Biblioteca estense universitaria
Largo S. Agostino 337
I-41121 Modena MO
Tel ++39 + 59 222248
Fax ++39 +59 230195
b-este@beniculturali.it

bibliotecaestense.beniculturali.it

2000-sc.rm.1.11-dante

Testimonianze dantesche nella Biblioteca Estense Universitaria, sec. 14.-20.

Il bulino, Modena [2000]

Img: BEU, 2014

Terms of use
Using texts and images of the Estense Library is free - within the CC license terms - only for personal, private and non commercial use.
In the case of a non commercial, public use, their source must be cited, linking to the homepage of this site.
For any different purposes, or for getting higher resolution images, please follow the guidelines in the Reproductions page of the website, and/or write to b-este.urp@beniculturali.it.
Creative Commons License
This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Italy License
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/deed.en

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria
Biblioteca Estense Universitaria di Modena



Ernesto Milano

TESTIMONIANZE DANTESCHE

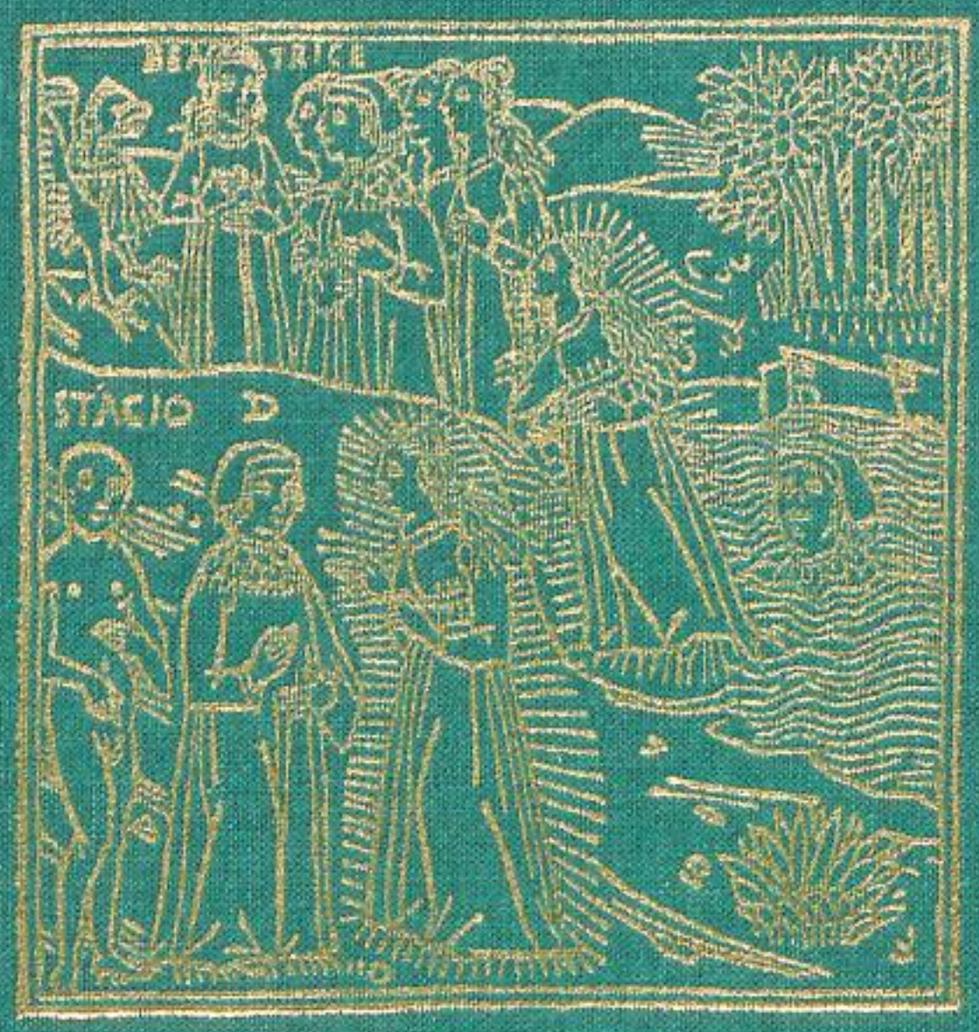
nella Biblioteca Estense Universitaria
(sec. XIV-XX)

Il Bulino
edizioni d'arte

La Biblioteca Estense Universitaria di Modena, internazionalmente nota per le sue splendide collezioni librarie, s'impone anche per la ricchezza e la peculiarità della raccolta dantesca, *variamente sedimentata nel corso dei secoli, dalle originarie collezioni dei duchi fino alla recente* donazione Muzzarelli, *passando attraverso acquisti, lasciti, eredità, acquisizioni dalle soppressioni degli ordini religiosi. Se è il cosiddetto* Dante estense *ad illuminare la raccolta con le sue miniature trecentesche, molte altre sono le opere di elevato valore storico, artistico, critico e tipografico: dai codici quattrocenteschi agli incunaboli xilografati, dalle cinquecentine alla prima edizione della Crusca e a quella bodoniana di fine Settecento, fino alle contemporanee illustrate da Gustavo Doré, Dante Gabriele Rossetti, Renato Guttuso, Salvador Dalì e Robert Rauschenberg, o alla monumentale edizione con le litografie di Amos Nattini o, ancora, a quella illustrata con cento tempere da Wolfango Peretti Poggi. Complessivamente sono documentati, nell'arco di sette secoli di editoria dantesca italiana e internazionale, un centinaio di capolavori librari, puntualmente catalogati dagli autori delle schede. L'ampio testo di Ernesto Milano esamina la fortuna editoriale e critica del nostro maggiore Poeta.*

ERNESTO MILANO

Dirigente Superiore delle Biblioteche pubbliche statali nelle quali opera fin dal 1968, è Direttore della Biblioteca Estense Universitaria di Modena.
Docente di Tecniche della catalogazione e della classificazione all'Università di Parma dal 1973 al 1986, ha tenuto nel tempo numerosi corsi e relazioni scientifiche presso istituzioni pubbliche e private.
Membro eletto del Consiglio Nazionale per i Beni Culturali, già componente del Comitato di settore Beni Librari e attualmente componente del Comitato di settore per gli Istituti Culturali, fa parte altresì di numerose commissioni istituzionali, di vari comitati scientifici e delle Commissioni Nazionali per l'edizione delle opere di Lazzaro Spallanzani e di Antonio Vallisneri. È socio effettivo dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Modena, socio corrispondente della Deputazione di Storia Patria, e membro del centro Studi Muratoriani, nonché della Commissione promozione culturale e valorizzazione del patrimonio bibliografico nazionale, del Comitato Scientifico delle riviste "Quaderni dei beni librari", "Rassegna Beni Culturali", della Commissione incaricata di soprintendere alla pubblicazione della Collana "Indici e Cataloghi delle Biblioteche Italiane", della Commissione nazionale per gli acquisti in antiquariato, della Commissione per la conservazione del patrimonio nazionale e del Consiglio d'Amministrazione del Museo Bodoniano.
È autore di oltre cinquanta saggi e pubblicazioni scientifiche tra le quali, ultime in ordine di tempo, le importanti ricerche monografiche sulla cartografia antica e i puntuali commentari ai facsimili della *Carta del Cantino*, del *Mappamondo Catalano*, del *Dante Estense*, del *De Sphaera*, della *Genealogia Estense*, del *Libro di Devozione di Alberto di Brandeburgo*, de *Les petites prières de Renée de France* e dell'*Apocalypsis Johannis*. Ha altresì condotto approfondite ricerche storiche sulla *Carta del Cantino*, sulla *Xilografia*, sugli *Erbari*, sui *Giardini*, sull'*Astrologia*, e sugli *Estensi*, rispondenti ad altrettante pubblicazioni confluite come monografie o in opere di collaborazione nella collana "Il giardino delle Esperidi" inaugurata nel 1991 e affidata alla sua direzione.


STÁCIO D

Il giardino delle Esperidi

11



collana
diretta da
Ernesto Milano

Ernesto Milano

TESTIMONIANZE DANTESCHE

nella Biblioteca Estense Universitaria (sec. XIV-XX)

saggio di

Anna Rosa Venturi Barbolini

schede di

Annalisa Battini, Mauro Bini, Paola Di Pietro Lombardi
Milena Luppi, Elena Manzini Bavutti
Paola Ortolani, Anna Rosa Po, Milena Ricci



Il Bulino
edizioni d'arte

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria
Biblioteca Estense Universitaria di Modena

Questo volume accompagna la mostra
TESTIMONIANZE DANTESCHE
Biblioteca Estense Universitaria di Modena
27 marzo 2000 - 28 febbraio 2001

L'editore esprime un vivo ringraziamento al Prof. Francesco Sicilia, Direttore Generale dell'Ufficio Centrale per i Beni Librari, le Istituzioni Culturali e l'Editoria, per aver sostenuto la realizzazione di questa opera; al Dott. Ernesto Milano, Direttore della Biblioteca Estense Universitaria di Modena, per avere ideato e voluto sia la mostra che il volume; alle Bibliotecarie per le ricerche preliminarmente effettuate e per la redazione dei saggi e delle schede; al Personale della Biblioteca Estense Universitaria per la costante collaborazione e disponibilità.

curatore
Mauro Bini

testo
Ernesto Milano

saggio
Anna Rosa Venturi Barbolini

schede
Annalisa Battini, Mauro Bini, Paola Di Pietro Lombardi, Milena Luppi, Elena Manzini Bavutti, Paola Ortolani, Anna Rosa Po, Milena Ricci,

La Direzione della Biblioteca ringrazia vivamente per l'attiva partecipazione tutto il Personale e, particolarmente, Francesca Gallina, Elena Manzini, Roberta Mescoli, unitamente a tutti gli Addetti alla distribuzione. Un vivo e riconoscente ringraziamento viene rivolto dalla Direzione a Cosetta Borsari e Rosetta Geremia per la paziente e preziosa collaborazione fornita, dalle ricerche bibliografiche all'elaborazione dei testi e della bibliografia, fino alla correzione delle bozze.

Alle prime cento copie del volume è unito l'ex libris "Biblioteca Estense", acquaforte di 136x100 mm, appositamente incisa da Paolo Rovegno nell'anno 2000, firmata e numerata da 1/100 a 100/100.

Referenze fotografiche
Tutte le illustrazioni sono tratte da opere conservate alla Biblioteca Estense Universitaria di Modena.
Nelle didascalie delle immagini sono riportati i numeri delle schede corrispondenti.

fotografie, impaginazione e riproduzione delle immagini
Roberto Bini

stampa
Arbe industrie grafiche

© 2000 Il Bulino edizioni d'arte
Via N. Sauro, 1 - 41100 Modena
Tel. 059.242442 - fax 059.218888
www.ilbulino.com
e.mail: ilbulino@ilbulino.com

ISBN 88-86251-34-3

SC.
RICERCHE
MONOGRAFICHE
1.
11

INDICE

Presentazione 11
di Francesco Sicilia

Introduzione dell'autore 13

Il dottor Erminio Muzzarelli, mio padre 18
di Clara Muzzarelli Formentini

I. Fortuna di Dante nei Secoli XIV-XV 21
Dante a Ferrara (35); Dante e Modena (43); Dante e l'Europa (44); Biografie dantesche (48)

II. Il Dante "Estense" 59
Vicende storiche, catalografiche e bibliografiche (61); Miniatura e decorazione (78)

III. Manoscritti della *Commedia* ed esegesi nei Secoli XIV-XV 97

Catalogo
schede (1-14) di M. Ricci, P. Di Pietro Lombardi, A. Battini 114

IV. Aspetti essenziali dell'evoluzione critica, ermeneutica, filologica e delle vicende editoriali dall'*editio princeps* del 1472 al XX secolo 137
Il Quattrocento (137); il Cinquecento (148); il Seicento (159); il Settecento (167); l'Ottocento (185); il Novecento (201); conclusioni (218)

Catalogo
parte prima: incunaboli. Schede (15-20) di M. Luppi e P. Ortolani 236
parte seconda: le edizioni dal 1500 al 1830. Schede (21-42) di M. Luppi, P. Ortolani 248
parte terza: le edizioni contemporanee (1831-2000). Schede (43-79) di E. Manzini Bavutti, A. R. Po, M. Bini 268

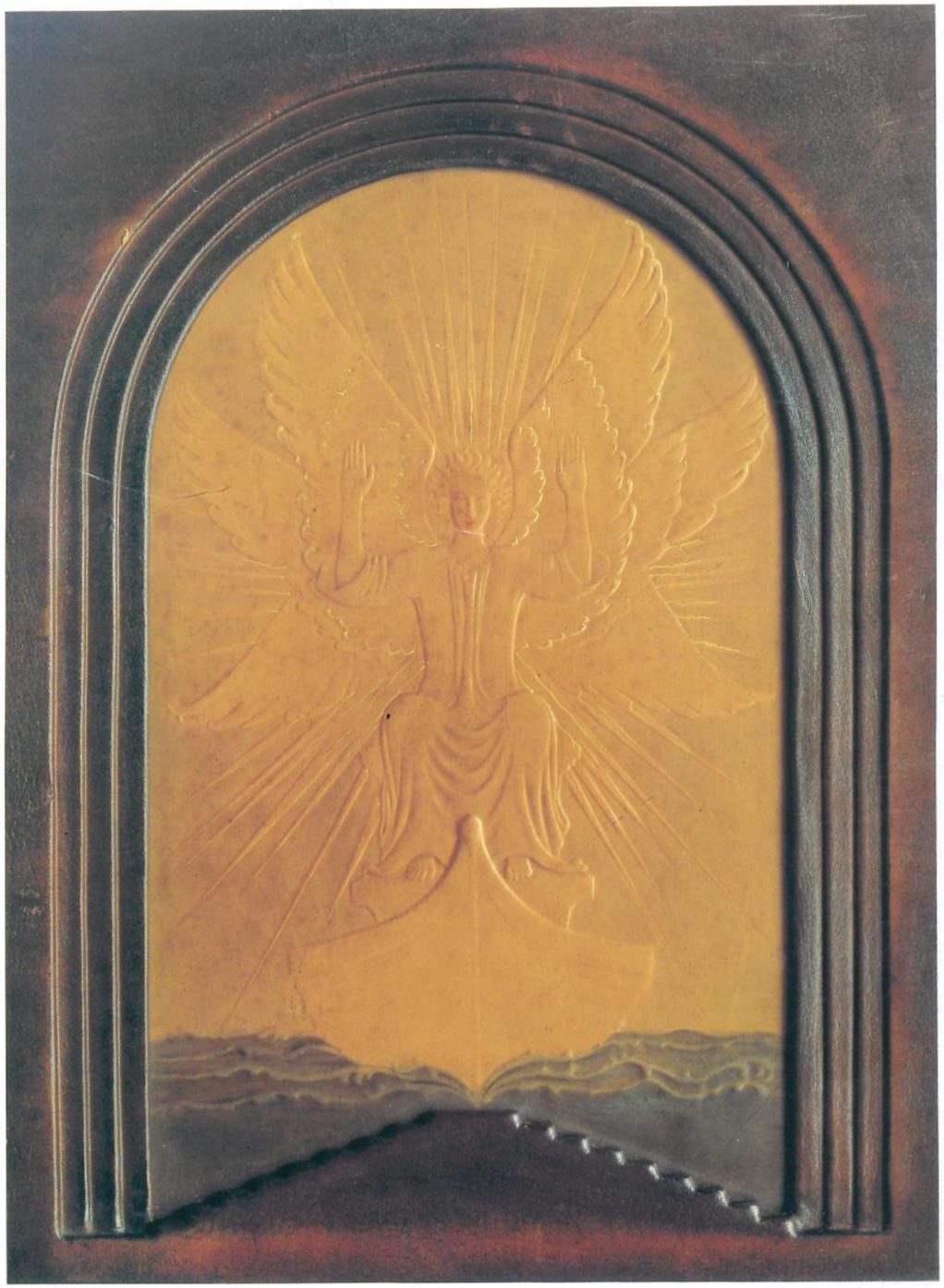
La fortuna di Dante nella cultura modenese 312
di Anna Rosa Venturi Barbolini
1. Il Cinquecento (313); 2. Il Seicento (318) 3. Il Settecento (324); 4. L'Ottocento (326); 5. Il Novecento (328)

APPENDICE
Curiosità dantesche
a cura di Anna Rosa Venturi Barbolini 332

BIBLIOGRAFIA 338



La collezione dantesca nella sala della direzione della Biblioteca Estense Universitaria.



68. *Copertina del secondo volume (Purgatorio) dell'edizione della "Divina commedia" del 1923 con le illustrazioni di Amos Nattini.*

Presentazione

La pubblicazione del volume dedicato alle testimonianze dantesche della Biblioteca Estense dal XIV al XX secolo, unitamente alla mostra realizzata per l'occasione, costituisce un nuovo significativo capitolo dell'ampia attività di promozione e di valorizzazione del patrimonio librario perseguita negli ultimi anni dall'istituto.

Esito di una programmazione culturale, il volume porta infatti a compimento un progetto avviato in occasione della II Settimana per la cultura, che ha creato le basi per la realizzazione di uno strumento scientifico che al rigore ed all'esaustività della ricerca unisce l'alta qualità estetica dell'impianto grafico e delle riproduzioni. In questo senso, la pubblicazione, ultimo esemplare della preziosa collana "Il giardino delle Esperidi", curata e diretta dal dott. Ernesto Milano e realizzata con esemplare tecnica dalla Casa Editrice "Il Bulino", ha il merito di contribuire all'approfondimento ed alla conoscenza di quei fondi danteschi che arricchiscono le biblioteche pubbliche statali italiane e che trovano nella raccolta Estense una peculiarità unica, variamente sedimentata nel corso dei secoli, a partire dalle originarie collezioni dei duchi ferraresi e modenesi, fino alla recente "donazione Muzzarelli", passando attraverso acquisizioni dalle soppressioni religiose, lasciti, eredità e acquisti.

La rassegna, avviata dal cosiddetto Dante Estense, *posto ad "illuminare" con le sue miniature l'intero percorso, è segnata dai manoscritti quattrocenteschi, da incunaboli xilografici, dalle cinquecentine, dalle edizioni dei secoli seguenti, fino a quella bodoniana di fine Settecento, a quelle illustrate da Rossetti e da Doré, o dai nostri più illustri contemporanei, quali Guttuso, Dalì, Cantatore e Rauschenberg. A testimoniare la varietà e la composita articolazione del patrimonio documentario dell'Estense, la presenza di materiali danteschi curiosi o insoliti aprono originali prospettive culturali, come la monumentale edizione di Nattini, nell'esemplare eseguito per il piroscafo "Giulio Cesare"; il contenitore decò progettato da Giò Ponti; l'ex libris appositamente inciso per l'Estense da Paolo Rovegno, fino ai disegni preparatori per l'illustrazione della* Divina Commedia, *eseguiti tra il 1965 e il 1972 da Wolfango Peretti Poggi.*

Una rassegna dunque, che, mentre si avvale di un reticolo di fondo che evidenzia la fortuna di Dante, ripercorsa nel volume attraverso la sua evoluzione critica, ermeneutica, filologica, ha il merito di fornire un contributo per la conoscenza dello sforzo interpretativo e creativo profuso, per sette secoli, da editori e geniali illustratori sulle opere del nostro massimo Poeta.

Il volume e la rassegna bibliografica dedicate alle testimonianze dantesche sono dunque due momenti complementari ed interagenti di un'attività volta a rendere le biblioteche anche spazi aperti alla ricerca e all'elaborazione scientifica, centri attivi e propositivi per la realizzazione di prodotti ed iniziative in grado di diffondere la cultura e di determinare un dialogo con una cerchia sempre più ampia di cittadini.

Con tali indirizzi, desidero esprimere al dott. Ernesto Milano, direttore dell'Estense, ai bibliotecari, a tutti i collaboratori il più vivo apprezzamento, nell'auspicio che altre simili iniziative vengano promosse a testimonianza dell'alto grado di preparazione scientifica e di competenza tecnica degli operatori attivi presso le biblioteche pubbliche statali.

Francesco Sicilia
Direttore Generale per i Beni Librari,
le Istituzioni Culturali e l'Editoria



6. *c. 1v, ritratto di Dante.*

INTRODUZIONE

Concepita l'ipotesi di una mostra dantesca alla Biblioteca Estense negli ormai lontani anni '70, l'idea è stata per così lungo tempo accarezzata ma ogni volta allontanata e procrastinata, per l'ovvio timore reverenziale che il Poeta dei poeti, patrimonio della cultura universale, incute in chi, pur estremo estimatore del grande fiorentino, non si colloca certo nel novero degli specialisti, e per ciò, prima di tentare un approccio alla più che perigliosa impresa, come «l'uom che teme», ne sonda cautamente le possibili vie di accesso e di praticabilità.
Finalmente, fugati dubbi e perplessità, è venuto ingenerandosi il convincimento che, anche al di là delle ricorrenze ufficiali, a parte quella bizzarra, quanto casuale, riguardante i sette secoli di esistenza del giubileo istituito da Bonifacio VIII, acerrimo nemico di Dante, nel 1330, anno in cui il Poeta inizia il suo viaggio di purificazione per i tre regni dell'oltretomba, il glorioso complesso librario che fu dei marchesi e dei duchi d'Este, dopo tante altre prove apprezzate e degne di rilievo, poteva finalmente affrontarne anche una così impegnativa. Si è pertanto stabilito che ciò poteva realizzarsi attraverso una mostra che rammenti ad una città come Modena, oggettivamente in possesso di scarse memorie dantesche, e comunque ad una più vasta platea di studiosi ed estimatori, italiani e stranieri, quali cimeli di estrema rarità, dai manoscritti alle opere a stampa, siano affluiti attraverso sette secoli, anche in tempi recenti, nelle sue preziose collezioni librarie, sì da costituire oggi un fondo dantesco tra i più prestigiosi esistenti in Italia e forse nel mondo.
Essendo trascorsi ormai settantanove anni dalla Mostra Dantesca tenutasi presso la Biblioteca Estense dal 26 al 30 giugno 1921, è infatti del tutto sfumata la memoria di quell'avvenimento, e forse non esiste più nessuno di coloro che ebbero il piacere di visitare quella "cospicua" rassegna che aveva l'intento di «attestare la reverenza della città di Modena per il sommo Poeta … nel sesto centenario della sua dipartita»[1].
Quell'utilissima pietra di paragone ormai lontana nel tempo, ma relativamente a noi vicina, permette ora fra l'altro di stabilire quali e quanti preziosi incrementi danteschi abbia avuto la Biblioteca da quella data ad oggi, e non sono certo pochi!
Il concreto preventivo esame stratigrafico dei filoni aurei che percorrono e vivificano le varie raccolte, ha infatti consentito ai bibliotecari di acquisire una ancor più radicata coscienza dell'immenso valore del patrimonio dantesco che l'Estense custodisce e quindi dell'opportunità e della possibilità di procedere ad una mirata selezione di opere che, mentre focalizza i pezzi più importanti, dia l'esatta sensazione della straordinaria sedimentazione complessiva concretizzatasi in un arco di tempo che prende le mosse dalla «libreria» dei marchesi d'Este e giunge fino ai nostri giorni, ed al tempo stesso, attraverso la pubblicazione che affianca la manifestazione e che, quindi, ha la precipua funzione di testimoniarla nel tempo, fornisca a chiunque si accosti all'universo dantesco un ulteriore stimolo di riflessione ed una conseguente occasione di ricerca.
La selezione effettuata, ovviamente necessaria per le opere a stampa, tra le quali si sono dovute trascurare, sia pure con rammarico, anche edizioni di pregio, quali incunabuli di estremo valore e cinquecentine non meno valide dal punto di vista della storia della tipografia, ci propone pertanto una fantastica parabola che poggia su due grandi pilastri collocati alle due estremità, il primo costituito dal manoscritto *α.R.4.8*, meglio noto come Dante "Estense", del secolo XIV, il secondo da un prezioso e singolare libro a stampa edito nel 1929 corredato dalle affascinanti illustrazioni di Amos Nattini, acquistato dalla Biblioteca in anni recenti. Simboli entrambi di epoche e concezioni diverse e lontane tra loro, il cui spazio intermedio è punteggiato, nel fluire dei secoli, da manoscritti eccellenti anche per il testo che racchiudono, a cominciare dal codice *Campori γ.M.A.19*, il più antico conservato all'Estense, risalendo al 1345-47, che contiene due frammenti dell'*Inferno* e del *Purgatorio* e che Giorgio Petrocchi attribuisce, sia pure parzialmente, alla bottega del copista Francesco di Nardo, inserendolo nel «Dante dei Cento»; da libri di tutte le epoche xilografati o incisi; da autentiche, insolite curiosità legate al culto dantesco, ma che si possono ricondurre ad una verità univoca. Essa ci racconta come la fama del sommo Poeta e la conoscenza della sua opera immortale abbiano sfidato immutate i sette secoli che lo separano dal nostro tempo, e come, dopo la

gloria dei primi duecento anni durante i quali conoscono anche l'incomprensione umanistica, ed il graduale tramonto imputabile all'inintelligenza della Controriforma fino all'oblio del Seicento, abbiano registrato, dopo il fastidio illuministico, una straordinaria rivalutazione. Ciò è avvenuto in specie con l'avvento del Romanticismo, che ha visto in Dante un suo lontano antenato meritevole di riscoperta in chiave estetica, e con il coevo fiorire di una filosofia ottocentesca totalmente terrestre che ha individuato nell'uomo il padrone e addirittura il curatore di sé stesso, individuando nel fiorentino un mirabile prodotto della fantasia poetica che non è la sapienza dantesca, ma solo un grado, e non l'ultimo, di uno spirito che non ha ancora preso consapevolezza di sé, per cui la poesia non è la ragione, e solo la ragione può comprenderla e renderle giustizia.
E da qui il nobile riconoscimento da parte della storiografia risorgimentale di simbolo di unità e di animatore della coscienza nazionale italiana, fino all'interpretazione più recente della sua opera in chiave sociologica. Letture queste tutte rivolte ed attribuire



8. *c. 1r, particolare.*

a Dante un significato spesso assai diverso da quello autentico in cui egli si espresse e che sono l'emblema del rischio che corrono i grandi della storia.
La rassegna estense pertanto, ben lungi dall'intento di riscoperta dell'Alighieri, intorno alla cui opera si sono avvicendati per tanti secoli e con voci sempre nuove e diverse i più grandi studiosi, facendo scorrere fiumi di inchiostro paragonabili a quelli spesi per il poema dei poemi, la *Sacra Bibbia*, e dandoci così uno dei segni più indicativi della sua grandezza, si propone quindi semplicemente, in via primaria, di attirare l'attenzione su una raccolta eccezionale, dalla quale trarre spunto e meditazione, ove ancora ce ne fosse bisogno, inserendo poi le varie tessere costituite dalle schede redatte da bibliotecari in quel grande mosaico del quale nella pubblicazione si cerca di fornire le coordinate, affrontando, sia pure brevemente, gli aspetti più significativi attinenti al Poeta fiorentino, dai manoscritti delle sue opere, alla sua fortuna esegetica nei secoli, alle opere a stampa dalla sua invenzione al secolo XX. Ma nel presupposto che la ricerca, se avverte delle pause, non ha, né deve porre mai la parola fine, l'occasione serve per aggiungere un qualche tassello alla figura e all'opera del Poeta o per risolvere qualche incertezza, o per rispondere a qualche dubbio ancora irrisolto, alla luce della varietà delle prospettive storiografiche, delle mutazioni del gusto, dell'affinarsi della sensibilità nonché del progresso degli strumenti filologici, elementi tutti, in virtù dei quali gli eventi, i personaggi, le opere del passato, nella tensione ermeneutica sempre rinnovata, si presentano con un volto e un significato sempre diverso, o addirittura nuovo.
Infatti chi fosse Dante è quello che critici, storici e letterati si son chiesti finora, spesso con deformazioni e sfasature derivanti dalla pretesa di rappresentare alla luce del loro passato e, quindi, di fare parlare il Poeta, con la voce dei propri tempi e non con quella del suo tempo, riuscendo a tracciare, sia pure con molte lacune, le linee della sua esistenza terrena.
Più fortunato di lui, Shakespeare ha addirittura fatto perdere le sue orme. È la tesi sostenuta da Sidney Lee[2] il quale, dopo avere dimostrato che molti temi e luoghi dei sonetti shakespeariani appartengono ai *tòpoi*, ai luoghi comuni della sonettistica rinascimentale, giunge alla conclusione che, in quei componimenti poetici, il poeta inglese non «disserra» il suo «cuore», bensì un genere divino di materia. L'unica illazione biografica da essi deducibile sarebbe dunque «che a un determinato momento della sua carriera Shakespeare non disdegnava nessun'arma di lusinga nel tentativo di monopolizzare il munifico patronato di un giovane di rango». Ma a parte gli insondabili interrogativi che pesano sulla vita o su parte delle opere del grande Poeta delle tragedie, la critica moderna ne prescinde, per cui esiste solo la sua poesia.
Il caso di Dante è ben diverso: in lui vita e produzione letteraria sono così strettamente intrecciate che non potremo mai disinteressarci della biografia del Poeta. E i punti oscuri nella sua biografia e nelle sue opere non sono né pochi né di scarsa importanza.

Delle sue rime estravaganti è stata stabilita solo in parte la datazione; sono in contestazione non solo rime, ma anche epistole e fino a ieri anche un trattato, mentre esiste la possibilità che venga dimostrato come suo il *Fiore*, sinora attribuito a un Ser Durante. Non ci è dato però ancora di conoscere esattamente in quale anno sia cominciata la prima cantica della *Commedia*[3], né quando il Poeta abbia affrontato la totale stesura dell'*Inferno* e del *Purgatorio*. Sappiamo solo che per circa venti anni egli si dedicò alla composizione del Poema sacro, pur attendendo ad altre opere. È sorto anche il dubbio che la *Vita nuova* sia a noi nota in una redazione seriore, resasi necessaria per saldare il libello al Poema, saltando la seconda compromettente opera del *Convivio*. E non sono queste che le perplessità maggiori. Tutto ciò serve a confermare che non è possibile e non porterebbe molto lontano una lettura del Poema, e naturalmente delle *Rime*, che prescinda totalmente dalla vita di Dante, dalla sua cultura e dalla sua formazione.
Eppure un tentativo di leggerlo come si legge un poeta moderno, scegliendo le parti più vive ed eliminando il più, ha fatto nascere strani rimpianti. Il De Sanctis deplora in fondo che troppe superstizioni medievali abbiano aduggiato il Poeta impedendogli di dar libera vita ai suoi personaggi. Sembra dimostrarlo la sua conclusione all'analisi dell'*Inferno*[4]: «Queste grandi figure, là sul loro piedistallo, rigide ed epiche come statue, attendono l'artista che le prenda per mano e le gitti nel tumulto della vita e le faccia esseri drammatici. E l'artista non fu un italiano: fu Shakespeare».
Dante, dunque, alla luce della non pacifica distinzione desanctisiana tra poesia ed arte, è più poeta che artista. In realtà se vi fu mai artista nel senso più alto della parola, questi è certamente Dante, che partendo certo da un'arte di convenzione, di scuola, l'*ars dictandi* comune a lui e agli stilnovisti (e, per tutti, all'anticipatore Guido Guinizelli che muore quando il Poeta ha soltanto dieci anni), i quali adoperano un volgare depurato e perciò più dolce rispetto a quello dei lirici occitanici, compie con le rime estravaganti il primo passo di una grande impresa poetica che prenderà coscienza di sé nella *Vita Nuova* e continuerà attraverso le opere dottrinali fino alle tre cantiche che egli definisce «Comedia», alla quale la posterità aggiungerà l'aggettivo di «divina».
A parte queste preliminari e generali considerazioni, come già sottolineato, non è certo nell'intendimento di questa manifestazione nel suo insieme, ripercorrere l'itinerario terreno artistico dell'Alighieri, ma apportare un significativo contributo, una *poca favilla*



78. *Wolfango Peretti Poggi, ritratto di Dante, disegno.*

anche se essa non produrrà una *gran fiamma*, nell'oceano degli studi danteschi.
La mostra, scandita da quattro grandi sezioni legate da un imprescindibile filo cronologico, e la pubblicazione che la correda, si pongono piuttosto nell'ottica di testimoniare, analizzando il posseduto, a partire dai codici miniati del Trecento, proseguendo poi con i Commenti del Poema e altri manoscritti miscellanei e poi procedendo per exempla per quanto attiene alle opere a stampa, quale sia stata la fortuna di Dante nel fluire dei secoli e come essa in particolare concretamente si sia materializzata nelle raccolte della Biblioteca Estense Universitaria e si realizzi nella cultura modenese dal Cinquecento al Novecento. I cimeli selezionati, di assoluta importanza, si riferiscono, con un nutrito gruppo di manoscritti, incunaboli e cinquecentine, all'antico Fondo estense, ma su di esso, come risulterà dall'analisi puntuale dei pezzi scelti e illustrati dalle schede prodotte dai bibliotecari, si sono innestati, via via nel tempo, acquisti e doni altrettanto prestigiosi, avvenuti nel corso dei secoli, a partire dal Seicento con le raccolte di Alfonso Gioia



75. *Copertina in bronzo.*

e, in specie, tra l'Ottocento e il Novecento. Basti pensare alla donazione di Giuseppe Campori alla fine del secolo XIX, all'acquisto della Raccolta Molza-Viti nell'anno 1976, alla preziosissima e specialistica donazione Muzzarelli negli anni 1970 e 1975, fino all'acquisto nel 1992, sul mercato antiquario, della monumentale *Divina Commedia* realizzata, curata ed edita da Amos Nattini dal 1921 al 1939.

L'atto di munificenza, che merita un discorso a parte perché ha consentito al complessivo patrimonio dantesco della Biblioteca Estense di compiere un vero e proprio salto di qualità e sul piano quantitativo e su quello qualitativo, riguarda la raccolta amorevolmente messa insieme da un medico umanista, il modenese Erminio Muzzarelli[5], donata alla Biblioteca dallo stesso bibliofilo nel 1970 negli ultimi anni della sua vita, e poi dalla moglie Gladis e dalle figlie, in esecuzione dell'espressa volontà del loro congiunto, e con successivi incrementi negli anni, in occasione del reperimento di volumi non compresi nel primo atto di liberalità.

La raccolta, unica nel suo genere, che conta ben 2616 unità bibliografiche, comprendenti edizioni della *Divina Commedia* e delle altre opere del Poeta, saggi e opuscoli danteschi, ora collocata nella sala di Direzione della Biblioteca Estense Universitaria, ha rappresentato, per la sua ricchezza, un'autentica miniera per la selezione delle edizioni da porre in mostra.

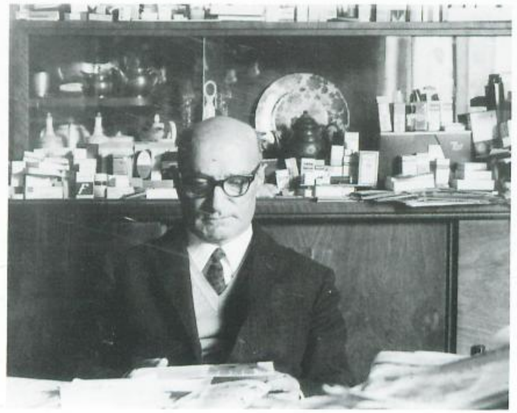
Chiaramente l'opera dell'Alighieri, di questo genio che l'Italia, prima di uscire dal Medioevo, giunto ormai al suo autunno, poté annoverare, e che la portò a superare proprio attraverso il suo Poeta, che assurge a sintesi definitiva della spiritualità medievale, tutte le altre nazioni latine in campo letterario, va valutata nel suo insieme, anche se la fama più grande è derivata e gli deriva dalla *Commedia* che, riflettendo gli interessi più universali dell'intera umanità e rifacendosi agli affetti più perenni della nostra natura, suscitandogli via via l'ammirazione di tutto il mondo, fa sì che egli resti il simbolo più alto della nostra civiltà che lo considera, con giusto orgoglio, il vero Poeta nazionale. L'importanza del «poema sacro», la sua maggiore diffusione e la presenza altamente superiore in termini di copie manoscritte spesso raffinate e lussuose, in pergamena con fregi e miniature e di edizioni a stampa, ha sicuramente condizionato la selezione delle pubblicazioni da prendere in esame nel percorso espositivo, pur nella considerazione che le sue opere minori, oltre che indispensabili per meglio conoscere il Poema, siano comunque utili per la storia della cultura e dell'arte, anche se la *Commedia* sembra avere steso un'ombra sulla fortuna delle altre opere volgari, pur contribuendo in seguito, di riflesso, ad alimentarla. Sta di fatto che, smentendo il pregiudizio tutto romantico che si condensa nell'aforisma leopardiano «virtu viva sprezziam, lodiamo estinta», onde comunemente si pensa che la gloria di Dante sia stata un fatto tardo, della posterità, i suoi stessi contemporanei, ancora vivente il Poeta, hanno avvertito istintivamente la sua grandezza, pur non rendendosi conto criticamente di quella che oggi a noi appare poesia: infatti, se così non fosse, la *Commedia* non sarebbe stata così popolare per la sola scienza o per la sola allegoria. Il Poema diviene un libro noto e universalmente cercato perché fatto vivo da un'arte potente che si esprime nella lingua a tutti comune e che riesce a focalizzare tutta l'attrattiva di quel mondo misterioso che il Poeta rappresenta nel suo viaggio catarsico. Colpisce l'ansia di apprendere il suo destino ultraterreno che da sempre permea di sé l'animo umano; l'ingenuo piacere di conoscere, sia pure con una trasposizione poetica, la sorte di tanti personaggi che hanno avuto un ruolo importante nella storia del mondo; l'interesse che destavano tanti problemi politici e religiosi che nella *Commedia* sono posti e spesso risolti; e le scene attraverso le quali l'umanità passa per i più svariati stati di dolore, di speranza, di ansia, di gioia.

Dante è dunque tutti noi e rappresenta quel grande passato senza il quale non esiste il presente, e la mostra e la relativa pubblicazione che nell'anno 2000 lo vogliono ricordare, si rifanno a quel passato e crocianamente lo attualizzano, rammentandoci, ove ce ne fosse bisogno, l'immensità e l'immortalità del Poeta fiorentino e, di riflesso, la grandezza dell'Estense che tanta parte ha delle sue opere, onorandolo ed essendo essa stessa onorata di così illustre e vivificante presenza nei suoi preziosi fondi librari.

NOTE

1. *Guida-catalogo della Mostra Dantesca che si tiene presso la Biblioteca Estense nei giorni 26-30 giugno MCMXXI*, Modena 1921, p. 3.
2. William SHAKESPEARE, *The Complete Works of William Shakespeare. With annotation and general introduction by Sidney Lee*, London 1906; [ed. francese: *Shakespeare. Sa vie et son oeuvre*, Paris 1918, pp. 98 e 107].
3. Giuseppe VANDELLI, *Ancora su la datazione della "Commedia"*, in "Studi Danteschi", 1931, pp. 43-53
4. Francesco DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Bari 1912, p. 201.
5. Vedi in questo stesso volume il profilo biografico del Dott. Muzzarelli scritto dalla figlia Prof.ssa Clara Muzzarelli Formentini che ne mette in luce le doti umane di medico, di studioso e di attento bibliofilo.

Il dottor Erminio Muzzarelli, mio padre



Il dottor Erminio Muzzarelli nel suo studio.

È con gioia e commozione che ho aderito al gentile invito del dottor Ernesto Milano, Direttore della Biblioteca Estense di Modena, di tracciare un ricordo di mio padre, il dottor Erminio Muzzarelli, grande figura di medico condotto che si è prodigato con amore, scienza e coscienza nella cura degli ammalati, collezionista colto e illuminato, che a me figlia ha dato sicurezza e affetto e ha insegnato, con il suo esempio, la serietà nell'adempimento del proprio dovere e l'amore per la cultura e le cose belle.

Erminio Muzzarelli era nato il 19 febbraio 1900 da Attilio Muzzarelli e Rosalinda Pedroli, secondo di sei figli, a Robecco sul Naviglio, dove il padre, l'energico e combattivo dottor Attilio, esercitava in quel periodo la sua professione di medico. Nel 1908 il dottor Attilio vinse il concorso per medico condotto del Comune di Modena e la famiglia Muzzarelli, di origine modenese, si trasferì definitivamente a Modena. Qui Erminio, dall'intelligenza pronta e vivace, dal carattere allegro e vitale, ma serissimo negli studi, frequentò il Liceo "L. A. Muratori", la migliore scuola della città, dove si diplomò nel 1917 riportando ottimi voti (tra questi nove in latino e in greco e dieci in filosofia). Si iscrisse poi all'Università di Modena scegliendo, con grande sorpresa di tutti, Medicina e non Lettere come ci si aspettava che facesse.

Infuriava allora la prima guerra mondiale ed Erminio, appena diciottenne, venne chiamato alle armi e assegnato alla 6ª Compagnia Sanità dove prestò servizio fino al febbraio 1919.

Ripresi gli studi universitari con la serietà e l'impegno che lo distinguevano e superati brillantemente tutti gli esami con trenta (quasi tutti con la lode), si laureò nel 1923 con 110 e lode e l'applauso dei professori. Gli vennero inoltre conferiti due premi: il Premio "Franco Donati" e il Premio "Alfredo Simonini".

Gli anni successivi alla laurea vedono Erminio attivissimo sia nella ricerca scientifica e di laboratorio (pubblicherà anche importanti relazioni) sia nella pratica medica. Veramente infaticabile, egli riesce a far fronte ai vari impegni che assume (aiuto nell'Istituto di Igiene dell'Università di Modena, assistente presso l'Ospedale Ramazzini di Modena, aiuto in una clinica chirurgica privata, supplente in alcune condotte mediche vicino Modena) con intelligenza, serietà e passione, guadagnandosi la stima dei professori e delle amministrazioni comunali come anche la fiducia e l'affetto degli ammalati. Nel 1927 all'Ospedale Civile di Piacenza, dove presta servizio nella Divisione Chirurgica dal 1925 al 1929 prima come assistente effettivo poi, in seguito a pubblico concorso, come aiuto effettivo, Erminio riceve una medaglia d'oro quale premio e pubblico riconoscimento per i suoi meriti.

Nel 1929 vincitore di concorso, primo in graduatoria con punti 30 su 30, si trasferisce a Fermo, nelle Marche. Qui si stabilirà definitivamente esercitando per quasi quarant'anni la professione di medico condotto. Professionalmente molto preparato, infaticabile, premuroso verso gli ammalati, dai modi allegri e pieni di vita, Erminio non tarda a farsi apprezzare e a formarsi una vasta clientela. Nel 1938 sposa Gladys Salvadori. Dal loro matrimonio nasceranno cinque figli.

La vita scorre operosa, ma venti di guerra soffiano di nuovo sull'Europa. Scoppia la seconda guerra mondiale. Erminio viene richiamato e con il grado di sottotenente medico appartenente al Ruolo degli Ufficiali della Croce Rossa Italiana presta servizio nei Posti di Pronto Soccorso e nelle strutture ospedaliere di varie località, da Zara alla Sicilia a Civitavecchia, dove nell'agosto 1943 sfugge miracolosamente ad un bombardamento, a Catanzaro. Tornato a casa, alla sua famigliola che nei lunghi e terribili mesi di guerra è stata sempre in cima ai suoi pensieri, Erminio riprende il suo lavoro con quella competenza, quella dedizione agli ammalati, quella infaticabilità per cui ancora oggi, a 25 anni dalla sua scomparsa, avvenuta l'8 gennaio 1974, in tanti lo ricordano a Fermo con affetto e con il rimpianto di avere perduto una grande figura di medico e di amico.

Mio padre era veramente 24 ore su 24, per 365 giorni all'anno, a disposizione dei suoi pazienti, dal mattino prestissimo fino a tarda notte, infilando il pranzo in un ritaglio di tempo quale che fosse tra un giro di visite e un altro. Spesso le chiamate arrivavano anche nel cuore della notte. Allora si alzava velocemente e, presi la borsa e il soprabito, si recava in fretta dove c'era bisogno di lui. Usciva con tutti i tempi, raggiungendo anche le case più sperdute nella campagna. Dove non poteva arrivare con il suo mezzo andava a piedi o saliva sul carro trainato dai buoi con il quale gli venivano incontro.

«Sono andato in fondo a un fosso» diceva, quando si era recato in un luogo particolarmente disagevole da raggiungere. La jeep che usò per vari anni nel dopoguerra era conosciuta in tutta la zona. Quando a causa della neve tutte le strade erano bloccate, era lui che riusciva a passare per primo con la sua jeep, aprendo la strada agli altri.

Non prendeva ferie. Momenti di relax per lui erano la lettura del giornale, di pubblicazioni mediche e di cultura, dei libri che comprava. Mio padre aveva un profondo interesse per tutto ciò che l'ingegno umano produce, in particolare nel settore della letteratura e dell'arte. Ricercava quindi le espressioni letterarie e artistiche che più rispondevano ai suoi gusti e amava circondarsene. Con l'animo del bibliofilo e del collezionista, nella scia anche di una tradizione famigliare di amore per la cultura e per il libro che veniva da lontano, acquistava pubblicazioni che trattavano di vari argomenti (dalla letteratura alla storia, all'arte, alla medicina, o riguardanti Modena e le Marche) con una predilezione per la Divina Commedia di Dante Alighieri, diventando un vero e proprio dantofilo, e con una spiccata passione per le edizioni rare e di pregio, ricercandole attraverso le varie librerie antiquarie con le quali era in contatto. Nel corso degli anni aveva così messo insieme, con passione e pazienza, una pregevole collezione dantesca della quale era molto fiero.

Ancora oggi ho vivida davanti agli occhi l'immagine di lui immerso nella consultazione dei cataloghi delle librerie antiquarie, seduto al grande tavolo rettangolare della camera da pranzo sul quale troneggiavano alla sua destra e alla sua sinistra mucchi di pubblicazioni e riviste che nessuno di noi, senza la sua autorizzazione, doveva toccare e men che meno spostare, come anche lo rivedo intento ad aprire i pacchi che gli arrivavano e a sfogliare con attenzione e delicatezza i volumi che gli erano giunti e poi a trovare loro un posto, impresa sempre più ardua, negli scaffali che nella nostra casa crescevano sempre di numero.

Negli ultimi anni, in quel duro periodo di forzata inattività alla quale fu costretto dalla malattia, che accettò e sopportò con grande forza d'animo, mio padre maturò la decisione di donare la sua amatissima collezione alla Biblioteca Estense di Modena, donazione che ebbe luogo nel 1970, per l'affetto che nutriva per la sua città d'origine e in memoria del padre che, oltre che stimato medico e appassionato studioso di storia famigliare e locale, era stato anche ispettore della Biblioteca, e fu per lui motivo di conforto sapere che la sua collezione era stata ben sistemata e che era curata e apprezzata come meritava.

È molto bello che egli venga ricordato nella sua Modena, a cento anni dalla sua nascita, nel contesto di una iniziativa così prestigiosa e di questo sono profondamente grata al dottor Ernesto Milano che la ha ideata e a quanti hanno collaborato con lui per attuarla.

Fermo, 15 dicembre 1999

Clara Muzzarelli Formentini

I

FORTUNA DI DANTE NEI SECOLI XIV-XV



17. *Inferno, canto I, c. 14r; particolare dell'incisione forse ispirata dai disegno di Botticelli.*

nella pagina precedente:
18. *Inferno, canto III, c. 24v.*

È certo che il testo della *Commedia* si diffuse presto, non soltanto in Toscana, anche in mezzo al popolo, come mostrano i due aneddoti narrati dal Sacchetti che, per quanto di fantasia, sono significativi se considerati come documento di una fortuna orale che in Italia si ripeterà più tardi solo per la *Gerusalemme Liberata* del Tasso.
Il Sacchetti[1] nella sua opera maggiore, composta tra il 1392 e il 1397, narra che una volta «lo eccellentissimo poeta volgare», trovandosi nei dintorni di Firenze, sentì un fabbro che battendo il ferro sull'incudine, per accompagnare il suo lavoro «cantava il Dante, come si canta uno cantore, e tramestava i versi suoi, smozzicando e appicicando, che parea a Dante ricevere di quello grandissima ingiuria».
Il Poeta, adirato, comincia a gettare in mezzo alla via gli arnesi del fabbro, e, alle rimostranze di questo, risponde che se egli non vuole che siano guastate le proprie cose, non deve guastare l'opera del Poeta: «Tu canti il libro e non lo dì com'io lo feci; io non ho altr'arte, e tu me lo guasti».
Un altro aneddoto riguarda un asinaio che «andava dietro agli asini cantando il libro di Dante, e quando avea cantato un pezzo, toccava l'asino e diceva: Arri!». Dante gli aveva obiettato: «Cotesto arri non vi miss'io».
La trasmissione delle opere volgari dell'Alighieri attraversa ambienti di cultura estremamente vari, anche se prevalentemente laici, e i copisti, oltre ai molti evidentemente professionali, o a personaggi di rilievo

come il Boccaccio e Filippo Villani, sono soprattutto notai, letterati di varia cultura e aristocratici. Così se a Firenze si diffonde tra la borghesia colta, media e piccola, a Bologna l'eco della fortuna si avverte anche in ambito universitario, a Venezia particolarmente tra la nobiltà colta, mentre nel Nord fioriscono via via le copie principesche, valendosi di un supporto pergamenaceo, poi riccamente decorato e illustrato.

A tali sistemi di propagazione e conoscenza del Poema dobbiamo aggiungere il fatto che lo stesso Poeta, negli ultimi anni della sua vita, provvede egli stesso a divulgarlo. Per cui, al momento della sua morte, Dante e la sua Opera sono oltremodo noti, altrimenti non si spiegherebbero la grande commozione che coglie tutta l'Italia, «percossa e attonita» all'annuncio funesto, le singolari onoranze rese alla sua salma, tali che, secondo quanto riferisce un contemporaneo «a nullo erano state più tributate da Ottaviano in qua». Giovanni Boccaccio ci fa sapere come Guido da Polenta si rese perfettamente conto di quale grande uomo fosse morto nella sua casa per cui lo fece «portare sopra gli onori dei suoi cittadini più solenni» fino al luogo della sepoltura «con pubblico pianto seguitolo» e poi, «tornato alla casa nella quale Dante era prima abitato», egli stesso «fece un ornato e lungo sermone»[2].

Tale racconto concorda sostanzialmente con quello di Giovanni Villani che sarà ripreso quattro secoli dopo e da Ludovico Antonio Muratori[3], e da Girolamo Tiraboschi[4]: «fu seppellito a grande onore in abito di poeta e di gran filosafo»[5], puntualmente riecheggiato da Antonio Pucci: *Morì l'eccellentissimo Poeta/Dante Alighieri che avanzò ciascuno/in Ravenna … e come ver poeta fu vestito/colla corona in testa dell'alloro,/e in sul petto un libro ben fornito/La bara adorna fu di drappo a oro,/sì come piacque al signor da Polenta/col qual facea continuo dimoro…*[6].

Anche le poesie scritte da amici e da ammiratori in quell'occasione mostrano come egli fosse già grandissimo nella stima dei contemporanei. Bosone de' Raffaelli da Gubbio[7], suo amico, e un dotto ebreo di nome Emanuele che pure l'ha conosciuto, si scambiano due lamentosi sonetti[8], in cui piangono la sciagura toccata al mondo intero.

Tra i tanti rimatori lo piange Cino da Pistoia, che Dante nel *De vulgari eloquentia* ha definito come il suo amico per eccellenza e che l'ha già confortato con delicatissimi versi per la morte di Beatrice. Egli compone sulla tomba di Ravenna una mesta canzone, in cui lamenta *rotte l'ale d'ogni ingegno* e, nel rimproverare a Firenze di avere lasciato morire in esilio il suo grande concittadino, servendosi in modo appropriato della profezia di Brunetto Latini per la quale ripete il medesimo verso del XVI canto dell'*Inferno*, l'ammonisce che *ben può trar guai, ch'ormai ben di lungi al becco l'erba*, mostrando, con tale allusione, come a lui fosse già nota almeno la prima cantica. È l'inizio della recriminazione contro Firenze, quasi tema obbligato per quanti, per tutto il Trecento, parleranno di Dante.

Testimonianza che la *Commedia* fosse già nota a Bologna, ancora vivente il Poeta, ci viene dal carme latino che Giovanni del Virgilio scriveva all'esule ravennate intorno al 1319: si apprende così che egli conosceva le prime due cantiche perché riporta un verso dell'*Inferno*, *si ch'io fui sesto fra cotanto senno*, e sa che Stazio si fa compagno e guida di Dante su per le ultime balze del *Purgatorio*. Le due cantiche, come lo stesso Giovanni ci fa sapere, erano ben divulgate, sicché il popolo le recitava nelle strade e nelle piazze, mentre i dotti, disdegnosi del volgare, porgevano a stento il loro orecchio.

La diffusione della *Commedia* nella città di Bologna, fin dall'anno della morte di Dante, ma forse anche molto prima, ci è attestata ancora dal trovare trascritta una terzina dell'*Inferno* in un registro di atti criminali che risale al 1317 e in uno del 1321, probabilmente inserita da notai pubblici bolognesi di quell'epoca.

È certo che se non tutta l'opera fu resa nota ancora vivente l'autore, secondo quanto apprendiamo da Giovanni Villani[9], poco essa dovette tardare a comparire nella sua integrità dopo la morte di Dante, dal momento che il cronista, registrando, sia pure qualche anno dopo il 1321, il trapasso del Poeta scriveva: «Fece la *Commedia* ove in pulita rima, et con grandi et sottili questioni morali, naturali astrologiche, filosoppe et teologice, et con belle et nuove figure, et comparationi, et compose et trattò cento capitoli, overo canti, dell'essere e stato del ninferno, et purgatorio et paradiso, così altamente come dire se ne possa, si come per lo detto suo trattato si può vedere et intendere, chi è di sottile intelletto, ben si dilettò in quella commedia di garrire et sclamare a guisa di poeta forse in parte più che non si convenia…».

C'è da osservare che la *Cronaca* del Villani, pur favorevole a Dante: «Questo Dante fu onorevole e antico cittadino di Firenze … fu grande litterato quasi in ogni sua scienzia tutto fosse laico: fu sommo poeta e filosofo e retorico perfetto, tanto in dittare e versificare, come in aringhiera parlare benissimo; dicitore in rima sommo, col più pulito e bello stile che mai

fosse in nostra lingua fino al suo tempo e più innanzi…», si allontana dalla concezione della storia del Poeta, frammentata in una serie di casi umani, non correlati tra loro e obbedienti a un segreto disegno provvidenziale, i quali, tutti compresi nel contesto cupo e angosciosamente apocalittico del tardo Medioevo, si propongono solamente al giudizio morale dello storico. Con Giovanni Villani si arriva ad una nuova più accessibile storiografia, in quanto questo concittadino guelfo, che certamente gli è inferiore per altezza ed ingegno e non è in possesso di un sano buonsenso, pone mano alla sua composizione materiata di fatti concreti, che è più di una cronaca, nella quale l'autore si mostra aperto alla vita e consapevole della dimensione della temporalità, pur senza soffermarsi a meditare sulle ragioni metafisiche di esse, ma tutta tesa a comprendere l'uomo più negli aspetti della sua esistenza che nelle ragioni del suo operare: egli entra così in una dimensione umana del tempo, con il senso dell'attesa delle possibilità dell'uomo che, nel «saeculum humanum», sarà via via ritenuto capace di intervenire per farsi arbitro dei suoi destini.

Ancora Boccaccio ci fa sapere[10] come sorse tra i poeti contemporanei una sorta di spontaneo consenso per l'epitaffio da inscrivere sulla tomba di Dante: «… ciascuno si per mostrare la sua sufficienza, si per rendere testimonianza della portata benevolenza da loro al morto poeta, si per cattare la grazie e l'amore del signore, il quale ciò sapeano desiderare, ciascuno per sé fece versi, li quali posti per epitaffio alla futura sepoltura, con debite lodi facessero la posterità certa chi dentro a essa giacesse».

Elisabetta Cavallari, riprendendo il concetto, afferma che fu indetto un vero e proprio «concorso bandito tra i dotti della Romagna»[11]. Tra i componimenti più noti è quello in latino di Menghino Mezzani, che si autodefinisce «minimo dantista» in un sonetto di ringraziamento a Bernardo Canaccio.

Ma ancora più famoso è l'epitaffio di Giovanni del Virgilio, appartenente al numero ancora ristretto degli umanisti del primo Trecento e al quale Boccaccio assegna la palma del migliore unitamente alle sue lodi, che comincia: *Theologus Dantes…*[12].

Il testo completo, riportato, nella scheda di commento al Dante "Estense"[13], è contenuto nell'explicit del famoso manoscritto, ed essendo della stessa mano del copista che ha trascritto tutto il codice, ne costituisce un utilissimo elemento di datazione. Infatti, si deve considerare che il dotto latinista insegna a Bologna nel 1319, e che, venuto a conoscenza della fama del Poeta divino ed avendo certamente letto qualcosa delle sue opere, poiché erano già divulgate insieme le prime due cantiche dopo il 1314, ha scritto a Dante una famosa epistola poetica[14]. In essa egli ha espresso la sua ammirazione, ma anche il suo rammarico perché, anziché usare la lingua dei dotti, si è servito del volgare della poesia popolaresca, incitandolo quindi ad esprimersi in latino, nella lingua di Virgilio, dandone egli stesso l'esempio.

L'epistola ha valore positivo per il dibattuto problema della diffusione della *Commedia* già prima della morte del Poeta, perché Giovanni accenna a Stazio che accompagnerà Dante al Paradiso Terrestre. L'Alighieri nel rispondere a quell'epistola, accarezzato certo nel suo orgoglio, riprendendo la finzione dei carmi virgiliani con versi intonati ad una sottilissima ironia[15], ma sostanzialmente di rifiuto del consiglio, aveva dedicato tutta la sua cura al Poema tanto censurato.

Giovanni del Virgilio non si era scoraggiato e rispondendogli aveva lodato il carme per il quale egli sosteneva che tutto il mondo pastorale aveva esultato, essendo pari a Virgilio il «divine senex»[16], chiedendogli licenza di un'affettuosa familiarità poiché si sentiva legato a lui come la vite all'olmo e rinnovandogli l'invito con parole di sdegno per l'ingrata Firenze. La morte aveva interrotto quel dialogo perché Dante non aveva avuto il tempo di inviare la risposta[17] già redatta e recapitata al dotto umanista dal figlio del Poeta, Jacopo, raccoglitore dell'eredità paterna.

Al triste annunzio di morte, Giovanni compone il ricordato epitaffio che, pur lodato dal Boccaccio, non sarà mai scritto sulla tomba di Dante. Nel componimento sono da sottolineare sia il «vulgo gratissimo» che i «laicis rethoricisque modis», che focalizzano il tema di Dante poeta aulico ed insieme popolare, risolvendo il rapporto tra il latino e il volgare non come contrapposizione, ma come collaborazione ed integrazione reciproca.

Se l'epitaffio di Giovanni del Virgilio non apparirà mai sulla tomba del Poeta, tale onore toccherà ad un'altra iscrizione composta intorno al 1346 e attribuita a Bernardo da Canatro, identificato come Bernardo Scannabecchi d'Arpinelli, soprannominato Canaccio, ghibellino, esule da Bologna che, essendo podestà di Vicenza, nel 1342-43 ebbe alle sue dipendenze, come giudice, Pietro, figlio di Dante.

Bernardo Bembo, che nel 1483 fa ricostruire il sepolcro di Dante, incaricando Pietro Lombardo di scolpirvi il ritratto del Poeta, convinto della tradizione che assegnava la paternità della composizione allo stesso Poeta, fa incidere il testo sulla sua tomba con

le lettere «S.V.F.» (sibi vivens fecit): *Iura Monarchiae superos Flegetonta lacusque/ Lustrando cecini voluerunt fata quosque/Sed quia pars cessit melioribus hospita castris/ Auctoremque suum petiit felicior astris/ Hic claudor Dantes propriis exiectus ab oris/ Quem genuit parvi Florentia mater amoris*[18].
Menghino Mezzani in quell'occasione, intorno al 1346-47, indirizza a Bernardo il già ricordato sonetto di ringraziamento e di lode nel quale si autodefinisce «minimo dantista», e quindi, forse, il primo dantista della storia: *Ciò ch'io non posso minimo dantista/in darvi degna lode, grazie e onore/lascio al dover d'ogni altro mio maggiore*[19].
Tutta una serie di poesie furono ispirate alla morte di Dante e qui tutte stanno a testimoniare il rapporto, l'angolo di incidenza tra Dante e la cultura del suo secolo, nella considerazione che la vera comprensione del Poeta possa derivare, come sostiene Nicola Cilento, d'accordo con gli studi del Nardi, del Sestan e del Del Lungo[20], dalla «medievalità» del suo sentire e del suo pensare, dal momento che «alle soglie del Trecento, quando la storia era giunta ad una delle sue svolte definitive, Dante si presenta come la sintesi ultima della spiritualità medievale. Un Medioevo … già al suo autunno» nel quale «l'epoca di Dante non è ancora piena di luce, ma piuttosto di albori antelucani: è la tarda età romanza, l'età in cui, nella storia della umana condizione, si assiste a decomposizioni e a natività ugualmente difficili, in cui le vecchie radici marciscono e spuntano a fatica nuovi germogli, in cui quel che è annunziato si indugia o apparisce inatteso e intempestivo. Proprio per le incertezze e le indecisioni di quell'epoca di transizione, Dante e i suoi contemporanei non furono in grado di avvertire quel che di nuovo e di mutato era sopraggiunto nella società politica ed ecclesiale del suo tempo. In tal senso Dante … sembra attardarsi, sia sul piano ideologico che su quello politico, su posizioni proprie del Medioevo al suo tramonto, che ormai non rispondevano più alla realtà dei suoi tempi: questa incomprensione spiega i suoi sdegni, le sue delusioni politiche, le amare solitudini della sua vita, i silenzi della sua biografia»[21].
Uno dei poeti che, secondo Natalino Sapegno, si stacca dagli altri per un «senso più pieno e consapevole del valore poetico ed umano del "Grande fiorentino"»[22], è Giovanni Quirini con il sonetto *Se per alcun puro homo avenne mai*, nel quale si meraviglia che non si sia avuta alcuna eclissi del sole o della luna e invoca qualche prodigio celeste perché è morto il *nostro padre e poeta latino/ch'avea in sé quasi splendor divino*. L'aggettivo «divino» comincia così ad associarsi a Dante in un binomio che diverrà quasi inscindibile: «Divina Commedia», «Divino poeta».
Il Quirini, inoltre, chiamando Dante il «pedagogo» e «il maestro mio», autorizza la leggenda che Dante abbia tenuto una scuola di poesia o di retorica a Ravenna e che quindi il Quirini sia stato suo allievo nel senso reale del termine, ciò a conferma delle parole del Boccaccio: «quivi con le sue dimostrazioni fece più scolari in poesie e massime nella vulgare»[23].
I rapporti tra i due poeti sono confermati dalla *Leandreide* di Giangirolamo Natali, scritta tra il 1381 e il 1383[24], nella quale l'Alighieri, ritenuto già evidentemente il sommo rappresentante della nostra poesia, è chiamato a far da presentatore dei poeti italiani, e lo indica con le parole: *il primo è Yan Querin, che mi fu amico/in vita…*
Anche se Dante forse non gli mandò mai quel sonetto o qualche passo della *Commedia*, il Quirini è certo un imitatore puntuale, tanto che il suo canzoniere[25] viene definito «un vero e proprio *itinerarium mentis in Comediam*», così come un banditore e un paladino della gloria dell'Alighieri, ed è proprio lui ad introdurre nel Veneto la prima copia del *libro di Dante ch'è pien d'alta Musa*, inviando con tale sonetto, in prezioso dono, la *Commedia*[26].
Allorché tra il 1326 e il 1327 il Quirini viene a conoscenza degli attacchi pieni di ostilità e di disprezzo a Dante, già morto da sei anni, del medico Francesco Stabili[27], noto come Cecco d'Ascoli, scende in campo irosamente contro il «malvagio cieco» che egli definisce «eresiarca et falso cristiano», reo di aver scritto *…contra in l'opera sua profana/a l'alta comedia perfetta e sana/del pedagogo e maestro mio, che fu isprendor e lume, fonte e rio/del bel parlare de la lingua nostrana/*, e la sua ira si placherà soltanto allorché Cecco, il 16 settembre 1327, salirà sul patibolo: *Colui è morto che la ingiuria fece/a l'alta comedia nel suo volume:/ cantando radicò fuor dal costume/e Dante vive co' isplendido lume/vetorioso…* Dal cuore addolorato di Giovanni Quirini, che si volge a Matteo Mazzavillani, viene forse la risposta al tono astioso e personale della polemica dell'ascolano: *…invidia tolse a Ciecco bel tacere*. E in merito a ciò Luciana Martinelli[28] sostiene che nell'atteggiamento di Cecco d'Ascoli «trova voce l'astio dei dotti, dei tecnici della scienza verso Dante, che quella ha ricondotto all'uomo».
Al coro di mesto cordoglio per la morte del Poeta si associa anche un'accusa di poca fede, anzi di eresia, mossa da uomini non sempre oscuri, alla quale segue la difesa appassionata dei suoi ammiratori.

Ci ricorda infatti il Boccaccio, parlando del *De Monarchia*[29], che «questo libro più anni dopo la morte dell'Autore fu dannato da messer Beltrando Cardinal del Poggetto e legato del Papa, nelle parti di Lombardia sedente Giovanni papa XXII»[30]. Ciò a causa della carica rivoluzionaria insita nelle idee dantesche contenute in quel trattato che egli danna pubblicamente al fuoco, per l'uso che ne sta facendo l'antipapa eletto da Ludovico di Baviera, fino ad arrivare alla proposta di bruciare le ossa dell'Alighieri, contro la quale si adoperano, con la loro influenza, presso il cardinale, il giurista Pino della Tosa e Ostasio da Polenta, inducendolo a desistere.
Anche il giurista Bartolo da Sassoferrato, parlando di Dante, riporta la notizia di quella condanna nella seconda parte del suo *Digestum novum*: «post mortem suam quasi propter hoc fuit damnatus de haeresi»[31].
Inoltre tra il 1327 e il 1334 il domenicano Guido Vernani da Rimini scrive un libero canto sul trattato dantesco[32], dedicato, come ammonimento a quei guelfi che si lasciavano prendere dalle lusinghe della poesia dantesca, a ser Graziolo Bambagliuoli, autore qualche anno prima di un *Commento* alla *Commedia* che esaltava degnamente Dante, scagliandosi con odio e disprezzo contro il componimento dell'Alighieri, e ribattendo punto per punto gli argomenti del *De Monarchia*, fino ad individuarvi anche una componente eretica.
Anche un altro giurista, Antonio da Legnago, lettore di giurisprudenza canonica nello studio bolognese verso il 1362, nella sua opera *De iuris ecclesiae in civitatis Bononiae*, cita varie volte Dante rispondendo però serenamente e con pacatezza ad alcune argomentazioni del *De Monarchia*[33].
A tale movimento si collega una deliberazione del Capitolo Provinciale dei frati predicatori tenuto a Firenze l'8 settembre 1335, che interdice ai giovani «lectio librorum poeticorum, seu libellos per illum qui Dante nominatur in vulgari compositos»[34]. Non manca neppure l'ostilità dottrinale di Giovanni XXII che, avendo in forte sospetto di eresia la visione finale del Paradiso, nel 1333 «appo Avignone» afferma, secondo la più rigida tradizione agostiniana e vittorina, che «… niun santo, etiamdio santa Maria, non può perfettamente vedere la beata speme, cioè Iddio in Trinitade … di Christo!...»[35]. La condanna sembra appuntarsi al verso 80 e seguenti: *…giunsi/l'aspetto mio col valore infinito*.
Una delle poche voci che si levano a difesa, sia pure larvatamente, non essendogli possibile attaccare risolutamente uomini potenti come il cardinale del Poggetto, è quella del figlio di Dante, Pietro, che esprime il suo sdegno attraverso una canzone, una finzione poetica, sola possibile protesta[36], nella quale le sette arti liberali si lamentano che la *…nomea del Maestro loro/ … è stata condannata in concestoro…* ed ognuna, piangendo il grande Maestro, gli dà titolo di lode.
Ben presto la fama di Dante si risolleverà e si perderà la memoria della vivace figurazione di Pietro.
Abbiamo fatto già cenno alla diffusione dell'opera dantesca a livello di popolo minuto, come sembrano sottolineare le due ricordate novelle, vere o di fantasia, di Franco Sacchetti, ma ciò non vuol dire che la *Commedia* sia da ritenere espressione di una cultura popolare né implica che essa sia stata mai, nella stessa Firenze, confusa con la letteratura di piazza e dei cantastorie. Si può anzi concordare con Dionisotti, allorché afferma che Dante è «il poeta dei potenti, degli uomini di stato e dei grandi chierici»[37].
Lo stesso autore, a sostegno della sua tesi, adduce il fatto che i due soli commenti della *Commedia* prodotti nella prima metà del secolo XV provengono da ambienti laici e non popolari: infatti uno esce dal concilio di Costanza e l'altro dalla corte dei Visconti, anche se si può obiettare che il popolo non produce esegesi e che il problema della notorietà di Dante va ricercata su un altro piano.
È incontestabile che i commenti sono un evidente prodotto di circoli dotti e quindi occorre capire quali siano le ragioni che li sollecitano, da dove tali ragioni provengano e quali conseguenze ne derivino.
È infatti indiscutibile che il mito di Dante si sia formato ad alto livello, ad esempio con il Villani e con il Boccaccio. Sta di fatto che pochi anni dopo la sua morte il Poeta è già divenuto un classico e, come afferma ancora il Dionisotti, «l'unico testo volgare cui fosse riconosciuto un pregio analogo a quello di pochi testi commentati nelle scuole»[38].
Ma l'esigenza di leggere Dante esce ben presto dalle mura dell'università ed è del giugno 1373 un'istanza di un gruppo di cittadini fiorentini ai priori e ai confalonieri per chiedere che essi diano disposizioni «ad legendum librum qui vulgariter appellatur el Dante», sì che anche «i non grammatici», cioè coloro che non conoscono la lingua latina e la cultura ad essa attinente, possano rendersene edotti.
Viene allora scelto Boccaccio perché legga pubblicamente Dante e la prima lettura è del 23 ottobre 1373, nella chiesa di Santo Stefano di Badia. Egli va avanti tra perplessità e polemiche fino al luglio 1374, allorché rinuncia ufficialmente per motivi di salute, il

che è in parte vero in quanto egli morirà nel 1375, ma in realtà perché scosso dalle polemiche suscitate[39].
Egli è stato infatti accusato quasi di empietà perché sta dando l'alta poesia in pasto agli sciacalli, e turbato ha scritto quattro sonetti nei quali ha fatto una vera e propria autocritica, definendo una vera follia l'avere accettato quell'incarico, e riconoscendo di aver *le muse vilmente prostrate* e *le lor parti occulte … palesate/ alla faccia plebeia scioccamente*, ammette che Dante avrebbe ragione di sdegnarsi di vedere *li concetti del suo alto ingegno/aperti … al vulgo indegno*. Finisce, in una resa senza condizione, col chiedere perdono promettendo di non farlo mai più. Così l'autore del *Decamerone*, la cui mente è stata tra le più libere del Medioevo, finisce per arrendersi al più gretto conformismo intellettuale.
Francesco Sacchetti, alla morte del Boccaccio, lo piange con versi non certo esaltanti, ma che documentano un diffuso stato d'animo: *Come deggio sperar che surga Dante/che già chi il sappia legger non si truova?/E Giovanni ch'è morto ne fe' scola*[40].
Per continuare le letture viene trovato un successore del certaldese, sicuramente inferiore, un certo Antonio Pievano di Vado. Poi l'incarico passa a Filippo Villani che tiene le letture a varie riprese negli anni che vanno dal 1391 al 1404. Si registra poi un vuoto fino al 1412, allorché ne viene investito il ravennate Giovanni Malpaghini.
L'esempio fiorentino ha ben presto seguito in altre città: così a Bologna[41] nel 1375, Benvenuto Rambaldi da Imola, che ha ascoltato alcune letture di Boccaccio, inizia le sue che, raccolte da un discepolo, saranno poi pubblicate erroneamente sotto il nome del copista Stefano Talice da Ricaldone[42]. Il commento vero e proprio di Benvenuto Rambaldi sarà frutto, come vedremo, di una successiva elaborazione nel 1383.
Sempre a Bologna, nel 1395, l'incombenza andrà al maestro di retorica Biagio da Perugia che tiene cattedra con l'obbligo di leggere Dante nei giorni festivi.
Anche in altre città si attivano letture dantesche, come a Verona[43] prima del 1380, con Gasparo Squaro dei Broaspini; a Pisa con Francesco da Buti[44], intorno al 1385; a Pistoia[45] con il grammatico Nofri di Giovanni da Siena, intorno al 1394, seguito da Filippo da Reggio[46] nel 1399, già lettore di Dante a Pavia; a Siena[47], nel 1396, con Giovanni di Ser Duccio da Spoleto, incaricato dell'insegnamento di grammatica e retorica con l'obbligo di leggere Dante nei giorni festivi.
Risulta chiaro quindi che, già pochi anni dopo la sua morte, la fama, la gloria, il mito di Dante percorre quelle *parti quasi tutte* dell'Italia per le quali egli esule e *peregrino quasi mendicando* è andato *mostrando contro sua voglia la piaga della fortuna*[48].
Ma proprio quella notorietà gli ha già procurato nemici acerrimi e agguerriti, fino a giungere, come abbiamo visto, quasi all'accusa estrema di eresia, e quindi ad un doppio modo trecentesco di leggere e interpretare Dante, tra dantisti e antidantisti, atteggiamento che forse può trovare riscontro nella corrispondenza intercorsa a tale proposito fra Petrarca e Boccaccio.
Quest'ultimo, nella primavera del 1351, si reca a Padova per consegnare una lettera dei Priori delle Arti e del Gonfaloniere di Giustizia con l'invito di asilo a Firenze a Petrarca e con l'impegno di affidargli una cattedra nell'Università, istituita due anni prima, e di restituirgli i beni confiscati al padre nel 1302. Il Boccaccio, nel suo breve soggiorno padovano, nei diversi incontri con il poeta, si stupisce che la *Commedia* non sia conservata nella biblioteca dell'illustre amico. Di lì a poco compone un *carmen laudatorium* e gli manda un esemplare del poema dantesco. Non vi è certezza sulla data dell'invio: per il 1351 sono Vittore Branca[49] e Giuseppe Billanovich[50], mentre Francesco Di Pretoro[51] sostiene che esso avvenne tra il luglio 1351 e il principio del 1353. Per tutti può comunque valere l'osservazione di Aldo Francesco Massera[52], per il quale il carme «fu composto per accompagnare un esemplare del poema dell'Alighieri destinato in dono al Petrarca», ed infatti il donatore lo fece trascrivere nel risguardo del prezioso manoscritto *Vaticano latino 3199*. Nella composizione, risalente probabilmente ad un periodo tra l'estate del 1351 e il maggio 1353 e poi rielaborata nel 1359, e trascritta nei primi anni del Quattrocento nel *ms. Palatino 323* della Biblioteca Nazionale di Firenze, il Boccaccio rivolge quindi lodi al Petrarca: *Ytalie iam certus honos, cui tempora lauro/romulei cinxere duces…*, pregandolo di gradire il poema dantesco che è *gratum doctis* e *vulgo mirabile*, sottolineando quindi il duplice attributo di dottrina e di popolarità, qualità opposte che convivono in Dante.
La *Commedia* viene definita opera unica nel suo genere, non paragonabile a quante altre siano state mai scritte nei secoli: *nullis/ante, reor, simili compactum carmine seclis*, e Boccaccio, nel lamentare che Dante non abbia mai ricevuto la corona d'alloro, sottolinea che il grande fiorentino si è espresso servendosi del *metrum vulgare* per mostrare *quanto potea la lingua nostra*, ma che, se avesse voluto, avrebbe potuto senza dubbio esprimersi con la lingua latina.

Il Petrarca non gradisce l'alto apprezzamento fatto su Dante e dapprima non risponde, poi da una lettera[53] si acquisisce che i due hanno avuto modo di trattare a voce della questione e il Boccaccio ha sicuramente cercato di rabbonire l'amico, discolpandosi per essere andato troppo oltre nelle lodi di Dante.
Dalla lettera del Petrarca si desumono quelle scuse e il fatto che Boccaccio aveva definito Dante *sua prima guida negli studi e prima face*. Il Foscolo, esaminando quella missiva, la definisce «un fascio di contraddizioni, di ambiguità e indiretta difesa di sé»[54] e anzi nota che essa «accenna all'individuo per circonlocuzioni, come se il nome ne fosse soppresso per cautela o per paura». Ma già Tiraboschi[55] aveva ipotizzato addirittura che in quello scritto, dal momento che il nome di Dante non viene mai pronunciato, non si parlasse di lui.
In realtà quello scritto, che è un capolavoro di ipocrisia, tende a smentire da parte del Petrarca che egli sia invidioso di Dante: *nulla michi pestis ignotior invidie est*, rispetto a quella che egli definisce *vulgatam opinionem* cioè opinione diffusa, e smentisce che egli *odi e disprezzi lui*, pensiero che attribuisce a coloro che lo fanno per suscitargli contro l'odio di quel volgo al quale egli tanto piace: *michi odia vulgarium conflent quibus acceptissimus ille est*.
Dalla lettera del Petrarca apprendiamo che egli, giovanissimo, ha conosciuto Dante sia pure fuggevolmente, allorché dichiara che non potrebbe avere alcuna ragione di odio verso un uomo che ha appena visto una sola volta nella sua infanzia. L'occasione risale certamente a quando Dante ha passato parte del suo esilio insieme al padre di lui, dividendo poi i loro destini, in quanto mentre l'avo, *familie solicitus*, cioè preso dalle preoccupazioni della sua famiglia, si è rassegnato all'esilio, l'Alighieri, dimentico di tutti, si è dedicato agli studi desideroso soltanto di gloria, *fame cupidus*.
Qui si manifesta pienamente quella che Vittorio Rossi definisce «l'incompatibilità estetica fra i due spiriti magni»[56], e che può dirsi una vera e propria incomunicabilità tra due nature diverse, e due opposte visioni della poesia: quella di coloro che scrivono in versi e che hanno necessità di silenzio secondo la concezione monastico-umanistica dell'«otium» e del «vivere sibi et Musis», alla quale schiera egli dichiara di appartenere, in radicale contrapposizione all'idea dantesca che trae linfa e la stessa ragione di vita dal suo vivere difficile e dalle sue amarezze.
Il Petrarca ammette poi di non avere il poema dell'Alighieri nella sua ricca biblioteca motivandolo con il fatto che, allorché scriveva anch'egli in volgare, non aveva voluto leggere Dante per non restarne suggestionato e diventarne quindi un involontario imitatore. Mentre ora, che ha completamente mutato stile, non ha più nulla da temere e, poeta laureato, autore di opere latine celebri, può accogliere nella sua raccolta libraria tutti i poeti e primo fra tutti Dante, al quale può lasciare *vulgaris eloquentie palma*, senza timori per la propria fama.
Addirittura si erge a critico, ad "auctoritas" in materia di poesia, scagliandosi contro gli sciocchi laudatori di Dante che fanno strazio dei suoi versi recitandoli: *…scripta eius pronuntiando lacerant et corrumpunt*, così come hanno fatto a suo tempo con i propri scritti volgari, e da qui il fastidio e lo sdegno per i versi dell'Alighieri malamente recitati dal popolo: «non mi resta che dolermi e disgustarmi che il volto nobile della sua poesia sia sputacchiato e insozzato dalle rozze lingue di costoro!». Ma osserva a Boccaccio che, in fondo, Dante ha compiuto una scelta della quale paga ora le conseguenze e infatti, pur avendo potuto esprimersi in latino, sta di fatto che ha scritto in volgare, cioè in quella lingua che egli stesso durante la sua adolescenza ha coltivato solo come un mero esercizio intellettuale, mentre Dante ne ha fatto il suo principale impegno artistico.
Altezzoso e animato da un autentico complesso di superiorità, Petrarca afferma che egli, non invidioso dello stesso Virgilio, non può certo provare tale sentimento nei riguardi di Dante per l'applauso dei pigiatori, dei tavernieri, dei lanaioli e d'altra simile gente le cui lodi costituiscono offesa, ben sapendo quanto valgono per i dotti le lodi degli ignoranti. Ecco perché Dante gli è inferiore, *sibi imparem*, in quanto più eccelle negli scritti in volgare che in quelli in poesia o in prosa latina, ma dichiara di ammirarlo e di amarlo e non certo di disprezzarlo.
Involontariamente, ma non più di tanto, è lo stesso Petrarca a porre il tema del parallelo tra lui e Dante che agiterà la critica, facendo dire a Benvenuto che *quanto Petrarca fuit maior oratores Dante, tanto Dante fuit maior poeta ipso Petrarca*, e lo stesso Coluccio Salutati nella lettera a Roberto Guidi, conte di Battifolle, del 16 agosto 1374, dopo avere proclamato il Petrarca superiore anche a Cicerone perché seppe essere insieme sommo oratore e sommo poeta, lo dichiara, «per unanime consenso» superiore anche a Dante, che pure egli chiama «uomo divino», anche nella poesia volgare: *Omnium consensu et compatriotam suum Aldegherium Dantem, divinum prorsus virum et ceteros antecessit*[57].

Ma già il 28 giugno 1383 il Salutati, rispondendo a Benvenuto che gli ha mandato la prima parte del suo *Commento*, riconosce l'altezza della materia e inizia una progressiva rivalutazione generale dell'opera dantesca, arrivando circa dodici anni dopo, il 1 agosto 1395, in una lettera indirizzata al cardinale Bartolomeo Oliari, a definire Dante *summum vulgaris eloquentie decus*, e, ancora di più, in una lettera indirizzata il 2 ottobre 1399 a Niccolò da Tuderano, avvertendo la necessità di una ricostruzione testuale del poema dantesco, ne chiede un esemplare corretto: *correctum opus divinissimum Dantis nostri*[58]. Dunque per Coluccio, ormai fervido ammiratore della *Commedia*, considerata opera insuperata per altezza di stile ed eleganza di invenzione che riunisce morale, filosofia, teologia e storia, essa può definirsi *Opus divinissinum*. Ma occorre sottolineare che egli è pur sempre un vero umanista persuaso della superiorità degli antichi sui moderni e quindi non può non avanzare riserve sull'uso del volgare e sulla inferiorità di questo rispetto al latino, per cui in una lettera del 27 marzo 1401 inviata a Leon Giovanni de' Pierleoni[59], arriva a sostenere che se Dante avesse scritto in latino come scrisse in volgare, avrebbe superato Virgilio ed Omero. È la medesima posizione di Ciro Rinuccini[60], il quale, asserendo che «il volgare rimare sia molto più malagevole e maestrevolo che 'l versificare litterale» e quindi, esaltando la forza creativa di Dante, al di là di questo limite costituito dallo strumento linguistico del quale si è servito, giunge ad affermare che Dante è superiore ai poeti greci e latini.
Sostanzialmente il Salutati, che da umanista è ancorato alle riserve del Petrarca e d'altra parte non ignora l'entusiastica ammirazione del Boccaccio, al quale certamente si ispira tentando di tradurre la *Commedia* in latino[61], finisce per dichiarare nella lettera che il 26 marzo 1406 invia a Poggio Bracciolini, che solo Dante si può paragonare a Petrarca nella poesia volgare[62]. Il Salutati va a delineare così una linea critica che costituirà il paradigma dell'intero Umanesimo, passando da lui a Matteo Palmieri per il quale «Dante fuori dalla lingua, poco si truova dietro ai sommi poeti latini»[63], a Poggio Bracciolini il quale ribadisce che *prior Dantes … cuius exat poema praeclarum*[64], non avrebbe avuto punti a lui superiori se avesse poetato in lingua latina; fino a Enea Silvio Piccolomini, sia pure con qualche lieve variazione: *Florentini quanvis materna voce locutum, tamen apud senatum Dantem inter maxima civitatis praecaria ducunt*[65].
Accanto a questi giudizi critici che rivalutano l'opera dell'Alighieri non bisogna dimenticare che anche il sasso lanciato dal Petrarca, nell'asserire che lasciava volentieri a Dante il plauso degli osti e dei lanaioli, ha avuto presa e ha trovato un suo malevolo percorso: se ne ha eco nell'invettiva[66] che Leonardo Bruni nel 1424 scaglia contro Niccolò Nicoli per le sue continue malignità sulla *Commedia*. Se ne trova traccia nell'opera di Cino Rinuccini che riferisce il giudizio di quei «garruli» per i quali «lo egregio e onore de' poeti Dante Alighieri essere suto poeta da calzolai»[67]; e in Domenico da Prato, il quale ricorda anch'egli il giudizio di quei maligni ciarlieri per i quali la *Commedia* «esser da dare a li speziali per farne cartocci o vero più tosto a li pizzicagnoli per porvi dentro il pesce salato, perché vulgarmente scrisse»[68].
Forse ciò che la «brigata dei garruli» andava dicendo in senso di disprezzo sarebbe stato accolto da Dante come un elogio alto: egli non è certo il poeta da ciabattini, da osti, da fornai, da lavandai e da pizzicagnoli. Egli non aveva mirato a ciò, ma certo sarebbe stato compiaciuto nel sentire che la sua voce era giunta così lontano, fino a persone di condizione ritenuta bassa.
Forse può essere accettata, ma non senza riserve, l'opinione di Leonid Mihailovic Batkin, allorché afferma, in chiave sociologica, che Dante «all'alba della nascita della borghesia seppe esprimere non i particolari desideri, ma il ruolo storico di quest'ultima»[69]. Ma certo masse popolari e borghesia sono indubbiamente categorie estranee alla coscienza di Dante, per cui il problema si può considerare, in termini più consoni al metro medievale, sul rapporto tra chierici e laici così come lo affronta Carlo Dionisotti[70], secondo il quale se Petrarca e Boccaccio trovano, pur con differente estrazione, collocazione piena nella prima categoria, Dante si pone di fronte a un vero e proprio programma di laicizzazione della cultura e questa è la ragione vera della preferenza da lui accordata al volgare in nome di quella *carità dottrinale* che si risolve in un'opera di illuminazione e di vera e propria bonifica culturale. Egli mira a creare una nuova aristocrazia intellettuale, portando negli ambienti laici quel patrimonio di cultura che fino ai suoi tempi è rimasto privilegio degli uomini della chiesa. Il mezzo è il volgare che può giungere là dove il latino non arriverebbe mai: per cui il fine è di dare ai laici la scienza dei chierici, agli illetterati la «doctrina» dei letterati, allo stesso volgare la dignità del latino[71].
Per ciò il *Convivio*, rivolto agli illetterati, è scritto in volgare, il *De vulgari eloquentia*, rivolto agli specialisti del latino, è composto in latino, nel tentativo di convertire gli uni e gli altri al mezzo loro meno conosciuto. E in tale contesto si può affermare che la *Divina Commedia* è la più grande opera di divulgazione che sia mai stata composta al mondo, dal primo laico veramente dotto, cioè "dottrinato" alla maniera dei chierici. Le parole meravigliate di Giovanni Villani: «Grande letterato quasi in ogni scienza, tutto fosse laico»[72] segnano l'inizio di un'epoca nuova nella storia della cultura italiana anzi europea. Per cui la novità della *Commedia* sta soprattutto nel fatto che oltre ad essere scritta in volgare, con essa il volgare, fino allora riservato alla materia amorosa e a pochi altri argomenti di ordine cronachistico o genericamente dottrinale, accoglie temi e contenuti dell'alta cultura, superando le riserve di ordine tecnico, sociale e religioso che ne avevano sancito la tradizionale inferiorità al latino.
Per questa sua impostazione culturale chiaramente rivoluzionaria e innovativa, Dante appare fin dai suoi tempi come una figura complessa e perciò spesso discussa, ma comunque lo si giudichi, in qualunque luce o prospettiva si collochi, egli è certamente un uomo fuori dal tempo in cui vive, un irregolare, in contrasto con le istituzioni e le aspirazioni della società che gli è contemporanea e che non può certo accettare supinamente il suo antagonismo, che trasspare continuamente dal suo impegno, a tutto campo, nella sua opera che è tutta una palingenesi religiosa, politica, morale, che rispecchia la realtà e la deforma o l'abbellisce o vi si contrappone, ma sempre con l'intento di modificarla, anche allorché appare destinato ad essa.

