo nome, interpretabile (nomina sunt consequentia rerum) come "la onza" (l'onza) o "la oncia" (l'oncia), l'antica unità di misura dell'oro e anche moneta in uso in molti stati italiani nel Medioevo (Cfr. Boccaccio, *Dec.* I, IV, 433; Cielo d'Alcamo, *Contrasto*), ed infatti così, con l'articolo, il nome dell'animale figura nei Proverbia super natura feminarum. Credo sia proprio questo il significato della lonza: l'oro, la ricchezza, e non la lussuria" (López Cortezo 2004: 143).

Confermando in tal modo la confusione/trasformazione tra le due fiere. L'aggettivo *maculatus* viene spiegato successivamente come risultato di un *iter* morale negativo che partendo dal vizio meno grave porta a quello più grave ricorrendo a una citazione tratta da Agostino ma molto diffusa nel medioevo (secondo quanto accertato dai compilatori del DDP, è presente anche in Tommaso d'Aquino, Vincenzo di Beauvais e Tommaso di Chobham), che spiega che un peccato non purgato trascina irrimediabilmente ad altri, come se la prima “macchia” portasse a poco a poco ad altre:

Nec mirum est siquidem, quoniam peccatum in generali est tante gravedinis quod, si per virtutem vel rationis remedium non urgetur, ad alia suadet hominem vicia pervenire. Et hoc est quod dicit Augustinus: “Peccatum quod per penitentiam non diluitur, mox suo pondere ad alia adtrahit” {la citazione compare più volte in opere di Tommaso d'Aquino (cf. *Index thomisticus*) e nello *Speculum naturale* di Vincenzo di Beauvais ma attribuita a Gregorio; Tommaso di Chobham la assegna a Girolamo (*Summa de arte praedicandi*, 316, CC. *Continuatio Medievalis*, 82)} (*ibidem*).

Ma la caratteristica del *peccatum in generali* – allegoria morale delle tre bestie – è la *gravedo*, la pesantezza, che è proprio il contrario della leggerezza iniziale della lonza, dunque la seconda caratteristica della lonza, la leggerezza, resta anche negli altri peccati ma trasformata nel suo contrario, la pesantezza, *pondus*: “suo pondere ad alia adtrahit”.

I caratteri propri della lupa-avarizia sono poi individuati ancora una volta nell'appetito insaziabile della lupa messo in relazione con la vacuità dell'avarizia spiegata in due modi: il primo, quello derivato dalla fame prima del pasto “Que siquidem avaritia figuratur per lupam: nam sicut **ipsa lupa secundum sui naturam est quodammodo insaziabilis appetitus**, sic ipsa avaritia semper est vacua” sia con la vacuità che diremmo “attiva”, cioè, in riferimento a *Inf. I 98-99, che mai non empie la bramosa voglia/e dopo 'l pasto ha più fame che pria* perché, anche dopo il pasto, “semper mendicat, et **quanto copiosus pascitur tanto magis appetendo famescit**”.

Il riferimento all'appetito sensitivo di cui si è già parlato a proposito della glossa di Iacomo della Lana vede anche qui riferitogli l'attributo dell'insaziabilità, creando un'ulteriore corrispondenza tra la lupa e l'appetito del cuore sede del desiderio. La corrispondenza astratta al peccato viene subito ulteriormente arricchita e aggravata da un importante elemento, quello dell'usura, relativo all'orizzonte socio-economico del commentatore, il quale aggiunge infatti che

Et propterea per huiusmodi vitium, sicut iacet lictera, multe gentes dolentes et lacrimabiles ducunt vitam, quoniam propter bonorum usurarum et pecunie appetitum multe vidue pluresque familie sunt opprese (*ibidem*)

che individua il vizio rappresentato dalla lupa come “bonorum usura” ci presenta la grave incidenza dell'usura nel primo Trecento soprattutto sui meno abbienti, come spiega Graziolo, cioè le vedove ma anche in genere “pluresque familie”. Per questo Dante viene definitivamente fermato nella sua ascesa:

Insuper dicit ipse auctor quod ex hoc miserimo vitio tantis fuerit curis et anxietatibus oneratus in monte, quod de ascensu ad viam veritatis et vite quodammodo desperavit (*Inf.* I.49-54).

L'avarizia e la cupidigia sono temi contro i quali Dante già si è scagliato pochissimo tempo prima rispetto all'episodio della lupa, cioè nella canzone *Dogliami reca*. Se facciamo risalire al 1306-07 la data di composizione della prima cantica – o per lo meno, del primo canto – e quella della canzone, come sostiene Fenzi, (2008:149) al 1304-05, notiamo che la distanza cronologica e ideologica tra l'invettiva contro gli avari della canzone e la lupa dell'*Inferno* è veramente minima. Le spiegazioni morali del peccato di avarizia gridano vendetta anche agli occhi di messer Graziolo perché l'usura, vista come la concretizzazione dell'avarizia, “si sta rivelando una pratica sociale”, come scrive E. Fenzi a proposito della canzone<sup>89</sup>:

[...] Certo non è sufficiente maledire l'avarico stolto e malvagio quando la sua si sta rivelando come una pratica sociale, e una pratica – quel ch'è peggio – dotata di grande forza e capacità di penetrazione, tanto da costringere *molti in servaggio*, cioè ad assoggettarsi, a farla propria. Ma ancora: se qualcuno (pochi, par di capire) cerca di sottrarsene, lo fa a fatica, con grande sforzo: il che sta a dire che poco o tanto, tutti sono coinvolti perché *quello* è il modo di essere che domina la società (2008:173).

Graziolo ha cioè riconosciuto immediatamente questo “modo di essere che domina la società” nell'allegoria della lupa, tanto da associarla immediatamente all'usura, condannata in *Inf.* XVII. E se, come spiega L. M. Batkin “La *Commedia* è un ininterrotto anatema alla cupidigia” (1970: 66) allora la glossa di messer Graziolo all'allegoria della lupa può essere visto ancora una volta, e prima di Iacomo della Lana, come indizio di un mutamento non solo economico, ma di

---

<sup>89</sup> “Dante inveisce con forza contro il maledetto avaro, ma si ferma a metà, e confessa di non essere capace di chiudere il discorso: al momento dell'accumulazione della ricchezza non corrisponde più il momento della sua fatale redistribuzione (...). L'avarico prima o poi muore, ma il facile e consolatorio contrappasso dell'erede che ne dilapida il patrimonio e ristabilisce di fatto una sorta di superiore equilibrio è sparito” (Fenzi 2008: 169).

orizzonte culturale, dal sistema feudale a quello primo-capitalistico<sup>90</sup>. Dante e i suoi primi commentatori, quando parlano di avarizia, lo fanno nella loro qualità di testimoni del cambiamento sia del sistema sociale medievale e sia del suo modo di produzione.

Passando a quello che dovrebbe essere un altro contesto culturale, cioè quello ecclesiastico e al commento di un *clericus*, Guido da Pisa, il quale identifica subito la lupa con l'avarizia, spiega: "Tertia vero fera dicitur esse lupa, que propter sui ingluviem et insatiabilem famem habet avaritiam figurare" (*Inferno* 1.31-32). Aggiunge anche qui il riferimento alle tre età dell'uomo, spiegando che l'avarizia è propria dell'età senile ma che è un vizio che non invecchia, anzi, ringiovanisce con i vecchi. Si crea dunque un circolo vizioso, proprio nel senso che c'è un andamento dei vizi di natura circolare: dalla lussuria nell'adolescenza, alla superbia nella giovinezza e all'avarizia nella vecchiaia, quando però si ringiovanisce grazie al vizio stesso e dunque –diremmo– si ricomincia: "semper ipsa cum ipsis senescentibus iuvenescit, nunquamque senescit". Si creando un parallelismo con i caratteri del lupo: "Legitur enim de naturis luporum quod quanto magis etate senescunt, tanto magis se vitia iuvenescunt" (*ibidem*). Ci troviamo dunque di fronte a un animale che non solo rappresenta un vizio, ma è anche esso stesso un vizio: un'allegoria nell'allegoria.

Il commentatore spiega quindi i vizi della lupa analizzandone la figura come è il suo metodo, cioè partendo dalla lettera del testo, *secundum licteram*, in base a quattro elementi, due interni e due esterni:

Circa vero istam avaritiam, que naturam dicitur habere lupinam, quatuor secundum licteram considerare valemus, duo in se et duo extra se. **In se enim habet: primo, insatiabilem voluptatem; secundo, insanabilem infirmitatem. Extra se autem: primo, nullam in animo securitatem; secundo, nullam de suis divitiis felicitatem** (*Inf.* 1.52-54).

A proposito degli elementi interni, il primo è la *insatiabilis voluptas*. Guido afferma poco dopo che "nunquam enim **mens** avari hominis satiatur" (*ibidem*): il peccato di avarizia ha la sua origine nella mente, come si diceva; al contrario della lussuria che invece, come abbiamo visto, riguarda il corpo; si trova cioè a un livello intellettuale superiore, risiede nella mente e non nel corpo. Per il secondo elemento, la *insanabilis infirmitas*, Guido afferma che "avarus a sua infirmitate divitiis vel

---

<sup>90</sup> L. M. Batkin definisce la lupa "l'allegoria del primo capitalismo" (1970: 66).

paupertate, ut ait philosophus, curari nequit”. L’avarizia è una *infirmetas*, come aveva spiegato anche Iacomo della Lana, ma non del corpo, bensì dell’anima, per guarire dalla quale c’è bisogno di attivare la volontà di abbandonare il “disonesto diletto” e mettersi nel cammino delle virtù, come diceva Boccaccio (DDP: Boccaccio, *Inf.* I, 31-60), che parte proprio dalla mente. Ma se nella mente è allocata l’avarizia, il male non potrà guarire. Con una spiegazione degna dei più moderni trattati di psicologia, afferma infatti: “Nam si efficitur pauper, in avaritiam vergit; si vero dives, nunquam satiatur”. Anche da povero l’avaro resta avaro, perché il suo male è “insanabilis”. E continua con una similitudine: “Et in hoc avarus ydropico similatur, qui quanto plus bibit, plus bibere concupiscit” in cui, per rendere la sua spiegazione più concreta, propone un esempio legato al corpo paragonando l’avaro al malato di idropisia, una tra le malattie più diffuse nel medioevo<sup>91</sup>. Ma non si tratta di una similitudine casuale: secondo il metodo analitico che già abbiamo visto usato da frate Guido, la figura dell’idropico ha termini interni alla stessa *Commedia*. Ricordiamo infatti che l’idropisia è una delle pene in *Inf.* XXX, in cui il personaggio di maestro Adamo, affetto da tale malattia (che è appunto una *infirmetas*, come dice Guido da Pisa) si trova proprio tra coloro che hanno a che fare con la moneta; e, ancora, proprio con coloro che fanno del denaro un bene falso, cioè i falsificatori, ma per trarne vantaggio tanto da diventarne “maestro”. Se guardiamo il discorso di Maestro Adamo, infatti, troviamo i termini riferiti alla lupa nel I canto dell’Inferno:

«O voi che senza alcuna pena **sete**  
e non so io perché, nel mondo **gramo**»  
diss’elli a noi, «guardate e attendete  
alla miseria del maestro Adamo!  
Io ebbi vivo assai di quel ch’i volla,  
ed ora, lasso! Un gocciol d’acqua **bramo** [...]» (*Inf.* XXX, 58-63).

Il fatto che maestro Adamo definisca il mondo “gramo” è indubbiamente riferito alla lupa che rende “tante genti fe’ già viver grame”, con una metonimia tra i due versi che sposta il riferimento dell’aggettivo dalle persone che vivono nel mondo, al mondo stesso. Ancora, il verbo “bramare” è qui pronunciato in prima persona dal maestro, mentre in *Inf.* I è un aggettivo riferito direttamente alle voglie “bramose” della lupa. Il verso di *Inf.* XXX, 58 evidenzia inoltre la parola “sete” che letteralmente significa “siete”, ma che rimanda alla pena di maestro Adamo, cioè il

<sup>91</sup> Per il basso Medio Evo, pensiamo a una per tutte, la testimonianza letteraria di Iacopone da Todi in *O Segnor, per cortesia*.

soffrire la sete, cosa che non può non far pensare alla fame della lupa. Se infatti la lupa “dopo il pasto ha più fame che pria”, qui maestro Adamo non può avere neanche un goccio d’acqua, dopo aver avuto in vita “assai di quel ch’i volli” e dunque il denaro, essendone stato un falsificatore. Dunque la fame della lupa corrisponde alla sete di maestro Adamo, le sue brame a quelle della lupa e la sua figura stessa corrisponde a quella della lupa, come spiega Guido da Pisa anche senza citarne il nome.

A proposito del verso che abbiamo appena citato, Guido ne spiega il significato subito dopo, quando commenta gli elementi esterni dell’allegoria della lupa, il primo dei quali è l’insicurezza: “[...] avarus nullam habet in animo securitatem; [...]. Et beatus Augustinus dicit quod **avarus dum dormit latrones somniat**. Et hoc est quod resonant verba textus: «et molte genti fé già viver grame»” (*ibidem*).

Il commento del frate carmelitano si concentra sull’effetto dell’avarizia introducendo una strategia narrativa propria della novella, con personaggi che non sono solo punti di riferimento, ma i veri protagonisti delle glosse. È quindi l’avaro a “viver gramo”, a differenza di quanto diceva Graziolo, che in questo verso ha visto gli effetti dell’avarizia su chi è vessato dall’usura. Dunque le genti “grame” sono non solo coloro che sono oggetto di usura, ma anche gli stessi avari; anzi, sono tanto “grami” che il loro vizio-malattia riguarda anche il sonno e il sogno, durante il quale “somniat latrones”. Si tratta di un ulteriore elemento di “sottrazione” (i ladri) che aggrava la fame della lupa con una malattia che addirittura non riguarda più solo la sfera della veglia, ma anche quella del sonno, coinvolgendo la mente in tutte le sue funzioni.

Il secondo elemento esterno è l’infelicità: “Secundum est quod avarus nullam habet de suis divitiis felicitatem; nam, ut manifeste videmus, de bonis congregatis avarus gaudere vel letari non potest; et hoc quia **divitie sunt onera animum hominis aggravantia**” (*ibidem*). L’avarizia è un peccato che nasce dalla mente, come ha spiegato Guido, e resta imprigionato nella stessa mente gravando sull’animo tanto da influenzare anche i sogni; allegoricamente gonfia e appesantisce il corpo, proprio come l’idropico che, come maestro Adamo, è “fatto a guisa di lèuto”, ma appesantisce anche l’animo “quia divitie sunt onera animum hominis aggravantia” che non riesce più a liberarsi dall’ossessione delle ricchezze.

La glossa di Guido continua con altre apportazioni sulle caratteristiche del lupo da parte di Isidoro di Siviglia, sant'Ambrogio e Aristotele, inserendo anche degli aneddoti sull'avarizia. Cominciamo con Isidoro:

Natura enim lupi, secundum Ysidorum, est rapacitas, crudelitas, et tolerantia famis {*Etym.* XII. ii. 23-24}; [...]. Lupus famem diutius tolerat ut possit melius et avidius laniare. Sic avarus etiam non expendit, ut possit melius pecuniam aggregare. (*ibidem*)

La similitudine presentata tra il lupo e l'avaro fa pensare alla fame come allegoria del non spendere, cioè dell'avarizia, mentre il dilaniare la preda è esattamente il contrario dell'ammucchiare denaro: "Sic avarus etiam non expendit, ut possit melius pecuniam aggregare, dove famem diutius tolerat" è in parallelo con "non expendit" mentre "melius et avidius laniare" è in relazione con "melius pecuniam aggregare". Ma a ben guardare, l'ammucchiare denaro è il risultato che l'usuraio consegue dopo aver "dilaniato" la preda, dopo averle cioè strappato metaforicamente perfino la carne e il sangue.