Dante e il secolo XV

È con queste premesse di base che oggi possiamo cercare di dare una qualche risposta al problema dei rapporti di Dante, della sua opera e della sua vicenda umana, con il secolo XV. Sul tema si sono cimentati, dall'Ottocento fino ai nostri giorni, molti studiosi, fornendo contributi eruditi, anche se non tutti sempre storicamente significativi. Così è per il saggio di Vittorio Rossi[73] steso in occasione del centenario del 1921, certamente utile, ma che Gianvito Resta[74] definisce «ormai per tanti versi superato»; così è per l'apporto di Alessandro Wesselosfsky[75] per le numerose annotazioni e riferimenti, soprattutto per quel che concerne il versante volgare; così è per quello minore di Domenico Ronzoni[76] o per quello di Karl Vossler[77].
Di altra levatura è invece il saggio di Hans Baron[78], veramente incisivo perché lega la fortuna di Dante nel '400 ad un ben preciso ambiente storico e offre precise coordinate ideologiche di una fortuna che superava, comunque, le riserve di carattere retorico-formale, sempre vive nella valutazione umanistica di Dante, ma pur con il limite dell'inquadramento limitato al primo Umanesimo fiorentino.
In tempi più recenti i saggi di Cecil Grayson[79], di Carlo Dionisotti[80], di Emilio Bigi[81], di Eugenio Garin[82], di Francesco Tateo[83] e di Danilo Aguzzi Barbagli[84], complessivamente ci hanno fornito un quadro d'insieme più vario e articolato per quanto attiene ai rapporti tra il latino e il volgare e, comunque, un giudizio storico che spazia dal primo Umanesimo fiorentino fino alla definitiva codificazione del Bembo.
Con questi studi tutto o quasi tutto è stato detto e passato in rassegna, per cui la ampia e vivace dimensione della presenza dantesca nella cultura del Quattrocento può ora essere ulteriormente messa a fuoco solo attraverso la puntualizzazione di qualche altra significativa testimonianza, cercando di superare la considerazione e la valutazione del rapporto dell'Alighieri con tale secolo, in gran parte sul versante dell'Umanesimo latino.
Infatti tutti gli studiosi hanno appuntato prevalentemente la loro attenzione, per comprendere come gli umanisti si siano accostati alla poesia dantesca, su quel solenne esponente dell'Umanesimo che è Leonardo Bruni e sulle conversazioni delle quali risultano intessuti i suoi *Dialogi ad Petrum Istrum*, dedicati, cioè, a Pier Paolo Vergerio da Capodistria[85].
La «varia fortuna di Dante» nella storia della cultura quattrocentesca emerge da questo importante documento, frutto dell'invenzione bruniana che, se non esaurisce il problema, è indubbiamente significativo per comprendere su quali linee si sia mossa la critica per motivare sia il rifiuto dell'opera dell'Alighieri che la successiva difesa.
La finzione poetica ci porta al 1401, durante le feste pasquali, in una cerchia di fervidi ammiratori dell'antico, in casa di Coluccio Salutati, il vecchio cancelliere del Comune che, dopo la morte del Petrarca, è divenuto l'autentico dittatore della "repubblica letteraria", dove si ragiona anche di Dante. C'è il Bruni, c'è Roberto de' Rossi, grande fautore del rinnovato culto della grecità e traduttore di Aristotele, c'è Niccolò Niccoli, spirito caustico ed ombroso raccoglitore appassionato di manoscritti, di statue, di vasi, di quadri. A fronte delle sue lamentele sulla perdita di infinite opere di storici, di filosofi antichi e dello stato di quelle superstiti, vi è l'obiezione del padrone di casa che gli propone di non trascurare anche chi, come gli

eccellenti Dante, Petrarca e Boccaccio, ha dato buona prova negli studi. Il Niccoli si infiamma rispondendo «che Danti, che Petrarchi, che Boccacci mi vieni a tirar fuori? credi forse che nel giudicare io mi rimetta all'opinione del volgo? Io quando lodo voglio lodare a ragion veduta e di codesti tuoi triumviri la penso in tutt'altro modo che il volgo. Dante, per cominciare da lui, prende tali granchi da sembrare un pretto ignorante…». Dopo avere enumerato vari errori dell'Alighieri, che secondo lui non ha toccato neppure i libri dei classici che pure dovevano costituire gli strumenti della sua arte di poeta, e dopo avere dato una stoccata alla latinitas di Dante e in particolare alle sue epistole: «chi non si vergognerebbe di averle scritte?», lo mette «… in bando del consorzio dei letterati e [lascia] che se lo godano cittadini e fornai con tutta quella genia di cui egli ha mostrato, col suo modo di parlare, di voler acquistarsi le grazie».
Poi tocca a Petrarca e al Boccaccio e, allorché il Niccoli conclude la sua invettiva, il padrone di casa, che vuole prendere le difese dei tre poeti, sapendo che è cosa non da poco, dal momento che ormai sta calando la sera, rinvia la discussione al giorno seguente nel giardino di Roberto de' Rossi al di là dell'Arno, anticipando così il tema del secondo dialogo.
Al di là della veridicità di quei discorsi anche per quanto riguarda i luoghi, i tempi e le circostanze, è certa e storica la sentenza con la quale il Niccoli riassume il suo giudizio intorno a Dante.
Da qui la già ricordata *Invettiva…*del Rinuccini che parlando della «brigata dei garruli» negli anni anteriori al 1406, mette in luce le loro esagerazioni, del tutto conformi all'indole e agli studi del Niccoli. Concorda con lui, più tardi, dopo il 1418, Domenico Da Prato che, dedicando le sue rime ad un amico, si scaglia contro i presuntuosi detrattori di Dante, capaci di perdere leziosamente «una giornata dietro ad una derivazione di vocabolo o ad uno dittonguzzo»[86].
Più tardi, nel 1424, anche il Bruni, tra gli umanisti, lo rimprovera, con un'invettiva, perché, quasi di continuo, insolentisce Dante: «Dantem vituperare assidue propre convitio»[87].
Altro difensore è Francesco Filelfo, il quale, allorché nel 1431 riprende dalla cattedra di Santa Maria del Fiore la lettura della *Commedia*, interrotta per più anni, marchia gli «ignorantissimi» che «il leggere questo divino poeta chiamavano leggere da calzolai e da fornai», prendendo certo di mira il vecchio bibliofilo che sicuramente ha influenzato i Medici contro di lui[88].
L'invereconda frase nei confronti di Dante pronunciata dal Niccoli gli ha insomma suscitato contro una serie di violente reazioni che sono andate via via assumendo nella mente degli avversari dignità di sintesi del pensiero di tutta una scuola, la rinucciana «brigata dei garruli». È lo stesso Bruni a cercare di scagionarla dall'accusa di spregiatrice del sommo poeta, con la sua operetta nella quale, dopo avere messo in evidenza, nel primo dialogo, la veridicità di quella asserzione, nel secondo dialogo ne dà una sua interpretazione, la nega e la risolve in un'esaltazione della gloriosa triade[89], per cui l'acre invettiva è stata solo uno scherzo, una provocazione, d'accordo col Niccoli, per costringere Coluccio a tessere le lodi di Dante e degli altri poeti. Nel gioco delle parti, tra lo schernirsi dei primi due, tocca proprio al Niccoli fare l'elogio di quelli che egli ha vituperato.
Dopo essersi compiaciuto di avere tratto in inganno con le sue parole il Niccoli, il quale avrebbe dovuto rammentare quale cuore avesse nutrito per i tre grandi fiorentini, lui che un tempo sapeva a memoria tutta la *Commedia* ed è ancora in grado di recitarne lunghi tratti senza far ricorso al libro, riconosce a Dante tutte le qualità essenziali del Poeta: l'arte inventiva, stupenda nell'architettura dei tre regni, nella distribuzione degli spiriti, nella scelta e nella figurazione delle guide; l'elegante ed efficace facondia nelle esortazioni e nelle invettive, nell'espressione dell'amore, dell'odio, della paura e di ogni altra passione; la sua universale dottrina filosofica, teologica, storica. Insomma Dante, pur con gli errori rilevati il giorno prima, artatamente esagerati, «deve essere stato e letteratissimo e dottissimo e facondissimo e ricchissimo di immaginazione, non solo perché così la pensano i più, ma perché questo dimostrano manifestamente gli scritti di lui».
Le esagerate iperboli che il Bruni mette in bocca al Niccoli sembrano contraddire la frase stizzosa contro Dante che lo stesso umanista si è fatto sentire pronunciare, e senza pensare che egli a distanza di poco tempo, uomo tutto d'un pezzo, abbia mutato radicalmente parere, sembra giusto potere arguire dai due dialoghi, colti nella loro inscindibilità, che quegli umanisti di inizio secolo XV non nutrivano per Dante né disprezzo né gretta avversione, ma, nonostante che radicati motivi intellettuali li portassero lontano da lui, che nella dottrina e nei metodi è certamente uno scolastico, essi avvertivano la reverenza ormai tradizionale e un vago senso della sua grandezza.
Ma la cultura dell'Alighieri, pure apprezzato con rispetto, rimane qualcosa di esterno, di estraneo alla loro coscienza di umanisti in quanto filologi e sognatori, specie nel periodo della più accesa ed esclusiva

infatuazione per l'antico che dall'estremo Trecento giunge fino al quarto decennio del Quattrocento.
Infatti nei primi quarant'anni del secolo XV si hanno tracce scarse e quasi insignificanti della fortuna di Dante in ambiente umanistico nelle scritture latine dei dotti, specie se si esce dallo stretto ambito fiorentino e da quello lombardo agganciato al primo per una serie di legami, a volte anche di antagonismo, con la cultura e la vita civile fiorentina, e ci si scontra con la quasi indifferenza di ambienti diversi che si rifanno all'Umanesimo.
Solo nel 1423 si trova una citazione testuale, con relativa traduzione, di una terzina del VI canto del *Purgatorio* in una lettera di Ciriaco d'Ancona[90]. Nel 1439 troviamo un oltretomba disegnato sul modello dantesco nella *Polydoreis* di Antonio Baratella[91].
Nel 1440 ci imbattiamo ancora in una degna reminiscenza dell'incontro con Virgilio nel primo canto dell'*Inferno*, in un dialogo di Lauro Quirini[92].
Qualche segnale di una certa importanza si avverte anche nell'ambito culturale milanese, dove si svolge una buona attività di studiosi e di validi commentatori come Guinoforte Barzizza[93].
In ambiente religioso sono significative in quel periodo alcune citazioni delle opere di Dante e varie allusioni ai suoi pensieri si trovano nelle quarantacinque prediche che Bernardino degli Albigeschi, cioè San Bernardino da Siena, tiene nel 1427, a partire dal 15 agosto, sulla piazza del Campo della sua città.
Infatti anche a Siena la *Commedia* a quel tempo è conosciuta, tanto che un Cecco di Meo degli Ugurgieri ne ha fatto un compendio in versi, e un Anonimo senese è annoverato tra i glossatori[94], per cui il giovane francescano ha avuto modo di nutrirsi di quella cultura e di apprezzarla[95].
Si tratta di una presenza sporadica, ma abbastanza inconsueta in quanto il laico Dante, con le sue opere, ha subito un autentico ostracismo di papi, cardinali e prelati, mentre i due soli della speranza dantesca, le istituzioni sacre del papato e dell'impero, si vanno via via eclissando e scomparendo nell'orbita della storia, mentre altre forze si preparano a subentrare nel costume e nelle pubbliche contese della società, per cui la dottrina, con la crisi della scolastica, va uscendo sempre di più dall'orma segnata dalla precedente sapienza[96].
D'altra parte è da rimarcare che è proprio il Boccaccio con l'attribuzione del titolo di «divina», termine che apparirà nell'intitolazione del Poema soltanto due secoli dopo, a contribuire all'apertura delle porte delle chiese alla *Commedia*, che si avvale anche, per tale ingresso, del suo contenuto di materia e di scienza sacra.
Tuttavia occorre ricordare che la costumanza delle pubbliche letture dell'esegesi figurale della *Divina Commedia*, la lettura cioè che riconosceva l'allegoria intrinseca alla poesia, seguace dei modi di intendere additati dallo stesso Dante nelle sue "poetiche", avviata alla fine del secolo XIV, partendo da Firenze ed estendendosi poi ad altre città del Centro e del Settentrione, rimane immutata e prosegue anzi irrobustita per tutto il Quattrocento fino al 1481, anno che coincide con il commento di Cristoforo Landino, il quale rappresenterà il ritorno solenne e ideale del Poeta nella sua Firenze.
Va pure sottolineata la totale assenza dell'Alighieri nell'Umanesimo meridionale nella sua stagione più bella che va dal Panormita al Pontano, e in particolare nel suo centro culturale più fiorente, quello napoletano, in cui l'accoglimento della *Commedia* si realizzerà assai tardi, quasi alla fine del Quattrocento, allorché l'affermazione in tutta la penisola dell'egemonia della cultura toscana sarà un fatto indiscusso e agevolato, nella sua veicolazione, dall'invenzione della stampa.
Nonostante la favorevole disposizione verso le «tre corone», cioè Dante, Petrarca e Boccaccio, che il nascente Umanesimo volgare ha saputo annettersi, rimangono tuttavia vive alcune riserve nei confronti del testo dantesco. Ne costituisce esempio la posizione che assume un certo Galateo, il quale tuttavia pone Dante tra gli «scrittor utili» che possono essere letti con profitto da parte dei giovani nel loro tirocinio culturale[97].
Non pare inutile, a proposito dei "canoni" di scrittori che la cultura umanistica accetta e apprezza, ricordare il pur tardo *De hominibus doctis* di Paolo Cortesi e il peso preminente che in quell'opera ha la figura di Dante, «collocato a sé – secondo Eugenio Garin, che pure registra le forti riserve presenti in quel testo – in una posizione eminente primo se non nella forma nella sostanza»[98].
Wallace K. Ferguson esamina alla fine degli anni '60 l'esistenza di altri canoni dell'età umanistica e il loro rapporto con Dante[99]. Ne esistono alcuni che rifiutano ancora nel Quattrocento la presenza di Dante: è il caso del *De viris illustribus* di Bartolomeo Facio[100], letterato della corte di Alfonso il Magnanimo, del tutto orientato verso il rifiuto di esperienze letterarie che non siano "umanistiche" e "quattrocentesche".
Così pure è per il lombardo Giorgio Valagussa, che nella sua epistola sulla «rinascita delle lettere» inclu-

de nel suo canone Petrarca e Boccaccio e rifiuta Dante[101]. Così ancora è, in ambiente estense, come vedremo più specificatamente, per Angelo Decembrio che nella *Politia litteraria* rifiuta la *Commedia* in un'ideale biblioteca, considerata l'estraneità alla cultura umanistica di tale *curiosum opus*[102].
Sono tutte resistenze generalmente concentrate nei primi tre quarti del secolo XV, prima dell'affermarsi dell'espansione della cultura fiorentina su entrambi i versanti del latino e del volgare, e che ci dimostrano la complessa dimensione alla quale tali testimonianze fanno assurgere la valutazione della fortuna quattrocentesca dell'opera di Dante.
Certamente, passato il primo fervore anticheggiante, l'atteggiamento degli umanisti dinanzi al Poeta si è venuto modificando ed ha trovato espressione in una nuova formula, alquanto ambigua, che Poggio Bracciolini[103] mette sulle labbra di Niccolò Niccoli: «Dante, uomo di ingegno unico: di lui rimane un poema molto famoso che, se solo fosse stato scritto in latino non sarebbe per nulla inferiore ai poeti antichi», come a dire: se Dante non fosse Dante!
Ed anche ad un ammiratore caldo e devoto dell'Alighieri come Coluccio Salutati, che riteneva «che non c'è nulla di più alto, di più elegante, nulla di più profondo di quelle tre cantiche...», e che ricercava buoni testi della *Commedia* poiché Dante, del quale citava i versi nelle sue opere latine, era parte viva della sua cultura, pare che alla grande poesia dell'Alighieri qualcosa manchi a causa della lingua: «Se avesse potuto cantare in latino colla stessa eleganza che nel linguaggio materno, egli sarebbe da preferirsi a Virgilio e ad Omero»[104].
Quel che è sicuro è che il ripetersi delle letture colte, le rappresentazioni ad opera dei cantastorie di foschi episodi dell'*Inferno*, le citazioni nelle prediche dei frati, portano nel Quattrocento la conoscenza della *Commedia* anche tra le classi sociali individuabili in un'area che va dalla borghesia al popolino minuto. Ne diviene un patrimonio culturale, rilevabile attraverso le reminiscenze dantesche delle quali è traccia proprio nelle composizioni di rimatori che a quelle classi appartengono, e che testimoniano tutte la fortuna popolare sempre alta del Poema.
Così è per un certo Bindino da Travale, senese, da ragazzo guardiano di maiali e poi poco più che imbrattatele, che, dettando una sua *Cronaca*[105], ripete pedissequamente passi biblici e versi danteschi, e ricordandosi dell'invettiva dantesca contro Pisa invoca, con versi certamente non all'altezza del suo ispiratore, il precipitare delle montagne sul corso dell'Arno perché l'acqua torni a ritroso contro Firenze.
È ancora il caso di un vinattiere fiorentino che in alcune sue lettere, intorno alla metà del Quattrocento, fa un intruglio di citazioni del *Purgatorio* e dell'*Apocalisse*; e di un orafo che, raccontando un viaggio in Terra Santa, immagina una statua di poeta a ciascuna porta di Firenze e, alla porta San Gallo, quella di Dante con la didascalia di «Stella d'Italia».
E tra le leggende dantesche raccolte da Franco Sacchetti, oltre alle già ricordate dell'asinaio e del fabbro, giova ancora rammentare quella che riguarda un certo maestro Antonio da Ferrara «valentissimo uomo, quasi poeta» che un giorno, avendo perso al gioco tutti i suoi averi, entrato in preda alla disperazione nella chiesa dei frati minori a Ravenna «... dov'è il sepolcro del fiorentino poeta Dante...» e dopo aver preso le candele accese poste davanti ad un antico Crocifisso, «andando verso il sepolcro di Dante, a quello le pose», dicendo: «Togli; che tu ne se' ben più degno di lui»[106].
È chiaro che nelle classi sociali rimaste del tutto estranee, almeno direttamente, al fervore umanistico, la fama e l'efficacia di Dante seguono il placido corso di una tradizione che, dopo essere vissuta rigogliosa e viva, va tramandata lentamente con il tramontare, lento, tardo, e quasi impercettibile dei pensieri, dei sentimenti, delle fogge medievali.
Negli ambienti colti, invece, il percorso è diverso e, se è vero che perdura tra essi un sincero rispetto per il nome del grande Poeta e per la sua opera, ed una ammirazione più istintiva che culturale, tuttavia, come abbiamo visto, nei primi decenni del Quattrocento egli rimane abbastanza lontano dal pensiero dei dotti umanisti, passando poi da una netta preclusione oppostagli da quelli, ad un ritorno quasi trionfale, nel terzo quarto del secolo XV. Ciò trova una sua razionale spiegazione solo alla luce di una fortuna e notorietà che, a dispetto di tutto, diviene sempre più larga.
Il fenomeno è constatabile anzitutto attraverso i manoscritti contenenti il testo della *Commedia* che, come risulta dal regesto dei codici redatto da Giorgio Petrocchi[107], più della metà di quelli conservati, sono redatti nel secolo XV, a dimostrazione dell'ininterrotto favore del Poema presso il pubblico del tempo. In secondo luogo, l'affermarsi dell'arte tipografica in Italia porta alla stampa di un gran numero di testi sacri seguiti, prima che dai classici, dagli amati poeti volgari. Tra questi Dante incontrerà immediatamente una sorprendente fortuna editoriale[108] e quindi una larga diffusione il cui significato culturale si può ri-

condurre alle acute osservazioni di Dionisotti[109], come testimoniano, sia per i codici che per le edizioni a stampa, le registrazioni frequenti negli inventari del tempo[110], riguardante le biblioteche dei principi e degli uomini di cultura. Il che ci fa comprendere come il fenomeno Dante va al di là del ristretto ambito delle strutture culturali dell'Umanesimo latino che combatte strenuamente il volgare.
Non appare inoltre certo estranea al ritorno dell'Alighieri la tradizione politica fiorentina capace ormai di recuperi intelligenti e cordiali del proprio passato, secondo la lezione appresa alla scuola del Bruni, anche se la rivalutazione in chiave umanistica del Poeta appare più complessa rispetto a Petrarca e Boccaccio, dovendosi confrontare con una struttura culturale decisamente "medievale". Ciò che sembrerebbe quasi impossibile tuttavia avviene, e quello che ci appare a prima vista come una piena contraddizione di quell'epoca, è da spiegare con il fatto che il Bruni, allorché scrive i suoi *Dialogi,* ha sicuramente presente il vero ambiente, che va al di là della celebre affermazione del Niccoli, in cui Dante ha trovato fortuna, e cioè un ambiente borghese, non umanisticamente dotto, ma in grado tuttavia di apprezzare l'opera del Poeta, di difendere quella scelta e di farla pesare direttamente o indirettamente presso gli umanisti con una forte pressione sociale alla quale la cultura ufficiale deve a mano a mano arrendersi, come di fronte a un fenomeno evidente, quanto incontrollabile.
Apporto non certo minore alla diffusione dell'opera dantesca offrono i commentatori con la loro attività, i chiosatori non numerosi in quel secolo, e soprattutto la capillare propagazione svolta con le loro letture da quella schiera di maestri di grammatica e di retorica, non sempre ascrivibili alle coordinate culturali dell'Umanesimo e ai quali sono estranei, a parte il Filelfo la cui lettura ha una motivazione più politica che culturale, i più grandi e famosi intellettuali di quel movimento. Essi si possono ricondurre ad una trama di cultura «minore»[111], non ancora del tutto laica, e consentono di individuare il pubblico "borghese" al quale quelle letture sono rivolte, alquanto lontano dall'esperienza umanistica, che però si va ad identificare con quella borghese che vede la stretta connessione tra la fortuna di Dante con quella del proprio Comune e della propria ideologia, e quindi esercita una pressione anche forte per ammorbidire e contrastare le riserve avanzate sul contenuto e sulla forma poetica della *Commedia*.
Per tutto questo insieme di motivazioni Dante esercita nella tradizione poetica del Quattrocento un'influenza molto più consistente e decisa rispetto ai modelli autorizzati dalla cultura dominante, trovando modo di manifestarsi sia nella poesia popolare, che in quella di livello medio, fino alle vette più alte toccate dalla lirica di un Sannazzaro. A questo illustre esempio fanno eco il dantismo di Angelo Poliziano che sa riplasmare con la materia classica l'Alighieri della *Commedia* e più ancora quello delle *Rime*, nonché quello di Lorenzo il Magnifico, ottimo conoscitore nelle sue *Liriche* e nel suo *Simposio*[112] della *Vita nuova*, delle *Rime*, e della *Commedia* nella quale il sapiente signore, che pure ammira i classici antichi e sa discutere di problemi filologici con il Poliziano, trova «molte cose teologiche naturali con grande destrezza e facilità espresse» e reperisce nel solo Dante «assai perfettamente assoluto quello che in diversi autori così greci come latini si trova».
Nell'antologia che nel 1476 Lorenzo fa compilare per inviarla a Federico d'Aragona, la *Vita Nuova*, le opere e le liriche minori di Dante occupano il posto d'onore, e lo precede il *Trattatello* composto dal Boccaccio[113] per riparare al grande torto fatto al Poeta dai suoi concittadini, i quali già nel 1465, per iniziativa del Comune nel secondo centenario della sua nascita, hanno fatto eseguire da Domenico di Michelino un quadro posto solennemente in Santa Maria del Fiore, accompagnato da un'epigrafe in distici latini dell'umanista Bartolomeo Scala.
Il Magnifico, decisamente quanto realisticamente impegnato nell'orgogliosa esaltazione dell'ormai secolare tradizione fiorentina, come egli fa allorché cerca di instaurare una consapevole equazione tra la gloria del volgare dantesco e quella del «fiorentino imperio»[114], cerca a sua volta di fare ammenda nei confronti dell'illustre concittadino allorché, essendo intermediario Bernardino Bembo, riprende il disegno di riportare in patria le ceneri di Dante e dare loro, nel maggiore tempio, una magnifica e degna sepoltura. Ma il suo tentativo risulta vano.
In quegli stessi anni un altro considerevole omaggio al grande esule viene da Cristoforo Landino il quale, dopo avere letto per anni la *Commedia* dalla cattedra dello Studio fiorentino, facendo compiere ad essa un salto di qualità e di prestigio significativo e importante, poiché per la prima volta tocca i livelli dell'alta cultura universitaria e insieme laica, staccandosi dal consueto pubblico borghese, consacrata da un «corso» tenuto da uno degli intellettuali più in vista di quel tempo, mette a punto il suo *Commento* che stampa nel 1481. Un magnifico esemplare di quell'opera, ornato di borchie e piastre d'argento, viene

presentato dall'autore alla Signoria chiedendo che «per le mani di quel magistrato ch'era supremo nella Repubblica, il poeta fosse dopo lungo esilio, restituito alla patria». Marsilio Ficino, nell'epistola in nome di Firenze, stampata a fronte del *Commento*, in quell'artistica edizione voluta dalla Signoria, può proclamare compiuto «nel fine di due secoli il vaticinio di Dante che nel XXV canto del Paradiso aveva augurato che la crudeltà dei suoi nemici fosse vinta dal sacro poema e se stesso restituito alla patria e coronato poeta sul fonte battesimale».
La consegna del *Commento* landiniano, che va inquadrato in quel nuovo clima di Umanesimo volgare al cui sorgere ha fortunatamente contribuito il pressante gusto della borghesia fiorentina, è stata infatti preceduta da una commovente cerimonia che ha visto sotto le volte di San Giovanni l'immagine del Poeta, coronata d'alloro sul sacro fonte alla presenza della Signoria e del popolo. È il momento più esaltante della vicenda dantesca nel secolo XV che si va concludendo[115], per cui l'affermazione dell'Alighieri risulta ora piena ed integrale.
È comunque un fatto innegabile che specialmente la letteratura semidotta riesce a reperire nella *Commedia* tutto un repertorio di stilemi utili e fruibili a livelli diversi, per cui essa attinge senza soluzione di continuità, sia in senso spaziale che temporale, decretandone, a dispetto della cultura ufficiale, una quasi capillare diffusione negli ambienti borghesi colti e meno colti che, conquistati dall'ideologia, dalla struttura narrativa e dalla lezione di umanità che promanano dalla *Commedia*, educano il loro gusto a questa poesia nuova e forse anche più confacente ormai a quella stagione culturale.
Può valere per tutti l'emblematico esempio dell'ambito culturale ferrarese dove, a fronte del deciso rifiuto del cenacolo del Guarini, animato da arcigni censori, sdegnosi della poesia volgare, come testimonia l'opera del Decembrio, si rileva un'incessante quanto notevole influenza dantesca che troverà la sua più importante concretizzazione nell'opera del Boiardo.
L'accettazione di Dante e del volgare fiorentino è ormai un dato di fatto indiscutibile, tuttavia, come osserva giustamente Gianvito Resta, «persistevano, però, appoggiate alle consuete e vecchie ragioni ideologiche e stilistiche, le riserve di un attardato e retorico Umanesimo, alimentate, ora, anche da una sterile resistenza "regionale" all'ormai dilagante egemonia di quel volgare»[116].
Proprio quelle riserve, recepite ed elaborate, con una maggiore sensibilità e consapevolezza antica, danno il la ad un giudizio di Pietro Bembo, il quale, più di ogni altro, contribuisce alla determinazione del gusto del secolo, attraverso una pagina esemplare[117] che conclude e riassume riserve ed opinioni che avevano avuto una loro circolazione nella cultura del secolo XV, da quella di inizio secolo di Fra Giovanni da Serravalle[118], a quelle più impegnate del Landino, attraverso Leonardo Bruni[119]: «Quantunque infinita sia la moltitudine di quelli, da' quali molto più è lodato messer Francesco, nondimeno non sono pochi quegli altri, a' quali Dante più sodisfà, tratti, come io stimo, dalla grandezza e varietà del suggetto, più che da altro. Nella qual cosa essi s'ingannano; perciò che il suggetto è ben quello che fa il poema, o puollo almen fare, o alto o umile o mezzano di stile, ma buono in sé o non buono non giammai. Con ciò sia cosa che può alcuno d'altissimo suggetto pigliare a scrivere, e tuttavolta scrivere in modo, che la composizione si dirà essere rea e sazievole; e un altro potrà, materia umilissima proponendosi, comporre il poema di maniera che da ogniuno buonissimo e vaghissimo sarà riputato».
E più avanti, con riferimento all'opinione di Nicolò Lelio Cosmico, il Bembo afferma che costui «molto parea che si fondasse sopra la magnificenza e ampiezza del suggetto … e sopra lo aver Dante molta più dottrina e molte più scienze per lo suo poema sparse, che non ha messer Francesco. Queste cose appunto son quelle, – disse allora mio fratello – sopra le quali principalmente si fermano, messer Ercole, tutti quelli che di questa openion sono. Ma se dire il vero si dee tra noi, che non so quello che io mi facessi fuor di qui, quanto sarebbe stato più lodevole che egli di meno alta e di meno ampia materia posto si fosse a scrivere, e quella sempre nel suo mediocre stato avesse, scrivendo, contenuta, che non è stato, così larga e così magnifica pigliandola, lasciarsi cadere molto spesso a scrivere le bassissime e le vilissime cose; e quanto ancora sarebbe egli miglior poeta che non è, se altro che poeta parere agli uomini voluto non avesse nelle sue rime. Che mentre che egli di ciascuna delle sette arti e della filosofia e, oltre acciò, di tutte le cristiane cose maestro ha voluto mostrar d'essere nel suo poema, egli men sommo e meno perfetto è stato nella poesia».
Pare anche opportuno sottolineare come la fortuna quattrocentesca di Dante non si snodi e non s'identifichi soltanto con quella della *Commedia*. Certamente meno nota e suggestiva è la vicenda che si sviluppa intorno alle altre opere, anche se la polemica ideologica del *Convivio*, della *Monarchia* e del *De vulgari eloquentia* è avvertita sempre meno, e appaiono sempre più estranei i motivi che sottendono quelle composizioni letterarie.
Così il *Convivio* è presente nella cultura del tempo limitatamente alla sezione concernente la disputa sulla nobiltà, anche se la tesi dantesca viene vissuta, fino al recupero che il Landino effettuerà verso la fine del Quattrocento, come concezione sorpassata e perciò da respingere perché non rispondente alle gerarchie dei valori fissate dalla civiltà umanistica, fino al punto che Poggio Bracciolini, nel suo *De Nobilitate*, non nomina Dante neppure una volta.
Migliore è la sorte del *De Monarchia*, che se anche spesso recepita polemicamente, soprattutto dai teorici pontifici, almeno per la prima metà del secolo è l'opera dantesca più nota in ambiente europeo, mentre proprio a Firenze, dove i motivi etico politici del trattato appaiono estranei, se non addirittura ostili, essa viene ignorata e spesso combattuta. Così è per Leonardo Bruni[120]: «In prosa [scrisse] un libro chiamato Monarchia, il quale è scritto a modo disadorno, senza niuna gentilezza di dire», giudizio decisamente negativo che contrasta con quello più obiettivo e neutrale del Boccaccio[121]: «Similmente questo egregio autore … fece un libro in latina prosa, il cui titolo è Monarchia … Questo libro per anni dopo la morte dell'autore fu dannato da Messer Beltrando cardinal del Poggetto», che pure sottolinea la posizione di condanna della Chiesa.
Su tale aspetto punta anche il giudizio di Giannozzo Manetti[122], il quale scrive di questo trattato «quod adversus Romanae Ecclesiae pastores editum esse videbatur».
Solo Marsilio Ficino, più tardi nel 1468, nell'ambito della rivalutazione di stampo mediceo della precedente tradizione letteraria fiorentina, preludio di un atteggiamento destinato ad approfondirsi nella civiltà fiorentina del tardo Quattrocento, nella prefazione alla propria traduzione in volgare del trattato, recupererà la *Monarchia* ridotta però, come annota Paul Oskar Kristeller, ad un'opera «sullo stato dei peregrini viventi in questa terra»[123]. Emilio Bigi[124], dal canto suo, fa rilevare che «l'aspetto più notevole di questa prefazione del Ficino è nel tentativo molto esplicito di ricondurre l'ispirazione della *Commedia* entro precisi schemi platonici e neoplatonici: "Dante Alighieri per patria celeste, per abitazione fiorentino, di stirpe angelico, in professione filosofo poetico, benché non parlassi in lingua greca con quel sacro padre de' filosofi, interprete della verità, Platone, niente di meno in spirito parlò in modo con lui, che di molte sentenzie Platoniche adornò e' libri suoi … Tre regni troviamo scritti dal nostro rettissimo duce Platone, uno de' beati, l'altro de' miseri, al terzo de' peregrini … Questo ordine platonico prima seguì Virgilio. Questo seguì Dante di poi, col vaso di Virgilio beendo alle platoniche fonti…"».
Per quanto riguarda le *Rime*, possiamo registrare l'influsso che, oltre alla *Commedia*, esse producono su un concreto piano stilistico, ma è una presenza circoscritta a certi precisi ambienti come quello mediceo e per di più inserita generalmente in quell'accoglimento della lezione degli stilnovisti che pure appare abbastanza episodico. In realtà manca ancora un adeguato approfondimento per quanto attiene all'influenza della lirica dantesca su quella del Quattrocento e, allo stato attuale dalla critica, si può ricavare solo qualche preziosa indicazione da un saggio di Pier Vincenzo Menegaldo sulla lirica Boiardesca[125].
Quasi scontato appare il silenzio sceso sul *De vulgari eloquentia*, a parte la citazione rapida solo in qualche biografia dell'epoca, come quelle del Boccaccio e del Bruni[126]. Ciò si spiega con il fatto che il messaggio di quel trattato risulta diacronico rispetto al nuovo contesto culturale, fino al punto da far dire a Lorenzo de' Medici nell'epistola a Federico d'Aragona, nel tentativo di delineare una storia della poesia volgare: «Fu l'uso della rima, secondo che in latina epistola scrive il Petrarca, ancora appresso gli antichi romani celebrato, il quale, per molto tempo intermesso, cominciò poi … nella Sicilia a rifiorire», riconoscendo quindi non a Dante, ma ad un più disimpegnato Petrarca, il merito di quell'iniziativa.

Dante e Ferrara

La *Divina Commedia*, se non tutta l'opera di Dante, non poteva non interessare Ferrara, città alla quale Dante è legato da rapporti di ordine genealogico per la presunta discendenza dagli Alighieri di Ferrara, tramite la moglie del trisavolo Cacciaguida: *Mia donna venne ame di val di Pado*[127]. Località questa dalla complessa e controversa identificazione sulla quale molto è stato scritto senza però giungere ad una definitiva e certa individuazione di Ferrara o di altri luoghi, anche se l'ipotesi della discendenza degli Alighieri di Ferrara dalla «donna di val di Pado» è indubbiamente la meno inconsistente tra le tante avanzate. Sembra il motivo per cui l'animo di Dante si infiamma contro gli Este, per quello che egli considera un tradimento da parte loro con-

tro una famiglia, quella degli Aldighieri, che più tardi fu detta dei Fontana, dalla quale egli traeva origine per parte di madre: Aldighiero Fontana muore improvvisamente nel 1270 per veleno fattogli propinare da Obizzo. I Fontana si ribellano e vengono dispersi dagli Este. Appare quindi chiaro il riferimento ad una casata dalla quale egli trae origine, secondo quanto dichiara Cacciaguida, nel XV canto del *Paradiso*: *e quindi il sopranome tuo si feo.*

L'Alighieri dunque, apparentato con i Fontana di Ferrara, dai quali ha assunto il soprannome per il proprio casato e dai quali ha ricevuto per riflesso quella nobiltà di cui va fiero, trova una ragione in più, oltre a quella politica, per nutrire rancore contro chi, per abbattere la potenza dei suoi congiunti, si è servito dell'insidia e del tradimento.

In secondo luogo occorre considerare i rapporti di carattere più propriamente poetico-letterari, per accertare i quali basta esaminare i numerosi riferimenti agli Estensi, signori della città, e a Ferrara, i quali complessivamente esprimono un costante atteggiamento risentito di Dante nei riguardi del mondo ferrarese, che sembra riprendere o comunque riecheggiare motivi e toni della dura polemica antiestense condotta nei suoi scritti e in particolare nella *Chronica parva ferrariensis*[128], storia compendiata della città del ferrarese Riccobaldo, contemporaneo del Poeta.

I primi richiami a Ferrara sono di natura linguistica e tendono a definire i caratteri e la posizione del volgare ferrarese nella dispersiva carta linguistica dell'Italia tardo-medievale, partendo anzitutto dalla distinzione nell'area dialettale lombarda della parlata piacentina da quella ferrarese[129], e poi cercando di precisare come il volgare bolognese possa considerarsi un serio ostacolo all'affermazione della poesia volgare anche negli ambiti ferraresi[130]. Ma già nel suo trattato linguistico si affaccia, ora con accenti volutamente vibrati[131], ora in tono velatamente ironico[132], la presa di posizione di Dante contro gli Estensi, nutrita di spirito anticortigiano che è anche avversione per i singoli discendenti degeneri della dinastia dominante nella città e per i suoi indirizzi politici faziosamente guelfi. Polemica alla quale sembrano richiamarsi costantemente tutti i passi relativi al mondo ferrarese contenuti nella *Commedia*, e in virtù della quale anche gli Estensi sembrano rientrare nel mondo dei tiranni di cui l'Alighieri, nell'esprimere il suo risentimento morale, non sa se condannare più la violenza sanguinaria o le arti dell'inganno e del tradimento.

Il primo ad essere preso in considerazione è il marchese Obizzo II d'Este che Dante rievoca nel truce clima di congiura della sua corte, vittima delle delittuose ambizioni di potere di un figliastro. Egli lo incontra infatti nel VII cerchio dell'*Inferno*, dove pone i violenti verso gli altri dannati a restare continuamente sommersi in un'*ampia fossa in arco torta* piena di sangue bollente. Nesso, uno dei Centauri, indica a Dante tra gli altri: *quel altro che biondo/E Opizzo da Esti il qual per vero/fu spento dal figliastro su nel mondo*[133]. Il figliastro, termine che può significare «figlio snaturato», ma che nell'uso più comune del Trecento, vuol dire «figlio illegittimo, figlio adulterino», è Azzo che avrebbe ucciso il padre soffocandolo, vicenda triste affrontata dagli storici di Casa d'Este con varie versioni, da Prisciano a Muratori. Questi, spesso difensore degli Estensi, accusa Dante, in quanto ghibellino, di partigianeria per il trattamento riservato, ad Obizzo: «Della morte di questo principe parla sinistramente Dante nel canto XII dell'Inferno dove ancora il cacciò senza sapersi per quai demeriti suoi. Ma ad un poeta ghibellinissimo di cuore non si dee sì facilmente prestar fede, allorché tratta Obizzo gran fautore della fazione Guelfa»[134].

Lo stesso Muratori[135], pur riportando l'affermazione del cronista ferrarese Riccobaldo contenuta nel *Pomarium Ravennatis Ecclesiae*, una specie di storia universale che abbraccia cinque secoli, dal '700 al 1297, secondo la quale *Opizo Marchio dominator Ferrariae, Mutinae et Regii, fraude filiorum duorum, in lecto strangulatur, quia tertio filio minori aitate, sibi non inobedienti, dominium Ferrariae conferre parabat*, la considera una malignità partigiana dell'autore fuoriuscito per screditare coloro che, insieme alla sua fazione, l'avevano bandito.

Altra difesa del marchese Azzo è già venuta da Pellegrino Prisciano, storico e panegirista degli Estensi, il quale non ha negato il fatto, ma ha sostenuto che mancavano le prove per poterlo asserire con certezza[136].

L'argomento sarà trattato alla fine del secolo XIX da Tommaso Sandonnini che in un suo saggio[137], dopo avere puntualmente esaminato anche altre occasioni di contatto di Dante con la famiglia d'Este, contesta le conclusioni raggiunte da Isidoro Del Lungo[138], allorché questi scrive che «... i marchesi da Este erano destinati alle ire di Dante, che il loro nome non ad altro designa, se non ad esempio di opere tristi e vituperose, o a menzione di scherno», e ancora che «gli Este ... sono tra le figure sulle quali egli volle più al vivo rappresentare le iniquità della ragion del più forte». Il Sandonnini disapprova il Del Lungo soprattutto quando «volge e rivolge i fatti per spiegarli in modo che tornino a prova di quanto egli assume di

sostenere», ammonendo che il critico coscienzioso deve soltanto essere paladino e cavaliere della verità: *amicus Plato, sed magis amica veritas.*

Certamente però il Del Lungo afferma una verità incontestabile allorché osserva che «nella valletta de' principi, appiè della porta del Purgatorio, nessun luogo è riserbato per i marchesi di Ferrara; e fosse pure, com'è per altri, più a censura che a lode. Nelle sfere del Paradiso il nome d'Este è ignoto[139]».

In realtà Dante, «austero genio solitario, inflessibile giustiziere, ma spesso traviato dalla passione politica e dai numerosi rancori personali – secondo Alfonso Lazzari[140] – incise il nome di Obizzo II d'Este nel bronzo eterno del suo Poema, e la sentenza fu di condanna. Obizzo è nell'Inferno, immerso *fino al ciglio* nel sangue bollente del fiume Flegetonte, dove gemono e gettano *alte strida* i tiranni ... Accanto a lui è l'Ezzelino da Romano. Il fosco Ezzelino *dal pel così nero* è il tiranno ghibellino; il *biondo* Obizzo è il tiranno guelfo. Così Dante ha creduto di elevarsi, giudice imparziale, al di sopra delle fazioni e delle passioni dei suoi tempi». Nonostante ciò è indiscutibile che il Poeta sia inesorabilmente ostile in ogni occasione ad Obizzo e alla Casa d'Este, tanto da colpire il marchese anche attraverso i suoi figli, accusando Azzo VIII, primogenito e successore, di parricidio.

Tuttavia Dante sembra contraddire tale asserzione certa ed assoluta allorché, nel *De vulgari eloquentia*[141], dichiara che «la lodevole discrezione del Marchese d'Este e la preparata magnificenza fa esso a tutti essere diletto», riferendosi però ad Azzo VII del quale è amico intimo e ministro onnipotente quell'Aldighiero Fontana, appartenente a quella famiglia dalla quale, come già detto, trae il soprannome la famiglia di Dante. Tale eccezione il Del Lungo interpreta attibuendo a quell'affermazione un intento ironico.

Dante si occupa ancora di Obizzo nel canto XVIII dell'*Inferno*, dove pone i lenoni nel primo vallo di Malebolgie puniti a colpi di staffile dai demoni. Uno di questi, il bolognese Venedico Caccianemici, autorevole esponente della Porta marchesana nella sua città, ma, insieme, così compiacente agli amori venali di Obizzo II, da indurre la sorella a prostituirglisi, per cui allude sinistramente al marchese: *Io fu colui che la Ghisolabella/condussi a far la voglia del Marchese/come che suoni la sconcia novella*[142].

Il Sandonnini, commentando l'episodio[143], contesta le asserzioni di condanna del Del Lungo, del Lana e del Buti, non crede al turpe mercato del Caccianemici e non giustifica Dante «d'aver posto Obizzo nella fossa dei tiranni».

L'Alighieri si occupa ancora degli Estensi nella seconda Cantica, incolpando Azzo VIII di un nuovo delitto: l'uccisione di Jacopo del Cassero da Fano, podestà di Bologna e suo rivale politico, allorché infuriava la lotta tra questa città ed il marchese Azzo: *quel da Esti il fe far che mavea in ira.../assai più la che dritto non volea*[144].

Ancora il Sandonnini, nel considerare il «lagrimevole caso», pur ammettendo che sull'assassinio di Jacopo del Cassero, «non si possa sollevar alcun dubbio», sostiene che il fanese «aveva la sua parte di torto» e il torto di Azzo è solo quello «di eccedere nella vendetta»[145].

Il Poeta ancora una volta non si mostra certo benevolo con gli Este e ne dà prova ulteriore nel canto VIII del *Purgatorio*: qui Nino Visconti, giudice di Gallura, rimprovera la moglie, Beatrice d'Este, dubitando di avere perduto l'affetto della donna che fu sua, in quanto questa, rimasta vedova di lui nel 1296 e rientrata alla corte di Ferrara, è stata concessa a Galeazzo, figlio primogenito di Matteo Visconti di Milano e le nozze sono state celebrate a Modena il 24 giugno 1300. *Nino gentil* profetizza a Beatrice guai e dolori che le faranno rimpiangere le *bianche bende* vedovili *le quai convien che misera ancor brami* e, mentre supplica Dante di ottenergli suffragi dall'innocente Giovanna, la sua bambina, afferma: *non credo che la sua madre più m'ami*, e pronuncia l'acre terzina: *Per lei assai di lieve si comprende,/Quanto in femmina foco d'amor dura,/Se l'occhio o il tatto spesso nol raccende.*

Anche su tale episodio il Sandonnini osserva che i versi danteschi, più che colpire la sola Beatrice d'Este, sono un'«osservazione generale e diremo quasi fisiologica da riferirsi a quasi tutte le figlie d'Eva...»[146] e mentre difende il senno e il coraggio di Beatrice, alla quale non si può dare colpa delle sue seconde nozze, cui si sottopone per volere del fratello dopo quattro anni di vedovanza, contesta le allusioni poco gentili del Del Lungo nei riguardi della principessa estense.

Questi i rapporti sia pure indiretti esistenti tra Dante e la famiglia d'Este, intesi a gettare qualche fascio di luce sulla posizione che i vari membri del Casato ferrarese avevano nei confronti del libro più diffuso e letto dopo la Bibbia, e certamente considerato e apprezzato per il suo valore culturale, al di là della malevolenza che poteva stabilirsi verso colui che non aveva risparmiato occasione per lamentare e denunciare il clima di violenza e di corruzione instaurato presso la corte ferrarese, attaccando con i suoi versi alcuni personaggi estensi.

Di contro non si può certo affermare che gli Estensi abbiano frapposto seri ostacoli alla notorietà degli scritti e delle memorie dantesche nella città di Ferrara. È vero, al contrario, che ne favorirono in più modi, e persino alla loro corte, lo studio che, iniziato dal poeta ferrarese Antonio Beccari, prosegue con Benvenuto da Imola, illustratore indubbiamente efficace ed appassionato. Egli infatti porta a termine a Ferrara, tra il 1379 e il 1383, il suo *Comentum* alla *Commedia* dedicandolo a Nicolò II d'Este, suo ospite e mecenate.

Il *Commento* è da considerare uno dei migliori, se non il migliore tra quelli del suo tempo, per l'attenzione verso i valori morali e poetici del Poema, per la prima volta esposta storicamente, oltre che per le numerose notizie che ci dà di fatti contemporanei raccolti dalla tradizione popolare.

La Biblioteca Estense conserva di quello un manoscritto, il *Lat. 467=α.X.1.7*, membranaceo, in folio, di 294 carte, scritto su due colonne in caratteri gotici. Anche se non è da identificare con l'esemplare di dedica offerto dall'autore a Nicolò II d'Este, il codice appartiene al vecchio Fondo estense, proveniente dal convento di San Paolo in Ferrara, ma posseduto a suo tempo da Giovanni Battista Panetti, teologo e filosofo dall'ingegno poliedrico attivo alla corte dei duchi d'Este fino al 1497. Da tale codice il Muratori ha tratto quelle parti di commento di Benvenuto che si riferiscono alla storia politica d'Italia per il I tomo delle *Antiquitates Italiae Medii Aevi*, postillandolo con note marginali.

In età umanistica sarà lo scrittore Serafino Candido di Bontempi, con la sua imitazione della *Commedia*, a mantenere vivo nella cultura estense, anche se fra incomprensioni e ostilità di letterati e cortigiani, l'interesse per gli scritti del Poeta fiorentino. Segnalazioni di manoscritti contenenti il Poema dantesco si trovano negli inventari della Biblioteca, ubicata nel castello estense a partire dai tempi di Nicolò III.

Infatti i documenti di Casa d'Este elencano fin dall'inizio, tra gli autori presenti nella «Libraria», Dante, anche se si tratta di elementi insufficienti a stabilire un'eventuale identificazione. Così è per l'*Inventario* del 1436, il primo che possediamo della raccolta libraria degli Estensi che si era notevolmente incrementata allorché, nel 1429, Nicolò III aveva chiamato a Ferrara Guarino Veronese come precettore del figlio Leonello. Nel descrivere sommariamente la libreria di corte, al tempo custodita nella torre del Castello, detta di Rigobello, quell'elenco stabilisce un ordinamento sommario per lingue e tra i libri in volgare figura appunto un «Dante». Dei singoli manoscritti viene data una descrizione esterna e viene indicata la materia sulla quale sono scritti la maggior parte dei volumi, cioè a dire la pergamena, citata come «membrana» o «carta pecudina» rispetto alla «carta bambaxina» ancora poco usata. La descrizione si appunta maggiormente sulla legatura che è molto curata, a testimonianza dell'amore di Nicolò III per i suoi libri e del desiderio di renderli più belli ricorrendo al corame, alla cartapecora, ai piatti di legno, al velluto o al damasco, oltre alle borchie, ai fermagli e ai cantonali che impreziosiscono la legatura. Se tale elemento, fortemente identificante, fosse rimasto immutato nel tempo, noi oggi avremmo una chiave quasi certa per stabilire se e quali delle opere descritte in quell'inventario siano ancora conservate nella Biblioteca Estense, ivi compreso il cimelio più famoso, il cosiddetto Dante "Estense"[147]. Purtroppo la malaugurata opera di eliminazione delle vecchie legature eseguita da Girolamo Tiraboschi, bibliotecario ducale, per far luogo ad una uniforme in pelle rossiccia, ha vanificato la possibilità di individuazione di molti codici.

Dante appare ancora nell'*Inventario* redatto nel 1488 da Pellegrino Prisciano, uno degli uomini più colti approdati alla corte ferrarese di Ercole I, che si distingue come bibliotecario nei lavori di ordinamento della Biblioteca e dell'Archivio. La *Commedia* viene elencata tra i 41 libri volgari conservati nel diciottesimo dei 21 armadi che contenevano i volumi. Inoltre, testimonianza degli interessi culturali di Ercole I, un *Dante* è compreso sempre tra il gruppo dei «libri vulgari de più auctori», in un *Elenco di libri*, anteriore al 1490, che il duca conservava nella libreria personale posta nel suo studio. Anche di tale manoscritto è impossibile l'identificazione certa.

Un riferimento indiretto, ma importante ci viene da un'*Esortazione…*[148], rivolta da un anonimo cultore di Dante a Borso d'Este, successore nel marchesato a Leonello e primo duca di Ferrara, a darsi allo studio di Dante. L'invito, rivolto al primo duca di Ferrara il 14 maggio 1459 «da uno che nell'anno medesimo leggeva pubblicamente in questa città l'Inferno di Dante», esorta, pur nella sua forma ampollosa e d'occasione e tendente ad ottenere la presenza di Borso ad una sua lezione, l'«illustrissimo e gloriosissimo principe» ad applicare il suo ingegno «allo studio e meditazione del sacratissimo Poema di Dante Alighieri fiorentino poeta, la cui gloriosa fama» è certo gli sia nota, soprattutto perché nell'«alma città di Ferrara» l'autore dell'*Esortazione* ha avuto modo di

leggere «il commento di Benvenuto da Imola sopra la prima parte dell'Inferno».

L'invito a leggere Dante è così giustificato dal suo autore: «Questa opera adunque eccelso principe, potrà facilmente adempiere e quietare ogni tuo desiderio e volontà di sapere; perocché elli è tanto e si universale che qualunque scienza è venuta in cognizione delle umani menti in essa si comprende». Il documento, che anzitutto ci dà notizia della notorietà già raggiunta dalla *Commedia* e di una precoce "lettura" del Poema a Ferrara, ci sorprende perché focalizza l'interesse per l'opera dantesca sia da parte di Borso, uomo d'arme e non letterato come Leonello, che della famiglia d'Este.

La pubblica lettura della *Commedia* secondo il commento di Benvenuto, tenuta presso lo Studio cittadino, dove si hanno tracce della diffusione capillare delle opere dantesche, viene seguita dagli Estensi e da molti ferraresi.

Quel che è certo è che gli Estensi, sia grazie al loro amore per i libri e per la cultura, sia per il valore dell'Opera del Poeta fiorentino, una delle più diffuse e lette già nel Trecento e nel Quattrocento con numerosi codici, come si evince anche dalle notizie che riguardano lo studio fattone dai principi Lucrezia Borgia e Ippolito I, possedevano manoscritti della *Divina Commedia*, anche se Dante, come abbiamo visto, nell'occuparsi delle tragedie familiari di alcuni membri della famiglia dei Signori d'Este, non si era certo dimostrato benevolo nei loro confronti.

Ma è quasi certo che la probabile, mai sopita, latente ostilità degli Estensi verso chi ha trattato con poca benevolenza i loro antenati, e l'iniziale disprezzo degli umanisti con le loro irriverenti antipatie nei confronti del volgare, fanno sì che il Poema dantesco entri nella corte estense dapprima tacitamente.

Infatti il risveglio intellettuale che, specie per l'impulso di Guarino e di Leonello[149], accompagna nei suoi primi decenni il Rinascimento ferrarese, è dominato da un'autentica idolatria dell'antico, che al disprezzo per il volgare unisce spesso la derisione. Così a Ferrara, nella prima metà del Quattrocento, come sottolinea Giulio Bertoni[150], l'italiano, relegato «nelle usanze private della Corte», lasciava libero il passo al francese «che serviva a scopo di diletto», e al «latino che era la lingua del culto, la lingua dei dotti, quella che usavasi nelle feste, nelle solennità, nei discorsi, nelle relazioni diplomatiche».

Tuttavia ruscelli di letteratura volgare, scendendo dalle tradizioni trecentesche, si ingrossano via via per andarsi a gettare in quell'indistinta corrente che porterà alle creazioni del Boiardo e dell'Ariosto.

L'esistenza di questo movimento volgare, il quale va via via diffondendosi in maniera sempre più insistente ed efficace nella copiosa schiera di poeti, che secondo il Carducci[151] «amavano, odiavano, peccavano, sognavano in latino», viene attestata sia dalla protezione accordata a scrittori volgari da Nicolò, da Leonello e da Borso, sia dai libri manoscritti italiani che sempre più numerosi compaiono nei vari cataloghi della Libreria estense di quel periodo, sia dai documenti che, strappati all'oblio degli archivi e delle Biblioteche, gettano sempre più nuova luce sul Quattrocento ferrarese.

Angelo Decembrio nella sua *Politia litteraria* fa rivivere quel circolo accademico che, sotto la guida del principe Leonello e di Guarino, si intratteneva in discussioni letterarie tendenti all'entusiasmo per l'antico e alla denigrazione del volgare. Quel consesso dichiara l'ostracismo per tutti i libri italiani indegni di andare per le mani di persone colte, tali invece *quos apud uxores et liberos nostros nonnunquam hybernis noctibus exponamus*[152]. Tra gli scrittori dei quali sono costretti a riconoscere l'importanza che potranno in seguito acquistare, figurano Dante, Petrarca, Boccaccio, ma sempre *apud plebem compositioni vocabulo digna*.

L'Alighieri aleggia quasi come un fantasma in quelle pacifiche quanto pedantesche discussioni, difeso però strenuamente, insieme ai libri religiosi, dal monaco Agostino dell'ordine dei minori, nemico acerrimo dell'Umanesimo, per lui propalatore di fiabe e di menzogne e causa, con lo studio dei classici, di dannoso perditempo.

Il monaco, completamente privo della visione dell'importanza dei testi classici, resta naturalmente inascoltato e a lui può rispondere Leonello che i libri religiosi sono necessari per preparare l'uomo all'età tarda e all'estrema dipartita: *ad senectutem praeparare velut sepulcralia monumenta*[153], ricordandogli, per cercare di convincerlo, gli esempi dei Papi Eugenio IV e Niccolò V che diedero grande impulso all'Umanesimo.

Tutta una parte della *Politia*, la LXIV, è consacrata a Dante, ma per accusarlo di avere male interpretato Virgilio: *… quod inscienter exposuit super eo Virgilij carmine…*

Allorché Tito Vespasiano Strozzi, ricordando Virgilio, osa invece accennare all'arte squisita della *Commedia*, che ha conquistato il soave classicista, l'Alighieri viene allontanato dalla conversazione come un intruso qualsiasi, ritenuto inutile come gli altri libri

volgari, degni di essere tenuti *procul a grammaticis* e di essere letti per passatempo da dame e fanciulli.
Il Decembrio probabilmente però esagera nel rappresentare Leonello come portavoce degli avversari della cultura volgare.
Sta di fatto che l'Alighieri già sotto Nicolò III godeva di un certo favore a corte e la cosa appare evidente dai documenti.
A parte i ricordi danteschi contenuti nella canzone che Nicolò Malpigli, «studioso in pieno umanesimo della Commedia e del Decamerone»[154], indirizza al marchese Nicolò III d'Este: *Spirito gentil, da quel bel grembo sciolto*[155], dalla quale apprendiamo che egli aveva col principe «grande familiarità», sembrano inconfutabili testimonianze di quel favore i due manoscritti del Poema che compaiono nel catalogo della Libreria del 1436[156], confusi tra i Libri classici e francesi: al numero 178 viene indicato un «libro uno chiamado Danti, in membrana, cum alcue descouverte»; e al numero 249 un «libro uno chiamado el scripto soura el purgatorio de Danti … restituido per Costantino di Lardi cancelliero del nostro Segnore».
Nello stesso catalogo è ricordata con un certo orgoglio l'arme di Dante: «Quadrante uno de otone dorato da ore cum larma de fo de dantis».
Al marchese Nicolò, che come abbiamo visto dava in prestito a Costantino Lardi il divino Poema, viene indirizzato un *Comentum super Dante, poeta vulgari, in membranis forma mediocri in columnis letteris modernis cursiis bonis directum ad III Principum di Nicolaum cum Aquila alba balzania unicornio ac pluribus figuris pictis dicti voluminis…*[157].
Accanto a Dante ecco i suoi imitatori Cecco d'Ascoli[158] e Fazio degli Uberti con il suo *Dittamondo*[159], del quale la Biblioteca Estense conserva il manoscritto[160], che occupa un alto posto nella cultura estense della prima metà del secolo XV. È conosciuto anche il ricco commento di quel poema scritto da Guglielmo Capello. Proprio questo umile precettore di Leonello prende in prestito dalla «Biblioteca principesca … uno Dante pizolo»[161], per leggerlo e forse per spiegarlo al principe Leonello, al quale si dovrà, più che al padre, l'acquisto della *Commedia* e degli altri libri per la libreria marchionale.
Certamente Leonello, sospinto allo studio di Dante oltre che dal precettore con la lettura continua del *Dittamondo*, dall'erudita ed amichevole conversazione di Leon Battista Alberti[162], «uno dei maggiori fautori della disprezzata lingua italiana»[163], comincia ad apprezzare e ad amare il Poema dell'Alighieri, rivedendo così la sua posizione culturale che lo vede sprezzante nei confronti dei libri scritti in volgare così come nella *Politia* lo presenta il Decembrio, che forse si fa sostenitore nella sua opera soprattutto di un'opinione personale.
È questa la verosimile tesi sostenuta da Giuseppe Pardi, che alla figura di Leonello dedica uno studio monografico[164], secondo il quale il principe si dedica alla «lettura della Bibbia e di Dante, che tenne come i più preziosi tra i libri, nonché quella del Petrarca e di molte opere volgari», e, oltre ai classici, lasciò «traccia delle sue attitudini letterarie in varie scritture latine e volgari» e «attinse anche per propria inclinazione ad una sorgente ricchissima e puramente italiana, a Dante, la cui opera studiò amorosamente».
La prova di questo assunto sembra venire dagli stessi due sonetti di Leonello a noi rimasti[165], nei quali pare di sentire l'afflato del *dolce stil novo*, e certo maggior conferma sarebbe derivata dagli altri scritti volgari, oggi perduti, di Leonello, che oltre al latino si serviva dell'italiano, così come ci viene data dai libri volgari che compaiono nell'*Inventario* del 1436, tra cui alcuni del Boccaccio e molte traduzioni, nonché dalla protezione da lui accordata a letterati che non erano particolarmente versati negli studi classici: così è per Pier Andrea del Basso, camerlengo estense, «che poetò in volgare a Ferrara»[166] e nella cui poesia sembra riecheggiare il riflesso della sdegnosa anima dantesca; così è per Ludovico Carbone che in una sua orazione osò pronunciare queste ardite parole: «Io sono in contraria opinione et parmi di poter affirmare cum veritate che lo hornato vulgare accresca dignitate alla Scientia Gramaticale»[167]; così è per Donato Bramante, «lo sviscerato partigiano» dell'Alighieri[168] che sostenne un'aspra lotta contro i denigratori del Poeta; così ancora è per un oscuro rimatore, un non meglio identificato «Ulisse», forse Ulisse d'Aleotti, contemporaneo di Leonello, che lascia molti componimenti amorosi e burleschi ed alcuni eleganti sonetti nei quali si trovano sorprendenti reminiscenze dantesche[169].
Ma già annota Giulio Bertoni[170]: «erano i tempi di Borso e il volgare, protetto dal Duca, cui le cure e il maneggio della pubblica cosa avean fatto dimenticare gli insegnamenti latini di Giacomo Bisio, del Capello e del Toscanella, faceva gran strada nella repubblica estense letteraria».
Del resto Leonello, lasciando il retaggio della cultura al fratello Borso, gli ha idealmente affidato anche il culto di Dante. La biblioteca marchionale continua a raccogliere copie della *Commedia*. Così nell'*Inventario* del 1467[171], su 148 opere, ai numeri 14, 124 e 139 si indicano ben tre opere di Dante, rispettivamente uno «*Scriptum Dantis* in Cart. membr. in forma mediocre» di 160 carte, un *Dantes Aldigerius in membranis forma plusquam mediocri litteris modernis in culumnis cum minijs deaduratis historiatus…* di 328 carte, e un «*Dant. Aldegerius in membranis in metris sine Glosis forma parva litteris modernis vulgaribus in columnis…*» di 100 carte.
Al numero 107 l'inventario riporta ancora il già ricordato *Comentum super Dante poeta vulgari* dedicato a Nicolò III.
Queste opere, insieme ad altre del Poeta, si ripetono, pur se con edizioni diverse, anche nei cataloghi posteriori, da quello del 1480[172] ai numeri 8, 9, 16, 27 a quello della «Libreria d'Ercole I»[173] ai numeri 107 e 136.
Ma oltre che a questi muti elenchi, il progressivo amore per Dante e la circolazione della sua Opera emergono dal prestito delle copie del Poema, dalle richieste dei letterati, dagli incarichi di fare copie della *Commedia* o di sottoporla a rilegatura, elementi tramandatici dai *Registri di guardaroba* o di *Mandati*[174].
Così dal *Memoriale 1457-68*[175] si ricava che un certo Rossetto ebbe un Dante e due libri del Boccaccio; un Giacomo de Bondie, per mezzo del Casella, ricevette «uno Danti historiale in carta de volume de carta mezana coperta de montanina rossa»[176], Guglielmo Capello un «Dante pizolo».
Con la diffusione della lettura va crescendo anche la conoscenza della *Commedia*, tanto da avvertire, come già ricordato in precedenza, il bisogno di aprire nello «Studium» ferrarese una cattedra dantesca.
Ricorda l'avvenimento il *codice Riccardiano 2560*, nel quale si conserva l'*Esortazione* allo studio della «Divina Commedia fatta nel 1459 al duca Borso». L'autore dell'epistola si propone di leggere pubblicamente nell'«alma città di Ferrara» l'*Inferno* con l'aiuto del *Commento* di Benvenuto, a lui gentilmente fornito dal Duca per mezzo del «preclarissimo maestro Girolamo da Castello… familiare fisico del "Duca"».
La lettura gode dunque delle simpatie della corte e del popolo, che il lettore con la sua eloquenza oratoria conduce attraverso i regni dell'oltretomba: «… il perché a tutto il popolo s'è divulgato il suo [di Dante] divino impegno e suttilissima intenzione».
Nell'anonimo autore il Pardi[177] crede di poter individuare Ludovico Carbone, chiamato dal 1456 nello studio ferrarese «a leggere pubblicamente arte oratoria e poetica», ed a lui ritiene si possa attribuire il vanto di aver promosso quella manifestazione nella città estense.
Chiunque sia l'autore della lettura, si tratta di uno studioso innamorato dell'Alighieri e rapito dal Poema. Nel Poeta fiorentino egli vede il rappresentante massimo dello scibile umano, sente la profondità della sua poesia e ne subisce il fascino, che egli stesso tenta di trasmettere al pubblico che accorre, come si ricava dall'*Esortazione*, in gran numero e con vivo entusiasmo. Lo stesso interesse egli cerca di suscitare in Borso, invitandolo ad assistere alle sue lezioni, e forse il duca accolse l'invito, certo è comunque che le favorì.
L'*Esortazione* riveste quindi un valore storico non trascurabile, e per la persona a cui è diretta, e per gli argomenti che lo scrittore apporta per stimolare alla lettura e allo studio della *Commedia*. Egli infatti cerca di persuadere Borso alla «sua celsitudine» e di indurlo «allo studio e alla meditazione del sacratissimo Poema di Dante Aldighieri fiorentino», non soffermandosi sulla «sua gloriosa forma», già certamente nota al duca, anche per le letture pubbliche fatte «ne' superiori giorni», ma dimostrandogli come questa «potrà facilmente adempiere e quietare ogni suo desiderio e volontà di sapere». Egli sottolinea infatti che tutte le «sette arti liberali» trovano posto nel sacro Poema, nel quale è vero che manca la grammatica, cioè la lingua latina, ma «nientedimeno il volgare e materno idioma è tanto in esso limato e terso con joconda rima e profonda sententia, che non meno lo fa degno che se in latino fussi composto». Affermazione questa che potrebbe avvalorare l'identificazione proposta dal Pardi, in quanto è ben noto che Ludovico Carbone, fra i letterati estensi di quel periodo, è uno dei più tenaci propugnatori del volgare. Egli infatti, in una sua orazione, pronuncia queste ardite parole: «Io sono in contraria opinione et parmi di poter affirmare cum veritate che lo hornato vulgare accresca dignitate alla Scientia Grammaticale»[178]. La prova di quanta nobile reputazione nel Quattrocento la lingua toscana godesse in Ferrara, si trova in una lettera scritta nel 1473 proprio da Ludovico Carbone allorché si reca a Napoli con alcuni nobili ferraresi per accompagnare a Ferrara la sposa di Ercole I[179].
Certamente dalla lettura del Poema scaturisce nuovo impulso al culto dantesco e la *Commedia* viene letta e gustata con nuovo trasporto e dà occasione più frequente di ispirazione.
L'autorità di Dante è ormai indiscussa a Ferrara presso gli Estensi e Mario Filelfo che scrive anche la vita del Poeta, copiandola pedissequamente da quella di Leonardo Bruni[180], conosciuto con lo pseudonimo di Leonardo Aretino, per dimostrare l'intento morale del suo romanzo *Glycephila*, fa appello al noto verso dantesco: *Amor chal cor gentil ratto s'aprende*, e nel-

l'introduzione, contenuta in un codice estense[181], l'autore spiega la ragione per cui ha scritto in volgare contro chi nega ogni valore a quella lingua, affermando che «se per *Dante*: o il Petrarcha: o Giovanni Bochaccio di simile fantasia [cioè dello scrivere in volgare] ham potuto gloria conseguire: Questa gratia da cieli è loro data per speciale previlegio…».
Un anonimo, in un lamento per la morte della sua donna, dopo avere dichiarato che né il sapere di Virgilio, né del Petrarca, né di Dante potrebbe lenire il suo dolore, esclama: *o recolenda, e memorabil archa/ di gran scienza Dante!*[182].
Tuttavia non tutti fra i poeti accettano l'autorità di Dante, come è per un altro sconosciuto poeta che, nel sonetto petrarcheggiante *Nel tempo che salir doveva al cielo*, dice della sua amata: *certo costei è posta fra le sante/ che chi ben vive ben convien che mora,/ questa è de dio la leze e non di Dante*[183].
Un commentatore dei *Trionfi* petrarcheschi, Bernardo Illicino, dedicando il libro a Borso, cerca di illustrare il senso recondito e profondo del suo testo, stilato servendosi de «la piccola barca dello ingegno mio» per raccogliere notizie da Aristotele fra gli antichi, e da Dante fra i moderni. Egli, infatti, a proposito di un passo del *Trionfo della Pudicizia*, dice: «per questa … celebratione dei poeti ne pare che il nostro Messer Francesco habbi voluto intendere e di Ettore e di Enea et maxime per la autorità di Dante aligerio nel IV capitolo Inferno *Io vidi Elettra…*»[184].
Appare chiaro come, già a quel tempo, con quale indiscussa autorità si accompagni l'amore e lo studio del Poema dantesco, il che emerge anche dalle raccolte poetiche del tempo, nelle quali compaiono poesie o brani della *Commedia* o rime falsamente attribuite.
Senza ovvie pretese di esaustività, per quanto riguarda tutta la numerosa schiera di poeti appartenenti alla letteratura volgare ferrarese, dal tempo di Leonello ai primi anni del secolo di Ercole I, che sono più o meno debitori di Dante, basti pensare a un codice di *Rime antiche* del Collegio San Carlo di Modena[185], ai codici It. 262 (α.U.7.24): *Rime del Petrarca*, It. 836 (α.H.6.1): *Fabula Psiche et Cupidinis* di Niccolò da Correggio, e It. 1155 (α.N.7.28): Feliciano, *Rime varie*, unitamente a quelli di altri poeti, conservati alla Biblioteca Estense Universitaria di Modena, e ai due manoscritti della Biblioteca Ariostea di Ferrara, entrambi del secolo XV, numero 393: *Raccolta di poesie italiane e latine scritte dal Padre Battista Panetti Ferrarese*, e numero 521 *Poesie antiche tra le quali alcune di autori ferraresi*, della Collezione Antonelli[186].
Fra gli scrittori che maggiormente risentiranno l'influsso del Poema, è Francesco Suardi[187], il quale nei suoi versi delicati, espressione di una vena poetica sincera, mostra chiare reminiscenze del *dolce stil novo* o della *Commedia*, che affluiscono alla sua mente nel momento in cui lascia l'amata, o quando canta la bellezza della sua donna con frasi che riecheggiano uno dei sonetti più belli della *Vita nuova*.
Studioso dell'Alighieri fu anche il mantovano Filippo Nuvolone, vissuto alla corte di Leonello e di Borso, il cui nome accompagna la preziosa edizione della *Divina Commedia* pubblicata nel 1472, nella cui introduzione il veronese Colombino, stampatore del libro, dedica l'edizione di Mantova proprio a lui[188].
Antonio Cammelli detto «il Pistoia», rimatore toscano vissuto alla corte di Niccolò da Correggio prima e successivamente di Ercole I d'Este, protetto da Isabella d'Este anche nei suoi momenti di disgrazia, autore di molti sonetti, in uno sul valore dei poeti contemporanei, dà la palma della poesia a Dante e a Petrarca: *In rima taccia ognun, che 'l pregio è dato/Dante e Petrarca è quel ch'ogn'altro affrena*.
Chiaramente ispirato dal Poeta fiorentino, l'Illicino in molte sue poesie, specie quelle contro il Ciampante e il Cosmico, mette in luce il tipico sdegno alighieriano. Il Cosmico in particolare viene preso di mira in ventitré sonetti, anche a causa del culto da lui nutrito per Dante, per i suoi studi sugli antichi commenti della *Commedia*, per l'illustrazione del Poema che «pare venisse facendo nella sua scuola»[189], nonché per i «meschini tentativi di imitar l'insuperabile maestro».
Altri motivi di imitazione dantesca si trovano chiaramente in Niccolò da Correggio, come nel *Capitulum de quibusdam dubiis circa fidem*[190], dove sono riconoscibili molto spesso interi versi del Poeta fiorentino.
Altro poeta nei cui scritti riecheggia l'amor per Dante è il piacentino Antonio Cornazzano[191], vissuto alla corte di Borso e di Ercole I. Molte sue poesie, nelle quali si avverte indiscutibilmente la dolce serenità della poesia dantesca, si conservano in un manoscritto della Biblioteca Estense che appartenne a Ludovico Antonio Muratori[192]. Inoltre qualche reminiscenza della *Commedia* si avverte nel *Canto del modo di regnare*[193] nel quale il Cornazzano, descrivendo i malesseri dell'Italia, riprende i preti, «gli ammantellati nulli» con un'apostrofe che arieggia quella di Sordello: *Italia bella, ov'è 'l valor tuo misso?/Come 'l poi tu patir, che avendo seggio/tuo dio sia preda a principi d'abisso?*.
Ma è nel *De excellentum Virorum principibus ab origine mundi*[194], poema scritto a glorificazione di Borso, prima in latino e poi tradotto in italiano, che la musa epica del Cornazzano cerca di elevarsi fino a Dante. Nel componimento gli argomenti e le digressioni richiamano così spesso la *Divina Commedia* che egli non può fare a meno di subirne spesso l'ispirazione. Non vi è passo, insomma, in cui non si colga il vano desiderio dell'autore di seguire un episodio o un procedimento dantesco capaci di animare e mobilitare la materia che egli tratta, ma il suo rimane un vano tentativo, per cui si perde in lunghe digressioni riecheggianti quelle varie e insuperabili della *Divina Commedia*, senza riuscire ad accendere mai la scintilla della vera poesia.
Fra i più noti poeti che seguono le orme del Cornazzano nella glorificazione di Borso, uno dei più noti è Tito Vespasiano Strozzi[195], il quale secondo Giulio Bertoni[196] «si eleva per facilità e scioltezza di verseggiare, per correttezza di forma e per gentilezza squisita di immagine e di concetto».
Fra tutti gli scrittori della corte estense di questo periodo, uno si distingue particolarmente per l'imitazione di Dante: è Serafino Candido Bontempi da Perugia[197] che, con il poema intitolato *Il libro del Salvatore*[198], dedicato a Borso con un prologo altisonante, nel sobbarcarsi il peso di «cantare cose alte e profonde» da lui vedute, si rifà, inconsciamente timoroso, all'esempio di Dante, esprimendo qualche implicito dubbio sulla convenienza di usare il volgare, al quale tuttavia si piega, facendo così anche un dono più gradito a Borso che, non potendo gustare, come Leonello, la bellezza della lingua latina a lui sconosciuta, è disposto con maggiore benevolenza verso traduttori e i poeti volgari.
Il Bontempi prende dall'Alighieri non solo la cornice, ma il procedimento narrativo, l'amore delle digressioni e interi versi e frasi, ricalcando così, passo passo, le orme di Dante, inetto però a trasformare l'ispirazione del sacro Poema in un elemento d'arte nuova e originale. Nella sua opera i signori di Casa d'Este sfilano presentati con i colori di questo o di quel paesaggio della *Commedia*, per cui Nicolò III, tutto intento a dar *pace ai popolo soi con bel ordine*, è arbitro delle sorti d'Italia, promotore di pace fra i principi; il successore Leonello *De costumi gentil e liberale/amico e virtuosi e fie conducta/pace per lui tra 'l dominio ducale*[199], mentre Borso assume l'aspetto del Veltro che assomma in lui tutte le più eccelse virtù pubbliche e private.
Certamente il poema del Bontempi, così come gli scritti degli altri ricordati verseggiatori, se non apportano certo un gran contributo alla storia della letteratura del secolo XV, servono tuttavia a comprovare come il culto dantesco, avanzando passo passo, dapprima con molta fatica e poi con maggiore personalità, finisca per imporsi e ai principi estensi e ai loro cortigiani, dall'imitazione della *Commedia* nell'umanistica Ferrara fino all'infelice tentativo del Bontempi di darci un tardo epigono dell'opera di Dante.
Così si puntualizza un fatto storico di estrema importanza, cioè a dire che, come a Firenze, così anche a Ferrara il divino Poeta, che ha scritto parole infuocate contro gli Estensi, si fa strada tra le strenue ostilità degli umanisti, soggiogandoli gradualmente con il potere della sua scienza e con il fascino della sua poesia, prima silenziosamente, quasi in segreto, con il tacito studio delle sue opere, poi finalmente attraverso l'eclatanza della pubblica lettura, fino al recepimento nelle opere di scrittori che sempre più si servono di lui come musa ispiratrice.
Come risulta inoltre da indagini condotte su altri materiali cittadini, relativi ai secoli XV e XVI, a Ferrara gli scritti danteschi, e soprattutto la *Commedia*, trovano diffusione prevalentemente nel ceto dei funzionari estensi che si avvalgono anche di prestiti dalla Libreria dei Principi, e in quello dei dottori di medicina e di arti e anche dei mercanti.
Si va così lentamente creando, nella città padana, il fertile humus letterario sul quale il nuovo volgare, trasformato in un nuovo elemento di originalità, approderà alle vette supreme dell'arte con Ludovico Ariosto[200].
Poi, allo spirare del secolo XVI, allorché gli eventi storici, con la devoluzione di Ferrara alla Santa Sede, portano gli Estensi a trasferirsi a Modena, Ferrara, pur non dimenticando mai il fascino del suo grande passato, abdica forzatamente al ruolo fino ad allora rivestito; si assisterà allora ad un effettivo declino della cultura cittadina con evidenti conseguenze negative anche per la tradizione dantesca, e l'asse culturale si sposterà nella città geminiana nella quale, come vedremo, vuoi per la quasi totale assenza dei vari interessi in quel campo, vuoi perché i principi di quella Famiglia si troveranno alla presenza di altri più contingenti e pressanti problemi, il culto di Dante registrerà, sia a corte che tra gli studiosi e gli scrittori, una improvvisa quanto grave battuta d'arresto.

Dante e Modena

Del resto la storia di Modena, fin dalla seconda metà del Duecento e dai primi decenni del secolo successivo, cioè nel periodo di tempo coevo all'Alighieri, non registra una particola-

re vivacità culturale[201] e quindi è quasi marginale la conoscenza dell'opera del Poeta fiorentino.
L'unica notizia di una sua presenza nella città proviene da Pandolfo Arfaruoli, erudito pistoiese settecentesco, il quale sostiene che «una volta nella città di Modona» il Poeta ricevette «un mostaccione» da Vanni Fucci, affermazione questa alla quale non si può che dare scarsa credibilità. Del resto Dante non ha addentellati familiari con Modena e con il Modenese. Lo dimostra un'accorta e seria indagine condotta da Alessandro Giuseppe Spinelli[202] attraverso le carte di archivio, alla conclusione della quale egli dichiara la pochezza dei risultati ottenuti dal momento che «... da queste indagini non uscì né un nome di valore, né un fatto saliente, e nemmeno ... un po' di luce per rischiarare la supposizione posta dal Tiraboschi, se gli Aldighieri danteschi si portassero a Ferrara da Nonantola, in anni né quali potessero allearsi a Cacciaguida».
Anche da parte del Poeta appaiono scarse le conoscenze e l'interesse per Modena, che viene evidenziata soltanto due volte nelle sue opere. La prima è nel *De vulgari eloquentia*[203], dove i Modenesi sono ricordati per la *garrulitas* del loro dialetto. La seconda ricorre nel *Paradiso*[204], ove ricalcando i versi di Lucano[205], *Perusina fames, Mutinaeque labores*, si accenna alle sofferenze della città: *e Modena e Perugia fu dolente*, al tempo del «bellum Mutinense» del 42 a.C. allorché Ottaviano sconfisse il suo rivale Marco Antonio.
Nonostante la marginale presenza della città nell'opera dantesca, e tenuto conto che gli Estensi, pur mal considerati da Dante, gravitano con i loro interessi e la loro cultura quasi esclusivamente nella città di Ferrara, il culto dell'Alighieri a Modena conoscerà via via nel tempo, come vedremo, momenti di particolare fioritura. Infatti, a parte la segnalazione dello Spinelli[206], il quale riferisce che un notaio modenese, addetto a ufficio di magistratura, nel febbraio 1327 trascrisse sui *Registri* degli Atti del Poema, l'uno del canto XII dell'*Inferno*, l'altro dell'XI del *Purgatorio*, per reperire una conoscenza documentata occorre giungere al 1433, allorché un certo Jacopo de Comanzarini, nel suo testamento, fa menzione di un *Liber Dantis in cartis bombicinis* e del *Commentum Benvenuti super Dante* in tre volumi.
In un inventario di quel tempo, inoltre, troviamo alcuni scritti di un certo Niccolò Quattrofrati, tra i quali un *Contra Dantem mera dulcedine librum*.
Tuttavia nelle scuole di grammatica, che pure hanno a Modena un qualche sviluppo, non si trova traccia di interesse per Dante e anzi, ancora sul finire del '400, neppure l'Umanesimo si è completamente affermato. È in tale direzione il lamento dell'umanista e *magister grammaticae* Gaspare Tribraco, tanto da portarlo alla considerazione, visto che tra le nebbie geminiane non risplendeva alcuna lampada di poesia, che era preferibile la vita randagia piuttosto che *cum tam crassa vivere gente*.
Giuseppe Cavazzuti[207] osserva però in proposito che «è pur notevole, se pur ci meraviglia un poco tale stato di aridità umanistica nella città nostra, che già era stata primissima a istituire nella primavera comunale, quello Studio che fu poi la nostra Università, che non per favore di principi, non per fastosa attrazione di corte, ma per libero e spontaneo fiorire di ingegni, sul principio del Cinquecento, si cominciasse nelle case private, nelle famiglie, diremmo noi, borghesi, a leggere, a interpretare, insieme con autori latini e greci, anche Petrarca e Dante: quelli presentati come maestri di stile latino, questi soprattutto della lingua volgare, che proprio allora andava trionfando nell'uso letterario».
Sono le letture, le prime di cui si abbia notizia a Modena, tenute dall'umanista Panfilo Sassi, alle quali assiste attentamente un giovane, Ludovico Castelvetro[208], il quale insieme al Tassoni farà nascere, nella dotta Modena cinquecentesca, il culto di Dante, nel secolo che precede l'arrivo della corte estense, e quindi per puro interesse filologico.

Dante e l'Europa

Al fine di dare una visione se non completa per lo meno panoramica della fortuna trequattrocentesca di Dante non si possono non prendere in considerazione due aspetti, dei quali uno riguarda la fama del Poeta al di fuori dell'Italia e l'altro il fiorire delle biografie quattrocentesche ispirate ad una dimensione critica rispetto a quelle quasi novellistiche del Trecento.
Quanto alla fortuna e alla conoscenza dell'opera di Dante al di là delle Alpi, è da sottolineare preliminarmente che la *Commedia* non è scritta in latino, e che ciò la poneva certamente al di fuori dell'universalismo linguistico medievale, rendendone quindi molto più ardua la penetrazione fuori d'Italia.
Dall'altro lato, lo sviluppo e il credito che le letterature in volgare avevano conseguito in Francia e in Spagna, e il più lento evolversi in quei paesi di posizioni preumanistiche, rendevano il poema dantesco, pur negli incontri tanto precari e parziali, perfettamente congruente con molti degli aspetti di sensibilità romanza che cominciano a declinare in Italia, dove con il diffondersi graduale delle tendenze culturali umanistiche, già si delinea qualche prima riserva nei riguardi di Dante.
In più la *Commedia* si presenta come una "summa" globale di buona parte dell'eredità mediolatina, per cui «a côté du lyrisme provençal et italien, le moyen-âge latin est l'élément principal qui puisse entrer en ligne de compte pour la genèse de la *Divine Comédie*»[209].
Certamente, come osserva Natalino Sapegno, «nessuno era in grado di rendersi pienamente conto del valore di quella poesia, e pochi anche di scorgere e misurare la perizia tecnica e l'alto proposito d'arte che l'avevano animata»[210], e per quanto si avvertisse di essere di fronte a un'opera al di fuori del comune, non facilmente classificabile alla luce delle distinzioni degli stili e dei generi, tuttavia sfuggiva il significato più preciso di quell'originalissima mescolanza degli stili.
Al tempo stesso l'icasticità delle figurazioni, il vigore di alcune rappresentazioni, la potenza immaginativa, offrono inoltre, lungo tutto il Trecento, una larga base per una conoscenza della *Commedia* anche in direzione borghese-popolare, tra i nuovi ceti mercantili: con i mercanti del Trecento e del Quattrocento viaggia spesso anche la *Commedia*[211], e attraverso il loro peregrinare di paese in paese si dilata e si ramifica una risonanza del Poema «di cui la filologia più agguerrita – secondo Mario Marcazzan – difficilmente potrebbe accertare i limiti nel tempo e i confini nello spazio»[212].
Ma accanto ai mercanti, ai dotti letterati e notai che, come conseguenza delle acri lotte comunali o per invito loro rivolto dalle altre nazioni, si trasferiscono al di là delle Alpi, occorre tenere conto dell'importante tramite costituito dagli studenti stranieri che frequentano le università del Nord Italia e soprattutto quella famosissima di Bologna che, a parere di Giorgio Petrocchi, «città apertissima *naturaliter* alle scoperte linguistiche del Poema, indifferente o meno polemica verso le suggestioni politiche di Dante, ... dovette assumersi l'onere maggiore della diffusione padana del Poema»[213].
È da sottolineare per contrapposto che solo in un secondo tempo, con l'attenuarsi dell'asprezza delle polemiche politiche, Firenze, patria del Poeta, comincerà a diffondere la *Commedia* dai suoi centri scrittori.
La fama dell'Alighieri dunque valica le Alpi e si espande lentamente, ma con continuità per tutta l'Europa.
Già dalla fine del Trecento è Geoffrey Chaucer (1340-1400) a far conoscere Dante in Inghilterra. Il poeta inglese, venuto in Italia forse già nel 1368, ma sicuramente nel 1372-73 e ancora nel 1378, a Firenze, a Genova, a Milano per trattare problemi finanziari e assicurazioni politiche per il suo re, al suo ritorno in Inghilterra porta con sé i preziosi codici italiani che avranno la loro rilevanza culturale per lo sviluppo della letteratura inglese alla fine del Medioevo[214]. Egli ovviamente ha anche i codici di Dante che, pure diverso completamente da lui, conquista il poeta inglese, il quale lo considera *The grete poete of Ytaille/that bigte Dante* [sic][215], e lo spinge a recepire il suo dettato in una serie di spunti, di forme, di suggerimenti con un'aperta ricezione trasferita alle esigenze di una nuova realtà culturale.
Paget Jackson Toynbee sottolinea che «i rapporti di Chaucer con Dante, da lui ricordato non meno di sei volte, risultano da sedici incontri, nei quali egli traduce quasi letteralmente più di un centinaio di versi della *Commedia*, scelti da tutti e tre le cantiche...», passando poi ad elencare i passi recepiti e le opere di Chaucer che ne risultano influenzate[216]. Le suggestioni e le "contaminazioni" dell'opera del Chaucer da fonti letterarie latine, francesi ed italiane e i suoi rapporti letterari con Dante sono stati esaminati acutamente da Tommaso Pisanti, il quale afferma che «gli elementi di solida e definitiva sistemazione che si riscontrano nella sua [di Chaucer] opera più matura, ... egli li saprà genialmente intuire nella *Commedia* e trasferire nella sua propria concezione»[217].
Per quanto riguarda la diffusione in Francia dell'opera dantesca, Albert Counson sostiene che «il primo francese che si sia occupato delle opere di Dante è senza dubbio quel cardinale Bertrand de Poyet che suo zio, il papa avignonese Giovanni XXII, inviò in Italia in qualità di legato»[218]. Il prelato oltre ad essere un francese è il sostenitore inflessibile delle tesi temporalistiche della Chiesa, quelle che Dante ha osteggiato con tanta energia.
Vi sono dunque motivazioni politiche che creano una sostanziale estraneità fra l'Alighieri e lo spirito francese, ma esse sono anche da ricondurre per lo più a certi orientamenti culturali, a certe scelte in tutto o in parte divergenti, a una fenomenologia culturale prevalente, nel Tre-Quattrocento, in quel paese[219]. Tuttavia il rapporto di Dante con la cultura francese è meno avaro di quanto si possa supporre ed infatti, pur non trovandosi traccia della *Commedia* nei cataloghi delle grandi biblioteche reali, è comunque naturale trovarla nelle biblioteche di alcune corti, soprattutto

di Provenza e di Savoia. Ne possiedono esemplari il papa Benedetto XIII in Avignone, il re poeta Renato d'Angiò, il duca Amedeo VIII, Giovanni II di Borbone, Carlo di Francia fratello di Luigi XI.
Tuttavia è opportuno sottolineare che la prima attiva presenza italiana in Francia si registra ad opera di Christine de Pizan (1363-1429), figlia di Tommaso di Benvenuto da Pizzano, bolognese, famoso dotto, medico e astrologo, chiamato alla corte francese da Carlo V[220]. Christine ha così la possibilità di accedere ad una cultura superiore, insolita in una donna del suo tempo, dopo avere sposato un segretario di Carlo VI che la lascia vedova a ventisei anni e con tre figlie. Mutata la sua condizione, comincia a scrivere, dichiarandosi nettamente ostile alla letteratura romanzesca e al *Roman de la Rose*, circoscrivendo la sua posizione in una certa angustia dottrinaria derivante dalla lettura di Boezio e dei filosofi e, facendo di Dante uno scudo forse troppo grande delle sue teorie, le difende appassionatamente nel 1403, contro i fautori del *Roman de la Rose*, contrapponendo come perfetto antidoto la *Commedia* di «Dante de Florence», il *vaillant/pouete che en son bel livre très notable/en parl moult en les blamant*[221], che ella imita a volte pedissequamente, traducendone i versi.
Sta di fatto che, con la Pizan, Dante viene conosciuto in Francia e comincia la sua fortuna, il cui panorama d'insieme viene esaminato da Ernest Beyer[222], anche se la prima traduzione[223] dell'intero Poema apparirà soltanto nel 1596-97[224], mentre a Lione, ove opera un nucleo di stampatori fiorentini, ivi stanziatisi da tempo[225], si sono però già avute sei edizioni della *Commedia* nel 1502, nel 1517, nel 1541, nel 1552, nel 1571 e nel 1575, e a Parigi nel 1577 un'edizione del *De vulgari eloquentia* curata da Jacopo Corbinelli.
In Germania il nome di Dante risuona per la prima volta già nel 1338, attraverso il *De Monarchia* letto in chiave antimperialistica nel contrasto tra Ludovico il Bavaro e Giovanni XXII, ultimo dei grandi conflitti medievali tra impero e papato. Nella dieta di Rhens, il 16 luglio di quell'anno, l'elezione di Ludovico, fattosi incoronare in San Pietro a Roma, in opposizione al Papa, viene dichiarata legittima. È presente anche l'arcivescovo di Treviri, Baldovino, fratello dell'imperatore Arrigo VII «a cui durante gli anni dell'impresa d'Italia difficilmente l'opera del grande esule amico della loro causa poté restare ignota»[226]. E Giovanni Boccaccio afferma che proprio in tali circostanze il trattato di Dante «il quale infino allora appena era saputo, divenne molto famoso»[227].
Non va dimenticata l'azione del cancelliere dell'imperatore Carlo IV, successore di Ludovico, il preumanista Johannes von Neumarkt, vescovo di Olmütz, e amico del Petrarca, che avendoli acquistati in Italia nel 1354-55 possiede, come rileviamo dal suo testamento, due manoscritti danteschi: un *liber Dantes Aligeri*, e una *glosa ejusdem Dantis*, dei quali il *liber* è probabilmente la *Monarchia* e la *glosa* è un esemplare della *Commedia* con commento.
Inoltre nel 1416, durante il concilio di Costanza viene promossa la conoscenza e lo studio profondo della *Commedia* ad opera di Giovanni Bertoldi da Serravalle, vescovo e principe di Fermo che, invitato da due vescovi inglesi, tiene pubbliche letture sul Poema anche se nessuna traccia si trova di una durevole ripercussione fra gli ascoltatori.
Da quel tempo l'opera di Dante incontrerà diffusione, approfondimenti e imitazioni, anche se dopo le conferenze del Bertoldi più ampie notizie sulla vita, sulla personalità e sulle opere del Poeta si espandono in Germania solo alla fine del Quattrocento[228].
Osserva Mario Pensa[229] che il nome di Dante viene recepito prima che altrove a Norimberga e «i nomi degli antichi proprietari degli esemplari di opere dantesche che sono nella Biblioteca di Stato di Monaco provengono in maggior parte da quella città». Ma siamo alla fine del secolo XV e giova sottolineare che il nome di Dante appare menzionato in opere di italiani stampate in quel Paese.
A Norimberga viene pubblicata nel 1484 l'edizione tedesca del *Chronicon sive opus historiorum* di Sant'Antonino, arcivescovo di Firenze, che dedica a Dante qualche pagina. Il Poeta viene citato ancora nel *De Dignitatibus* di Bartolo di Sassoferrato edito a Lipsia nel 1493, con riferimenti alla *Monarchia* e al *Convivio* e, sempre in quell'anno, a Norimberga, vede la luce il *Liber Cronicarum* di Hartmann Schedel, prima in latino e subito dopo in tedesco, nel quale l'autore, dopo avere parlato di *Dante Aldegerio* come di uno dei due poeti – l'altro è Francesco Petrarca – dei quali *Florentia ... ornata fuit*[230], nella pur breve biografia dell'*Aligerius* lo considera *vates et poeta conspicuus ac theologorum praecipuus* e presenta la *Commedia*: *et cum circa poeticam scientiam eredutissimus esset, opus inclitum atque divinum lingua vernacula sub titulo Comedie edidit, in quo omnium celestium terrestriumque ac infernorum profunda contemplatus, singula queque historice, allegorice, teologice ac anagogice descripsit*, ricordando anche la *Monarchia*: *aliud opus de monarchia mundi*.
La fonte cui Schedel attinge pedissequamente è la biografia dantesca che il monaco agostiniano Jacopo Filippo Foresti abbozza, un decennio prima, nel suo *Supplementum Chronicarum*[231], pubblicato a Venezia nel 1483.
Occorre precisare che Dante, il quale dapprima viene ad esercitare una qualche influenza nella vita culturale germanica, non è l'autore della *Commedia*, ma quello della *Monarchia*, la cui fortuna va a toccare il suo culmine allorché, con la Riforma, scoppia la grande crisi religiosa e l'antagonismo con la Chiesa di Roma raggiunge la massima tensione.
Un'altra breve biografia si legge nel *De scriptoribus ecclesiasticis sive praescripta illustribus in Ecclesia veris* di Johann Trithemius, abate di Sponheim, stampato a Basilea nel 1494, dove Dante è presentato come *philosofus et poeta nulli sua aetate inferior, ingenio subtilis et clarus eloquio, disputator omnium acutissimus*[232].
Il primo scrittore tedesco che dimostri di possedere una conoscenza diretta di Dante è Jakob Locker, professore di retorica a Friburgo e a Basilea, il quale, pubblicando nel 1497 una traduzione latina del *Narrenschiff* del suo maestro Sebastian Brant[233], nel poemio fa un raffronto tra l'autore del poema satirico burlesco e l'autore della *Commedia*, i quali ambedue *lingua vernacula, ad comunem mortalium salutem mirifica contexuere poemata*.
In Germania il nome del Poeta continuerà a diffondersi nel Cinquecento. Infatti la *Commedia* sarà citata nel *Catalogus* di Mattia Facius edito a Basilea nel 1556. Nel 1559 in quella stessa città vedrà la luce con lo stampatore Oporino la prima edizione del testo latino della *Monarchia*, nonché la sua prima traduzione in tedesco a cura di Basil Johann Herold e, sette anni dopo, una biografia di Dante con vari richiami alla *Commedia*.
Severo, ma complessivamente giusto, è il giudizio che dà Giuseppe Gabetti[234] allorché afferma che «Dante è rimasto per i tedeschi, sempre una grandezza estranea: non solo nei tempi in cui la sua opera restò inosservata in mezzo a una generale noncuranza, ma anche nei tempi in cui essa fu fatta oggetto di molteplici e seri studi».
Il nome di Dante risuonerà anche in Ungheria con la traduzione latina e con ampio commento della *Commedia* dedicata nel 1417, al concilio di Costanza, da Giovanni da Serravalle al re Sigismondo[235], precursore del Rinascimento ungherese, con la rivelazione di aver intrapreso l'opera affinché gli oltremontani – e nella enumerazione include anche gli ungheresi – potessero meglio comprendere la *Commedia*, non conoscendo essi l'italiano.
L'influenza di Dante in Spagna parte dalla Catalogna, legata all'Italia da una fitta rete di rapporti politici ed economico-commerciali. La *Divina Commedia*, già riecheggiata nel *Somni* di Bernart Medget[236], nel quale appare un intreccio di ascendenze culturali e una chiara suggestione dantesca, ha una sua prima traduzione integrale in prosa castigliana, anche se approssimativa e verbosa, nel 1428, eseguita da Enrique de Villena su invito di Íñigo López de Mendoza, marchese di Santillana (1389-1458). Si tratta di un grande studioso e del più fervido ammiratore del Poeta fiorentino, e raccoglie nella sua biblioteca un gran numero di codici danteschi di cui uno, magnificamente miniato, conservato ora nella Biblioteca Nazionale di Madrid[237]. Egli possiede anche la *Vita Nuova*, il *Convivio*, il *Canzoniere* e persino i commenti di Pietro Alighieri e di Benvenuto da Imola[238].
Segue nel 1429 una traduzione in terzine del catalano Andreu Febrer, poeta, letterato e diplomatico di corte di Alfonso il Magnanimo. Tale versione è stata ritenuta da Arturo Farinelli la migliore «di quanta s'ebbe la *Commedia* prima del gran lavorio dei romantici»[239].
Alla corte aragonese-catalana si registra una significativa quanto larga circolazione della cultura «scaltrita – secondo Mario Casella – nei più minuti accorgimenti formali e resa varia, duttile e copiosa della consuetudine coi modelli classici»[240], ed è quindi pronta ad accogliere le nuove proposte del Trecento italiano.
La diffusione e la conoscenza di Dante attraverso la *Commedia* non è ostacolata o fermata neppure dall'influsso del Petrarca, per cui nel maggior poeta catalano del Quattrocento, Ausias March, si riscontrano notevoli riecheggiamenti anche della *Vita nuova* e del *Convivio*. La *Commedia* è poi riecheggiata nella *Comedia de Gloria de Amor*, poema allegorico pubblicato intorno al 1460 da fra Uc Bernart de Rocaberti.
In Castiglia e nel resto della Spagna la *Commedia*, per la sua fortuna e conoscenza, fa i conti con la «cultura di frontiera»[241] la quale oppone un massiccio impegno epico-religioso, che caratterizza la cultura spagnola delle origini e oltre. Ma anche il *Convivio* e soprattutto la *Monarchia*, avranno modo di espandersi gradualmente, richiamati e valutati sotto l'aspetto dell'impegno civile.
Accoglie Dante e la *Commedia* il sivigliano Francisco Imperial, di padre e di nascita genovese, nel *Dezir a la syete virtutes* composto tra gli ultimi anni del Trecento e i primi del Quattrocento, dove il poeta racconta di trovarsi in un giardino cinto da mura di sme-

raldo, nel cui fitto intrico di piante viene guidato da una guida d'eccezione, cioè dallo stesso Dante, «poeta jurista teologo» la cui opera, la *Commedia*, si ritrova tra le mani al suo risveglio.
La diffusione di Dante continuerà per tutto il secolo XV e anche nel XVI, allorché nel 1515 si avrà una traduzione del Poema a Burgos.

Biografie dantesche

A parte la fortuna esegetica, snodatasi soprattutto nei primi due secoli in una miriade di glosse e di commenti, e che per la sua peculiarità si cercherà di esaminare a parte, pare opportuno completare l'esame della fortuna di Dante nei secoli XIV e XV, attraverso un breve excursus della vicenda umana del Poeta fiorentino, in specie delle biografie del Quattrocento che, come si è detto, superando la dimensione prevalentemente novellistica trecentesca, si staccano nettamente dalle precedenti e si attestano su una diversa struttura culturale in grado di evidenziare una dimensione critica ed ideologica utile anche a far luce sull'intera opera del Poeta e a consentire una lettura anche in chiave umanistica.
Nel sondare questo indispensabile approccio a Dante occorre comunque ricordare l'ammonimento che Adolfo Bartoli[242], alla fine dell'Ottocento, nel 1884, rivolgeva a quanti si accingevano all'impresa, sostenendo che la storia della vita di Dante è «una matassa così intricata, che sarebbe temeralità ridicola» tentare di dipanarla.
Soltanto in Poggio Bracciolini sopravvive ancora un qualche atteggiamento novellistico nell'attribuzione che egli fa all'Alighieri di alcune argute facezie[243], ma, come osserva Gianvito Resta, «Poggio è tra gli umanisti fiorentini il meno interessato al problema dantesco»[244].
Dopo la raccolta di Solerti[245], che ci dà una pur utile quanto rapida messa a fuoco della vita di Dante, tratta in gran parte dalla *Cronica* di Giovanni Villani, il cronista morto nel 1348 che conobbe il Poeta di persona, e che ne dà una commemorazione schiva, composta e solenne, e dal *Centiloquio* di Antonio Pucci, è solo Giovanni Boccaccio che, prima in maniera più concisa nel *Trattato in laude di Dante*, e poi nella prima lezione del suo *Commento* al Poema, sente la necessità di avvicinarsi alla concreta personalità di Dante. Egli è convinto che, per meglio conoscere e valutare le opere, «vogliansi esaminare la vita, i costumi e gli studi degli uomini, acciò che noi conosciamo quanta fede sia da prestare alle loro parole»[246].
Tale importantissima consapevolezza attribuisce alla *Vita* del Boccaccio un ruolo primario tra le varie biografie umanistiche del Poeta[247]. Quella boccaccesca si concede ancora qualche aneddoto ad attestazione della notorietà raggiunta dal Poeta, come quello che lo vede conosciuto persino dalle donnette di Verona, città dove egli, secondo Filippo Villani, vive per quattro anni, presso Cangrande con i figli. «Quelle, vedendolo passare, sussurravano tra loro: "Vedete colui che va all'Inferno, e torna quando gli piace, e qua su reca novelle di coloro che lagiù sono?" Alla quale semplicemente una dell'altre rispose: "In verità egli dee così essere, non vedi tu come egli ha la barba crespa et il colore bruno per lo caldo e lo fummo che è la giù?"»[248].
Complessivamente, però, la *Vita* del Boccaccio si risolve nell'elogio della vita contemplativa, nell'evasione da un mondo fatto di impegno civile per cercare rifugio nella quiete degli studi, concezione classica rinverdita dall'esperienza di Francesco Petrarca, che tuttavia porta a un decisivo e negativo giudizio sulla vita del Poeta, almeno di quella parte che lo vede attivo nel «negotium civile». Per contrapposto, dopo che sulla via di Boccaccio compaiono i primi impegni biografici, essi si estrinsecano nelle brevi vite tracciate a corredo dei commenti di Benvenuto De Rombaldis[249] e di Francesco da Buti[250]. Quest'ultimo, maestro di grammatica e di retorica nello studio di Pisa, dopo avere letto Dante nel 1385, stila un commento notevole quanto quello di Benvenuto, anche se di quello non ha né la ricchezza di particolari, né la robustezza della conoscenza storica, pur compensata da un'esattezza scrupolosa nel registrare il significato di qualunque parola e da una esemplare chiarezza «nella bella semplicità della forma toscana». Sarà però la biografia di Dante delineata da Leonardo Bruni aretino, «lavoro di storico savio e grave che pesa i fatti prima di accoglierli»[251], a riunire in sé gli elementi dell'*otium* della vita contemplativa e dell'impegno civile in un mix più equilibrato che, recuperando un aspetto fondamentale della vicenda umana del Poeta, è senza dubbio più storicamente aderente alla realtà.
L'Aretino, capovolgendo l'interpretazione del Boccaccio, verso il quale assume un certo sussiego sottolineando le cose «gravi e sostanziali» della vita di Dante, che «lascia indietro e trapassa con silenzio», subordina il momento mistico, sia esso amoroso, filosofico, religioso, a quello attivo, dell'uomo strenuamente impegnato nell'azione politica e nella costruzione letteraria.
La lezione di Leonardo Bruni non sarà dimenticata nella biografia che di Dante traccerà, servendosi nella sua compilazione del Boccaccio e del Villani, Giannozzo Manetti, umanista non meno coinvolto del Bruni nell'attività politica, anche se, come osserva felicemente Carlo Dionisotti[252], appare inevitabile tracciare un paragone tra le due vite di Dante, del Bruni e del Manetti e acclarare la differenza «fra l'originalità, il vigore e il rigore del Bruni e il mediocre esercizio di compilazione e decorazione retorica del Manetti». Tuttavia egli, con il proposito di elogiare nell'Alighieri un elemento fondamentale del prestigio letterario fiorentino, si cimenta nella lingua latina per vincere il disinteresse dei dotti, che non potevano essere attratti dalla vita del Poeta scritta dal Bruni in volgare, più di quanto lo fossero dall'opera stessa volgare di Dante, testimonianza ulteriore questa, della netta frattura ancora aperta, intorno alla metà del secolo, tra le due lingue e letterature.
Il Dionisotti sottolinea l'«insuccesso» dell'operazione del Manetti di stabilire una convivenza pacifica tra l'interpretazione dantesca del Boccaccio e quella del Bruni, pur reputando che «la scelta del Manetti sia a volta a volta interessante e importante», anche perché egli stima che «era inevitabile che nel medio Quattrocento, a uomini come il Manetti, la questione del rapporto tra vita attiva e contemplativa, e pur nell'ambito della prima, fra politica e letteratura, apparisse diversamente da come era apparsa al Bruni … Se davvero Firenze voleva essere capace di una grande letteratura, doveva riconoscersi diversa da quella che aveva espulso il suo più grande poeta … Il Manetti, come poi il Landino, non erano disposti a credere, più di quanto il Bruni avesse creduto, nell'innocenza e infallibilità di Dante cittadino e uomo di parte. Ma quali che fossero state le colpe dell'uomo, la grandezza del poeta faceva sì che l'espulsione di lui dalla patria si risolvesse in vergogna a scapito della patria stessa». Ed ancora Dionisotti evidenzia che questa «illogica e iniqua idolatria poetica … ebbe per più generazioni del Rinascimento italiano il vigore di una fede certa, candida e appassionata».
Equilibrato e rispondente appare anche il giudizio di Giuseppe Lando Passerini[253], secondo il quale è «innegabile» che il Manetti «raggiunse assai bene l'intento suo, e il suo lavoro è riuscito in sostanza un estratto abbastanza fedele di quel che già era stato detto intorno al Poeta, e, ad ogni modo, un nuovo documento notevole del culto di Dante nel Quattrocento».
A parte altre brevi biografie che nulla arrecano di veramente utile alla conoscenza più approfondita di Dante, come i cenni contenuti nei *Commenti* di Benvenuto, del Buti e del Serravalle, o la memoria di Damerico di Bandino d'Arezzo o l'epitome di Sicco Polenton, che addirittura fa morire il Poeta a sessantaquattro anni, occorre arrivare nel tardo Quattrocento per trovare la biografia dantesca delineata da Gian Mario Filelfo[254]. Essa è interessante perché porta a maturazione alcune premesse già in nuce nella tradizione che precede la sua composizione, anche se è vero che, come afferma Gianvito Resta, si riduce ad una «dilatazione dei dati offerti dal Bruni mediante l'elementare tecnica dell'"amplificatio" ancorata al continuo inserimento di elementi attinenti all'erudizione classica, ai continui richiami al venerato esempio degli "auctores" e, infine, a uno sviluppo meccanico e fantasioso, spinto sin quasi alla caricatura, di motivi "bruniani", per cui «la biografia di Filelfo … segna il culmine del distacco dell'interesse umanistico per la vicenda dantesca, perché ormai la vita dell'Alighieri si prestava solo come mero pretesto per delineare un ritratto ideale, tutto chiuso entro gli schemi cari al classicismo umanistico»[255].
L'ultima delle vite di Dante del secolo XV, tracciata in maniera meno prolissa di quella del Filelfo, dall'erudito latinista e filosofo platoneggiante Cristoforo Landino, e posta prima del suo *Commento* del 1481, insieme ad un'*Apologia* del Poeta, ritornando all'antico, quasi alla riscoperta storica della figura dell'Alighieri e riferendosi ai motivi predominanti presenti nella vita del Boccaccio, rivaluta l'innamoramento del Poeta per Beatrice e la valutazione negativa del suo matrimonio che disturba la sua vita di studioso, con la diversità dei valori ideologici attribuiti al suo amore: «… perché per quelle bellezze terrene ci innalzano alle divine»[256]. Anche per Emilio Bigi[257] la *Vita* del Landino «si colloca dichiaratamente sulla linea delle biografie "contemplative" del Boccaccio e del Manetti, ma vi inserisce una interpretazione e rivalutazione tutta neoplatonica dell'amore per Beatrice».
Marsilio Ficino, in una *Lettera* piena di ardore e di infiammata retorica che precede con la *Vita* del Landino tutto il *Commento* del 1481 che, secondo Eugenio Garin, segna il punto più alto della vicenda dantesca nella sua Firenze, «ne celebra il vero ritorno, quello che lo stesso Dante aveva sognato: e l'incoronazione di Dante nel coro osannante dei cieli e degli dei … Ne venne un momento vitale, e a lungo operoso, della cultura del circolo di Lorenzo, un Dante singolare, … [e] ormai, lungo questo tramonto del secolo, per quasi venticinque anni, non è più possibile una storia della splendida fioritura dottrinale di Fi-

renze, senza incontrare a ogni passo l'Alighieri, questo Alighieri»[258].
Di non eccessivo rilievo è pure la biografia tracciata dal Vellutello che aggiunge poco di suo e tralasciando «perché sciocche invenzioni» molte fantasie boccaccesche, segue l'Aretino che «disse cose vere, e d'un tanto poeta e di sé stesso più degne», mentre Filelfo, insieme al Boccaccio e al Landino, è dicitore di «molte cose vane»[259].
Comunque le biografie, fino a tutto il Cinquecento, fatta eccezione per il Boccaccio, il Bruni e il Villani, «offrono un contributo assai scarso e mal sicuro intorno ai fatti della vita di Dante. E occorre attendere il Settecento per poter raccogliere, pur mescolato tra molto loglio, qualche buon chicco di grano»[260].
Sarà prima Giuseppe Pelli, patrizio fiorentino, a constatare nella seconda metà del secolo XVIII che le vite del Poeta scritte fino allora non sono state solo «fioriti elogi», e quindi a farsi «carico di collocare in un maggior lume le cose tutte che a Dante ed alle sue Opere appartengono», pubblicandole la prima volta nel 1757 come «Accademico Colombario Fiorentino»[261].
Gli renderà giustizia Girolamo Tiraboschi, che scrivendo la biografia del Poeta e inserendola nella sua *Storia della letteratura italiana*[262], ne seguirà puntualmente le tracce.
Ma l'Alighieri è già noto largamente per tutta la Penisola e in tutti i campi, fino a quello religioso, come dimostra un brano di una predica recitata a Milano nel 1496 da un anonimo frate francescano quaresimalista esaminato da Domenico Ronzoni[263], dal quale si ricava che Dante è citato perché, nella lunga scala delle autorità, un gradino alto era riservato ai poeti. Ambrogio Varisco da Rosate, segretario di Ludovico il Moro che è fuori Milano, nel riferire al suo signore, in due lettere del 5 e del 7 marzo 1496, della predica, ne manda un largo sunto, sottolineando che il francescano: «A addutto un exemplo del suo Poeta volgare», dove il possessivo «suo» allude con lieve punta d'ironia alla dimestichezza che il frate aveva col Poeta.
Poi il Quattrocento, che ha visto Dante e il suo Poema come un monumento formidabile del passato dal quale molti possono trarre un auspicio, anche se non lo accettano sempre come testimonianza del presente, passa la mano al Cinquecento, secolo nel quale l'Alighieri, dopo essere stato considerato dall'assoluta maggioranza degli italiani poeta non soltanto sommo, ma insuperabile nel suo genere, perde molto rapidamente di importanza e di interesse e viene a mancare la funzione monumentale del Poema, anche se altri difensori ed espositori, se non altro, giovano a perpetuare, sia pure a fatica, il culto dantesco.

Abbreviazioni

BeuMo *Biblioteca Estense Universitaria, Modena*

ASMo *Archivio di Stato di Modena*

ASE *Archivio Segreto Estense*

1. Franco Sacchetti, *Delle novelle*, Milano 1724, vol. I, novelle CXIV e CXV, pp. 188-190.
2. Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, in *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio … scritte fino al secolo decimosesto,* a cura di A. Solerti, Milano 1905, p. 31.
3. Ludovico Antonio Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores…*, Milano 1723-1751, tomo XIII, 1728, coll. 507-508.
4. Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena 1787-1794, tomo V, parte II, pp. 487, 499-501.
5. Giovanni Villani, *Del poeta Dante e come morì*, in *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio…*, cit., p. 3.
6. Antonio Pucci, *Centiloquio*, in *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio…*, cit., p. 5; e in *Poeti minori del Trecento*, a cura di N. Sapegno, Milano-Napoli 1952, pp. 411-412.
7. Bosone di Raffaelli da Gubbio, *Rime volgari*, in Carlo Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri,* Roma 1889, vol. I, p. 209.
8. Leonello Modona, *Rime volgari di Immanuele Romano, poeta del XIV secolo, nuovamente riscontrate sui codici*, Parma 1898.
9. Giovanni Villani, *Croniche* [con postille di Ludovico Castelvetro], Venezia 1537, p. 146.
10. Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 31.
11. Elisabetta Cavallari, *La fortuna di Dante nel Trecento*, Firenze 1921, p. 3.
12. Il testo dell'epitaffio si trova in Giovanni Boccaccio, *Il "Commento" della Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, a cura di G. Guerci, Bari 1918, vol. I, p. 27.
13. Vedi in questo stesso volume il cap. III, Ernesto Milano, *Il Dante "Estense"*, pp. 59-111.
14. L'*Epistola* è riprodotta da N. Zingarelli, *Dante*, Milano 1899-1903, p. 245, il quale sottolinea che essa «altro valore non ha … se non di documento della celebrità subito raggiunta da Dante».
15. Vedi Ernesto Giacomo Parodi, *La prima egloga di Dante e l'ovis gratissima*, in "Atene e Roma", XIV (1911), p. 199.
16. Elisabetta Cavallari, *La fortuna di Dante nel Trecento*, cit., p. 23.
17. Si trova in: *Dantis eglogae Joannis de Virgilio Carmen et egloga responsiva*, a cura di G. Albini, Firenze 1903, p. XVII.
18. L'epitaffio si trova in: Carlo Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, cit., vol. I, p. 72.
19. Il componimento si trova in: *ibid.*, p. 269.
20. Isidoro Del Lungo, *La figurazione storica del Medio Evo italiano nel Poema di Dante…*, Firenze 1891, nella quale introduce la medievistica come metro sicuro della personalità e dell'opera dantesca.
21. Nicola Cilento, *"Medievalità" di Dante*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, Atti del Convegno (Melfi 27 settembre - 2 ottobre 1970), Firenze 1975, pp. 22-23.

22. Natalino SAPEGNO, *Il Trecento*, Milano 1942, p. 113; vedi anche le osservazioni di Achille TARTARO, *Forme poetiche del Trecento*, Bari 1971, per il quale «la morte di Dante è per i più sensibili l'occasione di un bilancio culturale».

23. Giovanni BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante*, cit., p. 30; vedi anche Nicola ZINGARELLI, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano 1931, vol. I, p. 461; Francesco FILIPPINI, *L'insegnamento di Dante in Ravenna*, in *Studi danteschi nel sesto centenario*, Bologna 1922, pp. 89-119.

24. Giangirolamo NATALI, *Leandreide*, libro IV, canto VII, vv. 89-90; vedi anche: Aldo Francesco MASSERA, *A proposito della Leandreide*, in "Archivium Romanicum", IX (1925) pp. 190-197; Roberto CESSI, *Sulla composizione della Leandreide*, in *Ricordi e studi in memoria di F. Flamini*, Napoli 1931, pp. 49-54.

25. Gianfranco FOLENA, *Il primo imitatore veneto di Dante, Giovanni Quirini*, in *Dante e la cultura veneta*, Atti del Convegno, Firenze 1966, pp. 408 e 411.

26. Salomone MORPURGO, *Dante Alighieri e le nuove rime di Giovanni Quirini*, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", nuova serie, I (1894), pp. 134-139.

27. Giuseppe CASTELLI, *La vita e le opere di Cecco d'Ascoli*, Bologna 1892.

28. Luciana MARTINELLI, *Dante*, Palermo 1966, p. 10.

29. Pio FEDELE, *Per la storia del De Monarchia*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", LVI (1910), p. 271.

30. Giovanni BOCCACCIO, *Trattatello*, in Giuseppe Lando PASSERINI, *Le vite di Dante scritte da Giovanni e Filippo Villani, da Giovanni Boccaccio, Leonardo Aretino, e Giannozzo Manetti*, Firenze 1917, p. 150.

31. BARTOLO DA SASSOFERRATO, *Digestum novum…*, in Corrado RICCI, *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, Milano 1891, pp. 186 e 191.

32. Guido VERNANI, *De reprobatione Monarchiae composite a Dante Aligheiro florentino. Tractatus tradotto in italiano*, Firenze 1906, pp. 32 e 44; cfr. Nevio MATTEINI, *Il più antico oppositore politico di Dante: Guido Vernani da Rimini*, Padova 1858; Bruno NARDI, *Di un'aspra critica di fra Guido Vernani a Dante*, in *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli 1966, pp. 377-385.

33. Luigi ROSSI, *Dagli scritti inediti giuridico politici di Giovanni da Legnano*, Bologna 1878.

34. Carmine DI PIERRO, *I Domenicani e Dante*, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", nuova serie, XII (1905), pp. 41-42.

35. Giovanni VILLANI, *Chroniche*, cit., X, p. 218.

36. Piero CROCIONI, *Le rime di Pietro Alighieri precedute da cenni biografici*, Città di Castello 1903, pp. 64, 77.

37. Carlo DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, Firenze 1965, vol. I, pp. 333-334.

38. *Ibid.*, p. 337.

39. Pier Giorgio RICCI, *Studi sulle opere latine e volgari del Boccaccio*, in "Rinascimento", II serie, XIII (1962), II, pp. 9-10.

40. Francesco SACCHETTI, *Il libro delle rime*, a cura di A. Chiari, Bari 1969, CLXXXI, p. 194.

41. Vedi Giovanni LIVI, *Dante e Bologna*, in *Dante, la vita, le opere, le grandi città dantesche. Dante e l'Europa*, Milano 1921, pp. 139-143.

42. *La Commedia di Dante Alighieri col commento inedito di Stefano Talice da Ricaldone*, a cura di V. Promis e C. Negroni, Milano 1888; Michele BARBI, *Il testo della lectura bolognese di Benvenuto da Imola nel cosiddetto Stefano Talice da Ricaldone*, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", nuova serie, XV (1908) pp. 213-236, e in: "Problemi di critica dantesca", I (1934), pp. 429-53.

43. Giuseppe BIADEGO, *Dante a Verona*, in *Dante, la vita, le opere, le grandi città dantesche…*, cit., pp. 204-210.

44. Francesco DA BUTI, *Commento sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, a cura di C. Giannini, Pisa 1858-1862; vedi anche: Francesco FLAMINI, *Dante e Pisa*, in *Dante, la vita, le opere, le grandi città dantesche…*, cit., pp. 191-203.

45. Agostino ZANELLI, *Del pubblico insegnamento in Pistoia dal XIV al XVI secolo*, Roma 1900.

46. Emilio NASALLI ROCCA, *Filippo da Reggio lettore di Dante allo "Studio" di Piacenza alla fine del secolo XIV*, in *Reggio ai tempi di Dante*, Atti e memorie del Convegno per il VII centenario della nascita di Dante (Reggio Emilia, 16-17 ottobre 1965), Modena 1966, pp. 125-133.

47. Pietro ROSSI, *La "Lectura Dantis" nello studio senese*, Torino 1898; vedi anche: Irenco SANESI, *Dante e Siena*, in *Dante, la vita, le opere, le grandi città dantesche…*, cit., pp. 163-171.

48. Dante ALIGHIERI, *Convivio*, I, III, 4.

49. Vittore BRANCA, *Giovanni Boccaccio*, in *Letteratura italiana. I Maggiori*, Milano 1956, vol. I, p. 205.

50. Giuseppe BILLANOVICH, *Prime ricerche dantesche*, Roma 1947.

51. Francesco DI PRETORO, *La Divina Commedia nelle sue vicende attraverso i secoli*, Firenze 1965, p. 7.

52. Giovanni BOCCACCIO, *Opere latine minori*, a cura di A. F. Massera, Bari 1928, p. 294.

53. Francesco PETRARCA, *Ad Familiares*, XXI, 15.

54. Ugo FOSCOLO, *Parallelo tra Dante e Petrarca*, in *Opere*, Firenze 1953, p. 280.

55. Girolamo TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, cit., tomo V, parte II, p. 506 ss.

56. Vittorio ROSSI, *Dante nel Trecento e nel Quattrocento*, in *Scritti di critica letteraria. Saggi e discorsi su Dante*, Firenze 1930, p. 312.

57. Coluccio SALUTATI, *Epistolario*, Roma 1891-1911, vol. I, p. 176.

58. Le due citazioni in: *ibid.*, vol. III, rispettivamente p. 84 e p. 371.

59. *Ibid.*, p. 491.

60. Cino RINUCCINI, *Invettiva contro certi calunniatori di Dante e di messer Francesco Petrarca e di messer Giovanni Boccaccio*, in "appendice" al *Paradiso degli Alberti* di Giovanni Da Prato: Giovanni DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti. Ritrovi e ragionamenti del 1389*, a cura di A. Wesselofsky, Bologna 1867, vol. I, parte II, pp. 203-216: p. 211.

61. Eugenio GARIN, *Le versioni latine della Commedia del Salutati*, in *L'età nuova*, Napoli 1969, pp. 211-213; Berthold Louis ULLMAN, *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padova 1963, p. 226.

62. Coluccio SALUTATI, *Epistolario*, cit., vol. IV, p. 161.

63. Matteo PALMIERI, *Della vita civile*, a cura di F. Battaglia, Bologna 1944, p. 4.

64. Poggio BRACCIOLINI, *De infelicitate principum*, Francoforte 1629, p. 29.

65. Aeneas Silvius PICCOLOMINI, *Opera quae extant omnia*, Basilea 1571, epistola CCCCII, pp. 937-944.

66. Leonardo BRUNI, *In nebulonem maledicum*, in Giuseppe ZIPPEL, *Niccolò Niccoli*, Firenze 1890, p. 77; vedi anche Marcello AURIGEMMA, *Il giudizio degli antesignani dell'Umanesimo e degli umanisti sul valore e sulle caratteristiche della "latinitas" di Dante*, in *Dante a Roma*, Atti del Convegno (Roma 8-10 aprile 1965), Firenze 1965, pp. 153-187.

67. Cino RINUCCINI, *Invettiva*, cit., p. 310.

68. Domenico DA PRATO, *Epistola dedicatoria d'una raccolta di rime a un amico*, in Giovanni GHERARDI DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., vol. I, parte II, p. 322.

69. Leonid Mihailovic BATKIN, *Dante e la società italiana del Trecento*, Bari 1979, p. 202.

70. Carlo DIONISOTTI, *Chierici e laici*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, pp. 47-73.

71. Vedi Gioacchino PAPARELLI, *Dante fra latino e volgare*, in *Questioni dantesche*, Napoli 1967, p. 35 ss.

72. *Le vite di Dante, Petrarca, Boccaccio…*, cit., p. 4.

73. Vittorio ROSSI, *Dante nel Trecento e nel Quattrocento*, cit., pp. 293-332.

74. Gianvito RESTA, *Dante nel Quattrocento*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, cit., pp. 71-91: p. 71.

75. Giovanni DA PRATO, *Il paradiso degli Alberti*, cit., vol. I, parte II, pp. 310-321 e *passim*.

76. Domenico RONZONI, *Per la storia della fortuna di Dante nel '400*, in "Giornale dantesco", 7 (1899), pp. 172-74.

77. Karl VOSSLER, *Dante und die Renaissance*, in "Neue Heidelberger Jahrbücher", 11 (1902), pp. 85-107.

78. Hans BARON, *The crisis of the early Italian Renaissance*, Princeton 1955 [trad. it. Firenze 1970].

79. Cecil GRAYSON, *Dante in the Reinassance*, in *Italian Studies presented to E. R.Vincent*, Cambridge 1962, pp. 56-75 [trad. it. *Dante nel Rinascimento*, in *Cinque studi su Dante*, Bologna 1972, pp. 89-116].

80. Carlo DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, cit., vol. I, pp. 333-78.

81. Emilio BIGI, *Dante e la cultura fiorentina del Quattrocento*, in: "Giornale storico della letteratura italiana", CXLIII (1966), pp. 212-240.

82. Eugenio GARIN, *Dante nel Rinascimento*, in "Rinascimento", 7 (1967), pp. 3-28.

83. Francesco TATEO, *C. Landino e la fortuna del IV trattato del «Convivio» nel Quattrocento*, in *Atti del Convegno internazionale di studi danteschi*, cit., vol. II, pp. 308-313.

84. Danilo AGUZZI BARBAGLI, *Dante and the early Florentine Humanism*, in "Italica", 42 (1965) pp. 38-49.

85. Leonardo BRUNI, *Dialogi ad Petrum Istrum*, in *Prosatori latini del Quattrocento*, a cura di E. Garin, Milano-Napoli 1952, pp. 44-99.

86. Domenico DA PRATO, *Epistola dedicatoria [...]*, in Giovanni DA PRATO, *Il Paradiso degli Alberti*, cit., vol. I, parte II, p. 327.

87. Leonardo BRUNI, *In nebulonem maledicum*, in Giuseppe ZIPPEL, *Niccolò Niccoli*, cit., p. 77.

88. Francesco FILELFO, *Sepulcrum Dantis*, Firenze 1883, p. 25 ss.

89. Vittorino ROSSI, *La formazione storica del Rinascimento italiano*, Città di Castello 1914.

90. Medardo MORICI, *Dante e Ciriaco d'Ancona*, in "Giornale Dantesco", nuova serie, VII (1899), pp. 70-77.

91. Arnaldo SEGARIZZI, *Antonio Baratella e i suoi corrispondenti*, Venezia 1916, p. 45 ss.

92. ID., *L. Quirini umanista veneziano del secolo XV*, in "Memorie della Reale Accademia di Torino", II serie, XLIV (1904), p. 18.

93. Vedi Petrus Candidus DECEMBRIUS, *Opuscola storica*, a cura di A. Butti, F. Fossati, G. Petraglione, Bologna 1928, pp. 329-330; Domenico RONZONI, *L'apologia di Antonio Raudense e la fortuna di Dante nel '400*, in "Giornale Dantesco", X (1902), p. 13.

94. Michele BARBI, *Dante, vita, opere e fortuna*, Firenze 1933, p. 122.

95. Hans RHEINFELDER, *Dante, il suo pensiero, il suo tempo nella predicazione di San Bernardino da Siena*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, cit., pp. 93-113.

96. Vedi Eugenio GARIN, *La filosofia*, Milano 1947, vol. I; Cesare VASOLI, *Storia della filosofia medievale*, Milano 1961.

97. Ezio SAVINO, *Un curioso poligrafo del '400: Antonio De Ferraris (Galateo)*, Bari 1941, pp. 275-276.

98. Eugenio GARIN, *Dante…*, cit., p. 114; G. FERRAÙ, *Il «De hominibus doctis» di Paolo Cortesi*, in *Umanità e storia. Studi in onore di A. Attisani*, Napoli 1971, vol. II, p. 274.

99. Wallace FERGUSON, *Il Rinascimento nella critica storica*, Bologna 1969, pp. 35-49; vedi anche C. VASOLI, *Umanesimo e Rinascimento*, Palermo 1969, pp. 5-8.

100. Paul Oskar KRISTELLER, *The Humanist B. F. and His Unknown Correspondence*, in *Essays in Honour of Garret Mattingly*, London 1966, pp. 56-78; Claudio MARCHIORI, *Bartolomeo Facio tra letteratura e vita*, Genova 1971, pp. 101-105.

101. Gianvito RESTA, *Giorgio Valagussa umanista del Quattrocento*, Padova 1964, p. 211.

102. Anita DELLA GUARDIA, *La Politia litteraria di Angelo Decembrio*, Modena 1910, pp. 67-70.

103. Poggio BRACCIOLINI, *L'infelicità dei principi*, a cura di D. Canfora, Roma 1998, p. 89; il manoscritto *De infelicitate principum* è conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze, Plut.47.19.

104. Coluccio SALUTATI, *Epistolario*, a cura di F. Novati, Roma 1896, pp. 372-73; 388 e 491.

105. Bindino DA TRAVALE, *La Cronaca (1315-1416)*, a cura di V. Lusini, Siena 1900.

106. Franco SACCHETTI, *Delle novelle*, cit., vol. I, novella CXXI, p. 199.

107. Dante ALIGHIERI, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano 1966, vol. I, pp. 481-563.

108. Antonio ANGELINI, *Due studi danteschi: le edizioni quattrocentesche della Divina Commedia*, L'Aquila 1960, pp. 7-22.

109. Carlo DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, cit., pp. 337-339.

110. Per un elenco degli inventari a stampa più significativi vedi Gianvito RESTA, *Dante nel Quattrocento*, cit., p. 76, nota 14.

111. Eugenio GARIN, *Dante…*, cit., pp. 120-121.

112. Lorenzo DE' MEDICI, *Simposio … Altrimenti i Beoni*, in *I sonetti del Burchiello di M. Antonio Alamanni*, Fiorenza 1568, cc. 111-126.

113. Giovanni BOCCACCIO, *Trattatello in laude di Dante…*, cit., p. 8.

114. Lorenzo DE' MEDICI, *Scritti scelti*, a cura di E. Bigi, Torino 1966, p. 212.

115. Giuseppe ZIPPEL, *I monumenti a Dante*, in *Il Trentino a Dante Alighieri*, Trento 1896.

116. Gianvito RESTA, *Dante nel Quattrocento*, cit., p. 82.

117. Pietro BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino 1960, pp. 145-146.

118. Joannis De Serravalle, *Translatio et comentum Dantis Alighieri*, Prato 1891, p. 824.

119. Leonardo Bruni, *Vita del Petrarca,* in *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio…*, cit., pp. 288-293.

120. *Ibid.*, p. 107.

121. Giovanni Boccaccio, *Opere in versi. Corbaccio, Trattatello in laude di Dante, Prose latine, Epistole*, a cura di P. G. Ricci, Milano-Napoli 1965, pp. 638-639.

122. Giannozzo Manetti, *Vita Dantis poetae florentini*, in *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio…*, cit., p. 150.

123. Paul Oscar Kristeller, *Supplementum Ficinianum*, Firenze 1933, vol. II, pp. 184-185.

124. Emilio Bigi, *Dante e la cultura fiorentina del Quattrocento*, Torino 1996.

125. Pier Vincenzo Menegaldo, *La lingua del Boiardo lirico*, Firenze 1963, pp. 18-20.

126. Giovanni Boccaccio, *Trattatello…*, cit., p. 640; Bruni, *Vita del Petrarca*, cit., p. 107.

127. Dante Alighieri, *Divina Commedia, Paradiso*, XV, 137.

128. Vedi Aldo Francesco Massera, *L'autenticità della Chronica parva ferrariensis*, in Ludovico Antonio Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, cit., 1726, tomo VIII, coll. 473-488.

129. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, I, X, 9.

130. *Ibid.*, I, XV, 2-4.

131. *Ibid.*, I, XII, 5.

132. *Ibid.*, II, VI, 5.

133. Dante Alighieri, *Divina Commedia, Inferno*, XII, 110-112.

134. Ludovico Antonio Muratori, *Delle antichità estensi ed italiane*, Modena 1717-1740, parte II, cap. II, p. 39.

135. Id., *Rerum Italicarum Scriptores*, cit., 1726, tomo IX, col. 253.

136. Pellegrino Prisciani, *Historia Ferrariae*, sec. XVI exeunte, Modena, Archivio di Stato, Manoscritti Biblioteca 129-134.

137. Tommaso Sandonnini, *Dante e gli Estensi*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria", Modena, IV serie (1893), pp. 149-191.

138. Isidoro del Lungo, *Dante e gli Estensi*, in "Nuova Antologia di Scienze Lettere e Arti", III serie, XI (1887), pp. 549, 576-577.

139. *Ibid.*, p. 550.

140. Alfonso Lazzari, *Il marchese Obizzo II d'Este, signore di Ferrara nel poema di Dante e nella Storia*, in "Il Giornale Dantesco", XXXIX, nuova serie, IX (1936), p. 129.
Sulla figura di Obizzo in Dante vedi anche: Giuseppe De Leva, *Sugli Estensi ricordati dall'Alighieri,* in *Dante a Padova. Studi storico-critici*, Padova 1865, pp. 235-251; Ildebrando Della Giovanna, *Osservazioni intorno al canto XII dell'Inferno*, in "Giornale Dantesco", VIII (1900), pp. 475-476.

141. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentiae*, in Pietro Jacopo Fraticelli, *Opere minori di Dante Alighieri, Liber secundus*, Napoli 1885, p. 463.

142. Dante Alighieri, *Divina Commedia, Inferno*, XVIII, 55-57.

143. Tommaso Sandonnini, *Dante e gli Estensi*, cit., pp. 165-168.

144. Dante Alighieri, *Divina Commedia, Purgatorio*, V, 77.

145. Tommaso Sandonnini, *Dante e gli Estensi*, cit., pp. 175-177.

146. *Ibid.*, pp. 184-190; sull'episodio e sui personaggi vedi anche: Giovanni Villani, *Croniche*, Venezia 1537, VII, p. 121, X, p. 86; *Chronicon Estense*, in Ludovico Antonio Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, cit., 1729, tomo XV, p. 342; Bartolomeo Da Ferrara, *Polyhistoria*, *ibid.*, tomo XXIV, 1738, pp. 706-707; Galvano de la Flamma, *Manipulus florum sive Historia Mediolanensis*, *ibid.*, 1727, tomo XI, pp. 531-535, coll. 537-740; Alessandro Giulini, *L'ultimo dei Giudici di Galtura nella Divina Commedia*, Milano 1894; Isidoro Del Lungo, *Dante nei tempi di Dante*, Bologna 1888, pp. 288-290; Eugenio Donadoni, *Il canto VIII del Purgatorio*, in *Letture Dantesche*, Firenze 1958, pp. 161-180; Michele Cecchi Torriani, *Il canto VIII del Purgatorio e i Visconti di Pisa e di Milano*, Firenze 1964; Giuseppe Petronio, *Il canto VIII del Purgatorio*, in *Lectura Dantis Scaligera*, *Purgatorio*, Firenze 1967, canto VIII, p. 263 ss.

147. Per l'ampia disamina dell'importante cimelio vedi in questo stesso volume Ernesto Milano, *Il Dante "Estense"*, pp. 59-95.

148. *Esortazione allo studio della Divina Commedia fatta nel 1459 al Duca Borso di Ferrara*, in Biblioteca Riccardiana, Firenze, *Codice Riccardiano n. 2560*, copiata e pubblicata da P. Fanfani nelle *Indagini dantesche messe insieme da Niccola Castagna*, Città di Castello 1895, pp. 21-32.

149. Sulla figura del principe vedi Giuseppe Pardi, *Leonello d'Este, marchese di Ferrara*, Bologna 1904.

150. Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I*, Torino 1903, pp. 97-98.

151. Giosuè Carducci, *La gioventù di Ariosto e la poesia latina in Ferrara*, in *Edizione nazionale delle Opere di Giosuè Carducci*, Bologna 1936, vol. XIII, p. 151.

152. Angelo Decembrio, *Politia litteraria,* Augusta Vindelicorum, 1540, I, *pars* 6ª. Il manoscritto dell'opera, splendidamente miniato, è conservato nella Biblioteca Vaticana (Vat.Lat.1794). Infatti Decembrio, che già nel 1447 aveva cominciato a lavorare a quest'opera, fissandone il titolo in *De politia litetraria variisque poetae Virgilii laudibus*, morto Leonello aveva deciso di ampliarla e di dedicarla a Pio II. Vedi anche: Albano Biondi, *Angelo Decembrio e la cultura del principe,* in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma 1982, pp. 637-657.

153. Id., *Politia litteraria*, cit., I, *pars* 9ª.

154. Luigi Frati, *Nicolò Malpigli e le sue rime*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XL (1893), XXII, 66, p. 323.

155. La poesia si trova nel *codice Ambrosiano D.24*, c. 225r, Milano, Biblioteca Ambrosiana.

156. Il catalogo è pubblicato da Antonio Cappelli, *Inventarium bonorum mobilium domini*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XIV (1889), pp. 1-30; v. anche Luigi Napoleone Cittadella, *Il castello di Ferrara*, Ferrara 1875; Giulio Bertoni, Emilio Paolo Vicini, *Il castello di Ferrara ai tempi di Niccolò III: Inventario della suppellettile del Castello nel 1436*, Bologna 1907, p. 90; Giuseppe Pardi, *La suppellettile dei palazzi estensi in Ferrara nel 1436*, Ferrara 1908, pp. 120-123 che però non riporta il catalogo.

157. *Catalogo di Borso* del 1467 pubblicato da Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese…*, cit., p. 222.

158. Antonio Cappelli, *La Biblioteca Estense nella prima metà del sec. XV*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XIV (1889), pp. 1-30 [citazione p. 24, n. 183]: *Libro uno chiamado Cecho de Ascholi in vulgare in menbrana coverto de chore roso.*

159. *Ibid.*, p. 22, n. 164: *Libro uno chiamado Fatio de li Uberti, in membrana et in vulgaro coverto de colore verde.*

160. Fazio degli Uberti, *Dittamondo*, Modena, BeuMo, ms. cart, 1436, It. 483 (α.P.4.7); per ulteriori notizie sul codice e su altri documenti della Libreria Estense a Ferrara vedi: *Liriche edite ed inedite di Fazio degli Uberti*, testo critico con una introduzione sulla famiglia e sulla vita dell'autore per cura di R. Renier, Firenze 1883, pp. CLIII-IV.

161. Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese…*, cit., p. 63.

162. *Ibid.*, pp. 10, 121; vedi anche Girolamo Mancini, *Vita di L. Battista Alberti*, Firenze 1882, p. 189.

163. Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese…*, cit., p. 121.

164. Giuseppe Pardi, *Leonello d'Este*, cit., rispettivamente pp. 145 e 33.

165. *Rime scelte dei poeti ferraresi antichi e moderni*, a cura di G. Baruffaldi, Ferrara 1713, pp. 21-23.

166. Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese…*, cit., p. 121; vedi anche *Rime scelte dei poeti ferraresi…*, cit., p. 26 nel quale si trova un componimento volgare di Del Basso.

167. Lodovico Carbone, *Elogio*, ms., sec. XV, BeuMo, Cod. Campori Appendice, 92, γ.N.8.6.24, c. 4r.

168. Così definito in un sonetto dell'amico, celebre poeta e mecenate miniaturista Gaspare Visconti, seguace del Petrarca, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", V (1885), p. 239, n. 4: «Non fu facto questo sonetto, per voler judicar tra doi tanti homini (cioè Dante e Petrarca), ma sol per motteggiar cum Bramante sviscerato partigiano di Dante»: vedi anche Luca Beltrami, *Bramante poeta*, Milano 1884.

169. *Poesie antiche del Petrarca. Recaneti et altri*, BeuMo, cod. estense It. 262 (α.U.7.24), sec. XV, cc. 146r-159v.

170. Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese…*, cit., p. 121.

171. *Frammento di un catalogo della Libreria di Borso d'Este, 1467*, in Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese…*, cit., *Appendice I*, pp. 213-225, già pubblicato da Luigi Napoleone Cittadella, *Il Castello di Ferrara*, cit., p. 63 ss., del quale il filologo modenese sottolinea parecchi errori e gravi omissioni.

172. Luigi Napoleone Cittadella, *Il Castello di Ferrara*, cit., pp. 78-85.

173. Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese…*, cit., *Appendice II*, pp. 235-252 e Adolfo Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I*, in: "Atti e memorie della R. Deputazione di Storia Patria per la Romagna", III serie, VI (1888), p. 103 ss. Vedi anche *Nicolai III Epistolae et Decreta*, ASMo, ASE, Cancelleria Ducale, Leggi e Decreti, Serie B, Registro IV (1419-1441).

174. Tutti conservati nell'*Archivio Estense* presso l'ASMo.

175. *Memoriale 1457-68*, ASMo, Camera Ducale Estense, Amministrazione della Casa, Guardaroba n. 51, c. 27.

176. Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese…*, cit., p. 61.

177. Giuseppe Pardi, *Borso d'Este*, estratto da "Studi Storici", Pisa 1907, pp. 119-120.

178. Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese…*, cit., p. 121.

179. Ludovico Carbone, [Lettera all'] *Illustrissimo et eccellentissimo Principe et domino … Herculi Duci Ferrariensi…*, Florentia, Kalendas maij [1473], in *Collectio epistolarum*, BeuMo, It. 833 (α.G.1.15), n. 55.

180. Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, *I Filelfo e l'Umanesimo alla corte dei Gonzaga*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XVI, VIII (1890), 46-47, p. 205; vedi anche: Maria Luisa Mansi, *La «Vita di Dante e del Petrarca» di Leonardo Bruni*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, cit., pp. 403-416.

181. Mario Filelfo, *Libro di misser Mario philelpho, doctore Cavallieri et poeta chiamato Glycefila…*, BeuMo, sec. XV, cod. est. It.100 (α.P.6.19), c. 1v.

182. Gasparo Sardi, *Adversara, et variorum Carmina: Epistolae latino atque Italico idiomate conscriptae…*, Miscellanea varia, BeuMo, sec. XV, Lat. 228 (α.W.2.11), n. 38, c. 211v.

183. *Ibid.*, p. 31.

184. Bernardus Ilicinus, *In Triumphos Francisci Petrarce … expositio*, BeuMo, sec. XV, It. 397 (α.H.3.2), cc. 105v, 179v, 180r.

185. *Manoscritto di antiche rime*, Modena, Collegio San Carlo, Busta F, n. 3, illustrato da Francesco Flamini, *Un codice del Collegio di S. Carlo e le raccolte a penna di rime adespote*, in: "Propugnatore", nuova serie, V (1892), parte I, pp. 279-314; vedi Id., *Gli imitatori della lirica di Dante e del "dolce stil novo"*, in *Studi di storia letteraria*, Livorno 1895, p. 1.

186. Giuseppe Antonelli, *Indice dei manoscritti della Civica Biblioteca di Ferrara*, Ferrara 1884.

187. Antonio Belloni, *Un lirico del Quattrocento a torto inedito e dimenticato, Giovan Francesco Suardi*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", LI, XXVI (1908), 151, pp. 147-206.

188. Giuseppe Zonta, *Filippo Nuvolone e un suo dialogo d'amore*, Modena 1905, p. 45; e Carlo Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri*, cit., vol. III, pp. 108-114; Dante Alighieri, *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia letteralmente ristampata*, a cura di G. G. Warren Lord Vernon, Londra 1858.

189. Antonio Cammelli, *Rime edite ed inedite*, a cura di A. Cappelli e S. Ferrari, Livorno 1884; *I sonetti faceti di A. Cammelli secondo l'autografo Ambrosiano editi ed illustrati da Erasmo Pèrcopo*, Napoli 1908, in molti dei quali non è difficile riconoscere il tributo letterario a Dante; vedi anche Vittorio Rossi, *Niccolò Lelio Cosmico, Poeta padovano del sec. XV*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XIII, VII (1889), 37, pp. 131, 139-140; vedi anche Vittorio Cian, *Una satira di N. L. C.*, Pisa 1903, nella quale l'autore rileva le imitazioni dantesche e petrarchesche.

190. Nicolai Corigii, *Fabula Psiche et cupidinis. Poema…*, ms., sec. XV, BeuMo, It. 836 (α.H.6.1), cc. 34v-38r. Il codice è pubblicato da Rodolfo Renier, *Canzonieretto adespoto di N. da C.*, Torino 1892, n. 12; sul codice vedi anche Giorgio Rossi, *Il codice Estense X.°.34*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XXX (1897), pp. 1-62; vedi anche *Ad divam Lucretiam Borgiam Estensem Alexandrini opusculus*, BeuMo, It. 20 (α.P.9.25) e Giulio Bertoni, [Rassegna bibliografica su] *Edmund G. Gardner, The King of Court Poets. A Study of the Work, Life and Times of Ludovico Ariosto*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", L, XXV (1907), 148, p. 408, nota 2.

191. Alessandro Luzio, Rodolfo Renier, *La Coltura e le relazioni letterarie di Isabella d'Este Gonzaga*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XXXVII a XIX (1901), pp. 201-245; XXXVIII a XIX (1901), pp. 41-70.

192. *Vari componimenti Poetici volgari cavati dall'archivio di S.A.S. i quali erano tra i manoscritti di Antonio Tebaldeo, 1700, L. A. Muratori*, ms., sec. XV, BeuMo, It. 838 (α.T.9.19), c. I.

193. Antonio Cornazano, *Canto del modo di regnare*, ms., sec. XV, BeuMo, It. 177 (α.I.6.21), n. 2, cc. 22r-32r.

194. Id, *De excellentum Virorum principibus ab origine mundi per aetates*, ms., sec. XV, BeuMo, It. 101 (α.P.6.4); e Ferdinando Gabotto, *Notizie ed estratti del poemetto inedito «De excellentum Virorum…» di Antonio Cornazzano*, Pinerolo 1889.

195. Albrecht Reinhard, *Tito Vespasiano Strozzi…*, Leipzig 1891; e Id., *Ponerolycon*, Leipzig 1890, pubblicato in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XVII, IX (1891), 49, pp. 165-166.

196. Giulio Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese…*, cit., p. 111.

197. Giovan Battista Vermiglioli, *Bibliografia storico Perugina o sia Catalogo degli scrittori che hanno illustrato la storia della città, del contado, delle persone, de' monumenti della letteratura…*, Perugia 1823, pp. 239-242; Id., *Memorie di Jacopo Antiquari*, Perugia 1813, pp. 9-12, 256-258.

198. Candido Bontempi, *Libro del Salvatore*, ms. pergamenaceo, sec. XV, BeuMo, It. 353 (α.T.5.27), esemplare di dedica a Borso d'Este; un altro manoscritto del poema, completo di una seconda parte, è conservato nella Biblioteca Comunale Augusta di Perugia, n. 229-30, (D. 47-48), *Comenza el prologo de meser Candido dei Bontempi da Perosa cavaliero nel libro del Salvatore … destinato al inclito et ill. mo principe messer Borso duca di Modena et de Regio*, ms. cart., sec. XV, 2 voll., riportato in Giuseppe Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, Forlì 1895, vol. V, pp. 229-230, dove è citato come «Poemetto».

199. A questi giudizi corrispondono quelli di Ugo Caleffini, *Cronaca rimata della Casa d'Este*, a cura di Antonio Cappelli, in "Atti e memorie della Regia Deputazione di Storia Patria Modenese e Parmense", II (1864), pp. 267-312.

200. Gioacchino Maruffi, *La Divina Commedia, considerata quale fonte dell'Orlando Furioso e della Gerusalemme Liberata*, Napoli 1903; vedi anche recensione dell'opera, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XLIV a XXII (1904), pp. 234-237.

201. Per le condizioni della cultura a Modena nel secolo XIV ed anche nel successivo, vedi: Giulio Bertoni, Emilio Paolo Vicini, *Studi di grammatica a Modena*, in "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi", V serie., IV (1905), pp. 143-258.

202. Alessandro Giuseppe Spinelli, *Gli Aldighieri danteschi nel modenese*, in "Memorie della Regia Accademia di Scienze Lettere ed Arti in Modena", III serie, IV (1902), pp. 187-211.

203. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, XV, 2-4.

204. Id., *La Divina Commedia*, *Paradiso*, VI, 75.

205. Lucano, *Pharsalia*, I, 41.

206. Alessandro Giuseppe Spinelli, *Appunti per servire a una bibliografia modenese*, Modena 1906.

207. Giuseppe Cavazzuti, *Il culto di Dante a Modena*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti di Modena", V serie, X (1952), p. 190.

208. Per l'importanza dell'opera del Castelvetro negli studi danteschi modenesi e per la loro continuità nella città geminiana dal secolo XVI al XIX vedi in questo stesso volume il saggio di Anna Rosa Venturi, *La fortuna di Dante nella cultura modenese*, pp. 313.

209. Ernest Robert Curtius, *La littérature européenne et le Moyen Age latin*, trad. fr., Paris 1956, p. 433.

210. Natalino Sapegno, *Compendio di storia della letteratura italiana*, Firenze 1960, vol. I, p. 151.

211. Federigo Melis, *Aspetti della vita economica medievale. Studi sull'Archivio Datini di Prato*, Siena 1962, dove si osserva che i Datini avevano filiali commerciali a Barcellona, a Valencia e a Maiorca.

212. Mario Marcazzan, *Presenza di Dante nella cultura europea*, in *Atti del II Congresso nazionale di studi danteschi*, Firenze 1966, p. 275.

213. Giorgio Petrocchi, *La tradizione emilano-bolognese del testo della «Commedia»*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna 1967, p. 324.

214. John Mattews Manly, *Chaucer's Mission to Lombardy*, in "Modern languages notes", XLIX (1934), p. 209 ss.

215. Geoffrey Chaucer, *The Monk's tale*, in *A Six-text print of Chaucer's Canterbury tales…*, London 1872, frammento VII, vv. 2460-61.

216. Paget Jackson Toynbee, *Dante in English Literature from Chaucer to Cary*, Londra 1909, vol. I, p. 268; e Id., *Dante e l'Inghilterra*, in: *Dante, la vita le opere, le grandi città dantesche…*, cit., pp. 260-273; Charles Dedeyan, *Dante en Angleterre*, Paris 1961, vol. I, pp. 8-50; Mario Praz, *Chaucer e i grandi trecentisti italiani*, in *Machiavelli in Inghilterra e altri saggi*, Firenze 1962, p. 45.

217. Tommaso Pisanti, *Dante nell'Europa del Trecento e del Quattrocento*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, cit., pp. 449-470.

218. Albert Counson, *Dante en France*, Paris 1906, pp. 4-5; vedi anche: Maurice Mignon, *Dante e la Francia*, in *Dante, la vita, le opere, le grandi città dantesche…*, cit., pp. 250-259.

219. Franco Simone, *Di nuovo su Dante e la cultura francese del Rinascimento*, in "Studi francesi", VII (1963), pp. 201-217.

220. Liano Petroni, *La prima segnalazione di Dante in Francia*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, cit., pp. 385-86.

221. Christine de Pizan, *Livre de la Mutacion de Fortune*, Paris 1959, vv. 4645-49.

222. Ernest Beyer, *Traducteurs et commentateurs de Dante en France*, in "Bulletin de la Faculté de Lettres de Strasbourg", XLIV (1965-66), pp. 583-618.

223. Giuliano Mambelli, *Le traduzioni della Divina Commedia e delle opere minori*, Firenze 1926.

224. Dante Alighieri, *La Comédie de l'Enfer, du Purgatoire et du Paradis, mise en ryme français et commenteé par l'abbé Balthazard Gronzier*, Paris 1596-97.

225. Emile Picot, *Le français italianisants au XVIe siècle*, Paris 1906, pp. 161-221; vedi inoltre Piero Barbera, *Mercanti e stampatori fiorentini a Lione*, in "Rassegna Nazionale", CLVII (1907), pp. 630-645.

226. Giuseppe Gabetti, *Dante e la Germania*, in *Dante, la vita, le opere, le grandi città dantesche…*, cit., p. 290.

227. Giovanni Boccaccio, *Vite di Dante*, Bari 1918, p. 55.

228. W.Theodor Elwert, *s.v.* «Germania», in *Enciclopedia Dantesca*, vol. III, Roma 1971, traccia un panorama generale della diffusione dell'opera di Dante.

229. Mario Pensa, *Sulle prime segnalazioni di Dante nei paesi in lingua tedesca*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, cit., p. 352.

230. Hartmann Schedel, *Liber cronicarum*, Norimberga 1493, ff. LXXXVII, CCXXIII.

231. Jacobi Philippi Bergomensis, *Supplementum Chronicarum appellata…*, Venezia 1483, libro XIII, p. 139.

232. *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio…*, cit., pp. 194-197.

233. Sebastiano Brant, *Narrenschiff*, [*Stultifera navis*, trad. lat. di J. Locker, Basilea 1497].

234. Giuseppe Gabetti, *Dante e la Germania*, cit., p. 288.

235. Per la diffusione in Ungheria della *Commedia* e delle opere minori di Dante dal secolo XIV al secolo XX, vedi: Tibor Kardos, *Dante in Ungherese*, in "Studi danteschi", XXXIX (1962), pp. 85-105.

236. Mario Casella, *Il «Somni» d'en Bernart Metge e i primi influssi italiani nella letteratura catalana*, in "Archivum Romanicum", III (1919), pp. 145-205; vedi anche: Marco Boni, *La prima segnalazione di Dante in Spagna*, in *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, cit., pp. 389-402; vedi anche: Cesare de Lollis, *Dante e la Spagna*, in: *Dante, la vita, le opere, le grandi città dantesche…*, cit., p. 274-280.

237. Dante Alighieri, *La Commedia, tradotta in Castigliano da Enrique de Villena con le glosse di Margués de Santillana*, in Paul Oskar Kristeller, *Iter italicum*, Londra 1989, vol. IV, p. 338; Madrid, Biblioteca Nazionale, Misc. XIV-XV, ms. 10186/li 110.

238. Mebel Schiff, *La Bibliothèque du Marquis de Santillana*, Paris 1905.

239. Arturo Farinelli, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Torino 1922, p. 80.

240. Mario Casella, *Il «Somni» d'en Bernart Metge…*, cit., p. 205.

241. Ernest Robert Curtius, *Le "retard" culturel de l'Espagne*, in: *La litterature européenne et le Moyen Age latin*, cit., p. 654 ss.

242. Adolfo Bartoli, *Storia della letteratura italiana*, Firenze 1884, vol. V, p. 1.

243. Ernst Walser, *Poggius Florentinus. Leben und Werke*, Leipzig 1914, p. 118.

244. Gianvito Resta, *Dante nel Quattrocento*, cit., p. 86.

245. *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio…*, cit. Vedi anche Giuseppe Lando Passerini, *Le vite di Dante…*, cit.

246. Giovanni Boccaccio, *Esposizione sopra la Commedia di Dante*, a cura di G. Padoan, Milano 1965, p. 7.

247. Carlo Alberto Madrignani, *Di alcune biografie umanistiche di Dante e Petrarca*, in "Belfagor", 18 (1963), pp. 29-48.

248. Giovanni Boccaccio, *Compendio della Vita di Dante*, in: *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio…*, cit., Compendio 16, pp. 36-37.

249. Benvenuto De Rombaldis, *Comentum super Dantis Aligherii Comediam*, a cura di I. F. Lacaita, Firenze 1882, vol. I, p. 15.

250. Francesco da Buti, *Commento sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, cit., pp. 8-10.

251. Giuseppe Lando Passerini, *Le biografie di Dante*, in *Dante, la vita, le opere, le grandi città dantesche…*, cit., p. 321.

252. Carlo Dionisotti, *Dante nel Quattrocento*, cit., pp. 356-361; vedi anche Emilio Bigi, *Dante e la cultura fiorentina del Quattrocento*, cit., pp. 227-228.

253. Giuseppe Lando Passerini, *Le biografie di Dante*, cit., p. 322.

254. Gian Mario Filelfo, *De clarissimi poetae Dantis Florentini vita et moribus*, in: *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio…*, cit., p. 164; V. su quell'opera il saggio di Gaetano Sgarlata, *Gianmario Filelfo interprete di Dante*, Palermo 1931.

255. Gianvito Resta, *Dante nel Quattrocento*, cit., pp. 89-90.

256. Cristoforo Landino, *Vita Dantis*, in *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio…*, cit., p. 187; David Thompson, *Landino life of Dante*, in "Dante Studies", 88 (1970), pp. 119-127.

257. Emilio Bigi, *Dante e la cultura fiorentina del Quattrocento*, cit., p. 238; Carlo Dionisotti, *Dante nel Quattrocento*, cit., pp. 361-374.

258. Eugenio Garin, *Dante e il Rinascimento*, cit., p. 22. Per considerazioni generali sul piano prettamente ideologico-filosofico dal naturalismo scientifico del '200 all'incomprensione dell'Umanesimo, v. Rocco Montano, *Dante e il Rinascimento*, Napoli 1942.

259. Alessandro Vellutello, *Biografia di Dante*, in Dante Alighieri, *La Commedia*, Venezia 1544; per la citazione vedi: *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio…*, cit., pp. 202-203.

260. Giuseppe Lando Passerini, *Le biografie di Dante*, cit., p. 323.

261. Giuseppe Pelli, *Memorie per servire alla vita di Dante Alighieri ed alla storia della sua famiglia*, Firenze 1823, p. 10.

262. Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, cit., 1789, t. V, p. II, pp. 487-489.

263. Domenico Ronzoni, *Per la storia della fortuna di Dante nel '400*, cit., p. 172.



III

IL DANTE "ESTENSE"*



c. 21r, particolare.

nella pagina precedente: *c. 1r.*
(Tutte le immagini di questo capitolo sono tratte dal Dante "Estense")

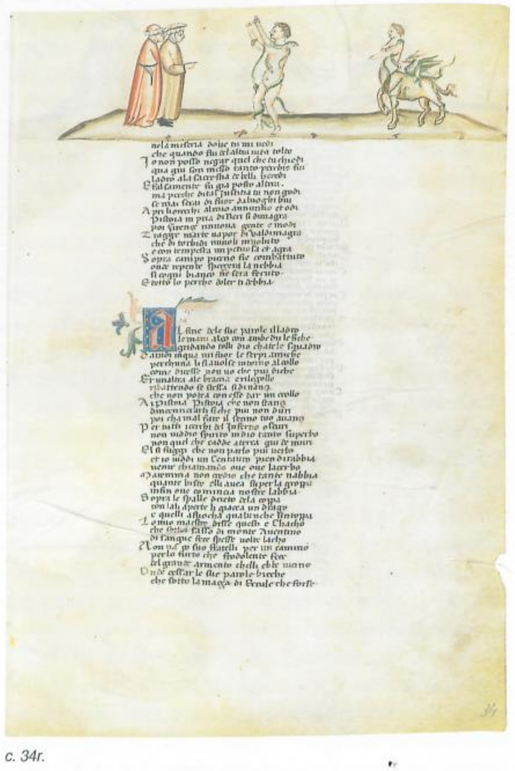
Il codice It.474=α.R.4.8 conservato alla Biblioteca Estense contiene la *Commedia* di Dante Alighieri, nota agli studiosi del Poeta come l'*Estense*, o come il Dante "Estense".
Non presentando una datazione certa, è attribuibile al secolo XIV exeunte tra gli anni 1380-1390. Di mm 350x255, è composto da 140 carte segnate recentemente a matita, in basso a destra, più due di guardia iniziali, numerate pure a matita con numeri romani.
Si tratta di un manoscritto omogeneo, cioè concepito come singola unità codicologica, totalmente membranaceo, ivi compresi i due fogli di guardia di epoca recente, mentre la controguardia è rappresentata da un foglio di carta fiorata settecentesca, alquanto rozza, che mal si armonizza con il resto del manufatto.
La pergamena, molto spessa, non è raffinata, e nelle prime carte del codice presenta delle pieghe rimarcate. A c. 67 si trova traccia di un restauro rozzo, forse ottocentesco, eseguito con un pezzetto di pergamena incollato per risarcire uno strappo sul foglio, della lunghezza di circa 7-8 centimetri.
In ciascuna delle carte il testo è disposto su una colonna a piena pagina, con un numero di linee che oscillano da un minimo di 46, ad un massimo di 56, dato quest'ultimo il più costante.
Per quanto riguarda la composizione materiale il codice risulta formato da 15 fascicoli, tutti di 10 fogli, ad eccezione del quinto, del quattordicesimo e del quindicesimo, che sono quaternioni, e del decimo che è un ternione.
Essi non portano alcuna segnatura, mentre i richiami sono costantemente indicati in basso, a destra, alla fine di ciascun fascicolo.
Vi sono labili tracce di rigatura a piombo e conseguenti fori su alcune carte il cui taglio, a seguito delle smarginature subite, appare oggi quasi dentellato. Il segno più tangibile della rigatura si trova, ad esempio, a c. 81v e c. 90v, dove è visibile chiaramente sulla pergamena la squadratura della colonna centrale, in forma di rettangolo, destinata a contenere la scrittura.
Il manoscritto è vergato con caratteri gotici tondeggianti che si avvalgono di scarse e non ricorrenti abbreviazioni classiche, eseguite da un copista che, pur esperto di trascrizioni e di impaginazione, e pur dotato di un buon ductus che sfocia in un'apprezzabile nitidezza calligrafica, non doveva essere molto colto, come dimostrano gli errori grammaticali spesso presenti e le non corrette letture e trascrizioni, né molto attento, visto che in qualche caso, come nel canto VI del *Purgatorio*, ripete integralmente una terzina. Tuttavia, complessivamente, il testo è abbastanza corretto, pur con i limiti grammaticali del tempo, quali l'uso particolare delle vocali toniche e di quelle atone, la mancanza di punteggiatura, di accenti e di apostrofi, la frequenza della lettera *h* intervocalica, il raddoppiamento delle consonanti, la loro ricorrente unione, con reiterati raddoppiamenti sintattici, la continua presenza di metatesi, di aferesi, di apocope, di epitesi e di epentesi, l'uso di abbreviature e di maiuscole o minuscole non sempre canoniche. Ne abbiamo anche prova attraverso il giudizio che Colomb De Batines[1] dà su due codici estensi: il primo, l'*VIII. C.6*, cioè l'*α.A.4.8*, di cui mette in evidenza la «quasi perpetua bontà della sua lezione, predicata già come tale dai filologi...», e il secondo l'*VIII.F.20*, cioè l'*α.F.6.9*, del quale non esita a dire, senza ricorrere ad eufemismi,

che «l'amanuense è un idiota», sottolineandone vari errori e infortuni linguistici.
Appare però doveroso considerare come «per un amanuense del secolo XIV, anche professionista e di buona cultura, il poema si presentasse irto di ignorati termini geografici, storici, mitologici, scientifici, sovente di difficile lettura o incerta scrittura» e tutto ciò, secondo il Petrocchi[2], «è circostanza che condiziona di sé, tutta l'area della *Commedia*».
Il testo è anche accompagnato, ma solo nei primi canti dell'*Inferno*, alle cc. 4v; 7r e v, 8r, 10r, 11v, 12r, 31r, 35v, alla c. 59r del *Purgatorio* e alla c. 115v del *Paradiso*, da glosse marginali scritte in corsivo, ora integralmente trascritte così come tutto il testo del codice[3]. Esse risultano di altra mano, sicuramente posteriore, che, come asserito pacificamente da tutti i filologi che se ne sono occupati nel tempo, e come è chiaramente deducibile dal linguaggio usato, è veneziana.
Per quanto riguarda la decorazione il codice, che ha alla c. 1r. una vera e propria miniatura, è uno dei pochi che presentano il Poema totalmente illustrato, tra i circa seicento manoscritti danteschi finora conosciuti e classificati in tutto il mondo, dal momento che ben 251 disegni acquerellati che corrono sul margine superiore delle carte del codice, smarginato nel Settecento, corredano canto per canto, quasi visualizzandolo, il fantastico volo della *Commedia*.
I canti, che si susseguono, sono tra loro brevemente intervallati, hanno tutti al loro principio un capolettera colorato, spesso corredato da un fregio aureo sul lato sinistro, che delimita un campo blu nel quale è inscritta una lettera di colore rosso per i canti dell'*Inferno*, e di colore bianco rosato per il *Purgatorio*, mentre per il *Paradiso* i colori sono invertiti e si hanno lettere ornate di blu su campo rosso.
Le tre Cantiche, oltre al capolettera di maggiore grandezza, portano un fregio miniato che corre, accompagnando il testo, sul lato sinistro di tutta la pagina.
All'inizio delle prime due Cantiche è presente per due volte, sul margine inferiore a c. 1r e a c. 49r, cioè all'inizio dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, uno scudo gentilizio con banda azzurra bordata di argento su campo rosso, del quale si ignora l'origine e la provenienza, ma che certo fa capo al suo possessore.
All'inizio del *Paradiso* il fregio marginale è completato in basso da un monogramma cristiano inscritto in un sole raggiante.
All'interno del piatto anteriore del codice, in alto a sinistra, è posto un cartellino che reca l'iscrizione «R. Biblioteca Estense» accompagnato dallo stemma sabaudo e dalla segnatura «R.4.8 Ital.474». La collocazione è riportata anche nel verso del foglio di risguardo, inserita in un timbro con la scritta «Biblioteca Estense (Modena) cod. Ital. 474. Vecchia segnatura Ms.VII.G.6. Segnatura attuale α.R.4.8 c.II+140». Lo stesso timbro è ripetuto, in basso a destra, sul recto del foglio di risguardo posteriore.
Nel recto della prima carta di guardia, in basso al centro, è posto il timbro ad inchiostro grasso «B.E.» ripetuto a c. 140v con a fianco, a matita, l'indicazione delle carte «II+140». A c. 5r è visibile un vecchio timbro rettangolare con l'iscrizione «R. Biblioteca/ Estense/di Modena». Il timbro ad inchiostro grasso «B.E.» è riproposto sulle carte iniziali del *Purgatorio* e del *Paradiso*.
A c. 1r e a c. 139r appare un altro timbro tondo rosso con la scritta: «Biblioteque Nationale [di Parigi]» che, come vedremo, fa parte dell'alquanto avventurosa storia del codice.
All'interno del piatto posteriore è incollata una carta rettangolare con la scritta, che si riferisce al recupero del codice, a firma di «Antonio Lombardi 1° Bibliotecario» e la data «Modena 16. Nov. 1816», e sono ribadite le segnature a matita.
La legatura, in marocchino rosso, del secolo XVIII exeunte o XIX ineunte del tipo detto «tiraboschiano», ha un dorso più antico, ma non originale, in quanto racchiude un codice ampiamente smarginato nel Settecento, come è ben visibile dai disegni posti in alto, sensibilmente danneggiati. Su quel dorso sono stati inseriti e rimontati, con un restauro abbastanza corretto e quindi probabilmente più vicino a noi nel tempo, i due piatti, certo di epoca posteriore, che entrambi portano impresso in oro, al centro, lo stemma della famiglia estense, non chiaramente decifrabile nei suoi particolari.
Intorno ai due piatti corre una filettatura in oro, a greca, più tarda, che va a formare una cornice interna, mentre altri fregi aurei sono posti trasversalmente sul dorso, così come è in oro l'iscrizione «Dantes Alighieri», posta su di esso in alto, mentre in basso è incollato il cartellino recante la collocazione nell'attuale "réserve" dei manoscritti.
Per quanto attiene ai problemi che riguardano l'individuazione del testo è da osservare che il nome dell'autore non compare all'inizio di esso, anche se il Poeta è raffigurato in maniera riconoscibile con un libro in mano nella «N» iniziale del Poema. Il nome di Dante è altresì richiamato nell'epitaffio del Poeta posto in chiusa dopo la fine della terza Cantica[4]: *Theologus Dantes*.

Come è tradizione dei manoscritti più antichi non appare alcun titolo iniziale, e neppure in premessa delle tre Cantiche, ma il testo comincia a c. 1r con l'incipit dell'*Inferno*: *Nel mezzo del camin di nostra vita…*, che chiude a c. 47v con il verso *E quinci uscimmo ariveder le stelle*. Segue una carta bianca, la 48rv, mentre a c. 49r è posto l'inizio del *Purgatorio*: *Per correr miglior acque alza le vele…*, chiuso a c. 92v con il verso *Puro e disposto a salir ale stelle*. Infine, dopo due carte bianche, le 93 e 94r e v, a c. 95r inizia il *Paradiso* con *La gloria di colui che tutto muove…* e chiude a c. 139r con il verso *Lamor che muove il sol elaltre stelle*, che non può essere considerato l'explicit vero e proprio del codice in quanto segue, nella medesima carta, l'epitaffio di Dante, che finisce con le parole *Ad sua Settembris idibus astra redit*, autentica chiusa del manoscritto.

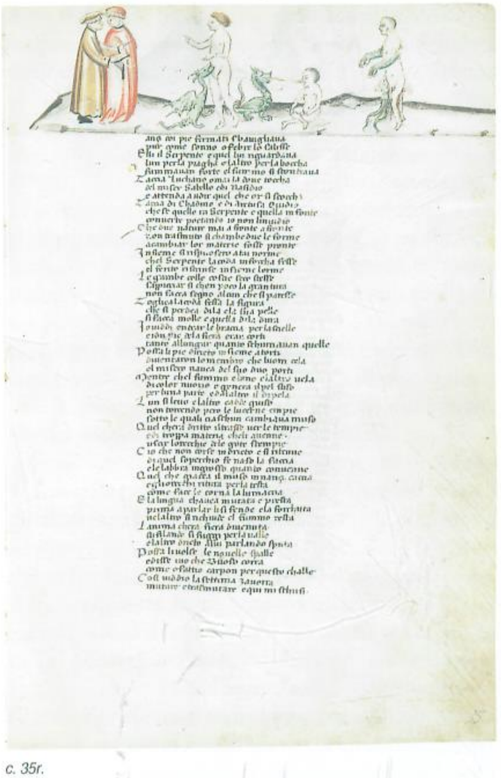
Vicende storiche, catalografiche e bibliografiche

Il codice giunge a noi dall'antico Fondo estense, anche se dobbiamo registrare un vuoto di circa tre secoli, dal momento della sua produzione alla fine del secolo XVII, allorché appare per la prima volta, perfettamente identificabile, nell'*Inventario* dei manoscritti compilato da Benedetto Bacchini[5] che svolge la sua funzione di bibliotecario ducale dal 1697 al 1700. In tale importante documento, della fine del secolo XVII, egli così lo annota: «Dante. La Commedia con figure in folio pergam.». Nella seconda parte, non più divisa in classi ma per scansie, una sorta di topografico, si legge nel secondo fascicolo: «Dopo il 1300. Dante. La Commedia figurata pagina per pagina. In fol. pergam.».
La presenza del cimelio è confermata da un altro documento, conservato anch'esso presso l'Archivio di Stato. Si tratta di un manoscritto cartaceo del secolo XVII, in due volumi[6]. Nel volume per autori, il *Dante* è segnalato come il codice «X. 2» e descritto come «Dante manoscritto, figurato, miniato, antichissimo, in f. ».
Difficile e supportato da prove indirette è il tentativo di stabilire come il codice *α.R.4.8* sia entrato a far parte della raccolta estense alla fine del secolo XVII. Tenuto conto che non serve a gettare luce sulla vicenda neppure l'*Inventario*[7] redatto il 30 luglio 1618 dopo la morte dell'Imola, dignitario di corte che per incarico di Cesare d'Este ha ospitato in casa sua a Modena ben 2720 volumi, la maggior parte dei libri della Biblioteca, peregrinanti di casa in casa per circa vent'anni dopo l'arrivo da Ferrara, in cerca di una sistemazione dignitosa e scevra da pericoli di furti e da quelli ambientali.
Considerato altresì che non è utile allo scopo neppure l'elenco per materie dei libri che si trovavano presso il duca Cesare, preparato contemporaneamente al primo, ma giunto fino a noi mutilo, come risulta dai frammenti riguardanti la filosofia e la sacra scrittura conservati nell'Archivio di Stato di Modena, l'unica traccia ci viene da una lettera scritta il 5 ottobre 1587 da Alfonso Gioia[8] e indirizzata direttamente alla «Serenissima Altezza, il Duca Francesco II». Il documento, anch'esso custodito nell'Archivio di Stato di Modena, è una specie di testamento con il quale il personaggio ferrarese dona al duca di Modena la sua libreria, ricca di manoscritti e libri a stampa, di testi riguardanti la topografia e l'idraulica, insieme a strumenti matematici e a «pitture delle più eccelenti di Ferrara». Egli precisa che alcuni libri sono «in sua libera potesta» presso la sua famiglia, mentre altri sono stati donati in pegno ed occorrono delle somme di denaro per ottenere la loro restituzione.
Viene spontaneo chiedersi chi sia Alfonso Gioia e come mai egli si senta tanto legato alla famiglia d'Este che ha lasciato Ferrara fin dal 1598. Definito genericamente «poligrafo», è in realtà un ingegno poliedrico versato in varie discipline, dall'ideologia alla letteratura, all'arte, alla poesia, alla critica e, come emerge dalla sua attività ricostruita attraverso le fonti documentarie conservate nell'Archivio di Stato di Ferrara, è incaricato di vari uffici amministrativi e giuridici ferraresi. Ha messo insieme durante la sua esistenza una vasta raccolta, formata da manoscritti, documenti, libri a stampa e completata da vari strumenti scientifici, che egli nel suo testamento dona al duca e dei quali ancor oggi, nonostante alcune perdite, esiste un costante nucleo di un certo valore. Nella *Tavola dei poeti così Antichi come Moderni*[9] è definito «… Onorato cittadino, è soggetto di varia dottrina, Filosofo, Matematico e Critico molto stimato…» che «… poetò e compose un volumetto di rime, … tutte nel taglio petrarchesco … Commentò Dante, ma nol terminò, come si vede nella Biblioteca Estense. Finì di vivere a primo Novembre 1687, e giace nell'Oratorio di S. Martino».
Anche il *Dizionario storico*[10] dell'Ughi, pur sottolineando l'«onestà della di lui famiglia» e quindi il lignaggio non elevato, pone l'accento sull'operosa attività che lo contraddistingue, e sul suo «impegno letterario con la pubblicazione delle *Rime* petrarchesche e



c. 34r.

la sua esegesi dantesca, attraverso il commento, conservato alla Biblioteca Estense, mai ultimato».
Una dozzina di volumi manoscritti contenenti appunti, autografi, bozze, schizzi su vari argomenti, confermano la puntigliosa, quanto varia e pluriarticolata applicazione del Gioia, sempre alla ricerca di una perfezione mai raggiunta, che ne determina una certa tendenza alla dispersività.
Il suo maggiore interesse e quindi il suo peculiare impegno letterario, sia per continuità che per ampiezza degli studi prodotti, risulta essere il *Commento a Dante*, nel quale egli però limita le sue osservazioni ai primi dieci canti dell'*Inferno*, non riuscendo a concludere l'opera a causa della sua minuziosa e capillare ricerca della perfezione. Il manoscritto cartaceo[11] è custodito oggi alla Biblioteca Estense.
Francesco II, una volta recepita la volontà del Gioia, e presa visione dell'*Inventario o nota di libri et altro*, contenuto nella ricordata lettera del 5 ottobre 1587, redatto con scrittura piuttosto trascurata, comprendente 77 voci di manoscritti, 32 voci relative a sigilli e a strumentazioni e 61 voci relative a libri, accetta l'eredità, invia poco tempo dopo i suoi delegati a Ferrara per il ritiro dei libri del Gioia, che nel frattempo è morto, e si accinge nel contempo alla nuova sistemazione della Biblioteca Estense nel Palazzo Ducale.
I libri vengono trasferiti in casse da Ferrara a Modena, ma alcuni manoscritti, già citati nel precedente inventario, sono nel frattempo spariti. La circostanza risulta chiaramente da un secondo *Inventario*[12], redatto evidentemente dopo l'accettazione del duca e la ricognizione del fondo, pure esso cartaceo, di 10 carte, conservato nell'Archivio di Stato di Modena, dove, con scrittura abbastanza calligrafica, si riportano le «Scritture e manoscritti del Gioia» con 50 voci diverse; un elenco di «Disegni e libri stampati» con 144 titoli ed un'altra lista di «Libri stampati dell'ultima cassetta» con 21 titoli. In fondo all'ultima carta di questo allegato è redatta una «Nota de' libri scritti nell'inventario del Gioia che mancano». Si tratta di 29 manoscritti molto antichi e preziosi, molti dei quali riguardanti la Casa d'Este e, come ricorda Domenico Fava[13], in parte perduti e in parte conservati in altre biblioteche italiane e straniere.
Lo stesso Fava, anche sulla scorta delle annotazioni dell'esperto redattore dell'*Inventario* delle opere donate dal Gioia, sottolinea, elemento forse evidenziato allo stesso duca, che molti dei testi di quell'elenco erano già appartenuti alla Biblioteca Estense ed erano stati asportati o rubati durante le sue vicissitudini storiche tra Ferrara e Modena.
La donazione del Gioia rende quindi, in certo qual modo, giustizia con la restituzione di alcuni cimeli al legittimo proprietario.
Tra le opere donate (e forse restituite?) vi è il codice *α.R.4.8*, descritto nel ricordato *Inventario dei libri del Dott. Gioia*, della fine del secolo XVII e quindi coevo alla donazione, come: «Testo di Dante manuscritto in carta pecora, in foglio grande, figurato, antichissimo e molto corretto».
Da tale documento, combinato con i citati cataloghi presenti nell'Archivio di Stato di Modena *B2/23* e *Cat. 19-20*, si può stabilire con certezza che il *Dante* è presente e registrato negli inventari della Biblioteca Estense dopo il 1687, proveniente dall'eredità del Gioia.
Un'altra conferma dell'esistenza del Dante viene da un viaggiatore che giunge da Parigi in visita a Modena e lo ricorda tra le sue note. È il monaco benedettino francese della Congregazione di San Mauro, padre Bernardo de Montfoucon, definito dal Muratori «uno dei più dotti uomini che vivono oggidì». Egli ricorda[14] di essere stato accolto in Biblioteca dal Bacchini, *vir eruditus … qui curabat tum Bibliothecam Serenissimi Ducis, quam ea ipse die petimus*. Il Montfoucon dà nella sua opera l'elenco dei principali manoscritti dell'Estense, trà i quali un *Dantis d'Aligeri, codex auctoris pene aequalis, egregie descriptus*.
Ludovico Antonio Muratori, uno dei grandi bibliotecari dell'Estense, e senza dubbio il più famoso, ricevendo il libro del Montfoucon lo apprezza molto, specie per quanto riguarda i giudizi sulla sua biblioteca, ed il 12 gennaio 1703 ne dà notizia al duca in una lettera[15] nella quale ricorda che il benedettino francese «… Loda poi non poco la Biblioteca di V.A.S., annovera non pochi de più rari manoscritti e pubblica eziandio un ragguardevole squarcio copiato da uno di essi…», aggiungendo che «… finora non s'era conosciuto il pregio della Libreria Estense, e da qui avanti comincerà ad essere famosa…».
Un altro documento più tardo, conservato alla Biblioteca Estense, contenente il catalogo di Benedetto Bacchini trascritto da Antonio Panelli[16], su note del Loschi, intorno al 1750, riprende la notizia.
Morto il Muratori nel 1750 e succedutogli l'abate modenese Francesco Vandelli, questi affida l'ordinamento dei libri ad un archivista del duca, il medico Pellegrino Loschi di Carpi, assunto in servizio contemporaneamente a lui.
Il Loschi attende in quegli anni alla compilazione dei cataloghi, giocando proprio all'interno della Biblioteca un ruolo importante nella corrente anti-gesuitica. Egli infatti ritarda la consegna a padre Antonio Zaccaria, successore del Vandelli, caduto in disgrazia nel 1754, con la scusa della necessità di una minuziosa cognizione dei libri per garantirsi da eventuali perdite, attraverso la redazione di particolareggiati inventari, sia dei manoscritti che dei libri a stampa.
Il Loschi, tra le altre cose, cura di decifrare l'esatta entità del fondo Gioia, comprendendo l'importanza di quel lascito, e, rendendosi conto delle perdite subite, sottolinea imprecisioni ed ammanchi su fogli ora custoditi all'Archivio di Stato di Modena, e riordina gli inventari insieme a Giovanni Antonio Panelli, studioso del quale non si hanno notizie precise, ma che di certo collaborava esternamente con la Biblioteca. Dai riscontri eseguiti, forse esageratamente negativi e non del tutto corretti, alla metà del Settecento la biblioteca del Gioia appare depauperata di molti pezzi, tra i quali proprio il «Dante antichissimo manoscritto in carta pecora in foglio grande», da identificarsi, anche secondo il Fava, col Dante "Estense".



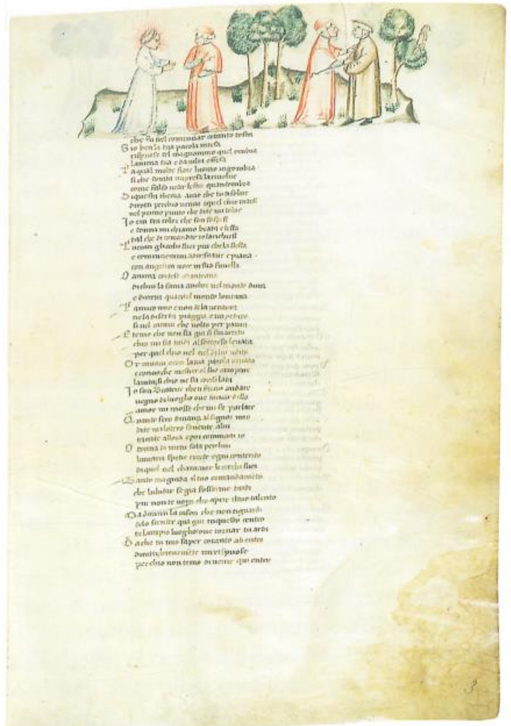
c. 35r.

Tuttavia nel catalogo definitivo, conosciuto come *Loschi-Panelli* e custodito anch'esso all'Archivio di Stato di Modena, questo cimelio, forse a seguito di una revisione più accurata, appare descritto. Il documento[17] riporta: «Dante. La Commedia figurata a pagina per pagina. In fol. pergam. Dopo il 1300». E a c. 71 della seconda parte, n. 544: «Dante. La Commedia con figure. In fol. pergam.».
Tuttavia le notizie più ampie e preziose possono trarsi dal catalogo preparatorio del Panelli[18], conservato tra i cataloghi storici della Biblioteca. L'estensore annota: «Involucrum est corio cordubensi rubro a tergo cum celaturis deauratis ornato copertum. Codex est restauratus curante Alphonso Gioia, vel Julio Canano v. Petrarca. In primis paginis mortuis, de novo appositis manu soliti recentioris, legitur:
Dante
Codex incipit absolute, ut sequitur.
Nel mezo del camin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva scura
che la diritta via avia smarrita

ai quanto a dir qual era…
In fine huius primae paginae inter ornamenta extant varia arma defensiva, inter qua lorica cum sequenti septo
Canto 2° incipit item absolute:
Per correr miglior acque alza le vele
Omai la navicella…
Ad calcem huiusce paginae sequens stemma:
Cantica terza incipit item absolute absque titulo ut sequitur:
La grazia di colui che tutto muove
per l'universo…
Ad calcem huiusce paginae extat sequens stigma cum radiis circumdique
coruscantibus:
Radii sunt alternative directi, et spirales.
Finit:
Lamor che muove il sol e laltre stelle
Theologus Dantes nullius dogmatis expers (expertus stat)
quod foveat claro Philosophia sinu
Gloria musarum vulgo gratissimus autor
hic iacet hac fama pulsat utrumque polum
qui loca defunctis gladiis regnumque gemellis
Distribuit laicis rhetoricisque modis
Pascua pieridisdemum resonabat avenis
Antropos heu letum livida rupit opus
Huic tulit ingrata tristem florentia fructum
exilium nati patria cruda sui
quem pia guidonis gremio Ravenna novelli
gaudet honorati contiguisse ducis
Mille trecentenis ter septem minubus annis
Ad sua settembris idibus astra redit.
Fol. membran. cum figuris minio pictis in singulorum verticibus marginum cum initialibus miniatis optime sapientis seculum XIII [sic].
Foliorum 136, mortuis non supputatis. G 33. »
In una nota marginale, sempre del Panelli, a c. 310v si legge:
«Figurae in vertice sunt ad normam textus singularum paginarum. Codex est instauratus et a librario figurae ut plurimum tantisper secatae».
Sappiamo quindi con certezza che il codice all'epoca ha una legatura di cuoio rossiccio, adorna di una riquadratura dorata, ed il restauro è stato eseguito nel momento in cui è stato nelle mani del Gioia, per sua cura o di Giulio Canani, altro filosofo ferrarese, sacerdote esperto di "arti liberali", contemporaneo del Gioia, che potrebbe aver dato in cambio o donato all'amico concittadino, il *Petrarca*, del quale risulta possessore.

Il manoscritto ha le prime pagine bianche, ora scomparse, sulle quali qualcuno, più vicino nel tempo, ha scritto un «Dante», togliendo ogni ombra di dubbio sull'identificazione.
Il Panelli descrive anche puntualmente gli «ornamenta» della prima pagina, cioè lo stemma non identificabile di cui si è detto, quello della seconda Cantica che non correttamente chiama «Canto 2°», ed il sole raggiante della terza Cantica, tentando di ognuno un abbozzo di disegno, subito dopo la descrizione:
«In fine huius primae pagina inter ornamenta extant varia arma difensiva, inter qua Lorica cum seguenti septo
Canto 2° incipit item absolute:
Per correr miglior acque alza le vele/o … la navicella … ad calcea huiusce paginae sequens stemma:
Cantica terza incipit item absolute alsque titulo ut sequitur:
La gloria di … tutto muove/Per l'universo … ad calcem hiusque paginae extat sequens stigma cum radiis circumdique coruscantibus
radii sunt alternative directi, et spirales.
Finit:
lamor che muove il sol e laltre stelle»
Mette in evidenza la singolarità delle figure che impropriamente definisce «miniate» sulla sommità delle singole pagine, e segnala le iniziali miniate, sbagliando però banalmente il secolo, che evidentemente non può essere il «XIII». Conteggia altresì il numero dei fogli in «136», escludendo le pagine bianche.
L'ultima annotazione marginale è importantissima per il codice, che già all'epoca, secondo quella che purtroppo di lì a poco diverrà per volere di Girolamo Tiraboschi quasi la regola, risulta tagliato e le figure ivi disegnate «tantisper secatae», cioè evidentemente e conseguentemente anch'esse mutilate per tutta la loro lunghezza.
Il Panelli compone un altro catalogo scritto di suo pugno, ora tra i «cataloghi storici»[19] della Biblioteca Estense, che porta questa descrizione del codice dantesco, contrassegnato come «cod. 337»:
«Alighieri Dantes
La Divina Comedia di Dante Alighieri col suo epitafio nel fine in lingua latina. Fol. membranaceus bonae notae seculi XIII cum litteris initialibus arabico minio constructis cum figuris minio pictis in singulorom verticibus marginum ad normam textus, et cum una, aut altera marginali postilla syncrona, sed calami alterius. Recenter instauratus, sed a librario in figuris ut plurimum tantisper secatus; foliorum 136. cum stemmate gentilitio bis ad calcem picto Possessoris vel Mecoenatis, in tegmine chartaceo corio cordubensi rubro optimis caelaturis deauratis impresso obducto, cum superficie chartarum rubris aspersa guttis IV. F. 10».