La citazione successiva di sant'Ambrogio riguarda un aneddoto a conferma di quanto affermato precedentemente e cioè che piuttosto che perdere un'occasione di guadagno, l'avaro patirebbe la fame:

Scribit etiam beatus Ambrosius quod quidam dives avarus dum sibi semel sua uxor ovum coctum portasset ad mensam, suspirans ait: Heu mulier, quid fecisti? Ex isto ovo poterat oriri gallina (*ibidem*).

Qui la fame dell'avaro è reale e non allegorica, è fame di cibo che non mangerebbe pur di guadagnare denaro; la "magrezza" diventa conseguenza di questa fame che farebbe saltare i pasti; dunque è l'avaro che, letteralmente, "dopo il pasto ha più fame che pria".

Da tutti questi esempi si può notare come il commentatore insista particolarmente sul concetto di "brama" che abbiamo già riferito all'intelletto; ma l'intelletto, abbiamo visto, è l'origine del vizio, che anche dal confronto con l'episodio di maestro Adamo è da identificare nel desiderio smodato, afferente alla tematica del desiderio che, nato dalla mente, va in una direzione sbagliata e "brama" tutto ciò che può desiderare, divenendo insaziabile. Così il denaro, così l'acqua per il maestro Adamo. Ma non solo. Il desiderio è quello su cui si fondano potere e l'amore, implicando in sé le altre due fiere che Dante ha incontrato nell'ascesa al colle. È proprio per questo che Gorni spiega che questa fiera dantesca sia "un mostro uno e trino, che di volta in volta è lonza, leone e lupa, in una

metamorfosi subdola e continua” (Gorni 2002: 21) che si trasforma nelle tre bestie la cui iniziale è la stessa di Lucifero e che è una sola bestia sempre in movimento, in antitesi con “il Sommo Bene” che “è trino, è dinamico, muove e si muove” (*ibidem*, 22).

Il desiderio smodato delle ricchezze provoca l’avarizia come vizio che si concretizza nell’usura condannata da Dante; ma nel commento di Guido da Pisa c’è un altro riferimento alla lupa come allegoria dell’avarizia che avrebbe origine in un testo di Aristotele che parla di una mostruosa bestia esotica, un “monstrum indicum”, un lupo dal viso umano descritto anche nel *Liber de Proprietatibus* (De propr.: 1089) e chiamato *lupus* che secondo Guido da Pisa “avarum hominem prefigurat”, anche se del lupo non ha nessuna caratteristica fisica, tranne forse le “fauci spalancate” (*faucibus hyantibus*):

Dicit etiam Aristotiles quod in India est lupus qui habet faciem hominis, pedes leonis, caudam scorpionis, velocitatem cervi, vocem tube, et duos ordines dentium in ore, superius et inferius ordinatos. Istud monstrum indicum vere avarum hominem prefigurat.

La spiegazione allegorica segue il verbo *praefigurat* per stabilire una corrispondenza analitica mostro/avaro. Così le proprietà sono spiegate una a una<sup>92</sup> nel loro significato morale, tranne quella della “vox tube”, che si riferisce all’ampio raggio d’azione dell’avaro:

Habet enim avarus **faciem hominis**, quia blanditur at adulatur illis a quibus intendit aliquid extorquere; **pedes leoninos**, quia semper suus affectus ad rapiendum intendit; **caudam scorpionis**, quia semper in fine deceptionum venena perfundit; **vocem tube**, quia a remotis partibus mercatores et mercantias faucibus hyantibus ad se vocat; **duos ordines dentium**, quia dum bona temporalia rapaciter coaccruat, crudeliter sepelit et occultat.

Si tratta di un vero e proprio “algoritmo dell’usura” che si individua nei verbi che descrivono l’azione del mostro allegorico dell’uomo avaro ed estortore. Inizialmente “blanditur at adulatur illis a quibus intendit aliquid extorquere”, poi “ad rapiendum intendit”; poi “in finem deceptionum venena perfundit”; poi “ad se vocat” i mercanti da tutte le parti del mondo; infine “rapaciter coaccruat, crudeliter sepelit et occultat” individuando così uno dei sistemi più diffusi della circolazione del denaro nel Trecento nell’azione non solo dell’usuraio ma anche in quella dei

---

<sup>92</sup> Delle diverse proprietà del mostro descritto da Aristotele Guido da Pisa salta la *velocitas cervi*, supponiamo perché sarebbe un attributo della lonza, già descritta.

mercanti, che non sono qui le sue vittime, ma i suoi aiutanti, in quanto le vittime sono indicate all'inizio con un generico pronome "illis", mentre coloro che l'avarò chiama successivamente a raccolta con la sua "vox tube" sono proprio "mercatores et mercantias" da usare come oggetti (mercantias) e aiutanti (mercatores) per i suoi fini.

Ma tale accostamento, non presente nella fonte aristotelica, mostra il passaggio ideologico nel frate commentatore che "vede" e spezzetta l'allegoria del mostro aristotelico per cercarne la connessione con l'avarizia. Questo è sicuramente il procedimento analitico dell'allegoria che i commentatori applicavano; ma il risultato è quello della condanna dell'avarò come personaggio socialmente detestabile, non tanto per il peccato, quanto per l'uso del denaro in una società che a quanto emerge dalla descrizione di Guido da Pisa si regge ormai solo sulla sua "brama" e coinvolge tutti coloro che vi hanno a che fare, non solo l' "avarò" come entità astratta ma i mercanti, le mercanzie, i viaggi in "remotis partibus"; insomma, tutto il modo di produzione mercantile e borghese della nuova società postfeudale.

La glossa sull'avarò-lupa che attira il mercante si inserisce pienamente in questo orizzonte culturale ed economico-sociale che vede il mercante assimilato all'usuraio e quindi l'avarizia-usura come il peggiore dei tre vizi perché "pecca contro Dio in tutti i modi: non solo rispetto alla Sua persona, ma anche rispetto alla natura che Egli ha creato [...] e rispetto all'arte che è imitazione della natura" (*ivi*). Non ci stupiamo dunque che Guido da Pisa arrivi a paragonare l'avarò-usuraio al terribile *monstrum indicum*, sia esso o no un lupo.

Meritano un discorso a parte le due fiere leone e lupa nella terza redazione dell'Ottimo commento, risalente al 1338. Se infatti si sente l'eco del *Liber de proprietatibus* delle *Ethymologiae* di Isidoro di Siviglia, del *Liber Monstrorum*, ci viene offerta anche un'interpretazione propria del commentatore che offre un'interpretazione completamente diversa da quella degli altri, come si è visto anche negli altri casi (il contrappasso, la lonza).

Il secondo [scil. vizio] è superbia in forma di leone figurata. Et è lo leone interpretato Re, però che è principe de tucte le bestie. In mala parte **significa lo dyavolo e lo temporale regno**. Lo terzo è avaritia, formato in figura d'una magrissima lupa, a significatione di sua bramosa et infinita voglia. La lupa è animale che aguata le pecore e pigliale nella gola per strozarle tostamente. Sono fiere e rapaci. Se prima veggiono l'uomo si dice che li tolgono la voce per forza

della loro natura: **significa il demonio o li heretici**; ciò che calca con li piedi non vive. Se l'uomo vede prima lui perde la fiereza. (DDP: Ottimo 3, *Inf.* I, 31-33).

Da una parte si nota come i precedenti commenti abbiano fatto riferimento uno all'altro senza forse porsi troppe domande sulle spiegazioni delle bestie allegoriche come astrazioni dei vizi; dall'altra si vede come l'autore dell'Ottimo sembra far riferimento a conoscenze provenienti da altre aree e saper dare altre spiegazioni. Si tratta infatti di un commento che, come quello della prima redazione, che proviene dall'area fiorentina, perché Jacopo e Pietro Alighieri non vivevano a Firenze in quell'epoca, avendo seguito il padre nell'esilio, Graziolo dei Bambaglioli e Iacomo della Lana operano a Bologna e Guido da Pisa è, appunto, pisano.

Gli elementi “lo dyavolo e lo temporale regno”, “il demonio o li heretici” possono far pensare a un'interpretazione più comune nell'area fiorentina e nel contesto storico delle guerre che hanno coinvolto, coinvolgono e coinvolgeranno la Toscana nel XIV e XV secolo, soprattutto per il riferimento al “regno temporale” e a” li heretici”, cioè a problemi politici e religiosi che avevano coinvolto la Toscana nel corso del secolo passato – l'eresia catara, che si era diffusa anche in Toscana e in Umbria (un esponente della quale fu Farinata degli Uberti) o i problemi sulla legittimità del regno temporale della Chiesa affrontato da Dante nel *Monarchia* – ma soprattutto a un tipo di interpretazione non più solo teologica, ma anche sociale dell'allegoria. Il commentatore, cioè, comincia a vedere gli elementi di queste allegorie come qualcosa da interpretare non solo attraverso l'esegesi biblica o dei testi classici, ma anche aprendo l'orizzonte alla parte di società intellettuale e laica in cui opera e ai problemi che essa rivela. Si tratta, potremmo dire, di una interpretazione “pubblica”, cioè che riguarda la collettività, e non più solo “privata” e morale dell'allegoria come personificazione di un vizio. Potremmo affermare che si tratta di un procedimento che allarga il senso storico-letterale incrociandolo con quello politico-sociale: è un punto di vista nuovo sull'immagine del leone e della lupa che opera a sua volta un *transfert* allegorico nuovo, per lo meno rispetto ai commenti precedenti, quello derivante da una società che sta cambiando le basi ideologiche del modo di rapportarsi all'esistenza e al mondo che la circonda che non è più tutto “immagine” di qualcos'altro ma è immagine di sé stessa, per cui l'allegoria è interpretata con dati concreti e non con astrazioni.

Tale punto di vista si ritrova già nel commento in volgare di Iacomo della Lana e in quello in latino di Graziolo, nei quali sono presenti quelle che potremmo definire “parole chiave” riferibili al contesto amoroso-stilnovistico: amore, donna, animo.

Anche l'Anonimo Selmiano, forse di provenienza anch'egli toscana e di qualche anno successivo al commento del Lancia, mette il leone e la lupa, cioè i due peccati di superbia e avarizia, in relazione di causa-effetto, in quanto “chi vuole essere superbo abbi da spendere, e vuolsi essere avaro”:

Di po' questo come seconda, che chi vuole essere superbo abbi da spendere, e vuolsi essere avaro, e' fu assalito da questa lupa. È simigliata ad avarizia la quale è principio d'invidia, e questa invidia si mosse inprima da Lucifero; che, secondo che pone santo Girolamo, il diavolo avendo invidia d'Adamo primo uomo, ch'era fatto per riempere le sedie onde era cacciato, tentollo di farli trapassare lo comandamento di Dio a mangiare il pomo. E questa invidia fu principio e radice di tutti i peccati umani. (DDP: Anonimo Selmiano, *Inf.* I, 49-54).

Questo commentatore propone una lettura morale dell'allegoria senza spiegare nessun elemento letterale bensì volgendosi a quello morale e “privato”. L'avarizia deriva dalla superbia vista anche qui come potere, in quanto bisogna “aver da spendere” per sostenere i costi della propria posizione. Anche questa considerazione ci sembra derivare da un contesto sociale in cui la ricchezza è guadagnata attraverso l'attività economica, come conferma anche la chiosa successiva, in cui l'autore spiega che Dante abbandonò lo studio per “recarsi a guadagnare”: “E l'avarizia lo strignea sì forte per avanzare, che del tutto abbandonò lo studio, e recossi a guadagnare mal volentieri e quasi isforzato (*ibidem*: 55-60)”. Si nota ancora un'interpretazione di tipo mercantile: l'alternativa allo studio è il guadagno, anche se “isforzato”, e il guadagno produce avarizia. Non sappiamo a cosa si riferisca esattamente, ma reale o no che sia la notizia, ci mostra che l'autore non si è basato soltanto su considerazioni nate dall'ambito teologico ma anche su considerazioni più personali derivate, a nostro avviso, dalla diffusione della mentalità borghese in una società come quella toscana non più legata al modo di produzione feudale ma a quello pre-capitalistico. Bellomo spiega che in questo commentatore “il senso allegorico del poema [è] esplicitato solo nella prima parte del commento e non più fatto valere a scopo ermeneutico” (2004:227), cioè che questo commentatore non offre spiegazioni delle allegorie, può significare che non le coglie proprio perché il suo orizzonte culturale, sicuramente poco intellettuale

(cfr. *ibidem*:226), si fa interprete delle istanze e dei valori di una società basata ormai sui “súbiti guadagni” (*Inf.* XVI, 73), probabilmente già lontana dagli schemi della mentalità simbolica e più vicina all’antropocentrismo umanistico.

Molto interessante è l’impostazione che Pietro Alighieri e Benvenuto da Imola rivelano nella spiegazione dell’allegoria della lupa. Nella prima redazione del commento Pietro Alighieri cita Boezio per suffragare l’interpretazione della “figura lupae” usando per ben due volte il tema /cupid-/ in espressioni legate all’avarizia come “avaritae cupiditate” e “avaro cupido” evidenziando quella che per lui è la caratteristica dell’avarizia, cioè la *cupiditas*:

Tertio et fortius dicit se fuisse impeditum a quadam bramosissima lupa, idest **ab avaritiae cupiditate**. Et merito in figura lupae fingit eam, secundum Boetium etiam dicentem **de avaro cupido**: *avaritia fervet alienarum opum violentus ereptor? Lupo similem dixeris*. (DDP: Pietro 1, *Inf.* I, 49;).

Potremmo dedurre che l’avarizia non è malvagia solo di per sé, ma anche perché porta alla cupidigia, al desiderio smodato, come si diceva prima, di *opus alienarum*. In questa cupidigia si riconosce la brama di cui sono accusati non solo gli avari cupidi, ma anche gli usurai, che non si limitano come abbiamo già detto all’accumulo delle ricchezze, ma all’arricchimento a spese degli altri. Boezio tra l’altro parla non di una lupa, ma di un lupo, bestia presente in tutti i bestiari medievali<sup>93</sup> come il simbolo della rapina e della brama.

A questo punto Pietro riassume la scelta dantesca a proposito dei tre vizi dicendo che “haec tria vitia sunt quae magis et frequentius nos laedunt” (“Que tria vitia precipue magis nos retrahunt ne ad virtutes accedamus” nella seconda redazione: DDP: Pietro2, *Inf.* I, 58) e li mette in relazione con il fuoco, il fumo, lo zolfo ai quali l’Apocalisse di Giovanni imputa la causa di perdizione della *tertia pars hominum*:

Et haec tria vitia sunt quae magis et frequentius nos laedunt; unde in Apocalipsi ait Joannes: et tertia pars hominum occisa est ex igne, fumo, et sulphure, quae procedebant ex ore eorum. Per ignem intemperatus ardor luxuriae, per fimum superbia, per sulphur avaritia intelligitur. (DDP: Pietro1, *Inf.* I, 58).

---

<sup>93</sup> Un esempio che ne riassume molti è il *Liber De Proprietatibus*, che evidenzia la proprietà del lupo con una serie di aggettivi: rapax, audax, vigil, astutus (De propriet.: 1088-1090) e con degli esempi la capacità di “eripere alienarum opus”, come questo: “ut capras [...] facilius rapiat, sub herbis et foliis latitans se abscondit” (*ibidem*).