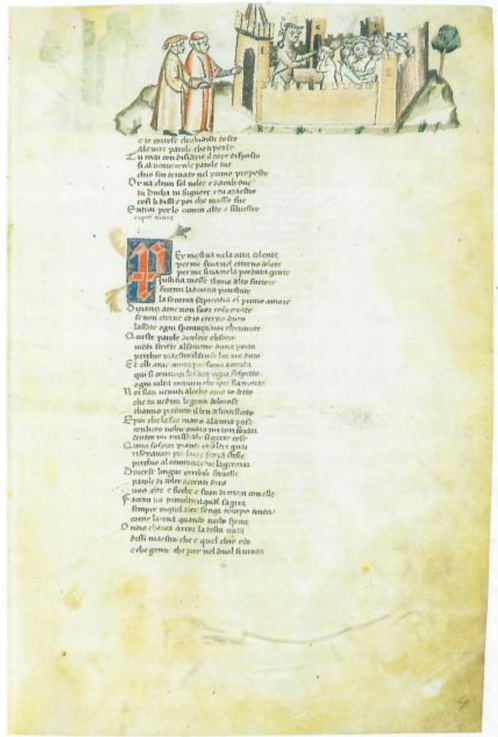
In sostanza è ripetuta, sinteticamente ma efficacemente, la descrizione del catalogo preparatorio, con l'aggiunta dell'indicazione delle carte spruzzate di rosso nel senso del taglio del volume. Vi si ripete l'inspiegabile errore del secolo «XIII» e si sottolinea la presenza delle note marginali definite «optime» nel catalogo preparatorio e qui «contemporanee», ma di mano diversa. Si evidenzia infine che lo stemma gentilizio può essere quello del possessore o del committente.
Questo catalogo verrà dato in copia all'Archivio di Stato di Modena, dove ora è conservato, al momento della separazione di quell'Istituto dalla Biblioteca Estense, nell'anno 1855.
Circa un secolo e mezzo dopo la sua composizione originaria, nel 1902, la copia dell'Archivio, forse scambiata per quella autografa settecentesca, verrà trascritta ancora una volta da Ercole Sola e da Clemente Lazzarini sotto la supervisione dello Spinelli, ed ora è conservata in tre volumi presso la Biblioteca Estense[20]. Nel terzo volume, il Lazzarini trascrive la descrizione già riscontrata nell'autografo panelliano[21].
La storia del codice nel secolo XVIII segue quella della Biblioteca Estense nella quale è custodito e che, per intenzione di Francesco III, per il tramite della guida efficace, colta e intelligente di Girolamo Tiraboschi, bibliotecario dal 1770 al 1794, anno della sua morte, diviene una delle maggiori biblioteche d'Italia, raggiungendo un imponente sviluppo con oltre centomila volumi e circa tremila manoscritti.
Proprio nel momento di maggiore fulgore della Biblioteca, dopo le prime avvisaglie delle ventate rivoluzionarie e innovatrici che provengono dalla Francia, si abbatte sulla prestigiosa raccolta estense la malaugurata vicenda del saccheggio operato da Napoleone e dal suo seguito. I codici, la quadreria e le suppellettili estensi non sfuggono alle rapaci attenzioni del dittatore francese, per cui l'Estense paga così il suo pesante tributo. Il matematico Gaspare Monge è infatti incaricato da Napoleone di selezionare e portare in Francia i codici e i libri a stampa più preziosi, e tra questi non sfugge per la sua bellezza e importanza il codice dantesco, come risulta dalla lista dei settanta manoscritti asportati, pubblicata più tardi, nel 1873, da Luigi Carbonieri[22], dove, nel «Documento 8», riporta la «Nota dei codici e delle Edizioni del sec. XV levate dalla Biblioteca Estense il giorno 11 ottobre 1796 dal matematico francese Monge per ordine dei Commissarj del Direttorio Executivo presso l'Armata Francese in Italia». A pagina 83 si legge: *Codices italici* e il numero 69 riporta il: *Dantes La Commedia. Cod. membr. elegantiss. picturis ornatus. Saec. XIV. Segn. in catal. n. CCCCLXXIV.*
Una volta in Francia il Dante "Estense", così come gli altri manoscritti, viene inserito tra i fondi della Biblioteca Nazionale di Parigi, come testimoniano i due timbri di colore rosso apposti sulla prima e sull'ultima carta del codice.
Intanto Antonio Lombardi, bibliotecario in quegli anni bui, durante i quali l'Istituto, divenuto municipale, è quasi privo del tutto di mezzi, compila all'inizio del secolo un catalogo ragionato dei manoscritti italiani[23]. In esso, dopo la descrizione del codice *It. 473*, si passa direttamente a quella dell'*It. 475*, spiegando così il salto: *Codex sequens, n. 474, scilicet Dantis Alighieri Comedia sublatus fuit a Gallis anno 1796*, con chiaro riferimento all'asportazione da parte dei francesi, il che permette di collocare cronologicamente il catalogo dopo il 1796 e comunque prima del 1815.
Infatti è solo in quell'anno che, dopo la Restaurazione, con il ritorno a Modena degli Estensi, Francesco IV incarica il bibliotecario, che è ancora Antonio Lombardi, di recarsi a Parigi per il recupero dei manoscritti e degli incunabuli. Il danno non viene del tutto annullato in quanto non tornano a Modena tre codici e vari incunabuli, ma il *Dante* figura tra i cimeli restituiti nel 1816, dopo avere fatto una breve tappa all'Ambrosiana di Milano, alla quale è stato erroneamente attribuito. Il tutto risulta dal già segnalato cartiglio rettangolare incollato all'interno del piatto posteriore del codice che porta la scritta:
«Modena 16 marzo 1816
Questo codice che è il CCCCLXXIV fra gli italiani fu portato via dalla biblioteca Estense il giorno 11 8bre 1796 dai Commissarii francesi fra i quali vi era il matematico Monge.
Quando io sottoscritto andai a Parigi nel mese di 8bre del passato anno 1814 in compagnia del Sig. re Cav. Antonio Boccolari per ricuperare i Codici ed i Quadri non si trovò nellaBiblioteca Reale di Parigi questo Dante, poiché il Commissario Tedesco Sig. re Barone Ottenfels lo aveva già ritirato per isbaglio e spedito alla Biblioteca Ambrosiana di Milano, dalla quale si è ricuperato, come aveva promesso il prefato Sig. re Ottenfels, mediante però le cure di S, A. Reale e dell'Augusto Fratello l'Arciduca Massimiliano.
Antonio Lombardi I° Bib.[lioteca]rio».



c. 3r.

Rientrato nella sua sede, il Dante si impone all'attenzione degli studiosi. È il filologo modenese Marco Antonio Parenti che nel 1826 si avvale in parte del codice estense per un saggio sul *Dizionario della lingua italiana*[24].
Lo stesso filologo nel 1823[25] fa riferimento al manoscritto come ad «… un altro prezioso codice della Commedia, rapito pure dai Francesi all'Estense Biblioteca, né restituito al suo seggio, se non dopo le vicende sovraccennate», cioè a dire la restituzione successiva alla restaurazione.
Il Parenti, che si propone di estirpare parecchia «zizzania» dalle notizie raccolte dal critico francese Ginguen, del quale mette in luce alcune «massime importanti ed erronee» e la «scarsa intelligenza del testo», si duole che quegli, che si è servito per il suo commento del *Codice Vaticano*, anch'esso «ghermito dai repubblicani fratelli» e da quello «veduto» nell'«ex biblioteca imperiale di Parigi», non abbia «aperto», ignorandolo, anche «l'Estense manoscritto» che pure a quel tempo «trovavasi rintanato in qualche angolo di quella imperiale biblioteca».

Il Parenti dichiara, sempre riferendosi al cimelio estense: «La scoperta di questa e d'altre lezioni rilevantissime m'indusse a riscontrare tutto il suddetto codice col testo degli Accademici, e in gran parte eziandio con altri manoscritti e stampe di sommo pregio: della qual fatica, pur anche a tempo a tempo continuata, se alcun frutto ha tratto per meglio chiarire la lettura e il senso del poema, non ne saranno defraudati gli estimatori di quel tesoro di sapienza, di lingua e di poesia…». Chiaramente estimatore del codice estense, il Parenti così argomenta, anche alla ricerca di una sua esatta collocazione rispetto alla Casa d'Este, senza peraltro riuscire a fornire prove a riguardo, ma unicamente congetture: «Nel secolo stesso di Dante l'inclita casa d'Este già riconosceva che i fregi del valor militare e dell'austere discipline non brillano senza l'oscuramento della buona letteratura … Basti il dire al nostro proposito che se Benvenuto Rombaldi ci ha lasciato quel commento eruditissimo, che oggidì farebbe insuperbire un'intera società di filologi, ciò pure è dovuto alle premure del marchese Niccolò d'Este. È dunque naturalissimo il congetturare che quei prìncipi, al primo annunzio del poema dato in luce nelle lor vicinanze, se ne saranno procurato un ottimo esemplare, conservando poi gelosamente, e meglio forse di tutti gli altri, l'acquisto fatto. Che il manoscritto, di cui parliamo, possa effettivamente sostenere la concorrenza d'ognaltro codice, lasciamolo dire all'intelligente Montfoucon, il qual nel suo Diario Italico non fa menzione d'altro testo della Commedia, e lo chiama Codex egregie descriptus, auctori pene aequalis. Ciò posto, se non dovessimo credere che quella lezione discendesse immediatamente dall'autografo di Dante, converrebbe supporre che l'amanuense … da sé solo avesse veduto ciò ch'era sfuggito al grande poeta, ciò ch'è sfuggito a' letterati di cinque secoli posteriori. Ma i copisti guastano e non correggono. La proposizione è applicabile a tutti i tempi, ma potente e certissima per la stagione di Dante».
Intanto nel 1822 il patriota modenese Giuseppe Campi, in collaborazione con Fortunato Federici e Giuseppe Maffei, ha pubblicato, per i tipi della Minerva di Padova, in 5 volumi *La Divina Commedia*[26], col commento del padre Baldassarre Lombardi.
Lo stesso Campi è citato da Antonio Marsand[27], il quale lo riporta, in una notizia del "Giornale letterario-scientifico" di Modena[28] del 1838, come uno dei tre autori, insieme a Jacopo Ferrari e Pietro Terrachini, definiti «tutti e tre caldi ammiratori delle bellezze di quel Poema», di un'edizione che, «dopo averne raccolte le varianti de' più accreditati mss. che ancora vanta l'Italia», è finalizzata a «conferire il testo degli Accademici con le quattro prime edizioni di Fuligno, di Mantova, di Jesi e di Napoli, e co' principali codici che si trovano nelle pubbliche biblioteche di questa ricchissima capitale».
Proprio nel 1838 l'editore fiorentino David Passigli pubblica *La Divina Commedia*[29], con la prefazione degli editori della Minerva, che riproduce alla lettera l'edizione patavina del 1822, con l'aggiunta di un'appendice che riporta varie «Osservazioni», formulate per ciascun canto, tra le quali proprio quelle di Marc'Antonio Parenti. L'opera, pur non scegliendo tra i testi "ufficiali" la lezione del Dante "Estense", se ne avvale indirettamente, recependo le "Osservazioni" del Parenti.
Il filologo modenese[30] pubblicherà, di lì a poco, nel 1843, con gli Eredi Soliani di Modena, un saggio traendo «spiegazioni» dei più accreditati commentari antichi e moderni.
Nel 1842-43 Ugo Foscolo[31], curando a Londra *La Commedia* in 4 volumi, edita da Pietro Rolandi, libraio italiano della città inglese, attacca appassionatamente, più sul piano politico che filologico e letterario, il Parenti, le cui annotazioni erano state riprese dagli editori dell'edizione patavina del 1822-23. Nell'occasione il Foscolo cerca di ridimensionare l'importanza data al codice estense, rilevando che la sua rinomanza non è pienamente giustificata. Egli infatti attacca i critici che «chiamano tre volte esimio un codice della libreria de' principi d'Este, unico testo di Dante onorato di menzione del Montfoucon nel suo Diario italico…». Foscolo, da uomo sanguigno e passionale qual'è, critica violentemente, con la sua tipica prosa, il viaggiatore francese e sostiene che, se egli «avesse agio, e fogli nel suo Diario da registrarvi più codici della Divina Commedia, s'ei dottissimo nelle cose Greche, e Romane, sapesse tanto di letteratura Italiana e di lingua Dantesca, che si fidasse di sentire addentro nelle varianti – s'anche sapendo, ei potesse, o volesse accingersi alla fatica, più e meno che umana, di riscontrare diversi esemplari dell'intero poema, e decidere se l'Estense era l'unico meritevole di menzione – queste e altre particolarità indispensabili a sincerarmi quanto io m'abbia da stare al giudizio attribuito a Montfoucon, mi sono tuttavia sconosciute. Che s'altri non ne sa più che tanto, legga le sue parole come ricordi di viaggiatore il quale, incalzato dal tempo, vede più che non guarda; ascolta ogni cosa notabile; crede perché, gli giova; e nota più volentieri ciò che gli è detto da degni di fede. Né, Montfoucon prevedeva che la lingua latina si gonfierebbe del vento e del fumo romanzesco delle nostrali, sì che i vocaboli "egregie descriptus, – pene aequalis auctori", suonassero altro che copia di bella scrittura a forme di caratteri usati poco dopo l'età del Poeta».
Continuando nella sua contestazione al viaggiatore francese, Foscolo afferma poi, incomprensibilmente quanto erroneamente, come provano le già esaminate dichiarazioni dello stesso Montfoucon che fa diretto ed esplicito riferimento al Bacchini, che «il codice gli fu mostrato probabilmente dal Muratori, che a quanto intendo, facevane stima; ma se per altri meriti che della scrittura del secolo XIV, i citatori nol dicono». L'errore è storico in quanto nell'anno della visita del Montfoucon il Muratori non è stato ancora chiamato a Modena.
Il Foscolo si serve della sua tesi per osservare: «Io non trovo ch'ei n'abbia esplorato mai la lezione; e dalla sua *Perfetta Poesia*, non direi che il Muratori si dilettasse assai del Poema».
Il poeta, esaurito il tono apologetico, con tono più pacato e sereno osserva: «Io non mi arrogherò di as-



c. 4r.

serire che il codice Estense non suggerisca lezioni utili; ma qual altro mai non ne abbonda? E se le migliori delle sue varianti non sono raffermate da altri, l'autorità d'un unico esemplare a che giova?». Poi, con un'ammissione che gli fa onore, ma che al tempo stesso è sintomo di eccessiva sicurezza, se non di tracotanza letteraria, afferma: «Bensì senza averlo veduto, m'attenterò di predire, che se mai verrà pubblicato, le molte buone lezioni si troveranno come negli altri confuse a maggiore numero di tristissime. Che sia stato scritto innanzi il termine della prima, o sul cominciare della seconda metà del 1300, o più tempo dopo, non è questione che importi. Se non v'è da trovare esemplare che non sia più tardo di parecchi anni della morte di Dante, il merito di ciascheduno è da ricercarsi, non tanto nel tempo in cui fu ricopiato, quanto nell'autenticità del testo da cui derivava; e di ciò, temo, niuno esibirà mai prove certe, né, probabili congetture». Partendo poi dalla premessa che «l'utilità de' migliori e de' peggiori fra' testi del poema, sta tutta quanta nell'uso che l'uomo sa farne; e dagli squarci d'alcune lettere, e da poche varianti che gli editori di Padova hanno citato, dichiara: «desumo che all'Estense è toccato un critico naturalmente pedante, ma pur sagacissimo insieme e discreto. Purch'ei non si lasci tentare d'accogliere fatti dubbj più veri, e ideare nuovi romanzi di storia per vanità d'impartire alla sua copia un [sic] origine che la esalti alla dignità degli autografi, parmi che a lui, più che ad alcun altro ch'io sappia, verrà pur fatto di ristorare molte lezioni guaste da copiatori, e poi dalle stampe, e oggi peggio che mai dagli espedienti sofistici di chi si prova di rimutarle, e di chi perfidia a difenderle. E dove pure l'amore a quel codice lusingasse il critico Modenese ad emendazioni fuor del bisogno, niuno, spero, che non sia nato pedante, vorrà imitarlo e chiamarlo villanamente in giudizio».

Le motivazioni dell'aspra critica paiono trasparire da una disputa, tutta ottocentesca, che il Foscolo stesso nelle sue *Notizie e pareri diversi a forse duecento codici...*[32], facendo riferimento ad «un Sermoncino di cattedra dalla quale il dotto grammatico illustratore del Codice Estense [lo] grida e ... [lo] sgrida perciò che la filologia di monsignor Dionisi fu [dal Poeta] disprezzata ingiuriosamente ... nella *Chioma di Berenice*» ovviamente controbatte con la solita verve anche se riconosce che il «filologo Estense ... è uomo di pace il quale cova guerra per guerreggiarla con le armi de' forti, o de' semplici...», facendo infine scivolare l'attacco sul piano politico, che è poi quello che ha scatenato la sua irruenza. A giudizio di Paul Colomb De Batines[33], nelle *Notizie e pensieri diversi...* del Foscolo non vi è altro «che una ripetizione delle osservazioni fatte dal Sig. Viviani intorno a 66 manoscritti della Divina Commedia, pubblicate in fronte dell'edizione di Udine, aggiuntovi soltanto una breve descrizione di altri due codici». Il riferimento è all'opera pubblicata dai fratelli Mattiuzzi dal 1823 al 1827 col riscontro di 65 testi a penna e delle prime edizioni effettuato da Quirico Viviani[34]. Nella *Tavola dei testi a penna ... consultati* per l'edizione udinese, il Dante "Estense" però non figura tra quelli elencati.

Il Foscolo, individuando il codice come «Estense», riassume egli stesso il giudizio sottolineando «quanto prematuramente questo Codice sia stato esaltato esagerando poche parole di Montfoucon» il che, come egli stesso dichiara e, come abbiamo visto, cerca di dimostrare. Dopo avere evidenziato che «alcune delle sue varianti stanno presso gli Edd. Padovani nella seconda Cantica, e nella terza illustrata dal filologo Modenese», sostiene ancora una volta con una certa presunzione, emettendo severi giudizi su cose non esaminate direttamente, che il «... Codice, ove non esca tutto intero alla luce del sole, io da' saggi che ne ho veduto non posso discernere se non che somiglia in tutto ad ogni altro qualunque. Avrà parecchie varianti probabili, alcuna nuova, pochissime utili, e molte, dissimulate da' loro possessori e illustratori, inettissime».

Intanto Antonio Lombardi, a seguito del recupero dei codici dalla Biblioteca Nazionale di Parigi e dei continui arricchimenti apportati alla Biblioteca da Francesco IV, compila, insieme a Giovanni Battista Ciocchi[35], un nuovo catalogo dei manoscritti ed al n. CCCCLXXIV, *α.R.4.8* (*olim. VII. G. 6*), vi annota: «Dantes Alighieri. La Commedia, Codex membran., in fol., Saec. XIV, picturis elegantissimis ornatus».

Nel 1832 Angelo Sicca pubblica uno studio filologico[36] nel quale nella «Tavola» iniziale, tra i 25 manoscritti presi in considerazione, include il codice «Est. Estense della Biblioteca Ducale di Modena».

Successivamente nel 1845 vede la luce a Prato un serio lavoro bibliografico redatto da Paul Colomb De Batines, «fattosi fiorentino per amore di Dante». Egli dà alle stampe in due volumi la poderosa *Bibliografia Dantesca*[37] già ricordata e definita da Giosuè Carducci «opera insigne di amore paziente e di modestia»[38], «celebrata» dal "Monitore toscano" del 15 gennaio del 1855[39] nel dare l'annuncio della prematura morte del bibliografo francese. Della stessa opera Guido Biagi metterà in luce l'importanza nel 1888 nella prefazione alle sue *Giunte e correzioni inedite*[40] tratte da un esemplare «interfogliato» dell'opera del «Bibliografo illustre» con le annotazioni dello stesso autore, conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, dopo avere tradotto «in italiano le postille che il De Batines aveva dettato in francese».

Nel suo lavoro il De Batines, passando in rassegna i manoscritti modenesi, ne descrive 6, dal n. 227 al n. 233, che fanno capo alla «Regia Ducale Bibl. Estense» e che egli dice «poco noti finora» mentre si professa debitore della descrizione nei confronti «del Sig. Conte Galvani, vicebibliotecario della Estense». Al n. 227 egli pone il codice «VIII. C. [sic] 6», «La Divina Commedia. Codice membranaceo in fogl. del sec. XIV, di 278 fac., con lunghi margini, detto per la sua eccellenza tra gli altri, l'Estense, ed onorato di menzione dal Montfoucon ... È scritto in corsivo quadrato di lettera chiara senza tratti o punti sugli i, con inculcamento di h, e privazione di segni diacritici ed ortografici. Non ha titolo iniziale e neppure innanzi le altre due Cantiche...». Segue la descrizione della parte illustrativa che esamineremo nella parte dedicata all'argomento. Essa poi così riprende: «Ne' primi Canti dell'Inferno sono alcune brevi interpretazioni di altra mano posteriore, e che dal linguaggio si manifesta per Veneziana. Il manoscritto poi, osservato intimamente, è stimabilissimo per la quasi perpetua bontà della sua lezione, predicata già come tale dai filologi, e degna di essere cercata con amore e diligenza dagli editori della Div. Com. Molte varianti di questo codice prezioso furono recate dal Sig. M. A. Parenti nelle Annotazioni al Dizionario della ling. ital. e dal Sicca nella Rivista delle varie lezioni della Divin. Com. Dopo il Paradiso trovasi l'Epitaffio di Dante in 14 versi che principia Theologus Dantes ... ma con lezione assai cattiva».

Si tratta di un'ampia e ragionata disamina che tenta per prima, sia pure brevemente, notazioni di carattere grammaticale, linguistiche, come l'attribuzione delle note alla lingua veneziana, e filologiche con riferimento alla validità quasi continua e uniforme della lezione offerta.

Lo stesso De Batines, nel volume II, parlando di un altro manoscritto dell'Estense, il *Commento latino sopra la Divina Commedia* di Benvenuto da Imola[41], inedito, del 1379, dedicato al marchese Nicolò d'Este, e che egli annuncia di imminente pubblicazione in 3 volumi, in 8°, da parte di Lord Vernon, ricco inglese che dimora a Firenze ed è tra gli entusiasti ammiratori di Dante, precisa che tale edizione sarà eseguita «sui Codici della Laurenziana, raffrontandola col celebre Codice Estense di Modena».

Il maturare degli eventi politici e l'avanzare degli eserciti alleati di Vittorio Emanuele II e di Napoleone III costringono l'ultimo dei duchi Estensi, Francesco V, a lasciare Modena. Il 13 aprile del 1859, prima di abbandonare la città, il Duca si impossessa delle gemme e delle monete oltre che di tredici manoscritti tra i più belli della Biblioteca, come comprova la ricevuta rilasciata in quella data con la firma dello stesso «Francesco», in fondo ad un breve documento elencativo, compilato in data 8 aprile 1859 e intestato «Nota dei Codici più pregievoli della R. Biblioteca Estense riposti entro una Cassa di legno di noce ferrata insieme con le medaglie d'oro e d'argento del R. Museo Estense, per ordine di S.A.R. l'Arciduca Francesco V Duca di Modena»[42].

Le «gravissime mormorazioni» seguite specialmente a Modena, allarmata nel ricordo dei danni patiti dalle spoliazioni da parte dei francesi nel 1796, inducono Carlo Farini, Governatore delle Provincie Modenesi, a sottoporre a sequestro i beni di Francesco V, adducendo a pretesto legale l'asportazione perpetuata di cose di proprietà dello Stato.

Tra i tredici cimeli prelevati figura al n. 5 il «Dante: ms. del secolo XIV (Mss.VIII.G.6)» che inizia una nuova peregrinazione al seguito di Francesco V, questa volta non più in Francia, ma in Austria, a Vienna. Visto l'esiguo numero di codici asportati, ben si comprende in quale considerazione fosse tenuto dal duca il Dante "Estense".

Solo nove anni dopo, il 20 giugno 1868, a seguito del Protocollo di Firenze, il prezioso manoscritto dantesco verrà recuperato e riportato a Modena. La consegna regolare degli oggetti avverrà con atto solenne il 22 settembre 1868 e Francesco V, suo malgrado, renderà noto in una dichiarazione redatta a Vienna nel giugno 1869, da lui firmata, della sua intenzione di voler restituire i cimeli che ha ritenuto «opportuno di porre in salvo» e che, per non privare più a lungo «la studiosa gioventù di Modena ... dal trarre le più profittevoli istruzioni a vantaggio delle Scienze e delle Arti dagli oggetti tolti e che completano le raccolte esistenti in Modena», ritiene giusto di riunirli e ricollocarli nelle loro sedi naturali, dichiarando altresì «di volere continuare alla città di Modena l'uso pubblico delle Raccolte stesse ... che dovranno riassumere «l'originaria loro denominazione di estensi».

Il codice, una volta rientrato nuovamente in Biblioteca, si avvale di una prima importante segnalazione del 1880 del «Vice Bibliotecario della Estense» Luigi Lodi che, in una breve nota[43], segnala «il più pregevole ... dei sei codici di Dante conservati nella Biblio-



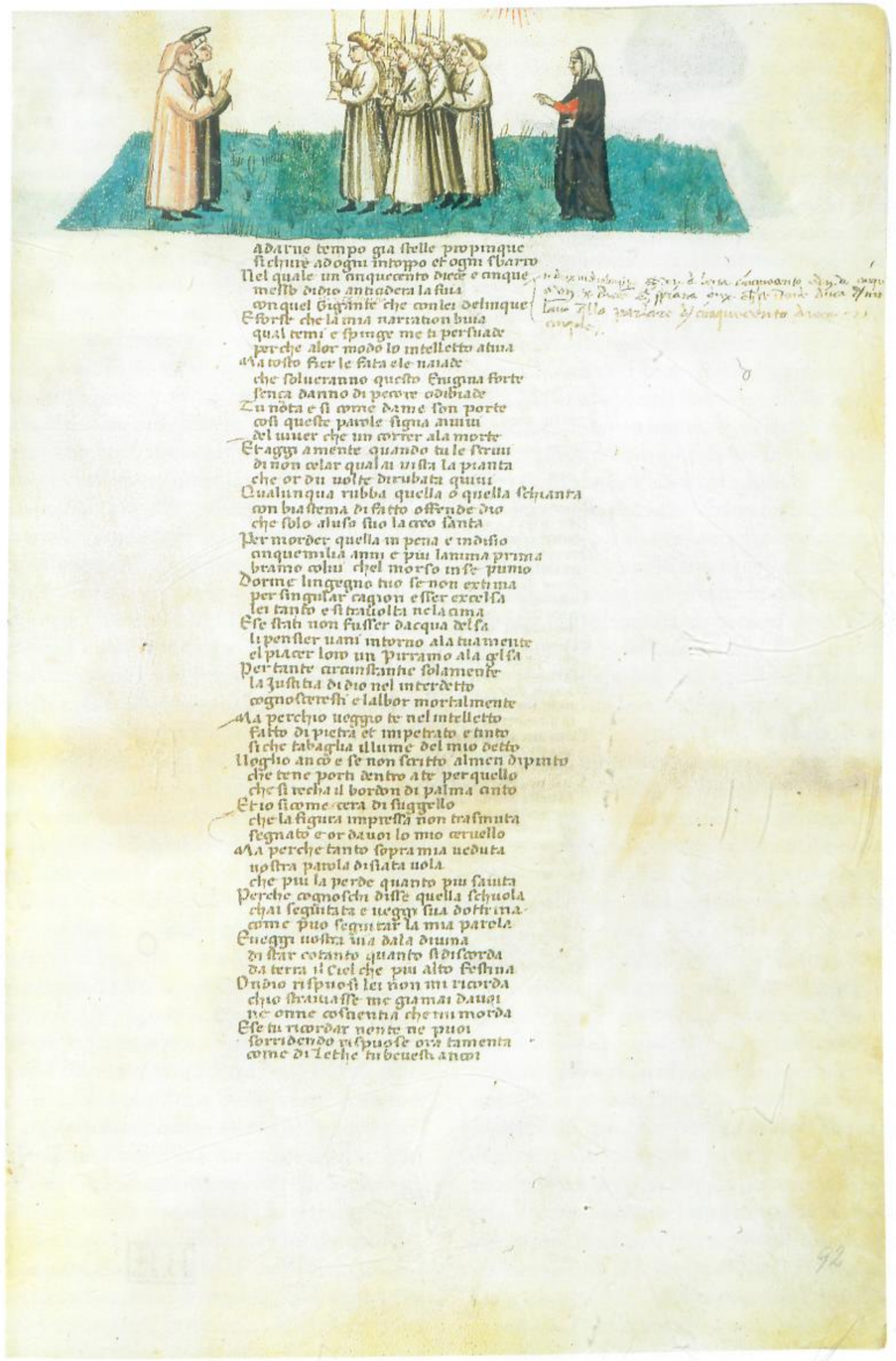
c. 134r, particolare.

teca», ricorda la sua vecchia collocazione *VIII.G.6* e giustifica la definizione di «Estense … per la sua eccellenza sugli altri». Il Lodi richiama poi il Montfoucon e la citazione fattane nel *Diarium Italicum*. La descrizione così continua: «È in foglio in membrana, del sec. XIV. Non ha titolo. È scritto in colonna per mezzo il foglio, un indizio certo di ricchezza del committente». Osservazione questa più che giusta, considerando che la materia scrittoria più nobile, cioè la pergamena, al momento in cui il codice fu trascritto, veniva sempre più scarseggiando e che solo un manoscritto di un certo rilievo poteva permettersi così ampi margini con evidente spreco rispetto alla superficie scritta. Richiama poi, a conferma dell'identità nobiliare del committente, lo «scudo gentilizio» posto nel margine inferiore della prima pagina e lo descrive, così come fa per l'aspetto illustrativo: «In capo ad ogni faccia si estende un commento pittorico». Ricorda che il codice «conta di 278 facce ed è scritto in corsivo di lettera chiara senza tratti o punti sugli i.

Nei larghi margini non sono note o postille se si eccettuino poche e brevi interpretazioni nei primi canti dell'Inferno scritti da una mano posteriore e che, dal linguaggio si manifesta per veneziana».
Sorprende la strana ed errata definizione di «corsivo» data alla scrittura, quando, come già detto, si tratta di una semigotica libraria.
Il Lodi chiude la sua descrizione sottolineando che «il manoscritto è stimabilissimo per la quasi perpetua bontà della sua lezione, riconosciuta tale dai filologi e degna di essere cercata con diligenza dagli editori della Divina Commedia». Sembra chiara l'allusione alla rivalutazione del codice sotto il profilo filologico data all'inizio del secolo dal Parenti, così come esplicito è l'invito al suo approfondito esame che sembra essere accolto, di lì a poco, da vari studiosi che lo apprezzano anche sotto l'aspetto del testo che è portatore di una lezione interessante.
Infatti nello schedone che accompagna il codice in Biblioteca e che elenca i lettori che l'hanno studiato

c. 107v, particolare.





c. 92r.

nel tempo, comincia dal 1886 la lunga serie delle consultazioni, con Antonio Cappelli «per commissione del Prof. E. Moore d'Oxford … Per cavarne le varianti da aggiungere ad una edizione magnifica». I risultati tangibili di tale ricerca si hanno nel 1889, allorché Edward Moore pubblica a Cambridge la sua ricerca[44] e nel capitolo che riguarda l'«Account of the Mss. examined or collated», sotto la lettera M, con a fianco il riferimento al n. 227 della bibliografia del De Batines, annota: «questo è il celebre manoscritto conservato nella Biblioteca Ducale di Modena, registrato al n. VIII. G. 6 e comunemente conosciuto come il "Codice Estense per eccellenza"». A parte l'errata definizione di «Biblioteca Ducale» data all'Estense che è già «Regia» dall'Unità in poi, il Moore dichiara di non aver visto direttamente il codice, il che emerge chiaramente dalla lista dei manoscritti «non esaminati personalmente» a pagina 685, essendo debitore delle letture alla benevolenza e alla cortesia del vice-bibliotecario dott. Antonio Cappelli, ma si dice poi alquanto insoddisfatto e deluso per le caratteristiche del testo quale può essere giudicato dalle campionature inviategli, apportando degli esempi di comparazione filologica dai quali emerge una lezione di qualità «inferiore»; pur sottolineando la presenza di qualche «lettura probabilmente corretta, ma non comunissima».

La consultazione continua ad opera di Bartolomeo Veratti nel marzo 1888; di Karl Taubner «Professore di Zurigo … per alcune varianti» nel luglio 1888; di Giuseppe Vandelli che lo esamina nel luglio 1889 e ne trae «alcune varianti»; di Ludwig Volkmann di Lipsia che ne prende visione nel luglio 1891 focalizzando la sua attenzione sulla sua importanza illustrativa. Nel considerare il cimelio sotto quest'ultimo aspetto, l'eminente studioso tedesco, qualche anno dopo, nel 1898, nel pubblicare la sua ricerca[45], che si connota per una forte presa di posizione nei confronti degli illustratori di Dante che spesso naufragano miseramente nella loro ardua impresa, passando in rassegna i codici e dividendoli in gruppi, includerà il codice *VII.G.6* della Biblioteca Estense tra «i più importanti» del secondo gruppo, ai quali assegna una funzione «descrittiva», rispetto a quelli del primo che ne hanno una «ornamentale». Rifacendosi alla descrizione data al n. 227 dal De Batines, lo dichiarerà della «seconda metà del secolo XIV … completamente illustrato da un solo artista» e procedendo ad una rapida disamina artistica, lo definisce uno dei «più interessanti del Trecento» ed «una delle soluzioni più diligenti di una illustrazione della Divina Commedia».

Nell'ottobre del 1891 il codice viene "studiato" da Michele Barbi. Nell'ottobre 1892 viene esaminato da Carlo Frati e sempre in ottobre, ma dell'anno 1893, Alfred Bassermann di Heidelberg visiona il cimelio e lo studio condotto vedrà i suoi frutti qualche anno dopo[46], nel 1898. Egidio Gorra[47], che tradurrà l'opera in italiano nel 1902, darà una valutazione estetica del codice entrando in polemica col Volkmann, con le cui conclusioni non si mostrerà del tutto d'accordo.

Le consultazioni del codice si susseguono con ritmo crescente in quegli anni di fine secolo da parte di studiosi italiani e stranieri che esaminano, ricontrollano, come fa il modenese Giuseppe Vandelli, e collazionano, come fa Antonio Sailer di Milano che esamina il codice nel luglio e nell'ottobre del 1896. L'interessante elenco di tale attività, annotata diligentemente di anno in anno, si interrompe purtroppo nel 1903 e verrà ripresa solo nel periodo post bellico, nel 1952.

Nel 1913 Guglielmo Locella, nel dare alla luce un suo studio[48] sulla figura di Francesca da Rimini, prende in considerazione il codice per l'argomento particolare che egli tratta, utilizzando per la parte figurativa la scena che mostra Dante e Virgilio di fronte a Paolo e Francesca presente nel manoscritto *VIII.G.6* a c. 8r.: la descrive, e definisce il disegno «semplice» e «un prodotto della seconda metà del XIV secolo», senza addentrarsi in giudizi di appartenenza a questa o a quella scuola miniatoria.

Domenico Fava, Direttore della Biblioteca Estense, include di diritto il codice nella «Mostra Dantesca» tenuta presso la Biblioteca dal 26 al 30 giugno 1921 e lo cita[49] al n. 1 della sezione «Manoscritti» con l'intestazione: «Dante. La Divina Commedia». Quasi tutti gli elementi descrittivi ricalcano aspetti già evidenziati del codice. Hanno carattere di novità l'attribuzione delle miniature alla «scuola fiorentina» e l'evidenziazione dell'appartenenza «al vecchio Fondo della Biblioteca», mentre viene ribadito il ricordo della menzione del codice da parte del Montfoucon, il conseguente «valore attribuito nella 1ª metà del secolo scorso» e la sua individuazione «per antonomasia» come «Estense». Il Fava sottolinea infine la rinomanza del manoscritto anche se «non pienamente giustificata dal Foscolo e da altri». La collocazione indicata è quella attuale di It. 474=α.R.4.8.

Quattro anni dopo, nel 1925, il Fava inaugura la «Mostra permanente della R. Biblioteca Estense», espone i cimeli più importanti divisi per «scuole miniatorie», secondo l'uso invalso fino a pochi anni fa, prima della corretta contestazione di tale criterio, e nel relativo catalogo[50], pubblicato come fascicolo a sé stante e in

appendice alla sua opera sulla Biblioteca Estense, definisce il cimelio come il più antico esemplare della «Scuola Toscana e dell'Italia Centrale».

Nella concisa illustrazione si può rilevare come carattere di novità solo la definizione dell'ornamento acquerellato come «lavoro di carattere popolare» e la segnalazione della presenza di «Dante con un libro in mano nell'iniziale Poema». Discorda l'individuazione della legatura, descritta nel 1921 dallo stesso Fava «in marocchino rosso … con un fregio dorato tutt'intorno» e nel 1925 «in pelle marrone coi piatti incorniciati da una greca». Ma evidentemente non si tratta di un inspiegabile mutamento verificatosi del quale non vi è notizia, bensì solo di una descrizione resa in tempi diversi, sia pure vicini tra loro.

Intanto Guido Biagi, nel 1924, a Torino, ha intrapreso un approfondito lavoro sul Poema dantesco, che riguarda sia le varie lezioni, sia l'aspetto artistico, con la pubblicazione del primo volume riguardante l'*Inferno*. La monumentale opera[51] continuerà il secondo volume sul *Purgatorio* nel 1931 e si concluderà con il *Paradiso* nel 1939.

Il Biagi, prendendo a pretesto la ricorrenza del «secentenario dell'anno in cui fu compiuta la mirabile visione» dichiara che «non doveva mancare … un'opera dove fosse raccolta intorno al Poema tutta la serie dei commenti esegetici», e prende in esame ben 23 tra manoscritti ed edizioni «donde si trassero i commenti», che va, via via, puntualmente riscontrando con le terzine di ciascun canto, riportando le singole lezioni contrassegnate da una sigla. Per tale aspetto egli non prende in esame il Dante "Estense", che tuttavia conosce, definendolo del «secolo XIV» e di proprietà dell'allora «Regia» Biblioteca Estense, e che utilizza per la parte puramente illustrativa, insieme ad altri prestigiosi codici, traendo due immagini dall'*Inferno*, cinque dal *Purgatorio* e quattro dal *Paradiso*.

Tale suo porsi all'attenzione degli studiosi di tutto il mondo, con l'evidenziazione dei suoi indubbi pregi, fa sì che si cominci ad esaminare il codice con maggiore puntualità. Infatti figura tra quelli individuati da Paul Schubring nel suo studio sull'iconografia del Poema[52].

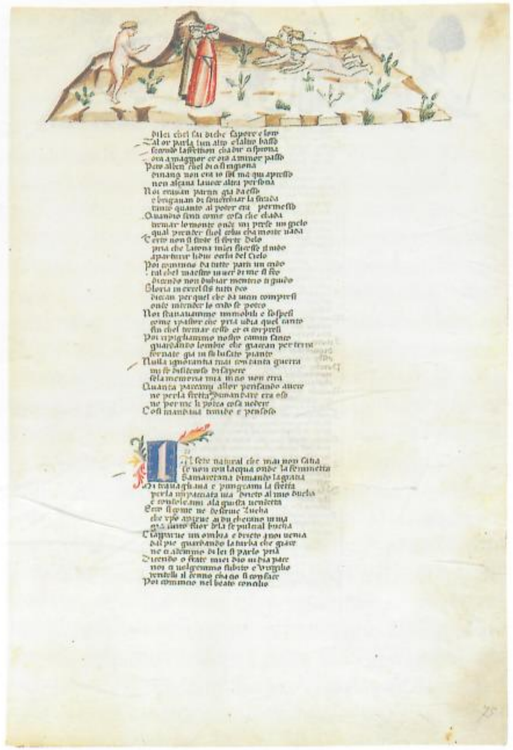
Nell'opera lo Schubring cita più volte il cimelio modenese e documenta con tavole la rappresentazione di alcuni personaggi infernali come Minosse (tav. 26), Ciacco (tav. 60), Brunetto Latini (tav. 100), Gerione (tav. 117), gli indovini (tav. 125), Malacoda (tav. 129), i ladri fraudolenti (tav. 139), i seminatori di discordia (tav. 149), i traditori (tav. 168). Lo stesso fa utilizzando scene del *Purgatorio*, come Virgilio che lava il viso a Dante con la rugiada (tav. 188), Manfredi sanguinante (tav. 195), le anime sedute sorvegliate da due angeli (tav. 205), Forese Donati (tav. 250), Matelda (tav. 269), il carro tirato dal Grifone (tav. 286); e del *Paradiso*, come Dante e Beatrice (tav. 297), Piccarda e Beatrice (tav. 308), i beati del Cielo di Venere (tav. 319).

Negli anni 1939-1940 Carlo Ludovico Ragghianti, che si trova a Modena «a domicilio obbligato di polizia», per incarico ricevuto dal Ministero della Pubblica Istruzione, finalizzato alla redazione di un catalogo di manoscritti, esamina alcuni tra i più preziosi codici della Biblioteca Estense e compila delle schede, mai approdate alla pubblicazione, ora conservate dattiloscritte[53]. Una di queste riguarda il Dante "Estense", descritto brevemente appuntando l'attenzione sulla legatura, sullo stemma, sui «disegni a penna acquerellati nel margine superiore, a commento del testo», sulle iniziali «colorate». Vi è poi un'indicazione: «Lombardia, XIV» che dovrebbe alludere all'area miniatoria, ma che appare cancellata, probabilmente frutto di un ripensamento o di una correzione effettuata dal Fava che se ne serve, così come delle altre schede compilate dallo storico d'arte, suscitando le pacate, ma risentite lamentele del Ragghianti. Egli infatti nel 1949, allorché è Direttore dello Studio Italiano di Storia dell'Arte a Firenze, pubblica su un articolo[54] nel quale, venuto a conoscenza del *Catalogo dei manoscritti della Biblioteca Estense*, e appurando che in esso figurano codici da lui censiti e prima sconosciuti, si richiama signorilmente «al vecchio costume del rispetto dell'altrui lavoro, quando se ne conosca, o ancor più ne risulti documentata, l'esistenza» e dedica alla sua ricerca di un tempo un commento che integra idealmente il suo lavoro di circa dieci anni prima.

Il codice, da allora, in omaggio al conquistato prestigio che lo colloca tra i «cimeli più pregevoli dell'Estense», è stato sempre esposto nella «mostra permanente dei codici miniati», attiva tutto l'anno, a parte gli intervalli per lasciare spazio a manifestazioni tematiche su altre materie.

Nel 1948 Nicola Zingarelli e Paolo D'Ancona, pubblicando il Poema dantesco[55], prendono ampiamente in considerazione il codice sotto l'aspetto illustrativo e lo riproducono a piena pagina nelle tavole: LII (bolgia dei ruffiani) per l'*Inferno*; CIV (girone degli avari e prodighi) e CXXIV (predizione di Beatrice) per il *Purgatorio*; CXXXVIII (nel cielo di Venere), e CLV (l'aquila parlante) per il *Paradiso*, definendo il codice «del secolo XIV».

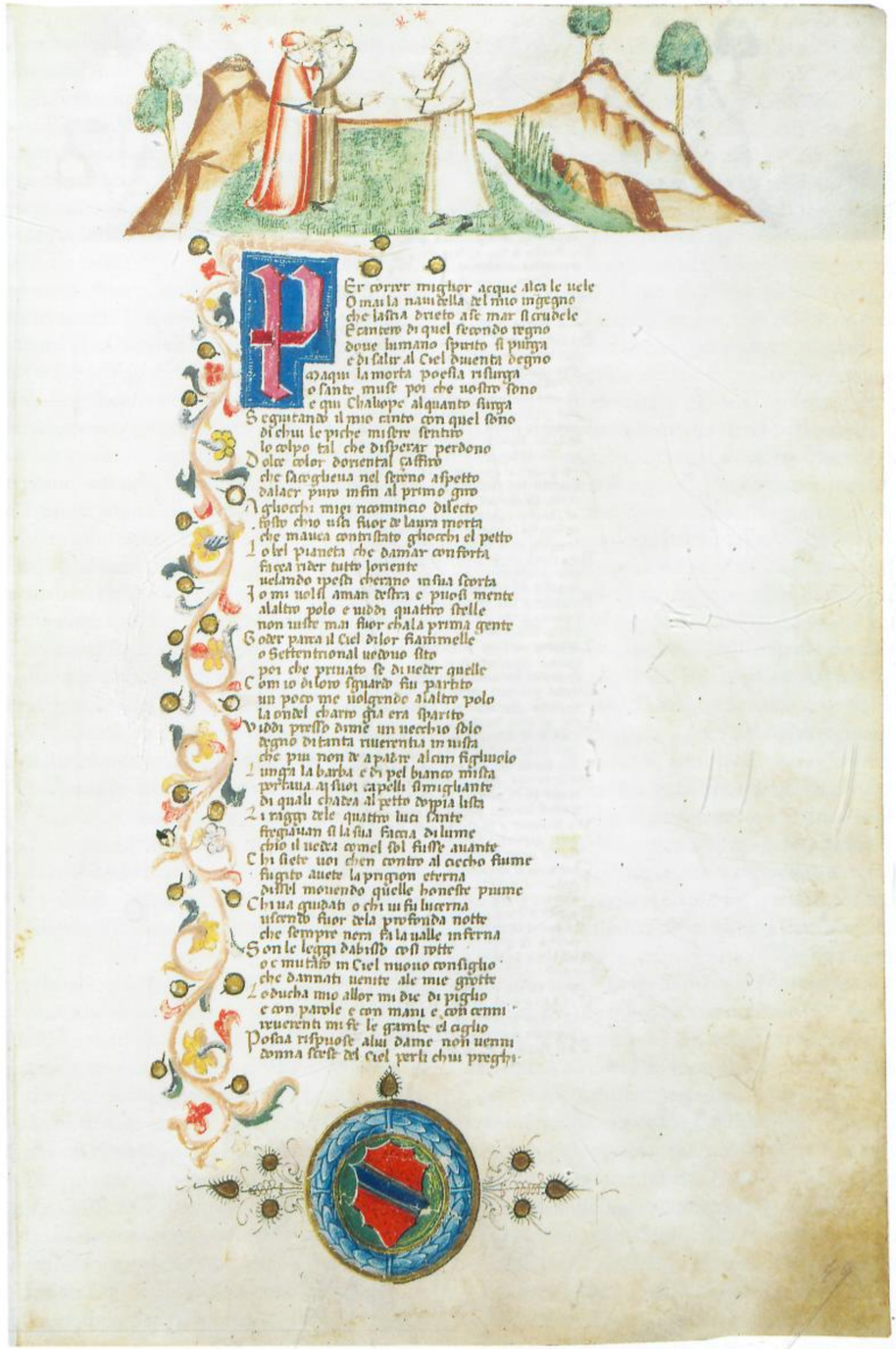
Nel 1952 le consultazioni, peraltro mai interrotte, tornano ad essere annotate nello schedone che ac-



c. 75r.

compagna il codice. Così possiamo oggi rilevare che nell'aprile di quell'anno il Dante "Estense" viene esaminato da M. Marrain della Moorgan Library, e che dal 1956 lo Studio Orlandini esegue una serie di riproduzioni per comittenti italiani ed esteri tra i quali Charles S. Singleton, che nel novembre del 1959 collaziona il testo e le miniature e poi ordina la riproduzione in microfilm dell'intero manoscritto.
Un'importante annotazione per la storia del codice è del 4 agosto 1960. Vi si legge: «inviato in prestito alla Bibl. Naz. Braidense di Milano» e nelle osservazioni: «Per conto della Dott.ssa Emma Coen Pirani (descrizione nel Catal. dei Miniati)». La data di rientro è il «3 febbraio 1961». L'episodio è riferito alla catalogazione da parte della Pirani che, già direttrice dell'Estense, subentra allo scomparso Domenico Fava, affiancando Mario Salmi nella revisione ed integrazione dei manoscritti miniati della biblioteca in un lavoro che vedrà la luce solo nel 1973.

Nel settembre 1962 lo Studio Orlandini riproduce tutte le miniature per Peter Brieger dell'Università di Toronto, che nel 1969 pubblicherà, insieme ad altri due esperti, un importante studio sui manoscritti miniati della *Divina Commedia*[56].
Sempre nel settembre 1962 il codice è in mano ad un altro studioso di rilievo, Bernhard Degenhart, conservatore delle stampe di Monaco di Baviera, che ne farà eseguire il microfilm e rivedrà il cimelio nel 1964, per poi pubblicare nel 1965 a Berlino un *Commentario*[57] nel quale, esaminato il *Dante* della Biblioteca del Ginnasio di Altona, incluso dal Salmi tra i codici miniati ancora non precisabili, ma con qualche propensione per l'«area dell'influssi senesi», nel classificare i codici, definisce l'«*Estense*», «Lombardo o sotto influenza lombarda», lo colloca alla fine del XIV secolo e lo documenta con le immagini di una carta acquerellata alla tavola 85. Egli riconsulterà il codice e pubblicherà a Berlino nel 1980, insieme ad Annegritt Schmitt, il *Corpus dei disegni italiani dal 1300 al 1500*[58] nel quale sono raggruppati tutti i codici che presentano un'illustrazione di carattere prevalentemente grafico e tra i quali non figura il manoscritto dell'Estense.
Il 2 ottobre 1965, sempre secondo le annotazioni dello schedone, il codice viene «inviato al Comitato Naz. Celebraz. VII Cent. nascita di Dante. Roma». Quindi, «portato a Roma per la Mostra Dantesca», rientra in sede il 2 aprile 1966.
Il catalogo della mostra, che chiudendo il ciclo delle manifestazioni inauguratesi con quella di Firenze e proseguite a Verona, Ravenna, Perugia e Napoli, prende il via il 21 ottobre a Palazzo Venezia, viene incluso nella relativa pubblicazione[59] miscellanea contenente i contributi offerti da vari studiosi per la celebrazione.
Il codice estense figura inserito nel gruppo dei codici danteschi alla sezione «D», e lapidariamente descritto, così come gli altri cimeli, come «Cod. α.R.4.8; membranaceo; sec. XIV, mm 360x240; cc.140. Contiene la Divina Commedia. Scrittura gotica. Miniatura toscana».
Nel 1966 Giorgio Petrocchi, che già nel gennaio 1965 ha consultato il microfilm del codice presso l'Istituto di Patologia del Libro, pubblicando lo strumento tuttora più completo in materia[60] e la lezione più valida finora conosciuta, dando il «Regesto dei codici della "Comedia"», che è poi lo «stemma codicum», diviso per nazioni e per città, sotto la voce «Modena - Biblioteca Estense e Universitaria» riporta ovviamente, unitamente agli altri codici danteschi estensi, l'«Ital. 474 (α.R.4.8), membr., mm 355x240, di cc.140, sec. XIV contiene la Comedia», e fa diretto riferimento alla Bibliografia del «Batines, 227».



c. 49r.

Sempre nel 1966 il codice viene riprodotto in microfilm per la Società Dantesca Italiana di Firenze.
Nel 1967 Maddalena Ceresi, proseguendo il puntuale esame, iniziato nel 1965, della Collezione manoscritta di codici danteschi della *Divina Commedia*[61], esistenti in riproduzione fotografica presso la filmoteca di quell'ente, sotto la voce «Modena. Bibl. Estense», elenca dal numero 6 al numero 14 nove manoscritti danteschi tra i quali pone l'*It. 474 (α.R.4.8)*, segnalando che «il testo è intero di buona lezione, senza preliminari didascalie; i canti si susseguono senza titolo, né numero d'ordine; nei primi canti dell'Inferno, in margine, alcune brevi interpretazioni, di mano posteriore, di autore, forse, veneziano». Segue la descrizione: «membr.; scrittura gotica; sec. XIV (2° metà); ff. 140. Il codice è interamente illustrato da un solo artista: ad ogni pagina, lungo il margine superiore, scene allusive al testo, di maggiore vivacità nell'Inferno e nel Paradiso».
Nel 1969 Peter Brieger, Millar Meiss e Charles S. Singleton[62], dando alla luce un importante saggio, ripropongono organicamente agli studiosi di storia dell'arte il problema dell'illustrazione del Poema dantesco, fornendo un prezioso e utilissimo apparato iconografico. In particolare, nell'esaminare il codice estense, effettuano due interessanti proposte innovative, una di carattere cronologico, spostando la datazione ai primi anni del secolo XV, e una di carattere artistico, collocando la miniatura nell'area emiliana rispetto a quella fiorentina finora attribuitagli.
Infatti Brieger e Meiss, che mettono a punto il «Catalogue» dei manoscritti presi in considerazione, dedicano un'ampia descrizione, da pagina 282 a pagina 291, fornendo una puntuale disamina delle singole figurazioni, carta per carta, evidenziando nella premessa che il codice *α.R.4.8* è di «140 fols, 36x24 c, one column, 251 unframed miniatures in the upper margin throughout (pages have been cut at top); a decorated page vith a scene in the lower margin and a historiated initial at the beginning of Inferno (fol. 1°). Emilian, early fifteenth century». Il saggio dei due autori non è però scevro da errori e imprecisioni. Infatti, a parte la misura fornita in centimetri e non in millimetri come si usa per i codici, c'è da osservare che, nonostante il puntuale esame condotto ed i vari continui richiami che il Brieger fa nell'analisi delle illustrazioni dei singoli canti, non viene fornita alcuna spiegazione alla succitata affermazione a parte la dichiarazione che «this crude illumination seems to have issued from the same center that produced a more refined miniature in the Collection of Count Vittorio Cini in Venice», che poi documenta con un'immagine alla tavola 98 del primo volume. Lo stesso Brieger osserva che Pietro Toesca nel 1930 ha attribuito, pur con qualche perplessità, le scene della leggenda di San Benedetto della collezione Cini a Bologna. Il secondo volume della pubblicazione, che comprende solo tavole, è un prezioso corpus iconografico nel quale il codice estense è riportato per 21 immagini dell'*Inferno*, 7 del *Purgatorio* e 10 del *Paradiso*.
È da sottolineare altresì che l'autore, nei riferimenti bibliografici in fondo alla scheda, citando il Biagi e le tavole del codice *α.R.4.8* da quello richiamate, cita due pagine, la 321 del II volume del 1931 e la 133 del III del 1939, non rispondenti al codice estense, errore evidentemente indotto, ripetuto anni più tardi nella bibliografia che figura nel *Catalogo* della mostra «Dal torchio al computer». La stessa imprecisione si ripete per quanto riguarda le citate figure 338 e 339 dello Schubring che si riferiscono ad altro codice.
Nell'agosto 1970 Marcella Roddewig di Düsseldorf prende visione del testo e, dopo avere dato alla luce nel 1973 un primo saggio[63], nel settembre 1982 ripete la consultazione prima di dare alla luce, a Stoccarda nel 1984, un secondo saggio[64]. In questo, descritto il codice, fornendo una serie di notizie ormai correnti e canonizzate, sia storiche che descrittive, accoglie la tesi, già esaminata, avanzata da Brieger, Meiss e Singleton nel 1969, circa l'attribuzione della parte iconografica ad un artista emiliano e riporta la tesi del Petrocchi sulla possibile presenza a Ferrara del codice estense già nell'inventario del 1434. L'autrice dà in forma dubitativa l'origine delle postille «presenti nei primi canti», parlando di «presunta provenienza veneziana».
Nel 1973 viene edito a Milano, dopo la scomparsa di Domenico Fava e di Mario Salmi, con la revisione delle schede già compilate dal Fava da parte di Emma Coen Pirani, il secondo volume che riprende i manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena[65], ed il ms. *It. 474=α.R.4.8* vi figura ampiamente analizzato, soprattutto sotto l'aspetto iconografico e miniatorio, con uno spostamento di datazione per lo stemma e per il sole raggiato alla seconda metà del secolo XV, mentre ai primi decenni del Quattrocento è collocata «la intera parte illustrativa», che, pur appartenendo, secondo gli autori, al «mondo tardo gotico fiorentino», mostra «qualche sentore pseudo rinascimentale».
Gli autori della pur pregevole descrizione, da quanto dimostrato chiaramente attraverso l'esame degli inventari e dalle notizie in essi contenute, sbagliano clamorosamente sull'epoca della smarginatura subita dal codice, collocandola «quando, nel primo Ottocento, il codice ebbe una nuova legatura». La notizia è già presente nell'inventario del Panelli e precede addirittura, come si è osservato, la "campagna" di smarginatura effettuata in epoca tiraboschiana, mentre nessun riferimento preciso viene fornito a documentazione della «nuova legatura» del codice nel primo Ottocento.
Negli anni che vanno dal 1984 al 1986 la Società «Dante Alighieri» di Modena, dopo avere promosso una serie di «Lecturae Dantis» delle tre Cantiche, pubblica tre volumi riferentesi rispettivamente a ciascuna di esse, con un'introduzione di Renato Bertacchini[66]. Il Dante "Estense" non soltanto vede pubblicate tre carte riprodotte a colori e rimontate nell'antiporta di ciascuna Cantica, ma viene citato espressamente ed indicato come «uno dei cimeli più pregevoli della Biblioteca Estense». Il Bertacchini si avventura in una discutibile attribuzione di certezza, allorché, senza alcuna prova a riguardo, asserisce che «l'inventario dettagliato del 1436 ha fatto conoscere il patrimonio ricchissimo della Biblioteca Estense: 278 codici, carte nautiche, capolavori miniati quali la Bibbia di Borso. Tra i manoscritti figura la Divina Commedia, un codice membranaceo in folio del sec. XIV, di 140 carte scritte in gotico tondeggiante, con fregi e miniature detto per antonomasia l'Estense». Non si può non rilevare il clamoroso infortunio storico riguardante la Bibbia, composta ben venti anni dopo l'inventario del 1436, cioè dal 1455 al 1461!
Nel 1987 l'editore Nardini di Firenze, pubblicando nella sua collana «Le grandi biblioteche d'Italia» la monografia sulla Biblioteca Estense di Modena[67], include tra i cimeli più importanti il codice *α.R.4.8*, la *Commedia* di Dante, e gli dedica tre tavole a piena pagina per la sua illustrazione.
Nell'ottobre del 1987 l'australiana Lyndal Caffrey dell'Università di Melbourne annota lo schedone con la strana frase: «Per caso ho sentito del manoscritto e l'ho cercato».
Nel luglio del 1988 il greco Charalambos Vlachopoulos dell'Università di Atene annota in inglese: «I was very interested in how human imagination can represent hell and heaven».
Infine nel 1988 il codice, dopo che la Regione Umbria ha chiesto ed ottenuto la riproduzione di alcune carte per la preparazione del catalogo, viene concesso in prestito per essere esposto, unitamente ad altri prestigiosi esemplari, nella mostra «Dantes Göttliche Komödie in sieben Jährhunderten. Geschrieben. Gedruckt. Illustriert», prima a Francoforte, dall'ottobre 1988 al gennaio 1989, e poi nella stessa mostra riproposta in Italia come: «Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer», tenutasi a Foligno e a Ravenna nel 1989 e conclusasi a Firenze dal febbraio al marzo 1990[68], tutte sedi dantesche per i motivi storici ben noti.
Il catalogo, edito con i titoli rispettivi della mostra, ospita, per quel che riguarda il codice *α.R.4.8*, una scheda di Maria Grazia Ciardi Duprè Del Poggetto che è fra l'altro l'autrice del saggio introduttivo[69], interessante excursus storico che abbraccia il periodo tra il 1340-45 e la fine del Quattrocento, fino all'illustrazione del Botticelli.
Nel 1991 Francesco Sberlati in un suo saggio[70] annota come richiamante «alla zona padano-orientale … l'exemplar di Modena, Bib. Estense, It. 474, trascritto a Ferrara alla fine del Trecento (ma forse riconducibile oltre il primo decennio del Quattrocento e discendente secondo Fiorenzo Forti dal Landiano)». Si tratta di asserzioni tautologiche sia per quanto riguarda la trascrizione ferrarese, sia per quanto attiene all'età del codice. Infatti non viene prodotta alcuna argomentazione a favore. Il richiamo al Forti si riferisce all'affermazione di cui alla voce «Bologna» dell'*Enciclopedia Dantesca*[71], dove l'autore, ricordando le indagini del Petrocchi sulla tradizione testuale settentrionale, nettamente distinta da quella toscana, inserisce nella ricca serie dei codici, tra i quali l'*Urbinate Lat. 365*, «il bellissimo estense italiano, nato a Ferrara e ora a Modena», tesi questa abbastanza forzata, poiché viene data come certa, mentre il Petrocchi avanza più correttamente un'ipotesi, sia pure supportata dall'esame filologico dei testi. Collegabile a tale tipo di impostazione, anch'essa non dimostrata, è l'affermazione che Giordana Mariani Canova[72] farà un anno dopo allorché, descrivendo le miniature contenute nel *manoscritto 67* della *Divina Commedia* della Biblioteca del Seminario di Padova, asserisce che «il codice nel 1456 fosse certo a Ferrara, dove ne fu eseguita una copia oggi all'Estense». L'indicazione, anche se imprecisa, sembra far riferimento proprio all'*It. 474*, pur se in netto contrasto con la quasi certa età del codice, al più dei primissimi anni del '400 e sicuramente non dopo la seconda metà.
Nel novembre 1992 l'americano Daniel Russel, dopo aver consultato il codice, annota sullo schedone: «I did not expect to touch such an exquisite book!! Grazie». È questa la penultima delle 97 annotazioni effettuate in oltre un secolo a partire dal 1886, e pur con l'interruzione di ben 49 anni, che permettono di



c. 8v, particolare.

ripercorrere e rivivere le secolari vicende di questo prestigioso codice.
A partire dal 1993 e fino a tutto il 1999, soprattutto nell'ultimo biennio, sullo schedone relativo risulta che il cimelio è stato esaminato più volte da studiosi, bibliotecari, studenti e ricercatori, italiani e stranieri, con finalità di consultazione, di compilazione di tesi e di approfondimenti di varia natura, a dimostrazione di quanto questo importante manoscritto sia ormai ampiamente noto e considerato degno di massima attenzione per gli studi danteschi.

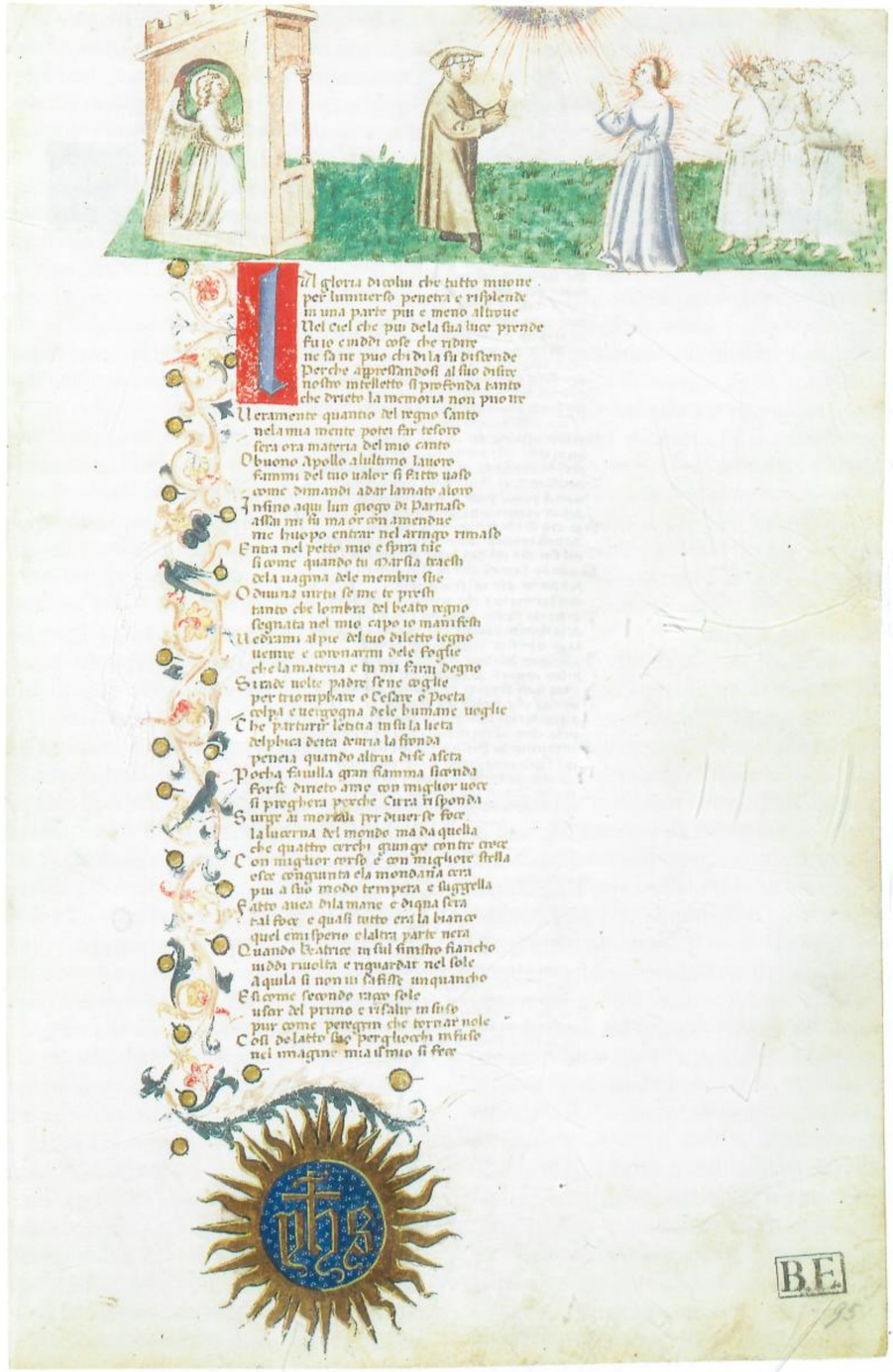
Miniatura e decorazione

Un aspetto certamente di notevole rilevanza riguardante il Dante "Estense" è quello iconografico, sia in quanto fine a se stesso, sia per l'apporto che esso può fornire al codice, vuoi sotto il profilo spaziale che sotto quello temporale.

Ma prima di addentrarci nell'argomento specifico riguardante l'iconografia del codice *It. 474*, pare opportuno delineare un quadro generale dell'illustrazione libraria del secolo XIV e della prima metà del XV, una specie di sfondo o di reticolo, con particolare riguardo alle possibili aree di riferimento entro il quale incastonare il prestigioso cimelio del quale ci stiamo occupando, che, sia pure tante volte esaminato e descritto, non offre ancora delle pacifiche e univoche attribuzioni, come del resto emerge dall'esame dei giudizi critici su di esso finora espressi.
Considerato che l'epoca nella quale viene presa in considerazione per la prima volta l'illustrazione della *Divina Commedia* è quella che segue immediatamente la nascita del Poema, cioè a dire il primo trentennio del secolo XIV, occorre ricordare che il periodo è estremamente confuso e frammentario sotto l'aspetto politico di quelle realtà cittadine o regionali che lo stesso Dante evidenzia nella sua Opera.

c. 87r, particolare.





c. 65r.

B.E.

L'iniziativa politica, infatti, nell'Italia trecentesca non si diparte da un unico centro, come potrebbe essere la monarchia in Francia o in Inghilterra, ma ora da questo, ora da quello stato, ed ha come fine primario l'eliminazione piena e definitiva di qualsiasi predominio papale o imperiale, essendo direttamente connessa con il tentativo egemonico di questo o di quello stato su tutti gli altri, come avviene per la signoria dei Visconti di Milano o degli Scaligeri di Verona. Nel gioco delle competizioni culminanti sul fiorire del secolo XIV, alla preponderanza dei Visconti che, oltre a divenire arbitri della situazione settentrionale, finiscono per inserirsi nel sistema politico dell'Italia centrale, in contrasto con gli interessi di Firenze, del papato e degli Angioini, cioè a dire del sistema guelfo centro-meridionale, si affiancano le signorie minori degli Estensi di Ferrara e dei Gonzaga di Mantova, che riusciranno a conservare nei secoli successivi un'impronta politica limitata, ma, specie nel XV e XVI secolo, una grande vigoria artistica e culturale.

In tale quadro politico si registra un notevole rinnovamento culturale per effetto del quale l'uomo, pur guardando a Dio, ama la terra in cui vive, e si fa più viva in lui l'attenzione verso la cultura, le scienze e le lettere che, dai recinti monastici ed aulici, si estende a più larghi strati sociali. Tale mutamento infatti, anche se da un lato perpetua le sempre vive esigenze liturgiche alle quali si accompagnano quelle devozionali individuali, dall'altro si manifesta appieno col crescere e con l'ampliarsi degli interessi culturali di tipo laico, soprattutto a seguito dello sviluppo delle università, ma anche con l'affermarsi delle corporazioni e delle altre istituzioni civili. Tale cambiamento dà il la ad un nuovo periodo per l'ornamentazione del manoscritto affidata, come per la scrittura, ad artefici, anche laici, riuniti in laboratori che ricevono dai maestri i quinterni da illustrare, con l'indicazione dei soggetti e dei motivi da applicare, il che spiega spesso, in uno stesso codice, la presenza di mani diverse, se pure legate da elementi comuni.

La decorazione degli statuti, delle matricole e degli altri libri ufficiali, dei libri religiosi e di opere letterarie, classiche e contemporanee, nonché di testi giuridici e di scienza, si estrinseca attraverso quella che viene definita miniatura gotica, che, a partire dalla metà del secolo XIII e fino alla metà del XV, va ad illustrare codici nella maggior parte dei casi diversi nella destinazione rispetto a quelli romanici precedenti, e quindi nel formato e nel carattere. Al grosso volume si va sostituendo infatti un libro agile, con pagine sulle quali il testo è vergato con scrittura gotica su una o due colonne, incorniciate da ornati che si distinguono, lungo i margini, in squisiti preziosismi lineari e cromatici. La lettera gotica, a confronto con quella rigidamente caudata di età romanica, va gradualmente arricchendosi di rami, di foglie e di frutti multicolori, e quindi di steli con rade foglie stilizzate e talvolta con figure grottesche o fantastiche che si distendono lungo i margini, racchiudendo le scene più diverse ed ardite. Sono le «droleries», nelle quali risulta vivissimo l'estro di artisti che, all'interno della stessa iniziale, della stessa cornice o in cima o nel margine inferiore delle singole carte, illustrano con crescente intento naturalistico i fatti narrati nel testo, sia esso sacro o profano.

In tal modo il codice gotico, attraverso l'estrema raffinatezza delle figure dai contorni armoniosi e dai colori squillanti di ogni tonalità, esprime la sua intensa spiritualità, riscontrabile sia nelle vibranti sculture che nelle possenti, ardite architetture del tempo.

Oltre a queste peculiarità, che caratterizzano tutta la miniatura gotica europea, nel codice italiano si distinguono un'ampiezza di ornati ed un vigore plastico informati dallo stesso spirito della pittura monumentale.

Nel suo svolgimento la miniatura italiana, che si pratica anche nelle officine laiche, mostra infatti frequenti contatti con la pittura e, per la conoscenza diretta dei codici illustrati in Francia, l'assorbimento graduale e lento dei modi e della miniatura di quel paese, pur fortemente contrastata dal persistere della tradizione e poi dalla grande rivoluzione giottesca. Tuttavia si va imponendo gradualmente la linea che delimita la forma senza darle consistenza plastica e il colorito tenue e brillante che con essa si accompagna, accolti prima nel vivace ambiente culturale promosso dagli Svevi con spirito laico, nel Mezzogiorno e a Napoli, dove l'arte del minio trae linfa dalla visione gotica proveniente dalla Provenza e dalla Francia, determinando la nascita appunto della miniatura gotica italiana. Questa infatti, diffusa via via, in misura varia, nei diversi centri della Penisola, a Bologna, a Firenze, a Siena e nel Veneto, specialmente a Padova, dà luogo, grazie alla cresciuta propensione per il rilievo, a preziose cifre stilistiche che, oltre Giotto, giungono soprattutto in Lombardia, alle raffinatezze del gotico internazionale.

Così a Bologna, dove rifluiscono anche i modi delle regioni limitrofe, si precisano nello svolgimento della miniatura due tendenze espressive, quella bizantineggiante, proveniente dal Veneto e quella più tipica dell'ornamentazione bolognese, pervasa di motivi francesi stilizzati. Proprio a questa corrente francesizzante dovrebbe far capo la prepotente personalità del grande Oderisi da Gubbio, ricordato da Dante nel canto XI del *Purgatorio* come *...l'onor di quell'arte/ che alluminare è chiamata in Parisi*, la cui maniera si riscontra oltre la metà del Duecento. Nel Trecento invece, nell'arte del minio bolognese si fa sentire, attraverso i discepoli, l'arte di Giotto che influenza l'opera di molti miniatori, alcuni dei quali si manifestano come frutto della magnificenza delle corti principesche, come Franco Bolognese, pure esaltato da Dante come il più grande della generazione successiva a quella di Oderisi e che, secondo Giulia Bologna[73], sa aggiungere alle sue opere «quella gaiezza festosa che fa dimenticare la severità bizantina, animando le scene e dando ai fondi una maggiore vivacità di colore, diversa dai toni piatti primitivi».

A Bologna, intorno al 1340, opera uno squisito miniatore anonimo, individuato come «Pseudo Niccolò» per la sua vicinanza e affinità artistica al più giovane e famoso Niccolò di Giacomo, e noto per la sua briosità e per la folla di movimentate figure che animano i rari mini, i quali rievocano con immediatezza fatti di vita quotidiana e storie sacre.

Da lui discendono i modi vivaci e popolareschi di Niccolò di Giacomo che, forse suo allievo, opererà fino alla fine del Trecento, miniando numerosi codici firmati, nei quali attinge dalla monumentalità della pittura, tra i quali un *Antifonario* conservato alla Biblioteca Estense di Modena, il manoscritto *Lat. 1008*.

Del resto la miniatura bolognese, che con la sua tipica esuberanza riesce ad attenuare i riflessi del gotico internazionale in tutte le città dell'Emilia e della Romagna, dove peraltro troveranno spazio le altre scuole, rispetto a quella bolognese, sorta per energie proprie e sotto l'influsso di esigenze popolari, religiose e scientifiche, rimarrà valida per tutto il Trecento e si perderà poi, via via, nelle monotone, ripetitive forme di artisti che continueranno ad operare per i primi trenta anni del Quattrocento, prima che la città perda il primato in quell'arte, tenuto in maniera incontrastata per oltre un secolo e mezzo.

A Firenze invece, la miniatura comincia a svolgersi nella seconda metà del Duecento, quando già nella pittura si riconoscono i primi accenti gotici presenti direttamente o indirettamente della Francia, soprattutto attraverso la conoscenza della più antica maniera di miniare bolognese, anche se essa si avvale del prevalere del vigoroso linguaggio fiorentino soprattutto dell'arte di Cimabue, con la sua visione monumentale, aspra e drammatica, pur nel contesto gotico.

Successivamente, sebbene i valori espressivi e la grandiosità della visione di Giotto siano lontani dal gusto miniaturistico, una certa qual influenza del gusto giottesco viene registrata dalla miniatura e più di tutti ne risente Pacino di Bonoguida, che illustra trentotto scene di spiccato carattere pittorico delle *Imagines Vitae Christi*, oggi conservato alla Pierpont Morgan Library di New York (mss. 643).

Un modo diverso, pure accolto nell'arte dell'«alluminare» fiorentina è quello seneseggiante, del quale la spigliatezza narrativa ed il delizioso senso coloristico meglio corrispondono alla decorazione del libro, che si manifesta nel cosiddetto «Biadaiolo» della Biblioteca Laurenziana, miniato intorno al 1340 con scene vivaci che, in scomparti sovrapposti, illustrano il testo.

Un altro coevo artista fiorentino, il cosiddetto «Maestro delle effigi domenicane», forse decoratore della *Divina Commedia*, il *ms. 1080* conservato alla Biblioteca Trivulziana di Milano, lavora ed affina la sua arte alla bottega di Jacopo del Casentino, pittore e miniatore di un certo rilievo, attivo con una certa autorità nel secondo quarto del Trecento, ed autore di pagine straordinariamente vivificate, dall'ornamentazione ricchissima e da scene di intensa espressività.

Nella seconda metà del Trecento è invece la visione plastica dell'Orcagno ad orientare la ricca produzione del convento camaldolese di Santa Maria degli Angeli, là dove, tra il 1370 ed il 1472, fiorisce la scuola che vede esponenti di spicco come Simone Camaldolese, senese, ma fiorentino nella forma e nel disegno delle scene, e Lorenzo Monaco, anch'egli senese e camaldolese, il più alto miniatore fiorentino della fine del Trecento e dei primi del Quattrocento, che, entrato nel 1391 nella scuola degli Angeli, con una iconografia dai toni fiabeschi conclude il tardo gotico fiorentino, avviando il trapasso dal gotico al nuovo stile rinascimentale.

A Siena la miniatura gotica appare inizialmente, nel secolo XIII, permeata di modi bolognesi, ma poi, passando attraverso il gusto di Duccio, al quale i miniatori si ispirano, approda alla maniera di Simone Martini, che ai primi del Trecento viene ad affermare con intelligenza gotica una trasfigurazione lirica della realtà, dando l'avvio al gotico internazionale e producendo una perfetta decorazione del libro che congiunge in una nuova fusione di disegno e di colore l'arte dell'Ile de France e il forte cromatismo di Bisanzio.

Operano inoltre a Siena altri miniatori che descrivono l'ambiente con colori caldi e con forme spesso idealizzate, quali i fratelli Lorenzetti fino a poco pri-

ma la metà del Trecento, l'anonimo «Maestro del codice di San Giorgio», Niccolò di ser Sozzo Tegliacci e Lippo Vanni, forse il più valido artista della seconda metà del Trecento, che con i suoi seguaci conclude la stagione più rigogliosa della miniatura gotica senese, la più alta e perfezionata della penisola, che però, nel Quattrocento, pur continuando a manifestarsi, mostra un linguaggio più appesantito e scadente.

Nel Veneto, a Venezia, quell'arte ricorda modi espressivi di provenienze diverse, subendo il gotico franco-lombardo l'influenza del substrato bizantino, ma anche elementi espressivi provenienti dalla Romagna o dall'Emilia, con importazioni spesso dirette, come avviene con Belbello da Pavia. Rapporti con la miniatura delle regioni settentrionali si evidenziano anche sulla terra ferma, dove si diffonde un delicato modo di disegnare a penna, acquerellato a tinte chiare, che offre un ottimo saggio nella *Divina Commedia*, ms. II.IX.276 conservato alla Biblioteca Marciana.

Tuttavia i modi di decorare i codici dell'entroterra veneto si rivelano più originali, come accade a Padova, dove sono tuttavia più stretti i contatti con la pittura e dove affiorano i modi di miniatori bolognesi che operano in città fin dal primo Trecento, richiamati da calligrafi bolognesi che già lavorano in quella sede. Vi sono artisti quali Giovanni da Gaibana e Giusto de' Menabuoi. È di scuola padovana il *Dante*, ms. 67, conservato presso la Biblioteca del Seminario di Padova, decorato con disegni acquerellati.

Da Padova dovrebbe provenire pure un *Salterio*, il ms. Lat.1017, conservato alla Biblioteca Estense, ricco di immagini di gusto bolognese e quindi documento palese degli stretti rapporti tra i due ambienti culturali.

Negli ultimi anni del Trecento la miniatura veneta, sempre più orientata dalle ricerche dei pittori, si avvia, per questa via, verso forme rinascimentali.

Conclude il quadro dell'area che potenzialmente ci interessa con riguardo al Dante "Estense", la Lombardia, dove il gotico, con i suoi influssi bolognesi, cede spesso il passo a quelli francesi, specie quelli derivati da codici cavallereschi, dando vita, nell'ambito dominato dalla corte viscontea, ad un'illustrazione fresca ed originale che si avvale, specie dopo la metà del Trecento, di un sempre più spiccato gusto narrativo congiunto ad un'acuita sensibilità decorativa, elementi che determineranno il prolungarsi del gotico in questa regione, rispetto ad altre, e che si esprimerà col cosiddetto tardo-gotico.

Le presenze di Giovanni Benedetto da Como, operante nella seconda metà del Trecento e dotato di una eccezionale vena fiabesca, di Giovannino de' Grassi, uno dei più alti miniatori lombardi del Trecento, dotato di un accurato gusto descrittivo, e autore del piccolo magnifico *Libro d'ore*, il ms. α.R.7.3 conservato alla Biblioteca Estense, e di Michelino Molinari da Besozzo, operoso tra il 1388 ed il 1442, autore di codici finemente illustrati tra i migliori della produzione lombarda, illuminano la miniatura gotica di questa regione che, fra l'altro, annovererà, tra i suoi esponenti dell'espressione tardo-gotica, Belbello da Pavia, attivo dal 1432 al 1462, con notevole prestigio e largo seguito.

Un cenno a parte merita Ferrara, la città degli Este che, come si rileva dal saggio di Hermann Julius Hermann[74] sulla miniatura estense, nel Trecento offre testimonianza di illustrazione libraria solo nei libri degli Statuti della Confraternita di arti e mestieri, in due dei quali, del 1382 e del 1385, egli intravede significative tracce di quel disinibito realismo che caratterizza la pittura e la miniatura padana dell'ultimo Trecento e sul quale già Julius von Schlösser[75] aveva nel 1895 attirato l'attenzione.

Lo Hermann, colpito dalla potenza espressiva di quelle immagini, le collega con le incidenze soprattutto bolognesi, anche se è già in nuce una qual certa influenza veneta, di un elevato livello qualitativo, che apparirà più evidente in prosieguo di tempo.

L'autore tedesco però mette bene in luce per primo che la miniatura ferrarese comincia ad acquisire vero valore e slancio solo quando Nicolò III darà nuovo impulso al dominio estense con una fitta trama di rapporti politici che riguardano il Nord e parte del Centro Italia. Per far questo lo Hermann fa riferimento alla Biblioteca Estense e ai suoi manoscritti miniati, quali risultano dall'inventario del 1436, avvalorato dalle considerazioni della profonda svolta culturale che si viene a creare intorno a quegli anni con l'arrivo di Guarino Guarini, giunto a Ferrara nel 1429 come precettore di Leonello, con conseguenze tangibili anche nelle arti figurative e in quelle del libro.

Tuttavia sembra ormai acclarato che al tempo di Nicolò III non esiste a Ferrara una vera e propria scuola ferrarese di miniatura.

Nel tracciare a brevi linee il quadro di riferimento storico, per quanto attiene alla miniatura tre-quattrocentesca, abbiamo constatato come più volte, in varie città, tra le prime e più importanti opere miniate sia presente la *Divina Commedia*.

In realtà, mentre è cosa certa che, vivente Dante, e col suo consenso, la *Divina Commedia* non è stata, né tutta, né in parte illustrata, è da sottolineare che, a seguito della diffusa popolarità raggiunta dall'opera, parallelamente al fiorire dei commentari che devono spiegare ed appianare le difficoltà di lettura della *Commedia* ad un pubblico tuttavia alfabetizzato o genericamente colto, si evidenzia la necessità di proporre la potenza suggestiva degli episodi attraverso le immagini sia a chi non sa evocarli dalla lettura, sia a chi voglia serbarne ricordo più vivo. È il destino dei grandi libri! Infatti dopo la Sacra Scrittura, la *Commedia* è il libro che ha dato nel tempo maggiore impulso alle arti figurative, ed anche se non sempre esse hanno saputo toccare o sfiorare le altezze del Poema e quindi non hanno certo aggiunto alcun pregio alla scrittura, hanno importanza per la storia della fortuna di Dante nel tempo e vanno viste comunque come i più appariscenti tributi di affetto che l'umanità abbia saputo dedicare al Poeta, rappresentando soprattutto il più sicuro documento della lettura dell'opera.

Infatti «il numero grande dei manoscritti danteschi illustrati – sostiene Alfred Bassermann[76] – e lo zelo e la cura con cui la più parte di illustratori si accinse all'opera, prova quanto era vivo il bisogno di accompagnare con rappresentazioni figurate il grande poema, che meglio di ogni altro aveva saputo colla sua parola modellare e dipingere».

Il critico tedesco però rileva subito dopo che «è appunto l'onerosa cura che il più sovente si rivela in questi lavori che dobbiamo noi sempre tenere dinnanzi agli occhi quando in sul principio un sentimento di delusione tenti coglierci nell'osservare quanto poco atti erano tutti questi artisti a procedere di pari passo con Dante».

Il Bassermann osserva altresì che «non sempre è tuttavia da lodare un illustratore per avere condotto a termine l'opera propria» e, a proposito del Dante "Estense", puntualizza che il «pittore del codice modenese VIII.G.6 della Biblioteca Estense», il quale «ha nella seconda metà del secolo decimoquarto munito il lembo superiore di ogni pagina di una figura», ha tracciato solo delle «superficiali quanto mai rozze illustrazioni [che] si tengono ferme ai più esteriori tratti principali, e se talvolta ne viene aggiunto qualcuno particolare, esso è di una povertà sorprendente; come ad esempio le anime le quali arrivano dalla piaggia alla navicella di Caronte per mezzo di una banchina; o come Minos che siede al leggio e tiene aperto dinanzi il registro dei peccati».

Anche Ludwig Volkmann, acuto cultore di studi danteschi, il quale a proposito del Dante "Estense" scrive che questo manoscritto appartiene «alle più interessanti e più diligenti soluzioni», tuttavia arriva a mettere in evidenza nel 1898 il medesimo concetto, sostenendo che «l'unica vera illustrazione artistica della Commedia è e rimarrà sempre quella d'un artista il quale sappia talmente ispirarsi dai personaggi del Poema e sappia talmente immedesimarsi colla sostanza artistica di quest'opera immortale, da saperci rendere nell'arte sua, con tutto il vigore della sua personalità artistica ciò che egli ha afferrato col proprio intelletto, vissuto nella propria anima»[77].

All'affermazione, con risposta implicita al Volkmann, fa eco Paolo D'Ancona[78] che nel 1934 collabora per la parte illustrativa, con tavole tratte da opere antiche e moderne, alla pubblicazione della *Divina Commedia* a cura di Nicola Zingarelli. Egli infatti, pur richiamandosi ai nomi di Giotto e di Michelangelo, che però non «hanno richiesto alla Commedia una precisa diretta ispirazione» e che perciò sono legati al poeta da «affinità spirituale», afferma che, «anche se la realizzazione complessiva è mancata per opera di una singola personalità, il tentativo nobilissimo rimane e spesso si risolve in interpretazioni che toccano, è vero, soltanto qualche parte del poema, ma non mancano di specifici pregi». Lo stesso D'Ancona, nel descrivere con attenzione e disporre in ordine cronologico gli illustratori del poema, elencando oltre quaranta codici[79], ha già del resto dato nel 1914 un giudizio del tutto negativo, sostenendo che gli artisti non si sono mai avvicinati alla spiritualità di Dante.

Tale notazione fortemente critica, ripetutamente espressa, finirà con l'influenzare tutta la critica fino agli anni '50 e gli stessi Brieger, Meiss e Singleton[80], che hanno ripreso l'analisi del problema dell'illustrazione del Poema dantesco, e si sono spesso adeguati ai forti giudizi critici del D'Ancona.

Posizione più attenuata è quella di Mario Salmi[81] il quale, riferendosi in particolare ai manoscritti miniati del periodo gotico, afferma che «le miniature di quel periodo non possiamo considerarle di solito nei riguardi artistici come capolavori tranne alcune eccezioni; scarsa è l'azione nei vari episodi condotti senza l'ala di un'ispirazione poetica, anche nei canti più commoventi». Egli, sulla scorta dell'analisi condotta su famosi codici danteschi, fino all'avvento della stampa, riproponendo sostanzialmente una rivalutazione complessiva dell'opera dei miniatori della *Divina Commedia*, sostiene che «tuttavia … risulta che quei minii non meritano la condanna in toto del Volkmann, come cose di piccoli artefici naufragati, senza che in sostanza se ne sia stato compiuto il particolareggiato esame». Il riferimento è all'affermazione del critico tedesco[82] secondo la quale «benché anche artisti di

gran conto non abbiano disdegnato di fare anche i miniatori, pure a pochi miniatori è riuscito di compiere veramente quest'opera gigantesca e soltanto ai più grandi sorrise la sorte di poter rappresentare degnamente la figura del Poeta. La quantità dei piccoli artisti che si accinsero all'opera naufragò spesso miseramente», lontana da una interpretazione «spirituale» di Dante.
Il Volkmann ed altri studiosi, per giustificare l'insufficienza dell'illustrazione del Poema, specie nel Trecento, osservano che ciò è dipeso dal fatto che allora «la padronanza della forma non era ancora giunta al grado necessario per poter ritrarre nelle immagini quella vita poderosa che spira attraverso tutta l'opera di Dante» e che fece difetto «l'individualità artistica che si accingesse a così ardua impresa».
Eppure non mancano i tentativi di illustrare il grande poema italiano, che eclissa di gran lunga per qualità e inventiva il *Roman de la Rose*. La *Divina Commedia*, infatti, la cui straordinaria forza e abilità è del tutto unica in tutto il Medioevo, è il poema di eccezionale intelligenza e grandezza che ha più larga diffusione.
Lo testimoniano il grandissimo numero di manoscritti del quattordicesimo e del quindicesimo secolo a noi pervenuti ed i commentari medievali di cui si è detto, e, dalla distribuzione dei manoscritti rimasti, si può arguire che il testo sia stato popolare soprattutto a Firenze, circa alla metà del 1300 e nuovamente intorno al 1400. Infatti, il più antico codice miniato del quale si possa fissare la data è eseguito, secondo il Volkmann, prima del 1333: è il *ms. 313* conservato alla Biblioteca Nazionale di Firenze, il così detto *«Dante Poggiali»* che, illustrato con vignette miniate a pennello ed incorniciate inserite nella colonna, quantunque portato in avanti dallo «stemma codicum» del Petrocchi verso il 1355, è ritenuto da molti critici il primo tentativo di miniatura del Poema dantesco. Esso è forse copia di un ciclo narrativo oggi perduto, che comunque si sposta al più a qualche anno dopo, cioè al codice miniato e datato al 1337 dal trascrittore Ser Francesco di Ser Nardo da Barberino, corrispondente al *ms. 1080* della Biblioteca Trivulziana di Milano, miniato a Firenze da un artista noto come il «Maestro delle effigi domenicane», il quale si avvale di un'illustrazione unitaria e sobria nelle iniziali e nel fregio che cinge i margini del principio di ognuna delle tre Cantiche.
Tale manoscritto, insieme al *Parmense Palatino 3285*, è il capostipite di un gruppo che si caratterizza per l'ornamentazione degli incipit delle tre cantiche.
Basta poi scorrere l'elenco dei più famosi codici danteschi della prima metà del secolo XIV, per individuare un *Inferno* col commento di Guido da Pisa, conservato come ms. 597 al Musée Condé di Chantilly, databile intorno al 1345 e miniato da artista di rilievo vicino a Francesco Traini con scene acquerellate che occupano il margine inferiore e si estendono a volte lungo il margine verticale. A quest'ultimo sistema narrativo si avvicina la *Divina Commedia* ms. 514 di Holkham Hall della Biblioteca di Earl di Leicester, proponendo un'altra illustrazione completa del Poema con circa trecento episodi, attraverso due scene di carattere ciclico nel margine inferiore della pagina, che influenzerà, insieme al gruppo dei codici che ad esso fa capo, il sistema narrativo dell'opera dantesca nell'ultimo decennio del 1300 e nel primo del 1400.
Altri probanti esempi ci vengono da un *Inferno*, col commento di Jacopo della Lana, il ms. L.70 della Biblioteca Augusta di Perugia, databile intorno al 1340-45 e attribuibile ad un grande miniatore senese vicino a Pietro Lorenzetti; da una *Divina Commedia*, il ms. 1005 della Biblioteca Riccardiana di Firenze, anch'essa col commento di Jacopo della Lana, miniata a Bologna intorno a quegli anni; e dal *Codice Egerton 943* della British Library di Londra, miniato a Padova o a Bologna e datato circa al 1350.
Sono sufficienti tali esempi per convincersi delle diverse, indipendenti tipologie di miniature sviluppatesi in quegli anni ed intervenute con metodologie diverse sui codici, dalle miniature tradizionali degli incipit, eseguite con la tecnica della tempera o dell'acquerello, con o senza intervento dell'oro, alle vere e proprie vignette narrative che si sviluppano, in misura più o meno ampia, nel margine inferiore o superiore o lateralmente alla scrittura e con differenza per le tre Cantiche. Si pensi, ad esempio, che delle 37 vignette del *Dante Poggiali*, ben 33 riguardano il solo *Inferno*.
Anche tale aspetto non può sfuggire ad un attento esame dei più dei cento codici miniati rimastici per il Trecento ed il Quattrocento: infatti, se molti ci danno quasi completa l'illustrazione dell'*Inferno*, pochi aggiungono quella del *Purgatorio* e sono molto rari quelli che sconfinano nella terza Cantica: *Basta piccola barca* a trasportare gli eletti, come Dante stesso prevedeva, ai canti del *Paradiso*, *dietro al suo legno che cantando varca*.
Occorre infatti tenere presente che le due prime Cantiche, specie la prima, contengono tante e tali scene di vita drammatica, tanta azione che anche artisti di minor valore si sono sentiti ispirati verso rappresentazioni più o meno valide. Mentre è evidente che la

forza creativa viene meno ai più nel *Paradiso*, dove, al posto dell'azione, emerge il pensiero ed il sentimento, ed i tentativi, laddove esistono, si rivelano inadeguati e a volte quasi puerili.
Inoltre nessuno dei miniatori che limitano il suo intervento alle testate delle tre Cantiche, ha saputo riassumere l'immagine emblematica di ciascuno dei tre regni, e quasi tutti finiscono per cogliere il senso materiale dei primi versi. Così, ad esempio, per l'*Inferno*, a cominciare dal codice *Trivulziano* sopra richiamato, e per tutto il Quattrocento fino alle prime edizioni a stampa, non si prescinde dall'immagine di Dante che cammina nella selva imbattendosi nelle tre fiere. È un po' poco per tutto l'*Inferno*.
Peggio per il *Purgatorio*, dove si materializza quasi sempre la similitudine della navicella dell'ingegno che *alza le vele a correr miglior acqua*: Dante e Virgilio vengono così raffigurati nel *Trivulziano* ed in altri codici mentre navigano pensosi.
Per il *Paradiso* basta l'enunciazione fatta dal poeta nel primo verso di cantare *la gloria di colui che tutto muove*, per consigliare la raffigurazione della corte celeste, o dell'incoronazione della Vergine.
Occorre inoltre notare che, tra i codici danteschi, molti non hanno vere e proprie rappresentazioni figurative, ma semplici ornamenti più o meno ricchi, e che anche nei codici illustrati l'ornamentazione è spesso la parte essenziale. Tali decorazioni, peraltro ricorrenti anche in altri codici, diversi da quelli danteschi, con le loro caratteristiche riescono spesso utili per precisare l'età del codice.
Peculiarità di tale illustrazione marginale che rimane fino a metà del Quattrocento, e che niente ha a che vedere col Poema dantesco, è il fogliame variopinto, azzurro, verde, rosso mattone, frammezzato da bacche dorate e con teste umane e uccelli, draghi e mostri inseriti tra i rami.
La prima pagina del codice è spesso ornata con le armi del committente o del possessore, come avviene nel Dante "Estense", il che spesso serve a darci precise informazioni sulla provenienza del codice.
Vi sono poi le illustrazioni destinate a narrare, a descrivere e ad esemplificare gli episodi della *Commedia*. A tale proposito il Volkmann[83] distingue i codici danteschi in due grandi gruppi a seconda che presentino un carattere «ornamentale» o «descrittivo», e precisa che sempre «a seconda dello scopo, cui devono servire questi due gruppi, si vedranno impiegati anche mezzi differenti, da un lato la vera miniatura accuratamente eseguita in colori opachi, un insieme ben distinto, dall'altro lato scene leggermente illuminate o semplici disegni a penna di esecuzione più libera».
La distinzione tra disegno e pittura richiama alla mente la conclusione cui perviene Max Klinger[84], secondo la quale «vi sono opere della fantasia che la pittura non può rappresentare artisticamente o soltanto condizionatamente, che le stesse opere sono però rappresentabili per mezzo del disegno senza scemarne il valore artistico», e la conseguente deduzione che la maggior parte delle scene della *Divina Commedia* preferiscono, per la loro intima natura di opera di fantasia, la matita al pennello. Per questo non appare casuale che i codici ornati di vere miniature non contengono se non pochissime illustrazioni propriamente dette e che raramente la miniatura segue tutto il testo del Poema. Infatti l'artista che si assume l'onere di comporre per ogni canto una serie di immagini a colori miniate, per lo più rinuncia presto al lavoro, sia perché riconosce di avere sbagliato mezzo espressivo, sia perché si trova quasi inconsciamente paralizzato di fronte all'immane compito.
Così molti manoscritti del genere miniato hanno, secondo il Volkmann, come unico ornamento figurativo le «iniziali illuminate delle tre Cantiche», che si avvalgono di uno schema stabile per cui ad esempio la «N» dell'*Inferno* propone quasi sempre un ritratto di Dante seduto a tavolino o con la *Commedia* in mano.
Appartengono a questa categoria due codici danteschi conservati alla Biblioteca Estense, uno della seconda metà del secolo XIV contenente soltanto l'*Inferno* e il *Purgatorio*[85] e l'altro[86] datato 1409, con tutte le tre Cantiche.
Altri miniatori si spingono più in là ed offrono per ogni Cantica un dipinto quasi della grandezza della pagina, dando luogo a quelli che normalmente si definiscono «codici di lusso» per la ricchezza e la magnificenza delle miniature. Tra questi i già ricordati codici *Trivulziano 1080* e *Palatino 3285* ed innumerevoli altri manoscritti della Biblioteca del Seminario di Padova (*n. 9* del secolo XIV), della Biblioteca Marciana di Venezia (*n. 53* del secolo XIV e *n. 428* del secolo XV), della Biblioteca Nazionale di Firenze (*Palat. 261* del secolo XIV), della Biblioteca Augusta di Perugia (*B. 25* della seconda metà del secolo XIV), della Biblioteca Nazionale di Parigi (*It. 77* della fine del secolo XIV), della Laurenziana di Firenze (*Plut. 40 n. 3* della fine del secolo XIV, *Tempiano I* del 1398 e *Plut. 40 n. 16* della prima metà del secolo XV).
Anche l'illustrazione completa miniata della *Commedia* viene intrapresa più volte, ma quasi sempre il tentativo fallisce. Lo provano il codice *Riccardiano 1005* del secolo XIV; il codice *A. G. XII. 2* della Biblioteca

Nazionale di Milano della prima metà del secolo XIV; il codice del secolo XIV della Biblioteca Pubblica di Stoccarda; l'*It. 78* della Biblioteca Nazionale di Parigi della fine del secolo XIV; il *codice B. A. p. I n. 5* del 1400 o 1405 della Biblioteca Nazionale di Firenze come il *codice 313*, già citato come il probabile più antico esempio di miniatura risalente al 1333 o poco dopo; il già citato *Egerton 943* della metà del secolo XIV, della British Library, che presenta per ogni canto una o più illustrazioni della stessa mano, così che supera tutti gli altri codici per numero di miniature, che ammontano a ben 261, di formato rettangolare, orizzontale e molto esteso in altezza e in larghezza rispetto a quello della colonna di scrittura, della quale occupano la parte superiore; ed infine il codice *Filippino* della metà del secolo XIV della Biblioteca Oratoriana di Napoli, che contiene 152 piccole miniature di esecuzione abbastanza rozza, ma spesso originali, a pennello, di formato rettangolare e poste orizzontalmente, inserite nella colonna o poste lateralmente al testo.

Ma dall'esame di questi tra i principali codici miniati, che offrono solo dei tentativi e dei frammenti, risulta chiaro che nessun artista, per quanto impegnato ed ispirato, è riuscito a dare, e difficilmente poteva, attraverso la tecnica della miniatura, un'illustrazione esauriente e definitiva, sia perché il lavoro era troppo esteso sia perché presentava enormi difficoltà di interpretazione di una materia in gran parte fantastica ed allegorica che esige una certa facilità e speditezza di esecuzione, che non è propria miniatura ed anzi appartiene ad altro campo, cioè quello del disegno.

Ecco perché le varie illustrazioni della *Commedia* sono o disegni leggermente "illuminati" all'acquerello o disegni a penna, con o senza l'intervento successivo del colore, fino a quando, sul finire del secolo XV, che conosce il suo più alto momento finale col ricordato codice *Vaticano 365*, esaurita quasi del tutto la sua funzione la tecnica miniatoria, anche a causa dell'avvento della stampa e dei suoi multipli, le illustrazioni più libere dei codici date dai disegni sono materia di ispirazione per le due nuove tecniche che affiancano il libro a stampa, quella xilografica e quella dell'incisione in rame.

Infatti, anche se la stampa con gli incunabuli renderà grande tributo alla *Commedia*, con poco meno di una ventina di edizioni del Poema, le calcografie e le xilografie che le corredano poco aggiungeranno all'iconografia dantesca e certo non la eleveranno e, pur servendosi, come fa l'edizione del 1481 commentata da Cristoforo Landino[87], delle invenzioni artistiche del fantasioso commento della rinascenza di Sandro Botticelli, tuttavia peggiorate, spesso incorreranno in errori e incongruenze, come avviene nelle xilografie del Dante stampate nel 1491 a Venezia da Bernardino Benali e Matteo da Parma[88].

Anche nel Cinquecento, all'immensa diffusione del Poema e alle tante edizioni a stampa, non corrisponderà una grande e molteplice attività illustrativa e poco abbiamo di bello e di buono, a parte certe raffinatezze librarie, come l'edizione del Marcolini del 1544, mentre i due monumenti illustrativi più importanti di quel secolo, riferibili a Federico Zuccari e a Giovanni Stradano, compiuti entrambi verso il 1587, rimarranno inediti e conservati tra i tesori della Laurenziana e degli Uffizi.

Non renderanno giustizia alla *Commedia*, dopo la pausa Seicentesca, al riprendere della stampa del Poema, nel Settecento, le centosei tavole incise in rame su disegni dello Zompini e di altri seguaci di Sebastiano Ricci e del Tiepolo.

Lo stesso accadrà nel secolo XIX e poco tempo prima col trionfare del culto dantesco che impegnerà schiere di artisti, come nelle centodieci tavole del Flaxman pubblicate a Roma dallo Zatta nel 1791, i disegni del Koch e di Peter Comelius, con i quali siamo in pieno romanticismo, gli acquerelli di William Blake, i popolareschi disegni del Pinelli del 1826, poi le tavole del Delacroix e del preraffaellita Gabriele Rossetti, le centotrentacinque xilografie romantiche di Gustave Doré pubblicate dal 1861 al 1868, forse la più popolare illustrazione della *Commedia*, interpretata con fantasia originale, i centoventi disegni di Francesco Scaramuzza, editi tra il 1870 ed il 1875, e quelli novecenteschi, non privi di una certa vigoria e plasticità, di Amos Nattini.

Nessuno però riuscirà ad offrirci una completa visione iconografica del Poema degna delle sue altezze poetiche, e la folla di artisti riuscirà solo a stimolare la fantasia dei lettori e degli studiosi di Dante aiutandoli ad immaginare più facilmente qualche figura e qualche episodio.

Per questo si può aderire all'opinione del D'Ancona[89] secondo il quale «dobbiamo concludere che il Poema di Dante, non poteva trovare, né, potrà forse trovare in avvenire, una adeguata fortuna nel campo delle arti rappresentative. Ciò proprio perché la *Commedia* è una eccelsa, poliedrica opera d'arte, che è impossibile contemplare simultaneamente in ogni sua faccia».

Sono le conclusioni alle quali perviene in definitiva il Volkmann[90], a parere del quale occorre che «l'illustrazione dantesca debba essere essenzialmente di carattere descrittivo» e che «la lotta fra la pittura ed il disegno si decide a favore di quest'ultimo», configurandosi le miniature come «le ultime emanazioni di un'arte che muore e le rappresentazioni figurative più libere le prime pulsazioni di una tendenza ascendente». Lo studioso tedesco ammette però che «non è punto detto che i codici di questo gruppo siano all'altezza artistica dovuta, benché, indubbiamente rappresentino un grado di maggiore maturità nello sviluppo», così come precisa che «spesso … la distinzione tra miniatura e disegno non è del tutto facile».

Occupandosi in particolare di tutti quegli illustratori che, tralasciando la miniatura, per le loro raffigurazioni si servono di scene di libera composizione, più o meno colorate o anche semplicemente tratteggiate a penna, egli arriva alla conclusione che «era ben naturale che l'artista che si metteva all'opera con questi intendimenti, riuscisse nella corrente della pittura episodica, della rappresentazione discorsiva, una corrente propria a tutte le epoche d'ingenuità artistica e che troviamo ancora oggi nel disegno».

A tal proposito pare più che corretta l'affermazione di Carl Lamprecht nel suo saggio[91] sull'essenza della pittura discorsiva: «Le singole miniature mancano d'unità nella composizione, non hanno un punto di vista comune: non rappresentano situazioni, sono illustrazioni che circoscrivono, in scene che si confondono l'una nell'altra, lo svolgersi dell'azione rappresentata. Queste immagini non vogliono dilettare, ma raccontare. Da una situazione nasce già la susseguente, da questa una terza, forse perfino una quarta e tutto ciò nei limiti di un'immagine».

È infatti chiaro che l'unione di più scene rende all'artista molto più agevole il compito di seguire il Poeta nel suo fantastico viaggio e che l'ampio uso della pittura episodica riesce a dare un forte impulso alla penetrazione artistica del soggetto.

Del resto, per convincersene, basti pensare all'efficacia delle narrazioni delle quali si sono serviti i vari illustratori a disegni della *Commedia*, ivi compreso il Dante "Estense", ed all'esempio dato dal Botticelli, maestro sia pure tardo, degli artisti di quell'epoca e che certo riesce a dare unità discorsiva alle sue composizioni, attraverso il disegno a penna, dopo essersi convinto che la miniatura del Poema tentata su quattro fogli, uno dei quali neppure terminato, non era il mezzo più adatto alla sua impresa.

Tale tipologia certamente deve essere considerata molto importante nell'evoluzione dell'illustrazione dell'opera dantesca, superando il giudizio negativo o comunque restrittivo di chi, come il Volkmann[92], giudica come tentativi complessivamente insoddisfacenti le miniature compiute per un secolo e mezzo dopo la morte del Poeta, per assegnare all'individualità artistica di Sandro Botticelli il merito di aver saputo degnamente rappresentare ed interpretare, con spirito tutto rinascimentale, l'intima essenza della *Commedia*.

Dal punto di vista tecnico è da notare che i disegni figurano quasi sempre in codici molto ricchi dal punto di vista ornamentale, che richiedono lunghi tempi di esecuzione e che, secondo Maria Grazia Ciardi Duprè del Poggetto[93], crea un particolare rapporto tra testo letterario ed artista. Questi, a causa dell'alto numero di episodi da inserire, a fondo pagina o, come nell'unico caso di Modena, nel margine superiore, è obbligato «a tracciare mediante disegni l'intero progetto illustrativo, prima di iniziare la miniatura ad acquerello o con colori a tempera», il che «favorisce evidentemente l'autonomia dell'artista». Inoltre, sempre secondo il parere più che convincente della stessa autrice, «la frequenza con la quale il progetto illustrativo è rimasto allo stadio grafico induce a pensare che, col tempo, si sia formato il gusto per il disegno a penna e per i valori monocromi che saranno propri della calcografia e della xilografia».

Tra i cimeli più validi e importanti aderenti a tale maniera sono da ricordare: il *Plut. 40 n. 7* della Biblioteca Laurenziana della prima metà del secolo XIV con 65 illustrazioni di «poca perizia»; il *codice 8530* della prima metà del secolo XIV, sempre della Biblioteca dell'Arsenale, tutto illustrato nel margine inferiore con disegni alquanto rozzi più o meno acquerellati; il *Conv. C.3.N.1266* della Biblioteca Nazionale di Firenze, frammento del secolo XIV dall'«esecuzione difettosa»; il *codice XII. C. 4* della fine del secolo XIV della Biblioteca Nazionale di Napoli con i disegni a penna acquerellati solo nell'*Inferno*, ma dotati di una straordinaria modernità narrativa; il *codice Classe IX, n. 276* della seconda metà del secolo XIV della Biblioteca Marciana di Venezia, con 245 grandi illustrazioni attribuite generalmente alla «scuola di Giotto»; il *codice 4776* della Biblioteca Vaticana, nel quale, a parte le prime due figurazioni miniate, tutta la parte illustrativa è data da «disegni illuminati» con tinte leggere che lasciano intravedere la pergamena; l'*Additional Ms. 19587* della seconda metà del secolo XIV, della British Library di Londra, con disegni a penna lievemente ma finemente colorati, nell'*Inferno* e fino al canto IV del *Purgatorio*, mentre dal canto V le scene sono solo disegnate; il *codice 1076*, del secolo XIV, della Biblioteca Trivulziana, anch'esso con disegni a penna leggermente colorati; il *codice D. II. 41*, del

secolo XIV, della Biblioteca Gambalunghiana di Rimini, pure con disegni colorati fino al canto VIII dell'*Inferno*; il *codice 1035* di fine secolo XIV, della Biblioteca Riccardiana di Firenze, con solo sette illustrazioni, sparse per l'*Inferno*, appena colorate; il *codice Strozziano 148* della fine del secolo XIV, della Biblioteca Laurenziana di Firenze, con dilettanteschi disegni a penna di epoca posteriore nel margine inferiore fino al canto XXVII dell'*Inferno*; il *codice Plut. 40. N. 1* dell'anno 1456, anch'esso della Biblioteca Laurenziana, opera di un professionista di buon livello che illustra tutta la *Commedia* con figure dipinte; il *codice n. 67* del secolo XV, della Biblioteca del Seminario di Padova, che ha la stessa serie di miniature del codice 1456 della Laurenziana, opera quindi dello stesso artista; lo *Harleian Mss. 3460*, scritto nell'anno 1469, della British Library di Londra, con disegni al margine inferiore dei canti I-XX dell'*Inferno*. Volutamente ultimo, ma non certo per importanza e per antichità, è il codice *«Estense»* VIII.G.6, It. 474=α.R.4.8 del quale ci stiamo occupando in particolare, che però si segnala per l'originale inserimento dei disegni sul margine superiore.

Per convincersene basta esaminare la classificazione generale dei codici danteschi, con riferimento alla loro ornamentazione, messa a punto da Franz Xaver Kraus[94], pochi giorni dopo l'edizione tedesca dell'*Iconografia Dantesca* del Volkmann, il quale definisce «importantissimo» il lavoro dello studioso, professandosi debitore al Kraus di «alcune addizioni» all'edizione italiana della sua opera.

Il Kraus, anziché raggruppare i codici secondo le loro caratteristiche stilistiche, li prende in considerazione a seconda della maggiore o minore quantità di miniature che ciascuno possiede e, muovendo da questo criterio, distingue in sei gruppi i principali codici della *Commedia*: dai codici non decorati, cioè privi di ornamentazione o al più ornati di un semplice fregio e di iniziali ornamentali; a quelli dove nelle iniziali e nei fregi cominciano ad apparire piccole figure allegoriche o in relazione al testo; ai codici in cui, all'inizio delle tre Cantiche, si notano rappresentazioni di maggiore importanza che qualche volta occupano la carta intera; a quelli decorati nella parte inferiore delle carte, con semplici disegni che illustrano i singoli episodi di ogni canto; ai codici ornati con figurazioni che raffigurano la topografia e la struttura dei tre regni dell'oltretomba; e infine ai codici provvisti di miniature che illustrano, passo per passo o canto per canto, il Poema. Tale nucleo viene definito il più importante di tutti.

E proprio a quest'ultimo gruppo sembra appartenere il Dante "Estense", pur con alcune sue peculiarità date dalle pagine miniate in senso proprio che occupano l'intera pagina dell'incipit delle tre Cantiche, previste dal Kraus nella seconda tipologia, e dal fatto che, come vedremo dall'esame concreto, si tratta di disegni acquerellati previsti nella terza tipologia, anche se con riferimento alla parte inferiore delle carte e non alla parte superiore, come è per il codice modenese, e non di miniature vere e proprie.

Proprio questa peculiare caratteristica dei disegni a penna e tinteggiati ad acquerello che compongono la decorazione illustrativa posta al margine superiore di ogni carta sopra la colonna centrale di scrittura, e il sistema figurativo basato sui personaggi e sulle storie disegnate senza cornice e senza sfondo e che abbraccia completamente tutte e tre le Cantiche, e quindi l'elevatissimo numero di scene che derivano dai complessivi 251 disegni, oltre all'indubbio pregio della lezione della quale si fa portatore, fanno del Dante "Estense" un codice che si pone nettamente all'attenzione per la sua peculiare importanza.

Di tale particolare rilevanza sono consci tutti coloro che l'hanno consultato nel tempo, come abbiamo accennato ricostruendo le vicende storico-bibliografiche del cimelio, e che hanno via via posto in evidenza anche l'aspetto illustrativo, non privo di pregi anche se soggetto, come vedremo, a critiche più o meno fondate, quanto spesso ovvie.

Lo comprovano fino a metà Ottocento le definizioni di «figurato», «miniato», «figurato pagina per pagina», contenute nei vari antichi inventari, l'«Egregie descriptus» attribuitogli dal Montfoucon; le figure «minio pictis in singulorum verticibus» evidenziate dal Panelli; le attenzioni rapinose dei francesi passate attraverso l'occhio acuto del Monge che lo descrive nell'elenco come «elegantissimis picturis ornatus», definizione poi mutuata dal Lombardi; la sua «eccellenza», la denominazione di «l'Estense» e «la bellezza del codice» derivante «anche dalle pitture che adornavano questo insigne esemplare, conciosiaché, in capo ad ogni faccia si stenda in lato un commento pittorico della Divina Commedia, non privo di importanza, né dal lato dell'arte detta alluminare nel secolo XIV, né dal lato della figurativa rappresentazione del testo», sottolineate dal De Batines. E lo dimostrano poi, dalla fine del secolo XIX ai giorni nostri, l'individuazione come «uno dei più interessanti del Trecento» che offre «una delle soluzioni più interessanti e più diligenti al problema di illustrare la Divina Commedia» data dal Volkmann[95]; quella di «attraente, specie nelle prime due parti» data dal Kraus[96], pure compensate dalle critiche eccessive del Bassermann[97] che, in netto contrasto col Volkmann, parla di «superficiali, quanto mai rozze illustrazioni» accettando solo l'aggettivo «diligente» dato dal primo; e dalla scarsa valutazione data dal Fava[98] all'illustrazione giudicata come «un lavoro di carattere popolare»; l'ottima considerazione del Biagi[99], dello Schubring[100], e del D'Ancona[101] che includono il codice nelle loro rassegne iconografiche del Poema; l'attenzione del Degenhart; la puntuale descrizione delle immagini offerta da Brieger, Meiss e Singleton[102] e da Fava, Salmi e Pirani[103], fino al giudizio di «particolarmente importante» dato da Maria Grazia Ciardi[104] nella scheda del catalogo della mostra folignate del 1989.

La coscienza della rilevanza iconografica del codice, da valutare ampiamente nel suo insieme complessivo, sembra avvalorata se solo ci accingiamo a sfogliare le pagine di fine pergamena sulle quali il codice è scritto, e se solo riusciamo ad estrapolare ed accantonare il giudizio astrattamente e puramente artistico rispetto ad una globale valutazione delle intenzioni dell'artista che, di fronte all'asperità della materia da illustrare, non si scoraggia, non demorde e, pur con qualche difficoltà di ispirazione nel *Paradiso*, riesce a portare a termine la sua opera. Ciò è già di per sé meritorio, se si considera che, tra tanti commenti pittorici, solo pochissimi hanno saputo giungere a tanto.

Certamente l'artista non è un fine miniatore e anzi le sue forme sono spesso rudimentali, sproporzionate, goffe e, in certi momenti, richiamano, sia pure lontanamente, certe figurine masoliniane. Altrettanto chiaramente egli appartiene a quella schiera di artisti, i più, che, secondo Paolo D'Ancona[105], si dimostrano inadeguati al compito che si sono prefissi e, o non riescono ad intendere a pieno il profondo significato del testo che vogliono commentare o, pure intendendolo, rimangono per così dire annichiliti dinanzi alla grandezza e alla molteplicità delle immagini e delle scene che offre loro il Poema.

Anche l'ignoto miniatore dell'*α.R.4.8* sembra non sapersi sottrarre completamente a tale complesso, pure se, alla conoscenza del mondo tardo gotico fiorentino, evidentemente riconoscibile in alcuni altarini gotici presenti nell'illustrazione del *Paradiso*, dimostra di sapere unire qualche prodromo pseudo-rinascimentale per cui, nell'insieme, specie nelle prime due Cantiche che meglio stimolano la sua fantasia, la tecnica narrativa risulta oltremodo efficace. Questa, snodandosi attraverso una sorta di exultet laico, come quel metodo descrittivo che il Weitzmann definisce «stile del rotulo», e che tuttavia tende e si proietta verso quel «divino» che Boccaccio per primo riconobbe attribuì alla *Commedia* del «Theologus», «Philosophus», «Poeta» Dante, ci offre risultati di una certa vivacità e validità artistica non disgiunta da una forte modernità, anticipatrice inconscia delle moderne tecniche che si avvalgono della successione seriale delle immagini per creare il movimento.

È quello che sembra volere l'artista che, pur privo di una grande inventiva, ha una gran voglia di gridare, rappresentare e accumulare scene su scene per cui, a volte, nella stessa striscia narrativa, prevede due movimenti conseguenti, l'uno anticipatore dell'altro; oppure nel momento in cui ripete l'immagine o le immagini, forse anche per mancanza di ispirazione, muta in esse un qualche cosa, ad esempio i gesti delle figure o delle mani, o la loro posizione più avanzata rispetto al paesaggio di fondo, sì da eliminare l'impressione della staticità, pur di fronte alla medesima scena.

C'è però da osservare che, specialmente nel *Paradiso*, l'artista si trova in un notevole impaccio descrittivo e la ossessiva ripetitività di alcune scene denota la chiara difficoltà di ispirazione e quindi l'incapacità di rendere con l'immagine i versi danteschi: per carte e carte la scena è sempre la stessa o varia di poco nei movimenti o negli strumenti musicali suonati dagli angeli. Non si può a tal proposito non tenere presente quanto ha osservato il Bassermann[106]: «il trionfo della Chiesa di cui si vale l'illustratore è di una coscienziosità faticosa, e l'unico mezzo di cui si vale l'illustratore contro la monotonia dei quadretti del Paradiso consiste in questo, che egli alterna gli angeli monotoni coi loro strumenti, e indica il sempre crescente splendore con un tratteggio rosso sempre più fitto».

Tuttavia occorre riconoscere che la maggiore dinamicità conferita in genere dall'agile disegno a penna e la freschezza della rapida tinteggiatura ad acquerello, nelle sue tonalità di colore che variano dai toni più cupi e violenti nell'*Inferno*, ai più attenuati e sfumati nel *Purgatorio* e finalmente chiari e luminosi nei paesaggi e negli incarnati del *Paradiso*, conferiscono all'illustrazione del Dante "Estense" una spontaneità ed una briosità che, pur con notevoli limitazioni nell'ultima Cantica, e pur non corrispondendo a certi codificati canoni artistici, ne fanno un prodotto certamente originale.

Come tale è anche difficilmente ascrivibile ad una scuola ben precisa, anche se la maggior parte degli

studiosi che ne sono interessati propende convincentemente per la sua origine dall'area del mondo provinciale toscano, probabilmente dipendente da Firenze. Per fare ciò il Salmi[107] e la Pirani[108] si richiamano, ad esempio, ad una sorta di collazione a distanza con la tecnica acquerellata di due manoscritti fiorentini, «il *codice Rustici* nel Seminario di Cestello ed il *Cod.II.I.112* alla Biblioteca Nazionale di Firenze contenente episodi della vita di S. Agostino».
I due autori lo avvicinano però maggiormente e con più proprietà, vista l'identità del tema, a «due codici danteschi fiorentini illustrati in modo analogo. Più che a quello arcaico del secolo XIV della Biblioteca Medica Laurenziana, *Cod. Plut. XL. 7*, a quello molto più vicino, per forma e per tempo, della stessa Biblioteca *Cod. Med. Palat. 74*». Esaminate le immagini dei due codici fiorentini, il primo cartaceo, fregiato da un gran numero di disegni acquerellati posti a piè pagina e di un considerevole valore, il secondo contenente il *Paradiso* col commento di Jacopo della Lana, membranaceo e cartaceo, con 57 grandi figure colorate, l'ipotesi può essere condivisa, ma non senza qualche perplessità.
Queste aumentano se prendiamo in considerazione le voci discordanti, ma senza convincenti e probanti elementi, che vengono dai più recenti prestigiosi studiosi che si sono occupati del Dante "Estense": si tratta dei già ricordati Brieger, Meiss e Singleton che, nel 1969, per primi avanzano l'ipotesi che il codice appartenga all'area emiliana, basandosi sull'accostamento al centro miniatorio dal quale è uscito un codice più finemente miniato conservato nella collezione del Conte Cini a Venezia, attribuito dal Toesca, pur con qualche discussione, a Bologna.
D'altra parte Brieger e Meiss, nell'esporre le schede dei singoli codici, esaminando il *ms. 597* col commento di Guido da Pisa, del Musée Condé di Chantilly, osservano che l'influenza di tale manoscritto, opera di un grande miniatore pisano vicino a Francesco Traini, attribuzione questa condivisa dal Salmi che, pur con qualche dubbio, diagnostica «pisane» le «vigorose miniature» di quel cimelio, può essere misurata «comparando le posizioni e i gesti degli usurai con le corrispondenti figure nel manoscritto emiliano di Modena», il che non chiarisce, ma coglie la questione dell'area miniatoria alla quale il manoscritto appartiene.
Accogliendo la tesi del Brieger e dei suoi coautori nel 1972, Marcella Roddewig[109] attribuisce i 261 disegni del codice ad un artista emiliano, ed in più, tenendo presente la tesi del Petrocchi, lo avvicina, anche sulla scorta di un serrato confronto filologico, allo stesso gruppo dell'*Urbinate 365,* miniato pure a Ferrara quasi alla fine del '400, nel presupposto che il Dante annotato nell'inventario del 1436 corrisponda all'$\alpha.R.4.8$ il quale si porrebbe quindi come la matrice diretta o indiretta del codice *Vaticano*.
Maria Grazia Ciardi[110] è l'altra studiosa che aderisce alla tesi del Brieger e del Meiss, per quanto riguarda l'origine emiliana del Dante "Estense", e aggiunge, a dimostrazione di tale affermazione, soprattutto il confronto con il *codice Egerton 943*, per la tipologia dei suoi 261 disegni eseguiti a Bologna o a Padova. Per la Ciardi appunto «le espressioni ed il tipo di composizione semplicissimo, a figure allineate, sembrano derivare dalla tradizione bolognese».
A maggiore conforto la Ciardi accosta il Dante "Estense" al *ms. 1102* della Biblioteca Angelica, col quale mette in rilievo «le concordanze iconografiche» che essa spiega o con la dipendenza dell'*Angelico*, più tardo, dal modenese, più arcaico, o con la presenza di un prototipo comune. A proposito del *ms. 1102*, del quale il Bassermann, definendolo della «seconda metà del secolo [XIV]», ha messo in luce «il formato alquanto più grande delle miniature e una maggiore abilità e cura nell'esecuzione, una simile originalità nella scelta delle scene, che l'artista sa poi rappresentare con vivezza abbastanza encomiabile», c'è da osservare che il Brieger lo dice miniato a Bologna, concordando con una precedente attribuzione di Mario Salmi che lo fa aderire allo stile di Simone de' Crocefissi e lo data sul tardo secolo XIV, avvicinandolo, a testimonianza del periodo, a certe miniature della matricola dei tessitori bolognesi datata 1411.
Anche tale tesi potrebbe quindi avere fondamento, ma, posto che le rispondenze siano vere e pienamente giustificate, quale attendibilità certa può essere data al fatto che il codice rispondente sia di un'altra area, rispetto a quello che è il luogo reale di esecuzione della miniatura che potrebbe essere del tutto diverso e potrebbe avere come prototipo un esemplare spostato? Sono problemi aperti che forse potranno essere risolti nel tempo e con la scoperta graduale di nuovi collegamenti e di nuovi filoni pittorici, ma che, intanto, non permettono di far prevalere la tesi dell'area emiliana rispetto a quella fiorentina o di influenza fiorentina.
Ma perché, ad esempio, non pensare ad un codice di ceppo fiorentino copiato a Bologna con contaminazione dello stile originario, o viceversa? Voce autorevole quanto isolata per la soluzione fornita, confortata da quella analoga avanzata dal Ragghianti che nel 1939-40 lo cita come «Lombardia XIV», è quella del

Degenhart il quale, come già ricordato, nel commento al *codice Altonense*[111], lo classifica come «lombardo o sotto influenza lombarda».
Si tratta di studi di grande valore i quali però non riescono a fornire elementi concreti a sostegno o dimostrazione della loro asserzione.
Presenta invece elementi di maggiore certezza il problema della datazione del Dante "Estense", che come si è detto può essere collocata entro gli anni 1380-1390. Gli studi filologici ed artistici finora condotti sembrano tutti concordi, pur oscillando qualche studioso tra la fine del XIV e l'inizio del XV, come fanno Maria Grazia Ciardi che parla di «secolo XV ineunte», e prima di lei Brieger e Meiss che lo dicono dell'«early fifteenth century» e il Salmi e la Pirani che datano il codice modenese ai primi decenni del secolo XV, basando tale ipotesi sulle iniziali di carattere gotico tardo.
Tutti gli altri che se ne sono occupati, dai vari antichi inventari, al De Batines, al Lodi, al Volkmann, al Bassermann, al Locella, al Biagi, al Fava, allo Schubring, al Petrocchi[112], al Degenhart, fino al Kraus, sono tutti d'accordo per la collocazione temporale del codice, con piccole sfumature, nel tardo Trecento e tale pare possa ritenersi, fino a prova contraria, l'ipotesi più probabile, anche se ovviamente priva di concreti elementi di certezza.
Pare invece problematica e priva di qualsivoglia dimostrazione, la datazione molto più tarda, intorno al 1456, che la Mariani Canova[113] sembrerebbe voler attribuire al codice. Questa, e comunque le ipotesi più tarde, potrebbero trovare un qualche fondamento valido e convincente per quanto attiene al vero e proprio aspetto miniatorio del codice, cioè a dire per le miniature esistenti all'inizio delle tre Cantiche e che potrebbero non essere, come verosimilmente non sono, coeve ai disegni. Due particolari, a c. 51v e a c. 95r, riguardanti rispettivamente le carte iniziali del *Purgatorio* e del *Paradiso*, dai quali risulta che la voluta della miniatura ed il tondo dorato sono tracciati sopra il disegno, e altri particolari a cc. 70r, 107v e 138r dove la lettera miniata o il rettangolo che la ingloba sopravanza chiaramente il disegno, per lo meno stanno ad indicare una sfasatura dei tempi di esecuzione, certamente non coordinati tra loro.
Tutti coloro che hanno preso in considerazione il codice non hanno mai effettuato tale distinzione, eccezione fatta per il Salmi e la Pirani che escludono le miniature di due Cantiche e mettono proprio in evidenza come il tondo con lo stemma a c. 49r che dà inizio al *Purgatorio*, e il disco raggiato a c. 95r, appartengano alla seconda metà del secolo XV.
Viene da chiedersi perché i due studiosi non vi comprendano anche la miniatura della Cantica iniziale, che per la verità appare con tutta evidenza di altra mano rispetto alle altre due, ma che lascia perplessi per la coopresenza della miniatura e dell'illustrazione posta in alto sopra la colonna del testo, fatto molto raro e inspiegabile, così come è poco spiegabile che uno o due artisti che illustrino la pagina in tempi coevi traccino sulla stessa carta due figurazioni, sia pure diverse, di Dante, delle quali certamente l'immagine miniata è la migliore e più rispondente alla canonica iconografia dantesca che lo vuole col noto berretto o coronato d'alloro, col suo naso arcuato, imberbe e con una lunga e ampia veste. Di questo aspetto si interessa con un suo preciso studio, soprattutto in relazione alle immagini del Poeta contenute nei codici, il Volkmann[114], sostenendo che «nei secoli XIV e XV certo non si era così severi» come ai nostri giorni, il che spiegherebbe «perché fra gli innumerevoli ritratti del poeta di quell'epoca, pochissimi soltanto pretendono a rassomiglianza o ad individualizzazione caratteristica». Lo studioso spiega tale atteggiamento col fatto che nel Trecento il senso della rassomiglianza «pel vero ritratto non era ancora risvegliato e perciò non ci si può più meravigliare se non si cercava di dare delle immagini somiglianti al Poeta».
Tornando al codice estense non pare del tutto improbabile l'ipotesi che un artista successivo si sia indugiato sulle tre carte iniziali delle Cantiche quasi per conferire, su sua iniziativa o per incarico ricevuto, maggiore dignità al manoscritto. Viene spontaneo l'accostamento del miniatore della prima carta con quella della c.2r del codice *SC-MS 1162* della Gambalunghiana di Rimini, attribuito ad un miniatore padovano dal 1392 al 1394 e messo in evidenza nell'opera che descrive i codici miniati di quella biblioteca[115]. Collazionando le due miniature, si evidenziano notevoli punti di contatto nel gioco dei bottoni e delle filigrane a penna marginali, inseribili in una «morfologia del fregio», definito dalla Mariani Canova «inequivocabilmente padovano», ma che «discende da quello del primo periodo carrarese», nella posizione e nella strutturazione dello scudo nobiliare dei Sanudo e delle volute laterali che lo accompagnano.
Venendo infine ad un rapido esame delle caratteristiche dei disegni che illustrano il codice, sono da sottolineare anzitutto le già accennate diverse cromie, dai colori cupi e intensi dell'*Inferno* a quelli più chiari delle altre due Cantiche, e lo stato di conservazione abbastanza buono di tutti i disegni, fatta eccezio-

ne per alcuni o parte di essi, abrasi nel tempo a causa dello sfregamento delle due pergamene tra di loro, specie laddove una di esse presenti una piega che crea un rilievo e accentua l'attrito.
È inoltre da porre in rilievo la fedeltà delle figure ripetute via via, a conferma che sono eseguite dalla stessa mano, con sicurezza per le prime due Cantiche e con qualche dubbio per il *Paradiso* dove le figure paludate, rispetto alle nudità infernali e del *Purgatorio*, danno un'impressione di maggiore rigidezza e staticità. Ma non possono non essere sottolineate anche alcune caratteristiche cromatiche che divengono fisse: Dante è rappresentato in tutte le illustrazioni con la sua tunica di un bruno più o meno intenso, a seconda della quantità dell'acquerello del disegno a penna, e con il suo tipico copricapo medievale, mentre Virgilio porta la sua tunica di colore rosso anch'esso più o meno denso, e Stazio la sua tunica bianca.
La beatitudine dei santificati e di Beatrice, avvolta sempre nel manto azzurrino, viene espressa peculiarmente attraverso un risplendere sempre più intenso a mano a mano che si procede nella terza Cantica.
I diavoli sono neri e spesso con le ali verdi o rosse, gli angeli hanno la tunica e le ali bianche e, quando portano la spada, è fiammeggiante di rosso. Gli incarnati delle figurine delle anime sono abbastanza tenui, a meno che non vengano colorati di sangue per i fatti cruenti che li hanno visti protagonisti o per le pene che vengono loro inflitte.
Il verde dei prati si confonde spesso con quello delle acque, riconoscibili, sia quelle dei fiumi che dei bacini chiusi, per le più o meno tenui linee di inchiostro che ne indicano il flusso, o il movimento, seguendo una ricorrente tecnica illustrativa medievale. Le rocce e le montagne hanno una caratteristica squadratura geometrica, somigliando spesso ad una piramide mozza ed il loro colore determinante è il bruno più o meno scuro. Gli alberelli, di un verde a volte più intenso, seguono la stilizzazione medievale e quando portano frutti sono generalmente rossi e di grandi dimensioni. Il sole, con i suoi grandi raggi che piovono dall'alto nella scena, e le ingenue stelle, sono convenzionalmente rossi. La prospettiva delle scene è insufficiente: basti pensare al corso delle acque dei fiumi o delle strade, rappresentati come una lunga striscia spesso semicircolare che ingenuamente si appoggia sul prato. Lo stesso avviene per i bacini d'acqua chiusi.
La vegetazione, quasi del tutto assente nell'*Inferno*, rappresentato con lande desertiche, infuocate o di ghiaccio, a parte qualche alberello colorato di un verde il più delle volte cinereo, appare, sia pure con soluzioni a volte ingenue, nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*, colorata di un verde chiaro, tranne alcuni casi in cui, a partire dalla carta 115, l'ossidazione del colore nei secoli o l'uso di un colore di un verde diverso, ha come risultato una tonalità verde acqua o verde azzurrina.
Nell'insieme si ha l'impressione di un'ingenua primitività, che però si fa apprezzare, come si è detto, per una sua spontanea freschezza ed estrosità in alcune soluzioni, molto bilanciata da una certa monotonia e ripetetività, specie laddove manca l'ispirazione e le scene si ripetono più volte senza sbocchi nella narrazione, che spesso appare statica e povera di immaginazione, anche se è chiaro che l'artista si sente maggiormente e favorevolmente attratto dalla più concreta materia infernale ricca di episodi, mentre, come osserva il Kraus, «ha difficoltà ad ottenere dalla materia astratta le sue immagini».
Le scene sono tutte tese alla raffigurazione per immagine dei canti sottostanti, tranne in due raffigurazioni che si riferiscono al canto XI dell'*Inferno*, dove non si comprende cosa e chi l'artista abbia voluto rappresentare, allorché presenta una serie di dannati emergenti dalla ricca vegetazione di una verdeggiante palude.
C'è da ricordare infine la presenza sulla prima carta, in basso, al centro, su un prato verde, di un grande stemma rosso con banda blu scuro, sormontato da un cimiero e da un drago verde caudato, con testa umana con due piccole corna e con la barba canuta. Due donne, vestite rispettivamente di azzurro e di rosa violaceo, colori però sbiaditi dal tempo ed abrasi, sorreggono lo stemma da ambo i lati. Si tratta certamente dello stemma di un possessore o di un committente non identificabile allo stato delle attuali conoscenze, ma che comunque comprova che il codice, inizialmente o nel corso dei secoli, fu in possesso di una famiglia nobiliare prima di entrare a far parte definitivamente della «Libraria» della famiglia Estense.

NOTE

Abbreviazioni

BeuMo *Biblioteca Estense Universitaria, Modena*

ASMo *Archivio di Stato di Modena*

* Il presente testo riprende quasi fedelmente una parte del *Commentario* al facsimile del *Dante "Estense"* compilato dal medesimo autore nel 1995, ora riveduto, corretto e munito di un apporto di note.

1. Paul Colomb De Batines, *Bibliografia Dantesca*, Prato 1845-1883, tomo II, p. 118.
2. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano 1966, 4 voll. [cit. vol. I, p. 103].
3. Vedi la trascrizione integrale effettuata da Ernesto Milano nel *Commentario al facsimile del Dante Estense*, Pavone Canavese 1995, pp. 65-224.
4. Riportata integralmente dalla descrizione del codice che Giovanni Antonio Panelli fa nel suo catalogo preparatorio dei codici manoscritti estensi, che si trova in questo stesso testo a pp. 63-64.
5. Benedetto Bacchini, *Inventario dei codici manoscritti*, ms. cart., sec. XVII, ASMo, *Camera Ducale, Amministrazione della Casa. Biblioteca* B2/23, «Classe dei poeti», n. 21.
6. *Catalogo per autori e materie*, ASMo, *Camera Ducale, Amministrazione della Casa. Biblioteca*. Cat. 19-20 Autori-Materie, lettera D, sezione poeti.
7. *Inventario o nota di libri et altro*, ms. cart., sec. XVII, ASMo, *Camera Ducale, Amministrazione della Casa. Biblioteca*, busta 2.
8. Alfonso Gioia, *Lettera alla Serenissima Altezza, il Duca Francesco II*, Ferrara 1687; 5 ottobre 1587, ASMo, *Letterati*, Busta 22, fasc. I.
9. *Rime scelte de' poeti ferraresi antichi e moderni*, Ferrara 1713, pp. 563-564.
10. Luigi Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, Ferrara 1804, *sub voce*.
11. Alfonso Gioia, *Spositione sui canti dell'Inferno*, ms. cart., sec. XVII, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 501=α.J.1.11-13.
12. *Inventario dei libri del Dott. Alfonso Gioia*, ms. cart., sec. XVII exeunte, ASMo, *Amministrazione della Casa. Biblioteca*, B 2/20.
13. Domenico Fava, *La Biblioteca Estense nel suo sviluppo storico*, Modena 1925, pp. 167-169.
14. Bernard de Montfoucon, *Diarium italicum*, Parigi 1702, p. 32.
15. Ludovico Antonio Muratori, *Lettera al Duca*, Modena 12 gennaio 1703, in *Epistolario Muratoriano*, a cura di M. Campori, Modena 1901-1905, vol. II, pp. 616-617.
16. Benedetto Bacchini, *Catalogi Mss. Estensium ... Recensente P. B. Bacchino. Additis notulis doctoris N. P. et ... indicibus in ordine ... a doctore Johanne Antonio Panellio*, ms. cart., sec. XVII, BeuMo, Lat. 1377=ε.18.2.10.
17. *Ibid.*, I parte, c. 15, n. 179.
18. Giovanni Antonio Panelli, *Estensium manuscriptorum codicum catalogus praeparatorius prior pars tertia*, ms. cart., sec. XVIII, autografo dell'autore, mm 285x210, cc. 310-311, n. 1425, BeuMo, Lat. 139=ε.18.3.3.
19. Id., *Estensium manuscriptorum codicum catalogus praeparatorius prior pars quarta*, BeuMo, *Cataloghi storici*, Lat. 1397=ε.18.3.9, c. 160v.
20. Ercole Sola, Clemente Lazzarini, *Catalogus Estensium Manuscriptorum codicum...*, ms. cart., sec. XVIII, vol. III, c. 87v, BeuMo, Cat. Storico 8. 1-3, Lat. 1331=ε.40.1.15; *ibid*, c. 87v, n. 377.
21. *Loc. cit.*, *La Divina Comedia di Dante Alighieri col suo epitafio in fine in lingua latina...*
22. Luigi Carbonieri, *Cenni storici della R. Biblioteca Estense in Modena con appendice di documenti*, Modena 1873, p. 77.
23. Antonio Lombardi, *Conspectus codicum italorum qui asservantur in Bibliotheca Atestiae*, ms. cart., mm 310x200, BeuMo, catalogo storico 28. 1, Lat. 1333=ε.40.2.4.
24. Marc'Antonio Parenti, *Alcune annotazioni al Dizionario della lingua italiana che si stampa a Bologna*, Modena 1820-1826.
25. Id., *Disamina d'alcune proposizioni estratte dall'analisi del Poema di Dante nella storia d'Italia del Ginguen*, in *Memorie di religione, di morale e di letteratura*, Modena 1823, tomo III, pp. 74-183.
26. Dante Alighieri, *La Divina Commedia...*, col commento di P. Baldassarre Lombardi, Padova 1822.
27. Antonio Marsand, *Manoscritti italiani della Regia Biblioteca parigina descritti et illustrati*, Parigi 1838, tomo I, pp. 546-547.
28. "Giornale letterario-scientifico", Modena 1838, I (gennaio-marzo), pp. 207-208.
29. Antonio Alighieri, *La Divina Commedia*, Firenze 1838.
30. Marc'Antonio Parenti, *Saggio di una edizione della Commedia di Dante Alighieri secondo i migliori testi e colle spiegazioni più necessarie*, Modena 1843.
31. Ugo Foscolo, *Discorso sul testo del Poema di Dante*, in *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*, Londra 1842-1843, vol. I, cap. LXX.
32. Id., *Notizie e pensieri diversi a forse duecento codici e alla serie delle edizioni...*, in *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*, cit., vol. IV, pp. 49-140.

33. Paul Colomb De Batines, *Bibliografia Dantesca*, cit., tomo II, p. 118, n. 227.

34. Quirico Viviani, *Commento al codice Bartoliniano della Divina Commedia*, Udine 1823-1827, 4 voll.

35. Antonio Lombardi, Carlo Ciocchi, *Manoscriptorum codicum. Bibliothecae Atestiae, catalogus in quinque partes tributus*, ms., cart., sec. XIX, *pars* IV, «Codices italici», n. CCCCLXXIV, BeuMo, Cat. Storico 9. 1-2.

36. Angelo Sicca, *Rivista delle varie lezioni della Divina Commedia di Dante Alighieri sinora avvisate col catalogo delle più importanti edizioni*, Padova 1832.

37. Paul Colomb De Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., tomo II, p. 118, nn. 227-233.

38. Giosuè Carducci, in Jacopo Ferrazzi, *Bibliografia del manuale dantesco*, Bassano 1865-1877, 5 voll.: vol. IV, p. 536.

39. "Monitore Toscano", Firenze 1855, 18 (15 gennaio).

40. Guido Biagi, *Giunte e correzioni inedite alla Bibliografia dantesca* [di Colombo De Batines], Firenze 1888, pp. V-IX.

41. Benvenuto da Imola, *Commento latino sopra la Divina Commedia*, ms. cart., 1379, BeuMo, Lat. 467=α.X.I.7.

42. Carlo Borghi, *Continuazione della cronaca della Biblioteca Estense di Modena* [compilata fino al 1846 da Antonio Lombardi], sec. XVIII, BeuMo, It. 1433=α.F.3.19, c. 27r., riportato in nota 85 del saggio di E. Milano, *La Biblioteca Estense nel Palazzo Ducale*, in *Il Palazzo Ducale di Modena*, Cinisello Balsamo 1999, pp. 205-225.

43. Luigi Lodi, *Codice di Dante detto l'Estense*, in «Il Bibliofilo», I (1880), p. 57.

44. Edward Moore, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia*, Cambridge 1889, p. 558.

45. Ludwig Volkmann, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, a cura di C. Locella, Firenze-Venezia 1898.

46. Alfred Basserman, *Dantes Spuren in Italien*, Heidelberg 1897 [*Orme di Dante in Italia*, trad. it. di E. Gorra, Bologna 1902].

47. Egidio Gorra, *Orvieto. Dante e l'arte*, in Alfred Bassermann, *Orme di Dante in Italia*, cit., pp. 479-599 e relative note pp. 660-672, n. 8 p. 661.

48. Guglielmo Locella, *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik*, Esslingen 1913.

49. Domenico Fava, *Guida catalogo della mostra dantesca*, Modena 1921, pp. 23-24.

50. Id., *La Biblioteca Estense nel suo sviluppo storico*, Modena 1925, p. 164, n. 30.

51. Guido Biagi, *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, Torino 1924-1939.

52. Paul Schubring, *Illustrationen zu Dantes «Göttlicher Komödie. Italien, 14. bis 16. Jahrhundert*, Zürich 1931.

53. Carlo Ludovico Ragghianti, *Descrizione del Dante "Estense"*, scheda datriloscritta, BeuMo, Sala Manoscritti.

54. Id., *Commenti. 7 Matière sans mémoire (dieci anni dopo)*, in "Critica d'arte", 1949 pp. 395-402.

55. Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di N. Zingarelli e P. D'Ancona, Bologna 1948.

56. Peter Brieger, Millar Meiss, Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, 1969, 2 voll, vol. I, pp. 282-291 e vol. II, 38 tavole complessive.

57. Bernard Degenhart, *Kommentar zum Codex Altonensis*, Berlin 1965, p. 113.

58. Bernard Degenhart, Annegritt Schmitt, *Corpus der Italienischen Zeichnungen. 1300-1500*, Berlino 1968-1990, 12 voll.

59. *Dante*, a cura di U. Parricchi, Roma 1965, p. 322.

60. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, pp. 536-537.

61. Maddalena Ceresi, *Collezione manoscritta di codici danteschi della Divina Commedia, esistenti in riproduzione fotografica presso la filmoteca dell'Istituto di Patologia del Libro "Alfonso Gallo"*, IV, *Manoscritti posseduti da varie biblioteche governative*, in "Bollettino dell'Istituto Centrale di Patologia del Libro", XXVI (1967), I-II, pp. 7-13.

62. Peter Brieger, Millar Meiss, Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, cit.

63. Marcella Roddewig, *Bembo und Boccaccio unter dem Diktat von Vat. 3199 Qualität und Textabhängigkeit der Aldina-Ausgabe der Commedia*, in "Deutsches Dante-Jahrbuch", 47 (1973), pp. 125-162.

64. Ead., *Dante Alighieri, Die göttliche Komödie: vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart 1984, pp. 200-201.

65. Domenico Fava, Mario Salmi, *I manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena*, Firenze 1950 e 1973, 2 voll. [il secondo volume ripreso e completato da E. Coen Pirani]: vol. II, pp. 58-67, n. 132.

66. *Lectura Dantis modenese. Introduzione* di R. Bertacchini, Modena 1984-1986.

67. Ernesto Milano, *La Biblioteca Estense*, Firenze 1987, pp. 80-83.

68. *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, Catalogo della Mostra, Milano 1990, p. 87.

69. Maria Grazia Ciardi Dupré Del Poggetto, *Narrar Dante attraverso le immagini. Le prime illustrazioni della «Commedia»*, in *Pagine di Dante...*, cit., p. 121.

70. Francesco Sberlati, *Periferia geografica ed ibridismo linguistico: La Padania del XIV secolo*, in "Schede Umanistiche", n. s., 1 (1991), p. 26.

71. Fiorenzo Forti, s.v. «Bologna. Tradizione manoscritti e commentatori», in *Enciclopedia Dantesca...*, Roma 1970, vol. I, pp. 664-667.

72. Giordana Mariani Canova, *Il fiore dipinto alla corte di Leonello e di Borso*, in *Fiori e giardini estensi a Ferrara*, Catalogo della Mostra, Roma 1992, pp. 44-45.

73. Giulia Bologna, *Miniature italiane della Biblioteca Trivulziana*, Milano 1974, p. 20.

74. Julius Hermann, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Heste in Ferrara*, Wien 1900 [trad. it. *La miniatura estense*, Modena 1994, con un studio introduttivo di G. Mariani Canova].

75. J. von Schlösser, *Ein veronisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV. Jahrhunderts*, in "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XVI (1895), pp. 144-230.

76. Alfredo Bassermann, *Orme di Dante in Italia*, cit., pp. 513-514.

77. Lodovico Volkmann, *Iconografia dantesca...*, cit., p. 36 e p. 129 rispettivamente per le due citazioni.

78. Paolo D'Ancona, *La Divina Commedia e le arti figurative*, in D. Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di N. Zingarelli, Milano 1934, pp. XXIII-XXVII.

79. Paolo D'Ancona, *La miniatura fiorentina*, Firenze 1914

80. Peter Brieger, Millard Meiss, Charles Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, cit.

81. Mario Salmi, *Problemi figurativi dei codici danteschi del tre e del quattrocento*, in *Atti del I congresso nazionale di studi danteschi*, Firenze 1968, pp. 174-181.

82. Ludwig Volkmann, *Iconografia dantesca...*, cit. p. 10.

83. *Ibid.*, p. 13.

84. Citato, insieme ad A. Springer ed E. von Hartmann, come concordi nel pensiero, da L. Volkmann, *Iconografia dantesca...*, cit., p. 13.

85. Dante Alighieri, *Commedia* [*Inferno-Purgatorio*], ms. membr., sec. XIV, BeuMo, VII.F.20=It. 957=α.F.6.9; vedi in questo volume la scheda di P. Di Pietro.

86. Dante Alighieri, *Commedia*, ms. membr., 1409, BeuMo, VII.F.22=It. 960=α.U.5.19; vedi in questo volume la scheda di P. Di Pietro.

87. Dante Alighieri, *La Commedia col commento di Cristoforo Landino*, Firenze 1481.

88. Dante Alighieri, *La Commedia...*, Venezia 1491.

89. Paolo D'Ancona, *La Divina Commedia e le arti figurative*, cit., p. XXVII.

90. Ludwig Volkmann, *Iconografia dantesca...*, cit., p. 33.

91. Carl Lamprecht, *Repertorium fuer Künstwissenschaft*, Berlin-Stuttgart 1876, p. 406.

92. Ludwig Volkmann, *Iconografia dantesca...*, cit. p. 33

93. Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Narrar Dante attraverso le immagini*, cit., p. 121.

94. Franz Xaver Kraus, *Dante. Sein Leben und sein Werk. Sein Verhaltniss zur Kunst und zur Politik*, Berlin 1897.

95. Franz Xaver Volkmann, *Iconografia dantesca...*, cit., p. 36.

96. Franz Xaver Kraus, *Dante. Sein Leben und sein Werk...*, cit., p. 593.

97. Alfredo Bassermann, *Orme di Dante in Italia*, cit., pp. 665-666.

98. Domenico Fava, *La Biblioteca Estense nel suo sviluppo storico*, cit., p. 242.

99. Guido Biagi, *Giunte e correzioni inedite alla Bibliografia dantesca*, cit.

100. Paul Schubring, *Illustrationen zu Dantes Göttlicher Komödie...*, cit.

101. Paolo D'Ancona, *La Divina Commedia e le arti figurative*, cit.

102. Peter Brieger, Millar Meiss, Charles S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, cit., pp. 216, 282-283.

103. Domenico Fava, Mario Salmi, *I manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena*, cit., vol. II, p. 67.

104. Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Narrar Dante attraverso le immagini*, cit.

105. Paolo D'Ancona, *La Divina Commedia e le arti figurative*, cit.

106. Alfredo Bassermann, *Orme di Dante in Italia*, cit., p. 514.

107. Mario Salmi, *Problemi figurativi dei codici danteschi del tre e del quattrocento*, cit.

108. Domenico Fava, Mario Salmi, *I manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena*, cit., vol. II, p. 67.

109. Marcella Roddewig, *Bembo und Boccaccio...*, cit.

110. Maria Grazia Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Narrar Dante attraverso le immagini*, cit., p. 121.

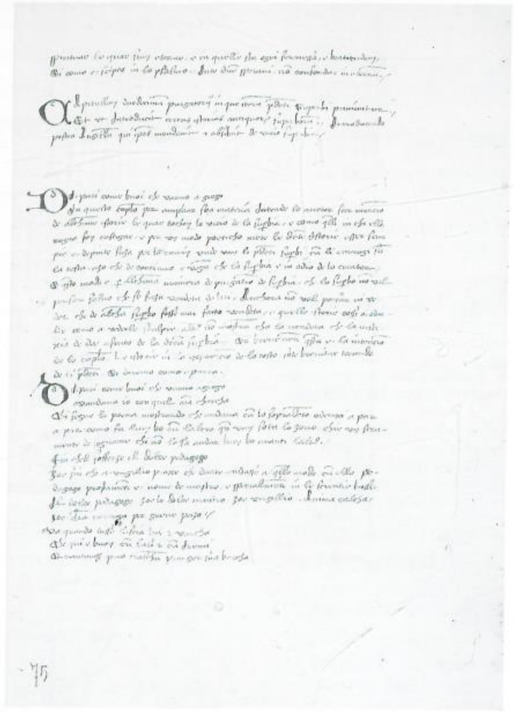
111. Bernard Degenhart, *Kommentar zum Codex Altonensis*, cit., p. 113.

112. Per quanto attiene la posizione del Petrocchi vedi il raffronto che egli fa tra l'*It. 474* e i codici *Urbinate 365* e *366*, in questo stesso volume a pp. 107-108.

113. Giordana Mariani Canova, *Il fiore dipinto alla corte di Leonello e di Borso*, cit., p. 45.

114. Lodovico Volkmann, *Iconografia dantesca...*, cit., pp. XI-XIX.

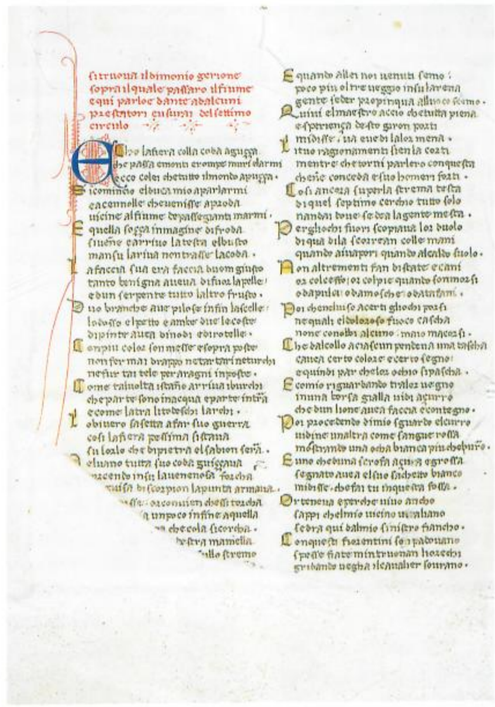
115. Giordana Mariani Canova, Piero Meldini, Simonetta Nicolini, *I codici miniati della Gambalunghiana di Rimini*, Rimini 1988, pp. 101-111.



Ms. Campori App. 46, c. 75r.

IV

MANOSCRITTI DELLA COMMEDIA ED ESEGESI NEI SECOLI XIV-XV



2. *c. 3v.*

Esaminate le vicende storiche e bibliografiche, nonché la fortuna artistica inerenti il Dante "Estense", pare opportuno tracciare una rapida mappa della tradizione manoscritta della *Commedia*, cioè dell'opera per la quale l'«Omero medievale» ha gloria e fama, in particolar modo nei secoli XIV e XV fino all'avvento della stampa. Ciò al fine di trovare una giusta ed adeguata collocazione a questo e agli altri cimeli posseduti dalla Biblioteca Estense Universitaria di Modena, nella miriade di lezioni e di commenti più o meno validi che si susseguono nei decenni dopo che il divino Poema viene divulgato, prima di accingersi a valicare i secoli fino a noi, con l'autorevolezza che nel tempo hanno denotato solo la Bibbia o i poemi omerici. Il che non desta certo eccessivo stupore tenuto conto che l'opera dantesca, sintesi originalissima della cultura e degli ideali di vita del Medioevo, nel momento in cui in Italia esso volge al crepuscolo, reca il suggello di una personalità eccezionale ed è soprattutto sintesi poetica, si configura come un'esperienza irripetibile, un classico che nella straordinaria bellezza ed armonia della sua forma, vivificata dalla particolarità del linguaggio, porta con sé una visione del mondo, dell'uomo e del suo destino, che ancora sta alla radice della cultura nella quale viviamo.

Purtroppo, dopo tante e lunghe faticose ricerche intorno al Poeta e ai suoi scritti, i maggiori studiosi di Dante hanno dovuto ammettere che, a tutt'oggi, nessun autografo della *Commedia* è giunto fino a noi, ed è stato altresì riconosciuto dalla critica, quasi unanimemente, che nessuno dei manoscritti finora a noi pervenuti e noti è apografo dell'originale, ed infine che, quasi con certezza, non si conosce la grafia di Dante, visto che inspiegabilmente non esistono suoi scritti sicuramente autografi che rendano possibile procedere ad eventuali confronti, mentre, a poca distanza di tempo, ne troviamo numerosi e perfino interi manoscritti autografi del Petrarca e del Boccaccio. Se questi sono i presupposti, è chiaro che bisogna far ricorso ai più antichi codici noti che sono naturalmente e necessariamente la sola base su cui si deve e si può tentare la ricostruzione del testo antico, per cercare di dipanare la complessa matassa filologica, resa spesso inestricabile dall'azione di corruttela condotta nel tempo, ora inconsciamente ora volutamente, dai copisti con la loro inevitabile distrazione o con i loro errori di lettura o di trascrizione, dai lettori, dagli studiosi o comunque dagli innamorati della *Commedia*, fin dai primi tempi della sua divulgazione, anzi più, forse, in quella che nelle età successive.

Il meglio che i critici e gli studiosi che si sono avvicendati attorno alla *Commedia* hanno potuto affermare, è l'inesplicabile, quanto certa ed assoluta mancanza del testo preciso dettato dal Poeta, ma anche di quello che potrebbe essere ritenuto diretta scaturigine della lezione originale o di una a quella più vicina.

Il fatto appare ancora più inspiegabile poiché nel 1321, alla morte del Poeta, allorché la terza Cantica, pur ultimata, non è stata ancora divulgata, i figli Jacopo e Piero si assumono il compito di rendere nota l'opera paterna, divenendo essi stessi commentatori, cioè facendosi interpreti della preoccupazione di percepirne, acquisirne e spiegarne i significati.

Probabilmente la chiave di volta del problema sembra risiedere proprio in quello che è l'aspetto più favorevole del Poema, cioè a dire l'enorme, prodigiosa diffusione e quindi la vasta attività, per così dire "editoriale", attraverso la copiatura continua dei manoscritti. Questa appare la causa prima della fitta *contaminatio* della grande maggioranza dei testi e dei codici che, a parere di Giorgio Petrocchi[1], agendo «verticalmente e trasversalmente, in modo via via più profondo, così da rendere impossibile, qualsiasi rigorosa esigenza classificatoria, rendono lezioni affermate o affermabili già cognite alla tradizione, e dall'antica vulgata divergono soltanto per varianti erronee o, se pur non viziate, da essere di nessuna rilevanza testuale». Egli, considerando i codici «dell'antica vulgata» idonei con la loro autorità «a coprire tutta la tessitura delle lezioni indifferenti e soprattutto di quelle affermabili su tutta l'estensione della *Commedia*», individua quindi una «prima tradizione» che va dal 1321 al 1355 ed una «seconda tradizione» che corre dall'*editio* del Boccaccio in poi, non escludendo però «che vi sia stato turbamento anche nell'antica tradizione». Infatti ammette «il rilievo comunemente accolto dalla filologia dantesca», e cioè che «il processo di corruttela» sia iniziato già in «manoscritti anteriori», rispetto ai primi che ci sono pervenuti. Secondo tale ipotesi, peraltro mai contestata da alcuno di coloro che hanno studiato e studiano il testo di Dante, «perfino i primissimi commentatori, da Jacopo Alighieri, a Bosone da Gubbio, a Graziolo Bambagioli, a Pietro Alighieri, a Jacopo della Lana, all'Ottimo, chiosano esemplari del poema già insidiati dalla corruzione».

Infatti le copie delle due prime Cantiche sono già in circolazione tra il 1313 ed il 1318 e la terza viene diffusa dopo il 1321 e, sempre a parere del Petrocchi, il processo di alterazione inizia subito dopo la pubblicazione dell'*Inferno* e del *Purgatorio* o comunque segue immediatamente alla morte del Poeta. Se poi si pensa che i codici trecenteschi tramandatici assommano a circa quattrocento, numero elevatissimo che proporzionalmente corrisponderebbe ad una tiratura editoriale di centinaia di migliaia di copie, si può comprendere quali e quante lezioni erronee si siano potute accumulare, influenzandosi spesso reciprocamente nel volgere di pochi anni, per questa frenetica attività dei copisti, non tutti sempre all'altezza della situazione.

Lo straordinario moltiplicarsi delle copie è prova manifesta dell'ammirazione dei contemporanei per un'opera della quale avvertivano vagamente la grandezza smisurata, sebbene più che il singolare valore poetico, di cui forse non avevano una netta percezione, ne considerassero ed esaltassero la eccellente e molteplice dottrina. Proprio badando quasi esclusivamente a questo aspetto, si iniziava prestissimo intorno al Poema quel lavoro esegetico che avrebbe avuto lunga vita nei secoli. Un antico possessore della *Commedia* la classificava «tra i libri ascetici proprii dell'anima».

Molti, anzi moltissimi di questi originali a penna andarono distrutti e sono quindi per noi perduti, ma tanti altri ce ne restano, e forse di nessun'altra opera,

all'infuori della Bibbia, si hanno tanti manoscritti quanti del «Sacro Poema». Per cui è risultato difficilissimo, e in qualche caso impossibile, per gli studiosi, per i quali tanta ricchezza è a volte stata ritenuta quasi ingombrante, l'abbracciare e dominare nella loro totalità materiali tanto copiosi e oltremodo vari tra loro, fino al punto che, se per non pochi altri testi la ricostruzione critica è resa difficile da difetto di testimonianze, qui essa trova impedimento proprio nell'eccesso di queste, che hanno reso inattuabile la composizione di un albero genealogico completo di tutti i manoscritti, sia per il numero esorbitante, sia in quanto molti individui della numerosa famiglia sono andati perduti, sia perché, problema ancor più grave, come si è detto, si sono avute ben presto e ripetutamente sovrapposizioni e mescolanze di differenti tradizioni del testo da parte di persone, copisti o studiosi, troppo spesso inesperte.

Alla domanda dove e quando cominci l'opera di interpretazione della *Commedia*, la critica più recente sembra rispondere che essa inizia intorno al Poeta stesso, al primo apparire del Poema, e lo stesso Dante l'avrebbe avviata se è lui a scrivere la lettera dedicatoria a Cangrande della Scala[2], nella quale, inviando al signore di Verona tutta o parte della terza Cantica, traccia a grandi linee la divisione della *Commedia*, ne indica le varie cause ed i diversi sensi, per poi fermarsi in particolare sul primo canto del *Paradiso* che inizia a commentare terzina per terzina, verso per verso. Quella singolare esegesi si interrompe però molto presto, al tredicesimo verso.

La lettera appare citata per la prima volta da Filippo Villani nel suo *Commento* composto alla fine del secolo, ma in realtà ad essa attingono, prima di lui, vari commentatori della prima metà del Trecento, nei quali la somiglianza è tale da ridursi a plagio vero e proprio. È il caso di frate Guido da Pisa, che, nel primo decennio dopo la morte di Dante, scrivendo il suo *Commento* sull'*Inferno*, trascrive interi brani della lettera senza preoccuparsi neppure di togliere alcune espressioni che se hanno motivo di esistere in quella, non trovano alcuna giustificazione nel *Commento*. Ciò è segno evidente che il frate pisano ha nelle mani, già da allora, quel documento, col quale si può affermare che lo stesso Dante offra le prime armi ai suoi esegeti indicando loro anche il metodo da seguire.

Sottolinea Natalino Sapegno che «l'autore della discussa epistola a Cangrande della Scala indica l'assunto della *Commedia* di Dante nel proposito di *removere viventes in hac vita de statu miserie et perducere ad statum felicitatis*, aggiungendo che «la disciplina filosofica in cui tale proposito si inquadra è l'etica, intesa come riflessione sui fondamenti dell'operare e come strumento attivo d'operazione»[3].

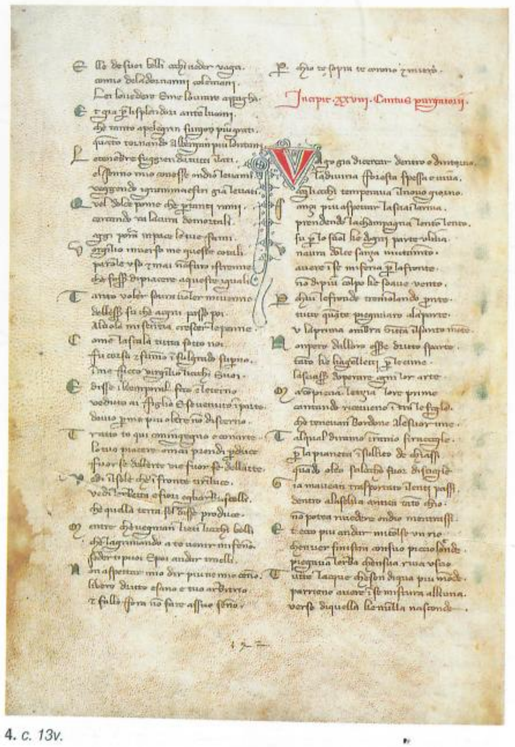
Al di là di tutto permangono dubbi e perplessità sul fatto che la lettera non è citata dai primi commentatori, tra i quali Pietro di Dante. Perché egli non avrebbe dovuto appoggiarsi con maggiore sicurezza sull'opinione paterna? Perché il Boccaccio, strenuo estimatore del Poeta, non la ricorda neppure una volta?

Sta di fatto, qualunque sia la paternità, che la seconda parte della lettera è da considerare un vero e proprio *Commento*, forse il più antico, ma certo dei più pregiati.

È tuttavia il nome di Jacopo, il terzo dei figli di Dante, dopo Giovanni e Pietro, nato sicuramente alcuni anni prima del Trecento, ad inaugurare la rassegna dei codici trecenteschi. Egli infatti, subito dopo la morte del padre, è in pratica il primo editore della *Commedia* ed esemplando quella copia, forse una delle prime complete, invia la sua «Divisione del Poema» con il sonetto *Acciò che la bellezza, signor mio* a Guido da Polenta, nel maggio del 1322, offrendola al gentile ospite e protettore paterno, il quale, cacciato a sua volta da Ravenna dal cugino Ostasio, regge a quel tempo la podesteria di Bologna.

Jacopo, la cui operosità letteraria è strettamente legata ad un intento apologetico e insieme esplicativo dell'opera paterna, è anche il primo ad intraprendere la spiegazione dei punti più oscuri del Poema, che, pure scritto nella lingua volgare accessibile a molti, ha un contenuto alquanto complesso, senza contare i riferimenti ricorrenti alle fonti classiche, alla filosofia e alla teologia, che certo riescono difficili da capire, se non del tutto oscuri, ai non letterati. Egli avverte tale necessità di chiarezza, e si accinge ad un'impresa forse superiore alle sue forze, tanto è vero che si ferma alla fine dell'*Inferno*, anche se dalle dichiarazioni introduttive, che fa affermandosi con orgoglio «io Jacopo figliuolo di Dante», e dalla «divisione» iniziale nella quale include una breve descrizione del *Purgatorio* e del *Paradiso* accanto a quella dell'*Inferno*, emerge l'intenzione di commentare l'intero Poema. Poi, di fronte alla difficoltà del compito assuntosi, il giovane Alighieri si ferma.

La fatica di Jacopo, che risale quasi certamente a prima del 1333, primo anello della tradizione cui nel Trecento si riconducono gli altri esegeti da Bosone da Gubbio in poi, pubblicata dopo cinque secoli, nel 1848, da Lord Vernon[4], desta tuttavia varie perplessità ed il Commento, sia per la forma che per il contenuto, è inferiore alle aspettative, e lo stesso Car-



4. *c. 13v.*

ducci[5] formulerà osservazioni sulla «soverchia aspettativa» e sull'attesa «di sentire Dante stesso parlare, per bocca del figliolo, senza pensare alla differenza d'ingegno, d'età, di studi». Non per questo il *Commento* di Jacopo cessa di avere un grande valore storico, ma, come giustamente considera Luigi Rocca[6], «le *Chiose* formano un commento breve, ma organico ed omogeneo, il quale ai primi lettori della *Commedia* potrebbe essere riuscito utile; che anzi potrebbe aver servito a fissare le prime linee dell'ermeneutica dantesca».

Ben diverso e più colto appare il *Commento* del maggiore dei figli di Dante, Pietro, uomo di grande dottrina che, seguendo le orme del fratello Jacopo, il quale morirà prima del maggio 1349 certamente travolto dalla terribile peste descritta dal Boccaccio, comporrà il suo lavoro in latino, estendendolo a tutte le tre Cantiche. Anch'esso criticato al suo apparire, anche se è dotto, pieno di erudizione varia, di intonazione alta, curante più della dottrina del sacro Poema e dei sensi reconditi che della realtà storica, pur avendo il merito della testimonianza esplicita della storicità di Beatrice, non fornisce notizie del padre né sui fatti contemporanei o sui personaggi del Poema.

Pietro ricopre nella storia della critica dantesca, nonché della cultura del secolo XIV, un posto indubbiamente di rilievo per la mole del lavoro da lui svolta come rimatore la cui produzione si muove palesemente nell'orbita dantesca, per i risultati cui è giunto e per l'impegno che caratterizza la sua attività di appassionato commentatore dell'opera paterna, che si concretizza in qualcosa di solenne che lascia durevole orma nella tradizione esegetica del Poema. Infatti, dopo un carme a illustrazione della *Commedia* declamato pubblicamente presso la bina degli Orefici nella piazza del mercato a Verona, tra il 1337 e il 1340, nasce l'idea di un commento che valga non solo a chiarire le oscurità del Poema, ma soprattutto a fissare alcune idee critiche fondamentali.

Da questo punto di vista il *Commentarium* è il più importante che l'antica esegesi dantesca abbia saputo dedicare alla *Commedia*, in quanto si connota per la profonda conoscenza di tutto il pensiero di Dante, per l'impegnata adesione alla poetica che è propria dell'Alighieri, per la dottrina filosofica e scolastica, per una fruttuosa presa di coscienza, ormai di prima mano, della classicità ora copiosamente assunta per sottolineare, per raffronti paralleli, la nozione di Dante, lui stesso «poeta classico» nell'ambito di una ricercata e voluta imitazione dei grandi poeti latini.

Quando si legge il *Commentarium*, composto complessivamente entro il 1340-41, a noi pervenuto attraverso una ventina di codici, tra i quali il *Laurenziano Ashburnahmiano 841* proveniente indubbiamente da Verona, e il *Vaticano Ottoboniano Lat. 2867*, contenente una seconda redazione composta dopo il 1348, tra il 1350 e il 1355, ci si sente vicini alla mente e alla viva voce del Poeta. Infatti Pietro si è preoccupato di mettere sempre meglio a fuoco la sua esegesi, anche in rapporto ad alcuni fraintendimenti di altri, come l'interpretazione di Guido da Pisa, che egli riteneva di dover rettificare e respingere, a meno di non perdere il senso dell'esperienza poetica di Dante, sforzandosi di fare comprendere ai lettori di ogni tempo che l'Alighieri è soprattutto e innanzi tutto poeta, e che la poesia, fondata sull'allegoria come mezzo di espressione e frutto di una profonda inventiva intellettuale, è l'unica categoria cui l'opera dantesca può essere ascritta[7].

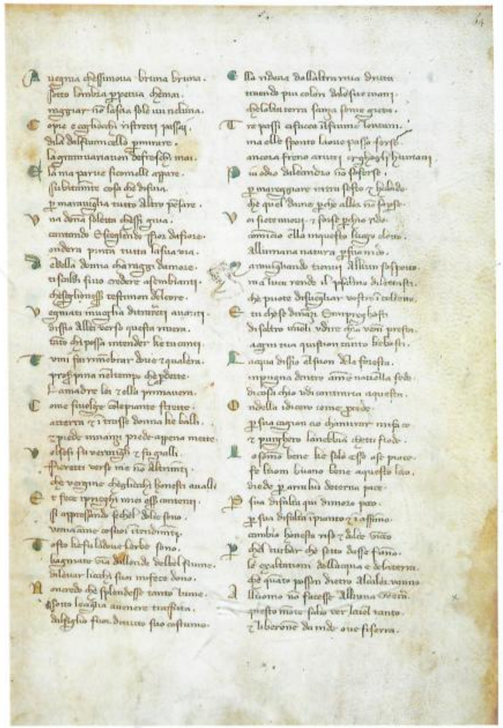
Una copia di tale *Commento* è presente nei preziosi fondi della Biblioteca Estense Universitaria di Modena[8]. Si tratta di un codice cartaceo del secolo XV,

appartenente all'antico Fondo estense, di 247 carte, delle quali le cc. 217-247 sono occupate dal testo del suo impegno critico, mentre le precedenti carte riportano un testo della *Commedia* appartenente ad una lezione che Paul Colomb De Batines[9], nella sua famosa rassegna di codici danteschi, definisce «molto spesso scorretta ed alle volte con tali trasponimenti che mostrano accennare ad un veneto amanuense». Lo stesso autore sottolinea come il manoscritto, individuato come il «Codice di Petro di Dante», riporti «con caratteri più di tachigrafo che di calligrafo, il Comento … il quale presenta alquante varianti, non però sempre utili al testo pubblicato … per cura del Sig. Nannucci dall'onorevolissimo Lord Vernon»[10].

Il *Commento*, nelle intenzioni di Pietro, è destinato ai dotti e a coloro che vogliono meglio addentrarsi nella conoscenza del Poema. Egli però pensa anche alla diffusione della *Commedia* in mezzo al popolo e alle masse incolte e così, seguendo un'altra usanza del suo tempo, stende anche un compendio poetico delle tre Cantiche. Il letterato parmigiano Moggio dei Moggi lo incontra in un giorno di festa mentre, circondato da una grande folla in quella parte della piazza del mercato dove è la bina degli Orefici, declama il già ricordato carme sul Poema paterno e, per esternargli la sua ammirazione, compone nell'occasione dei distici latini. Il carme, che non può essere posteriore al febbraio 1354, allorché Moggio dei Moggi deve fuggire da Verona, è verosimilmente databile tra il 1346 e il 1347[11].

Esistono altri due commenti che si avvicinano però alle *Chiose* di Jacopo, anche perché si fermano anch'essi alla prima Cantica. Il primo è di Ser Graziolo Bambagliuoli, steso originariamente in latino, da questo cancelliere del Comune di Bologna, ritenuto da molti il primo esegeta di Dante, pochi anni dopo la morte del Poeta, e sposta, di fatto, l'opera di interpretazione della *Commedia* da Ravenna a Bologna, la dotta città che è forse la prima ad ammirare il sacro Poema, dove probabilmente esso viene divulgato prima che altrove, e dove è certo che il Bambagliuoli si trovi allorché dà vita al *Commento*. Questo, che è in stretta relazione con quello di Jacopo del quale forse si giova, è importante soprattutto per avere tracciato una via che sarà seguita da tutti i commentatori, dando più peso all'esplicazione morale che a quella allegorica, storica e filosofica.

L'opera interpretativa del Bambagliuoli, guelfo, che sa accantonare le ire di parte e dedicarsi alla sua opera di chiosatore non con animo di giudice inflessibile, bensì con una certa propensione verso Dante, sco-



4. *c. 64r.*

nosciuta fino al 1848, allorché Lord Vernon pubblica una traduzione in volgare inedita[12], viene scoperta completa e intestata nell'originale latino da Karl Witte nel codice *Colombino di Siviglia*, dato alle stampe in un'edizione diplomatica da Antonio Fiammazzo[13] e, acefala e mutila, in un codice della Biblioteca Comunale di Siena[14]. In entrambi ricorre la data del 1324.

Elisabetta Cavallari[15] la definisce: «...La prima pietra di un colossale edifizio – meglio ancora che il concetto di Jacopo troppo astratto – che avrà nel XIV secolo la più larga e solida base».

Luigi Rocca sottolinea che, se si tiene conto dell'ambiente in cui fu composto, «il commento di Ser Graziolo non è privo di interesse» e che è proprio il Bambagliuoli, dedicatario da parte del frate Vernani del *Trattato contro la Monarchia*, a prendere «… le difese di Dante contro le accuse degli invidiosi e ne difende la sincerità della fede».

L'altro testo, anch'esso in latino, è di frate Guido del Carmine da Pisa, l'elegante narratore dei *Fatti di E-*

nea, difensore dell'ortodossia del Poeta, che, descrivendo il viaggio di Enea all'inferno, lo colora di tinte dantesche, in relazione anch'egli con l'ambiente bolognese e con le discussioni ivi sorte intorno all'opera di Dante .

Del *Commento* all'*Inferno* del frate carmelitano, rimasto inedito, non abbiamo a stampa che il proemio apparso nel "Bullettino della Società Dantesca" e le chiose su due canti, il XXIX e XXXIV pubblicate da Francesco Paolo Luiso[16] e tratte da un codice già appartenuto al marchese Archinto di Milano che ora si trova nella Biblioteca del duca d'Aumale a Chantilly[17]. Dalle due chiose apprendiamo il carattere del *Commento*, la familiarità del commentatore con le fonti classiche latine e il metodo seguito, consistente nel premettere la traduzione in latino del testo poetico, al quale fa seguire l'esposizione letterale e infine la spiegazione dei fatti importanti di ciascun canto.

Del frate pisano abbiamo anche una *Dichiarazione* in terza rima dell'*Inferno*, pubblicata da Francesco Roediger[18] e ricordata da Elisabetta Cavallari[19] come quella avente tra tutte «valore speciale».

Se questi di Jacopo Alighieri, di Ser Graziolo e di Frate Guido, sono i commenti più antichi della *Commedia*, scritti quasi certamente nel primo decennio dalla morte di Dante, i codici più vecchi sembrano posteriori al 1330 e quasi tutti presentano già, sia pure in maggiore o minore misura, una sovrapposizione della lezione volgata a quella originale. Per di più occorre osservare che non sempre il codice più antico è quello portatore della lezione migliore, che evidentemente non dipende dalla sua vetustà, ma dalla tradizione più o meno valida alla quale ha attinto. Ciò non semplifica certo la ricerca delle linee di discendenza che gli studiosi di Dante cercano di tracciare attraverso varie lezioni, che sono frutto di iniziative isolate, non essendovi traccia, nei primi anni e fino a circa la metà del secolo, di una vera e propria organizzazione editoriale.

Di un codice fiorentino del 1330-31, esemplato a Firenze, purtroppo andato perduto, ritenuto il frutto della più antica edizione dantesca, rimane traccia indiretta su un esemplare aldino del 1515 ora conservato alla Biblioteca Nazionale Braidense[20]. Esso riporta una collazione che un dantista fiorentino del Cinquecento, Luca Martini, conduce a Pisa nel 1548, presso il proprietario, messer Prozio Grifi, esemplando un codice fiorentino trascritto da un Forese, probabilmente Forese Donati, che sarà poi pievano di Santo Stefano in Botena. Il Martini, che con la sua collazione sistematica e accurata di attento filologo, presumibilmente ci restituisce quasi completamente l'originaria fisionomia testuale, riporta la nota di sottoscrizione del codice dalla quale emerge che Forese l'ha redatto tra la metà di ottobre del 1330 e il 30 gennaio del 1331 per conto del fiorentino Giovanni Bonaccorsi *fideliter exemplando ... ex diversis aliis*. Importantissima affermazione dalla quale si evince non solo la conferma che il testo dantesco andò ben presto soggetto a un processo di corruzione e di differenziazione interna nelle varie copie, ma anche la conclusione che, in conseguenza di questi fatti, prima che trascorressero dieci anni dalla morte di Dante, i più avveduti trascrittori ricorrevano ecletticamente, per sanare gli emendamenti della tradizione prescelta, al suggerimento di più codici, approntando così vere e proprie edizioni critiche fondate su più testimonianze, scegliendo artigianalmente le varie lezioni sulla scorta di un criterio del tutto personale. Che il codice, siglato comunemente «Mart», sia una *editio variorum* molto autorevole, ritoccata qualche volta dal suo amanuense, è stato confermato dall'analisi di tutti gli specialisti moderni, i quali lo hanno collegato, sia pure in rapporti di diversa natura, con il *Trivulziano 1080*, «Triv», scritto nel 1337 da un altro operoso copista fiorentino, Francesco di Ser Nardo da Barberino in Val di Pesa. Giuseppe Vandelli, studiando quell'esemplare, ne trascriverà le varianti su un'aldina del 1502, ora conservata nella Biblioteca della Società Dantesca.

Tra i codici più antichi rimastici è certo degno di nota il *Palatino 313* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze o *Codice Poggiali*[21] dal nome del suo possessore, Gaetano Poggiali che nell'anno 1800 lo acquista e cerca di datarlo prima del 1330, mentre il De Batines lo data tra il 1333 e il 1345. Il Poggiali ne trae molte lezioni varianti per l'edizione della *Divina Commedia* che pubblica a Livorno dal 1807 al 1813. Tuttavia nel 1888, Luigi Gentile, studioso compilatore del catalogo dei manoscritti della Biblioteca Nazionale di Firenze, in un saggio su questo codice[22] esprime dubbi su tale datazione, pur ammettendo che esso sia da collocare entro la prima metà del secolo XIV e non negli ultimi anni di esso. Comunque a parere di Giorgio Petrocchi la «vetustà del codice sembra incontestabile»[23].

Intorno a quegli anni è da porre il *Commento* in volgare del bolognese Jacopo della Lana, il primo in ordine di tempo che inizi degnamente l'esegesi dantesca, sia perché la sua opera abbraccia tutte e tre le Cantiche, sia per il nuovo metodo seguito. Composto prima del 1334 e probabilmente entro la terza decade del secolo, tra il 1323 ed il 1328, il *Commento*, a giudicare dalle numerose copie che se ne trarranno, come testimoniano molti codici che lo contengono, così come le due traduzioni in latino, sarà di gran lunga il più letto e diffuso tra le tante opere esegetiche del Trecento. Con Jacopo della Lana l'esposizione del Poema prende uno sviluppo maggiore, e i diversi elementi che lo costituiscono, il dottrinale, l'espositivo letterale e l'allegorico, il narrativo, trovano il loro posto sia nelle chiose, sia nei proemi che il commentatore premette ai singoli capitoli, iniziando un metodo nuovo che sarà poi seguito da altri. L'esegesi lanea, che nonostante i suoi errori e il dettato rozzo e dialettale, è la più divulgata e pregevole, non rientra nel gruppo rappresentato a Bologna da Ser Graziolo, risultando estranea a quell'ambiente, ma nasce quasi certamente a Venezia dove la famiglia di Jacopo si è trasferita. Il *Commento* viene pubblicato in due edizioni del Quattrocento, la *Vindeliniana* e la *Nidobeatina* e poi, negli anni 1866-67, da Luciano Scarabelli[24].

Al commento laneo, attraverso quello dell'*Ottimo* che quello recepisce, ma anche alle chiose di Jacopo Alighieri, sembra rifarsi il codice cartaceo del principio del secolo XV, forse databile al 1414, di 197 carte scritte in gotica libraria tondeggiante, conservato alla Biblioteca Estense, dove è arrivato all'epoca del primo scioglimento nel 1873 delle congregazioni religiose[25], dal convento dei Minori Osservanti di Santo Spirito di Reggio Emilia.

Derivato in massima parte da quello del Della Lana è il famoso *Commento* noto con il nome di *Ottimo*, definizione attribuitagli dagli Accademici del Vocabolario della Crusca nel 1612. Composto tra il 1333 ed il 1340 abbraccia anch'esso tutta la *Commedia* ed è in volgare, anzi nel più pretto fiorentino, perché scritto da un concittadino contemporaneo di Dante che con lui ebbe relazioni personali, secondo quanto egli stesso dichiara.

L'*Ottimo* eccelle su tutte le altre esegesi contemporanee, anche se non è del tutto originale, presentandosi come una specie di summa, di aggregato di notizie diverse desunte dai precedenti: Jacopo Alighieri, Graziolo, Lana e, come pare facilmente immaginabile, anche da qualche altro che non ci è pervenuto; del resto lo stesso autore enuncia con onestà di valersi delle chiose «dei più valenti uomini che a isponere il libro posero la loro utile fatica». L'*Ottimo*, che per la prima volta introduce l'idea «che ciò che dice l'autore seguita poesia», cioè una valutazione per la massima parte in chiave poetica del Poema e dei suoi contenuti scientifici e morali, può essere collocato dodici o tredici anni dopo la morte di Dante. Esiste di tale *Commento* una sola edizione, quella pisana del Capurro, del 1827, in tre volumi, curata da Alessandro Torri[26]. L'autore non è sicuramente individuato, anche se si propende, a causa di alcuni forti indizi, per il notaio fiorentino Andrea Lancia, ben noto volgarizzatore del Trecento.