Pietro attribuisce ai tre elementi citati nell'Apocalisse un significato allegorico correlato ai tre vizi ma con un procedimento *a posteriori*, in quanto i vizi sono messi in relazione con il passo dell'Apocalisse senza individuarne gli elementi letterali nel testo dantesco. Sembra facilmente associabile infatti il fuoco è in relazione con la lussuria per analogia con il fuoco della passione; ma le connessioni tra il fumo e la superbia e lo zolfo per l'avarizia non sono affatto evidenti. Sembra trattarsi piuttosto di un procedimento atto a giustificare il testo dantesco come basato sul testo biblico e attribuire a Dante quasi il ruolo di un nuovo san Giovanni e alla *Commedia* quello di una nuova Apocalisse. Si aggiunge infatti un peso ancor maggiore al ruolo di Dante-san Giovanni grazie alla comparazione con un passo dell'epistola dello stesso apostolo in cui i vizi, da tre, si riducono a due: la concupiscenza degli occhi (in cui Pietro sottintende l'accorpamento di lussuria e avarizia) e la superbia della vita:

Item idem Joannes in epistolis ait: *omne quod est in mundo, aut est concupiscentia oculorum, aut superbia vitae: quae reducuntur ad ipsa tria vitia superscripta (ibidem).*

Nella seconda edizione del commento Pietro aggiunge a queste citazioni una biblica veterotestamentaria sull'apparizione di Dio a Elia sul monte Oreb per suffragare l'interpretazione morale (*moraliter intelligendo*) e creando inoltre un parallelo tra i tre vizi e i tremendi fenomeni naturali precedenti all'apparizione di Dio stesso:

Ad hoc valde adactatur, moraliter intelligendo, quod legitur de Helya in deserto per angelo directo in montem Oreb, ut habetur *III Regum* capitolo XVIII<sup>o</sup>, in quo visurus Deum erat; sed **ventus terribilis** prius sibi afflavit, **et ecce superbia**; **secundo terremotus** ibi magnus venit, **et ecce avaritia**; et **ignis, et ecce luxuria**; inde in sibilo aure tenuis sibi Deus apparuit. (Pietro 2, *Inferno* 1.58).

L'accostamento è anche tra Dante e il profeta Elia che sta per vedere Dio, proprio come il poeta che sta intraprendendo il cammino nei tre regni. Anche qui il procedimento allegorico è *a posteriori* e non si basa sulla stretta analisi degli elementi letterali, a meno di non voler individuare nel *ventus*-superbia l'"aere" del leone dantesco e nell'*ignis*-lussuria, come già nel passo precedente, il fuoco della passione; per cui il terzo elemento, cioè il *terremotus*, va per esclusione attribuito all'avarizia. C'è da dire che tali citazioni non sono riprese nella terza e ultima

stesura del commento, preferendo come vedremo citazioni classiche e filosofiche (Boezio) a quelle bibliche.

Il commento prosegue con il livello morale, spiegando i due generi dell'avarizia:

Vel dic quod **avaritia est duplex**; nam **uno modo** immoderatus dicitur appetitus rerum temporalium quae veniunt in usum et utile humanae naturae, quaecumque pecunia extimari possunt: **alio modo** dicitur omnis immoderata cupiditas habendi quodcumque bonum; et sic est etiam invidiae et superbiae (*ibidem*, v. 100).

Il primo genere è, come leggiamo, proprio lo smodato desiderio (*appetitus*) dei beni temporali “quae veniunt in usum et utile humanae naturae”, dunque rifacendosi al concetto di ricchezza come “utile” ma solo per “l’uso”, non per farla fruttare come usura. Tra l’altro non passi inosservato il fatto che Pietro individua qui una relazione tra l’avarizia e i beni temporali in genere, non solo con il denaro, pensando a tutto ciò che costituisce ricchezza non solo per il nobile ma anche per l’artigiano e il mercante. Tali beni hanno un valore, spiega subito dopo, in quanto essi possono essere misurati in denaro: “quaecumque [*scil. res temporalium*] pecunia extimari possunt”, non condannando quindi la ricchezza e il denaro in sé stessi ma l’uso che può esserne fatto<sup>94</sup>.

---

<sup>94</sup> Brevissime linee di storia economica dell’Europa nel basso medioevo possono essere utili a inquadrare storicamente il fenomeno dell’usura. Parlando dell’espansione economica europea nei secoli XI-XIII C. M. Cipolla spiega che “tutte le categorie di reddito manifestarono una tendenza espansiva in termini reali: aumentarono i profitti, aumentarono i salari, aumentò la rendita” (1980:218), identificando nelle “aree trainanti” di tale sviluppo economico l’Italia centro-settentrionale e i Paesi Bassi meridionali. Pur non disponendo di dati “soddisfacenti per misurare l’aumento della produzione e del consumo”, spiega ancora Cipolla, “sono le testimonianze di carattere non quantitativo che documentano in maniera diretta o indiretta l’espansione di lungo periodo delle maggiori variabili economiche”, citando a tale proposito, tra altre testimonianze, proprio il discorso di Cacciaguida in Dante, *Pd. XV* (*ibidem*:219), concludendo che “non c’è dubbio che tra il secolo XI e il XIV e soprattutto nel corso del secolo il tenore di vita aumentò notevolmente” (*ibidem*, 220). Ma “La borghesia italiana spiccava per la sua contraddittorietà [...] Nei secoli XIV-XVI questa borghesia assolve ad una missione storica progressista, dopo aver vinto il feudalesimo, aver creato fiorenti centri cittadini, aver sostituito la servitù *deal gleba* con la locazione, aver trasformato l’Italia nel paese più ricco e colto d’Europa[...]. D’altra parte [...] essa manifestò sin dagli inizi i tratti contro i quali Dante si scagliò con furiose invettive: spietato sfruttamento delle masse popolari, cupidigia, mancanza di scrupoli e frequenti oscillazioni politiche nel senso del compromesso con i feudatari” (Batkin 1970:68-69). Nel Trecento, invece, la situazione cominciò a ristagnare a causa del peggior rendimento della produzione agricola e della crescita demografica che ebbe come conseguenza la scarsità di terre coltivabili, per cui “la legge della domanda e dell’offerta dovette spingere al rialzo le rendite e al ribasso i salari reali” (*ibidem*: 221). Il rialzo del tenore di vita era stato un prodotto della specializzazione della produzione nelle città, nelle quali, spiega R. Hilton, i borghesi lottarono per i loro privilegi economici e politici, a svantaggio dei signori feudali che già nel secolo X si videro costretti a chiedere sempre maggiori prestiti per i loro consumi di lusso (Hilton 1975: 112). La situazione continua a migliorare e “Quando, nel corso del XII secolo, l’economia monetaria si generalizza e la ruota della fortuna gira più rapidamente per i cavalieri e i

La seconda forma di avarizia è “*omnis immoderata cupiditas habendi quodcumque bonum*”, riprendendo la parola *cupiditas* a fronte dell’*appetitus* che Pietro aveva usato per la prima forma di avarizia. Le due radici di *cupĕre* e *petĕre* sono messe in relazione con questi due modi di avarizia: il primo, che riguarda i beni temporali acquistabili con il denaro e sono legati al *petĕre*, chiedere per ottenere, dunque all’uso del denaro; il secondo, legato alla “*omnis immoderata cupiditas habendi*” che è invece tutto il contrario del desiderio-virtù, cioè un desiderio-vizio che riguarda non solo la ricchezza ma tutto ciò che può essere concupito e desiderato e quindi all’idea stessa di *habĕre*, possedere: dall’amore, al potere, alla ricchezza, “*quodcumque bonum*”, qualunque specie di bene, in un *appetitus* che non ha limiti perché è fuori.

Nella terza versione del commento, Pietro elimina le citazioni bibliche a favore di quelle classiche, riassumendo anche quella di Boezio che aveva riportato invece nelle precedenti edizioni. Anche l’impostazione interpretativa è diversa: non la “*figura lupae*” ma il vizio stesso “*in forma lupe*” è quello che impedisce il cammino a Dante, come base sulla quale innestare la riflessione filosofica platonica e seneciana, oltre a quella di Boezio, proprio sui vizi dell’uomo. Il primo autore citato è proprio Boezio che “*rappresenta*” il vizio dell’avarizia. Il verbo qui usato è *fingerē*, in riferimento sia alla *forma lupe* del vizio, sia alla citazione boeziana presente però nella prima redazione: “*avaritia fervet alienarum opum violentus ereptor? Lupo similem dixeris*” in cui il lupo è una similitudine, e quindi in quanto rappresentazione è una *factio*. Anche qui la spiegazione è eminentemente morale, in

---

nobili, come per i borghesi delle città che fervono di lavoro e di affari, [...] madonna Usura diviene un personaggio importante” spiega J. Le Goff (2010: 17-18). La Chiesa reagisce condannando tale pratica tra metà XII e metà XIII secolo, nel timore, continua Le Goff, “di vedere la società turbata dal proliferare delle pratiche usuarie” (*ibidem*, 19) tanto che “l’usura è più di una colpa: è un peccato” (*ibidem*, 21) ed è un peccato contro la giustizia, come afferma Tommaso d’Aquino:

“Accipere usuram pro pecunia mutuata est secundum se iniustum, quia venditur id quod non est, per quod manifeste inaequalitas constituitur, quae iustitiae contrariatur [...] Pecunia autem, secundum philosophum, in V Ethic. et in I Polit., principaliter est inventa ad commutationes faciendas, et ita proprius et principalis pecuniae usus est ipsius consumptio sive distractio, secundum quod in commutationes expenditur. Et propter hoc secundum se est illicitum pro usu pecuniae mutuatae accipere pretium, quod dicitur usura.” (ST, II-II, q. 78, a. 1 co.).

Le Goff spiega anche che tra mercante e usuraio c’era una sottile linea di confine: “Tra tutti i mercanti il più maledetto è l’usuraio”, spiega citando un testo attribuito falsamente a san Giovanni Crisostomo e inserito in un codice di diritto canonico del XII secolo (*ibidem*, 22). Ma d’altro canto “la condanna dell’usuraio si confonde con quella del mercante, e [...] l’usuraio fa tutt’un con lui? Sì e no. Certo è che non tutti i mercanti sono usurai, e che molti usurai sono solo usurai” (*ibidem*: 48). Però è un mestiere che viene condannato in sé, *secundum se*<sup>94</sup>, come i giocolieri e le prostitute, pur rimanendo comunque l’usuraio il peggiore di tutti (*ibidem*, 44).

quanto il poeta “iterum ad statum infimum vitiosum mundanum recadebat [...], ut victus”; in quanto cioè vinto dai vizi:

Tertio **fingit** auctor vehementius ibi se impeditum a **vizio avaritie** in forma lupe sibi occurrente, ut idem Boetius ibidem **fingat** hoc vitium ut insatiabile quid, in tantum, ut dicit textus, quod iterum ad statum infimum vitiosum mundanum recadebat ipse auctor, **ut victus**, iuxta Platonem dicentem in *Moralibus*: **Sapientes viri** maiorem cum vitiis quam cum inimicis pugnam gerunt, ac Senecam dicentem in *Epistulis*: Cum hominibus pacem habe, cum vitiis bellum {Sen., *Ep. Lucil.* XC 14}. (49)

Qui le massime classiche offrono un diverso punto di vista: chi lotta contro i vizi è il sapiente, dice Platone; anzi, bisogna lottare più con essi che contro i nemici. E il Seneca delle *Epistole a Lucilio* conferma che la lotta dell’uomo non è contro un altro uomo, ma contro i vizi: “Cum hominibus pacem habe, cum vitiis bellum”, perché, spiega Pietro riprendendo Guido da Pisa e rintracciandone l’origine senechiana:

Nam alia vitia in nobis senescunt, idest deficiunt nobis senescentibus, et sic nos amplius non infestant: *Sola vero avaritia iuvenescit*, ut ait Seneca {Sen., *Ep. Lucil.* XL 2}, et sic semper magis hominem impedit donec ipsum occidit, subaudi spiritualiter (*ibidem*).

Notiamo a proposito del commento a questa e alle altre fiere nella terza redazione del *Comentum* quella che M. Chiamenti chiama la “direzione protoumanistica” della dinamica editoriale nel commento che va pian piano orientandosi “from the theological plane to a more scientific and empirical one” proprio per “the increased presence of quotations from classical and silver age texts” (Chiamenti 2013:239). Non si tratta però solo di dinamica editoriale, ma di vera e propria perdita dell’orizzonte sacralizzato che comporta anche la perdita del senso biblico ed esegetico dell’allegoria che si riflette nel maggiore uso dei classici rispetto a citazioni bibliche e dunque nella perdita del metodo esegetico analitico. Pietro e gli altri commentatori dopo la metà del Trecento ricorrono a elementi extratestuali per giustificare l’immagine allegorica, come ha fatto lo stesso Pietro parlando per la lonza della pelle di lince che cinge la dea Venere. Pietro Alighieri si avvicina a questo nuovo modello di intellettuale che non fa più riferimento a una concezione sacralizzata del mondo ma sa già utilizzare le proprie conoscenze in modo diremmo autonomo, slegato dal contesto “organico” del mondo in cui ogni parte rappresenta una porzione di un corpo che deve funzionare in base all’intelligenza divina e in cui l’uomo deve usare ogni parte sensibile, così come la

lettera del testo, per svelare una “verità nascosta”. Già in Pietro Alighieri si nota infatti un tipo di conoscenza orientata verso l’unità tra animo e corpo, in cui la ricerca della sapienza, come in questa citazione di Seneca, è orizzontale, “cum hominibus”, e non verticale; una sapienza anche pratica, che sa fare uso dei classici oltre che delle citazioni bibliche e teologiche, anche se i suoi classici a volte sono letti male come nel caso del cavallo “di bronzo” a Troia in *Inf.* XXVI, errore poi emendato grazie forse proprio alla ricerca filologica alla quale avrà potuto accedere grazie alla diffusione della cultura umanistica (si ricorda che la terza redazione del *Comentum* risale al 1359-64, proprio all’inizio di quel fervore di riscoperta dei classici che animerà poi tutto l’umanesimo e di cui si hanno le prime manifestazioni proprio attraverso i commenti alla *Commedia* da Pietro in poi.

Le chiose cassinesi riprendono Guido da Pisa, aggiungendo a questo commento di Pietro sulla lupa che “[autor] describit avaritiam in fine quia in senectute cum cetera vitia senescant sola avaritia juvenescit” (*Inferno* 1.49), spiegando che l’apparizione per ultima della lupa è dovuta a un fattore cronologico, cioè al fatto che è la *senectus* l’età in cui l’avarizia appare più manifesta, secondo la teoria che già era presente in Guido da Pisa sulle tre età dell’uomo. Il commento di Maramauro non va più in là della parafrasi, per cui passiamo direttamente a Boccaccio, il quale non parla del vizio in astratto ma propone una similitudine tra la fiera e l’uomo avaro :

La terza bestia, che davanti all'autore si parò, fu una lupa, fiero animale e orribile, il quale, come davanti dissi, è inteso per l'avarizia; [...] Dico adunque la lupa essere **famelico e bramoso animale**, e quel medesimo essere l'uomo avaro; per ciò che, quantunque l'uomo avaro abbia, quello che gli bisogna, onestamente e in qualunque guisa ragunato, forse con molta sollicitudine e gran suo pericolo, **non sta a quel contento**; [...]. (DDP: Boccaccio, *Inf.* I, 31-60)

Le prime proprietà della lupa sono l’essere famelica e bramosa, presenti nel testo dantesco ma anche nel *Liber de Proprietatibus* che a sua volta cita Isidoro di Siviglia: “Rapax autem est bestia et cruoris appetens. [...] Famem diu portant, et post longa ieunia multum devorant” (Liber: 1088). Boccaccio propone qui una similitudine con l’avarico che non è mai contento di ciò che accumula e termina la comparazione con una citazione virgiliana, l’*auri sacra fames* accostata alla lupa stessa che Boccaccio afferma essere “sgridata” dal poeta latino:

Per la qual cosa Virgilio nel III dell'*Eneida* fieramente la sgrida, dicendo:

...*Quid non mortalia pectora cogis,  
auri sacra fames!*  
(*ibidem*).

La seconda proprietà è invece una deduzione del commentatore:

Secondariamente il vizio dell'avarizia si mette in **uomini cattivi e pusillanimi**; il che appare, in quanto in alcun valente uomo o magnanimo non si vede giammai; e che essi sieno così, le loro operazioni il dimostrano. Metterassi l'avarò in una piccola casetta, e in quella, in continua dieta, per non spendere, dimorando senza muoversi, diece o venti anni presterrà ad usura, vestirà male e calzerà peggio, rifiuterà gli onori per non onorare [...] Sempre è pieno di ramarichi, sempre dice sé esser povero e mostrasi; e, brevemente, faccendosi de' beni della fortuna tristissima parte, quanto **l'animo suo sia piccolo e misero** manifestamente dimostra.