Tra i primi codici della *Commedia*, è inoltre da ricordare il *Landiano 190*, della Biblioteca Comunale Passerini Landi di Piacenza, sottoscritto da un tale Antonio da Fermo, su richiesta *domini Beccarii de Becharia*, podestà di Genova, e con la data indicata chiaramente nell'explicit: *sub anno Domini Millo CCCXXXVI, Indict.IIII*. Il codice risulta però infiorato dal copista marchigiano di forme dialettali, e presenta inoltre centinaia e centinaia di raschiature e mutazioni posteriori, che ci lasciano incerti circa la prima lezione.

Di un anno prima è l'*Ashburnhamiano 828* della Medicea Laurenziana di Firenze, del 1335, secondo una data d'altra mano, però coeva, scritta in una nota di possesso, ma certo, a parere del Barbi, derivata da un codice di quell'anno, per cui il cimelio è denominato l'*Antichissimo*.

Segue di soli due anni il *Trivulziano 1080* (*Triv*)[27] della Biblioteca dell'Archivio Storico Civico e Trivulziano di Milano, datato, a parere del Petrocchi, con una nota finale «autentica e sicura» che reca la data del 1337. Il manoscritto, che ci consegna uno dei più antichi testi a penna della *Commedia* di sicura data, anzi il più antico dei codici toscani, fu scritto a Firenze da un ser Francesco di Nardo soltanto sedici anni dopo la morte di Dante, *sub anno domini M.CCC.XXX.VII*, come si legge nella sottoscrizione finale. Esso è portatore di una lezione inalterata, con il pregio di risultare toscanamente pura per quanto attiene alla fonetica e alla morfologia.

Seguono, ma distanziati solo di pochi anni: il *codice cortonese 88* (*Co'*) della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona, scritto da Romolo Lodovici da Firenze, databile sia per l'esame paleografico sia per quello delle miniature, se non proprio al 1330, come fa Agramante Lorini,[28] nella prima metà del secolo; e il *codice 1005* (*Rb*) della Biblioteca Riccardiana di Firenze che continua con l'*AG.XII.2* della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, rispettivamente per l'*Inferno* ed il *Purgatorio* col *Commento* di Jacopo della Lana e per il *Paradiso*, databile tra il 1330 ed il 1340.

Michele Barbi nel 1938, annunciando come prossima la riproduzione letterale del codice della *Divina Com-*



5. *c. 3r.*

media col commento di quel chiosatore, posseduto dalla Biblioteca Statale di Francoforte, per cura del dott. Schmidt-Knatz, lo dice: «Scritto in Bologna da un maestro Galvano intorno al 1340, certo non molto tempo dopo»[29].

Tra i manoscritti della *Commedia* più importanti si impongono all'attenzione: il *codice 46* (*Gv*) della Biblioteca dei marchesi Venturi Ginori Lisci di Firenze del 1337 secondo quanto emerge dalla nota di sottoscrizione contenente solo l'ultima cantica; il codice *Campori g.M.I.19=App. 2828-29* (*Mo*) della Biblioteca Estense di Modena con un frammento del canto XXIV dell'*Inferno*, unitamente ad un altro che si trova all'Archivio di Stato di Modena[30], databili intorno al 1345. I due frammenti, segnalati da Luigi Mario Cappelli nel 1899[31], saranno poi studiati da Giulio Bertoni che nel 1937[32] metterà in dubbio l'attribuzione fatta da Giuseppe Vandelli alla bottega del copista Giuseppe di Nardo. Giorgio Petrocchi concorda con tale assegnazione solo per il secondo frammento[33], mentre per il primo la dice «certamente errata». Seguono ancora: il *codice Hamilton 203* (*Ham*) della Deutsche Staatbibliothek di Berlino scritto a Pisa da un Tomazo figlio di Pietro Benedetto nel 1347 come risulta da una nota di altra mano, ma coeva; il già ricordato *codice 597* (*Cha*) del Musée Condé di Chantilly, col testo dell'*Inferno* ed il commento latino inedito di Guido da Pisa, databile tra il 1340 ed il 1348; il codice *Gaddiano 90* (*Ga*) della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze del 1347, scritto «in Florentia» come appare dalla nota di sottoscrizione, a parere del Petrocchi[34], «caposaldo di copiatura per l'officina scrittoria del gruppo detto "del Cento"». Tale nome viene attribuito ai manoscritti che rappresentano il prodotto di quella copiatura in serie del libro di Dante, in un centro scrittorio creato e diretto, con istruzione ai suoi copisti di un tipo uniforme di grafia, intorno al 1350 e operando fino a tutto il 1360, ma non oltre, da Francesco di Ser di Nardo da Barberino, il copista del *Trivulziano del 1337*, che firma il manoscritto del 1347 e fornisce tale testo a tutto il gruppo.

Questi manoscritti portano appunto l'indicazione di *Dante de Ciento*, esemplati verosimilmente sul tipo di testo consolidatosi a Firenze tra il 1340 ed il 1345, già inficiato da notevole processo di contaminazione e, per il Petrocchi, con una «coloritura linguistica fiorentina, peraltro comune a tutto il raggruppamento». L'origine di questa numerosa famiglia di codici, scritti in Firenze circa alla metà del secolo XIV e giudicati tutti della stessa mano, si collegherebbe ad una curiosa tradizione, rinverdita già nel Cinquecento da un sagace ricercatore e conoscitore di codici danteschi, Vincenzio Borghini[35] il quale, intorno al 1573, secondo gli editori ottocenteschi del testo, ma più verosimilmente dopo il 1562, discorrendo sulla falsariga di una leggenda orale, degli antichi copisti della *Commedia*, specialmente del sec. XIV, scrive: «Gli scrittori di que' tempi furono per la maggior parte persone che ne teneano bottega aperta, et vivevano di scrivere i libri a prezzo, et si conta d'uno che, con cento Danti ch'egli scrisse, maritò non so quante sue figliuole, et di questo se ne trova ancora qualchuno, che si chiamano "di que' del cento", et sono ragionevoli, ma non però ottimi». La critica successiva, come alcuni filologi ottocenteschi dal Täuber al Marchesini, si mostrerà propensa a riconoscere nel solerte copista, sulla base di somiglianze grafiche, di costanti ortografiche, di analogie testuali con quelli firmati di suo pugno, proprio Francesco da Barberino. Che ciò

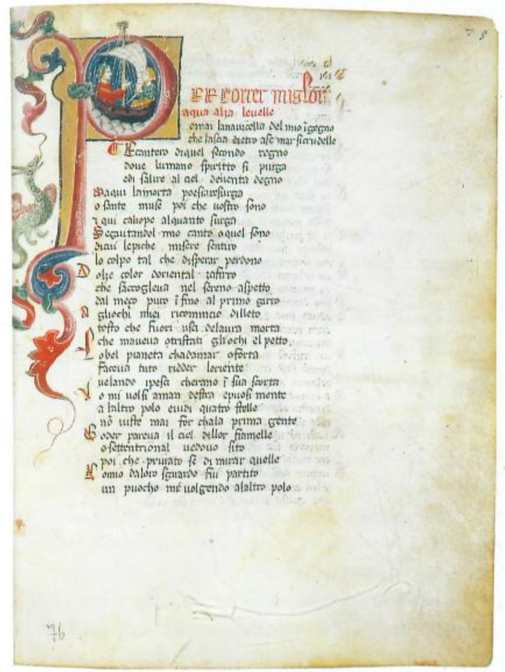
sia completamente vero ha in fondo scarsa importanza, rispetto al fatto sostanziale che il gruppo «del Cento» serve eloquentemente a caratterizzare una vasta produzione in serie preparata quasi commercialmente in uno scriptorium fiorentino, impegnato a confezionare in regolari e importanti manufatti, curati allo stesso modo nella forma esterna e nella veste linguistica, il testo del Poema dantesco.

Fanno certamente parte di questo nucleo il codice *Laurenziano XL-16* (*Lau*) la cui «inconfondibile grafia rende indiscutibile – secondo Petrocchi – l'appartenenza al gruppo dei Cento»[36] ed il *Trivulziano 1077* (*Tz*) che definisce «uno dei testimoni più sicuri e corretti» e «forse, nella serie commerciale di quell'officina fiorentina, uno dei primi, a causa della scarsezza di proprie varianti erronee»[37].

Sono da ritenere facenti parte di tale gruppo due codici della Biblioteca Estense: il *Campori Appendice 64=γ.T.1.21*, *Commento al Purgatorio*, pervenuto nel 1893 con la Raccolta Giuseppe Campori, veramente insigne perché il testo segue il *Commento* di Jacopo della Lana e quindi databile intorno al 1328, anche se trascritto nei primi anni del secolo XV; e la *Divina Commedia* con commento *It. 1664=α.Z.3.16* contenente un'altra esegesi di Jacopo della Lana, anch'esso ascrivibile alla famiglia dei «Danti del Cento», trascritto anch'esso nel secolo XV.

Seguono ancora: il codice *Italiano 539* (*Pr*) della Bibliothèque Nationale di Parigi, già di proprietà di papa Pio VI che l'avrebbe acquistato durante l'esilio: il Petrocchi lo data «poco avanti l'inizio dell'attività dall'officina dei "Cento" manoscritti, tra il 1340 ed il 1350» e pone «il suo luogo di nascita a Firenze», considerandolo non appartenente al gruppo dei Cento, ma «uno dei capisaldi accanto al Gaddiano»[38]; il codice *Italiano 538* (*Pa*) della Bibliothèque Nationale di Parigi, dalla Biblioteca di Santa Giustina di Padova, che contiene l'*Inferno* e il *Paradiso* col commento laneo, tradotto in latino da Alberico da Rosciate, è copiato nel 1351 in caratteri semigotici tutti della stessa mano, che spesso si avvicinano al tondo, da un «Betinus de Pilis», che copierà e sottoscriverà, circa un ventennio più tardi, altri due esemplari.

Trascritto in gotica libraria su due colonne, intorno alla metà del secolo XIV, è un altro esemplare, posseduto dalla Biblioteca Estense, della «famiglia del Cento», il codice *Campori App. 1270=γ.G.1.13*, mutilo e frammentario, studiato da Giulio Bertoni insieme al *Campori 2828-2829=γ.M.1.19*, dal quale suggerì di trasferire nel primo le carte 1-3-4 con frammenti dell'*Inferno*[39].



6. *c. 76r.*

Il codice *Egerton 943* del British Museum di Londra è riccamente miniato e scritto con ottima grafia. Il testo, accompagnato da quello latino molto breve, è «abbastanza corretto» ed è datato da Edward Moore[40] intorno al 1350, riconfermato in questa sua tesi dal Petrocchi: «Ne fa fede la scrittura e lo conferma la presenza di lezioni antiche e poi divulgatesi oltre i limiti cronologici del nostro canone»[41].

Dello stesso periodo è il *codice 4-20* detto *Filippino* della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli, copia toscana, eseguita intorno alla metà del secolo o poco tempo dopo, illustrata da 141 miniature. Il *Commento*, costituito da glosse marginali e interlineari, non è successivo al 1350, anche se, secondo la giusta osservazione del Petrocchi, «la data di comparizione dei commenti non può essere ovviamente prova dell'età del codice», come invece sostiene Antonio Bellucci[42].

Poco dopo, a complicare la storia del testo dantesco, interviene Giovanni Boccaccio, copiando e divulgando in varie tappe una singolare e fortunata antologia dantesca comprendente, accanto al Poema, la *Vita nuova* e una collana di quindici canzoni «distese», e introdotta dalla biografia di presentazione. Boccaccio

persegue questo disegno, giovandosi dei materiali disponibili a quel tempo, pressappoco nel ventennio compreso tra il 1350 e il 1370, allestendo non meno di tre sillogi, diverse non solo nell'introduzione biografica, via via accorciata, ma anche nella veste delle opere dantesche, modificata e corretta ogni volta con il ricorso eclettico a tradizioni e a lezioni diverse, alla quale si aggiunge l'intervento soggettivo e di gusto del curatore che lascia la propria impronta non soltanto nei sommari e nelle rubriche di cui via via le provvede.

Il punto di partenza di quest'operazione filologica e testuale è per la *Commedia* rappresentato dal codice *Vaticano latino 3199* (*Vat*) della Biblioteca Apostolica Vaticana, che appartiene all'area fiorentina ed è databile tra l'estate del 1351 ed il maggio del 1353. Esso è stato identificato come l'esemplare che il Boccaccio manda in dono al Petrarca per invitarlo a conoscere ed amare Dante, per il tramite di Forese Donati, il trascrittore del *codice fiorentino* del 1330, che si reca ad Avignone nel novembre del 1351. Il codice fa parte del gruppo asportato dai francesi nel 1797 e viene restituito alla Vaticana nel 1815. Il Boccaccio, che nell'occasione si munisce di due copie, una per sé l'altra per l'amico circa un decennio dopo, ha davanti il codice da lui prescelto per scrivere quella che può essere ritenuta la prima edizione della *Commedia*, impegnandosi con entusiasmo nella trascrizione del Poema che egli ha in massima stima, in ben tre esemplari. Di questi, il primo, anteriore al 1360, è conservato a Toledo, come codice *Toledano 104.6* (*To*), il secondo nella Biblioteca Riccardiana di Firenze come *Riccardiano 1035* (*Ri*) ed il terzo, il più famoso in quanto può considerarsi l'edizione più completa e definitiva, è conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana come *Vaticano Chigiano L.VI.213* (*Chig*), risalente al 1373, poco prima che il Boccaccio inizi le sue lezioni pubblicate a Firenze con le ricordate *Esposizioni* che si rifanno proprio a questo testo, ulteriormente manipolato. Egli, che si propone di ricostruire e tramandare il testo nella lezione più fedele all'originale, non si comporta come un pedissequo copista, ma interviene sul testo con le lezioni che ritiene più attendibili e spesso con valutazioni personali.

L'importanza del *Vaticano latino 3199*, famoso «in virtù della fiorentinità della sua veste linguistica», è considerevole soprattutto per l'autorità del copista, che supera tutte le altre e mentre praticamente chiude il novero dei codici della «prima vulgata», si pone al tempo come iniziatore della «seconda vulgata» che dominerà tutto il tardo Trecento. Inoltre è degno di nota perché si attesta come caposaldo di quella che sarà la tradizione a stampa del testo dantesco, sia cinquecentesca con l'edizione aldina del 1502 o quella della Crusca del 1595, ma arriverà fino all'Ottocento con l'edizione fiorentina del 1837, curata da Nicolini, Capponi, Borghi e Becchi e con quella foscoliana del 1843 e in gran parte fino a quella del Witte che, pubblicata a Berlino nel 1862, basandosi «sopra quattro dei più notevoli testi a penna», tra i quali appunto il *Vaticano 3199*, darà la prima edizione veramente critica della *Commedia*[43].

Occorre però ricordare che, sulla base della tradizione del testo, Petrocchi include ancora nell'«antica vulgata» altri quattro codici leggermente più tardi compresi nel decennio tra il 1350 ed il 1360, prima che Boccaccio inizi la sua opera: il codice *10186* (*Mad*) della Biblioteca Nacional di Madrid, cartaceo del 1353, data che si evince dall'explicit, con testo probabilmente scritto in Liguria e secondo Giuseppe Vandelli[44] a Genova, che ha «ben poche ... varianti indifferenti» con chiose latine e volgarizzamento in castigliano; il codice *40-22* (*Laur*) cartaceo, in carattere tondo semigotico della Biblioteca Medicea Laurenziana, con l'*Inferno* in volgare e le altre due Cantiche in latino, con la nota di sottoscrizione che lo fa risalire al 1355 indicato dal Petrocchi[45] come «portatore di lezioni rare e peculiari di una certa sezione antica che poi non avrà seguito o non riaffiorerà in modo integro in codici tardi»; il codice *Parmense 3285* (*Parm*) della Biblioteca Palatina di Parma[46], di scrittura chiaramente prima trecentesca o di poco oltre la metà del secolo, portatore di interessanti lezioni che si rifanno alla vulgata fiorentina tra il 1340 ed il 1345 e quindi molto importante per ricostruire le tappe di quella scuola; infine il *codice 35* detto *Lolliniano* (*Lo*) della Biblioteca del Seminario di Belluno che Petrocchi[47] per la lezione della quale è portatore include nel gruppo dei Cento.

La diffusione del Poema dantesco e la sua notorietà, soprattutto grazie alle lezioni fatte dal Boccaccio, fanno sentire in quegli anni la necessità di istituire, accanto al quelle tradizionali, una cattedra per la «lettura del Dante», così come all'epoca viene identificata la *Commedia*.

Come già ricordato la prima cattedra per leggere il libro che volgarmente si chiama «El Dante» non può che sorgere a Firenze, dove il 23 ottobre 1373 il Boccaccio legge per la prima volta in Santo Stefano di Badia il *Poema* ai fiorentini, e prosegue per sessanta lezioni fino al canto XVII dell'*Inferno*, allorché il poeta interrompe la sua fatica, stanco nel fisico e nella

mente ed amareggiato dall'invidia dei suoi detrattori, ai quali risponde con sdegno.

Il Petrocchi, assumendo come punto di partenza un esemplare della divulgazione boccaccesca, si dice in grado di «stabilire in quale misura e con quali conseguenze l'opera del lettore fiorentino di Dante abbia mutato il corso della tradizione manoscritta della Commedia» e lo dimostra attraverso un'analisi minuta e puntuale, tanto da affermare la presenza, con l'*editio* del Boccaccio, di una «seconda tradizione».

Dopo che attraverso le altre cattedre sorte in quegli anni a Siena, a Verona, a Milano e a Pistoia, continua la conoscenza di Dante, e dopo il già citato *Commento* di Benvenuto da Imola del 1380 e il terzo importante *Commento* «universitario», dovuto alla penna di Francesco da Buti del 1385, intorno al 1390 si apre un altro decisivo momento nella storia della tradizione trecentesca del testo dantesco, rappresentato dalla trascrizione che fa del Poema Filippo Villani. Questa ci perviene con il manoscritto autografo conservato alla Biblioteca Laurenziana, *Santa Croce Plutei 26 sin.1*, (*LauSc*) codice famoso perché, secondo Gianfranco Folena[48], cerca di ottenere un vero «tentativo di restauro critico del testo», attenendosi sostanzialmente all'*editio* del Boccaccio, che così, a distanza di vent'anni, viene a trovare conferma e causa di ulteriore affermazione, arricchita con una miriade di varianti tratte da codici del gruppo del Trivulziano. Karl Witte si servirà ampiamente di tale cimelio nel 1862 per la sua ricordata edizione esegetica, unitamente al *Vaticano 3199*.

Il Villani, all'inizio del secolo, terrà anch'egli a Firenze la cattedra dantesca già del Boccaccio, che forse costituirà l'occasione per la stesura del *Commento* al canto I dell'*Inferno*, l'unico tramandatoci dal codice *Chigiano L.VII.253* (*Chig*) anche se si può legittimamente pensare che il *Commento* il quale rappresenta, a parere della critica, la seconda edizione di Dante, fosse ben più ampio e comprendesse anche il *Purgatorio*, come si rileva da richiami a quello contenuti su vari documenti. Sempre il Folena sostiene che «pare indubbio che esso conservi, anche se contaminata, una tradizione molto antica e autorevole, e che esso vada considerato il primo, o l'unico finora noto, dei recentiores non deteriores d'età umanistica, risalenti la corrente della tradizione verso acque più limpide e meno contaminate, alla ricerca di antichi esemplari».

In questo quadro culturale che è possibile delineare a meno di ottanta anni dalla morte di Dante, e che registra già una conoscenza molto diffusa della sua opera, occorre calare il codice *It. 474=α.R.4.8* conservato all'Estense al quale, come si è detto, per la sua importanza, è dedicato un posto d'onore sia nella mostra estense che in questo volume dove trova ampio risalto e adeguato approfondimento.

Come già risulta dall'analitica descrizione del codice, sia la sua scrittura, che la miniatura e i disegni illustrativi, sembrano avvalorare la datazione nella seconda metà del secolo con propensione per gli ultimi anni del Trecento, quando abbiamo già visto affermarsi la tradizione boccaccesca. Tuttavia, secondo l'esame filologico condotto dal Petrocchi[49] si possono stabilire dei punti di contatto tra l'*It. 474* e l'*Urbinate 365* che «in servizio dell'edizione critica della *Commedia*, ebbe a costituire uno dei più chiari punti di conferma adottati per la definizione delle fasi di sviluppo della tradizione manoscritta». Si tratta di un magnifico manoscritto scritto nell'anno 1478, o forse in quello precedente, ad Urbino da Matteo Contugi da Volterra, uomo di fiducia del duca. Il copista, che ha già trascritto vari altri codici, si serve per il suo lavoro, oltre che di altri numerosi esemplari manoscritti, dei quali ha notato a margine alcune varianti e forse anche delle prime edizioni a stampa del Poema, del codice *Urb. latino 366* (*Urb*), già presente nell'antico indice della Biblioteca di Urbino, ed ora nella Biblioteca Apostolica Vaticana, datato 1352, onnipresente in lezioni genuine e affermate dell'antica vulgata e da collocarsi in zona linguistica emiliano-romagnola. Matteo Contugi, dopo avere ultimato la sua opera di copista, lo invia a Ferrara per farlo miniare, recandosi egli stesso nella città estense per effettuare il compimento dell'opera di ornamentazione che, a quanto pare, è in ritardo e che però, quando sarà compiuta dall'artista che il Venturi riconosce in Guglielmo Giraldi, darà vita a quello che il Salmi definisce «il più bel manoscritto della Divina Commedia» ed un «capolavoro insuperato».

Il Petrocchi, sulla scorta di varie considerazioni filologiche che derivano da puntuali raffronti tra le varie edizioni dei due manoscritti *Urbinate 365* e *366* e di quello «Estense», arriva alla conclusione che l'*Italiano 474* «si trova in una posizione intermedia tra i due Urbinati». Egli ammette che gli esempi non sono numerosissimi, ma tali da concludere che il copista dell'*Urbinate 365* non ha tenuto davanti soltanto l'*It. 474*, ma anche l'*Urbinate 366* al quale peraltro il codice estense mostra maggiore fedeltà. Tuttavia il Petrocchi ammette acribicamente che l'*It. 474* non può fare da tramite tra i due *Urbinati*, avendo a volte una differente lezione, e ipotizza che Matteo da Volterra si è basato sul più antico codice urbinate, mettendo-

lo a confronto con il manoscritto estense, «apprezzando e utilizzando il tipo complessivo di lezione che Urbinate ed Est. testimoniavano e le particolari qualità di ciascuno».
A parte tale collegamento, se ne deduce che un'attenta ricerca filologica sul testo estense rivela chiari punti di contatto della sua lezione con quella dell'*Urbinate 366* che è decisamente anteriore, risalendo, come si è detto, al 1352.
Il testo si rivela inoltre qualitativamente buono come quello dell'*Urbinate*, anche se come si è ricordato non è immune da pecche, il che ovviamente condiziona quasi tutte le lezioni della *Commedia*.
Per quanto attiene alla possibilità di incontro nel tempo e nello spazio con il Dante "Estense" da parte del copista e quindi per la sua acclarata e documentata influenza sulla lezione del codice *Urbinate 365*, ovviamente importante in questa sede per i riflessi che può avere sulla storia del codice *It. 474* e sulla sua provenienza, il Petrocchi, non essendo in grado di chiarirlo appieno, si affida ad un'ipotesi suggestiva quanto importante. Parte infatti dal presupposto, dimostrato dalla documentazione esistente, che Matteo si reca a Ferrara per «far finire» il codice. Ricorda come secondo punto fermo che nell'*Inventario ferrarese* del 1436, di cui dà notizia il Cappelli[50], al n. 178 è annotato un «Libro uno chiamado Danti, in membrana cum aleue descouverte» e che è il solo tra i codici ora conservati dalla Biblioteca che possa corrispondere con quella descrizione all'«Estense»: è l'*It. 474*, pur ammettendo che, mentre non occorre trascurare la notizia secondo la quale il Gioia ha donato il manoscritto nel 1687, non esistono elementi certi per affermare che esso si trovi all'epoca tra i manoscritti della «Libreria» Estense.
Dando tuttavia per ammissibile tale argomentazione, il Petrocchi ritiene che il Contugi, alla ricerca di qualche altra lezione che gli venga in soccorso, là dove la lezione dell'*Urbinate 365* non lo convince pienamente, soprattutto perché è spesso contraria alla vulgata ormai nota attraverso le edizioni a stampa, consulti ed assuma qualche lezione del codice estense, come di fatto dimostra una puntuale collazione che il Petrocchi fa della «serie tra Urbinate 366-Est.it.474-Urb.365», giudicandola «positiva nella grande maggioranza».
Ove si riesca ad accettare come verosimile la presenza a Ferrara del Dante "Estense" a quell'epoca, è certo più praticabile, in un rapporto di causa ed effetto, l'ipotesi delle correlazioni intercorrenti tra l'*Urbinate* più antico ed il *Lat. 474*, ovviamente assumendo come capostipite il primo che nell'explicit risulta appunto del 1352.
La teoria, come già ricordato, è recepita pienamente nel 1984 da Marcella Roddewig[51] che accetta la tesi già avanzata nel 1969 da Peter Brieger, Millard Meiss e Charles Singleton[52] i quali attribuiscono il codice all'area padana, teoria peraltro condivisa anche da Maria Grazia Ciardi[53] che nel 1989 si rifà anch'essa agli studiosi inglesi.
Inoltre la Ciardi fa riferimento ad un suo studio personale condotto con il *codice 1102* della Biblioteca Angelica, basandosi sulle concordanze iconografiche, ma ritenendo che il codice estense sia più arcaico.
Oltre a questo magnifico esemplare e agli altri segnalati, la Biblioteca Estense Universitaria conserva, ed ora espone, anche altri due codici trecenteschi di non minore importanza: la *Commedia* del secolo XIV, inv. 200646 appartenente alla Raccolta Molza Viti acquisita nel 1976, di probabile esecuzione veneziana, esemplare di studio, di una certa rilevanza anche se mutilo, non ancora noto agli studiosi moderni[54], e la *Commedia* It. 957=α.F.6.9, appartenuto alla Raccolta Obizzi del Catajo pervenuta per eredità a Francesco IV d'Este nel 1817, noto come *Il Mancante*[55], perché priva del *Paradiso*, e rientrato nella stretta cerchia dei codici conservati nelle biblioteche italiane, redatti nello stesso secolo di Dante.
Chiuso il Trecento, in maniera più che positiva in termini di diffusione, di conoscenza e di apprezzamenti, attraverso lo spartiacque del secolo dove la prima generazione degli umanisti ancora profondamente consapevoli della grandezza di Dante e del suo libro, si incontra con la nuova che ha interessi diversi e una diversa passione culturale, della quale è sintomatica la ricordata operetta del Bruni, la *Comimedia* affronterà l'epoca dell'Umanesimo, con il grave fardello della lingua volgare che Dante ha espressamente voluto e cercato, come ha ipotizzato nel *Convivio* quale mezzo per parlare a tutti con facilità, una lingua nella quale *et muliercule communicant*, proiettando così la letteratura più alta al di fuori del ristretto mondo delle università e delle comunità religiose. L'entusiasmo per l'antichità classica e per il latino, riconosciuto come la sola vera lingua letteraria, ovviamente contrasterà con la letteratura volgare marchiata da un generico pregiudizio, ma non fino al punto da non accettare, specie a Firenze, l'eccezionale grandezza del Poema dantesco che continuerà ad estendere la sua fama, pur dando luogo a vari contrasti, vuoi per il variare del gusto letterario e della stessa civiltà, vuoi per il progressivo oscuramento di ciò che nella *Commedia* è strettamente legato con la cultura e lo spirito del Medioevo.


Incipit primus. Cantus purgatorij. Comedie Alleghierij. Quo prohemigatur. Ad dictum opus.

8. *c. 36r.*

Per tutto il primo Quattrocento e ancora oltre la metà, fino a circa tre quarti del secolo, l'interesse verso l'opera dantesca non diminuisce, ma cambia di qualità. Dante è infatti ormai un classico moderno letto nelle scuole e nelle università e presente in tutte le biblioteche, e su di lui, come abbiamo visto, si scrivono eccellenti biografie, ma la risposta data dal «Poema sacro» non è più congeniale a quegli uomini che vedono in se stessi il centro e la misura della storia.
Come conseguenza si continueranno a redigere alcune copie manoscritte, in numero uguale se non maggiore di quelle del secolo precedente ed il Poema continuerà a diffondersi, ma diverso sarà l'approccio allo studio di Dante che, se anche letto e richiesto, in tutto il secolo, fino alla rinascita medicea, mentre ancora continuano ad essere lette e diffuse le esegesi del Trecento anche in codici quattrocenteschi, come dimostra il già citato codice *Lat. 497=α.X.1.7* della Biblioteca Estense Universitaria con il *Commento* di Benvenuto da Imola, e il codice *It. 196=α.G.6.22* contenente la *Commedia* con il *Commento* di Pietro di Dante, non verrà più assoggettato ad analisi esegetica se non in due casi, entrambi privi di un apporto nuovo ed originale. Sia l'esegesi di Giovanni da Serravalle del 1416-17 che quella di Guiniforte Barzizza, non hanno infatti una vera e propria valenza culturale e costituiscono la prova evidente della divaricazione ormai in atto tra il mondo ideale del Poema e quello dei suoi lettori più impegnati, e quindi del distacco della cultura scolastica italiana dal contenuto dottrinale della *Commedia*.
Il primo dei due esegeti quattrocenteschi è il dotto Francescano Giovanni da Serravalle, vescovo di Fermo, che, come già ricordato accennando agli influssi danteschi in Germania, professandosi discepolo di Benvenuto da Imola, pur non essendo umanista, scrive il suo *Commento* nel 1416 in occasione del concilio di Costanza, unendovi una traduzione letterale in latino del testo, con lo scopo di far conoscere il grande libro italiano, presentato come opera di edificazione morale e religiosa, nell'ambiente culturale europeo del concilio, fra i Padri ivi convenuti, quasi a promuovere quelle speranze di riforma ecclesiale che si stanno attuando e che il testo di Dante sembra avere ipotizzato, rispondendo quasi al messaggio politico religioso nell'età conciliare.
Il secondo esegeta è Guiniforte Barzizza, protettore di Galeazzo Maria Visconti, il quale, intorno al 1440, per consiglio di Filippo Maria Visconti, dà alla luce un arido *Commento*[56] di Dante limitato all'*Inferno*, «intessuto – a parere di Luciana Martinelli – di riferimenti classici e di elementi desunti da commentatori trecenteschi e in particolare dal Boccaccio e dal Buti, dei quali però non possiede né l'informazione storica, né il vivo senso della lingua del Poeta, che permetteranno a quelli una fedele ricostruzione dell'ambiente e del mondo dell'autore»[57]. È in sintonia con tale tesi Carlo Dionisotti per il quale «è da rilevare l'estrema esilità della tradizione manoscritta, così del *Commento* di Giovanni di Serravalle come quello del Barzizza»[58] che «rappresenta una semplificazione divulgativa a uso cortigiano della tradizione esegetica».
Fino al 1480 insomma tale tradizione della *Commedia* avanza di poco, se non per nulla, quantitativamente e qualitativamente, al di là del limite raggiunto sulla fine del Trecento, tanto è vero che nel momento in cui la stampa, nell'ultimo quarto del secolo, comincerà a fare le sue prime significative prove in Italia, e uno dei primissimi libri scelti sarà la *Commedia*, gli editori che pensano di accompagnare l'opera dantesca con un commento, non si rivolgono agli esegeti più vicini nel tempo, ma a quelli del Trecento e soprattutto a quello che in quel secolo ha tenuto il campo ed è già diffuso nelle biblioteche, cioè a dire il *Commento* di Jacopo della Lana.
Tuttavia non appare trascurabile l'osservazione di Gianfranco Folena per il quale «la tradizione manoscritta della *Commedia* nel '400 ... è quantitativamente la più ricca (comprendendo all'incirca i 2/3 dei manoscritti a noi noti), geograficamente la più estesa, socialmente la più varia e differenziata», e tenendo anche conto che «per tutto il '400, come poi nel '500 circolarono antichissimi esemplari poi perduti», propone la «recensio totale dei manoscritti» e «non saltuaria e meccanica com'è stata spesso finora»[59].
Un contributo, modesto quanto significativo, a questa «recensio» di circa quattrocento esemplari del secolo XV conosciuti, ma finora trascurati, in quanto lo studio si presenta alquanto difficile e ingrato, perché verte su copie che respingono ogni schema classificatorio anche ampio, presentando testi corrotti, contaminati, livellati, sembra ora venire da codici del secolo XV posseduti dalla Biblioteca Estense.
Di data precisa, il 1406, come si rileva dall'explicit è il manoscritto *It. 1413=α.M.7.22*, la *Commedia*, appartenente all'antico Fondo estense, trascritto dal copista Antonio da Gubbio.
Più tardo, del 1461, è il codice *Campori App. 63=γ.O.1.15*, la *Commedia*, contenente l'esegesi autografa di Matteo Chiromono, il maestro di grammatica fiorentina, che insegna a Bologna fin dai primi decenni del secolo e poi a Faenza dove compone il suo

Commento ispirato direttamente a Benvenuto da Imola. Una copia parziale del codice risalente al secolo XVII è ora posseduta dalla Biblioteca Vaticana, codice *Barb.Lat. 4113*.
Altri due codici quattrocenteschi, il *Campori App. 62=γ.T.6.1*, e l'*It. 262=α.U.7.24* del 1447, contengono rispettivamente *Canzoni* di Dante e Petrarca, e *Rime* di Francesco Petrarca e altri, e in entrambi si trova la quarta delle *Rime petrose* attribuite a Dante.
Prima che il secolo volga al termine, il potente ed efficace mezzo della stampa dovuto alla geniale intuizione gutenberghiana ed introdotto in Italia, a Subiaco nel 1464 da Corrado Schweinheim e Arnoldo Pannartz, rivolge la sua attenzione al di là dei primi libri scolastici e religiosi, a quelli letterati e quindi anche alla *Commedia*, fra le prime opere a essere divulgata con la stampa. Tuttavia mentre già a Foligno ha visto la luce l'editio princeps del Poema, il manoscritto e con esso la miniatura che spesso lo accompagna, sembrano voler fornire ancora qualche glorioso epicedio, quasi un'ultima resistenza al nuovo che avanza e che apporterà in pochi anni profondi mutamenti al mondo della cultura.
Ecco infatti il *Dante Urbinate*[60], miniato in parte da Guglielmo Giraldi a Ferrara, tra il 1474 e il 1480 per il duca Federico da Montefeltro e un codice della *Commedia* con i disegni[61] di Sandro Botticelli per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, che secondo Maria Grazia Ciardi[62] «ferma le lancette del tempo del manoscritto miniato» e che comunque segna non tanto il culmine, quanto la crisi del primo Rinascimento fiorentino, ragione questa forse per la quale rimane incompiuta.
Ecco ancora nel 1481, superate le polemiche umanistiche, un *Commento*, quello del dotto incaricato della lettura di Dante nello Studio fiorentino, Cristoforo Landino, che è segno dell'interesse rinnovato dell'ambiente fiorentino per il Poema dantesco e per la sua esegesi, partendo da basi ed elementi specifici che portano il commentatore a compiere quella che Andre Chastel[63] definisce la «platonizzazione» della *Commedia*. Il *Commento*, preceduto da un *Proemio*, da una *Vita di Dante* e da un'ardente *Apologia* del Poeta e di Firenze, nonché da una lettera altrettanto ardente di Marsilio Ficino, che si inquadra nella politica di egemonia culturale del Magnifico, può considerarsi la più alta rivalutazione di Dante, definito «Divino» come ammenda ed insieme riconoscimento ufficiale da parte di Firenze, prima di quello che sarà segnato molto più in là dal secolo XIX.
Il *Commento* landiniano si può certamente far dipendere dalla filosofia del Ficino[64] e più precisamente dalla comune atmosfera di pensiero e di gusto che in quegli anni ha il suo nucleo centrale nel neoplatonismo ficiniano. Per merito del *Commento* del Landino, Dante è amorevolmente riaccolto nella sua città e si rinnovano i legami tra il Poeta e la Firenze medicea, ed il tono enfaticamente ispirato della prosa di Marsilio, fiorita di immagini bibliche e virgiliane, richiama implicitamente, ma irresistibilmente l'altro fondamentale motivo dell'interesse ficiniano per Dante: la sua qualità di «filosofo poetico» discepolo ideale di Platone, e insigne precursore del nuovo Platonismo fiorentino.
In quello stesso 1481, per volere della Signoria, quell'opera sarà affidata alle stampe, illustrata nella prima Cantica da Baccio Baldini, su disegni del Botticelli.
Della *Commedia* con *Commento* del Landino, la Biblioteca Estense possiede un codice cartaceo l'*It. 959=α.N.8.24*, risalente al «Die III merco 1495» come si legge nell'explicit che indica la fine della trascrizione, e già nella raccolta Tommaso Obizzi del quale è presente nel piatto anteriore la nota di possesso «Ex delitiis Panphili de Monte». Come Colomb De Batines ricorda, quella nota lo fa individuare come il *Codice del Monte*, la cui lezione «confrontata con quella seguita dal Landino nell'edizione del 1481, ha tali varianti da mostrare apertamente di essere esempio di ben diverso originale»[65].
Il declinante secolo XV si affida ancora ad un giovane e valente studioso di Dante, il modenese Ludovico Castelvetro, le cui *Postille* nell'edizione veneziana della *Commedia* del 1497 con il *Commento del Landino*, vengono donate alla Biblioteca Estense nel 1908 dagli eredi del bibliofilo settecentesco Ferdinando Ceppelli. Si tratta del cimelio segnato *α.K.1.93*.
Del Castelvetro la Biblioteca possiede inoltre due importanti studi filologici danteschi compiuti nei primi anni del Cinquecento: *La Spositione sopra li primi 29 canti dell'Inferno* autografa, pervenuta come deposito permanente dal Collegio San Carlo e avente appunto come collocazione «Collegio San Carlo 2» e *Alcune cosette intorno alla Commedia di Dante*, saggio che prende parzialmente in esame il *Purgatorio*, contenuto negli *Opuscoli* dello stesso autore, conservati nell'antico Fondo estense, con la segnatura *It. 284=α.S.5.1* (cc. 19r-21v), e pubblicati dal Muratori nel 1727[66].
Della *Spositione* del Castelvetro esiste in Biblioteca ed è affiancata in mostra, la stampa *per la prima volta data in luce da Giovanni Franciosi* a Modena, nel 1886, proveniente dalla Raccolta Muzzarelli.

NOTE

Abbreviazioni

BeuMo *Biblioteca Estense Universitaria, Modena*

ASMo *Archivio di Stato di Modena*

1. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano 1966, vol. I, p. 15; vedi anche Giorgio Petrocchi, *L'antica tradizione manoscritta della Commedia*, in "Studi danteschi", XXXIV (1957), pp. 7-126.

2. Vedi sull'argomento pro e contro l'autenticità Francesco Torraca, *L'epistola a Cangrande*, in *Studi danteschi*, Napoli 1912, pp. 249-304; Francesco D'Ovidio, *L'epistola a Cangrande*, in *Studii sulla Divina Commedia*, Milano-Palermo 1901, pp. 474-485 e poi in "Rivista d'Italia", II (1899), III, 9 (15 settembre), in risposta al saggio di Roberto D'Alfonso, *Note critiche sull'autenticità dell'Epistola a Can Grande della Scala attribuita a Dante Alighieri*, Nicastro 1899; Giuseppe Boffito, *L'epistola di Dante Alighieri a Cangrande della Scala*, in "Memorie della R. Accademia delle Scienze di Torino", II serie, LVII (1907), pp. 207-208; Nicola Zingarelli, *Dante*, Milano s.d., pp. 308-12; Francesco Paolo Luiso, *I concetti generici dell'ermeneutica dantesca nel secolo XIV e l'epistola a Cangrande*, in "Giornale dantesco", III serie, XI (1902), parte II, pp. 20-26.

3. Dante Alighieri, La *Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, Milano 1967, p. IX.

4. Id., *Chiose alla cantica dell'Inferno di Dante Alighieri attribuite a Jacopo suo figlio*, a cura di W. Vernon, Firenze 1848.

5. Giosuè Carducci, *Della varia fortuna di Dante*, in "Studi letterari", 1893, p. 199.

6. Luigi Rocca, *I primi interpreti della "Divina Commedia"*, in *Dante, la vita, le opere, le grandi città dantesche...*, Milano 1921, p. 331; vedi anche: Elisabetta Cavallari, *La fortuna di Dante nel Trecento*, Firenze 1921, pp. 170-175.

7. Per maggiori notizie sul *Commentario* vedi: Luigi Rocca, *Di alcuni commenti della Divina Commedia composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze 1891, pp. 343-425; Corrado Ricci, *Di alcuni codici sconosciuti del Commento di Pietro Alighieri alla Divina Commedia*, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", 5-6 (1881), pp. 45-62; Marco Vattasso, *Del Petrarca e di alcuni suoi amici*, Roma 1904; Piero Ginori Conti, *Vita e opere di Pietro di Dante Alighieri: con documenti inediti*, Firenze 1939; J. Peter Bowden, *An Analysis of Pietro Alighieri's Commentary on the Divine Comedy*, New York 1951; vedi anche "Studi danteschi", XL (1963), pp. 279-360; Francesco Mazzoni, *La critica dantesca del secolo XIV*, in "Cultura e Scuola", 13-14 (gennaio-giugno 1965), pp. 293-294; Giovanni Fallani, *Pietro Alighieri e il suo commento al Paradiso*, Firenze 1965.

8. Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Pietro di Dante, ms. cart., sec. XV, BeuMo, It. 196=α.G.6.22.

9. Paul Colomb De Batines, *Bibliografia dantesca*, Prato 1845, vol. II, pp. 118-119. Per maggiori e più dettagliate notizie sul codice vedi in questo stesso volume la scheda redatta da A. Battini, pp. 131-132.

10. Pietro Alighieri, *Commentarium*, a cura di V. Nannucci, Firenze 1846.

11. Marco Vattasso, *Del Petrarca e di alcuni suoi amici*, Roma 1904, pp. 73-74, 100-102; Antonio Spagnolo, *Moggio dei Moggi da Parma*, in "Atti dell'Accademia d'Agricoltura, Scienze, Lettere, Arti e Commercio di Verona", IV serie, VI (1905-1906), pp. 87-94.

12. *Commento alla Cantica dell'Inferno di Dante, di autore anonimo per la prima volta data in luce*, Firenze 1848.

13. *Il Commento dantesco a Graziolo dei Bambagliuoli dal Colombino di Siviglia con altri codici raffrontato*, a cura di A. Fiammazzo, Savona 1915.

14. Graziolo de' Bambaglioli, *Chiose latine alla Commedia*, Biblioteca Comunale, Siena, I.VI.31.

15. Elisabetta Cavallari, *La fortuna di Dante nel Trecento*, cit., p. 182.

16. Francesco Paolo Luiso, *Di un'opera inedita di Frate Guido da Pisa*, in *Miscellanea di Studi critici pubblicati in onore di G. Mazzoni dai suoi discepoli*, Firenze 1907, pp. 79-135; Francesco Mazzoni, *Guido da Pisa interprete di Dante e la sua fortuna presso il Boccaccio*, in "Studi danteschi", XXXV (1958), pp. 29-128.

17. Guido da Pisa, *Commento latino all'Inferno di Dante*, Musée Condé, Chantilly, codice 597; vedi Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, pp. 61-62.

18. Francesco Roediger, *Dichiarazione poetica dell'Inferno di Fra Guido da Pisa*, in "Propugnatore", nuova serie, I (1888), parte I, pp. 62-92; 326-395.

19. Elisabetta Cavallari, *La fortuna di Dante nel Trecento*, cit., pp. 238-241.

20. Biblioteca Nazionale Braidense, Milano, AP. XVI.25.

21. Piero Ginori Conti, *Il codice dei commenti alla Commedia Poggiali-Vernon, oggi Ginori Conti*, in "Studi Danteschi", XXIII (1938), pp. 99-105.

22. Luigi Gentile, *Il codice Poggiali della Divina Commedia*, in "Rivista delle Biblioteche", I (1888), I, 1-2, pp. 20-24; 3-4, pp. 55-58.

23. Dante Alighieri, *La Divina Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, pp. 80-82.

24. Id, *La Commedia di Dante degli Allagheri col commento di Jacopo della Lana bolognese*, a cura di L. Scarabelli, Bologna 1866-67, 3 voll.

25. Id, *La Commedia*, BeuMo, It. 747=α.V.8.6 (già III.*.5); vedi in questo volume la scheda analitica di M. Ricci, p. 126.

26. Id, *L'Ottimo. Commento della Divina Commedia. Testo inedito di un contemporaneo di Dante*, citato dagli Accademici della Crusca a cura di Alessandro Torri, Pisa 1827, 3 voll.; vedi anche: Luigi Rocca, *I primi interpreti della "Divina Commedia"*, cit., pp. 337-341.

27. *Il codice Trivulziano 1080 della Divina Commedia*, a cura di L. Rocca, Milano 1921.

28. Agramante Lorini, *Saggio su le varianti della Divina Commedia tolte dal codice membranaceo cortonese*, Cortona 1857.

29. Michele Barbi, *Il codice di Francoforte e la critica del testo della "Commedia"*, in "Studi Danteschi", XXIII (1938), p. 181.

30. ASMo, *Archivio per materie. Letterati*, busta 17..

31. Luigi Mario Cappelli, *Frammenti di due nuovi codici della Divina Commedia*, in "Giornale Dantesco", VII (1889), pp. 543-571.

32. Giulio Bertoni, *Di alcuni frammenti della Divina Commedia attribuiti alla mano di Francesco Di Nardo*, in "Archivum Romanicum", XXI (1937), pp. 122-123.

33. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, pp. 78; 289-91.

34. *Ibid.*, pp. 66-67.

35. Vincenzio Borghini, *Lettera intorno ai manoscritti antichi*, in *Opuscoli inediti e rari di classici o approvati scrittori*, Firenze 1844, tomo I, pp. 23-24; e in altra edizione a noi contemporanea a cura di G. Belloni, Roma 1995, p. 21; Id., *Scritti inediti o rari sulla lingua*, a cura di J. R. Woodhause, Bologna 1971; vedi anche Umberto Marchesini, *I Danti "del cento"*, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana" I serie, 2-3 (1890), pp. 21-42; e 4 (1890), pp. 19-26; e Karl Täuber, *I capostipiti dei manoscritti della Divina Commedia*, Winterthur 1889, pp. 95-100, 103-110.

36. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 72.

37. *Ibid.*, p. 87.

38. *Ibid.*, p. 82.

39. Vedi, in questo stesso volume, la scheda compilata da M. Ricci, p. 116.

40. Edward Moore, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia...*, Cambridge 1889, pp. 589-91; vedi anche: Paul Colomb De Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., vol. I, p. 537.

41. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, pp. 64-65; e anche Paul Colomb De Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., p. 407.

42. Antonio Bellucci, *Il codice della Divina Commedia della Biblioteca Oratoriana di Napoli*, in "Bollettino del Bibliofilo", III (1921), pp. 16-24; vedi anche: Enrico Mandarini, *Del codice Filippino della Divina Commedia*, Cassino 1865.

43. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, pp. 89-91; e inoltre: Paul Colomb De Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., n. 319; Edward Moore, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia...*, cit., p. 554 ss.; Giovanni Franciosi, *Il Dante Vaticano e l'Urbinate descritti e studiati per la prima volta*, Città di Castello 1896; Giuseppe Billanovich, *Prime ricerche dantesche*, Roma 1947, p. 55; Giuseppe Vandelli, *Giovanni Boccaccio editore di Dante*, Firenze 1923, p. 61 ss.

44. Giuseppe Vandelli, *Note sul testo critico della Commedia*, in "Studi Danteschi", IV (1921), p. 83; vedi anche: Michele Barbi, *Il codice di Francoforte...*, cit., p. 181; Josè Maria Rocamora, *Catalogo abreviado de los manoscritos de la biblioteca del E.S. Duque de Oruna*, Madrid 1882, p. 105.

45. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, pp. 73-74; vedi anche: Paul Colomb De Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., n. 3; Edward Moore, *Contributions to the Textual Criticism of the Divina Commedia...*, cit., p. 616 ss.; Bernard de Montfoucon, *Bibliotheca bibliotecarum manuscriptorum nova*, Parigi 1739, 2 voll.: vol. I, p. 320.

46. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, p. 80; vedi anche: Paul Colomb De Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., n. 234; Gioacchino Maruffi, *I codici danteschi della Biblioteca Palatina di Parma*, in "Rivista delle Biblioteche", II (1889), 13-14-15, pp. 38-40.

47. Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, cit., vol. I, pp. 74-75; vedi anche: Paul Colomb De Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., vol. II, n. 238; Antonio Fiammazzo, *Codici veneti della Divina Commedia: il Lolliniano di Belluno illustrato*, Udine 1889; e Id., *Le rubriche del Lolliniano e d'altri Danti del Cento*, Feltre 1902; Guglielmo Padoan, *Il codice Lolliniano, uno dei Cento*, Belluno 1891.

48. Gianfranco Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, Firenze 1965, vol. I, pp. 59-60.

49. Giorgio Petrocchi, *Sul testo dell'Urbinate 365*, in *Il Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana*, Città del Vaticano 1965, pp. 149-162.

50. Antonio Cappelli, *La Biblioteca Estense nella prima metà del secolo XV*, in "Giornale Storico della Letteratura italiana", XIV (1889) p. 23.

51. Marcella Roddewig, *Dante Alighieri, Die göttliche Komödie...*, Stuttgart 1984, pp. 200-201.

52. Peter Brieger, Millard Meiss, Charles Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton 1969, 2 voll.: vol. I, pp. 282-291.

53. Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto, [Scheda] *ms. a.R.4.8*, in *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, Catalogo della Mostra, Firenze 1990, p. 121.

54. Vedi in questo stesso volume la scheda compilata da M. Ricci, p. 118.

55. Paul Colomb De Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., vol. II, p. 118; vedi la scheda compilata da P. Di Pietro, p. 129.

56. Guiniforte Barzizza, *Commento alla Divina Commedia*, 1440, ms. un tempo nella Biblioteca Viscontea di Pavia ed ora diviso tra la Bibliothèque Nationale di Parigi (*ms. it. 2017*) e la Biblioteca Comunale di Imola (*ms. 32*); vedi anche: Dante Alighieri, *Lo Inferno della Commedia di Dante Alighieri: tratto da due manoscritti del secolo decimo quinto col comento di Guiniforto delli Bargigi*, Marsiglia 1838.

57. Luciana Martinelli, *Dante*, Palermo 1966, p. 32.

58. Carlo Dionisotti, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Convegno internazionale di studi danteschi*, Firenze 1965, vol. I, pp. 338-339.

59. Gianfranco Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, cit., pp. 60-61.

60. *Ms.Urbinate lat.363*, Città del Vaticano, pubblicato dalla Biblioteca Apostolica Vaticana: *Il Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana (Codice urbinate latino 365)*, con un'introduzione di Luigi Michelini Tocci, con una premessa di Mario Solmi e una nota filologica di Giorgio Petrocchi.

61. I disegni, che dovevano costituire un codice di formato e di impaginazione del tutto inediti, sono oggi divisi tra il Kupferstichkabinett di Berlino (57), quello di Berlin-Dahlem (27) e la Biblioteca Vaticana (8).

62. Maria Grazia Ciardi Dupré dal Poggetto, *"Narrar Dante"...*, cit., p. 98.

63. Andre Chastel, *Dante e l'accademia platonica e gli artisti*, in Id., *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico*, Torino 1964, pp. 113-135.

64. Carlo Dionisotti, *Dante nel Quattrocento*, cit., pp. 361-362.

65. Paul Colomb De Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., vol. II, pp. 121-122.

66. Per questi due manoscritti vedi, in questo stesso volume, la scheda analitica compilata da A. Battini a pp. 134-135, e le osservazioni nel saggio di A. R. Venturi su *La fortuna di Dante nella cultura modenese* a pp. 313-331.

Catalogo

schede (1-14) di

ANNALISA BATTINI *(AB)*
PAOLA DI PIETRO LOMBARDI *(PDPL)*
MILENA RICCI *(MR)*

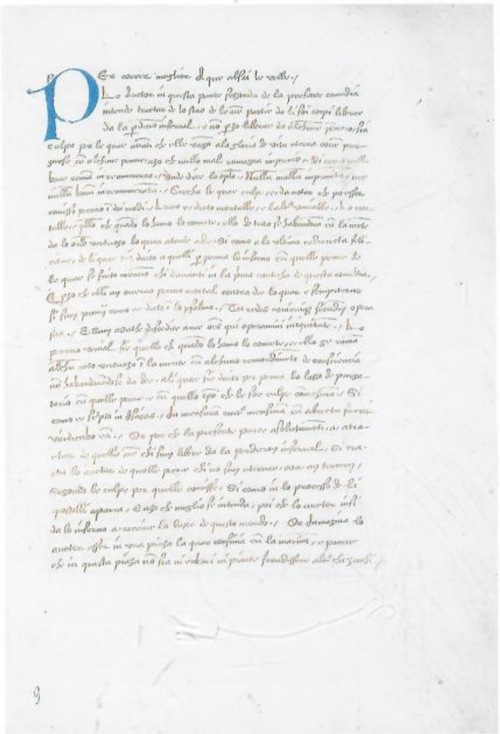


5. *c. 247r.*

1. *Commento al Purgatorio*

Ms. cart., sec. XV, mm 295x208, cc. 228+2. Bianche le cc. 5-8; 224-225.
Scrittura gotica corsiva.
Iniziali dei canti alternativamente in rosso e azzurro. Inizio di ogni verso in rosso.
Fino al 1921 la legatura era originale, in assi di legno ricoperte di cuoio con impressioni a secco; in seguito fu restaurata, seguendo la fattura antica, con recupero parziale dei piatti.
Provenienza: Raccolta Giuseppe Campori (1893)

Campori App. 64=γ.T.1.21

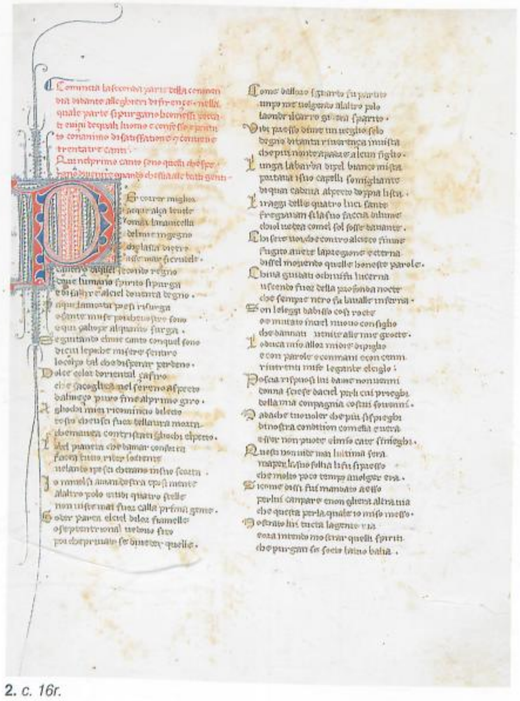


1. *c. 9r.*

Il manoscritto contiene alle cc. 2r-4r il sommario del *Purgatorio*. Incipit: *Secunda canticha purgatorii … dantis alligherii de florencia.*
A c. 9r inizia, fino a c. 223v, il commento interlineare al *Purgatorio*. Incipit, c. 9r: *Per correr miglior acque alza le velle….*
Explicit, c. 223v: *Explicit canticha secunda dantis aligerij de florentia…* Segue una dichiarazione del commentatore che recita: *Supradicta glossa sive exclaratio facta fuit per discretum theologum dominum francischum de petralcha florentinum, nec non unichum poetam mondi Laurae corone coronatum.*
Alle cc. 226-288 è una citazione di contenuto mitologico, scritta dal copista del codice, e poi cassata da un segno di penna.
Alle cc. I-II sono *Alcune varie lezioni della seconda Cantica di Dante tratte da un Antico testo a penna posseduto da Antaldo Antaldi di Urbino, confrontato colla edizione procurata in Roma dal P. Lombardi nel 1791. Pesaro, Dalla Tipografia Gavelli, 1813.*

Il testo della *Commedia* sembra appartenere alla famiglia dei «Danti del Cento», e cioè a quel gruppo di codici della *Commedia* usciti tutti da un'unica officina scrittoria di Firenze, attiva tra il 1350 e il 1360, sotto la guida di Francesco di ser Nardo da Barberino: di sua mano è infatti il capostipite del «gruppo del Cento», il *Gaddiano 90 sup.* della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, del 1347.
Questi codici furono probabilmente esemplati sulla tradizione testuale della *Commedia* consolidatasi a Firenze tra il 1340 e il 1345, emanazione, sia pure contaminata, dell'antica vulgata.
Il *Commento* al *Purgatorio*, erroneamente attribuito a Francesco Petrarca, a c. 223, segue invece il commento del bolognese Jacopo della Lana (dopo il 1278 - dopo il 1358), databile intorno al 1328.
Il commento di Jacopo della Lana si colloca, in ordine cronologico, dopo quello di Jacopo Alighieri (1322) e quello di Graziolo Bambaglioli (1324), ma rispetto ad essi è il primo che consideri l'intero poema, limitandosi i precedenti alla prima cantica.
Il Della Lana si dimostra molto attento sia alla spiegazione letterale, che all'esegesi critico-filosofica: il poema viene infatti considerato un'enciclopedia didascalica da esporre e illustrare con questioni e digressioni, soprattutto nei proemi, che raggiungono dimensioni soverchianti il resto del commento. *(MR)*

FAVA, p. 29, n. 10; PETROCCHI, p. 537; RODDEWIG, p. 205, n. 485.



2. *c. 16r.*

2. *La Commedia*

Ms. membr., sec. XIV (metà), mm 325x240, cc. 49.
Scrittura gotica libraria, su due colonne.
Capolettere eseguite ad inchiostro rosso e blu. Grande iniziale calligrafica all'inizio del *Purgatorio*.
Legatura moderna (1965) in pelle rossa: la precedente legatura ottocentesca, perfettamente conservata, è in pelle nera, con dorature lungo i margini e impressioni al centro dei piatti; sul piatto anteriore sono incise le lettere «Q.G.G.»
Sul risguardo anteriore è l'ex libris di G. Campori.
Restauri coevi alla rilegatura, con integrazioni delle carte in pergamena. Nel risguardo del piatto anteriore della vecchia legatura appare una nota del direttore della Biblioteca Estense Pietro Puliatti, datata 12 marzo 1958, in cui legge che le cc. 9-10 (attualmente 12 e 13) del codice erano mutile nella parte inferiore. Del resto anche i frammenti dell'*Inferno* aggiunti sono perfettamente riconoscibili per avere sofferto delle stesse mancanze.
Provenienza: Raccolta Giuseppe Campori (1893)

Campori App. 1270=g.G.1.13

Le cc. attualmente numerate 1, 3, 4, contenenti frammenti dell'*Inferno*, furono inserite al momento della nuova rilegatura, dopo essere state tolte dalla miscellanea di frammenti membranacei segnata Campori 2828-2829=γ.M.1.19, probabilmente a seguito delle segnalazioni di Giulio Bertoni: infatti una nota autografa attribuisce questi fogli al manoscritto segnato γ.G.1.13.
Sempre nella stessa miscellanea si rintracciano due noti lacerti dell'*Inferno* studiati dal filologo modenese, un tempo attribuiti alla mano dello stesso Francesco di Ser Nardo da Barberino, ma in seguito ritenuti semplicemente un prodotto della sua officina libraria.

Incipit, c. 1r: *Non impedir lo suo fatale andare.*
Explicit, c. 49v: *l'amor che move el sole e l'altre stelle. Explicit liber tertius dantis. Amen.*

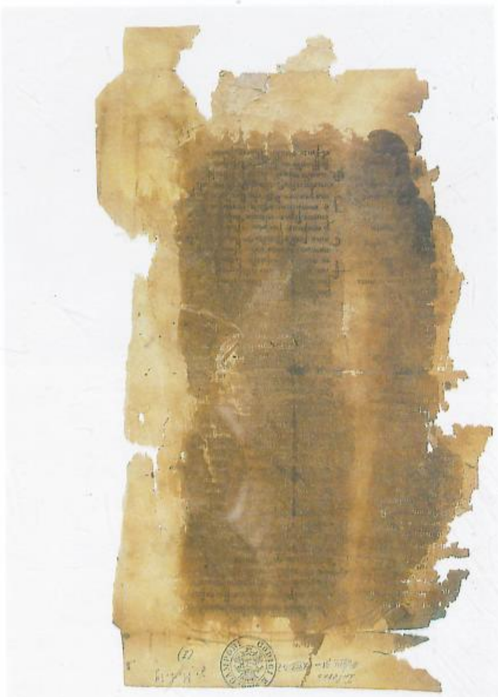
La prima cantica, acefala e frammentaria, occupa le cc. 1r-15v: explicit *Inferno*, c. 15v: *E quindi uscimmo a riveder le stelle. Explicit liber primus dantis deo gratias. Amen.*
Si riconoscono i canti V, 28-VI, 27; XIII, 28-XIV, 27; XVI, 64-XVIII, 84; XX, 118-XXI, 135; XXIII, 145-XXX, 39; XXXIII, 52-XXXIV, 139.
I frammenti dell'*Inferno* aggiunti al corpo del codice contengono: c. 1-1v: canto V, vv. 22-142; c. 1v: canto VI, vv. 1-27; c. 3r: canto XVI, vv. 64-136; c. 3v: canto XVII, vv. 1- 72; c. 4r: canto XVII, vv. 73-136; c. 4r: canto XVIII, vv. 1-6; c. 4v: canto XVIII, vv. 7-84.
La seconda cantica, mutila in fine, inizia a c. 16r e termina a c. 43v, col canto XXX, verso 27. Incipit: *Comincia la seconda parte della commendia [sic] di dante alleghieri di firence*. Explicit: *l'ochio lo sostenea lunga fiata.*
Si riconoscono i canti I-XXX, 27.
La terza cantica, acefala e frammentaria, occupa le cc. 44r-49v; inizia con il v. 118 del canto XVIII: *E si solea colle spade far guerra.*
Si riconoscono i canti XVIII, 127-XIX, 141; XXVI, 16-XXVII, 24; XXX, 46-XXXIII, 145.
Questo manoscritto può essere ascritto al «gruppo del Cento», e cioè al laboratorio di Francesco di Barberino, attivo in Firenze fin dalla prima metà del sec. XIV. *(MR)*

3. *Inferno*

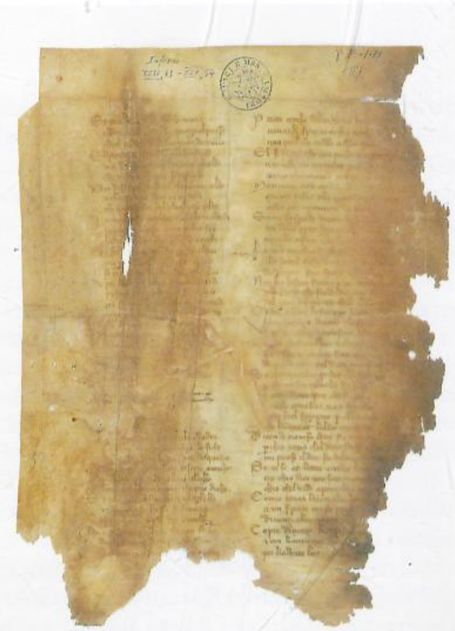
Membr., sec. XIV (metà), mm. 320x250 circa, cc. I e II.
Scrittura gotica cancelleresca su due colonne.
Glosse inserite all'interno del testo.
Probabilmente i due fogli, ripiegati in quattro, furono utilizzati come rinforzo della legatura di un libro di piccole dimensioni (mm 120x115); prima del restauro (gennaio 2000) i margini si presentavano laceri, e la pergamena brunita e sporca, con danni per la lettura.
Provenienza: Raccolta Giuseppe Campori.

Campori App. 2828-2829=γ.M.1.19

Il due lacerti contengono parti lacunose dell'*Inferno* e precisamente: frammento I, canti XXIII, 31-XXIV, 42; frammento II, canti XXIV, 43-XXV, 54.
Le pergamene con i due frammenti dell'*Inferno* furono in anni passati attribuiti da Mario Capelli e Giuseppe Vandelli alla mano di Francesco di ser Nardo da Barberino, ma Giulio Bertoni, pur riconoscendo molte analogie calligrafiche con i codici del maestro di Val d'Elsa, ne mise in dubbio la paternità; Giorgio Petrocchi infine riconobbe i due frammenti conservati alla Biblioteca Estense come produzione corrente della bottega scrittoria di Francesco, al pari di altri frammenti danteschi conservati nell'Archivio di Stato di Modena (cfr. Archivi per materie, Letterati, busta 17). *(MR)*



3. *Frammenti restaurati.*



L. M. Capelli, *Frammenti di due nuovi codici della Divina Commedia*, in "Giornale dantesco", VII (1889), pp. 543-571; G. Vandelli, *Il più antico testo critico della Divina Commedia*, in "Studi danteschi", V (1922), p. 48; G. Bertoni, *Di alcuni frammenti della Divina Commedia attribuiti alla mano di Francesco di Ser Nardo*, in "Archivum Romanicum", XXI (1937), pp. 122-123; Petrocchi, *op. cit.*, pp. 536-537, 289-292; Roddewig, *op. cit.*, p. 199, n. 470.



4. *Copertina.*



4. *cc. 3v-4r.*

4. *La Commedia*

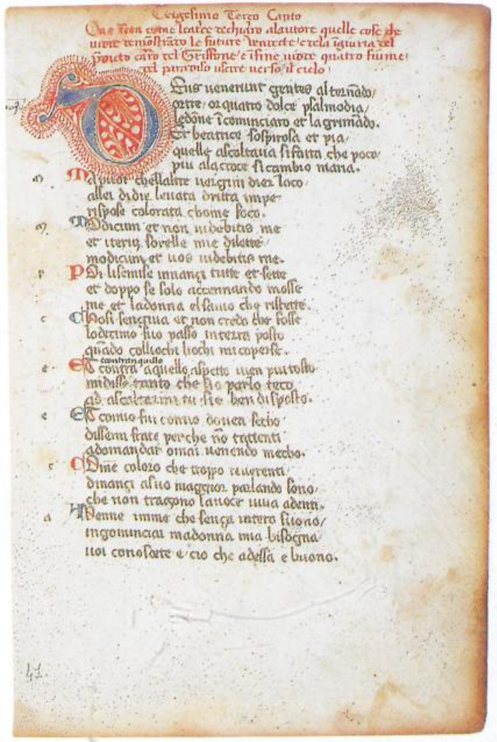
Membr., sec. XIV, mm 235x160, cc. I+53+I num. rec. Bianche le cc. 25 e 48.
Scrittura semigotica libraria. Inchiostro dilavato. Capolettere e segni paragrafali rossi e blu; titoli ad inchiostro rosso.
Coperta di probabile manifattura veneziana, in pelle trattata con vernici e lacche, decorata da impressioni a secco e dorature a motivo vegetale.
Provenienza: Eredità Molza-Viti Mariani

Raccolta Molza Viti, n. V.

A c. 42r al principio della terza cantica grande iniziale «L»: *La gloria di colui che tutto move*, con reminescenze stilistiche ricordanti le capitali a decorazione vegetale dell'Italia centrale. La foglia d'oro è molto consunta.
I margini sono glossati.
Le cc. 1-4 sono state ripiegate e reimpiegate come custodia di un perduto libretto di esercizi grammaticali e di una raccolta di favole di Fedro, decorate con disegni scherzosi a c. 2r, e 3v; altre annotazioni, forse esercizi di scrittura (cfr. a c. 8: *Ama dio e non fallire fa pur bene et lassa dire*), si rintracciano in vari luoghi del manoscritto.
A c. 4r si legge anche una nota di possesso: *Di me Zosimo Bartoletti di Costacciaro*, che illumina in parte sulla antica provenienza del codice.
Sul risguardo del piatto anteriore è incollato l'ex libris del marchese Gherardo Molza, modenese di nascita e veneziano d'elezione; del suo interesse per le edizioni dantesche rende testimonianza diretta l'*allegato 2*, costituito da una lettera datata Livorno 26 novembre 1881, inviatagli dall'ingegnere Guglielmo Cassuto, suo fornitore di fiducia; questi lo avvisava che un libraio di New York, di passaggio per Venezia, aveva contattato il libraio Caloro per l'acquisto del «frammento del codice dantesco»; Cassuto, quasi per giustificarsi, proseguiva dicendo che glielo aveva «consegnato a malincuore», sapendo che sarebbe uscito dall'Italia, e ribadiva che «lo avevo appunto degnato poco per invogliare librai od amatori per lo meno a chiederlo in esame». Non è ben chiara la successiva dinamica del fatto, ma può darsi che in forza dell'avviso di Cassuto ci sia stato un interessamento da parte del Molza.
Pochi anni più tardi però, nel "Giornale Storico della Letteratura Italiana" (XV, Torino 1890, pp. 311-12) Angelo Solerti descriveva alcuni manoscritti della biblioteca del marchese Gherardo in Modena, tra i quali figurava anche la «Divina Commedia, che il signor M.se Molza comperava in Pesaro or sono quarant'anni», un riferimento importante, che rimanda a tempi e circostanze diversi da quelli descritti nella lettera; del tutto corrispondente è invece la descrizione del manoscritto: «Questi frammenti in pergamena, le cui carte misurano cm. 24x17, sono del XIV secolo, senza dubbio. Dell'Inferno non rimangono che due fogli tagliuzzati, e col testo quasi smarrito per aver servito di coperta a una grammatica e ad un Fedro, contenenti tratti degli ultimi quattro canti. Del Purgatorio vi sono 9 canti completi, e 11 frammentari; del Paradiso tre completi e quattro frammentari».
Parte della biblioteca di Gherardo Molza passò poi per asse ereditario alla principessa Beatrice Viti Rospigliosi, e in seguito alla marchesa Lucrezia Paolina Viti Mariani, vedova Durazzo, di Genova. Quest'ultima vendette la Raccolta alla Biblioteca Estense con atto stipulato il 23 ottobre 1976, e la *Commedia* fu ingressata ufficialmente il 3 dicembre dello stesso anno.
Negli *allegati 3-5* è un indice sommario delle tre cantiche, con indicazione delle parti superstiti e mancanti.

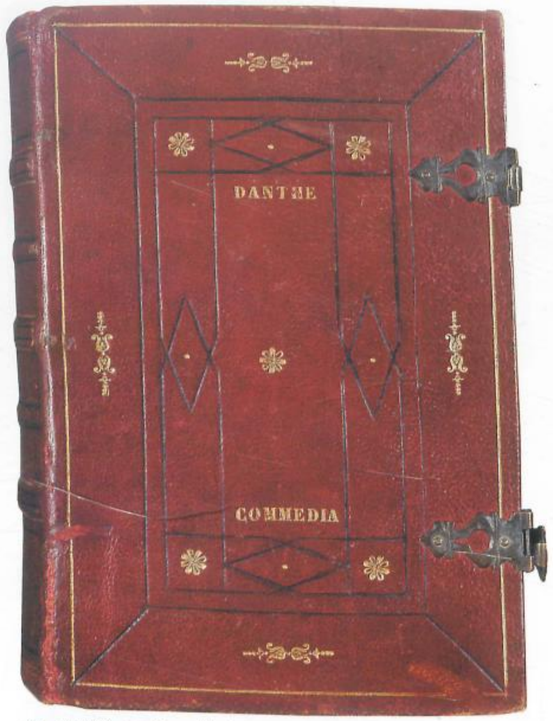


4. *c. 42r.*



4. *c. 41r.*

Inferno, cc. 1-4. Incipit c. 1r: *E sia ragion chio ti sia sempre a lato/se piu avien che fortuna tacoglia/que sian genti in simigliante piato/che voler ciò udire è bassa voglia* (XXX, 145-148); explicit c. 4v: *Quando noi fummo fatti tanto avante/che al mio maestro piacque di mostrarmi/la creatura ch'ebbe il bel sembiante* (XXXIV, 16-18).
Purgatorio, cc. 5r-41v; incipit, c. 5r: *Et io vi giuro sio di sopra vada/che vostra gente onorata non si sfregia/del pregio de la borscia e de la spada...* (VIII, 127-129); explicit, c. 41v: *Qualunque rubba quella o quella schianta/con bastemmia di fatto offende a dio/che solo alluso suo la creo sancta (per morder quella)...* (XXXIII, 58-60).
Paradiso, cc. 42r-53v; incipit c. 43r: *La gloria di colui che tutto move/per luniverso penetra e risplende/in una parte piu e meno altrove (I, 1-3)*; explicit, c. 53v: *Et la bella trinacria che caliga/tra pachino et peloro sottol golfo [corretto in sopra del golfo ndr]/che riceve da euro maggior briga/(non per tiphèo)* (VIII, 67-69). *(MR)*



Ms. α.M.7.22, copertina originale.

5. Benvenuto da Imola
Comentum super Comoediam Dantis de Aldigheriis

Membr., sec. XV (1408-9), mm 415x270, cc. II, 288, II num. rec.
Scrittura gotica libraria, su due colonne. Margini glossati. Le chiose sono di mani diverse. Iniziali e segni paragrafali ad inchiostro rosso e azzurro cupo.
Sui margini si notano i segni e le note apposte dal Muratori per l'edizione dell'estratto che ne fece nelle *Antiquitates Italicae*.
Coperta in piena pelle rossiccia, con capitello passante, eseguita all'epoca della presidenza di Girolamo Tiraboschi (1770-1794).
Provenienza: antico fondo estense

Lat. 467=α.X.1.7 (già VI.H.11)

A c. 2r è l'iniziale figurata *Q* con il ritratto di Benvenuto da Imola, che reca in mano il *Commento*, dedicato a Nicolò II d'Este (1338-1388).
Nella controguardia anteriore (c. Ir) è il titolo: *Comentum Benvenuti supra…*

A c. Iv è una nota manoscritta relativa ad un prezzo pagato per un libro di 284 carte: *Carte 284 scripte. Emi ducatorum vigintiquinque.*
Sempre a c. Iv si ricorda il nome del proprietario del libro: *Questo Comento sia dato a magistro Baptista de l'ordine de San Polo in San Polo el quale è suo.* L'identità del proprietario è chiarita dalla nota a fronte (c. IIr): *Ex libris Reverendi Prioris Nostri Magistri Baptista Panetij Ferrariae, sacrae theologiae professoris, qui die 27 martii 1497 obijt.*
Le ultime due carte di guardia, in minuscola cancelleresca, contengono strumenti fatti a Bologna nel secolo XIII (1293).
A c. 2r, a filo del margine inferiore, parzialmente erasa, è la nota *… 22 iulii 1409.*
Il testo della *Commedia* è inserito all'interno del *Commento*.
A c. 2r: *Incipit commentum magistri Benvenuti de ymola super Infernum dantis de aldigheriis de florentia poete et primo epitaphium dantis, secundo origo dominorum marchionum estensium.*
A c. 288v: *Explicit commentum magistri Benvenuti a Ymola super dantem allegherii de florentia scilicet super infernum, purgatorium et paradisum 1409 ultimo Augusti.*
A c. 120r, alla fine dell'Inferno, si legge: *Explicit commentum Magistri Benvenuti de Ymola super infernum Comedie dantis aldigherii scriptum Mutine anno domini nostri Jesu Christi Redemptoris pretiosissimi. 1408 antepenultimo Iunii.*

Il commento alla prima cantica inizia propriamente alla c. 4v e termina a c. 120r; il commento alla seconda cantica inizia a c. 121r e termina a c. 214v; il commento alla terza cantica comincia a c. 214r e termina a c. 288v.
A c. 2r si trova, dopo l'incipit, l'*Epitaphium Dantis* di Bernardo di Canoccio Scannabecchi: *Jura monarchie* che si trova in quarantuno codici della Commedia ed è anche inciso sulla tomba di Dante: *Iura Monarchie superos Flegetonta lacusque/lustrando cecini voluerunt fata quousque/sed quia pars cessit Melioribus hospita castris/auctoremque suum reddit felitior astris/hic claudor dantes patriis exterus ab oris/quem genuit parui florentia mater amoris.*
All'*Epitaffio* fa seguito un carme di Benvenuto da Imola in di sei esametri in onore di Nicolò II d'Este, suo mecenate.
Un altro carme di in lode di Dante di 26 esametri, anch'esso dedicato da Benvenuto a Nicolò, si legge a c. 3r: *Nescio qua tenui sacrum modo carmine Dantem…* Ad esso fa seguito l'esposizione del piano del poema dantesco, e subito dopo il commento vero e proprio.
Un terzo carme di dieci versi si ritrova anche in fine al *Purgatorio*, c. 214v: *Hactenus … suas vidi tolerantia penas.*
Il manoscritto appartenne a Giovanni Battista Panetti (?-1497), interessante figura di teologo, filosofo, retore, architetto, antiquario, traduttore e copista, che visse alla corte dei duchi d'Este, di cui godeva ammirazione incondizionata per erudizione e autorevolezza: nel convento di San Paolo, parrocchia di Ferrara, esercitava infatti l'importante carica di Vicario generale dell'ordine dei carmelitani, soprintendendo alle attività dei conventi affiliati, come quello di Reggio Emilia.
In San Paolo Panetti allestì una ricca biblioteca di circa 700 codici; alla sua morte i libri rimasero nel convento, da cui confluirono nella Biblioteca dell'Università (attuale Biblioteca Comunale Ariostea) all'epoca delle soppressioni napoleoniche degli enti ecclesiastici (1796).
Per certo lo studiò il Muratori, che inserì brani del *Comentum*, con notizie storiche di una certa rilevanza, nelle *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, Milano, 1738, vol. I. «Mihi placuit ea tantummodo seligere, quae ad mores, ad ritus, ad Historiam saeculi praesertim Decimi tertii et subsequentis pertinent apud Benvenutum» (p. 1031).
In vari luoghi del manoscritto estense si notano infatti postille con suggerimenti per l'edizione a stampa. (cfr. per esempio c. 216, 254v).
Il *Comentum*, uno dei più importanti commenti danteschi del secolo XIV, fu dedicato da Benvenuto da Imola (c. 1330-1387 o 1388), sensibile figura di umanista, in intimità con Boccaccio e Petrarca, a Nicolò II d'Este, marchese di Ferrara 1361-1388, in segno di gratitudine per la generosa protezione accordatagli quando, a seguito di disavventure professionali e politiche, fu indotto all'esilio.
I due personaggi si erano infatti conosciuti ad Avignone nel 1365: Nicolò tentava di persuadere Urbano V al ritorno in Italia, e Benvenuto impetrava ufficialmente un intervento del Papa contro la fazione avversa degli Alidosi, in seguito divenuti vicari di Imola; per evitare rappresaglie Benvenuto dovette abbandonare la patria e anche Bologna, città d'elezione in cui forse l'ambiente accademico gli era divenuto ostile.
Da questi eventi Benvenuto maturò un'immagine di sé come esule che lo legò ancora più fortemente a Dante: a Ferrara egli portò a compimento il *Comentum*, i suoi studi storici e letterari sugli *auctores* (Valerio Massimo, Virgilio, Lucano, Seneca), e compose per Nicolò l'*Augustalis libellus*, una rassegna degli imperatori da Giulio Cesare a Venceslao, aggiornata poi fino a Massimiliano da papa Pio II Piccolomini.
Nella dedica «Optas, clarissime Marchio, heroicarum cultor virtutum, posse faciliter internoscere bona et mala principum Romanorum utrorumque fine notato cautior fias eminentium speculo exemplorum. Parebo libens, et calculantis more rem magnam brevi oratione sumabo» Benvenuto dimostra di attenersi alla prassi consolidata del valore maieutico degli *exempla.*
Anche nella dedica del *Comentum* egli pone l'accento sulla persona eccezionale del Principe e sulla sua clemenza: *Hic nitet Estensis Nicolaus laude sub ista/Gloria magnatum, generis fulgore serenus,/Sed virtute magis certa superare regentes,/Quos sua sublimis vincit clementia morum,/Qua decus eximium similem non comperit usquam/Italicos inter proceres, Dominosque potentes*, riservando comunque ampio spazio alle virtù pubbliche e private di Nicolò, riflesso delle gesta della gloriosa casata estense.
Nell'*Introductio*, al primo momento della *captatio benevolentiae*, fa seguito una vera e propria esposizione del piano dell'opera, cui fa da sfondo un' appassionata dichiarazione della grandezza di Dante e del suo poema allegorico, in cui trova luogo menzione delle capacità critiche di Nicolò: *Hic te, clarissime Marchio, motum reor, ut illius fulgentissimi solis, Dantem loquor, cuius perspicui ingenii radiis, suo meritorum praevio lucifero, noster orbis Italicus praecipue illustratur, figmenta evolverem, figmentorum in tegumenta elicerem, elucidans et obscura variis velata figuris, multiplicibus sensibus involuta latentibus* (c. 2v).
Probabilmente nel *Comentum* confluirono le letture su Dante tenute da Benvenuto già dal 1369 nella scuola privata di Giovanni da Soncino in Bologna, in parallelo con il corso di studi sui classici latini, molto prima quindi dell'incarico ufficiale all'Università: da alcuni passi tratti dalla sua ricca corrispondenza si arguisce inoltre che aveva già inviata una copia del *Comentum* al Petrarca un anno prima della sua morte (18 luglio 1374), e che al momento della morte del Boccaccio, nel dicembre 1375, egli aveva lasciato Firenze, dove si era recato per ascoltare le letture dantesche del Maestro, alla volta di Bologna, probabilmente per la lezione inaugurale dello Studio.
Nella città felsinea era rimasto infatti per dieci anni (1365-1375), come dichiara nelle note al verso 66 del XVIII canto dell'*Inferno*: «*Bononienses sunt homines*

carnales, dulcis sanguinis, et suavis naturae, qui super ceteros italicos familiarius tractant forenses, et benignius fovent et honorant; utar argumento Dantis: non quaero aliam experientiam probam nisi experientiam quia fui ibi per decennium (sic)» (c.64v).

Dopo le prime divulgazioni ad opera dei discepoli negli anni 1379-1383, il *Commento* dantesco fu oggetto di ulteriori rieleborazioni e trascrizioni postume (la più antica è la copia della Bibliothèque Nationale di Parigi del 1394), da cui attinsero i primi commentatori di Dante, fra cui Filippo Villani, Guiniforte Barzizza e il Landino.

La più recente edizione critica delle chiose dantesche di Benvenuto da Imola si deve a G. Filippo Lacaita che pubblicò il *Comentum* nel 1887 a Firenze, per i tipi di G. Barbèra, in 5 volumi, per celebrare lo scoprimento della facciata della chiesa di Santa Maria del Fiore. Lacaita dichiarava nella prefazione di essersi attenuto al testo del *Comentum* conservato alla Biblioteca Laurenziana di Firenze (Plut.XLIII, Cod.1,2,3), collazionata, fra le altre, con la redazione più antica della Biblioteca Estense (1408-1409).

Dopo aver ricordato per cenni i commenti che palesemente attinsero al lavoro di Benvenuto (tra gli altri quelli del Landino, di Talice da Ricaldone, e di Lodovico Castelvetro) Lacaita si sofferma sugli *excerpta* del Muratori, che dal *Comentum* trasse materia per la storia politica d'Italia, pubblicandolo in parte nel I volume delle *Antiquitates Italicae Medii Aevii*; rifacendosi a tempi più vicini, ricorda in proposito la stipula di un accordo tra la Magistratura imolese e la R. Biblioteca Estense per la trascrizione fedele ed integrale del manoscritto studiato dal Muratori: il 15 febbraio 1843 se ne iniziò infatti la copia per concessione «necessaria e graziosa» del duca Francesco V.

Il delicato compito venne affidato al calligrafo Luigi Lodi, con la supervisione del bibliotecario Antonio Lombardi e l'assistenza del vicebibliotecario conte Giovanni Galvani. La copia fu consegnata nel 1844 al Comune di Imola, al prezzo pattuito di duecento scudi, e il promotore dell'iniziativa, l'avvocato Giovanni Tamburini, ne curò l'edizione a stampa.

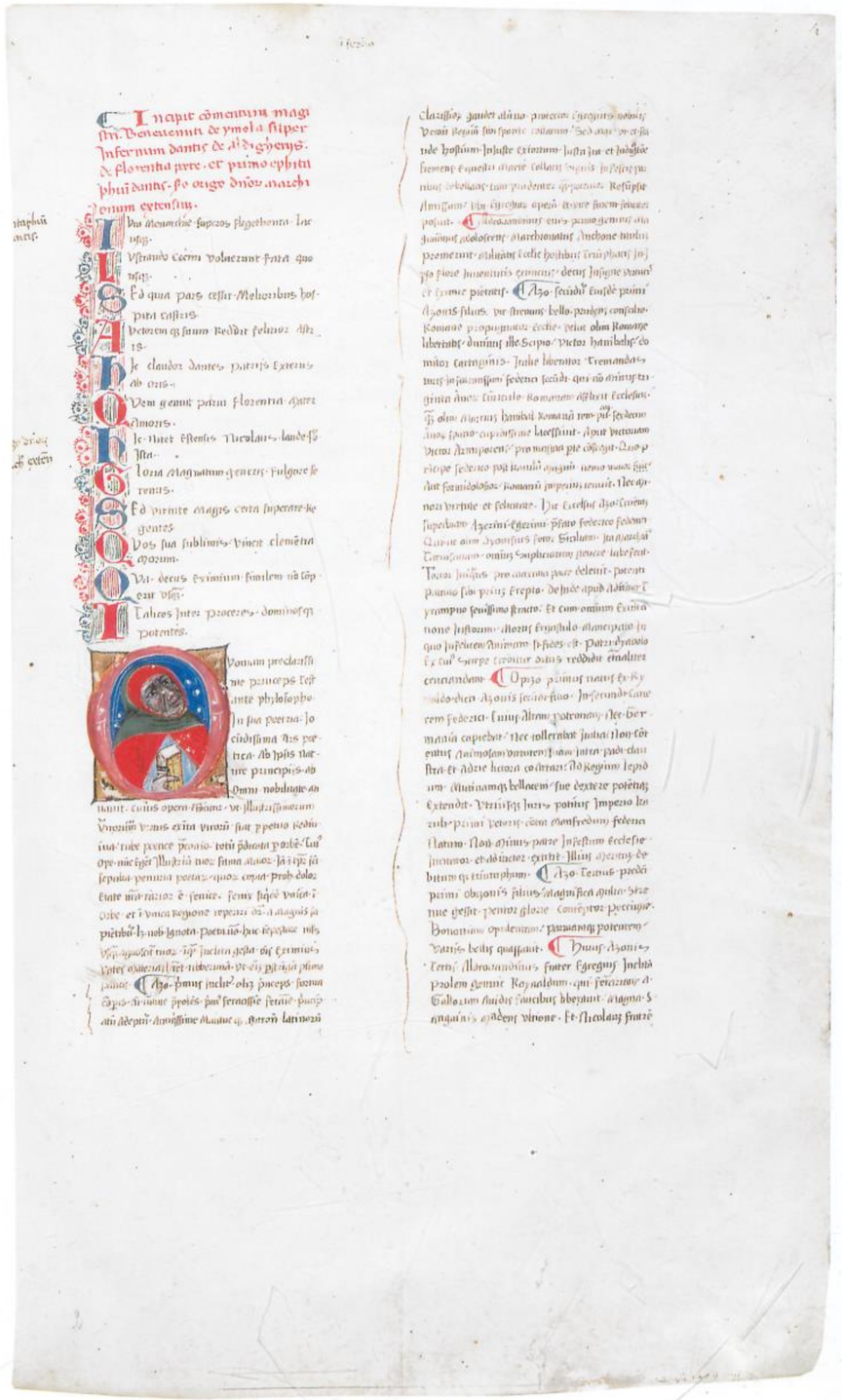
Il *Commento* uscì nel 1855-56 in traduzione italiana, volendo il Tamburini divulgare quanto più possibile il testo di Benvenuto e nel contempo aggirare le riserve ducali sulla proprietà letteraria, ma la traduzione non fu accolta molto favorevolmente da storici e dantisti, impegnati da decenni negli studi delle varie versioni del *Comentum* latino.

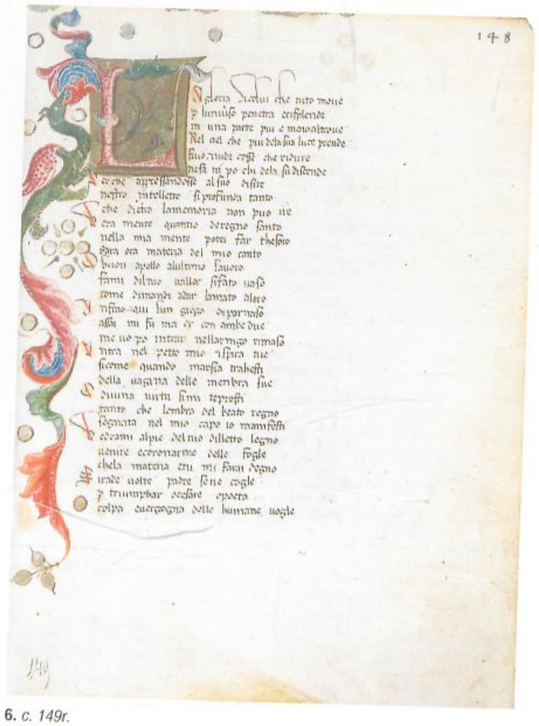
Finalmente, nel 1883, dopo alterne fortune, il Lacaita mise mano all'edizione tanto attesa, con il patrocinio de "The Dante Society" di Cambridge nel Massachussets, servendosi ampiamente della copia del codice estense messagli a disposizione dal Municipio di Imola, direttamente interessato al compimento del lavoro.

Lacaita depositò questa stessa copia nella Biblioteca Laurenziana, dove portò a termine la collazione con i codici Strozziani (CLVII,CLVIII, e CLIX) e il codice Gaddiano (Plut.XC, sup. Cod. CXVI.2, CXVII), fino all'uscita della sua opera. *(MR)*

De Batines, vol. II, p. 304, n. II; Fava, pp. 29, 30, n. 11; Ceresi 1967, fasc. I-II, n. 14; Roddewig, n. 483, pp. 203, 204.

a fronte:
5. *c. 2r: ritratto di Benvenuto da Imola.*





6. *c. 149r.*

a fronte: 6. *c.2r.*

6. *Commedia*

Ms. membr., sec. XV (1409), mm 248x185, cc. II, 225, II num. rec.
Scrittura gotica libraria di chiara lettura, con poche e ben note abbreviazioni, su 33 righe.
La legatura attuale, in pelle marrone, risale al 1965 per opera del Laboratorio A. Manicardi di Modena. La legatura precedente, oggi conservata nella Raccolta Legature della Biblioteca Estense (Racc. Leg. 7.3), a suo tempo fatta realizzare dalla famiglia Obizzi, presenta dorso in pelle con la dicitura in oro *Dante. Divina Comedia* e la sigla *C. M. M.* tipica delle legature Obizzi; i piatti ottocenteschi in legno, con impressioni a secco, portano incastonati due medaglioni in avorio.
Provenienza: Raccolta Obizzi del Catajo

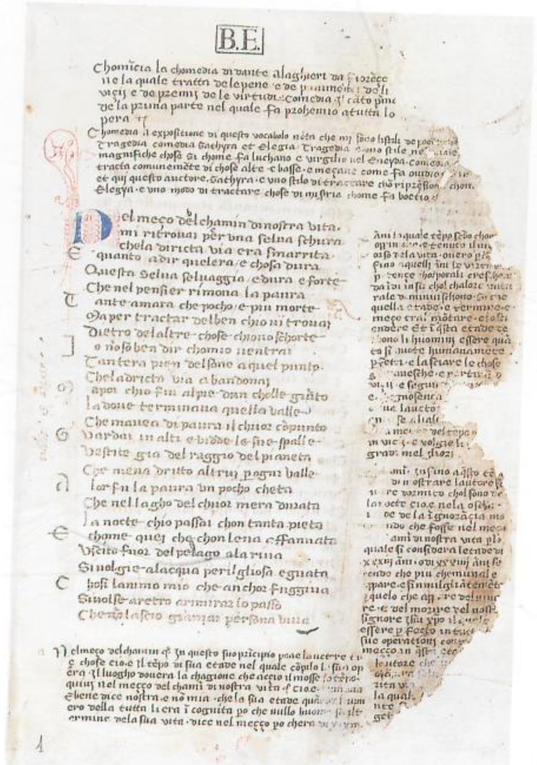
It. 960=a.U.5.19

Secondo Colomb De Batines, il testo, pur derivando da buona fonte, non è corretto a causa di errori introdotti dal copista settentrionale Caracristo d'Arco, della diocesi di Trento, che, come indica l'explicit, eseguì il lavoro su richiesta del veneziano Tommaso Duodo, di stanza nell'isola di Candia. Il manoscritto, contenente tutte e tre le cantiche, è noto anche come *Codice d'Arco*.

L'*Inferno*, che ha incipit *Nel mezzo del camin di nostra vita* ed explicit *Explicit prima cantica comedie Dantis de Alagheriis de Florentia in qua tractatum est de Inferis. Deo gracias. Amen*, è contenuto alle cc. 2r-73v, il *Purgatorio*, con incipit *Per correr miglor aqua alza le velle* ed explicit *Explicit secunda comedia Dantis*, è alle cc. 75r-147v, il *Paradiso*, dall'incipit *La gloria di colui che tuto move* e dall'explicit *Deo gratias. Amen Anno Domini MCCCCVIIII die quinta iullii completus est iste liber per me Carachristum de Archo diocesis Tridentina ad postulationem domini Thome Duodo de Veneciis in Candia*, è compreso tra c. 148r e c. 223r.
Il codice presenta una miniatura a piena pagina (c. 1v), raffigurante uno studiolo ricco di libri e di strumenti scientifici: seduto al tavolo, il poeta è intento a scrivere l'inizio dell'*Inferno*. Dante è raffigurato invece in piedi, con il poema in mano, nel capolettera N, all'inizio della prima cantica (c. 2r) il cui testo è circondato da un ampio fregio miniato nel quale spiccano fiori d'acanto, putti, e lo stemma del nobile padovano Tommaso Obizzi del Catajo, la cui ricchissima raccolta pervenne in eredità agli Estensi nel 1817. L'inserimento dell'ex-libris Obizzi nella composizione del fregio e vari particolari relativi all'ambiente raffigurato a c.1v inducono a collocare queste miniature tra la fine del XVIII secolo (Roddewig) e l'inizio del XIX (De Batines); Fava si spinge a retrodatare la sua attribuzione al XVII secolo.
Dante, insieme con Virgilio, è raffigurato entro una navicella all'interno della lettera *P* che dà inizio alla seconda cantica (c. 75r); foglie che si intrecciano alla lettera *L* costituiscono la miniatura un po' rovinata che apre la terza cantica. Nelle altre carte, iniziali rubricate e ornate con fregi si alternano a piccole lettere colorate all'interno di giallo.
L'opera, risalente al 1409 come risulta dall'explicit finale, presenta nelle ultime carte alcune note manoscritte posteriori, datate tra il 1561 e il 1579, che testimoniano il possesso del manoscritto da parte di membri della famiglia veneta Botton, Francesco, Piero, Giovanni Antonio e Nicolò. L'origine veneta di questa famiglia giustificherebbe l'ingresso del codice nella raccolta di Tommaso Obizzi, nella quale compaiono altri manoscritti della Commedia a testimonianza di uno degli interessi salienti del possessore. *(PDPL)*

De Batines, vol. II, pp. 120-121; Roddewig, pp. 202-203; Fava, pp. 25-26.





7. *c. 1r.*

7. *La Commedia*

Cart., sec. XV (1414), mm. 295x205, cc 197 num. rec.
Scrittura gotica libraria, arrotondata, tendente all'umanistica, su una colonna.
Margini glossati e postillati in volgare.
Capolettere ad inchiostro rosso e azzurro cupo.
Legatura recente in pelle rossa. La legatura precedente era in mezza pelle con piatti ricoperti di carta rossiccia, secondo una ben nota tipologia usata sotto la presidenza di Girolamo Tiraboschi (1770-1794).
Provenienza: antico fondo estense.

It. 747=α.V.8.6 (già III.*.5)

Il poema, mutilo in fine degli ultimi undici versi, occupa le cc. 1r-193v.
Segue, alle cc. 194r-196v un calendario astronomico tracciato dallo stesso amanuense, che termina a c. 197r con una *Rota* per *sapere in che dì entra ogni mese mentre ch'el mondo dura, e chosì per lo passato*, in cui si legge che *corre l'anno 1414*, probabilmente quello della redazione del codice o immediatamente successivo ad esso.

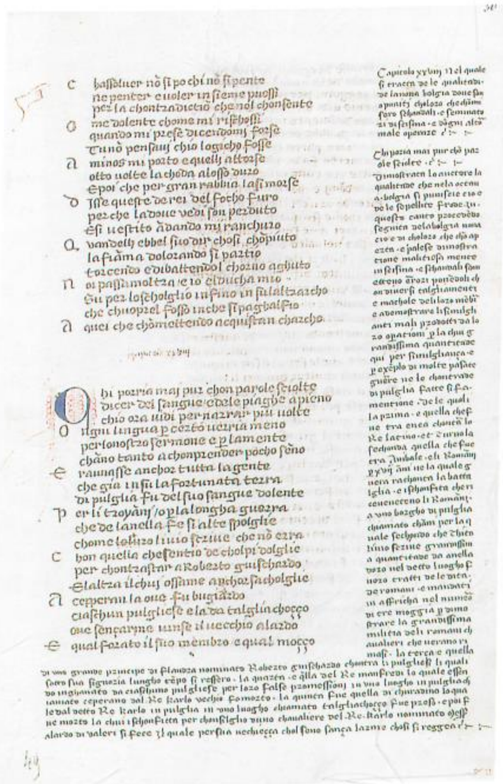
c. 1r. incipit: *Chomincia la chomedia di dante alaghieri da fiorence ne la quale tratta de le pene e de punimenti et de li vici e de premi de le virtudi.*
c. 197v. explicit: *Questi sono li riei di da semare sangue cioè de la luna/adi 1, 2, 5, 6, 9, 11 de la luna a semare sangue fa/grande pericolo di morte o de grande infermitade.*
La cantica dell'*Inferno* occupa le cc. 1r-61v.
Incipit: *Del meço del chamin di nostra vita/mi ritrovai per una selva schura/che la diricta via era smarrita.*
Explicit: *E quindi uscimmo a rivedere le stelle/Explicit liber primus inferni dantis.*
La cantica del Purgatorio occupa le cc. 62r-124v.
Incipit: *Qui chomincia il purgatorio, chapitolo primo/Per correr meglior acqua alça le vele/omai la navicella del mio ingegno/che lascia dietro a me mar si crudele.*
Explicit: *Io ritornai da la santissima onda/rifatto si chome piante novelle/rinovellare di novella fronda/puro e disposto a sallir ale stelle.*
La cantica del *Paradiso* occupa le cc. 124v-193v.
Incipit: *Qui chomincia il paradiso/La gloria di cholui che tutto move/per l'universo penetra e risplende/in una parte più e meno altrove.*
Explicit: *Qual el geometra che tutto s'affigie/per misurar lo cerchio e non ritrova […].*

Omissione di versi:
Inferno I, 130; XXIV, 4.
Purgatorio III, 133-145; XXIV, 84-85; XXVI, 141.
Paradiso IV, 45-46; X, 138; XI, 67-69; XII, 74-75, 78; XIV, 100-102; XVII, 126-127; XIX, 148; XXXIII, 135-145.

Per Marcella Roddewig il manoscritto sarebbe una copia del celebre *Palatino 313* della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, detto *codice Poggiali* dal nome del possessore Gaetano Poggiali, che per primo lo studiò e pubblicò a Livorno nel 1807-13; poiché la redazione posseduta dalla Biblioteca Estense contiene i quattro fogli mancanti al manoscritto *Poggiali*, la Roddewig sospetta che all'epoca della copia

(prima metà del secolo XIV) il manoscritto fiorentino fosse ancora integro; inoltre, riscontrando forti analogie nel commento all'*Inferno*, ipotizza una dipendenza di entrambi i codici dalle chiose di Jacopo Alighieri (1322) e dall'antico commento detto *Ottimo* dagli Accademici della Crusca (1333).

A c. 1r una nota manoscritta avverte della provenienza del codice dal convento di Santo Spirito di Reggio Emilia, dopo la soppressione dell'ordine minoritico ordinata da Ercole III d'Este con chirografo del 24 marzo 1783.
Fortunatamente le vicende del codice sono ben documentate; questo «bel Dante», come lo definiva Ireneo Affò nella sua corrispondenza con Girolamo Tiraboschi (C. Frati, *Lettere di Girolamo Tiraboschi al padre Ireneo Affò*, Modena 1895, p. 272, nota 1), fino al 1783 appartenne alla ricca libreria del convento dei frati Minori Osservanti di Reggio, interessantissima quanto poco nota collezione formatasi nel Quattrocento, incrementata da acquisti e donazioni fino al Seicento, quando fu risistemata dal padre Giovanni Battista Cattaneo (1640-1709), e aperta al pubblico dei dotti all'inizio del Settecento, grazie alla lungimiranza dei padri bibliotecari eredi spirituali del Cattaneo, vale a dire Luigi Foresti da Carpi (1685-1755) e Luca Blesi da Carpi (1653-1731).
L'ingresso alla biblioteca ducale avvenne in seguito ai vari sopralluoghi effettuati dal Tiraboschi nei conventi di Reggio Emilia, per la cernita di materiale bibliografico proveniente dalle soppressioni; nel soggiorno reggiano a Santo Spirito, necessario per «raccogliere le spoglie de' naufraghi», e cioè per assicurare i libri di maggiore interesse all'Estense, Tiraboschi si imbattè nel codice dantesco ricordatogli dall'amico e consulente Affò, e lo inserì nella nota dei manoscritti ed incunaboli da salvare dalla fatale dispersione della libreria. *(MR)*



7. *c. 49r.*

De Batines, vol. II, n. 230; Fava, pp. 26-27; Petrocchi, p. 536; Ceresi, n. 8; Roddewig, *Die Commedia-Handschrift Est. 747 aus Reggio Emilia vom jahr 1414 eine Kopie des Codex Poggiali…*, in "L'Alighieri", 2, 279, pp. 9; Roddewig, n. 476, p. 201; Petrocchi, p. 536; *Girolamo Tiraboschi, mostra documentario- bibliografica*, Modena 1996, p. 57.



8. *c. 1r.*

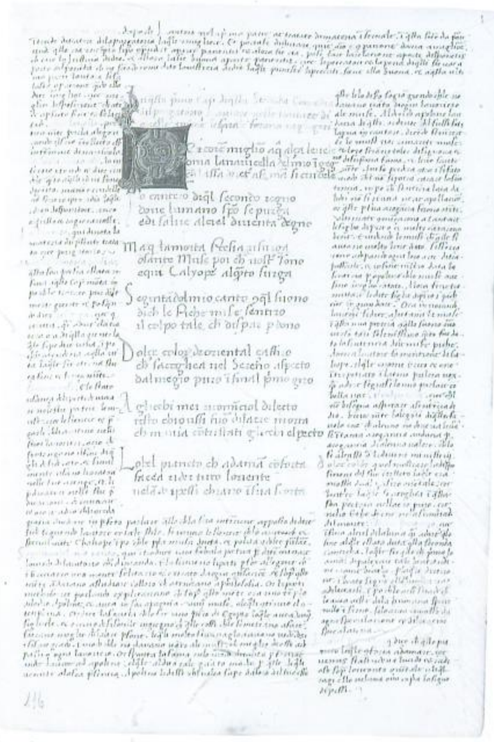
8. *Commedia*

Membr., sec. XIV, mm 295x215, cc. 71 num. rec.
Scrittura gotica cancelleresca (Roddewig) con elementi corsivi e notarili (De Batines e Fava), ben chiara, su due colonne di 35 righe ciascuna.
Gli incipit dei vari canti, riassuntivi degli argomenti degli stessi, sono rubricati, le lettere iniziali dei canti sono alternativamente rosse e blu, con decorazioni, mentre le iniziali delle terzine, in corsivo, sono colorate all'interno di giallo e di verde.
La legatura attuale, in pelle rossa, è stata eseguita nel 1965 dal laboratorio A. Manicardi di Modena.
Provenienza: Raccolta Obizzi del Catajo.

It. 957=a.F.6.9

Il manoscritto è noto anche come "Il Mancante" in quanto privo della terza cantica. Alle cc. 1r e 36r sono le miniature iniziali dell'*Inferno* e del *Purgatorio* raffiguranti Dante e Virgilio soli nella selva, Dante e Virgilio alla presenza delle anime purganti.
Le due cantiche presentano rispettivamente i seguenti incipit: *Incipit cantus primus in quo proemiçcatur ad totum opus* (c. 1r), *Incipit primus cantus Purgatorii Dantis Allagherii in quo probemiçcatur ad dictum opus* (c. 36r) e i seguenti explicit: *E quindi uscimmo a rivedere le stelle* (c. 35r), *Explicit Purgatorium Dantis Allagherii de Florentia Deo gratias. Amen. Amen. Amen* (c. 70r).
Il manoscritto, attribuito alla seconda metà del XIV secolo, rientra nella ristretta cerchia dei codici conservati nelle biblioteche italiane risalenti allo stesso secolo in cui Dante operò.
Nella *Bibliografia dantesca* De Batines ha messo in evidenza la rozzezza e l'ignoranza del copista che avrebbe commesso errori di trascrizione che a volte tolgono senso al testo; dal momento che la lezione più spesso accettata sembra coincidere con il testo seguito dagli Accademici della Crusca, De Batines si orienta verso un amanuense toscano.
Queste miniature del XIV secolo presentano per Fava uno stile un po' incerto, che induce a pensare all'area pittorica umbra.
Come è evidenziato dall'ex libris, applicato sul verso del piatto anteriore e stampato sulla pergamena del primo foglio, il codice proviene dalla raccolta Obizzi del Catajo. *(PDPL)*

De Batines, vol. II, p. 118; Fava, p. 24; Fava-Salmi, vol. II, p. 96; Roddewig, p. 201-202.



9. *c. 1r.*

9. *La Divina Commedia*, con commento

Ms. cart., sec. XV, mm 305x215, cc. 335; bianche le cc. 1, 109-112, 218-220.
Scrittura semigotica libraria per il testo della *Commedia*, corsiva umanistica per il commento.
Capolettere miniati all'inizio dei canti; uso di inchiostro rosso per paragrafi e parti del commento; le lettere iniziali delle terzine sono evidenziate in giallo.
A c. 3v è l'arma della famiglia Coccapani Imperiali di Modena, un castello d'oro su campo azzurro a tre torri, di cui ognuna porta uno stemma gentilizio azzurro con banda bianca; sopra allo scudo è un rastrello rosso con gigli dorati.
Sicuramente fino al 1921 il codice riportava la legatura originale, in assi di legno coperte da pelle con impressioni a secco, con cantonali a tre foglie in ottone; prima del 1928 fu restaurato da Dante Gozzi, e la legatura fu rifatta interamente, ad imitazione dell'originale con coperta in piena pelle e impressioni a piccoli ferri.
Provenienza: dalle fonti si apprende che il manoscritto era appartenuto alla famiglia Baglioni di Firenze, al senatore Legnani di Bologna e infine alla marchesa Giulia Coccapani, nata Seghizzi, che lo lasciò alla Biblioteca Estense nel 1919 (n. Inv. 45966; il valore fu calcolato intorno alle 5000 Lire).

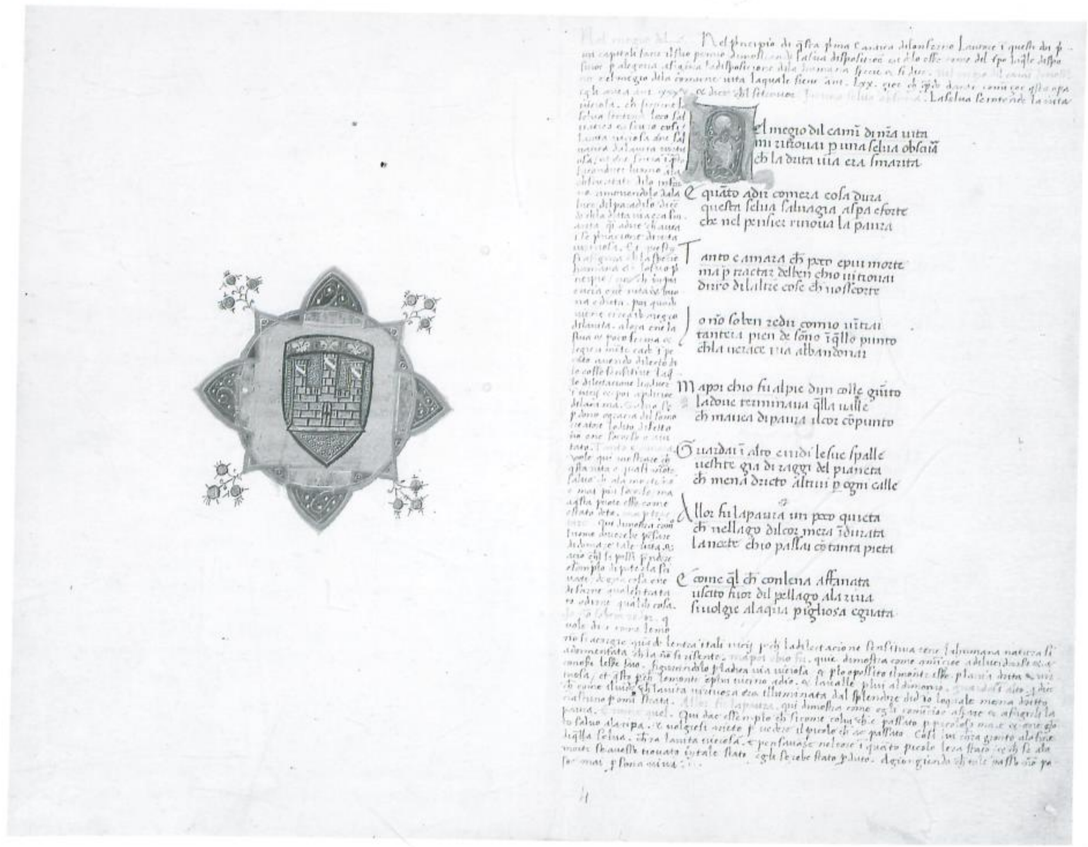
It. 1664=α.Z.3.16

Il commento all'*Inferno* occupa le cc. 2-108; il commento al *Purgatorio* occupa le cc. 113- 217; il commento al *Paradiso* occupa le cc. 221-324; alla c. 325 inizia la digressione sulla storia di Roma e della Chiesa, ampliamento dell'esposizione del sesto canto del *Paradiso*, che termina a c. 334v con un severo giudizio sul conflitto tra guelfi e ghibellini.
Il commento si avvale di tre sommari alle singole Cantiche, trascritti interamente ad inchiostro rosso (cfr. cc. 3r; 115rv; 221v-222r), ed è preceduto da una breve dichiarazione sul soggetto e sul fine del poema (c. 2).

Incipit del ms., c. 2r: *Nel mezo del camin di nostra*; explicit, c. 334v: *Deo gratias. Amen.*
Il testo dell'*Inferno* inizia a c. 4r: *Nel mezo del camin di nostra vita* e termina a c. 105v: *e quindi uscimo a riveder le stelle. Explicit liber prime Cantice dantis/in quo tractatur de infernis. Deo gratias*; il testo del *Purgatorio* inizia a c. 116r: *Per correr miglior acqua alça le vele* e termina a c. 217r: *puro e disposto a salire ala stella. Deo gratias*; il testo del *Paradiso* inizia a c. 223r: *La gloria di colui che tutto move* e termina a c. 324r: *l'amor che move il Sole e l'altre stelle. Deo gratias amen.*
La tradizione testuale rimanda alla famiglia dei «Danti del Cento». Il *Commento* segue invece l'esegesi del bolognese Jacopo della Lana, per il quale l'intero poema viene considerato al pari di una *summa* didascalica, da chiarire e spiegare con questioni di ampio respiro.
Anche in questo esemplare i proemi raggiungono dimensioni notevoli, innovazione divenuta oggetto di imitazione da parte di altri commentatori. *(MR)*

FAVA, p. 27, n. 6; PETROCCHI, p. 537; RODDEWIG, n. 482 p. 203.

9. *cc. 3v-4r.*



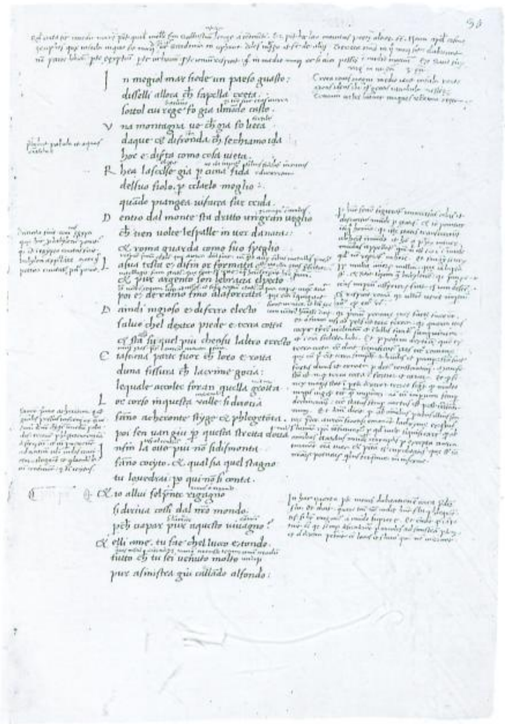
10. *Commedia*, con il commento di Matteo Chiromono

Ms. cart., sec. XV (1461), mm 318x215, cc. III+173+III num. rec. a matita (bianche la I e III iniziali e da c. 165v alla fine).
Scrittura umanistica corsiva di una sola mano; di modulo più piccolo quella del commento.
In inchiostro rosso i titoli correnti e i rari segni paragrafali.
Legatura recente in pelle marrone.
Provenienza: Raccolta Campori

Camp. App. 63=γ.O.1.15

Il codice, di fattura modesta e vergato in una corsiva umanistica piuttosto pesante, quasi sicuramente di mano di Matteo Chiromono, contiene il testo della *Commedia* fino al V canto del *Paradiso* (v. 48). Il commento marginale ed interlineare latino si interrompe, invece, alla metà del IV canto. Sia il *Purgatorio* che il *Paradiso* sono preceduti da brevi sommari.
Alla c. 75r compare la sottoscrizione: *Finit prima cantica Comoedie dantis aldigherij ciui florentini per me Mattheum chiromonum ciuem fauentinum die vij septembris M°cccclxi.*
Le scarse notizie che abbiamo di Matteo Chiromono lo ricordano come maestro di grammatica e versificatore di qualche pregio. Giovanni Benedetto Mittarelli, riferendo altre fonti, aggiunge che sarebbe stato anche autore di una storia locale, ai suoi tempi però ormai del tutto dimenticata o addirittura perduta. Smarrite dunque le opere poetiche e storiche, oggi ci è noto unicamente attraverso il suo commento alla *Commedia* di Dante.
Probabilmente il Chiromono, romagnolo, si avvicinò all'esegesi del poema dantesco durante il suo soggiorno a Bologna, dove, fin dai primi decenni del secolo XIV, si era acceso un intenso dibattito sulla figura del poeta e dove era ancora presente e vivo il ricordo dei commenti di Iacopo della Lana e di Benvenuto da Imola. Ed è proprio all'opera di quest'ultimo che Chiromono fa spesso ricorso con ampie citazioni quasi letterali. Come Benvenuto, anch'egli ama inserire elementi narrativi che talvolta risultano ricchi di interesse per i riferimenti a personaggi e fatti locali.
Nonostante le lezioni non sempre corrette del testo della *Commedia*, il commento del Chiromono dovette suscitare un discreto interesse almeno presso gli studiosi romagnoli se, nel corso del XVII secolo, fu fatta una copia parziale del codice, ora conservata alla Biblioteca Vaticana (Barb. Lat. 4113). *(AB)*

Enciclopedia dantesca, vol. I, p. 975; DBI, vol. 25, pp. 44-45.



10. *c. 36r.*

11. *Commedia*, con il commento di Pietro di Dante

Ms. cart., sec. XV, mm 295x197, cc. I+247 num. a penna.
Scrittura umanistica corsiva. Iniziali e rubriche in inchiostro rosso.
Legatura recente in pelle verde.
Provenienza: antico fondo estense

It. 196=α.G.6.22

Preceduto da brevi rubriche in latino e dall'*Argumentum super primam partem comedie Dantis allingerij Florentini cui titulus est Infernus*, il testo della *Commedia* tradito da questo codice sembra derivare da una copia fortemente corrotta. La sua scarsa affidabilità era già stata rilevata dal De Batines che, notando la marcata patina linguistica, suggerì l'ipotesi che il copista fosse di origine veneta. In taluni casi, però, la lezione appare talmente alterata da far sospettare che la contaminazione possa essere stata ori-



11. *c. 217r.*

ginata da un antigrafo glossato. Bastino come esempio i versi 52-54 del X canto dell'*Inferno*, in cui anziché:

> Allor surse a la vista scoperchiata
> un'ombra, lungo questa, infino al mento:
> credo che s'era in ginocchie levata

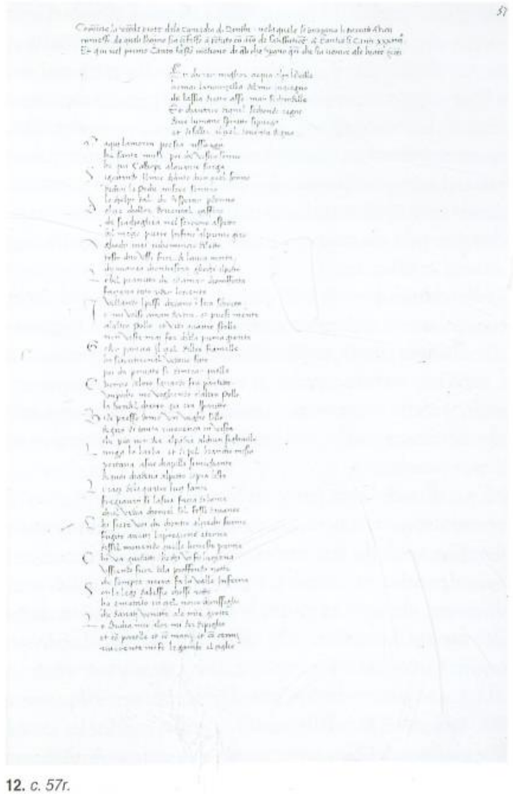
il codice Italiano 196 legge (c. 27r):

> Alora fu uisto ne larcha scuperchiata
> Una ombra che si uidia fem almento
> Credo che sera ingionichiun leuata

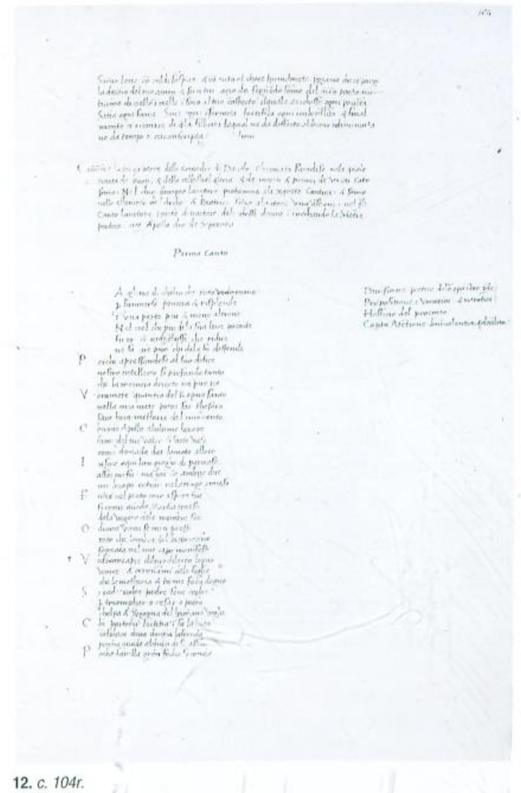
A c. 216v si trova il lungo explicit: *Explicit liber Comedie Dantis Allengerij de Florencia per eum editus sub anno Incarnationis domini nostri Ihesu Christi. Millesimo. CCCmo. de mense Marcii. sol in ariete luna nona* [sic] *in libra. Qui decessit in ciuitate Rauene. In anno domini incarnationis M°ccc xxi die Sancte crucis de mense Septembris cuius animam* [sic] *per misericordiam dei Requiescat in pace. Amen.*

Di maggior interesse è, invece, il commento latino di Pietro di Dante, che segue il testo del poema (cc. 217-247). Si tratta probabilmente del commento più significativo tra quelli redatti nella prima metà del XIV secolo, dopo i modesti contributi in volgare del fratello Jacopo e di Bosone da Gubbio e le prime esposizioni prodotte in ambiente bolognese.
Pietro Alighieri si accinse alla composizione del suo *Comentum* alla *Commedia* mentre dimorava a Verona, probabilmente fra il 1337 e il 1340, mosso, più che dall'intento di chiarire i punti oscuri del poema, dal desiderio di far comprendere il significato profondo dell'esperienza poetica del padre, che interpretazioni teologizzanti come quelle di Guido da Pisa rischiavano di presentare in modo distorto.
In esso non si ritrovano notizie di carattere personale, come ci si potrebbe aspettare, né le divagazioni narrative che caratterizzano l'esegesi dantesca di ambito bolognese. Quello di Pietro è un commento dotto, letterario, assai complesso anche per le numerose citazioni dalle Scritture e dai Padri della Chiesa, che si propone di illustrare il poema ricreando la sfera spirituale e culturale di Dante, allo scopo di dimostrare ai lettori come l'allegoria, attraverso la quale si esprime la poesia, è essenzialmente frutto di creazione intellettuale. Egli si sforzò, anzi, sempre più di affinare l'esposizione dell'opera paterna, curando, negli anni tra il 1350 e il 1355, una seconda redazione del *Comentum*, con correzioni ed aggiunte, fra le quali, fondamentale, la prima conferma della storicità della figura di Beatrice, a cui seguì una terza poco prima del 1358. *(AB)*

Enciclopedia dantesca, vol. I, pp. 147-149; De Batines, vol. II, pp. 118-119.
F. Mazzoni, *La critica dantesca del secolo XIV*, in "Cultura e scuola", 13-14 (gennaio-giugno 1965), pp. 293-294.



12. *c. 57r.*



12. *c. 104r.*

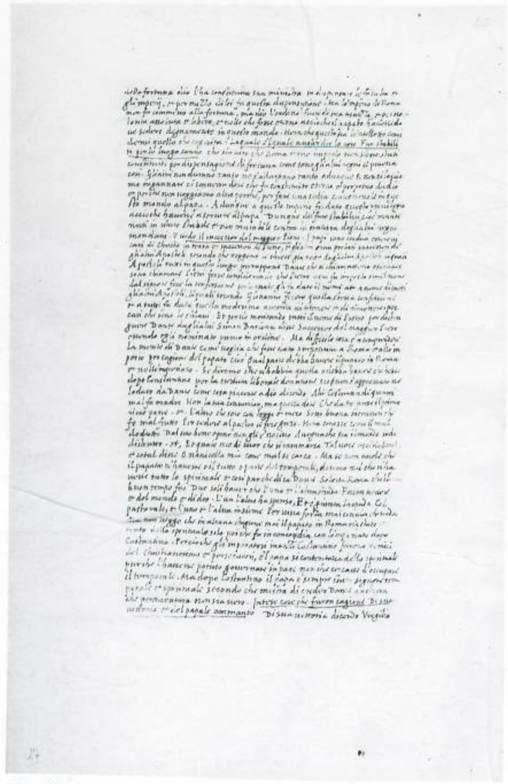
12. *Commedia*

Ms. cart., sec. XV (1495), mm 305x215, cc. I, 152, I secondo una vecchia numerazione a penna apposta nell'angolo superiore destro.
Il testo, su 54 righe, è in scrittura semigotica corsiva, mentre il commento è in umanistica corsiva.
La legatura recente in pelle marrone è stata eseguita nel 1965 dal Laboratorio A. Manicardi di Modena.
Provenienza: Raccolta Obizzi del Catajo

It. 959=alfa.N.8.24

Il codice è della fine del XV secolo, in quanto il termine della sua trascrizione risulta essere il 3 marzo 1495 (c. 150r); la data però, come osserva De Batines, è stata erroneamente corretta in 1465. De Batines afferma inoltre che questo codice presenta una lezione con numerose varianti rispetto a quella seguita da Cristoforo Landino per l'edizione del 1481 e Domenico Fava sostiene che il codice è stato ricopiato nel 1495 da una edizione a stampa.
In apertura è il proemio (cc. 1r-8v) di Landino, cui seguono la Vita di Dante del Boccaccio con capitoli desunti dall'edizione di Firenze del 1481, le tre cantiche (cc. 9r-56v; 57r-103r; 104r-150r) e, dopo il testo, il Credo, il Paternoster e l'Ave Maria (cc. 150r-152v) attribuiti a Dante, come emerge dalle edizioni che riportano il commento di Landino.
L'incipit è *Canto primo de la prima cantica hovero Comedia del divino poeta fiorentino Danthe Alegieri*, l'explicit è rappresentato dalla data di trascrizione del codice *Finis. Die III março 1495.*
Ricorrente è la nota di possesso *Ex delitiis Pamphili de Monte*, per cui il manoscritto è noto come "Codice del Monte" o anche come "Codice del Landino".
Nel verso del piatto anteriore è presente l'ex libris di Tommaso Obizzi del Catajo. *(PDPL)*

De Batines, vol. II, pp. 121-122; Fava, pp. 9, 28; Petrocchi, p. 537; Roddewig, p. 202.



13. *c. 17r.*

13. Lodovico Castelvetro, *Sposizione*

Ms. cart., sec. XVI, mm 264x175, cc. 156 numerate recentemente a matita (bianche le cc. 1-5 e 124v-156).
Scrittura umanistica corsiva
Legatura recente in pelle verde
Provenienza: Collegio San Carlo di Modena

Deposito San Carlo 2

14. Lodovico Castelvetro, *Alcune cosette intorno alla commedia di Dante*, in Id., *Opuscoli*

Ms. cart., sec. XVI, mm 267x180, cc. 119 numerate recentemente a matita; antica numerazione a penna nell'angolo superiore destro 69-164 ; 178-200 (lacuna tra le cc. 96 e 97 della numerazione recente).
Legatura settecentesca in pelle rossiccia
Provenienza: antico fondo estense

It. 284=α.S.5.1

Nei primi anni del Cinquecento lo studio della *Commedia* dovette sembrare un esercizio quanto mai naturale al giovane Castelvetro che, nella città natale, aveva potuto assistere alle letture del poema dantesco tenute da Panfilo Sassi. Ciò che poteva apparire allora un apprendimento in linea con le tendenze culturali del tempo, divenne poi l'impegno, se non prioritario, certo più continuo nella vita del filologo modenese, tale da segnare i momenti estremi della sua attività critica.

Dalle chiose giovanili all'edizione landiniana del 1497 («una lettura personale», come la definì il Dionisotti), alla *Sposizione*, nella riflessione castelvetresca non è raro incontrare, anche in opere di altro genere, citazioni della *Commedia*, quasi un elemento costante che accompagna lo svolgimento del suo percorso critico.

La perdita di tanta parte della sua produzione non ci consente, purtroppo, di ricostruire compiutamente l'ampiezza della sua ermeneutica dantesca, ma a definire meglio un quadro forzatamente parziale concorrono, almeno in parte, le note biografiche redatte dal nipote Lodovico (cfr. *Vita di Lodovico Castelvetro*, in Girolamo Tiraboschi, *Biblioteca modenese*, In Modena, presso la Società Tipografica, 1786, tomo VI, pp. 61-82), dalle quali appare evidente come l'impegno del Castelvetro non si sia concretizzato solo nella personale attività critica, ma anche nella promozione della conoscenza del poema e dei suoi migliori commenti. Il biografo ricorda, ad esempio, che durante la permanenza a Ginevra (dal 1564 al 1566 circa), dove era stato chiamato forse ad insegnare nella locale università riformata, il Castelvetro «di continuo lesse privatamente a molti giovani Italiani ch'erano in quella Città, e fra gli altri libri lesse tutto Dante, e tutta la Poetica d'Aristotele» ed anche che, in precedenza, si era impegnato affinché i Giunti pubblicassero il commento latino di Benvenuto da Imola, di cui aveva trovato un codice antichissimo presso i Canonici di Reggio Emilia, «perché – commenta il nipote – non cessava mai dove sapeva di poter giovare al mondo e colla persona e colla propria borsa di farlo».

Si tratta di notizie frammentarie, ma tuttavia assai significative per comprendere la complessità del lavoro da lui svolto nel campo degli studi danteschi e rivelatrici del rigore del suo metodo. Una testimonianza diretta, poi, per quanto modesta, è costituita dalle poche carte autografe che contengono *Alcune cosette intorno alla commedia di Dante* (It. 284=α.S.5.1, cc. 19r-21v), pubblicate dal Muratori nell'edizione delle

Opere critiche, poco più che appunti limitati ai canti I, II, III, XV e XXIV del *Purgatorio*.

La *Sposizione* contenuta nel codice autografo Deposito San Carlo 2, rimasta interrotta al canto XXIX dell'*Inferno*, rappresenta la sua ultima fatica. L'assoluta originalità di impostazione che si avverte in quest'opera rispetto ai lavori dei commentatori precedenti è accentuata ancor più dalla scarsità di riferimenti puntuali ad opere che dovevano essergli ben familiari. Le ragioni sono da ricercarsi, oltre che nella forte personalità del Castelvetro, nella genesi assai travagliata dell'opera, che venne riscritta, praticamente a memoria, negli ultimi anni di vita, dopo che la redazione completa era andata distrutta nel rogo di Lione.

Tra i frequenti ripensamenti, le frasi interrotte e poi riprese, la fluidità del testo ne soffre, ma anche in questo stato non rifinito si possono comunque cogliere gli aspetti innovatori e proficui della critica del Castelvetro, che, a differenza dei predecessori, non si limita a fornire una spiegazione dell'impianto allegorico del poema, ma sviscera il significato delle parole. Questo è, anzi, il suo unico scopo: il suo è un commento di grammatico, più che di filologo, tutto incentrato sul contenuto. Egli è, come sempre, un critico severo, veemente, aggressivo, spesso pedante e cavilloso, talvolta perfino irritante. Il suo attenersi costantemente al senso denotativo della parola, ignorandone quello connotativo, costituisce un limite da tutti riconosciuto, ma è anche il fondamento della sua modernità.

Il Castelvetro si muove entro un ambito ristretto, all'interno del quale indaga in modo puntiglioso il linguaggio di Dante, confrontando le espressioni più oscure o rare e peregrine che incontra con altri versi del poeta: un procedimento che si rivelerà anticipatore delle più moderne metodologie critiche e che gli permette, in non poche occasioni, di intuire possibili varianti testuali, proponendo le lezioni esatte, alle quali perviene unicamente grazie sulla sua profonda conoscenza, oltre che dei classici, del linguaggio dantesco. E se, da un lato, queste minuziose disquisizioni gli impediscono di cogliere il significato profondo della poesia dantesca, dall'altro è proprio attraverso le parole di Dante stesso che egli, per primo, comprende il reale significato del termine commedia.

Come avverte nella premessa alla *Sposizione*, fino ad allora i vari commentatori avevano pensato che Dante avesse intitolato *Commedia* la sua opera «havendo rispetto al lieto fine, conciosiacosa che secondo che essi s'imaginano, la comedia voglia havere il principio tristo e 'l fine lieto, si come ha questa poesia che comincia dallo 'nferno e termina nel paradiso, si come dall'altra parte la tragedia dee haver il principio lieto, e 'l fine tristo». Ma, l'aver definito tragedia l'*Eneide*, che al contrario «ha il principio tristo e 'l fine lieto, essendo Enea alla fine vittorioso e per poco signore d'Italia», gli fa percepire che la scelta di Dante fu determinata da altri motivi: «e ci pare di vedere, che ce ne sieno due, l'uno de quali sia, che essendo proprieta della comedia, e spetialmente dell'antica la riprensione, habbia egli nomata questa opera comedia, perche in essa si contengono molte e acerbe riprensione … L'altro rispetto che lo puo haver mosso acio si puo dire che sia stata modestia e humilta, consiacosache la comedia in rispetto della tragedia sia poema vile e umile essendo quella alto e nobile per volere dimostrare che la sua poesia sia tanto da meno dell'opere latine, e spetialmente dell'Eneida di Virgilio quanto è la comedia della tragedia … Et ci 'nduciamo a credere che questo ultimo rispetto l'habbia indotto a così nominarla piu tosto che alcuno degli altri».

Sulle varie vicende che contrassegnarono la storia di questo codice siamo dettagliatamente informati dal Muratori e, soprattutto, dal Tiraboschi. Passato nella mani del cardinale Alessandro d'Este, che aveva voluto «al dispetto del mondo» le opere del Castelvetro, venne da lui prestato ad Antonio Querenghi. Lo Spaccini, sotto la data 3 luglio 1610, annotava che il libro non era ancora stato reso. In seguito, però, dovette essere restituito se, non si sa come, arrivò nelle mani di Ludovico Vedriani, sacerdote della Congregazione di San Carlo. Nuovamente prestato, questa volta al medico modenese Jacopo Grandi, che risiedeva a Venezia, alla sua morte sembrò essere difficilmente recuperabile. Il Muratori stesso affermava di essersi prodigato per riaverlo, riuscendoci, tanto che poté consultarlo più volte. Ma al momento in cui compilava la biografia del Castelvetro premessa all'edizione delle *Opere critiche*, non gli fu più possibile rintracciarlo, «forse caduto nelle reti di que' cacciatori, che vanno spogliando l'Italia de' suoi migliori MSti», temeva il dotto bibliotecario.

Il codice era ancora irreperibile quando il Tiraboschi scriveva la sua *Biblioteca Modenese* e di esso poté fornire solo notizie raccolte da fonti precedenti. Venne ritrovato casualmente nell'archivio del Collegio San Carlo di Modena verso il 1880 e pubblicato integralmente da Giovanni Franciosi nel 1886. *(AB)*

DBI, vol. 22, pp. 8-21; *Enciclopedia dantesca*, vol. I, pp. 867-868.



V

ASPETTI ESSENZIALI DELL'EVOLUZIONE CRITICA, ERMENEUTICA, FILOLOGICA E DELLE VICENDE EDITORIALI
*dall'*editio princeps *del 1472 al XX secolo*


CANTO.
PVRGATORIO CANTICA SECONDA DE
ER
COR
RER
MI
GLI
OR
AC
QVA
AL
ZA
LE
VE
LE
homa lanauicella del mio ingegno
che lascia drieto ase mar si crudele:
Et cantero di quel secondo regno /
doue lhumano spirito sipurga
& disalire alcielo diuenta degno:

18. *Purgatorio, canto I, c. 145r.*

alla pagina precedente: **19.** *Inferno, canto I, c. 1v.*

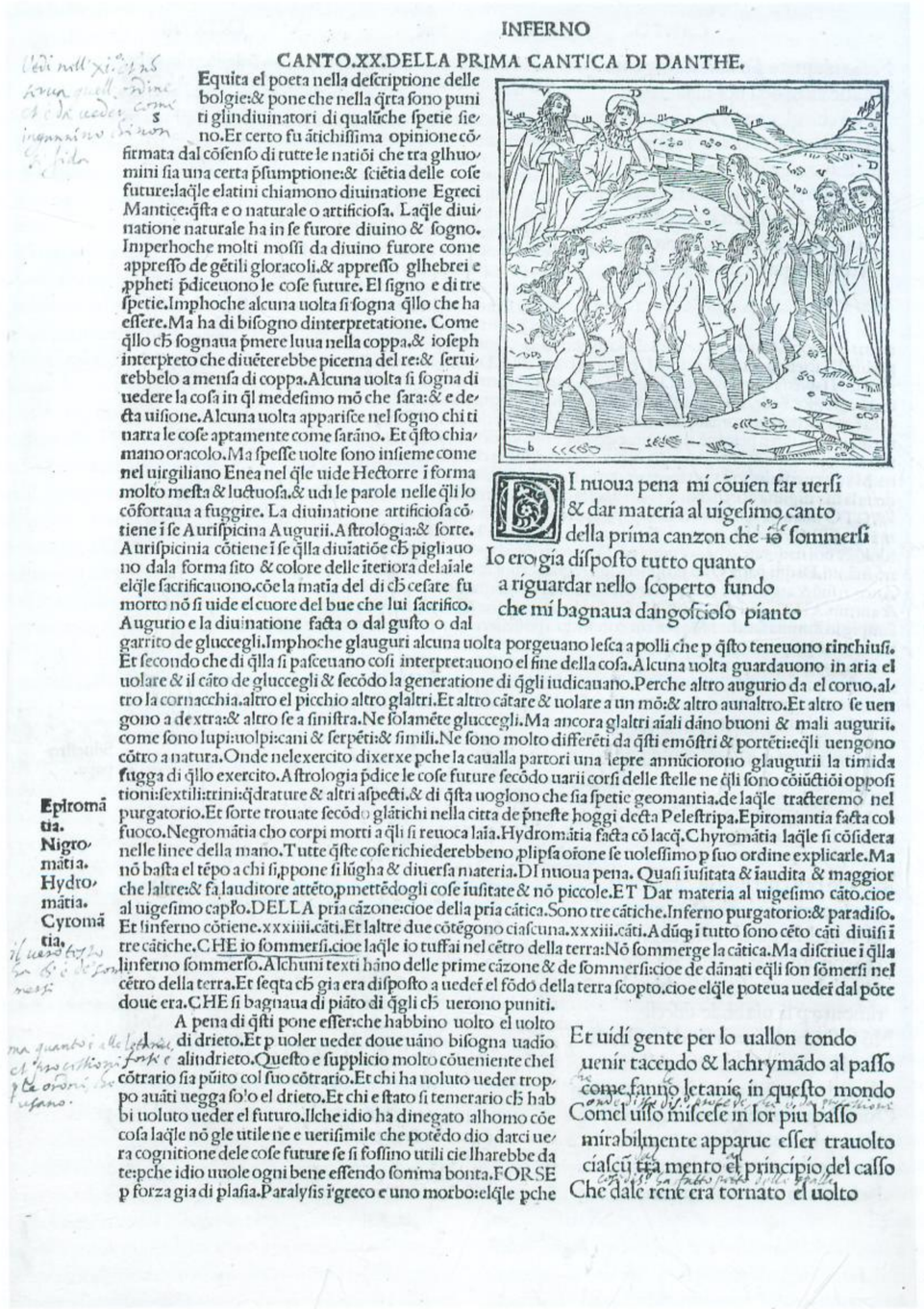
Il Quattrocento

A sette anni dalla pubblicazione del *Lattanzio* di Subiaco nel 1465, e dopo due dalla stampa, nel 1470, del *Decamerone* di Boccaccio e del *Canzoniere* del Petrarca, e ancora dopo che nel 1468 Conrad Schwinhein di Magonza e Arnoldo Pannartz di Praga hanno stampato a Roma le terzine 106-111 del canto XXIV dell'*Inferno*, aggiunte tra un passo delle *Metamorfosi* ovidiane e del *Carneu de Pascha* di Venanzio Fortunato in coda all'edizione *De divinis institutionibus* di Lattanzio Firmiano, vede finalmente la luce, nel 1472, la prima famosa e rarissima edizione della *Commedia*.

Il ritardo è senza dubbio dovuto alla netta prevalenza data ai libri scolastici e religiosi e ai classici in lingua latina, rispetto ad un'opera scritta in volgare che si pensa possa incontrare difficoltà di vendita e che tuttavia sa recuperare il terreno inizialmente perduto. Infatti già nel 1472 vede ben tre edizioni quasi contemporanee, delle quindici complessive del Quattrocento, in tre luoghi distanti tra loro, Foligno, Mantova e Venezia, e poiché la prima a essere pubblicata in ordine di tempo, l'11 aprile di quell'anno «*mille quatro cento septe et due/nel quarto mese adi cinque et sei*» come si legge nell'explicit, è quella di Foligno,

ad essa va assegnata, sia pure per poco, la palma dell'edizione principe, che merita anche, in rapporto alle altre, per l'eccellenza del testo e per l'eleganza dei caratteri tipografici. Questi, come avviene per altri incunaboli, sono modellati direttamente su quelli dei manoscritti, essendo stati spesso i primi tipografi dei copisti che ritengono la stampa a caratteri mobili come una nuova forma di scrittura, come «ars artificialiter scribendi» appunto, tanto è vero che nel colophon usano ancora spesso la parola «scribere» prima di far prevalere il termine «imprimere», partendo dall'ovvia considerazione che lo scrivere senza penna sia una logica evoluzione meccanica e moderna di quella manuale.
Johann Numesteir[1], lo stampatore tedesco di Foligno, appartiene appunto alla schiera degli ex copisti che si sono adattati alla nuova arte, e conosce a Roma Emiliano di Piermatteo degli Orfini, uomo geniale e versatile, rinomato orafo, medaglista e zecchiere pontificio, soprintendente della zona, proprietario di una cartiera, quella del castello di Pale, particolarmente prospera e nota nel '400. Convinto dalla preziosa presenza della materia prima a Foligno e dall'entusiasmo dell'Orfini, così preparato e pronto a cogliere la sbalorditiva novità della stampa e a diventarne un convinto assertore, il Numeister costituisce con lui e con Evangelista Angelini da Trevi una società e già nel 1470 dà alla luce nella località umbra il primo libro, il *De Bello Italico adverso Gothos* di Leonardo Bruni e le *Epistolae ad Familiares*[2] di Cicerone. Subito dopo, nel 1472 dà alle stampe la *Commedia* intitolata: *Comincia la Comedia di/dante alleghieri di Firenze nella quale tracta/delle pene et punitioni dei vitii et demeriti et premi delle virtù…* ispirandosi direttamente, secondo quanto sostenuto da Emanuele Casamassima, al testo manoscritto di un codice appartenente al gruppo del «Dante dei Cento», il codice *Lolliano 35* della Biblioteca del Seminario di Belluno. Lo stampatore si serve degli stessi caratteri tendenti al gotico, usati in prevalenza per stampare fino a tutto il Cinquecento le opere di tipo "popolare", rispetto a quelli umanistici o romani, impiegati per i testi di livello più alto, già adoperati per le prime due opere, impaginando il testo con austera, elegante semplicità, su un'unica colonna senza commento, senza numerazione e registro, forma in uso quasi costante per i manoscritti danteschi del Trecento e del Quattrocento.
Pare che i punzoni di questi caratteri siano stati fatti dallo stesso Orfini, battuti da Crafto di Magonza, aggiustatore di puntoni, e fusi da Stefano di Magonza, i quali, prima del 1470, si trovano già a Foligno come copiatori di manoscritti.

Gianfranco Folena, dopo avere affermato che le prime edizioni a stampa «non hanno molta importanza per il testo, dal momento che esse rappresentano per lo più la riproduzione di un codice qualsiasi con interventi arbitrari e maldestri, piuttosto che un lavoro anche embrionale di recensione critica, di editio variorum», mentre «grandissima è la loro importanza culturale e linguistica», definisce l'edizione di Foligno «gremita di errori, ma rappresentante una tradizione migliore di quanto si sia detto e soprattutto migliore talora della famosa Aldina del Bembo»[3].
La tiratura originale di tale edizione[4], rientrante nella norma per quanto riguarda gli incunaboli, è di 300 esemplari, dei quali, tra biblioteche pubbliche e private in Italia e all'estero, si conoscono oggi una quarantina di superstiti.
Tra questi, una copia su pergamena, considerata l'esemplare più bello a noi noto, del *Dante* di Foligno, facente parte della biblioteca di Sir George Holfard di Londra, viene acquistata nel 1927, alla morte del ricco bibliofilo, dal noto commissionario americano Wolf Rosenbach[5].
Dell'edizione folignate l'Estense possiede ed espone uno dei rari esemplari superstiti, parzialmente mutilo, con iniziali rubricate e con interventi miniatori, come si usava per i primi incunaboli, pervenuto con la Raccolta Muzzarelli[6], che si è affiancato a un esemplare del facsimile, stampato a Torino nel 1911[7], posseduto dalla Biblioteca. L'ultima riproduzione di tale edizione, in ordine di tempo, è quella anastatica prodotta a Foligno nel 1973.
Quasi contemporanea è, in quel fortunato 1472, l'edizione mantovana che nasce in un contesto culturale simile a quello folignate, nel quale alla cultura di uomini educati umanisticamente si affianca e convive l'interesse per la letteratura volgare. Infatti a tali connotati corrispondono gli uomini, tutti collegati alla corte dei Gonzaga, che caratterizzano le prime vicende tipografiche della città virgiliana[8]: si tratta di Pietro Adamo de Micheli[9], uomo di legge con prevalenti interessi letterari, che, nella speranza di guadagni consistenti dalla nuova arte, introduce la stampa a Mantova, l'amico Filippo Nuvoloni, uomo d'arte e di lettere cultore della letteratura volgare e Colombino Veronese, professore di grammatica a Mantova che succederà nel 1480 a Mario Filelfo in qualità di precettore dei figli di Federico Gonzaga.
Il De Micheli chiama alcuni tipografi tedeschi, tra i quali i fratelli Georg e Paul Butzbach, che, impiegando un carattere romano, dopo un trattato di diritto, due testi del Nuvoloni e del De Michelis, una *Roma*



INFERNO

CANTO.XX.DELLA PRIMA CANTICA DI DANTHE.

Equita el poeta nella descriptione delle bolgie:& pone che nella q̃rta sono puniti glindiuinatori di qualũche spetie sieno.Er certo fu ãtichissima opinione cõfirmata dal cõsenso di tutte le natiõi che tra glhuomini sia una certa pſumptione:& sciẽtia delle cose future:laq̃le elatini chiamono diuinatione Egreci Mantice:q̃sta e o naturale o artificiosa. Laq̃le diuinatione naturale ha in se furore diuino & sogno. Imperhoche molti mossi da diuino furore come appresso de gẽtili gloracoli.& appresso glhebrei e ppheti pdiceuono le cose future. El signo e di tre spetie.Imphoche alcuna uolta si sogna q̃llo che ha essere.Ma ha di bisogno dinterpretatione. Come q̃llo ch̃ sognaua pmere luua nella coppa.& ioseph interpreto che diuẽterebbe picerna del re:& seruirebbelo a mensa di coppa.Alcuna uolta si sogna di uedere la cosa in q̃l medesimo mõ che sara:& e decta uisione.Alcuna uolta apparisce nel sogno chi ti narra le cose aptamente come sarãno. Et q̃sto chiamano oracolo.Ma spesse uolte sono insieme come nel uirgiliano Enea nel q̃le uide Hectorre i forma molto mesta & luctuosa.& udi le parole nelle q̃li lo cõfortaua a fuggire. La diuinatione artificiosa cõtiene i se Aurispicina Augurii. Astrologia:& sorte. Aurispicinia cõtiene i se q̃lla diuiatiõe ch̃ pigliauno dala forma sito & colore delle iteriora delaiale eliq̃le sacrificauono.cõe la matia del di ch̃ cesare fu morto nõ si uide el cuore del bue che lui sacrifico. Augurio e la diuinatione facta o dal gusto o dal garrito de gluccegli.Imphoche glauguri alcuna uolta porgeuano lesca a polli che p q̃sto teneuono rinchiusi. Et secondo che di q̃lla si pasceuano cosi interpretauono el fine della cosa.Alcuna uolta guardauono in aria el uolare & il cãto de gluccegli & secõdo la generatione di q̃gli iudicauano.Perche altro augurio da el coruo.altro la cornacchia.altro el picchio altro glaltri.Et altro cãtare & uolare a un mõ:& altro aunaltro.Et altro se uengono a dextra:& altro se a sinistra.Ne solamẽte gluccegli.Ma ancora glaltri aiali dãno buoni & mali augurii. come sono lupi:uolpi:cani & serpẽti:& simili.Ne sono molto differẽti da q̃sti emõstri & portẽti:eq̃li uengono cõtro a natura.Onde nelexercito dixerxe pche la caualla partori una lepre annũciorono glaugurii la timida fugga di q̃llo exercito.Astrologia pdice le cose future secõdo uarii corsi delle stelle ne q̃li sono cõiũctiõi oppositioni:sextili:trinii:q̃drature & altri aspecti.& di q̃sta uoglono che sia spetie geomantia.de laq̃le tracteremo nel purgatorio.Et sorte trouate secõdo glãtichi nella citta de pneste hoggi decta Pelestripa.Epiromantia facta col fuoco.Negromãtia cho corpi morti a q̃li si reuoca laia.Hydromãtia facta cõ lacq̃.Chyromãtia laq̃le si cõsidera nelle linee della mano.Tutte q̃ste cose richiederebbeno ,plipsa oſone se uolessimo p suo ordine explicarle.Ma nõ basta el tẽpo a chi si,ppone si lũgha & diuersa materia.Di nuoua pena. Quasi iusitata & iaudita & maggior che laltre:& fa lauditore attẽto,pmettẽdogli cose iusitate & nõ piccole.ET Dar materia al uigesimo cãto.cioe al uigesimo capſo.DELLA pria cãzone:cioe della pria cãtica.Sono tre cãtiche.Inferno purgatorio:& paradiso. Et ſinferno cõtiene.xxxiiii.cãti.Et laltre due cõtẽgono ciascuna.xxxiii.cãti.A dũq̃ i tutto sono cẽto cãti diuisi i tre cãtiche.CHE io ſommersi.cioe laq̃le io tuffai nel cẽtro della terra:Nõ ſommerge la cãtica.Ma discriue i q̃lla linferno ſommerſo.Alchuni texti hãno delle prime cãzone & de ſommersi:cioe de dãnati eq̃li son sõmersi nel cẽtro della terra.Et seqta ch̃ gia era disposto a uedei el fõdo della terra scopto.cioe elq̃le poteua uedei dal põte doue era.CHE si bagnaua di piãto di q̃gli ch̃ uerono puniti.

Epiromãtia. Nigromãtia. Hydromãtia. Cyromãtia.

A pena di q̃sti pone esser:che habbino uolto el uolto di drieto.Et p uoler ueder doue uãno bisogna uadio alindrieto.Questo e ſupplicio molto cõueniente chel cõtrario sia pũito col suo cõtrario.Et chi ha uoluto ueder troppo auãti uegga so'o el drieto.Et chi e stato si temerario ch̃ habbi uoluto ueder el futuro.Ilche idio ha dinegato alhomo cõe cosa laq̃le nõ gle utile ne e uerisimile che potẽdo dio darci uera cognitione dele cose future se si fossino utili cie lharebbe da te:pche idio uuole ogni bene essendo ſomma bonta.FORSE p forza gia di plasia.Paralysis i'greco e uno morbo:elq̃le pche

I nuoua pena mi cõuien far uersi
& dar materia al uigesimo canto
della prima canzon che io ſommersi
Io era già dispoſto tutto quanto
a riguardar nello ſcoperto fundo
che mi bagnaua dangoſciosso pianto

Et uidi gente per lo uallon tondo
uenir tacendo & lachrymãdo al passo
come fanno letanie in questo mondo
Comel uiſo miſcese in lor piu basso
mirabilmente apparue esser trauolto
ciascũ tra mento el principio del cassso
Che dale rene era tornato el uolto

20. *Inferno, canto XX, c. LXXXVIIIv.*

triumphans di Flavio Biondo, un'*Ortographia* di Cristoforo Scorza e un *Decamerone*, danno alla luce la *Commedia* esemplata probabilmente su uno dei codici danteschi posseduti dalla Biblioteca dei Gonzaga. L'incipit è: *Dantis Aligerii poetae/florentini Inferni Ca/pitulum Primum incipit*. Dall'explicit: *El Fine/ MCCCCLXXII/Magister Georgius et magister paulus teu/tonici hoc opus mantuae impresserunt ad/iuvante Columbino veronensi*, ricaviamo la data certa, il nome dei due stampatori e soprattutto il nome del curatore, il veronese Colombino, responsabile della correttezza testuale e tipografica e autore di un *Epistola poetica* di dedica diretta al Nuvoloni.

Da notare che l'edizione mantovana, rispetto alle altre due del 1472, è l'unica ad avere un curatore ed è molto più rara di quella di Foligno alla quale ha conteso il primato, fino al punto da far credere a Quirico Viviani[10] che essa sia stata eseguita seguendo un codice «ottimo». Opinione questa condivisa da Karl Witte e da Antonio Panizzi[11] nel rapido raffronto che essi fanno tra le primissime stampe della *Commedia*.

Il Viviani ipotizza che essa preceda addirittura l'edizione della città umbra, mentre il De Batines[12] sostiene che quella mantovana, che «non cede in niente, per rarità, a quella di Foligno», anticipa di pochissimo quella di Jesi, e che «l'abate Viviani assicura inoltre essere stata fatta sopra un ottimo Codice, ed avervi esso attinto per la sua edizione del 1823 gran copie di preziose lezioni».

Vi sono però pareri contrari come quello di Gaspare Finali il quale, nel 1897, recensendo l'opera curata dal Vernon, sostiene che «niuna delle quattro stampe … si direbbe sia stata tratta da un abbastanza buon manoscritto; non parendo potersi attribuire al tipografo compositore gli errori e gli strafalcioni che in troppo numero ciascuna appartiene», ammettendo tuttavia alla ricerca dei pregi di ciascuna che «la Folignate [è la] più grammaticalmente corretta … la Mantovana [la] più correttamente metrica»[13].

Domenico Fava nel 1921 rileva come dalla riproduzione del 1858 fatta dal Vernon «appare quanto fossero scorretti i testi seguiti da quei primi editori»[14].

Tuttavia Aldo Vallone, raffrontando le prime due edizioni, conclude trattarsi di «due momenti eccezionali in eccezionale coincidenza. Se l'edizione di Foligno è l'espansione somma della genialità di un artigiano, quella di Mantova è il prodotto di più componenti e certo della raffinatezza del pieno umanesimo settentrionale»[15].

Nello stesso anno 1472 appare un'altra edizione della *Commedia* curata dal veronese Federico dei Conti, con il testo su una colonna, con carattere tondo di tipo veneziano e per lungo tempo attribuita a Jesi, dove Federico da Verona è attivo dal 1473 al 1476. Victor Scholderer[16] nel 1932 la assegna però a Venezia sulla base di indiscutibili motivazioni tecnico-tipografiche, rese ancora più credibili dal raffronto delle pubblicazioni stampate dal tipografo a Jesi e a Venezia. Paolo Veneziani concorda con tale soluzione ritenendola più che convincente e giustificata anche «... dagli interessi … per il lato commerciale dell'impresa giustificati dalle generali condizioni economiche di Venezia, dal successivo fiorire nella città dell'industria tipografica e dall'evidente, anche se non straordinario, successo commerciale della Commedia»[17].

Sono invece pacificamente d'accordo per l'assegnazione dell'opera a Jesi, anticipando l'apertura della tipografia in quella città del magister Federico de' Conti al 1471, prima che veda la luce lo studio dello Scholderer, autore come Antonio Panizzi che definisce questa edizione «zeppa di errori grossolani di stampa»; Gaspare Finali che ritiene la Jesina la «più prossima alla moderna ortografia italiana»; Domenico Fava e Giuliano Mambelli nelle rispettive opere già citate[18].

D'altra parte la sottoscrizione finale di questa edizione rarissima, tanto che il Mambelli ne segnala solo sette esemplari dei quali nessuno è alla Biblioteca Estense, non aiuta certo a chiarire il dubbio sul luogo di stampa: *Explicit. Liber Dantis im/pressus.a.Magistro. Fede/rico. Veronesi. MCCCC/LXXII. Quintodecimo. [K] a-/lendas. Augusti.*

Il Mambelli, concordando con il De Batines[19], che, pur citandola, dichiara «a nessuno è mai riuscito vederla nelle Biblioteche», fa anche giustizia di un'edizione milanese del 1478 che sarebbe stata stampata dal parmense Antonio Zaroto, citata da alcuni «bibliografi» tra i quali il Panzer[20] che segnala un'edizione in folio della *Divina Commedia* «Mediolani, Per Antonium Zarotum MCCCCLXXIII», concludendo però che «le più diligenti ricerche hanno dimostrato l'inesistenza di tale edizione del Dante»[21].

Il Mambelli[22] annota poi nei suoi annali un'altra edizione de *La Comedia* «senza note tipografiche in folio piccolo di carte 88 a 2 colonne e caratteri romani», dicendola «stampata a Napoli, coi caratteri del tedesco Sisto Riessinger verso il 1474 e fatta per cura di Francesco del Tuppo, napoletano "studiante de lege"». Il De Batines[23], citandola «come la più rara di tutte le edizioni antiche della Divina Commedia», la assegna cronologicamente al 1474 e dichiara che ne esistono due esemplari, di cui uno nella Biblioteca Reale di Stoccarda e l'altro nella Magliabecchiana di Firenze. Per quanto riguarda il secondo la notizia è superata poiché, dopo essere scomparso, è attualmente nella Biblioteca Trivulziana di Milano[24] a seguito dell'acquisto fattone a Londra nel 1882 dal marchese Gian Giacomo Trivulzio. Un terzo esemplare mutilo è conservato al British Museum.

Recentemente anche Luciana Martinelli[25], enumerando le edizioni del '400, cita quella di Milano del 1474 senza però fornire elementi di giudizio.

Prendendo in considerazione tale edizione, nel dichiarare che è molto rara, tanto che se ne conosce una sola copia esistente nella Regia Biblioteca di Stoccarda, oltre a quella che si conserva nel museo britannico, Gaspare Finali[26] la dice «stampa napoletana del 1475».

Anche Domenico Fava parla della «stampa napoletana senza data e senza nome di stampatore detta del Tuppo ... anteriore all'altra stampa napoletana del Moravo del 1477» senza però azzardare una datazione, ma sottolineando che «l'edizione del Tuppo è considerata la più rara di tutte, non conoscendone che tre esemplari e per giunta incompleti»[27].

Al Del Tuppo, persona di molteplici interessi culturali e grande animatore, ed editore anche del Boccaccio, del Petrarca, nonché di classici latini e greci[28], spetta il merito, se non di apprestare una sua edizione del Poema, di risvegliare nella capitale del Regno e quindi nel Mezzogiorno d'Italia, il culto per Dante, assecondando così il risveglio umanistico favorito dalla corte aragonese di Ferdinando I, dove operano i giovani talenti della letteratura volgare napoletana, dal Pontano al Sannazzaro. A quella corte Lorenzo il Magnifico dona nel 1476 un manoscritto noto come *Raccolta aragonese*, nella quale si trovano la *Vita nuova* e le *Rime* di Dante, oltre ai componimenti di altri poeti duecenteschi.

Gianfranco Folena definisce l'edizione del Del Tuppo, ritenuta un tempo assai anteriore («s.d. ma del 1479»), «ingiustamente famosa»[29], ma anche Anna Chiavacci Leonardi la assegna al 1478 in concorrenza con quella del 1477, ritenendola però una riproduzione della folignate «come è chiaramente provato dagli errori e dalle lacune del testo che vengono puntualmente riprodotti»[30]. E lo stesso fa anche Patrizia Costabile[31] che la considera seconda «edizione napoletana», tesi avvalorata da una lettera di Del Tuppo agli Eletti della città di Napoli, da lui posta alla fine dell'opera, nella quale riferisce di una controversia avuta con il «fiero judio», evidentemente un libraio concorrente, il quale ha tentato di impedirgli la stampa della *Commedia*, perché una seconda edizione avrebbe inflazionato il mercato danneggiando la prima del 12 aprile 1977[32].


PROLOGO DI CHRISTOPHOR
DANTHE ALIGHIERI SOPI
ILECTAN
delle teneb
trional uen
denti : Ilch
Piaccia cos
ma potesta
accio che fi
ciſſimo exil
na. Doue n
bilitati cor
fu ſanza principo coſi ſara ſanza fine.
cibati dambroſia & dinectare el quale e/
datore de beni concedi allhumana gen
fuſſi chi ſuccedeſſi nelle ſedie lequali g
ti atutti gluhuomini & peculiarmente a
Noi de profundis ad te clamamus do
cationis noſtre. Porgeci baſtone che ſo
ti di quello che Dauid concitato daltu
qui deſcendunt in infernum: Sed nos q
re mortine quegli che per tal dannatic
confermati in habito di uirtu o alman
tra tibenidiciamo. Porgi lume a quegli
in queſta interpretatione ſoccori col tu

18. *Prologo del Purgatorio, c. 144r*

Tuttavia l'edizione napoletana di data certa è quella del 1477, da molti attribuita, a partire dal De Batines[33], che la dice edizione rarissima, e fino al Mambelli[34] che si rifà anche al parere del bibliografo napoletano Corsano Serra, alla stamperia di Mattia d'Olmütz, detto il Moravo. Questi, proveniente da Genova, inizia la sua attività nella città partenopea nell'anno 1475, meritando di essere paragonato al celebre Nicola Jenson di Venezia per la bellezza dei suoi caratteri e per la perfezione delle sue edizioni.

Viene indicata nell'explicit la «*cipta di Napoli*» e la data: «*A di XII dil mese/di aprile MCCCCLXXVII*»[35]. Manca il nome dell'editore e del tipografo.

Per la bellezza dei caratteri usati e per l'impaginazione con larghi margini, Patrizia Costabile, nel cata-



18. *Purgatorio, canto I, c. 144v.*

logo della mostra *Pagine di Dante*, assegna tale edizione non più al Moravo, ma a un'anonima tipografia definita «del Dante», ipotesi ora la più accettata tra i bibliografi. Essa è tuttavia chiaramente la riproduzione materiale di quella di Foligno della quale ripete gli errori, aggiungendone anche altri, per cui può essere considerata più una curiosità bibliografica che lavoro utile agli studiosi.

Allorché Henry Clark Barlow nel 1870, trovandosi in Italia, dichiarerà di volerne fare una ristampa, rinuncerà all'impresa proprio dopo avere accertato la sua poca attendibilità[36].

Di queste quattro prime edizioni della *Commedia* senza commento, Foligno, Jesi, Mantova e Napoli (Del Tuppo), Lord George John Warren Vernon, nel 1858, darà alle stampe una riproduzione dalla quale emergerà chiaramente quanti errori inficiassero le lezioni adoperate dai primi editori[37]. La bella edizione a due colonne si avvarrà di un'introduzione di Antonio Panizzi, il celebre patriota e bibliografo reggiano, che, esule a Londra, diviene direttore della Biblioteca del British Museum.

Ancora un'altra edizione senza commento viene stampata a Venezia nel 1478 da Filippo di Pietro, ma già nel 1477 è apparsa nella città lagunare la prima corredata da un commento, inaugurando così una tradizione che caratterizzerà per il resto del Quattrocento l'editoria dantesca, incontrando poi favore anche nel secolo seguente.

L'idea di affiancare al testo un commento, riconoscendo così a Dante l'autorità di un classico da leggersi e spiegarsi nelle scuole, è dell'editore Guido Berardi da Pesaro il quale, insieme a Vindelino da Spira, decide di stampare nel 1477, a distanza di cinque anni dalla prima edizione, la *Commedia* premettendo al testo una vita del Poeta, quella del Boccaccio, e un sommario dell'opera, seguito dal *Commento* di Benvenuto da Imola, prestigioso nome noto anche ai primi umanisti fiorentini. In realtà si tratta di un falso editoriale da attribuirsi più che ad ignoranza dell'editore Berardi, come qualcuno ha supposto, al desiderio di colpire il lettore con un nome certamente più conosciuto rispetto a quello di Jacopo della Lana, l'oscuro notaio dei primi decenni del secolo, il cui *Commento* scritto in volgare, rispetto a quello di Benvenuto scritto in latino, risulta più chiaro e semplice e più breve e quindi viene prescelto e affiancato al difficile testo dantesco.

A parere di Carlo Dionisotti «lo scambio non è irrilevante. Benvenuto era un nome allora più sonoro ed il commento da lui composto, se umanistico propriamente non era, certo poteva considerarsi più adatto a lettori del tardo Quattrocento che non il remoto Commento di Jacopo della Lana … Ma era un commento latino, d'una latinità che nel 1477 non poteva essere più accettata. Senza dubbio l'editore veneziano del 1477 mostrò di avere buon fiuto aggiungendo al testo di Dante un commento»[38].

L'edizione stampata da Vindelino, in un gotico per lui insolito dal momento che aveva a disposizione un eccellente carattere romano, viene definita «abbastanza rara»[39] da Giuliano Mambelli, che dà anche un elenco delle biblioteche che la possiedono, e che riconosce il *Commento* come quello di Jacopo della Lana. Tesi questa già sostenuta dal De Batines che si dice confortato dall'opinione di Girolamo Tiraboschi, mentre si dichiara sorpreso di trovare scritto nel *Manuel du libraire* del Brunet che il «Commento di questa edizione non porta nome di autore, ma che generalmente vuole attribuirsi a Benvenuto da Imola, per quanto alcuni lo dicono Jacopo della Lana», affermazione quest'ultima che confuta, sostenendo che «una tale opinione è abbracciata da pressoché tutti gli eruditi danteschi»[40].

Lo stesso *Commento* di Jacopo della Lana correda l'edizione stampata a Milano tra il 1477 e il 1478 per la cura di un altro umanista novarese appassionato cultore di Dante, Martino Paolo Nibia, che si sottoscriveva latinamente «Nidobeatus», precettore dei figli del marchese del Monferrato al quale dedica quella stampa, corredandola di una elegia «ad lectorem» dove spiega che la scelta del pur antiquato *Commento* è dovuto al fatto che è da ritenersi ancora il migliore tra gli otto a lui noti, anche se bisognevole di aggiunte e aggiornamenti, cosa che egli fa puntualmente. Si riscontra quindi, in tal caso, una ben diversa consapevolezza critica nella selezione e una vera attenzione filologica per il testo della *Commedia*.

La Biblioteca Estense possiede un esemplare della *Commedia* «nidobeatina», caratterizzato dalla presenza di uno stemma nobiliare posto sul risguardo anteriore e pervenutole con la Raccolta Muzzarelli.

Se le prime edizioni della *Commedia*, per la loro frequenza e disposizione geografica, hanno già segnalato l'importanza dell'opera di Dante nel quadro della cultura quattrocentesca italiana, non soltanto fiorentina, quella veneziana del 1477 ha aggiunto il riconoscimento della scuola dove non solo bisogna leggere, ma capire verso per verso con l'aiuto di un commento. L'edizione nidobeatina dal canto suo, è famosa anche perché, nel secolo XVIII, servirà al grande *Commento* di Baldassarre Lombardi, e Carlo Dioni-

85

COMINCIA LA SECONDA Parte
dela conmedia di dante alleghieri difirenze
nellaqual parte ſipurgano licõmeſſi peccati
et uitii dequali luomo e comfeſſo et pẽtuto
conanimo diſatiffatione. Et contine·xxxiii·
canti. Qui nel primo canto ſono quelli che
ſperão diuenire quãdo cheſia alebeati gẽti:·

PER CORRER meglior
acque alzai le uele
O MAI la nauicella del
mio in gnegno
CHE Laſcia dietro aſſe
mar ſi crudele
Et cãterõ diquel ſecõdo regno
doue lubumano ſpirto ſipurga
et diſalire alciel diuenta degno
Ma qui la morta poeſi riſurga
oſãte muſe poi che uoſtro ſono
et qui caliope alquanto ſurga
Sequitandol mio canto conquel ſono
dicui lepiche miſere ſentiro
locolpo tal che diſperar perdono
Dolce color doriental zaffiro
che ſacchogleua nel ſereno aſpetto
dalmezo puro inſino alprimo giro
Algliocchi miei ricomincio diletto
toſto chio uſci fuor delaura morta
che mauea contriſtato liocchi elpetto

15. *Purgatorio, canto I, c. 85r.*

sotti[41] osserva che «da Milano, con eloquenza umanistica … veniva offerta in lettura ai principi».
Ma occorre sottolineare che essa segna anche la fine di un'epoca. Solo tre anni dopo, il 30 agosto del 1481, Dante viene dato alle stampe, non più con il vecchio *Commento* laneo, non più in esilio, ma di nuovo a Firenze, reintegrato e riaccettato nella sua città, in veste magnifica con le illustrazioni eseguite da Baccio Baldini su disegni del Botticelli, il quale ha già dipinto e intarsiato su pergamena l'intero poema dantesco per Lorenzo dei Medici, lavoro «giudicato meraviglioso»[42] e ritenuto molto più importante delle figure dell'edizione del 1481, accompagnata dal nuovo *Commento* di Cristoforo Landino. L'opera, solennemente presentata alla Signoria[43], è la prima edizione che al testo accompagna un parziale commento figurativo per mano di un artista tra i maggiori allora viventi[44], ma anche un commento letterario del tutto nuovo, moderno, del più autorevole, se non del maggiore umanista che insegni in quel momento a Firenze. Uscita dai torchi di Niccolò di Lorenzo tedesco, detto «della Magna», il maggiore tipografo allora attivo in città, la *princeps* di Firenze si distacca da tutte le altre rivelandosi non solo la più bella dal punto formale e compositivo, ma anche la più fortunata e, non casualmente, è l'unica ad essere riprodotta nelle successive sei stampe che si avranno prima dello spirare del secolo XVI. Il merito sta tutto nell'assoluta novità del testo del Landino che, dopo avere lavorato ad Orazio e a Virgilio, i più grandi del mondo latino, presenta Dante come portatore della nuova idea del mondo legata a Platone, alla sua visione filosofica e insieme religiosa dell'uomo e al suo profondo concetto di poesia, attualizzando i vecchi schemi scolastici che sono stati a fondamento della cultura del secolo precedente.
L'Alighieri, attraverso il rivoluzionario modo di proporsi del *Commento* landiniano, che si contrappone alla visione precedente e impone un modo di leggere e interpretare il Poeta umanistico e platonico secondo la visione che il secolo XV trasmette al XVI e che rimane vivo per tutto il Cinquecento, ma, in realtà, fino a tutto il Settecento, diventa dunque attuale e improvvisamente allacciato alla cultura più avanzata di quel tempo.
Il Landino, dopo il proemio su «che cosa sia poesia e della origine sua divina» che già si impone all'attenzione per la novità del suo lavoro, e dopo avere illustrato quale sia il compito del Poeta tra gli uomini, presenta alla Signoria «il nostro cittadino Dante» del quale esalta l'eloquenza paragonandola a quella dei più grandi dell'antichità, Omero e Virgilio. Con questa eleganza egli «abbraccia il cielo, abbraccia la terra, abbraccia il tartareo regno; e dal centro … pel Purgatorio salendo, con aquiline ali vola alle supreme sedi».
Il commentatore imposta tutto il suo lavoro su due filoni: quello morale e filosofico, imperniato sull'idea platonica dell'uomo che ascende verso il sommo bene e quello letterario, attraverso la focalizzazione delle bellezze retoriche dell'opera dantesca, compiendo così il primo tentativo critico di esaminare ed illustrare la tecnica espressiva di Dante.
Il Landino, che con il suo *Commento* fa pensare a un lavoro di anni, ma che in realtà compie in pochi mesi, avendolo iniziato solo nel 1480, ha certamente tra le mani l'edizione milanese della *Commedia*, come si evince con chiarezza dall'epistola dedicatoria ai signori di Firenze: «Questo solo affermano, haver liberato el nostro cittadino [Dante] dalle barbarie di molti externi italiani, nei quali da commentatori era stato corrotto, e al presente così puro e semplice è paruto mio officio apresentarlo ad voi, illustrissimi signori nostri, acciò che … sia dopo lungo exilio restituito nella sua patria, e riconosciuto né romagnolo né lombardo, né degli idiomi di quegli che l'hanno commentato, ma meno fiorentino, la quale lingua tutte l'altre italiche avanzi, manifesto testimonio ne sia che nessun nel quale apparisca o ingegno o doctrina, nè versi scripse mai né prosa, che non si sforzarsi usare el fiorentino idioma».



19. *Inferno, canto XX, c. XCIr.*

È chiara l'allusione alla contaminazione effettuata dal novarese Nidobeato sul *Commento* del bolognese Jacopo della Lana, ed il Landino apre quindi una sfida, un dibattito linguistico, che si illude probabilmente di chiudere contestualmente, ma che in realtà viene rinviato e, dopo essere affiorato qua e là durante gli ultimi venti anni del secolo, esploderà e dominerà la scena letteraria del primo Cinquecento, e, non casualmente, l'opera di Dante che ha originato quella diatrìba linguistica, si troverà ancora al centro di quella, allorché toccherà il massimo sviluppo critico.
Il *Commento* landiniano rimane una pietra miliare nella critica dantesca, nonostante il giudizio negativo che ne dà prima Giuseppe Fatini[45], per il quale il valore di quello è ben modesto, e poi Vittorio Rossi, secondo il quale «l'individualità storica del Poeta è svisata e fraintesa, non rappresenta un progresso nell'integrazione della Commedia rispetto ai vecchi commenti, che ligi alla tradizione scolastica e pervasi dallo spirito dell'età subito seguita alla dantesca, in qualche modo riescono ad avvicinarsi al Poeta. Rappresenta uno stato necessario necessario degli studi danteschi. Esso ci mostra anche Dante trasferito in quel mondo fantastico in cui gli umanisti vivevano, e trattato, giudicato, commentato come un antico»[46].
La descrizione critica più valida rimane però a tutt'oggi quella effettuata nel 1890, nella sua tesi pisana, da Michele Barbi[47] secondo il quale «raccogliendo il meglio degli antichi commentatori, aggiungendo il fiore della sua svariata e copiosa cultura, il Landino, riusciva a comporre un'opera che doveva avere una grande fortuna».
Di tale edizione la Biblioteca Estense Universitaria conserva ed espone un ottimo esemplare[48], donato nel 1829 da Francesco IV d'Este e con una nota di possesso che lo dice di proprietà, nel secolo XVI, di un certo Lodovico di Bernardo di Nicolò di Pierozo di Pietro Peri.
L'edizione col *Commento* Landiniano domina la scena per tutto l'ultimo ventennio del Quattrocento ed oltre, attraverso numerosissime ristampe, da allora in poi spesso corredate anche da immagini, prima xilografiche e poi incise in rame.
L'edizione veneziana del 1484, uscita dai torchi del monzese Ottaviano Scoto, è la prima stampata a Venezia col *Commento* landiniano[49]: esiste all'Estense un esemplare, l'α.C.4.1, non selezionato per la mostra bibliografica.
La seconda edizione, delle sei della *Commedia* con *Commento* di Cristoforo Landino, è quella stampata a Brescia nel 1487[50] da Bonino Bonini di Ragusa che correda l'opera con 68 xilografie a piena pagina, tranne una, che ne fanno la prima edizione che si può definire veramente illustrata del Poema dantesco, anche se le xilografie non eccellono per raffinatezza di esecuzione. La Biblioteca Estense possiede ed espone uno splendido esemplare, l'α.1.5.14, proveniente dall'antico Fondo estense e reso unico dal lavoro di un artista che è intervenuto a stampa avvenuta, miniando le iniziali di ciascuna Cantica e adornandole di un fregio marginale. A c. 10 è presente pure uno stemma miniato con le iniziali «I.F».
Segue l'edizione nel marzo del 1491 stampata a Venezia da Bernardino Benagli e Matteo Codecà da Parma, nella quale il Poeta è chiamato per la prima volta «inclyto & divo», illustrata da 100 raffinate xilografie, delle quali tre grandi incisioni all'inizio di ciascuna Cantica e piccole vignette in testa a ciascun canto. Dei due esemplari conservati all'Estense, è stato selezionato per la mostra l'α.C.1.7 appartenente all'antico Fondo estense e citato da Giuliano Mambelli, allorché elenca quanto posseduto dalle Biblioteche italiane[51].
La quarta edizione col Commento landiniano, adorna di figure, è ancora stampata a Venezia nel novembre 1491 «per Petro Cremonese dito veronese»[52], emendata come la precedente da Pietro da Figino, maestro in teologia ed eccellente predicatore dell'ordine dei Frati Minori.
Seguono ancora due edizioni veneziane, la quinta e la sesta delle sei corredate da quel *Commento*, una del novembre 1493[53] impressa da Matteo Codecà con le xilografie dell'edizione del Benagli, «rivista da maestro Pietro da Figino», della quale esiste in Biblioteca Estense un esemplare, l'α.C.1.18 non esposto in mostra, proveniente dall'antico Fondo estense, l'altra dell'ottobre 1497[54] stampata dal bergamasco Pietro di Giovanni de Guengi da Palazago, bergamasco che riproduce in testa a ciascun canto le piccole xilografie delle due edizioni precedenti. Della seconda esistono in Biblioteca Estense due copie, l'α.A.1.16 dell'antico Fondo estense e il n.3 della Raccolta Ceppelli. Quest'ultima, impreziosita dalle postille marginali manoscritte dell'*Inferno* di mano di Ludovico Castelvetro, è stata selezionata per la mostra.
Questo il filone editoriale che si basa sul *Commento* landiniano, che certo ha un'importanza decisiva per la conoscenza e la diffusione di Dante, determinando la rottura del fronte umanistico che, in nome di Platone, combatte l'aristotelismo scolastico medievale, creando, proprio in seno al platonismo, il trionfo della *Commedia*. Secondo Eugenio Garin, «pur con i

debiti ai precedenti commenti» esso ci consegna «un Dante singolare, una singolare sintesi di concetti, che pure volgarizzò per qualche decennio, come poche altre opere, le posizioni di una cerchia insigne di dotti … Ormai, lungo questo tramonto di secolo, per quasi venticinque anni non è più possibile una storia della splendida fioritura dottrinale di Firenze senza incontrare a ogni passo l'Alighieri, questo Alighieri»[55].
Se tale indirizzo non si estingue nel Cinquecento, tuttavia va via via esaurendosi, pur conoscendo ben cinque ristampe nella prima metà del secolo, tutte veneziane, tra le quali si segnala quella del gennaio 1529 «ad instantia del nobile messer Lucantonio Giunta Fiorentino» da Giacomo Pocatela, l'ultima in folio, con un vero e proprio frontespizio in rosso e in nero, due cornici figurate con un gran ritratto di Dante, tre figure a piena pagina e novantasei piccole, copiate dalla stampa del 1491 del Benali[56].
Appartengono sempre a tale filone le tre edizioni, ancora tutte veneziane, stampate da Bernardino Stagnino «de Trino de Monferra» nel novembre 1512, nel marzo 1520 e nel 1536, quest'ultima «ad instantia di M. Gioanni Giolito da Trino», l'editore che si sta imponendo in quegli anni. Tutte[57] hanno le condizioni tipografiche ed editoriali che per il libro vanno canonizzandosi già dal primo decennio del secolo XVI e cioè il formato ridotto da folio in quarto, con conseguente riduzione della grandezza dei caratteri tipografici e delle illustrazioni che pure si rifanno alle precedenti.
Dell'edizione del 1536, che presenta il ritratto di Dante sul frontespizio e varie xilografie, la Biblioteca Estense possiede tre esemplari, l'88.K.17, l'A.15.D.20 e la Raccolta Fogliani 671, non selezionati per la mostra.
Sempre veneziana, e con il commento del Landino, è l'edizione stampata con molta cura nel gennaio 1529 «per Jacopo del Burgofranco, Pavese, ad instantia di "Lucantonio Giunta, fiorentino».
A fronte dell'interesse e della fortuna editoriale della *Commedia,* specie nell'ultimo ventennio del Quattrocento, pare opportuno sottolineare che, nel corso di tutto il secolo XV, così come già nel XIV, l'attenzione verso le opere minori di Dante si rivela alquanto superficiale e confusa. Infatti la *Vita nuova* «non deve aver avuto nei secoli XIV e XV una grande diffusione: pochi biografi e commentatori del poema la ricordano; nessuno la imitò; e forse, fuori di Toscana, fu letta da pochissimi anche perché assai per tempo cominciarono a divulgarsi degli estratti contenenti solo le poesie»[58].
Il *Convivio*, come trattato scientifico, ha maggiore fortuna e viene stampato a Firenze nel 1490 a cura di Francesco Bonaccorsi[59], edizione questa, la prima, assai rara, conosciuta e citata dalla Crusca e dalla maggior parte dei commentatori della *Commedia*[60].
Il *De vulgari eloquentia*, una volta tradotto in volgare, assumerà grande importanza nella disputa sulla lingua che si accenderà nel secolo XVI, mentre il XV quasi lo ignora. Il testo originale sarà infatti dato ai torchi solo nel 1577 a Parigi, mentre la traduzione di Giorgio Trissino viene stampata a Vicenza nel gennaio 1529 da Tolomeo Janiculo da Brescia. Di tale edizione la Biblioteca Estense possiede tre esemplari: il 90.R.29, l'α.Y.2.25 e l'α.&.8.35(1), dei quali il primo è esposto in mostra.
Opera invece largamente conosciuta, a causa dei problemi ideologici-politici che il trattato solleva, è il *De Monarchia*, conosciuto attraverso due traduzioni, delle quali la più famosa è quella di Marsilio Ficino, incitato all'impresa da Bernardo del Nero e da Antonio di Tuccio Manetti. A quella egli premette il noto proemio «Dante Alighieri per patria celeste, per abitazione florentino, di stirpe angelica…», consegnandoci un Dante il cui ordine è tutto platonico[61], costruito «col vaso di Virgilio beendo alle platoniche fonti», e che si caratterizzerà tale al punto che, allorché Giovanni Oporino stampa per la prima volta, a Basilea nel 1559, la *Monarchia*, nella lettera dedicatoria afferma che il trattato non è «vetustioris illius Florentini poetae celeberrimi», ma da qualcuno è detto appartenere ad altra persona di nome Dante, «pilosophus acutissimus et doctinimum vir», vissuto nel secolo XV. Congettura questa poi distrutta dalla critica, ma che si rivela emblematica di uno sdoppiamento culturale che a quel tempo era possibile attribuire alla polivalente cultura del poeta fiorentino. Alessandro Sardi scriverà nel 1586[62] «seben non hebbe cognitione della lingua greca … è maraviglia, che non solamente si potesse usare, ma assai più che potesse penetrare nei sensi platonici, come fece».
Notevole è anche la diffusione delle *Rime* dantesche che Lorenzo de' Medici fa inserire nella silloge di antichi rimatori toscani che, come abbiamo visto, invia a Federico d'Aragona. Inoltre versi di Dante figurano qua e là nei codici dove, alla fine del secolo XV e ancora di più nel XVI, vengono raccolte e postillate le edizioni di antichi poeti, e l'edizione fiorentina della *Commedia* del 1491, stampata a cura di Pietro Cremonese, porta in appendice, dopo la sottoscrizione, quindici *canzoni* dell'Alighieri.
Antonio Manetti compie per primo, nella seconda metà del Quattrocento, il tentativo di un'indagine scientifico-matematica della *Commedia*, con i suoi

È chiara l'allusione alla contaminazione effettuata dal novarese Nidobeato sul *Commento* del bolognese Jacopo della Lana, ed il Landino apre quindi una sfida, un dibattito linguistico, che si illude probabilmente di chiudere contestualmente, ma che in realtà viene rinviato e, dopo essere affiorato qua e là durante gli ultimi venti anni del secolo, esploderà e dominerà la scena letteraria del primo Cinquecento, e, non casualmente, l'opera di Dante che ha originato quella diatriba linguistica, si troverà ancora al centro di quella, allorché toccherà il massimo sviluppo critico.
Il *Commento* landiniano rimane una pietra miliare nella critica dantesca, nonostante il giudizio negativo che ne dà prima Giuseppe Fatini[45], per il quale il valore di quello è ben modesto, e poi Vittorio Rossi, secondo il quale «l'individualità storica del Poeta è svisata e fraintesa, non rappresenta un progresso nell'integrazione della Commedia rispetto ai vecchi commenti, che ligi alla tradizione scolastica e pervasi dallo spirito dell'età subito seguita alla dantesca, in qualche modo riescono ad avvicinarsi al Poeta. Rappresenta uno stato necessario necessario degli studi danteschi. Esso ci mostra anche Dante trasferito in quel mondo fantastico in cui gli umanisti vivevano, e trattato, giudicato, commentato come un antico»[46].
La descrizione critica più valida rimane però a tutt'oggi quella effettuata nel 1890, nella sua tesi pisana, da Michele Barbi[47] secondo il quale «raccogliendo il meglio degli antichi commentatori, aggiungendo il fiore della sua svariata e copiosa cultura, il Landino, riusciva a comporre un'opera che doveva avere una grande fortuna».
Di tale edizione la Biblioteca Estense Universitaria conserva ed espone un ottimo esemplare[48], donato nel 1829 da Francesco IV d'Este e con una nota di possesso che lo dice di proprietà, nel secolo XVI, di un certo Lodovico di Bernardo di Nicolò di Pierozo di Pietro Peri.
L'edizione col *Commento* Landiniano domina la scena per tutto l'ultimo ventennio del Quattrocento ed oltre, attraverso numerosissime ristampe, da allora in poi spesso corredate anche da immagini, prima xilografiche e poi incise in rame.
L'edizione veneziana del 1484, uscita dai torchi del monzese Ottaviano Scoto, è la prima stampata a Venezia col *Commento* landiniano[49]: esiste all'Estense un esemplare, l'α.C.4.1, non selezionato per la mostra bibliografica.
La seconda edizione, delle sei della *Commedia* con *Commento* di Cristoforo Landino, è quella stampata a Brescia nel 1487[50] da Bonino Bonini di Ragusa che correda l'opera con 68 xilografie a piena pagina, tranne una, che ne fanno la prima edizione che si può definire veramente illustrata del Poema dantesco, anche se le xilografie non eccellono per raffinatezza di esecuzione. La Biblioteca Estense possiede ed espone uno splendido esemplare, l'α.1.5.14, proveniente dall'antico Fondo estense e reso unico dal lavoro di un artista che è intervenuto a stampa avvenuta, miniando le iniziali di ciascuna Cantica e adornandole di un fregio marginale. A c. 10 è presente pure uno stemma miniato con le iniziali «I.F».
Segue l'edizione nel marzo del 1491 stampata a Venezia da Bernardino Benagli e Matteo Codecà da Parma, nella quale il Poeta è chiamato per la prima volta «inclyto & divo», illustrata da 100 raffinate xilografie, delle quali tre grandi incisioni all'inizio di ciascuna Cantica e piccole vignette in testa a ciascun canto. Dei due esemplari conservati all'Estense, è stato selezionato per la mostra l'α.C.1.7 appartenente all'antico Fondo estense e citato da Giuliano Mambelli, allorché elenca quanto posseduto dalle Biblioteche italiane[51].
La quarta edizione col Commento landiniano, adorna di figure, è ancora stampata a Venezia nel novembre 1491 «per Petro Cremonese dito veronese»[52], emendata come la precedente da Pietro da Figino, maestro in teologia ed eccellente predicatore dell'ordine dei Frati Minori.
Seguono ancora due edizioni veneziane, la quinta e la sesta delle sei corredate da quel *Commento*, una del novembre 1493[53] impressa da Matteo Codecà con le xilografie dell'edizione del Benagli, «rivista da maestro Pietro da Figino», della quale esiste in Biblioteca Estense un esemplare, l'α.C.1.18 non esposto in mostra, proveniente dall'antico Fondo estense, l'altra dell'ottobre 1497[54] stampata dal bergamasco Pietro di Giovanni de Guengi da Palazago, bergamasco che riproduce in testa a ciascun canto le piccole xilografie delle due edizioni precedenti. Della seconda esistono in Biblioteca Estense due copie, l'α.A.1.16 dell'antico Fondo estense e il n.3 della Raccolta Ceppelli. Quest'ultima, impreziosita dalle postille marginali manoscritte dell'*Inferno* di mano di Ludovico Castelvetro, è stata selezionata per la mostra.
Questo il filone editoriale che si basa sul *Commento* landiniano, che certo ha un'importanza decisiva per la conoscenza e la diffusione di Dante, determinando la rottura del fronte umanistico che, in nome di Platone, combatte l'aristotelismo scolastico medievale, creando, proprio in seno al platonismo, il trionfo della *Commedia*. Secondo Eugenio Garin, «pur con i

debiti ai precedenti commenti» esso ci consegna «un Dante singolare, una singolare sintesi di concetti, che pure volgarizzò per qualche decennio, come poche altre opere, le posizioni di una cerchia insigne di dotti … Ormai, lungo questo tramonto di secolo, per quasi venticinque anni non è più possibile una storia della splendida fioritura dottrinale di Firenze senza incontrare a ogni passo l'Alighieri, questo Alighieri»[55].
Se tale indirizzo non si estingue nel Cinquecento, tuttavia va via via esaurendosi, pur conoscendo ben cinque ristampe nella prima metà del secolo, tutte veneziane, tra le quali si segnala quella del gennaio 1529 «ad instantia del nobile messer Lucantonio Giunta Fiorentino» da Giacomo Pocatela, l'ultima in folio, con un vero e proprio frontespizio in rosso e in nero, due cornici figurate con un gran ritratto di Dante, tre figure a piena pagina e novantasei piccole, copiate dalla stampa del 1491 del Benali[56].
Appartengono sempre a tale filone le tre edizioni, ancora tutte veneziane, stampate da Bernardino Stagnino «de Trino de Monferra» nel novembre 1512, nel marzo 1520 e nel 1536, quest'ultima «ad instantia di M. Gioanni Giolito da Trino», l'editore che si sta imponendo in quegli anni. Tutte[57] hanno le condizioni tipografiche ed editoriali che per il libro vanno canonizzandosi già dal primo decennio del secolo XVI e cioè il formato ridotto da folio in quarto, con conseguente riduzione della grandezza dei caratteri tipografici e delle illustrazioni che pure si rifanno alle precedenti.
Dell'edizione del 1536, che presenta il ritratto di Dante sul frontespizio e varie xilografie, la Biblioteca Estense possiede tre esemplari, l'88.K.17, l'A.15.D.20 e la Raccolta Fogliani 671, non selezionati per la mostra.
Sempre veneziana, e con il commento del Landino, è l'edizione stampata con molta cura nel gennaio 1529 «per Jacopo del Burgofranco, Pavese, ad instantia di "Lucantonio Giunta, fiorentino».
A fronte dell'interesse e della fortuna editoriale della *Commedia,* specie nell'ultimo ventennio del Quattrocento, pare opportuno sottolineare che, nel corso di tutto il secolo XV, così come già nel XIV, l'attenzione verso le opere minori di Dante si rivela alquanto superficiale e confusa. Infatti la *Vita nuova* «non deve aver avuto nei secoli XIV e XV una grande diffusione: pochi biografi e commentatori del poema la ricordano; nessuno la imitò; e forse, fuori di Toscana, fu letta da pochissimi anche perché assai per tempo cominciarono a divulgarsi degli estratti contenenti solo le poesie»[58].
Il *Convivio*, come trattato scientifico, ha maggiore fortuna e viene stampato a Firenze nel 1490 a cura di Francesco Bonaccorsi[59], edizione questa, la prima, assai rara, conosciuta e citata dalla Crusca e dalla maggior parte dei commentatori della *Commedia*[60].
Il *De vulgari eloquentia*, una volta tradotto in volgare, assumerà grande importanza nella disputa sulla lingua che si accenderà nel secolo XVI, mentre il XV quasi lo ignora. Il testo originale sarà infatti dato ai torchi solo nel 1577 a Parigi, mentre la traduzione di Giorgio Trissino viene stampata a Vicenza nel gennaio 1529 da Tolomeo Janiculo da Brescia. Di tale edizione la Biblioteca Estense possiede tre esemplari: il 90.R.29, l'α.Y.2.25 e l'α.&.8.35(1), dei quali il primo è esposto in mostra.
Opera invece largamente conosciuta, a causa dei problemi ideologici-politici che il trattato solleva, è il *De Monarchia*, conosciuto attraverso due traduzioni, delle quali la più famosa è quella di Marsilio Ficino, incitato all'impresa da Bernardo del Nero e da Antonio di Tuccio Manetti. A quella egli premette il noto proemio «Dante Alighieri per patria celeste, per abitazione florentino, di stirpe angelica…», consegnandoci un Dante il cui ordine è tutto platonico[61], costruito «col vaso di Virgilio beendo alle platoniche fonti», e che si caratterizzerà tale al punto che, allorché Giovanni Oporino stampa per la prima volta, a Basilea nel 1559, la *Monarchia*, nella lettera dedicatoria afferma che il trattato non è «vetustioris illius Florentini poetae celeberrimi», ma da qualcuno è detto appartenere ad altra persona di nome Dante, «pilosophus acutissimus et doctinimum vir», vissuto nel secolo XV. Congettura questa poi distrutta dalla critica, ma che si rivela emblematica di uno sdoppiamento culturale che a quel tempo era possibile attribuire alla polivalente cultura del poeta fiorentino. Alessandro Sardi scriverà nel 1586[62] «seben non hebbe cognitione della lingua greca … è maraviglia, che non solamente si potesse usare, ma assai più che potesse penetrare nei sensi platonici, come fece».
Notevole è anche la diffusione delle *Rime* dantesche che Lorenzo de' Medici fa inserire nella silloge di antichi rimatori toscani che, come abbiamo visto, invia a Federico d'Aragona. Inoltre versi di Dante figurano qua e là nei codici dove, alla fine del secolo XV e ancora di più nel XVI, vengono raccolte e postillate le edizioni di antichi poeti, e l'edizione fiorentina della *Commedia* del 1491, stampata a cura di Pietro Cremonese, porta in appendice, dopo la sottoscrizione, quindici *canzoni* dell'Alighieri.
Antonio Manetti compie per primo, nella seconda metà del Quattrocento, il tentativo di un'indagine scientifico-matematica della *Commedia*, con i suoi

studi sulla struttura dell'*Inferno* ripresi e assorbiti da Girolamo Benivieni, platonico, pichiano e savonaroliano, vero iniziatore delle analisi scientifiche del *Poema*, nel *Dialogo di Antonio Manetti circa al sito, forma e misura dello Inferno di Dante Alighieri poeta eccellentissimo*, pubblicato a Faenza nel 1506, a distanza di qualche anno dalla morte di quello, avvenuta nel 1497[63].