Affermando che nessun "valente uomo o magnanimo" è mai stato avaro, inserisce un esempio di uomo avaro, il quale "per non spendere" starà "in continua dieta", come nell'aneddoto di sant'Ambrogio riportato da Guido da Pisa; ma soprattutto, "diece o venti anni presterrà ad usura", identificando e collegando l'avarizia con l'usura, a dimostrazione della miseria d'animo dell'avarò.

La terza proprietà, che nel *Liber de proprietatibus* non è citata se non come "vigilanza" ("Lupus est valde vigil", Liber: 1089) è quella del sospetto, che Boccaccio spiega tramite l'esempio dei "costumi" di vita di un avaro la cui caratterizzazione ricorda la maschera classica del vecchio avaro abbastanza vicina all'*Aulularia* plautina<sup>95</sup>:

Appresso questo, dissi il lupo essere **sospettoso** animale: la qual cosa essere l'avarò, i suoi costumi il dimostrano. E esso con alcuno suo amico non comunica la quantità de' suoi beni, sospicando non la gran quantità palesata gli generi aguati o invidia; e, oltre a ciò, niuna fede presta all'altrui parole: sempre suspica che viziatamente gli sia parlato per sottrargli alcuna cosa; in niuna parte estima essere assai sicuro [...] e, non fidandosi delle casse ferrate, i suoi danari fida alle cave e fosse sotterranee.

La struttura sintattica del testo che abbiamo riportato sull'avarò è basata su verbi preceduti da negazione: "non comunica", "non [...] gli generi", "niuna fede presta", "niuna parte estima", "non fidandosi". L'avarizia corrisponde alla

---

<sup>95</sup> Riportiamo l'inizio dell'argomento I dell'*Aulularia*: "Senex avarus vix sibi credens Euclio domi suae defossam multis cum opibus aulam invenit, rursumque penitus conditam exanguis amens servat". La descrizione del "senex avarus" che ritrova la pentola piena di denaro "defossa" e che poi la seppellisce di nuovo "exanguis amens", e che nell'argomento II conserva "vi summa [...] miseris adfectus modis" offre molti punti di contatto con la descrizione boccacesca dell'avarò sopra riportata.

negazione delle azioni quotidiane quali sono il comunicare con gli amici, l'aver fiducia in essi e l'essere fiduciosi, l'aver sicurezza in sé stessi. Non solo, ma anche l'avverbio "viziatamente" usato per riprodurre il pensiero dell'avarò a proposito di chi gli parla trasporta il vizio sul piano interpersonale, in quanto l'avarò attribuisce il proprio vizio (l'avarizia e le sue conseguenze, cioè la falsità nelle relazioni) a chi gli sta di fronte e gli parla: "sempre suspica che viziatamente gli sia parlato", mentre è proprio lui che ascolta in modo viziato ciò che gli viene detto.

La conclusione è di tipo morale: "Chi potrebbe assai pienamente narrare i sospetti de' miseri avari, li quali tutti in sé convertono i lacciuoli, li quali già hanno tesi ad altrui?" (*ibidem*), che nella considerazione sul vivere "gramo" del "misero avaro", esplicita quanto si è letto anche in Guido da Pisa: "avarus dum dormit latrones somniat. Et hoc est quod resonant verba textus: «et molte genti fe' già viver grame»"<sup>96</sup> (*Inf.* I, 51) dove sottintende che l'avarò finisce per essere vittima dello stesso denaro che usa per opprimere le vite altrui.

Per concludere la comparazione tra l'avarò e la lupa, ecco un altro spunto novellistico che mostra una personificazione della lupa che parla come in una favola di Esopo "nel cuore" dell'avarò che volesse "i dionesti guadagni e l'altre men che buone opere [...] lasciare, per dovere in miglior via ritornare", diventando ormai parte della sua persona:

E perciò, dovendo bastare quello che detto n'è, credo assai convenientemente l'avarizia o l'avarò convenirsi alla lupa, la quale piena di spavento si para davanti a colui, il quale i dionesti guadagni e l'altre men che buone opere vuole lasciare, per dovere in miglior via ritornare. E **nel cuore** gli mette cotali pensieri: «Che fai tu, misero? Ove vuo' tu andare? Da qual parte comincerai tu a rendere i furti, le ruberie e le baratterie e i denari in mille modi male acquistati? Vuo' tu lasciare quello che tu hai, per quello che tu non sai se tu t'avrai? (*ibidem*).

Nel contenuto, anche il discorso sui pensieri del cuore-animo dell'avarò è ripreso da Guido da Pisa: ma in Boccaccio, oltre alla drammatizzazione della figura della lupa che cerca di convincere l'avarò (come il lupo della favola cerca di convincere l'agnello), si sente anche l'eco della conclusione della favola nella traduzione di Fedro: "Haec propter illos scripta est homines fabula qui fictis causis innocentes opprimunt".(Esopo, CCXXI; Fedro, I, 1). Sembra insomma che i punti

---

<sup>96</sup> Per quanto riguarda il confronto tra Boccaccio e Guido da Pisa, L. Azzetta afferma che "molti dei rinvii istituiti tra i due testi [...], più che un rapporto di dipendenza, rivelano il ricorso alle medesime fonti" (Azzetta 2014: 278, *ad loc.*)

di contatto tra Boccaccio e la tradizione della commedia e della favolistica nelle *Expositiones* offrano vari punti di contatto e spunti di interpretazione.

Concludendo il discorso sulle tre fiere, Boccaccio spiega ciò che fanno tutti ed è, secondo un'espressione che abbiamo già letto, "a tutti comune" a proposito dei tre vizi:

Nulla altra cosa m'occorre, alla quale queste tre bestie si possano meglio adattare, che sia quello il che è a tutti comune, che alli tre nostri principali nemici, cioè la carne, il mondo, il diavolo: e per la carne intendere la lonza, per lo mondo il leone e 'l diavolo per la lupa.[...]

Di questi "tre principali nemici" però non hanno parlato i commentatori precedenti, per cui non sappiamo quanto questa rappresentazione fosse effettivamente comune. Sottolineiamo però che tali "nemici" sono a tutt'oggi presenti nelle omelie papali, anche se naturalmente senza il riferimento a Dante<sup>97</sup>; dunque Boccaccio sta accennando a riferimenti teologici che fanno parte del patrimonio teologico medievale, come troviamo in Tommaso d'Aquino nel commento al Padre nostro: "L'uomo viene tentato al male dalla propria carne, dal diavolo e dal mondo" (Tommaso d'Aquino 1999:164), commento sicuramente molto diffuso e conosciuto dati i centinaia e centinaia i manoscritti diffusi in tutta Europa che lo contengono, come afferma l'editrice ESD nella recensione del libro sul proprio sito web<sup>98</sup>.

Per ritornare al binomio mercante-avaro, la testimonianza di Benvenuto da Imola vede la lupa – avarizia ancora una volta come vizio che non invecchia e di cui l'uomo non può liberarsi neanche nell'età senile: "Hic autor describit tertiam feram, scilicet lupam, idest avaritiam, quam ultimo ponit, quia cum, adveniente senectute, cetera vitia senescant, sola avaritia juvenescit" (DDP: Benvenuto, *Inf.* I, 49-50) per poi commentare brevemente circa la "magrezza" della fiera che "dicit *nella sua magrezza*, quia quanto ditior tanto pauperior est avarus, juxta illud Juvenalis: *Crescit amor nummi quantum ipsa pecunia crescit*" (*ibidem*), con un parallelismo tra la povertà e la magrezza, dove la povertà è quella d'animo, mentre la magrezza ne è l'espressione fisica; e la citazione di Giovenale mette in corrispondenza l'*amor nummi* con il *tanto pauperior*, quindi con la povertà e meschinità d'animo che

---

<sup>97</sup> In una recente omelia papa Francesco ha affermato che "La vita cristiana è un «combattimento» contro il demonio, il mondo e le passioni della carne":

[http://it.radiovaticana.va/news/2014/10/30/il\\_papa\\_il\\_diavolo\\_non\\_%C3%A8\\_un\\_mito,\\_combattimento\\_con\\_la\\_verit%C3%A0/1109745](http://it.radiovaticana.va/news/2014/10/30/il_papa_il_diavolo_non_%C3%A8_un_mito,_combattimento_con_la_verit%C3%A0/1109745)

<sup>98</sup> <http://www.edizionistudiodomenicano.it/Libro.php?id=800>.

caratterizza colui che è preso da questo *amor*, molto peggiore di quello della lonza. Di mercante-avaro parla nella similitudine di *Inf. I, 55-60*: “*qual è quei che volentieri acquista, sicut mercator, vel avarus*”, binomio ormai riconosciuto da Benvenuto ma anche da Andrea Lancia che mette in relazione il vizio dell’avarizia con il possesso di “*mercatantie*”:

In questa parte esemplifica l'auctore tractando di quello **vizio de l'avaritia**, e dice che sì come alcuno [...] s'atrìsta e piangne quante volte per alcuno caso sostiene danno o pericolo per alcuna contrarietàate di tempo in sue ricchezze o in sue **mercatantie** (DDP: Ottimo 3, *Inf. I, 55-60*),

fino ad arrivare a Filippo Villani che nel 1405 mette insieme nel vizio dell’avarizia “*usurarii, mercatores et tyranni*”: *E come quei che volentieri acquista, ut sunt usurarii, mercatores et tyranni, ac presertim vitio avaritie laborantes*. (DDP: Villani, *Inf. I, 55-57*). All’inizio del Quattrocento non c’è più dubbio: l’avarizia è usura, e l’usuraio è sullo stesso piano del mercante, se non proprio la stessa cosa.

Il commento che riassume molte di quelli a lui precedenti è Francesco da Buti, che con somma chiarezza spiega due dei livelli, quello morale e quello letterale, riferendo alla lupa quello morale come avarizia e brama di ricchezze – e, sottolineando una caratteristica non messa in luce finora, cioè quella del sesso dell’animale, dice che “la lupa è ancora più bramosa che lo lupo” – ponendo in relazione allegorica le “*brame*” e i “*disordinati appetiti*”:

Moralmente per questa lupa l'autore nostro significa l'avarizia, la quale li diè più d'impedimento che la lussuria e che la superbia al salire al monte delle virtù. Et assomiglia l'avarizia alla lupa: imperò che, come **la lupa è ancora più bramosa che lo lupo**; così è l'avarizia, e dice ch'era caricata di tutte le breme: imperò che l'avarizia di tutti li disordinati appetiti d'avere è piena; e questo mostra nella sua magrezza: però che non à mai tanto che ancor non si mostri avere bisogno di più. (*Inf. I, 49-54*).

Per quanto riguarda il livello letterale, il commentatore ne applica esplicitamente la spiegazione solo al v. I, 51 “*e molte genti fe’ già viver grame*”, intendendo anche Buti, e stavolta apertamente, sia coloro che sono stati privati dei beni da parte degli avari, sia gli avari stessi:

E litteralmente è vero che l'avarizia à già fatto vivere molte genti dolorose e **sì quelle che sono state spogliate dalli avari de' lor beni, e sì ancora li avari** che mai non àno bene delle loro ricchezze: chè l'avarizia non le lascia mai loro usare nè riposarsi. Et aggiugne che questo vizio li diede tanto di gravezza spauendolo: imperò che l'avarò sta in continova paura che li manchino le sue necessità, ch'elli si disperò di salire per quel modo; cioè con la contemplazione delle virtù poter salire al sommo di quelle. (*ibidem*).

Francesco da Buti commenta solo questi due sensi, il letterale e il morale, perché per lui la spiegazione “morale o vero allegorica” coincidono (*Inf.* I, 55-60), e anzi, come abbiamo detto (v. *supra*), nel commento al *Purgatorio* si occuperà solo della seconda.

L'Anonimo Fiorentino infine fornisce un dato interessantissimo, e cioè che la lupa rappresenta “figurata per l'Avarizia” però tra le sue proprietà c'è la lussuria. Sarebbe a dire che a livello letterale coincide con la lonza mentre in quello allegorico ha un vizio tutto per sé:

La Lupa, ch'è qui **figurata per l'Avarizia**, è di questa natura che sempre appetisce et mai non si sazia, et veramente levato animo quanto più à più desidera. Onde Seneca Tragedie: *Avarus animus nullo satiatur lucro, Avarus semper eget*. Dice Orazio: *Inexpleta est avara cupiditas*<sup>99</sup>. Ha ancora la Lupa altra natura; chè si legge nella *Proprietà degli animali* che la lupa, **essendo incitata da lussuria**, va in qua et in là per la selva, et seguitata da molti lupi, quando ella gli ha assai menati et affaticati, ella fa vista di dormire et tutti s'addormentono, e 'l più tristo et il più vecchio et il più stizzoso lupo che v'è, pianamente desta, et a quello si fa montare. (DDP:Anonimo Fiorentino, *Inf.* I, 49-51).

Che la lupa possa indicare anche il vizio della lussuria lo si ritrova in un passo della *Cronica* di Dino Compagni a proposito della città di Siena: “I cittadini di Siena marciavano bene con ambe le parti.; e quando sentiano i Bianchi forti, li sbandiano [...]; davano aiuto a' Neri nelle cavalcate, e mostravansi fratelli. E però parlò di loro una profezia, la quale, tra l'altre parole, della guerra di Toscana dicea: “La lupa puttanezza”, che per la lupa s'intende Siena” (Compagni 1834: 2, 483), indicando un vizio che i bestiari indicano come proprio della lupa, cioè quello dell'appetito sessuale, che è però visto nei commentatori anche come proprio della lonza. Questo benché in *Purg.* XX Dante continui a riferirsi alla lupa nel canto dedicato all'avarizia (vv. 10-12). Se ci chiediamo cosa possano avere in comune la lussuria e l'avarizia, la risposta è che sono entrambe facce di una stessa medaglia, cioè la cupidigia come brama di possedere fisicamente (lussuria) e brama di possedere denaro (avarizia). Afferma G. Gorni che “è soprattutto la cupidigia la bestia nera di Dante” (2002:34) anche se si riferisce più precisamente alla lupa; ma della lussuria come *cupiditas* ha parlato già Pietro Alighieri al citare i versi su Cupido *dormitor*. La cupidigia è infatti un “danno collettivo” (Gorni 2002: *ibidem*),

---

<sup>99</sup> Le citazioni classiche (dalle *Tragedie* di Seneca e da Orazio) collocano questo autore in pieno ambiente umanistico, così come M. Chiamenti commentava a proposito di Pietro Alighieri (v. *supra*),

il coacervo di tutti gli altri vizi, compreso quello rappresentato dal leone: quale maggiore brama se non quella di potere è quella che porta all'avidità di denaro? È quanto spiega più avanti il commentatore anonimo fiorentino: “prima fu assalito e tormentato dalla superbia, cioè da questo vizio: si dee intendere dalla ambizione, ch'è parte di superbia, però che *ambitio est alicuius honoris immoderata appetitio*; desiderare et cercare d'essere onorato et messo inanzi più che non si conviene, et con più appetito che non si dee” (*ibidem*). La conclusione dell'anonimo conferma l'interpretazione almeno delle ultime due fiere come un unico vizio, cioè l'*immoderata appetitio*, ma non solo. Alla fine della sua chiosa sulle tre fiere aggiunge anche che “questi tre [vizi] comprendono et restringono a sé l'altri”: tutti e tre hanno un'unica matrice comune.

Ma conchiudendo, l'Autore pone naturalmente et ordinatamente li tre animali come successivamente procedono negli uomini. Et ancora si potrebbe sopra a questa parte dire: Non fu l'Autore stimolato dagli altri vizj, cioè da Invidia, da Accidia? Qui si può rispondere: Però che questi tre comprendono et restringono a sé l'altri, non si curò di parlare più inanzi: et questo basti avere detto al presente (DDP:Anonimo Fiorentino, *Inf.* I,49-51).

Che sia Dante stesso sia l'*exemplum* dei tre vizi, come anche altri commentatori hanno sottolineato, o che essi fossero l'allegoria dei vizi dell'umanità conosciuta da Dante, mostra come il livello allegorico e morale delle fiere va via via assimilandosi a quello esclusivamente morale e discostandosi sempre più da quello letterale, anche se a livello letterale, secondo alcuni, i tre animali, e soprattutto la lonza, sono bestie realmente esistenti, non immaginarie come molte di quelle presenti nei bestiari<sup>100</sup> (Muñiz Muñiz 2011: 76, *ad loc.*).

Il Dante personaggio storico dunque è da mettere in relazione con le tre fiere-animali reali, mentre il personaggio allegorico e *maculatus* egli stesso dei tre vizi, come spiega diventa l'allegoria dell'umanità macchiata dai tre vizi capitali-bestie allegoriche. Preme però sottolineare che la lettura dell'aggettivo *maculatus* riferito al pelo della lonza può portare anche a un'altra conseguenza. Se infatti il poeta è figura dell'umanità ed è *maculatus* “come” la bestia, allora “come” la bestia è anche l'umanità stessa figurata nel poeta che appare nelle bestie allegoriche suddivisa per vizi. Se poi la bestia è in fondo una sola allora anche il vizio è uno

---

<sup>100</sup> Un'altra bestia parzialmente immaginaria è il grifone che Dante “doveva aver immaginato [...] come un animale realmente esistito [...] e, [...] con la sua ricca fantasia poetica, creò una bestia speciale la cui raffigurazione allegorica rimase esemplare per l'immaginazione poetica nei secoli successivi” (Vigh 2014: 350).

solo, benché sotto diverse forme: la bestia non è “come” l’umanità, ma per il procedimento simbolico di cui abbiamo parlato nel capitolo sulla metodologia, la bestia è l’umanità, in quanto l’allegoria è immagine di una realtà invisibile all’uomo ma vera quanto il mondo concreto. La bestia è il vizio stesso che si è “incorporato” nell’uomo e che lo sta trasformando via via in lonza, leone, lupa famelica. Questo è il significato allegorico che colgono i primi commenti, per lo meno fino a Guido da Pisa, che altri commentatori come Pietro Alighieri o Benvenuto da Imola cercano di capire attraverso la descrizione delle immagini e che sfugge invece ai commentatori abituati alla sintesi propria della mentalità borghese che non sa più scomporre l’immagine ma solo accostarla ad altri esempi, come Francesco da Buti, e l’Anonimo Fiorentino, per ricavarne un insegnamento morale ma non più espressione dalla mentalità simbolica e analitica dei commenti fino alla metà del Trecento.

Tale allontanamento non è solo ideologico, ma ha delle basi storiche che possiamo individuare attraverso il cambiamento sociale e religioso che ha accompagnato la nascita del purgatorio. Come abbiamo visto nel capitolo relativo al contrappasso nel *Purgatorio*, Jacques Le Goff spiega che tra il 1170 e il 1220 circa profonde trasformazioni investono il quadro mentale e intellettuale della cristianità (2014:104). Tali trasformazioni riguardano “la conversione del cielo verso la terra”, cioè “l’interesse crescente dei cristiani per i beni terreni” che determina l’evoluzione del concetto di proprietà, lo slittamento della contrapposizione *potens-pauper* verso quella di ricco-povero, grande-piccolo, la predominanza dell’avarizia sulla superbia, “tutti progressi dei valori feudal-borghesi”, un mondo umano ormai tutto orientato all’orizzonte terreno che trasforma anche l’orizzonte ultraterreno nell’istituzione del purgatorio nel secolo XIII: “città di uomini, non più città di Dio sulla terra” (*ibidem*: 105).

La perdita del sistema dell’analiticità dell’allegoria nei commentatori tra fine Trecento e inizio Quattrocento diventa specchio del mutamento sociale nella coscienza intellettuale tra feudalesimo e umanesimo-rinascimento, riconoscendo come applicabile anche alle società medievali il metodo che uno degli intellettuali italiani da poco scomparso, A. L. De Castris, ha applicato alla storia degli intellettuali del Novecento, dato che “le forme di coscienza [intellettuale] sono produzione sociale specifica” (De Castris 1974: 9) e dato che la prospettiva storica

degli intellettuali dell'epoca in esame “rende possibile una conoscenza analitica effettiva della cultura del passato, cioè delle forme di conoscenza parziale della realtà che il lavoro intellettuale produceva entro i rapporti sociali esistenti” (*ibidem*: 11).

## CONCLUSIONI

Dai dati analizzati nei capitoli precedenti emerge quanto il procedimento di interpretazione dell'allegoria abbia subito modificazioni tra il XIV e il XV secolo. Tali modificazioni riguardano la percezione dell'oggetto allegorico via via non più come un insieme di elementi da separare e analizzare, ma come una fusione dei diversi elementi da interpretare, non tanto analizzare, nell'insieme, con un procedimento non più da concreto ad astratto (es. pena/colpa, fiera/vizio) ma diremmo da concreto a concreto (pena/applicazione della legge, fiera/esempio concreto) basato su un'interpretazione più ampiamente morale e non analiticamente allegorica. Tale passaggio risulta fin dai proemi dei diversi commenti, nei quali si è visto che i verbi utilizzati per spiegare il concetto di allegoria sono di significato man mano più astratto, mentre nel contrappasso si è visto che fino a Benvenuto da Imola prevale il concetto di mutualità e reciprocità della colpa, legata all'allegoria contraria o analoga al peccato commesso, mentre in seguito prevale quello di "convenienza" (Francesco da Buti) e di "assimilazione" (Giovanni da Serravalle) che anche semanticamente propone la fusione dell'allegoria della pena con il peccato commesso. Anche nel *Purgatorio* il contrappasso viene inizialmente legato all'esegesi del peccato, come fanno Iacomo della Lana e Benvenuto da Imola mettendolo in relazione allegorica con i contenuti del canto delle anime, per poi arrivare al commento invece di tipo più soggettivo e morale di Cristoforo Landino, non collegato in senso stretto alla colpa ma in modo più generico al fuoco come purgazione del peccato ma anche in relazione morale con lo Spirito Santo, interpretazione proto umanistica che ha a che fare con il senso morale e redentivo di un contrappasso per contrario della colpa rappresentata, ma non ha a che fare in senso stretto con il peccato.

Nell'analisi delle tre fiere appare che gli elementi distintivi delle allegorie, da alcuni commentatori ben individuati e commentati uno per uno (es. Guido da Pisa, Benvenuto da Imola), vengono pian piano discostandosi dall'analisi degli elementi letterali per interpretarli riprendendoli semplicemente dai commenti precedenti (es. Guglielmo Maramauro), o secondo conoscenze derivanti dalla maggior ampiezza culturale dei commentatori di fine secolo XIV e inizio XV (es. Anonimo Fiorentino per esempio, nel parallelo tra la lonza e Medea), che si

richiama a una tradizione classica già umanistica, utilizzando elementi completamente assenti dal testo dantesco (es. o la precisazione “medica” di Francesco da Buti sul vizio di lussuria che consuma il sangue di chi lo pratica) ma introdotti, guarda caso, da Boccaccio, che utilizza anche nelle sue *Esposizioni* degli elementi novellistici, creando vere e proprie piccole novelle per spiegare le allegorie, tanto che si può dire che spieghi un’immagine simbolica e allegorica con una serie di immagini realistiche in movimento, come se da una foto si facesse poi un film, cioè se da un elemento fisso, come un’immagine, si creasse un mondo nuovo e diverso, che è quello che sta accadendo con il nuovo modo di produzione precapitalistico degli ultimi due secoli del medioevo.

Già nel Trecento, cioè, l’asse interpretativo non è più verticale, quello che viene dato dall’esistenza di una verità più alta alla quale fare riferimento e che bisogna essere in grado di intendere, come nella concezione allegorica, ma bensì orizzontale:

“Non siamo più in un mondo di allegorie, di segni che rinviano alla somma verità, ma in un mondo di merci che si rispecchiano le une nelle altre. [...] siamo passati dall’esegesi all’interpretazione. Lettura e scrittura nascono ormai da un’ideologia ordinata sull’asse soggetto-oggetto, dentro-fuori, e non più alto-basso come nel mondo feudale” (Varela-Portas 2012: 38; 41-42).

L’allegoria si rispecchia nel mondo che l’ha creata, ma anche in quello che la interpreta, creando di volta in volta un nuovo *transfert* dall’immagine al concetto che deriva da una società che cambia il suo rapporto con il mondo che non è più visto come “immagine” di un mondo ultraterreno ma è immagine di un mondo tutto terreno, per cui l’immagine allegorica non è più un *phántasma* ma un “attore” vivo nel teatro del mondo.

Da qualche decennio prima della metà del Trecento, cioè già pochissimo tempo dopo la morte di Dante, i commenti antichi evidenziavano la *coupure* tra feudalesimo e preumanesimo attraverso un fenomeno che J. Varela-Portas ha evidenziato nella prosa, nel passaggio dall’*exemplum* e dal *fabliau* al racconto boccaccesco:

I personaggi cessano poco a poco di essere tipi o modelli e si individualizzano psicologicamente; il tempo e lo spazio sono progressivamente meno e meno analogici – tempo circolare, spazio non referenziale –, le trame guadagnano precisione nella successione di cause ed effetti. (Varela-Portas 2012: 34).

Se infatti – con un procedimento forse un po' azzardato – sostituiamo ai personaggi tipizzati degli *exempla* e dei *fabliaux* le allegorie – come le tre fiere o le immagini dei contrappassi – e la loro spiegazione nei commenti di fine Trecento, notiamo lo stesso procedimento, soprattutto in Boccaccio, che “racconta” piccole storie con personaggi veri e propri che possono essere sia i dannati stessi nel commento “drammatizzato” agli ignavi di *Inf.* III, caratterizzati psicologicamente, o altri personaggi caratterizzati nell’ambito di trame precise come quella della storiella dell’avarò a proposito della lupa. Ma ricordiamo gli inserti “d’autore” anche in Benvenuto da Imola, che come narratore si sofferma a raccontare qualcosa che ha visto con i suoi occhi o che ha sentito raccontare da altri; o, direttamente, l’inserimento dell’«io» autore ma anche personaggio di riferimento nei commenti da Francesco da Buti in poi. Tali inserti difficilmente si trovano nei commenti precedenti, piú lontani dalla concezione desacralizzata del mondo o anzi, piú vicini al tentativo di risacralizzazione di un mondo i cui valori sono ormai ideologicamente e socialmente in crisi.

Tale cambiamento si manifesta anche nella scelta linguistica, la scrittura in latino o in volgare nel commento che ha sicuramente influito sulla ricezione da parte del pubblico e sulla divulgazione del poema. Quella del latino manifesta non solo la volontà di rivolgersi a un’élite intellettuale, ma anche quella di trovare una lingua comune per quella classe borghese non toscana che non comprendeva il volgare fiorentino<sup>101</sup> (Bellomo 2004:21). Sarebbe a dire che si tratta di una scelta linguistica “politica”, che sottende probabilmente l’intenzione di diffusione dell’opera e del progetto dantesco nell’ottica di una “restrizione” dei destinatari, cioè chi conosceva il latino, anche se la sua maggiore propagazione alle classi intellettuali non solo d’Italia ma anche d’Europa – come si è visto per esempio nel concilio di Costanza con Giovanni da Serravalle – mostra un’apertura del poema non solo ai laici ma anche agli ecclesiastici, in funzione – ma siamo già oltre la metà del XV secolo – di un aiuto teologico-politico nella soluzione di una crisi concreta come lo scisma d’Occidente.

---

<sup>101</sup> Scrive Alberico da Rosciate nel proemio alla sua traduzione latina del commento di Jacopo della Lana: Hunc comentum tocius huius comedie composuit quidam dominus Jacobus de la Lana bononiensis (...) in sermone vulgari tusco. Et quia tale ydioma non est omnibus notum, idea ad utilitatem volentium studerein ipsa comedia transtuli de vulgari tusco in gramaticali scientia literarum (cfr. Bellomo 2004: 21).

Il XIII secolo rivaluta infatti la figura dell'*illitteratus*, che nel Medio Evo coincide con quella del *laicus*, al quale Dante si rivolge nel *Convivio*. Tra XIII e XIV secolo, "*laicus*" e "*illitteratus*" non designano più un grado di istruzione, ma un modo d'istruzione; sono tutti coloro che non hanno seguito in maniera regolare un ciclo di studi universitari, inglobando una concezione non tanto anti-universitaria, quanto soprattutto non-universitaria del sapere<sup>102</sup> (Imbach 1996:12).

In tale ambito troviamo l'intellettuale che usa il volgare, come lo stesso figlio di Dante, Jacopo, che probabilmente lo comprendeva, ma si dubita che sapesse utilizzarlo nella lingua scritta<sup>103</sup>; o come l'anonimo commentatore delle Chiose Selmi, che Mazzoni definisce "un senese non certo dotto e preparato" (Mazzoni 1965:293), esponente probabilmente del popolo minuto che usa come unica lingua il volgare, tanto nel mediocre scritto quanto sicuramente nella lingua parlata.

Tra i commentatori appartenenti a ordini religiosi, il caso di Guido da Pisa si colloca forse un po' fuori dalle righe. Il suo interesse non è solo morale ed esegetico, ma anche letterario, per cui il commento – naturalmente in latino – è mirato a indirizzare la comprensione dell'opera attraverso l'interpretazione letterale, allegorica e morale. Tuttavia, nell'ambito dell'uso del latino in ambito laico, un caso interessante è quello di cui parla Vallone (1995) in un documento del 1322 della corte angioina di Napoli, dove parrebbe comparire una allusione in latino alle terzine più famose del V canto dell'*Inferno*<sup>104</sup>.

Per quanto riguarda i commenti scritti direttamente in volgare, anche se pare che la scelta della lingua fosse raramente dettata dall'intenzione di raggiungere un pubblico di basso livello culturale (Bellomo 2004:21), va collegata con le nuove esigenze di formazione della borghesia urbana: alla fine del secolo compaiono per esempio nei documenti dei mercanti scrivani fiorentini espressioni popolari ricavate dai versi del poema che venivano citate a memoria, come ha documentato Christian

---

<sup>102</sup> Lo stesso Dante viene descritto dal cronista trecentesco G. Villani come "grande letterato quasi in ogni scienza, tutto fosse laico" (Villani 1991/2:336).

<sup>103</sup> Jacopo era andato in esilio da Firenze a circa 15 anni e non aveva poi probabilmente continuato gli studi come il più dotto fratello Pietro (Cfr. Mazzoni 1978:143-144 [Jacopo] e 147-148 [Pietro] e Bellomo 2004:64-65 [Jacopo] e 81 [Pietro]). Ricordiamo che Jacopo usa il volgare sia per le sue opere poetiche, sia per le *Chiose* alla *Commedia*, che limiterà all'*Inferno*.

<sup>104</sup> Si tratta di un'ipotesi relativa al canto V, vv. 100-103, sull'episodio di Paolo e Francesca. Nella citazione latina, Vallone ravvede "un senso nell'insieme, un gioco di parole e quasi un ritmo che suggestionano" (1995:232): *cum nullus umquam credatur esse adeo impudicus amator, ut amare non desinat, que recusat amari*".

Bec<sup>105</sup>; anche in cronache dell'epoca, come quella di Giovanni Villani, si riportano terzine del VI canto del *Purgatorio* per suffragare le critiche contro l'incostanza dei Fiorentini (Villani 1991/2:510 e 1991/3:349). Un'altra conferma dell'ampia trasmissione del testo è il fatto che nel secolo successivo, in un'opera a carattere popolare e burlesco come il *Morgante*, la *Commedia* venga usata come un testo memorizzato o letto quotidianamente con estrema familiarità (Barbolani 2002: 25)<sup>106</sup>; [e che nel poemetto *Giostra* dello stesso Pulci, Dante è onnipresente e citato anche solo "a orecchio"<sup>107</sup>]. Se anche l'intenzione del commentatore non era quella di raggiungere un pubblico meno colto, il risultato che la *Commedia* ha ottenuto è stato invece quello di essere sulla bocca di tutti<sup>108</sup>.

Il commento visto dalla parte del lettore infatti si traduce in uno strumento di conoscenza anche per il borghese meno colto e appartenente al mondo mercantile. Si tratta del progetto culturale del *Convivio* che è stato in questo senso proseguito dai commentatori sia in volgare sia in latino, che hanno diffuso la lettura e la cultura del poema al pubblico colto ma anche meno colto, "nobile gente, non solamente maschi ma femmine, che sono molti e molte in questa lingua, volgari, e non litterati" (*Conv.* I, ix, 5).

Verso la fine del secolo XIV si fa insomma notare sempre più un'apertura del sapere non solo agli intellettuali ma anche al popolo, voluta forse non del tutto consciamente da un'élite intellettuale che *poteva e diffondeva* la cultura. Ma non bisogna dimenticare che la diffusione non implica la comprensione del testo. Anche se "Dante non fu mai il poeta dei bottegai", come dice Dionisotti (cit. in Bellomo 2004:21), il pubblico meno colto lo ascoltava e forse lo leggeva, ma arrivava a comprendere probabilmente il senso generale e novellistico del testo con le sue interpretazioni più semplici, come dimostrano i commenti dell'autore-lettore

---

<sup>105</sup> Molte entrate nell'uso proverbiale in Italia e utilizzate a tutt'oggi, come nel caso della citazione annotata da un mercante fiorentino riferita a *Inf.* XXII, 14-15: "Chome dise Dante, chosi dee usare, in taverna cho' ghiottoni e nella chiesa cho' li santi" (Bec 1967:100).

<sup>106</sup> "Su dantismo [di L. Pulci] nos da entonces, por así decirlo, la medida de la penetración asombrosa de la *Comedia* a todos los niveles en la Florencia del siglo XV. En efecto la *Comedia* es utilizada como una enciclopedia, un repertorio disponible; como un texto memorizado o leído a diario con extrema familiaridad, en el que se puede y casi se debe entrar a saco".

<sup>107</sup> "Dante es omnipresente a lo largo de todo el poemita [*Giostra*], como podemos comprobar por las notas que acompañan la edición moderna (Pulci 1986) y a veces incluso sin su auxilio, tan sólo con algo de oído" (Barbolani 2002:24).

<sup>108</sup> Lo era tanto che Petrarca in una delle *Familiars* (XIII, 5, 24) del 1352 spiegherà di voler scrivere in latino perché non vuole che il suo lettore apprenda senza fatica ciò che con fatica egli ha scritto: *Nolo sine ullo labore percipiat que sine labore non scripsi*.

anonimo delle Chiose Selmi e il noto passo di Boccaccio che racconta come alcune donne di Verona attribuissero a Dante “barba crespa e color bruno per lo caldo e lo fummo che è là giù” (Boccaccio1995: §113), nell’inferno.

E se si accoglie il giudizio della critica moderna – *in primis* Natalino Sapegno, che ha recuperato negli anni Cinquanta la tradizione dei commentatori medievali – che dice che bisogna “misurare il grado di persuasione con cui [il commentatore] la riferisce [*scil.* la chiosa], e tener conto di ogni indizio che riveli la presenza di una tradizione di seconda o di terza mano”, e che bisogna osservare i “segni di incertezza” che “compaiono assai per tempo (già nell’Ottimo) e si riaffacciano sporadicamente in tutte le fasi della tradizione esegetica”, (Sapegno 1965: 28-29), possiamo notare nei commenti fin qui visti una certa sicurezza nell’identificazione dell’allegoria, ma una certa macchinosità nelle spiegazioni date dai diversi commenti, cosa che non risulterebbe a favore dell’interpretazione stessa, visto che, come dice ancora Sapegno, “il ripetersi meccanico della chiosa non dice nulla pro o contro la sua attendibilità” (*ibidem*).

A questo punto non si può non far cenno alla proposta che la lettura dei commenti sulle tre fiere ha suggerito in questo lavoro e cioè che le tre allegorie rappresentino non tanto o non solo dei vizi capitali ma degli ambiti, delle sfere d’azione del soggetto nel mondo, che per Dante sono “viziati”; e cioè l’ambito dell’amore (lonza), quello della nobiltà e del potere (leone) e quello del desiderio (lupa), ambiti tutti “deviati” dalla mancanza di virtù: l’amore-vizio è amore senza virtù, la nobiltà-vizio è nobiltà senza virtù, il desiderio-vizio è il desiderio senza virtù, che portano tutti alla *immoderata cupiditas* dei beni terreni, “quodcumque bonum” come spiega Pietro Alighieri. Non solo di vizi capitali si tratta, ma di allegorie che mostrano l’origine di ogni vizio nella società e in Dante stesso, che soprattutto nelle *Canzoni* si è interrogato su queste dinamiche che si riducono tutte, ma proprio tutte, alla mancanza di virtù.

Bisogna insomma considerare l’opera dantesca e i suoi commenti come letture che “riassumono il Medioevo”, come ha dichiarato N. Sapegno nel 1985 in un’intervista a *Il Messaggero*, proprio perché il poeta-intellettuale *laicus* riesce a far sue sia le posizioni teoriche più “retrograde” sia la vita concreta e reale della politica e la società a lui contemporanea:

“Dante, in un certo senso, conclude il Medio Evo e lo riassume. Per alcuni riguardi si direbbe che addirittura torni indietro. Per esempio è legato non alla Scolastica avanzata dei suoi tempi ma a quella del primo 200, quella di san Tommaso. E politicamente ha una posizione apparentemente retrograda: difende l’Impero. Eppure, per altri versi, il suo giudizio è anticipatore: per esempio, vede a fondo i limiti, le debolezze, gli errori della politica comunale. Considerare Dante uno scrittore puramente medievale è uno sbaglio” (Pettrignani 1985).

E come scrittori bisogna considerare anche i commentatori, le cui informazioni, punti di vista, scelte testuali sono testimonianza di un’epoca di esegesi attenta e accurata dell’opera dantesca in direzione di una sua sempre maggiore diffusione, fino a noi, che nel XXI secolo non possiamo smettere di leggere la *Commedia* e, ci si augura, di portarne i commenti al livello di opere autonome da studiare e diffondere magari fin dai banchi di scuola.

## BIBLIOGRAFIA

### Abbreviazioni

- BRUNETTO: BRUNETTO LATINO (1839)  
E. D.: ENCICLOPEDIA DANTESCA (1970)  
GRAZ. VULG.: SERIACOPI, MASSIMO (2005).  
OTTIMO 1: OTTIMO COMMENTO (1827–29).  
OTTIMO 3: DI FONZO C. (ed.) (2008).  
OPPIANUS: OPPIANI (1928)  
PIETRO 1, PIETRO 2: ALIGHIERI, PIETRO (1845).  
PIETRO 3: ALIGHIERI, PIETRO (2002).  
PLINIUS: GAIUS PLINIUS SECUNDUS, NATURALIS HISTORIA (ON LINE)  
PCB: PONTIFICIA COMMISSIONE BIBLICA  
PL: MIGNE (2006)  
VISIONEM: RICARDUS S. VICTORIS (2006)  
DIDASC.: HUGO S. VICTORIS (2006)  
JVL: JEWISH VIRTUAL LIBRARY (2010)  
GRATIUS: GRATII FALISCI (1935)  
DE LUBAC 2: DE LUBAC, H. (2006a).  
DE LUBAC 3: DE LUBAC, H. (2006b).  
DE LUBAC 4: DE LUBAC, H. (2006c).  
SAPEGNO 1955: ALIGHIERI, D. (1955).  
SAPEGNO 1956: ALIGHIERI, D. (1956).  
SAPEGNO 1957: ALIGHIERI, D. (1957).  
SAPEGNO 1957a: ALIGHIERI, D. (1957a).  
GRABHER 1: ALIGHIERI, D. (1951).  
TORRACA 1920: Alighieri, D. (1920).

### Edizioni delle opere utilizzate

- ALIGHIERI, D. (1951): *La Divina Commedia*. Vol. I. *Inferno*. Grabher, C. (ed.),  
Principato, Milano.

- ALIGHIERI, D. (1956): *La Divina Commedia*. Vol. II: *Purgatorio*. Sapegno N. (ed), La Nuova Italia, Firenze.
- ALIGHIERI, D. (1957): *La Divina Commedia*. Vol. III: *Paradiso*. Sapegno N. (ed), La Nuova Italia, Firenze.
- ALIGHIERI, D. (2003-2015): *La Divina Commedia*, N. Fosca (ed.), [https://dante.dartmouth.edu/biblio.php?comm\\_id/20035](https://dante.dartmouth.edu/biblio.php?comm_id/20035).
- ALIGHIERI, D. (2007). *Convivio*. Inglese, G. (ed.), Biblioteca Universale Rizzoli, Rizzoli, Milano.
- ALIGHIERI, D. (2014): *Libro de las canciones y otros poemas*, J. Varela-Portas (coord.), R. Arqués Corominas, R. Pinto, R. Scrimieri Martín, E. Vilella Morató, A. Zembrino (eds.), traducción de R. Pinto, Akal, Madrid.
- ALIGHIERI, Dante (1920<sup>4</sup>): *La Divina Commedia di Dante Alighieri nuovamente commentata da Francesco Torraca*, Milano-Roma-Napoli, Albrighi, Segati.
- ALIGHIERI, Dante (1955): *La Divina Commedia*. Vol. I: *Inferno*. Sapegno N. (ed), La Nuova Italia, Firenze.
- ALIGHIERI, Dante (1957a) *La Divina Commedia*. Sapegno N. (ed.), Ricciardi editore, Milano-Napoli.
- BOCCACCIO, GIOVANNI (1995): *Trattatello in laude di Dante*, a cura di L. Sasso, Garzanti, Milano. Edizione on line a cura di IntraText (2007): [http://www.intratext.com/ixt/ITA1107/\\_PQ.HTM](http://www.intratext.com/ixt/ITA1107/_PQ.HTM)
- BRUNETTO LATINO (1839), *Il Tesoro. Bestiario*, Libri IV e V. Trascrizione di Luigi Carrer, Venezia. <http://florin.ms/bestiary.html>.
- CHIOSE FILIPPINE (2002): *Chiose filippine, Ms. CF 2 16 della Bibl. oratoriana dei Girolamini di Napoli*, Andrea Mazzucchi (ed.), Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, vol. 24, Salerno, Roma.
- CHIOSE PALATINE (2005): *Chiose palatine, ms. Pal. 313 della Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, Rudy Abardo (ed.), Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, vol. 10, Salerno, Roma.
- CRAVERI, M. (1969) (ed.): *I Vangeli apocrifi*, Einaudi, Torino.
- FABII PLACIADIS FULGENTII V. C. (1898): *Opera*, ed. R. Helm, Leipzig: Teubner.
- GAIUS PLINIUS SECUNDUS (on line), *Naturalis Historia*, <http://www.thelatinlibrary.com/pliny1.html>.

- GRATIUS FALISCI (1935): *Cynegeticon*, Loeb Classical Library,  
[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Grattius/Cynegeticon\\*.html#253](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/L/Roman/Texts/Grattius/Cynegeticon*.html#253) (ultima consultaz.: 19/02/2012).
- GUIDO DA PISA (2013): *Expositiones et glose : declaratio super Comediam Dantis*, a cura di M. Rinaldi, appendice a cura di P. Locatin, Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, vol. 5, Salerno, Roma.
- HUGO S. VÍCTORIS (2006): *Eruditionis Didascalicae Libri Septem*, in MIGNE, *Patrologia Latina*, vol.176, pp. 739-838D.
- IACOMO DELLA LANA (2009): *Commento alla Commedia*, Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, vol. 3, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Salerno, Roma.
- LANCIA, ANDREA (2012): *Chiose alla Commedia*, Luca Azzetta (ed.), Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, vol. 9, Salerno, Roma.
- LANDINO, CRISTOFORO (2001): *Comento sopra la Comedia*, Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, vol. 28, Procaccioli P. (ed.), Salerno, Roma.
- PORSIA, F. (ed.) (1976): *Liber Monstrorum*, Dedalo, Bari.
- MALORY, SIR THOMAS (1868): *Morte Darthur*, a cura di sir E. Strachey, Macmillan & Co., Londra.
- MIGNE (2006): *Patrologia Latina*, in *Documenta Catholica Omnia*,  
[http://www.documentacatholicaomnia.eu/\\_index.html](http://www.documentacatholicaomnia.eu/_index.html)
- OPPIANI (1928): *Cynegetica*, Loeb Classical Library, Harvard University Press,  
[http://penelope.uchicago.edu/Thayer/H/Roman/Texts/Oppian/Cynegetica/3\\*.html#336](http://penelope.uchicago.edu/Thayer/H/Roman/Texts/Oppian/Cynegetica/3*.html#336).
- PONTIFICIA COMMISSIONE BIBLICA (1950): *Sul modo di bene insegnare la sacra scrittura nei seminari ecclesiastici e nei collegi dei religiosi*, cap. ii,  
[http://www.vatican.va/roman\\_curia/congregations/cfaith/pcb\\_documents/rc\\_con\\_cfaith\\_doc\\_19500513\\_insegn-scrittura\\_it.html](http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/pcb_documents/rc_con_cfaith_doc_19500513_insegn-scrittura_it.html) (ultima consultazione: 02/05/2010).
- PROCACCIOLI, P. (ed.) (1999): *I commenti danteschi dei secoli XIV, XV e XVI*, con CD Rom, Lexis Progetti Editoriali, Roma.
- PULCI, LUIGI (1986): *Opere minori*, a cura di P. Orvieto, Mursia, Milano.
- RICARDUS S. VICTORIS, *In visionem Ezechielis*, in MIGNE, *Patrologia Latina*, vol. 196, pp. 527-600C.

- TOMMASEO, NICCOLÒ (2004): *Commento alla Commedia*, Valerio Marucci (ed.), Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, vol. 49, Salerno, Roma.
- TOMMASO D'AQUINO (1999): *Opuscoli spirituali. Commenti al Credo, al Padre nostro, all'Ave Maria, ai dieci Comandamenti*, Edizioni Studio Domenicano, Bologna.
- TORRACA, FRANCESCO (2008): *Commento alla Divina Commedia*, a cura di Valerio Marucci, Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, vol. 68, Salerno, Roma.
- TOZER, H. F. (1829-1916): *An English commentary on Dante's Divina commedia, by the Rev. H.F. Tozer*, Oxford, The Clarendon Press, 1901  
 (<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id/uc2.ark:/13960/t8pc2x84f>)

#### EDIZIONI DEI COMMENTI DANTESCHI

Le edizioni dei Commenti citati, dove non diversamente indicato, si riferiscono all'edizione on line del *Dartmouth Dante Project* (DDP):

<http://dante.dartmouth.edu>

- ALIGHIERI, JACOPO (1915): *Chiose alla Cantica dell'Inferno di Dante Alighieri scritte da Jacopo Alighieri, pubblicate per la prima volta in corretta lezione con riscontri e facsimili di codici, e precedute da una indagine critica per cura di Jarro*, a cura di Giulio Piccini, R. Bemporad e figlio, Firenze.
- ALIGHIERI, PIETRO (1845): *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium, nunc primum in lucem editum...*, a cura di Vincenzo Nannucci, G. Piatti, Florentiae (per la 1<sup>a</sup> e la 2<sup>a</sup> stesura).
- ALIGHIERI, PIETRO (2002): *Comentum super poema Comedie Dantis: A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro Alighieri's "Commentary on Dante's 'Divine Comedy'"*, a cura di Massimiliano Chiamanti, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, Tempe, Arizona (per la 3<sup>a</sup> stesura).
- BENVENUTO DA IMOLA (1887): *Benevenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam, nunc primum integre in lucem editum sumptibus Guilielmi Warren Vernon, curante Jacobo Philippo Lacaita*. G. Barbèra, Florentiae.
- BOCCACCIO, GIOVANNI (1995): *Esposizioni sopra la Commedia*, Giunti, Firenze.

- CHIOSE SELMI (1865): *Chiose anonime alla prima cantica della Divina Commedia, di un contemporaneo del Poeta, pubblicate per la prima volta a celebrare il sesto anno secolare della nascita di Dante da F. Selmi, con riscontri di altri antichi commenti editi e inediti e note filologiche*, Stamperia Reale, Torino.
- DA BUTI, FRANCESCO (1858-62): *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Alighieri*, a cura di C. Giannini, Fratelli Nistri, vol. I, Pisa.
- DI FONZO, CLAUDIA (2008): *L'ultima forma dell'Ottimo Commento. Chiose sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori. Inferno*. Longo, Ravenna (edizione non presente nel DDP).
- GRAZIOLO DE' BAMBAGLIOLI (1998): *Commento all'«Inferno» di Dante*, a cura di LUCA CARLO ROSSI, Scuola Normale Superiore, Pisa.
- GUIDO DA PISA (1974): *Guido da Pisa's Expositiones et Glose super Comediam Dantis, or Commentary on Dante's Inferno*, a cura di VINCENZO CIOFFARI. State University of New York Press, Albany, N.Y.
- JACOPO DELLA LANA (1866): *Comedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo della Lana bolognese, Nuovissima edizione della Regia Commissione per la pubblicazione dei testi di lingua sopra iterati studi del suo socio L. Scarabelli*, Tipografia Regia, Bologna, XIV–XVI.
- MARAMAURO, GUGLIELMO (1998): *Expositione sopra l'«Inferno» di Dante Allighieri*, a cura di P. G. Pisoni e S. Bellomo, Antenore, Padova.
- OTTIMO COMMENTO (1827–29): *L'Ottimo commento della Divina Commedia. Testo inedito d'un contemporaneo del poeta citato dagli Accademici della Crusca*, a cura di A. Torri, Pisa, N. Capurro, Sala Bolognese.
- SERIACOPI, M. (2005): *Graziolo dei Bambaglioli sull'«Inferno» di Dante. Una redazione inedita del commento volgarizzato*, Firenze Libri, Reggello.

### **Enciclopedie, manuali, repertori, cronache**

- BELLOMO, SAVERIO (2004): *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della Comedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Leo S. Olschki, Firenze.
- VILLANI, G. (1991/1-2-3): *Nuova Cronica*, edizione critica a cura di Giuseppe Porta, voll. 1-2-3, Fondazione Pietro Bembo, Parma.

- CESERANI, R.-DE FEDERICIS, L. (1980): *Il materiale e l'immaginario. Laboratorio di analisi dei testi e di lavoro critico*, vol. 1: *La società urbana*, Loescher editore, Torino.
- CENTRE NATIONAL DE RESSOURCES TESTUELLES ET LEXICALES: <http://www.cnrtl.fr/>.
- DICIONNAIRE DU MOYEN FRANÇAIS (1330-1500): <http://www.atilf.fr/dmf/>
- DU CANGE, et al. (1883-1887), *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, L. Favre, Niort. <http://ducange.enc.sorbonne.fr/>.
- DU CANGE, C.-DIEFENBACH, L. (1842): *Glossarium mediæ et infimæ latinitatis*, Firmin Didot, Parigi.
- COMPAGNI, DINO (1834): *Cronica*, in *Biblioteca enciclopedica italiana*, vol. XXX, Nicolò Bettoni e comp., Milano.
- MALATO E., MAZZUCCHI A. (eds.) (2011): *Censimento dei commenti danteschi 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Salerno editrice, Roma.
- TRECCANI (2013): *Vocabolario della lingua italiana*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, <http://www.treccani.it/vocabolario/>.
- ENCICLOPEDIA DANTESCA (1970): *Enciclopedia Dantesca*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, <http://www.treccani.it/enciclopedia/>
- SIMONE (2000): voci «Umanesimo giuridico», «Culti [Scuola dei]», in *Dizionario storico del Diritto Italiano ed Europeo*, Guarino A. (ed.), Gruppo editoriale Simone, Napoli,  
<http://www.simone.it/newdiz/newdiz.php?action/view&index/C&dizionario/2>

### **Studi, articoli, recensioni, riviste**

- AFFATATO, R. (in corso di stampa): «“Dare a molti”»: *the Trecento commentaries on Inferno 26*», in *Dante's Volume from Alpha to Omega*.
- ALTOMONTE, A. (1985): «Tra i compagni di esilio», «Il Tempo», Supplemento Lunedì, 28 gennaio 1985, p. 4.
- ARQUÉS COROMINAS, ROSSEND (2011): «Il dantismo contemporaneo in Spagna. Primo bilancio», *Lecture classensi*, 39: *Lecture e lettori di Dante. L'età moderna e contemporanea*, M. Ciccuto (ed.), Longo, Ravenna, pp. 11-32.
- ARIANI M.- BRUNI A.- DOLFI A.- GAREFFI A. (eds.): *La parola e l'immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Leo Olsckhi editore, Firenze.

- ASOR ROSA, A. (1972): *Sintesi di storia della letteratura italiana*, La Nuova Italia, Firenze.
- AUERBACH, E. (2008): *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano.
- AZZETTA, L. (2012): *Introduzione*, in *Chiose alla Commedia*, Luca Azzetta (ed.), Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi, vol. 9, Salerno, Roma, pp. 9-67.
- AZZETTA, L. (2014): «Le *Esposizioni* e la tradizione esegetica trecentesca», in *Boccaccio editore e interprete di Dante. Atti del Convegno internazionale di Roma, 28-30 ottobre 2013*, Salerno editrice, Roma, pp. 275-292.
- BABCOCK, R. G. (1987): «Augustine's *De Genesis ad Litteram* and Horace *Satire* 1.2», *Revue des Études Augustiniennes*, 33, pp. 265-268.
- BARAŃSKI, Z. G. (2001): «*Chiosar con altro testo*», Cadmo, Fiesole.
- BARBOLANI, C. (2002): «Una constelación intertextual presidida por Dante (*Inf.* XVI, 124-126)», *Tenzone*, 3, UCM-Asociación Complutense de Dantología, Madrid, pp. 12-40.
- BAROLINI T. (1993), *Il miglior fabbro. Dante e i poeti della Commedia*, Bollati Boringhieri, Torino.
- BAROLINI, T. (2003): *La "Commedia" senza Dio*, Feltrinelli, Milano.
- BATKIN, L. M. (1970): *Dante e la società italiana del '300*, De Donato, Bari.
- BATTAGLIA RICCI, L. (1983): *Dante e la tradizione letteraria medievale*, Giardini, Pisa.
- BEC, C. (1967): *Les Marchands écrivains: affaires et humanisme à Florence, 1375-1434*, Mouton, Paris – La Haye.
- BELLOMO, S. (2003a): «La «*Commedia*» attraverso gli occhi dei primi lettori», in Lucia Battaglia Ricci (ed.): *Leggere Dante*, Longo, Ravenna, pp. 73-84.
- BELLOMO, S. (2003b): «L'interpretazione di Dante nel Tre e Quattrocento», in *Storia della letteratura italiana*, IX: *La critica letteraria tra Due e Novecento*, Salerno editrice, Roma.
- BELLOMO, S. (2013): «How to Read the Early Commentaries», in Nasti, P.-Rossignoli, C. (eds.): *Interpreting Dante. Essays on the tradition of Dante Commentary*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, pp. 84-109.
- BENJAMIN, W. (1995): *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino.
- BLOCH, E. (1992): *Eredità del nostro tempo*, Il Saggiatore, Milano.

- BOTTERILL, S. (2013): «Reading, Writing and Speech in Commentaries on Dante's *Comedy*», in Nasti, P.-Rossignoli, C. (eds.): *Interpreting Dante. Essays on the tradition of Dante Commentary*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, pp.17-29.
- CALENDA, C. (2011): voce «Giovanni Boccaccio», in MALATO E., MAZZUCCHI A. (eds.): *Censimento dei commenti danteschi I. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Salerno editrice, Roma, pp. 241-249.
- CAPPELLI, G. (2007): *L'umanesimo italiano da Petrarca a Valla*, Carocci, Roma.
- CAPPUCCIO, C. (2010): «La funzione della percezione musicale nella costruzione di Dante personaggio della *Commedia*», *Tenzzone*, 10, UCM-Asociación Complutense de Dantología, Madrid, pp. 155-183.
- CARDINI, F., LICINIO, R. (2012): *Il naso del templare. Sei saggi storici su templari, corsari, viaggiatori, mastri massari e monstra medievali*, Caratteri Mobili, Bari.
- CASADEI, A. (2014): «Sull'autenticità dell'Epistola a Cangrande», in Cattermole, C., de Aldama, C., Giordano, C. (eds.): *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*, Ediciones de la Discreta, Madrid, pp. 803-830.
- CATTERMOLE, C., DE ALDAMA, C., GIORDANO, C. (eds.) (2014): *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*, Ediciones de la Discreta, Madrid.
- CHIAMENTI, M. (2013): «Pietro Alighieri and the Lexicon of the *Comedy*», in NASTI, P.-ROSSIGNOLI, C. (eds.) *Interpreting Dante. Essays on the tradition of Dante Commentary*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana, pp. 239-249.
- CHENU, M.-D. (1992): «*La mentalità simbolica*», in ID., *La teologia nel XII secolo*, Jaca Book, Milano, pp. 179-213.
- CHENU, M.-D. (1992): «*La teologia simbolica*», in ID., *La teologia nel XII secolo*, Jaca Book, Milano, pp. 215-235.
- CHENU, M.-D. (1992): *La teologia nel XII secolo*, Jaca Book, Milano.
- CIPOLLA, C. M. (1974): *Storia economica dell'Europa preindustriale*, Il Mulino, Bologna.

- COFANO, D., VALERIO, S. (eds.) (2008): *Versi controversi. Letture dantesche*, Edizioni del Rosone, Foggia.
- CONTINI G. (1976), *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino, pp. 33-62.
- CONTINI, G. (1960) (ed.): *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 2 voll.
- CORRADO, M. (2011): voce «Ottimo Commento» in MALATO E., MAZZUCCHI A. (eds.): *Censimento dei commenti danteschi I. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Salerno editrice, Roma, pp. 371-406.
- CRAVERI, B. (1985): «La *Divina Commedia* resta per me una lettura sempre aperta», «La Stampa», *Tuttolibri*, XI, n. 451, 27 aprile 1985, p. 5.
- CURCIO, M. (ed.): *La fortuna del racconto in Europa*, Carocci, Roma.
- DE CASTRIS, A. L. (1974): *Il Decadentismo italiano. Svevo Pirandello D'Annunzio*, De Donato, Bari.
- DE COURCELLE, D. (2002): «Philologie, mystique, politique: une histoire inaugurale et quatre moments espagnols», in DE COURCELLES D. (ed.), *Philologie et Subjectivité: actes de la journée d'étude organisée par l'Ecole nationale des chartes (Paris, 5 avril 2001)*, Droz, Ginevra, pp. 7-22.
- DE LUBAC, H. (2006a): *Esegesi medievale. I quattro sensi della Scrittura*, vol. 2, Jaca Book, Milano.
- DE LUBAC, H. (2006b): *Esegesi medievale. I quattro sensi della Scrittura*, vol. 3, Jaca Book, Milano.
- DE LUBAC, H. (2006c): *Esegesi medievale. I quattro sensi della Scrittura*, vol. 4, Jaca Book, Milano.
- DEBRU, A. (2001): «Scienza greco-romana. Pensiero medico e pratica della medicina nei trattati ippocratici», in *Enciclopedia Treccani*, on line, [http://www.treccani.it/enciclopedia/scienza-greco-romana-pensiero-medico-e-pratica-della-medicina-nei-trattati-ippocratici\\_%28Storia-della-Scienza%29/?#](http://www.treccani.it/enciclopedia/scienza-greco-romana-pensiero-medico-e-pratica-della-medicina-nei-trattati-ippocratici_%28Storia-della-Scienza%29/?#).
- DÍAZ CORRALEJO, V. (2005): «Dante, servo o anima bella?», *Tenzone*, 5, UCM-Asociación Complutense de Dantología, Madrid, pp. 83-96.
- DIONISOTTI, C. (1979): «Lettura del commento di Benvenuto da Imola», in *Atti del Convegno internazionale di studi danteschi*, Longo, Ravenna, 1979, pp. 203-2015.
- ECO, U. (2001): «L'Epistola XIII. L'allegorismo medievale, il simbolismo moderno», in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, pp. 215-241.

- FEDERZONI, G. (1935), *Studi e diporti danteschi*, Zanichelli, Bologna, cit. in Sapegno (1979), p. 399.
- FENZI, E. (2008) «Tra etica del dono e accumulazione. note di lettura alla canzone dantesca *Doglia mi reca*», in Grupo Tenzzone, *Doglia mi reca ne lo core ardire*, U. Carpi (ed.), Dep.to de Filología Italiana (UCM)-Asociación Complutense de Dantología, Madrid, pp. 147-212.
- FENZI, E. (2011): «La canzone di Dante ‘*Amor che movi tua vertù dal cielo*’: una teoria anti-cavalcantiana sulla natura d’amore», in Grupo Tenzzone, *Amor che movi tua vertù dal cielo*, C. López Cortezo (ed.), Dep.to de Filología Italiana (UCM)-Asociación Complutense de Dantología, Madrid, pp. 15-59.
- FERRANTE, G. (2011): voce «Giovanni Bertoldi da Serravalle», in MALATO E., MAZZUCCHI A. (eds.): *Censimento dei commenti danteschi I. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Salerno editrice, Roma, pp. 224-240.
- FRANCESCHINI, F. (2011), voce «Francesco da Buti», in MALATO E., MAZZUCCHI A. (eds.): *Censimento dei commenti danteschi I. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Salerno editrice, Roma, pp. 192-218.
- FORLENZA, F. (2003): *Il diritto penale nella Divina Commedia. Le radici del «sorvegliare e punire» nell’Occidente*, Armando editore, Roma.
- GIANNESI, F. (1956): Recensione a Alighieri D., *Inferno*, La Nuova Italia, Firenze, *Il Ponte*, XII, n. 1, fasc. 1, pp. 115-118.
- GÓMEZ, F. J. (2009): «“Ut poetam... vel quasi ut profeta”»: Apologia dantesca i exegesi del “Veltro” en Pietro Alighieri», *Tenzzone*, 10, UCM-Asociación Complutense de Dantología, Madrid, pp. 215-247.
- GÓMEZ, F. J. (2014): «Il senso della poesia: sfida intellettuale e discrezione ermeneutica», in Cattermole, C., de Aldama, C., Giordano, C. (eds.): *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*, Ediciones de la Discreta, Madrid, pp. 831-856.
- GORNI, G. (2002): *Dante nella selva. Il primo canto della Commedia*, Franco Cesati editore, Firenze.
- GRUPO TENZONE (2008): *Doglia mi reca ne lo core ardire*, U. Carpi (ed.), Dep.to de Filología Italiana (UCM)-Asociación Complutense de Dantología, Madrid.

- GRUPO TENZONE (2011): *Amor che movi tua vertù dal cielo*, C. López Cortezo (ed.), Dep.to de Filología Italiana (UCM)-Asociación Complutense de Dantología, Madrid.
- GRUPO TENZONE (2014): *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, R. Scrimieri Martín (ed.), Asociación Complutense de Dantología-Departamento de Filología Italiana (UCM), Madrid.
- HAWKINS, P. (1988): «Scripts for the Pageant: Dante and the Bible», *Stanford Literature Review*, V, pp. 75-92.
- HILTON, R. (1975): «Un commento», in Bolaffi G. (ed.), *La transizione dal feudalesimo al capitalismo*, Savelli, Roma, pp. 105-115.
- HOLZ, L. (1995): «Glosse e commenti», in *Lo spazio letterario del Medioevo. I. Il Medioevo latino*, vol. 3, Salerno ed., Roma, pp. 59-111.
- IMBACH, R. (1996): *Dante, la philosophie et les laïcs*, Editions Universitaires, Fribourg Suisse.
- IMBACH, R. (2003) : *Dante, la filosofia e i laici*, Marietti, Genova-Milano.
- INGLESE, G. (2007): «Nota introduttiva», in ALIGHIERI, D. (2007). *Convivio*. Inglese, G. (ed.), Biblioteca Universale Rizzoli, Rizzoli, Milano.
- LE GOFF, J. (1996): *Gli intellettuali nel Medio Evo*, Mondadori, Milano.
- LE GOFF, J. (2010): *La borsa e la vita. Dall'usuraio al banchiere*, Editori Laterza.
- LE GOFF, J. (2014): *L'immaginario medievale*, Editori Laterza, Bari.
- LE GOFF, J. (1981): *La civiltà dell'Occidente medievale*, Einaudi, Torino.
- LE GOFF, J. (1999): *Il Medioevo. Alle origini dell'identità europea*, Laterza, Bari.
- LICINIO, R. (2012): «Il naso di Cleopatra: o era il naso di un templare? "Monstra"». Tutto ciò che sul Medioevo non avreste mai voluto sentir dire o leggere...», in Cardini, F., Licinio, R., *Il naso del templare. Sei saggi storici su templari, corsari, viaggiatori, mastri massari e monstra medievali*, Caratteri Mobili, Bari, pp. 106-121.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (1994): «Los símiles en la Divina Comedia», in Actas del VI Congreso Nacional de Italianistas, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, pp. 31-36.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (1998): «Funzione polisemica delle similitudini analitiche nella *Commedia* (If. XXVI 25-33)», in *Italica Matritensia. Atti del IV Convegno SILFI, Madrid, 27-29 giugno 1996*, Cesati, Firenze, pp. 335-344.

- LÓPEZ CORTEZO, C. (2004): «Le promesse della filosofia. Analisi del proemio della *Commedia*», *Tenzone*, 4, UCM-Asociación Complutense de Dantología, Madrid, pp.115-166.
- LÓPEZ CORTEZO, C. (2014): «‘Contra-li-erranti’: un approccio intertestuale», in Grupo Tenzone, *Le dolci rime d’amor ch’io solea*, Scrimieri Martín R. (ed.), Dep.to de Filología Italiana (UCM)-Asociación Complutense de Dantología, Madrid, pp. 37-55.
- MAZZONI, F. (1965): «La critica dantesca nel secolo XIV», in *Cultura e Scuola*, IV, 13-14, Roma, pp. 285-297.
- MAZZONI, F. (1951): «Per una storia della critica dantesca», *Studi Danteschi*, XXX, Firenze, pp. 157-202.
- MAZZONI, F. (1970): voci «Alighieri Jacopo»  
[http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-alighieri\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-alighieri_(Enciclopedia-Dantesca)),  
 «Alighieri Pietro» [http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-alighieri\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/pietro-alighieri_(Enciclopedia-Dantesca))
- «Benvenuto da Imola» [http://www.treccani.it/enciclopedia/benvenuto-da-imola\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/benvenuto-da-imola_(Enciclopedia-Dantesca)/)  
 , «Chiose Selmi»,
- «Graziolo de’Bambaglioli» [http://www.treccani.it/enciclopedia/graziolo-de-bambaglioli\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/graziolo-de-bambaglioli_(Enciclopedia-Dantesca)/)
- «Guido da Pisa» [http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-da-pisa\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/guido-da-pisa_(Enciclopedia-Dantesca)/)
- «Jacopo della Lana» [http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-della-lana\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopo-della-lana_(Enciclopedia-Dantesca)/)
- «Ottimo commento» [http://www.treccani.it/enciclopedia/l-ottimo-commento\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/l-ottimo-commento_(Enciclopedia-Dantesca)/)
- MUÑIZ MUÑIZ, M. (ed.) (2007): *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all’informatica. Atti del Primo Convegno Internazionale, Universitat de Barcelona (13-16 aprile 2005)*, Franco Cesati Editore, Firenze.
- MUÑIZ MUÑIZ, M. (2011): «Dante e le tre fiere nell’interpretazione figurativa», in Ariani M.- Bruni A.- Dolfi A.- Gareffi A. (eds.): *La parola e l’immagine. Studi in onore di Gianni Venturi*, Leo Olschki editore, Firenze, pp. 75-85.

- MUSCA, G. (1991) (ed.): *Condizione umana e ruoli sociali nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle nove giornate normanno-sveve, Bari, 17-20 ottobre 1989*, Centro di studi normanno-svevi, Università degli Studi di Bari, Edizioni Dedalo, Bari.
- NARDI, B. (1949): *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Bari.
- NARDI, B. (1966): *Saggi e note di critica dantesca*, Ricciardi, Milano.
- NASTI, P.-ROSSIGNOLI, C. (eds.) (2013): *Interpreting Dante. Essays on the tradition of Dante Commentary*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana.
- NAVA MORA, A. (2014): «Animales, palabras e iconología en la Divina Comedia (o «De la Lonza solo nos queda el nombre»)», *Emblecat. Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat*, 3, 15-34.
- PAGLIARO, A. (1950): «Il disdegno di Guido», *Letterature moderne*, I, pp. 447-59.
- PAGLIARO, A. (1967): *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, D'Anna, Messina-Firenze, 2 voll.
- PASQUINO, P. (2011): voce «Benvenuto Rambaldi da Imola» in MALATO E., MAZZUCCHI A. (eds.): *Censimento dei commenti danteschi I. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Salerno editrice, Roma, pp. 86-120.
- PAVONI, R. (1991): «Il mercante», in G. Musca (1991) (ed.): *Condizione umana e ruoli sociali nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle nove giornate normanno-sveve, Bari, 17-20 ottobre 1989*, Centro di studi normanno-svevi, Università degli Studi di Bari, Edizioni Dedalo, Bari, pp. 215-250.
- PASQUAZI, SILVIO (1970): voce «Contrapasso», in *Enciclopedia Dantesca*, on line, [http://www.treccani.it/enciclopedia/contrapasso\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/contrapasso_(Enciclopedia-Dantesca)/)
- PÉPIN, J. (1970) voce «Allegoria», in *Enciclopedia Dantesca*, Treccani, Roma, pp. 151-165. Internet: [http://www.treccani.it/enciclopedia/allegoria\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/allegoria_(Enciclopedia-Dantesca)/)
- PINTO, R. (2014): «La semiotica della nobiltà», in Grupo Tenzone, *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, R. Scrimieri (ed.), Asociación Complutense de Dantología-Departamento de Filología Italiana (UCM), Madrid, pp.113-201.
- PETRIGNANI, S. (1985):«Più lontano di così», «Il Messaggero», 10 aprile 1985, p. 4.
- PICONE, M. (2008): «Inferno I e II: l'uno e l'altro viaggio», in D. Cofano e S. Valerio (eds.), *Versi controversi. Letture dantesche*, Edizioni del Rosone, Foggia, pp. 9-38.

- PROCACCIOLI, P. (2001): *Introduzione*, in Landino, C.: *Comento sopra la Comedia*, Procaccioli P. (ed.), Edizione Nazionale dei Comemnti Danteschi, vol. 28, pp. 9-105.
- ROSIER-CATACH, I. (2014): «L'uomo nobile e il volgare illustre», in Cattermole, C., de Aldama, C., Giordano, C. (eds.): *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*, Ediciones de la Discreta, Madrid, pp.165-189.
- ROSIER-CATACH, I. (2015): «Du volgaire illustre, «le plus noble de tous» a la noblesse du 4° livre du *Convivio*», in Bartuschat, J. – Robiglio, A. A. (2015) (eds.): *Il Convivio di Dante*, Atti del Convegno di Zurigo (21-22 maggio 2012), Longo, Ravenna, pp. 105-134.
- ROSSI, L. C. (2011a): «Un bilancio sugli antichi commenti alla *Commedia* (1965 – 2008)», «Testo: studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XXXII, 61/62, Fabrizio Serra, Pisa, pp. 201-228.
- ROSSI, L. C. (2011b): voce «Graziolo Bambaglioli», in MALATO E., MAZZUCCHI A. (eds.): *Censimento dei commenti danteschi 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Salerno editrice, Roma, pp. 253-261.
- SALINARI, C. (1955): «Il “Dante” di Sapegno», «Il Contemporaneo», 10 dicembre 1955, p. 11.
- SAPEGNO N. (1965): «La poesia di Dante», *Rassegna di cultura e vita scolastica*, a. XIX, n. 5-6, Roma.
- SAPEGNO, N. (1979a): «Rassegna dantesca», in *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, vol. V, Bulzoni, Roma, pp. 399-412.
- SAPEGNO, N. *Rimatori del tardo Trecento*, LII (181), Edizioni dell'Ateneo, Roma.
- SAPEGNO, N., (1979b): «*Inferno*, III», in *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, vol. V, Bulzoni, Roma, pp. 445 – 459.
- SCRIMIERI MARTÍN, R. (2003): Recensione a Alighieri D., *Vida Nueva, Tenzone*, 4, UCM-Asociación Complutense de Dantología, Madrid, pp. 293-304.
- SCRIMIERI MARTÍN, R. (2014): «Premessa», in Grupo Tenzone, *Le dolci rime d'amor ch'io solea*, Scrimieri Martín R. (ed.), Dep.to de Filología Italiana (UCM)-Asociación Complutense de Dantología, Madrid, pp. 5-15.
- SERIACOPI, M. (2005): *Graziolo dei Bambaglioli sull'Inferno di Dante. Una redazione inedita del commento volgarizzato*, Firenze Libri, Reggello.

- SINGLETON, C. S. (1978): *La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, Bologna.
- SMALLEY, B. (2008): *Lo studio della Bibbia nel Medioevo*, EDB, Bologna.
- STEFANIN, A. (2001): «Sulle tracce di Pietro Alighieri: note sulla fortuna del Comentum in relazione alla fortuna editoriale della *Commedia*», *Medioevo e Rinascimento*, n. s. 12, pp – 177-202, cit. in GÓMEZ, F. J. (2014).
- TARDELLI TERRY, C. (2010): «Per una nuova edizione del commento di Francesco da Buti all'*Inferno*: note sulla lezione del MS Napoletano XIII C 1 e su alcune interpretazioni di passi danteschi nella tradizione manoscritta», *The Italianist*, 30 (1), pp. 18-37.
- THIERY, A. (1991): «Semantica sociale: messaggi e simboli», in G. Musca (1991) (ed.): *Condizione umana e ruoli sociali nel Mezzogiorno normanno-svevo. Atti delle nove giornate normanno-sveve, Bari, 17-20 ottobre 1989*, Centro di studi normanno-svevi, Università degli Studi di Bari, Edizioni Dedalo, Bari, pp.192-247.
- VALERO MORENO, M. A. (2007): «Pietro Alighieri en Castilla: tradición textual y tradición cultural en torno al romanceamiento castellano del *Comentum* a la *Commedia* de Dante Alighieri», in MUÑIZ MUÑIZ, M. (ed.): *La traduzione della letteratura italiana in Spagna (1300-1939). Traduzione e tradizione del testo. Dalla filologia all'informatica. Atti del Primo Convegno Internazionale, Universitat de Barcelona (13-16 aprile 2005)*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 89-123.
- VALLONE, A. (1958): *Con Dante tra i commenti d'oggi*, *Lettere moderne*, s. l., VI, nov-dic. 1956, pp. 730-741.
- VALLONE, A. (1995): «Suggerzioni dantesche nei «capitula» angioini», *Cuadernos de Filología Italiana*, UCM, Madrid, n. 2, pp. 231-234.
- VANHOOZER, K. (1998): *Is There a Meaning in This Text? The Bible, the Reader, and the Morality of Literary Knowledge*, Zondervan, Grand Rapids.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2002): *Introducción a la semántica de la Divina Commedia: teoría y análisis del símil*, Ediciones de La Discreta, Alpedrete.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2006): *Dante Alighieri*, Síntesis, Madrid.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2010): «La doppia eterodossia di Dante Alighieri», *Tenzone* 11, pp. 21-32.

- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2011a): «*Amor che movi... alle origini dell'immaginazione analitica*», in GRUPO TENZONE, *Amor che movi tua virtù dal cielo*, C. López Cortezo (ed.), Asociación Complutense de Dantología-Departamento de Filología Italiana (UCM), Madrid, pp. 137-163.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2011b): «L'allegoria analitica: metodologia della scuola dantesca di Madrid», in *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario. Atti del Convengo internazionale 24-26 giugno 2010, Accademia d'Ungheria in Roma*, a cura di Éva Vígh, Roma, Aracne, pp. 317-326.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2012): «La nascita del racconto», in Curcio, M. (ed.): *La fortuna del racconto in Europa*, Carocci, Roma, pp. 33-42.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2013): «L'eresia dell'io», in Veglia, M.- Paolini, L.- Parmeggiani, R. (eds.), *Il mondo errante. Dante fra letteratura, eresia e storia*, Atti del Convegno internazionale di studio, Bertinoro, 13-16 settembre 2010, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'Alto medioevo, Spoleto, pp. 523-535.
- VARELA-PORTAS DE ORDUÑA, J. (2014): «MATERIA E NOBILTÀ. ONTOLOGIA ED ETICA IN 'LE DOLCI RIME'», in GRUPO TENZONE, *LE DOLCI RIME D'AMOR CH'IO SOLEA*, ROSARIO SCRIMIEMI (ED.), UCM-ASOCIACIÓN COMPLUTENSE DE DANTOLOGÍA, MADRID.
- VATTASSO, M., (ED.) (1904): «DEL PETRARCA E DI ALCUNI SUOI AMICI», *STUDI E TESTI*, VOL. 14, TIPOGRAFIA VATICANA, ROMA.
- VEGA, M. A. (2004): *TEXTOS CLÁSICOS DE TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN*, CÁTEDRA, MADRID.
- VEGLIA, M.- PAOLINI, L.- PARMEGGIANI, R. (EDS.), *IL MONDO ERRANTE. DANTE FRA LETTERATURA, ERESIA E STORIA*, ATTI DEL CONVEGNO INTERNAZIONALE DI STUDIO, BERTINORO, 13-16 SETTEMBRE 2010, FONDAZIONE CENTRO ITALIANO DI STUDI SULL'ALTO MEDIOEVO, SPOLETO.
- VÍGH, E. (2014): «La lettura del grifone tra Medioevo ed Età Moderna», in Cattermole, C., de Aldama, C., Giordano, C. (eds.): *Ortodossia ed eterodossia in Dante Alighieri. Atti del convegno di Madrid (5-7 novembre 2012)*, Ediciones de la Discreta, Madrid, pp. 341-358.

VOLPI, M. (2011): voce «Iacomo della Lana» in MALATO E., MAZZUCCHI A. (eds.): *Censimento dei commenti danteschi 1. I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Salerno editrice, Roma, pp.290-315.

VUILLERMIN, P. (2011): «Weimar e noi (attraverso Bloch)», *Kainós* 11,  
[http://www.kainos-  
portale.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id/163:weimar-e-  
noi-attraverso-bloch&catid/58:ricerche&Itemid/104](http://www.kainos-portale.com/index.php?option=com_content&view=article&id/163:weimar-e-noi-attraverso-bloch&catid/58:ricerche&Itemid/104).

WILSON, ROBERT (2013): «Allegory as Avoidance in Dante's Early Commentators»,  
in Nasti, P.-Rossignoli, C. (eds.): *Interpreting Dante. Essays on the tradition of  
Dante Commentary*, University of Notre Dame Press, Notre Dame, Indiana,  
pp.30-52.

*Rivista Tenzone*: <http://www.ucm.es/info/italiano/acd/tenzone/index.html>

JEWISH VIRTUAL LIBRARY (2010):

<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/biography/rashi.html>