Infatti nel clima culturale creatosi al limitare dei due secoli, con Marsilio Ficino da una parte e con Cristoforo Landino dall'altra, la figura di maggiore spicco è quella di Girolamo Benivieni, il quale, con la sua opera intorno all'interpretazione della *Commedia* e con il farsi custode del ricordo del Manetti e dei suoi studi, si pone, in nome di questi, come vero e proprio difensore della memoria di Dante e delle sue idee. Sua è una supplica a Leone X, unitamente a Michelangelo, per la traslazione in Firenze delle ossa dell'Alighieri[64].

Di tali sue idee è eloquente espressione il suo *Commento sopra a più sue canzone et sonetti dello Amore et della Bellezza Divina* pubblicato a Firenze nel 1500, e poi il *Cantico in Laude dello eccellentissimo Dante Alighieri*[65], e infine, con maggiore rilievo, il già ricordato *Dialogo di Antonio Manetti...*, entrambi uniti dall'edizione fiorentina del 1506 della *Commedia*[66].

Il Benivieni nel *Dialogo* con il Manetti, il quale sostiene che per intendere bene la *Commedia* occorre «aver il testo familiare e non solo la Cantica dell'Inferno ... ma ancora le altre due rispetto a questo, perché le sono per tal modo incatenate insieme, che l'una serve all'altra», presenta e completa quasi, dandoci testimonianza diretta da un osservatorio privilegiato, la sistemazione delle opere di Dante o a lui attribuite, al tempo note e conosciute: «Io ho non sol vedute, ma lette, la sua Commedia, più sonetti e canzone, un libretto che lui compose essendo ancor molto giovane e intitololo Vita nuova, che sono, come tu sai, versi e prosa, una operetta di quattordici canzone con uno scritto o ver comento, che lui chiama Convivio, sopra a tre di dette canzone. Ho visto ancora in latino la Monarchia, più sue egloghe a diverse persone, citar epistole, il principio della sua Cantica o vero Comedia in versi eroici, e una allegoria sopra la Eneide di Virgilio, se sua opera è però. Queste sono le cose che io ho vedute di suo. Egli è ben vero che io ho inteso che compose un libretto *De vulgari eloquentia*, che si dice esser pervenuto alle mani di messer Rinaldo di Gianfigliazzi, ma questo io non lo vidi mai»[67].

Il Manetti dunque, nella originale interpretazione del Benivieni, allo spirare del secolo, è del parere che chi legge e commenta Dante, deve associare nella sua cultura non solo la scienza, ma anche la salda dottrina linguistica: elementi necessari a capire «l'ingegno» dell'Alighieri «non so se mi basta dire Poeta, volendo con uno solo vocabolo comprendere tutte doti et virtù, che da Dio et dalla Natura furono in questo huomo con si largha et benigna mano raccolte»[68].

Stranamente, proprio nel secolo in cui l'Alighieri ha conosciuto una notevole ostilità, egli è eccezionalmente presente e, anche se spesso respinto sul piano letterario, è recuperato su quello ideologico e filosofico, venendo imitato, celebrato, esaltato.

Nella stessa misura in cui intorno alla sua opera i letterati si danno battaglia, la figura dell'Alighieri diventa simbolo di tutta una civiltà, oggetto di culto da parte di pensatori, di artisti, di politici. È la sua fortuna più alta che culmina e in qualche modo si conclude con Michelangelo e, a tale proposito, è emblematico il giudizio di Benedetto Varchi, figura dominante nel gruppo dei letterati fiorentini[69]: «Non dubito punto che Michelangelo, come ha imitato Dante nella poesia così non l'abbia imitato nell'opere sue, non solo dando loro quella grandezza e maestà, che si vede ne' concetti di Dante, ma impegnandosi ancora di fare quello, e nel marmo o con colori, che aveva fatto egli nelle sentenze e colle parole»[70]. È questo per Aldo Vallone «il primo efficace parallelo che tra i due artisti sommi viene tentato nella nostra storia critica ... Dante con i suoi diavoli, i suoi angeli, e in genere con i suoi temi e figure, passa in Michelangelo: alle parole corrispondono i colori, alla trama un'altra identica e possente, ad un disegno un altro ugualmente felice e suggestivo»[71].

Il Cinquecento

Michele Barbi, iniziando il suo celebre studio sulla fortuna di Dante nel secolo XVI[72] con un'osservazione di Cesare Balbo per il quale il Cinquecento «fu per Dante un secolo di gloria letteraria e diffondentesi», ma anche «di conflitti letterari», sintetizza efficacemente in poche parole come di fatto quel secolo si ponga nei confronti del Poeta fiorentino. Esso infatti avanza fra i giudizi del Bembo e le lezioni degli Umidi e dell'Accademia Fiorentina curata nel 1542 da Cosimo I de' Medici e dell'Accademia della Crusca che dal 1582 le succede, e poi le stroncature di Rodolfo Castravilla[73] e le difese di Carlo Lenzoni[74], di Jacopo Mazzoni[75] e di Vincenzo Borghini[76], i commenti del Vellutello e del Daniello, gli

unici del secolo, ed entrambi del 1572 alquanto mediocri, e le trenta complessive edizioni della *Commedia*[77].

«Il Cinquecento – secondo Eugenio Garin – sostituisce ... una visione pacata ed adeguata: riferimenti storici più studiati e chiose filosofiche, di filosofia aristotelica, più convenienti. Un maggior distacco consente una veduta più esatta. Maggiore distacco, riduzione: lingua, letteratura, con una concezione totale delle cose e un'espressione eccezionale ed esaustiva»[78].

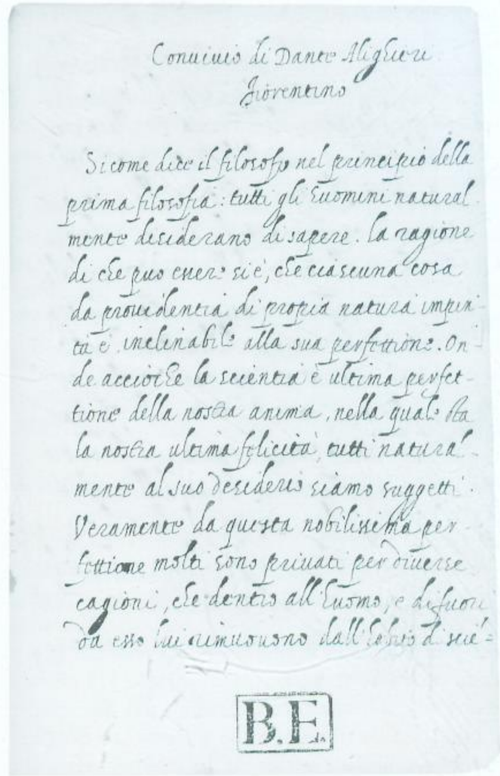
Giovan Battista Gelli, uno dei più geniali lettori del Cinquecento in Firenze, dal 1541 al 1563, dirà nella lettera dedicatoria, che è stato Dante, in una professione «tanto diversa dalle lettere», a spingerlo a studiare il latino e la filosofia e la teologia e tutte le scienze: perché non «merita veramente Dante ... d'esser lodato solamente fra i poeti, ma fra tutti gli altri scrittori di qualunque si voglia scienza». Lo stesso Gelli, le cui lezioni stimolate dalla problematica morale degli anni che precedono la Controriforma mirano alla rivalutazione della materia teologica-filosofica del Poema dantesco e alla riaffermazione del carattere didascalico-dottrinario dell'opera, e tendono a dimostrare come all'interesse dottrinario e filosofico si assommino e si riordino ragioni di gusto e di cultura concretamente determinanti, con una delicata immagine sostiene che in Dante «non è tanto maggio coi suoi fiori, quanto settembre coi suoi frutti»[79].

In tale giudizio è il grande insegnamento dell'Alighieri, politico, filosofico, religioso, nel quale i grandi del Quattrocento hanno ravvisato i propri ideali, mentre la più sottile critica letteraria cinquecentesca costituirà il preludio a un profondo distacco.

Il Cinquecento si apre con un'edizione della *Commedia* veramente autorevole che Pietro Bembo cura a Venezia, «in aedibus Aldi», che segue di un anno quella aldina del Petrarca, *Le cose volgari* curata anch'essa dal Bembo.

L'importanza testuale dell'edizione bembesca non va certo ascritta ad una ricerca più impegnata e approfondita da parte del grammatico veneziano, intorno alla tradizione manoscritta della *Commedia*, quanto al fatto che essa fissa la *vulgata* tradizionale che sarà seguita quasi ciecamente per tutto il secolo XVI.

Il Bembo utilizza il codice del Petrarca, il *Vaticano lat. 3199*, già posseduto e postillato da suo padre Bernardo, amico del Landino e assai più del figlio legato al culto di Dante. Pietro ne trae una copia autografa, rivista dal punto di vista ortografico e corretta con interventi congetturali, rappresentata dal codice *Vaticano lat. 3197*, della quale si serve il Manuzio come esemplare da riprodurre fedelmente.


Comincia di Dante Alighieri
Fiorentino

Si come dice il filosofo nel principio della
prima filosofia: tutti gli huomini natural
mente desiderano di sapere. La ragione
di che può essere stata, che ciascuna cosa
da providentia di propria natura impri
ta è inclinabile alla sua perfettione. On
de acciochè la scientia è ultima perfet
tione della nostra anima, nella quale sta
la nostra ultima felicità, tutti naturalmente al suo desiderio siamo suggetti.
Veramente da questa nobilissima per
fettione molti sono privati per diverse
cagioni, che dentro all'huomo, e di fuori
da esso lui allontanano dall'habito di scie-

B.E.

23. *Carta iniziale manoscritta integrante il testo originale a stampa lacunoso.*

L'edizione bembesca fissa pertanto un testo che, sotto la vernice autorevole della sua fonte trecentesca e con l'avallo del più famoso grammatico del Cinquecento, reitera da un lato i gravi vizi contaminatori dell'antigrafo, dall'altro li accresce con ritocchi e regolarizzazioni classicistici formalistici e retorici di gusto personale, evidenti a partire dall'intitolazione polemica, *Le terze rime di Dante*. Queste vedono la luce nell'agosto del 1502 in un'edizione, la prima in 8°, il piccolo formato voluto da Manuzio per divulgare i classici, con i caratteri corsivi ideati da Aldo e con la famosa insegna dell'àncora appena comparsa.

Il testo di quell'aldina, che dominerà in molte edizioni per tutto il Cinquecento, e sarà preso a fondamento per quella allestita nel 1595 per merito precipuo di Leonardo Salviati dagli Accademici della Crusca, avrà tanta diffusione da provocare subito, in quello stesso anno, una perfetta contrapposizione dell'edizione attribuita al 1502, eseguita a Lione, col medesimo titolo, da Barthelemy Troth, senza data, per con-

to di una grossa azienda editrice, quella dei Gubbiano di Asti, che aveva la sua casa anche a Venezia e diramazioni a Lione, e poi seguita da altri falsi in Italia, a Brescia, a Firenze e nella stessa Venezia. Il fatto solleverà la reazione sdegnata del Manuzio che già il 17 ottobre 1502 rivolgerà una supplica al Senato perché lo protegga dai contraffattori[80] e, nel 1503, attraverso la pubblicazione di un *Monitum*, cercherà di fornire istruzioni per riconoscere le stampe non originali. Di tale edizione, così come di quella originale del 1502, l'Estense possiede ed espone esemplari, provenienti rispettivamente dalla *Raccolta Muzzarelli 1136* e dall'antico Fondo estense, l'α.D.714 e l'α.2.7.36 e, ancora, una appartenente alla *Raccolta Ceppelli n.17*. Di questi, gli ultimi due contengono copia delle annotazioni di Alessandro Tassoni trascritte nel 1739 da Domenico Vandelli da un'altra copia.

Ma, oltre alle imitazioni, la *Vulgata* del Bembo conosce nell'agosto del 1515 una seconda edizione, che si differenzia dalla prima per il titolo mutato: *Dante col sito et forma/dell'Inferno tratta dalla stessa de/scrittione del Poeta,* impressa sempre a Venezia, «alla casa di Aldo et Andrea di Asola suo suocero». Vincenzo Borghini parlando di questa Aldina scriverà: «Quel testo di Dante stampato da Aldo nel 1515 è tanto scorretto e sì bruttamente, che nulla più. Saccenterie d'un forastiere [il copista che a parere del Borghini avrebbe cambiato parole ed accenti nei versi] che non sapeva nulla di questa lingua», per cui tale testo risulta «peggiore di tutti gli altri che erano stampati innanzi talché cominciò a pensare che sia stato corretto per caniettura a fantasia di qualcuno che si può dire giustamente corretto» e anche se «ha nome di meglio … è il peggio»[81].

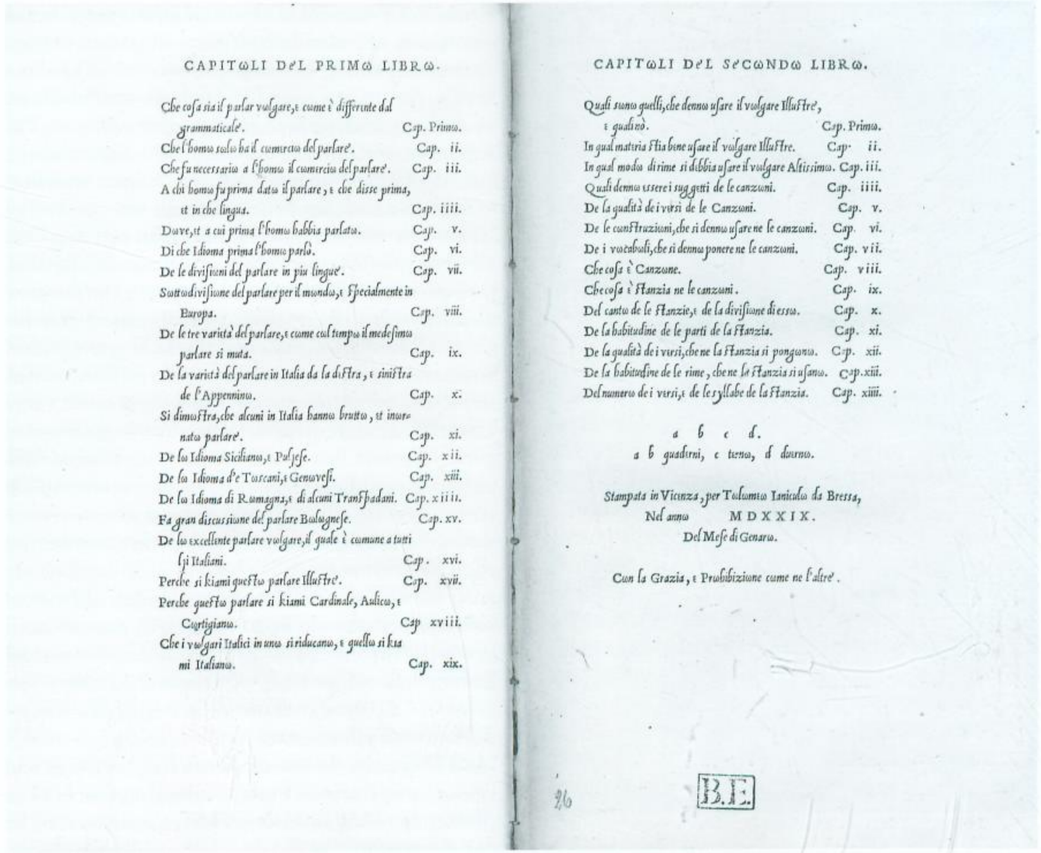
Tra queste due edizioni se ne collocano alcune altre di grandissima rarità, quale quella fiorentina di Filippo Giunta dell'agosto 1506, curata da Antonio Manetti autore del ricordato dialogo *circa el sito, forma et misura dell'Inferno*, aggiunto a quell'edizione unitamente ad un *cantico di Jeronimo Benivieni … in laude dello eccellentissimo poeta Dante Alighieri*, seguita da quella veneziana del giugno 1507 di Bartolomeo de Zanni da Portese, ristampa di quella del 1497 col testo aldino, e da quella pure veneziana, già ricordata, dello Stagnino, del novembre 1512, ristampata poi nel marzo 1520.

Le riserve sullo stile di Dante spuntano alla fine del Quattrocento proprio con il costituirsi della grammatica[82] e con la sua assunzione nel regno della filologia. È già Paolo Cortese a presentare Dante come oscuro di fronte alla chiarezza del Petrarca e addirittura «poeta licenzioso», preferendogli anche per questo il Petrarca, nonostante che ambedue siano *emendatores linguae vulgaris*[83].

Il Bembo, nel pubblicare nel 1525 il dialogo della lingua e la poesia[84], che egli immagina si sia svolto molti anni prima, nel 1502, nella casa veneziana del fratello Carlo, portavoce del pensiero di Pietro, a parte l'esame delle peculiarità morfologiche e linguistiche della *Commedia* condotte nel 1511 da Giovanni Francesco Fortunio[85], il quale non è per nulla tenero con il Bembo e cita Dante e Petrarca come esemplari grammaticali, pur non risparmiando loro riserve e accuse, offre la prima formulazione critica del Cinquecento sull'opera e sulla poesia di Dante. La lode per la materia della *Commedia,* quale gli proviene dal platonismo landiniano e ficiniano, rivolta al rilievo dei contenuti filosofici e morali, prima è ammessa, poi si tramuta in giudizio sospeso e finisce con l'essere rigettata, per cui l'Alighieri è presentato come inadatto a tradurre quei temi in modi propri. Quella «materia ampia» e «alta» non solo si scompone nelle sue mani, ma ne risulta umiliata a contatto con «cose bassissime e vilissime» e da qui le accuse di rozzezza, di improprietà e di inopportunità mosse dal critico veneto al Poema di Dante.

Nel tracciare nelle sue *Prose* le note su Dante, l'autore degli *Asolani* segna un termine a quo della critica dantesca, rivestendo un'enorme importanza per la parabola interpretativa del Poema nella prima metà del secolo, che si svolge nel solco tracciato dal giudizio del letterato veneziano, il quale, sia per la sua importanza di studioso, sia per la rilevanza delle sue tesi che risultano coerenti con un'organica concezione della cultura e dell'arte, riscuote il consenso di quasi tutti gli esegeti danteschi dell'epoca. Ne sono validi esempi, proprio nel lasso di tempo in cui la lezione filosofica dell'Accademia Fiorentina si traduce in una lezione di cultura e di poetica, la *Poetica* di Gerolamo Vida[86] del 1527, cioè degli anni delle prose del Bembo e di quell'ambiente, e il trattatello *Della poetica* di Bernardino Daniello del 1536[87], già estraneo all'ambiente fiorentino neoplatonico, la cui *Espositione della Commedia*[88], uscita postuma nel 1568, tre anni dopo la morte dell'autore, è proprio sviluppata nel segno di quel trattatello.

Pertanto con il Bembo e con i suoi seguaci, a parere di Luciana Martinelli, in armonia con la condizione delle lettere del primo Cinquecento si «evade integralmente dal terreno della considerazione del mondo ideologico e morale del poeta fiorentino e [ci] si addentra in quello dell'analisi retorico-stilistica del



CAPITOLI DEL PRIMO LIBRO.

Che cosa sia il parlar vulgare, & come è differente dal grammaticale. Cap. Primo.
Che l'huomo solo ha il cumercio del parlare. Cap. ii.
Che fu necessario a l'huomo il comircio del parlare. Cap. iii.
A chi homo fu prima dato il parlare, & che disse prima, et in che lingua. Cap. iiii.
Dove, et a cui prima l'homo habbia parlato. Cap. v.
Di che Idioma prima l'homo parlò. Cap. vi.
De le divisioni del parlare in piu lingue. Cap. vii.
Sottodivisione del parlare per il mondo, & specialmente in Europa. Cap. viii.
De le tre varietà del parlare, & come col tempo il medesimo parlare si muta. Cap. ix.
De la varietà del parlare in Italia da la Destra, & sinistra de l'Appennino. Cap. x.
Si dimostra, che alcuni in Italia hanno brutto, et inornato parlare. Cap. xi.
De lo Idioma Siciliano, & Pulgese. Cap. xii.
De lo Idioma de' Toscani, & Genovesi. Cap. xiii.
De lo Idioma di Romagna, & di alcuni Transpadani. Cap. xiiii.
Fa gran discussione del parlare Bolognese. Cap. xv.
De lo excellente parlare vulgare, il quale è comune a tutti gli Italiani. Cap. xvi.
Perche si chiami questo parlare Illustre. Cap. xvii.
Perche questo parlare si chiami Cardinale, Aulico, & Cortigiano. Cap xviii.
Che i vulgari Italici in uno si riducano, & quello si chiami Italiano. Cap. xix.

CAPITOLI DEL SECONDO LIBRO.

Quali sieno quelli, che denno usare il vulgare Illustre, & quadrino. Cap. Primo.
In qual materia sia bene usare il vulgare Illustre. Cap. ii.
In qual modo dirime si debbia usare il vulgare Altissimo. Cap. iii.
Quali denno essere i suggetti de le canzoni. Cap. iiii.
De la qualità de i versi de le Canzoni. Cap. v.
De le constructioni, che si denno usare ne le canzoni. Cap. vi.
De i vocabuli, che si denno ponere ne le canzoni. Cap. vii.
Che cosa è Canzone. Cap. viii.
Che cosa è Stanzia ne le canzoni. Cap. ix.
Del canto de le Stanzie, & de la divisione di essa. Cap. x.
De la habitudine de le parti de la Stanzia. Cap. xi.
De la qualità de i versi, che ne la Stanzia si pongono. Cap. xii.
De la habitudine de le rime, che ne le Stanzia si usano. Cap. xiii.
Del numero de i versi, & de le syllabe de la Stanzia. Cap. xiiii.

a b c d.
a b quadrini, c tieno, d doppio.

Stampata in Vicenza, per Tolomeo Janiculo da Bressa,
Nel anno MDXXIX.
Del Mese di Genaro.

Con la Grazia, & Prohibitione come ne l'altre.

26 B.E.

24. *cc. 25v-26r.*

testo, secondo i principi della regolamentazione della lingua e della letteratura volgare, nella quale il criterio mira a realizzare la misurata eleganza della letteratura classica»[89].

Il Bembo in quei primi decenni del Cinquecento è strettamente fiancheggiato da monsignor Della Casa con il suo *Galateo*, nel quale esclude che Dante possa essere assunto come maestro: egli non sa «esser grazioso»[90], concetto che parafrasa quello bembiano di assenza del «piacevole».

In questo lasso di tempo e in questo gioco di idee, se il Bembo è il letterato che più fa scuola, Trifone Gabriele è il dantista più penetrante e consapevole che, secondo Ezio Raimondi[91], non è solo un «dilettante raffinato ed acuto», ma è anche «alieno da tutto ciò che non fosse libera e vivace conversazione» e «attento alle vicende del gusto e del costume poetico che dalla sua solitudine aiutò spesso a definirsi».

Proprio a lui il Bembo, che ben lo conosce come «uomo … dottissimo e soprattutto intendentissimo delle volgari cose», si rivolge nel 1512 per una revisione dei primi due libri delle sue *Prose*, dandone nelle *Rime*[92] un completo ritratto di studioso schivo di onori, solitario, dedito a studi profondissimi.

A lui è stato anche attribuito da alcuni, a cominciare da Diomede Borghesi, il già ricordato *Commento* del Daniello, mentre Barbi, più di tutti, ha sostenuto la stretta dipendenza dell'opera del Daniello dalle *Annotazioni sul Dante* fatte a Bassano intorno al 1540 da Trifone Gabriele[93].

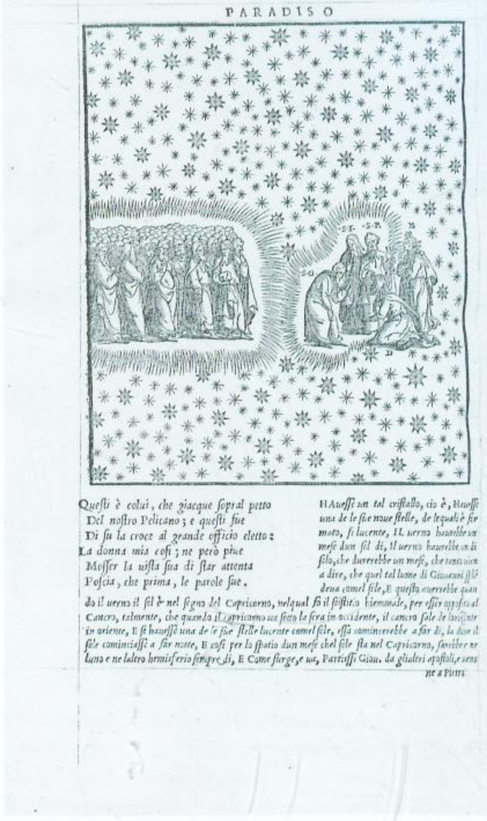
Il giudizio antidantesco di Pietro Bembo, considerato il restauratore e il padre della lingua italiana, al quale l'Ariosto affida la correzione del *Furioso*, il Castiglione quella del *Cortegiano*, e al quale Giraldi Cinzio, nei *Discorsi sui romanzi* del 1549, afferma dovere la nostra lingua quanto a Dante, Petrarca e Boc-



25. *Paradiso, canto I, c. 310v.*

caccio, ritorna nella maggior parte dei grammatici della prima metà del secolo XVI e nei testi sulle controversie linguistiche.
Così Cecilia Folliero De Luna nel 1536[94], nel compilare la sua opera, accanto a Dante, Petrarca e Boccaccio include l'Ariosto, ma se per lui Dante è «grande», solo Petrarca è «dolce».
Chiaramente Bembiano è Alberto Accarisio o Acharisio[95], nella cui opera l'Alighieri non viene maltrattato e molti sono i riferimenti alla *Commedia*, quasi in ogni voce, ma la preferenza va per il Petrarca.
Ancora chiaro seguace del Bembo è Francesco Alunno[96], autore di varie opere che costituiscono un corpus organico dal quale emerge che, mentre Petrarca è il primo indiscutibile punto di riferimento, Dante è a lui secondo.
Sulla scia del Bembo è anche Bernardino Tomitano[97] che, pur avanzando nei confronti di Dante riserve meno perentorie e gravi, sottolinea tuttavia l'insufficienza del Poeta nel tradurre in poesia tutta la sua «materia», ché anzi la resistenza di questa non gli consente di essere «soave miniatore» né di «pulire» lo stile, per cui pur essendo l'Alighieri «nell'invenzione di tutti gli altri più magnifico ed eccellente», l'irregolarità e la durezza dei versi della *Commedia*, e l'uso di «barbare lingue», lo fanno definire «più dotto filosofo e teologo che soave rimatore».
Non si discosta di molto il giudizio di Ludovico Dolce, altro grande ammiratore e seguace del Bembo, però già con certe cautele, dal momento che pur preso dall'esame della lingua[98], non rinuncia all'intelligenza piena della *Commedia*. Per la lingua egli, fervente sostenitore di un volgare aulico ed illustre, non si discosta minimamente dal Bembo del quale vanta l'amicizia e, anzi, proprio dalla frequentazione di quello riferisce una notizia di estremo rilievo: «Ho veduto appo il Reverendissimo Bembo un esemplare scritto a penna, e tanto antico, che si afferma essere stato del medesimo Poeta»[99], e, dopo avere sostenuto che l'Alighieri «così nella elezione della lingua come anco intorno alle bellezze poetiche non ebbe quel buono e perfetto giudizio, che si vede aver avuto il Petrarca, come bene e dottamente è mostrato dal Bembo nelle sue prose»[100], consiglia il «giovane studioso» ad attenersi, nell'uso della lingua, alla lezione di Boccaccio e Petrarca.
Ma il Dolce vive il momento storico in cui Dante con l'Accademia riprende quota e valore, mentre la Controriforma obbliga i lettori del Poema ad uno studio dei «profondi veri». E tale intento egli cerca di realizzare con l'edizione della *Commedia*[101] del 1555 che ha il merito di consacrarla come «divina», come ricorda Salvatore Bongi[102], per il quale questa è la prima edizione in cui l'opera di Dante è chiamata «Divina», donde poi il titolo universalmente accettato di *Divina Commedia*.
Lo stesso Dolce asserisce di aver avuto in mano, per questa sua fatica, un esemplare trascritto di mano di un figlio di Dante. Giusto Fontanini[103] riferisce infatti come il Dolce dica «di essersi valuto di un esemplare, scritto di propria mano del figliuolo di Dante, che fu Pietro, commentatore latino della Commedia del Padre [e] afferma di avere avuto il codice da Giambattista Amalteo».
«Questa lettura della *Commedia*, tesa a rilevare – secondo Aldo Vallone – i contenuti segreti come nutrimento di pensiero, se salva, nell'opinione del Dolce, Dante, lo configura però in una sola dimensione dinanzi non al silenzio dell'altra, ma alla sua esplicita condanna»[104].

Aspri accenti antidanteschi assume in tutte le sue opere Girolamo Ruscelli a cominciare dai discorsi rivolti al Dolce[105], dove parla della licenziosità linguistica del Poeta «il quale in que' suoi versi nella elocutione si prese tanta licenza, quanta ben gli mise, et tuttavia si come gli Egittij haveano in tanto tremore il commettere adulterio che, disegnando di volersi mescolare con una donna maritata, elegevano d'ammazzar prima il marito … così Dante ebbe in tanta considerazione l'importanza della rima che più tosto che usarla falsa, si metteva a usar parole stranissime, a mutar le buone dell'ordine, et regola ò natura loro».
Nella lettera dedicatoria al duca Alfonso d'Este dell'edizione da lui curata dell'*Orlando Furioso*[106], sostiene essere l'Ariosto la prima, vera, grande gloria della lingua italiana, il superatore della mediocrità letteraria dei fiorentini, in specie di Dante e di Boccaccio.
In altre sue due opere[107] l'Alighieri è accusato per la sua «immensa trascuratezza della lingua e dello stile», essendo egli troppo spesso «intento al soggetto» e quindi per l'arbitrarietà, la dissennatezza e la «licenziosità» della lingua.
Gian Battista Giraldi Cinzio riprende la «licenzia» dantesca[108] sia pure in maniera più temperata, e con lui Agnolo Firenzuola[109] e, come vedremo, Annibal Caro e Ludovico Castelvetro.
Contro il pregiudizio antidantesco del Bembo non mancano le voci di ammiratori ed estimatori del Poeta. Uno in particolare, Gian Giorgio Trissino, con opere strettamente collegate tra loro, tutte del 1529[110], sostiene essere Dante un'auctoritas in materia di lingua e di stile, e maestro non solo di dottrina, ma di «ornamento e splendore», e nel nono canto dell'*Italia liberata dai Goti* saluta Dante «maestro della lingua (che allor l'Italia chiamerà materna)», mentre nei *Ragionamenti sulla lingua* assegna al Poeta fiorentino il primo posto nella storia dell'idioma volgare.
Dal 1540, allorché la lettura passa dalle chiose e dagli studi nelle Accademie, rivolgendosi non più al popolo, ma, con le relative conseguenze, alle persone colte, si diparte dall'Accademia Fiorentina una notevole spinta dell'opera interpretativa dell'Alighieri che non supera però il livello di una dotta e didascalica spiegazione del significato teologico e scientifico della *Commedia* risolvendosi più in un'astratta e generica esaltazione, non supportata da una vera e propria comprensione dell'opera poetica. A partire da allora i vari interventi per contrastare la devalutazione bembiana, alimentano la battaglia per la «defensio dantis», cercando di individuare ed affermare i caratteri peculiari del "fare" poetico e letterario di Dante.



25. *Paradiso, canto XXV, c. 410v.*

L'intelligenza della *Commedia* non è più profonda negli scritti dei già ricordati Lenzoni, Varchi, Gelli e Borghini, ai quali si può aggiungere l'ambizione di Pier Francesco Giambullari[111] di fare un'illustrazione letterale della *Commedia*, della quale parla già dal 1538, nelle sue dotte lezioni. Del pari la necessità di una precisa esegesi istoriale è sostenuta nel 1572, nello stesso anno in cui Jacopo Mazzoni pubblica i già ricordati sette libri *Della difesa di Dante*, e nel momento in cui è più viva la polemica dei fiorentini contro toscani e non toscani sull'opera dell'Alighieri, dall'Accademico Vincenzo Buonanni[112] il quale, nonostante il suo ambizioso proposito filologico di «mostrare e dichiarare particolarmente i più difficili luoghi», commette rilevanti errori di interpretazione. Tutti però rivestono un'importanza storica per le ragioni artistiche da loro apportate, tese all'abbattimento delle pregiudiziali letterarie che stanno alla ra-



26. *Purgatorio, canto XXVIII, c. 255r.*

dice dell'antidantismo del primo Rinascimento e la convinzione del Buonanni e di quegli Accademici secondo cui Dante «ha lasciato una caldissima, splendidissima e vivacissima favilla»[113], si avvarrà prima e si coronerà poi dell'esperienza e della dottrina dell'«Infarinato» Leonardo Salviati. Questi introdurrà Dante tra i maestri della lingua, seguendone il suo progredire dalle *Rime* alla *Commedia*[114], per cui l'Alighieri sarà consacrato più grande ancora del Petrarca ed associato ad Omero e a Virgilio anche nel meraviglioso e nel dilettevole. I «calunniatori» saranno così serviti e il violento antibembismo, fatto proprio un po' da tutti gli Accademici, sarà definitivamente respinto.
Nonostante l'impegno dell'Accademia Fiorentina nel promuovere il culto di Dante con ardore ed efficacia, concentrando gli studi quasi esclusivamente sulla *Commedia*, le sue opere minori che potrebbero essere lette per trarne qualche utile elemento per l'intelligenza del Poema, pure andando incontro ad una maggiore considerazione rispetto ai secoli precedenti, danno solo spunto a studi particolari legati a problemi intrinseci rilevabili nelle singole composizioni, dalla nascita della letteratura volgare, al problema religioso, alla questione della lingua alla cultura laica.
«Mancò – secondo Michele Barbi – in coloro che si accinsero ad esporre il problema dell'Alighieri, preparazione sufficiente; dacché nulla cercarono nella vita anteriore di Dante, donde soltanto è da aspettarsi la ragione di ciascuna delle opere che compose»[115].
Ne deriva che i commenti cinquecenteschi sono di scarsissima utilità per gli studiosi, basandosi su un'indebita confusione dei due sensi principali della *Commedia,* il letterale e l'allegorico, sullo sfoggio vano di dottrina, su un'illustrazione storica imperfetta, sull'innegabile difetto di criteri sicuri d'indagine e di delucidazione.
Sostanzialmente fallisce nell'intento il già ricordato Pier Francesco Giambullari che, pur nel tentativo nuovo di spiegare Dante con Dante, lascia il suo *Commento* interrotto ai primi canti del *Purgatorio* e, conscio del mancato obiettivo, ordina, prima di morire, che esso non venga pubblicato.
Lo stesso è per Vincenzo Borghini che, nelle sue osservazioni sopra Dante «buttate giù alla buona», a parere del Barbi[116], intende soprattutto fornire chiarimenti sotto l'aspetto filologico, correggendo per la massima parte errori altrui e determinando l'esatto valore di voci, dizioni e costrutti.
Non vi riescono sostanzialmente neppure gli autori dei due più importanti commenti del secolo XVI, il veneto Trifone Gabriele e il modenese Ludovico Castelvetro, comprovando però che, anche al di fuori della Toscana, il Poema viene letto e commentato in ritrovi di persone dedite agli studi del Poeta fiorentino.
Nelle sue ricordate *Annotazioni sul Dante…*, Trifone Gabriele, fondandosi sulla sua cultura neoplatonica che lo lega all'interpretazione del Landino, con le sue chiose allegoriche e scientifico-morali, si propone di illustrare le oscurità del pensiero del Poeta, cercando di dimostrare con le note grammaticali e lessicali, in evidente antitesi al Bembo, la bellezza e la peculiarità del linguaggio poetico dell'Alighieri nei confronti del Petrarca e degli altri poeti trecenteschi.
Di notevole caratura scientifica è il *Commento* di Ludovico Castelvetro[117], famoso per la sua polemica con il Caro, che, considerato anche alla luce delle sue postille alla *Commedia* sull'edizione veneziana del 1497, ha certamente un posto di rilievo nelle altre esegesi di quel secolo. La sua opera è degna di attenzione sia per l'esposizione letterale del testo che trova le sue radici nella vasta conoscenza degli antichi esemplari, nella dovizia dei riscontri, nella puntigliosa analisi linguistica, nella profonda erudizione, sia per l'ampiezza dell'analisi che vorrebbe abbracciare tutta la vasta materia del Poema, sia infine per la correlazione che egli cerca di stabilire tra gli scritti minori e la

Commedia, per la quale fa ricorso sempre alla mediazione di antichi commentatori tra i quali predilige Benvenuto da Imola, la cui opera ha tra le mani, avendone rinvenuto copia a Reggio Emilia.
Giuseppe Tavani riconosce nel Castelvetro un «ammiratore ed esegeta appassionato», ma «pedantemente grammaticale»[118], mentre Aldo Vallone assegna a «tutta l'opera» del filologo modenese un «posto di pieno diritto» negli studi danteschi che, col Borghini e con il Salviati, avviano e corroborano «una feconda intelligenza critica»[119], sostenendo a buon diritto che nel Castelvetro «l'aristotelismo stimola il sorgere dei problemi e ne provoca degli altri» e che per comprendere la *Sposizione* occorre tenere presente sia la *Poetica di Aristotele volgarizzata et sposta*[120] alla quale egli si richiama più volte, sia la *Giunta*[121] al Bembo, sia la *Correzione al dialogo delle lingue*[122] del Varchi.
In Biblioteca esiste un esemplare dell'opera: *Ragione d'alcune cose segnate nella Canzone d'Annibal Caro*, dalla quale emerge la posizione del Castelvetro[123] sulla questione della lingua, con frequenti citazioni dantesche e postille autografe riferite alla *Commedia*.
Altri letterati hanno per la *Commedia* una incomprensione totale e quasi astiosa. Così è per Ridolfo Castravilla, che in un suo breve *Discorso*[124] risponde all'*Ercolano* del Varchi, pubblicato postumo nel 1570 e composto circa un decennio prima, dove l'autore è arrivato ad affermare che Dante è perfino superiore ad Omero e a Virgilio. Il Castravilla, pseudonimo che non si sa bene quale nome celi[125], ripetendo ed ampliando le critiche del Bembo, insiste sulla mancanza di sintonia del Poema con le regole aristoteliche e sostiene che la *Commedia* «non è poema eroico, e, dato e non concesso che fosse poema eroico, in frà primi heroici malo poema ed è tutto pieno di imperfezione in tutte le sue parti»[126]. Il senese Bellisario Bulgarini, antidantista, riassume così i termini della polemica: «il Varchi l'anteponeva al grande Omero e a Virgilio nel Poema eroico; là dove dal Castravilla non è stimata cotal'Opera poesia né Poema osservante almeno le buone Regole ed i Precetti d'Aristotele»[127].
La reazione del cesenate Jacopo Mazzoni è immediata e, nello stesso anno della diffusione del manoscritto del Castravilla, sotto lo pseudonimo di Donato Roffia, pubblica un *Discorso* a favore di Dante[128] e, allorché i letterati capeggiati dal Bulgarini ribadiscono le accuse contro l'Alighieri, il Mazzoni si impegna in una poderosa *Difesa di Dante*[129].
Sullo stesso piano è il fiorentino Filippo Sassetti, anch'egli oppositore delle tesi del Castravilla ed autore di un *Discorso in difesa di Dante*[130].



26. *Frontespizio.*

Queste dispute pro e contro l'Alighieri dimostrano che nel Cinquecento non esiste una vera e propria comprensione della sua poesia e del suo linguaggio turgido e tumultuoso, fiero ed austero, valutato negativamente rispetto a quello del Petrarca, vago e di semplice percezione, disciplinatamente individuale e più aristocratico, aperto, occorrendo, alla realtà, ma restio a compromettersi con essa e al tempo stesso dolce, tenero e sospiroso.
La particolare concezione estetica di tipo edonistico e razionalistico, con il corollario spesso gretto e pedante di dibattiti e controversie, circoscritti sempre agli stessi argomenti, non consentono un esame obiettivo dell'arte del Poeta fiorentino. Tutto ciò finirà per condizionare il successivo evolversi della critica, almeno fino a Giambattista Vico.
Una riprova di quanto l'età di Dante e il suo Poema siano ormai lontani, al di là e meglio che da giudizi e discussioni di letterati e critici, risulta evidente dalla

maggiore opera di poesia prodotta nella prima metà del Cinquecento, l'*Orlando Furioso* dell'Ariosto: il "dantesco" Astolfo, fin dalla sua prima apparizione e poi attraverso il viaggio all'*Inferno*, al *Paradiso* e alla Luna, per Carlo Dionisotti «rasenta ovunque la parodia. La discrezione, l'agilità e l'ironia dell'Ariosto … testimoniano di un assoluto distacco dalla scuola così di Dante come del Petrarca, ma prima da quello che da questo. Impensabile cent'anni prima, quando ancora Dante era il poeta supremo della nuova lingua e il Petrarca era il restauratore principe dell'antica il decisivo duello tra i due …, combattuto durante i primi decenni del Cinquecento, … e si risolse … in una disfatta di Dante»[131]. Petrarca sopravanza di gran lunga Dante, rappresentato efficacemente in una testimonianza abbastanza tarda «simile a' vini generosi, i quali per troppa gagliardia riescono austeri al palato e fumosi alle narici» rispetto al primo adombrato «nei vini amabili e leggiadri che non aggravano né lo stomaco, né la testa e passano facilmente»[132].

Abbiamo visto come il Bembo avesse risolto il problema applicando al Poema di Dante i criteri di giudizio della nuova estetica rinascimentale, e mettendo in luce la contraddizione insanabile secondo quella concezione fra la poesia vera e propria e una sostanza e struttura importanti sì, ma che non si erano mai convertite in poesia.

Contro il suo verdetto si erano mantenuti fedeli i letterati di Firenze difendendo, pur non amandolo in realtà, almeno nella gran parte di essi, la vecchia gloriosa bandiera di un primato linguistico letterario fiorentino e toscano cui non era possibile rinunciare e che era difficile rivendicare in modo convincente contro il resto d'Italia, in un secolo dominato da poeti non toscani, prima dall'Ariosto e poi dal Tasso.

Era stata la solitudine siderale di un vecchio fiorentino che di professione non era scrittore, ad accendere di autentica poesia quella fedeltà nazionalistica verso il Poema di Dante: Michelangelo, che nel Cinquecento è il vero credo di Dante le cui sventure affermava di preporre al più felice stato, chiedendo a Leone X, con la petizione firmata anche da lui, le ceneri in nome della patria, offrendosi di costruire la tomba di quello che con la Bibbia è il suo libro[133] e dicendo del suo stimatissimo cittadino che egli era stato il più grande dei pittori e da lui aveva tratto ispirazione per le sue opere maggiori e in special modo per il *Giudizio universale*. La sua stima per Dante era arrivata ben oltre, illustrando a matita rossa il margine di un esemplare dell'edizione del Landino, sfortunatamente oggi perduta.

Eugenio Garin[134] considera Dante «ispiratore di Michelangelo» e sostiene che egli stesso «è il Giudizio universale». Ma Michelangelo trae anche dall'«alma sdegnosa» dell'Alighieri ispirazione alle sue composizioni poetiche, attingendo modi e pensieri dalla *Commedia* e dalle *Rime* di Dante, al quale egli stesso rende omaggio scrivendo di lui che *simil uom né maggior non nacque mai* e che *Di Dante mal fur l'opre conosciute/e'l beldesio da quel popolo ingrato/che solo ai giusti manca di salute. / Pur foss'io tal'chè, a simil sorte nato,/per l'aspro esilio suo con la virtute/darei del mondo il più felice stato!*[135].

Marco Monnier osserverà acutamente che la grandezza di questi due sommi artisti è tale che se Michelangelo «avesse dovuto scrivere un vasto poema, avrebbe fatto la *Divina Commedia*; se Dante avesse avuto un grande muro da dipingere, avrebbe fatto il Giudizio universale»[136].

Ma Michelangelo, come già detto, non è il solo artista ispirato dall'Alighieri, che, come già detto, dà il la alle raffigurazioni di Sandro Botticelli, e poi di Luca Signorelli che nella cappella del Duomo di Orvieto dipinge con dantesca potenza l'*Inferno* e il *Paradiso* anticipando lo stesso Michelangelo; di Leonardo da Vinci che si serve di Dante come fonte filosofico-scientifica e lo cita spesso nei suoi manoscritti; di Raffaello che lo ritrae nel *Parnaso* e nella *Disputa* rendendo insieme omaggio al Poeta e al teologo; del Bramante che legge la *Commedia* a Giulio II[137]; di Federico Zuccari che, sul finire del Cinquecento, nei disegni conservati nella Galleria degli Uffizi dà «l'opera grafica di maggior mole che il secolo XVI abbia prodotto intorno alla Divina Commedia»[138].

Sul piano esegetico si manifesta intorno alla metà del Cinquecento l'attività dei due lucchesi, Alessandro Vellutello prima e Bernardino Daniello poi, autori dei due soli commenti integrali del secolo XVI, rispetto ai quali si può osservare che, pur avendo avuto una certa diffusione, nulla di veramente nuovo essi apportino alla conoscenza più approfondita di Dante e della sua opera maggiore, e si può affermare che la loro modesta sorte corrisponde alla modestia del loro prodotto letterario.

Il Vellutello pubblica nel 1544 a Venezia, a sue spese, non trovando editori entusiasti dell'opera, per i tipi di Francesco Marcolini, una *Commedia* con un *Commento*[139] che si propone di sostituire il Landino, ma non ha le forze necessarie per produrre qualcosa di originale sicché nell'insieme si può definire con il Dionisotti «modesto e pedestre» e poco più di un testo scolastico, mentre Aldo Vallone, dopo un'attenta

analisi, conclude per la derivazione dal *Commento* del Landino, che a sua volta deriva da Benvenuto, stabilendo le relazioni tra i tre autori[140].

Il *Commento* del Vellutello viene poi ristampato nel 1554 sempre dal Marcolini, mentre un accorto editore veneziano, Francesco Sansovino, ne trae nel 1564 una singolare spregiudicata edizione che presenta l'«espositione di Christophoro Landino et di Alessandro Vellutello», successivamente ripubblicata dai Sessa nel 1564, nel 1578 e nel 1596, a riprova del successo della formula di intrecciare più autori con un procedimento scolastico che si è rivelato fortunato fin dalla fine del Quattrocento.

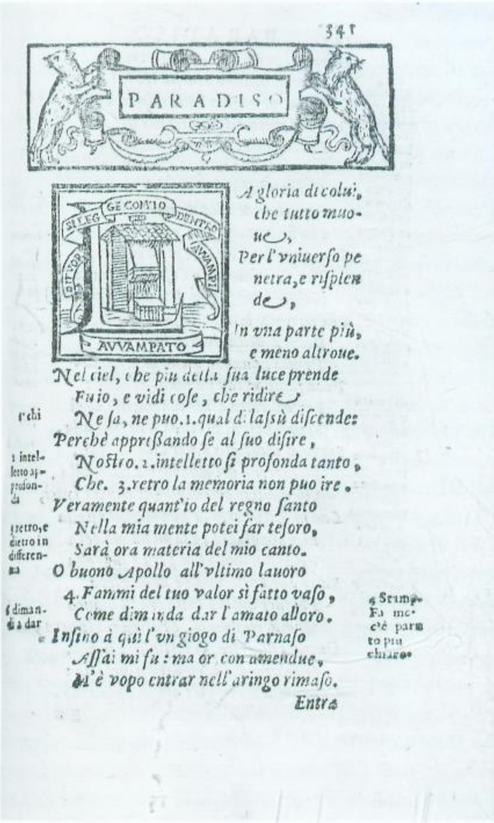
Delle edizioni del 1544 e del 1564 la Biblioteca Estense Universitaria possiede vari esemplari, due provenienti dalla Raccolta Muzzarelli, che espone in mostra, e altri due appartenenti all'antico Fondo estense, già esposti nella rassegna voluta da Domenico Fava nel 1921, così come conserva copie delle altre edizioni del 1578 e del 1596, non selezionate per l'esposizione.

Il Daniello, letterato, scolaro di Trifone Gabriele, autore delle ricordate *Annotazioni sul Dante*, dopo varie opere esegetiche anche sul Petrarca, in età avanzata compone un *Commento* al Poema dantesco pubblicato postumo nel 1568 per la prima e unica volta. In tale opera, in un primo tempo attribuita a Trifone Gabriele[141], l'interpretazione letterale è spesso errata, e scarsa è la conoscenza della vita e della lingua di Dante. La Biblioteca possiede anche due esemplari di questa edizione non selezionati per la mostra, appartenenti all'antico Fondo estense e alla Raccolta Fogliani.

Intanto nel 1555 è venuta alla luce la già citata edizione giolitina che per la prima volta attribuisce alla *Commedia* l'aggettivo di *divina*, e secondo Carlo Dionisotti «il titolo che nell'età moderna si sarebbe poi imposto per la sua esatta rispondenza alla sostanza e all'arte sovrumana dell'opera, probabilmente nacque per un accorgimento editoriale inteso a risvegliare l'interesse lampante del pubblico»[142].

Un'altra edizione delle nove apparse tra il 1568 e il 1578 è quella parziale dell'*Inferno* edita a Firenze nel 1572 col nuovo *Commento* di Vincenzo Buonanni, mentre nessun'altra vedrà la luce per quasi un ventennio, fino al 1595.

L'unico che ha una visione più ampia e spesso incentrata nei valori poetici, è il già ricordato fiorentino Vincenzo Borghini che, pur difendendo Dante appassionatamente, e ciò che più conta con competenza di filologo e con acutezza critica, non esercita però alcun influsso profondo negli studi danteschi, anche


341
PARADISO
AVVAMPATO
A gloria di colui,
che tutto muo-
ue,
Per l'vniuerso pe
netra, e risplen
de,
In vna parte più,
e meno altroue.
Nel ciel, che più della sua luce prende
Fuio, e vidi cose, che ridire
Ne sa, ne può. i. qual di lassù discende:
Perchè appressando se al suo disire,
Nostro. i. intelletto si profonda tanto,
Che. 3. retro la memoria non può ire.
Veramente quant'io del regno santo
Nella mia mente potei far tesoro,
Sarà ora materia del mio canto.
O buono Apollo all'vltimo lauoro
4. Fammi del tuo valor si fatto vaso,
Come dimanda dar l'amato alloro.
Infino à quì l'vn giogo di Parnaso
Assai mi fu: ma or con amendue,
M'è uopo entrar nell'aringo rimaso.
Entra
i intelletto ap-profonda
4 Scrima. Fa mi-ce'è par-to più chiaro.

29. *Paradiso, canto I, p. 341.*

perché i suoi approfondimenti seri ed isolati rimangono a lungo inediti, nonostante la loro validità sul piano del pensiero e dello stile e vedranno la luce solo a metà del secolo XIX[143]. Secondo la sua concezione nuova della critica della poesia e in una consapevole distinzione tra arte e scienza, tra ispirazione naturale e letteratura circoscrivibile entro i confini di regole stabilite dagli uomini, la poesia è poesia senza alcun'altra distinzione: «Dante la prima cosa è Poeta: e poeta grande, o epico, o altramente che si debba chiamare» e non è detto che «chi fa altrimenti poema, che secondo Omero, non faccia buon poema»[144].

Sarà Benedetto Croce, in un ottimo studio, a rendergli giustizia e a giudicare una breve *Comparazione fra Dante e Petrarca* fatta dal Borghini «la prima grande pagina di critica dantesca, che avrebbe fatto esultare il Vico se avesse potuto leggerla»[145].

In quest'epoca, in cui impera la Controriforma e, dopo il concilio di Trento e la bolla di Pio IV *Bene-*

dictus Deus che nel 1564 ne sancisce le decisioni, mal può certo adattarsi alle idee espresse da Dante intorno all'ambito dell'autorità del pontefice, inorridendo di fronte ai taglienti giudizi su alcuni papi, e in cui il Tasso si incontra con il Poema dantesco, ricavandone uno stimolo forte e personalissimo per la sua grande impresa, *La Gerusalemme Liberata*, pubblicata a Ferrara nel 1581, mentre letterati e critici discutono e dibattono le questioni della poesia con furore aristotelico, lo studio e l'interesse per l'Alighieri hanno un nuovo impulso dalla fondazione dell'Accademia della Crusca. Questa sorge a Firenze nel 1582, con il fine principale della compilazione di un grande dizionario per difendere la purezza della lingua fiorentina, ovviamente quella arcaicizzante del Trecento.
Leonardo Salviati, entrato nella Crusca nel 1583, cerca subito di dare avvio al progetto della prima edizione del vocabolario che sarà realizzato nel 1612[146]. La *Commedia* è il testo più corretto per la formazione di quel dizionario e Dante viene così ad occupare il primo posto nella «Tavola dei nomi degli autori citati».
Gli Accademici[147] promuovono contemporaneamente, al fine di trovare un testo sicuro per gli esempi occorrenti al vocabolario, un'edizione critica del Poema che, basata sul testo aldino, e preparata con l'ausilio dello spoglio di novantadue codici assunti come fonti «per emandare il testo della *Commedia* – come si legge nella prefazione del curatore – ridotto lacero dal mal governo de' copiatori, dalle stampe ed eziandio da' commentatori», vede la luce nel 1595[148] a cura di Bastiano de' Rossi l'«Inferrigno», segretario dell'Accademia, della quale la pubblicazione porta incisi i due stemmi con il frullone e con il gatto.
Con questa coraggiosa iniziativa realizzata per merito precipuo del Salviati, la Crusca tenta di abbattere la dittatura bembesca attraverso il ricorso ad antichi esemplari a penna, mettendo a frutto il lavoro di scavo compiuto dai grammatici fiorentini dell'epoca e allargando così criticamente i confini di quell'edizione fondata sull'*optimus codex* e accettata supinamente per l'auctoritas del Bembo. Tuttavia, pur non riuscendo a fermare o a correggere il corso della vulgata, l'edizione della Crusca riassume e conclude gli interessi filologici della Firenze dantesca intorno alla *Commedia*, anche se il tentativo degli Accademici appare in realtà troppo prudente non riuscendo ad utilizzare appieno i risultati delle precedenti esplorazioni. I numerosi collaboratori, tra i quali figurano nomi di spicco come Michelangelo Buonarrotti il giovane detto l'«Impostato», Battista Guarino il «Vagliato», Luca Torrigiani il «Purgato» e Cosimo Ridolfi il «Mondo», si danno da fare alacremente per cinque anni, ma il periodo di tempo è troppo breve per un lavoro così complesso e immane e, a quanto pare, poco o per nulla coordinato.
Appare pertanto sensato il parere negativo di Carlo Dionisotti su questa iniziativa culturale che fascia «solennemente in un impressionante filologico sudario quel testo ormai spento e fu per quell'età e per un testo volgare una cerimonia funebre d'una filologia, come a volte accade, giunta sul campo di battaglia della letteratura e della poesia troppo tardi, il poema di Dante fu deposto e sepolto in un'attesa di una lontana resumazione»[149].
Dopo la *Commedia* della Crusca, primo tentativo moderno di edizione critica, chiude l'editoria dantesca del Cinquecento, che ha visto quaranta stampe del Poema e undici complessive delle altre opere[150], la già ricordata iniziativa del 1596 dei Sessa che ristampano le edizioni del 1564 e del 1578, con i due commenti del Landino e del Vellutello intrecciati. Su di essa, come già per l'edizione del 1578, cade la censura dell'*Indice* espurgatorio pubblicato a Madrid nel 1614, intorno ad alcuni passi del codice landiniano, con l'ordine di togliere dal Poema, di qualunque stampa, con esposizione o senza, alcuni versi delle tre Cantiche. Anche di tale edizione la Biblioteca Estense possiede ed espone un esemplare appartenente all'antico Fondo estense.
Il secolo XVI volge ormai al tramonto e l'Opera di Dante non tocca certo i vertici della sua fortuna: la stessa Crusca sta subendo un periodo abbastanza prolungato di declino nella difesa della lingua e della tradizione trecentesca e quindi di Dante. È ancora attiva la polemica provocata dal *Discorso di M. Ridolfo Castravilla nel quale si mostra l'imperfettione della "Commedia" di Dante contro al "Dialogo delle lingue" del Varchi*, che valendo più che per il suo valore intrinseco, per l'interesse che solleva nell'ultimo trentennio del Cinquecento intorno alla natura del Poema dantesco, e indirettamente intorno alla poesia di Dante, travalicherà nel secolo successivo con altre edizioni di quell'opera, nel 1608 e nel 1616, ad opera di Bellisario Bulgarini.
Intanto si è innescata una nuova diatriba che avrà ripercussioni negli anni a venire, a seguito della pubblicazione nel 1581 della *Gerusalemme Liberata*. Il letterato Camillo Pellegrino pubblica infatti nel 1584 un dialogo[151] nel quale sostiene la superiorità del poema del Tasso rispetto a quello dell'Ariosto e rivolge critiche alla lingua di Dante e alla struttura stessa della *Commedia*. La Crusca interviene censurando

con il Salviati la lingua e la concettosità del Tasso, elogiando l'Ariosto, e rintuzzando acremente le accuse fatte a Dante[152].
In scia e a seguito delle polemiche tassesche, si pone chi vuole dimostrare che dilettare e giovare non si scindono nella poesia e che Dante anche in tal senso è un testo esemplare: è Giacomo Thieppolo che, nel 1588, rivolto a Federico Badoer scrive in un manoscritto conservato alla Biblioteca Estense[153]: «L'officio del poeta è dilettare e giovare insieme: et colui viene ad essere perfetto, che ambedue queste cose giudiciosamente sa fare, secondo quel detto di Horatio: *omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*. Ma se alcuno se ne ritrovò giammai, che il facesse (perciò che poco sempre è stato il numero de' buoni poeti) io mi do facilmente a credere, che Dante, senza fallo sia desso; ne la inventione gravissimo, ne la dispositione prudentissimo, et ne le forme del dire excellentissimo».
Dopo che lo stesso Tasso interviene nella polemica con un'*Apologia*[154] alla quale risponde il Salviati, ha inizio la celebre disputa tra i sostenitori del Tasso o dell'Ariosto, e Dante, difeso dai tradizionalisti e dai letterati toscani, occupa in questi dibattiti un posto di rilievo, non ricevendo mai il riconoscimento della sua grandezza da parte dei tassiani che divengono automaticamente anticruscanti[155].
Con il Tasso, che ha colto gli ultimi tardi frutti della grande fioritura letteraria quattro-cinquecentesca, il Rinascimento finisce, e a poco a poco si spengono in quegli stessi anni, ad uno ad uno, quei letterati che si sono azzuffati per la *Gerusalemme Liberata* e per la *Commedia*. La prima è il poema sacro che può essere letto piacevolmente nelle sale dei palazzi cinquecenteschi, la seconda è l'opera d'arte che l'Alighieri ha proposto alla meditazione del lettore desideroso «dietro al suo banco» di trarne frutto da quello che vede suscitato nella sua fantasia. E certamente per i palati avvezzi alla zuccherosità dei madrigali, la *Commedia* ha il sapore aspro «di forte agrume»: come non aborrire un villano oltraggiatore del decoro poetico che a un diavolo di Malebolge fa suonare quella certa «trombetta» e definisce «Taide» intenta col suo «drudo» al mestiere più antico del mondo con brutale franchezza. Verso questo impudente che viola ogni buona regola della creanza letteraria e che offende, con termini tratti dalla dura realtà quanto male adatti, le orecchie ben educate dei benpensanti, volgare nella lingua e nelle esposizioni che usa, ecco che Ludovico Botonio generosamente propone di «dover esercitare la pietà mettendolo fra gli infermi nell'hospitale degli incurabili»[156].
Ma «la polemica sulla struttura del poema dantesco, sulla sua uniformità ai moduli della poetica aristotelica, nella sostanza epica della sua materia, che ha caratterizzato l'ultima fase della critica dantesca del Cinquecento, travalica i limiti del secolo e si protrae durante i primi decenni del Seicento»[157]. Il fatto è che le accuse mosse a Dante da retori piccini e astiosi sul finire del secolo XVI e agli inizi del XVII, senza creare soluzione di continuità, riecheggiano e riflettono la voce di un'età che ammira a dismisura i poeti della Pléiade e con essi le odi di Anacreonte.

Il Seicento

L'esito di tale aspra polemica, nonché delle generali condizioni di decadimento politico e letterario, sembra sortire il suo effetto, ed il secolo XVII si presenta come quello in cui il culto di Dante langue miseramente. Dal 1596 al 1702 si hanno soltanto tre edizioni della *Commedia* e nessun commento, se si escludono quello ai primi cinque canti dell'*Inferno* di Lorenzo Malagotti, e il *Commento ai primi dieci canti dell'Inferno* del poligrafo ferrarese Alfonso Gioia[158].
Occorrerà attendere il 1613 per vedere stampato il Poema dantesco, a Vicenza, con l'inedito titolo di *Visione*, che sarà ripreso ancora nell'edizione di Padova del 1619. Si tratta di volumetti di piccolo formato, tipograficamente poco belli, che riproducono il testo edito nel 1555 e non riescono di alcuna utilità a chi veramente voglia studiare l'Alighieri e la sua opera, anche perché sono del tutto privi di commento.
Anche l'edizione del 1629, l'ultima del '600, pubblicata a Venezia presso Niccolò Missirini con il titolo di *Divina Commedia*, è di piccolo formato, ma è migliore dal punto di vista tipografico e presenta caratteri assai piccoli senza precedenti.
Di entrambe le rare edizioni del 1613 e del 1629, di cui la prima, l'*α.J.11.11*, appartenente all'Estense per acquisto risalente al 1933, e la seconda proveniente dalla *Raccolta Muzzarelli 1103*, la Biblioteca possiede ed espone i relativi esemplari.
Lo stesso destino incontrano le altre opere dell'Alighieri: la *Monarchia* viene pubblicata tre volte in Germania[159] nel 1609 e nel 1618 a Strasburgo e nel 1610 ad Offenbach, ma mai in Italia. Il *De vulgari eloquentia* dopo la prima edizione parigina del 1577, viene edito due volte a Venezia nella traduzione del Trissino[160]. La *Vita nuova*, dopo l'editio princeps del 1576, stampata a Firenze da Bartolomeo Semmar-

telli, della quale la biblioteca possiede ed espone un esemplare proveniente dalla *Raccolta Muzzarelli 1744*, non conosce alcuna pubblicazione per tutto il Seicento, così come il *Convivio* e la maggior parte delle *Rime*.
È certo un panorama non del tutto confortante se solo si considera che la maggior parte delle edizioni sono concentrate nel primo trentennio e se si pensa alle cinquantuno complessive del Cinquecento e alle trentadue che soltanto la *Commedia* avrà nel Settecento.
È chiaro che il secolo del Barocco e della galanteria, dell'idillio e delle accademie, delle «raccolte» e delle «arti poetiche», non lascia all'Alighieri che pochissimi spazi virtuali. Egli per tutto il Seicento e per buona parte del Settecento non viene stimato perché non è capito, non viene amato perché non è sentito. Il cantore della donna angelo, l'austero poeta della redenzione umana riesce del tutto estraneo all'anima vuota dei parrucchi cicisbei e degli abati che, fra un minuetto e l'altro, corteggiano languidamente le damine dalla testina incipriata, e dei monsignori che, dopo le fatiche della messa e della lettura del breviario, considerano un'«onesta ricreazione» leggere o addirittura comporre versi.
L'infiacchimento della vita italiana, gravata e umiliata dal duplice giogo dello spagnolismo e del gesuitismo, e la corruzione del gusto fanno il resto ed impediscono di fatto ai più di dedicarsi e di sentire la grandezza di Dante.
L'affermazione più volte ripetuta che la parabola della varia fortuna dell'Alighieri tocchi nel Seicento il punto più basso, trova testimonianze negli stessi contemporanei, i quali, vivendo in prima persona quegli eventi, confermano l'impressione che il Poeta sia trascurato. Così Alessandro Guarini nel 1610 si chiede: «Onde avviene che si pochi l'hanno tra le mani?»[161] e molti anni più tardi Carlo Roberto Dati scrive «Il Poema di Dante … è letto da pochi e da pochissimi inteso, e … pochissimi lo leggono quanto, e come bisogna per bene intenderlo»[162].
Pur di fronte a tali pesanti condanne mai esplicitamente contraddette, Umberto Limentani sostiene che «è possibile dimostrare che la sentenza di condanna contro il Secolo per avere trascurato Dante è affrettata e superficiale, ed ha valore solo se accettata con forti riserve o per stabilire un confronto fra il Seicento e i secoli che lo precedettero e lo seguirono»[163].
Perfettamente d'accordo con il Limentani è Aldo Vallone per il quale «ci sarà molto da rifare intorno all'opinione, anche egregiamente espressa, che il secolo XVII costituisca il punto più basso per lo studio e la fortuna di Dante. Invero amore e interesse, su un piano generale, non mancano affatto. Mancò invece una mente conclusiva, generosa e sintetica»[164].
Senza volere o potere rovesciare la teoria di un Dante trascurato, tale tesi si può condividere, prescindendo dal numero delle edizioni date alla luce e pur ammettendo che la fortuna dell'Alighieri non tocca l'apice in quel secolo travagliato. Occorre anche ammettere che la *Divina Commedia*, fin dalla prima metà del Seicento, è letta, studiata, discussa ed imitata da chi l'ammira e anche da chi l'avversa. E del resto la buona conoscenza di Dante è parte fondamentale delle persone colte di questo secolo almeno quanto negli altri. Ci sono critici come Tommaso Campanella[165] e il modenese Alessandro Tassoni[166] che conoscono a memoria la *Commedia*, come si desume da certe inesattezze presenti nelle loro citazioni, evidentemente elargite a braccio.
Ma la loro conoscenza è confermata anche da altre concrete prove. Il Campanella infatti, riprendendo uno spunto dal Borghini e la bruniana battaglia contro la pedanteria dei retori e degli aristotelici, già agli inizi del secolo, nel 1610, chiuso nella prigione di Sant'Elmo, riconosce che l'indipendenza di Dante dalle regole costituisce la sua vera grandezza ed esalta il Poema come modello di massima perfezione: «Non vi curate dunque, fratelli, di far poemi a modo delle regole di Aristotele o d'Omero, ma piu tosto imitare Esiodo ed Orfeo e Lino e, tra' nostri, Dante lo cui poema invero è sagro … perché a petto di Dante, tutti sono poetucci e differenti quanto la gondola dal Galeone per la grandezza della materia e per lo molto utile e gusto, che da lui ricevono l'orecchie purgate filosofiche, non le pedantesche». Il Campanella tesse ancora un elogio altissimo della *Commedia* in quanto accoglie i più profondi motivi della creatività umana e dell'ispirazione poetica[167]. Inoltre, in una lettera del 1627 al cardinale Richelieu, pur sostenendo che Dante è «poetarum poeta», che con Virgilio ha oscurato Omero, come afferma nel 1611 in una lettera al Galilei, tuttavia ripiega sulla riserva letteraria dell'eleganza, affermando che *solus elegantiae neglectus illi obest*.
Il Tassoni, giudice severo, ma non astioso e non violentemente polemico, della *Commedia*, studia e conosce Dante e il suo approfondimento del Poema risulta chiaro da due edizioni aldine con postille conservate presso la Biblioteca Estense[168] che meglio si comprendono alla luce dell'appassionata difesa che egli, pur accademico della Crusca, fa dei moderni[169].

Secondo la testimonianza di Francesco Redi, l'amico Lorenzo Magalotti conosce il Poema «quasi tutto a mente»[170].
Lo stesso Redi, che ha a sua volta l'abitudine di inserire nelle sue lettere versi danteschi, nel 1672 renderà nota la *Vita* inedita di Dante scritta da Leonardo Bruni e correderà le *Annotazioni al Bacco in Toscana* di continui riferimenti a versi ed episodi della *Commedia*[171].
Inoltre parecchi poeti satirici, che vivono a Firenze alla corte medicea, specie Iacopo Soldani, Benedetto Menzini e Lodovico Adimari, riproducono spesso interi versi danteschi, dimostrando una conoscenza sicura del Poema[172].
Anche chi, come Tommaso Stigliani, censura pesantemente Dante, si vanta tuttavia di conoscere molto bene il testo della *Commedia*, come del resto comprovano le numerose citazioni a sostegno delle sue argomentazioni[173].
Lo stesso acerrimo avversario del Poeta, Paolo Beni, si appoggia, se necessario, all'autorità della *Divina Commedia*[174], evidenziando una conoscenza profonda dell'opera.
Non mancano poi citazioni di famosi versi e passi danteschi in molti lavori poetici del Seicento. Così è per Nicola Villani[175], per Girolamo Gabrielli[176], e per Francesco Bracciolini[177], ma i più frequenti echi danteschi, pure se scarsamente penetrati e assorbiti, sono nel più celebre poema del secolo, l'*Adone* di Gian Battista Marino e nella stessa *Galleria*[178].
Toldo Costantini dichiara addirittura nello stesso frontespizio che il suo *Giudizio estremo* è stato da lui «composto ad imitazione di Dante Alighieri»[179], in osservanza al principio invalso all'opera che l'imitazione non solo è lecita, ma anche raccomandabile, purché il risultato sia gradevole, come sostiene Francesco Bracciolini per il quale è «maggior difficoltà imitar gli altri che l'inventar di nuovo sé stesso»[180].
Imitare Dante non spaventa i poeti del Seicento e chi lo fa viene lodato con una certa leggerezza: *Il Rosario della Madonna*[181] di Capoleone Ghelfucci viene anteposto da Adriano Politi[182], critico improvvisato, alla stessa *Divina Commedia*, e il poeta satirico Ludovico Adimari coltiva la dichiarata illusione di seguire *i vestigj luminosi … /del principe satirico dell'Arno*[183].
Tali citazioni e imitazioni rivelano con chiarezza come Dante nel Seicento, più che trascurato, sia conosciuto, ma trattato con disinvolta leggerezza, cosicché il piedistallo della sua fama si incrina e scricchiola come avviene allorché il grande Alessandro Tassoni fa un'irrispettosa parodia di un passo del Poeta per aggiungere un qualcosa in più alla vis comica della *Secchia Rapita*[184].


VITA
DI DANTE
descritta da Miffier
LODOVICO DOLCE.
Acque il Diuino Poeta Dante nella notte Città di Fiorenza, l'anno del Signore mille dugento ſeſſanta, della nobile famiglia de gli Heliſei, come si detta da Heliſeo gentilhuomo Romano, il quale lasciò l'antico cognome de' suoi antichi, & questo medeſimo cognome dapoi da vna, ò più eſſi, che portauano nella loro insegna, onero da vno di cotal nome, in Alighieri fu mutato. Essendo egli molto fanciullo, rimase primo del padre, detto pure Alighieri. Ma conoſciuto di rato, e marauiglioſo ingegno, fu posto non solo a gli studi delle humane lettere, ma a tutte le liberali diſcipline fi diede; & oltre a ciò fi eſercitò in tutte quelle virtù, che a gentilhuomo appartengono, in guiſa che fu intendente di Muſica, e dilettandoſi di pittura, alla buona diſpoſitione diuenne, ſotto che nelle coſe della poeſia in modo ruſci, e fi diè di generoſo animo, che nella bat-
A 2 taglia
Racc. Muzzarelli 1103

31. *c [2]r.*

Se poi gettiamo lo sguardo sulla critica dantesca del Seicento, ci accorgiamo che quelle incrinature esistono e sono rilevanti, e si riallacciano direttamente alle polemiche sollevate alla fine del secolo precedente dagli scritti del Castravilla, del Bulgarini e del Mazzoni e che la loro eco continua a risonare mentre ci addentriamo nel secolo XVII. Quelle che, nei primi decenni del Seicento, agitano l'ambiente letterario italiano non sono meno vivaci e ci offrono una scena piena di contrasti, di conflitti, di confusione, trovando il loro traumatico punto di incontro nel 1612 allorché vede la luce il *Vocabolario della Crusca*[185]. Nella tavola degli autori citati dal dizionario, Dante occupa il primo posto, e l'Accademia proclama la superiorità degli scrittori del Trecento, mentre si rifiuta di riconoscere l'autorità del Tasso che non vi figura per nulla insieme alla maggior parte degli scrittori del Cinquecento. L'onda lunga di quelle dispute filologiche che hanno arroventato gli ultimi due decenni del Cinquecento, si riversa nella nuova ondata di polemiche che vede, da una parte, i fautori del tradizionalismo conservatore della Crusca, i tradizionalisti antitassisti, paladini del Trecento, i difensori dell'idioma fiorentino, e, dall'altra, gli avversari dell'Accademia, gli antitradizionalisti, gli anticonformisti, nemici giurati dell'uso del Trecento e fautori di una norma linguistica ben al di là di quella fiorentina, che sostengono il Tasso e spesso lo paragonano a Dante, cercando di stabilire chi tra i due è maggior poeta.

La polemica si fa viva tra il rigorismo controriformista e lo scolasticismo aristotelico da una parte, e la tradizione ariostesca romanzesca che preme attraverso la sottile breccia dell'edonismo rimasta ancora aperta nella *Poetica* di Aristotele per poi dilatarsi nella letteratura secentesca. «È un intreccio fittissimo e molto intricato che rende molto bene il vivace, ma eterogeneo dinamismo letterario e culturale dell'epoca – sostiene Daniele Mattalia – e lo scolasticismo aristotelico e il gusto che ha il suo corrispettivo diretto nella prassi artistica del Seicento, si sposano variamente col razionalismo retorico-linguistico e con le delicature del classicismo rinascimentale»[186].
La *Commedia* viene a trovarsi al centro di tali infuocate diatribe linguistico-letterarie e, per oltre un trentennio, l'Italia risuona del fragorio cartaceo di una miriade di scritti polemici che misurano il valore poetico dell'Alighieri anzitutto col metro di criteri linguistici, mettendo persino in dubbio, nelle accese discussioni, la sua integrità di scrittore.
Alessandro Tassoni[187] arriverà a tacciarlo di maligno e bugiardo, ma si spinge più in là Paolo Beni che lo accusa di essere ignorante, privo di ingegno e di giudizio, laido e indegno di essere paragonato con «alcuna sorta di lodato poeta»[188]. Si arriva addirittura a rispolverare malignamente la tesi sostenuta e divulgata da Malatesta Porta nel 1589: in un suo dialogo[189], tutte le riserve del Salviati sulla *Gerusalemme Liberata*, con un ribaltamento facile quanto puerile, ricadono sulla *Commedia*. Infatti le voci latine che nel Tasso producono «grazia e splendore» in Dante appaiono «aspre» e «malagevolmente s'intendono con istudio; non che poi così all'improvviso» e inoltre «quanto è all'inventione Dante poco di suo trovò, ed il più trasportò da altrui … quegli fù, che l'imitatione della Commedia sua di peso da colui trasportò, che la favolosa istoria di Guerino da Durazzo scrisse».
È proprio il Beni ad attaccare la scelta e l'uso dei vocaboli usati da Dante, e le parole e le esposizioni umili, disadorne e dure, prosaiche o poco alate, divengono uno dei principali bersagli, sottolineate negativamente in gran numero[190]. Entrando in polemica con la Crusca e in particolare con il Salviati, che si può identificare come la voce più utile al Poeta di tutto il Seicento, il Beni critica Dante in modo feroce e giudica la *Divina Commedia* come qualcosa che non ha né capo né coda, perché «non è né commedia né tragedia, né poema eroico, ma un miscuglio, per così dire o capriccio senza regola e senza forma di poetica azione. Sicché, mentre il Salviati appella Dante meraviglia stupenda e vorrebbe pur anteporlo a Virgilio, è cosa da ridere senza fine, tanto più da ridere in quanto la Crusca osa definire la Gerusalemme del Tasso opera pedantesca, e poco meno che dettata in lingua Fidenziana e ardisce affermare che Dante, all'incontro, in questa parte ancora ritenga la sovrana perfezione»[191].
In sintonia con lui è Costantino De' Notari, il quale scrive a proposito della lingua di Dante che «la grossezza, e materialità, per così dire, di quei tempi nei quai l'Italiana favella non era giunta per ancora a riguardevole e perfetta idea»[192]. E ancora Iacopo Gaddi: «ita est Dantes nonnumquam horridus, asper, et strigosus, et multum rudis et impolitus»[193].
Il pistoiese Nicola Villani, severissimo censore linguistico, biasima le parole «umili e plebee e laide» usate da Dante, così come quelle poco auliche e le metafore troppo realistiche o ritenute sconvenienti, aspre ed oscure[194]. Tuttavia egli, pur mostrando una certa indipendenza di giudizio verso gli autori del passato, in specie Dante, ma anche Petrarca e Boccaccio, non è tenero neanche con i contemporanei e, fra tutti, il Marino. E nei confronti dell'Alighieri oltre alle critiche sul piano linguistico afferma: «Questo autore, quale ho sempre tenuto e tengo per uno di primi poeti della nostra lingua, particolarmente quanto l'invenzione e quanto alla sentenza … non è così oltre maraviglioso e così divino come gli idolatri suoi lo fanno e che non solamente è falso ciò che alcuni hanno lasciato scritto, che niuno di qui a mille anni è per farglisi mai secondo, ma che meglio di lui porterà chiunque dai suoi vizi e da quegli del secolo si saprà guardare»[195].
E, continuando nelle critiche, Ludovico Zuccolo lo attacca per avere trasgredito in nome della metrica: «in quel Poeta poi, il quale fu sì celebre fra gli antichi toscani, che l'hebbero per un nuovo Orfeo, non sarebbe malagevole il trovarvi i versi falsi a decine». Un esempio di verso difettoso tale «da mettere paura a fanciulli, quando la sera non vogliono andare a casa» è il verso 14 del canto VI dell'*Inferno*: *Con tre gole caninamente latra*[196].
Salvator Rosa, criticando l'Alighieri per l'uso frequente di parole e frasi latine, latinismi, parole ebraiche, termini «forestieri» tratti dall'uso di Lombardia e di altre parti d'Italia, e versi in provenzale, mette in guardia i poeti contro i «modacci alla dantesca»[197].
Benedetto Fioretti, poi, scrittore che pure ha parole di lode per il poeta fiorentino, deplora tuttavia che egli abbia fatto «il suo poema tale, che sembra la torre di Babele, per la confusione di tante lingue … Perciò non mi rallegro per niente con Dante, veggendo

nella sua *Commedia* piovere e tempestare le voci forestiere, anzi barbare, anzi enigmatiche» ed ancora: «la imitazion del favellare debb'essere modesta, e artifiziosa, non disorbitante, e inusitata, qual è questa di Dante; il quale con tanta barbarie di parole e di versi interi, per certo si conosce avere seguito più il suo capriccio, che il consiglio di alcun grave poeta greco, o latino, o toscano»[198].
Nella critica di quel periodo prevalgono quindi criteri linguistici e stilistici che esaminano soprattutto gli aspetti esterni del Poema dantesco, nel presupposto che basti la cura formale per creare una vera opera d'arte. Testimonia ancora tale aspetto un'osservazione di Gabriello Chiabrera il quale pensa che «gli uomini peggio formare il verso alle volte per conto della rima, che senza essa non farebbono», annoverando Dante tra coloro che sono andati incontro a tale inconveniente[199].
Questi critici non possono in realtà accettare di buon grado la lingua di Dante perché dietro di essi c'è l'esperienza del Rinascimento, e nel loro rifiuto dei criteri di lingua e di gusto diversi dai propri, aleggia il giudizio che Pietro Bembo ha pronunciato un secolo prima paragonando la *Commedia* «ad un bello e spazioso campo di grano che sia tutto d'avene e di loglio e d'erbe sterili e dannose mescolato»[200], facendosi interprete di un indirizzo del gusto che troverà molti seguaci nel resto del secolo.
A ben considerare molte critiche avanzate nel Seicento, nel quale l'importanza estrema data al decoro e alla forma poggia sulla convinzione che si sia raggiunto il vertice della tecnica poetica, trovano la loro radice in quella già formulata per la maggior parte nel secolo precedente.
Il torinese Emanuele Tesauro, pur rifacendosi anch'egli al Bembo, si colloca però su posizioni più avanzate e con una maggiore consapevolezza di distacco dal passato. Gli scrittori italiani del Trecento sono, a suo parere, paragonabili ad Ennio, Cecilio e Plauto, «padri veramente della lingua latina, ma non ancora pulita», e arriva a concludere che «la perfetta virilità dell'italiano idioma essere questa che, incorniciata nel passato secolo, va tuttavia maturando: degna certamente di pareggiarsi e quell'aurea età della lingua latina, che di tutte le antipassate etadi havea carpito il più bel fiore»[201]. Opinione questa condivisa da molti tra i quali il Tassoni[202], il Beni[203], l'Abati[204], il Pallavicino[205]. Questi, riferendosi a Dante, e ripercorrendo i giudizi già espressi da letterati toscani, afferma che è «ricco di Glossemi e di vocabuli toschi ma ranciosi molto e plebei, plebeio è paruto a' suoi propri compatrioti, i quali avisano … doverne i discreti leggitori scerner le perle dal fango»[206].
Per il Tesauro è netta la superiorità dei moderni, «talché per ben parlar toscano più non è mestier di bere ad Arno», e quindi tesse l'elogio della «Sirena Marina», con chiaro riferimento al Marino che «componeva con arte e studio maggiore, né mai non iscriveva una paroluzza, un articoletto, che non avesse reso alta ragione»[207].
Infatti sono proprio i poeti e i critici marinisti a farsi sostenitori della supremazia della loro età, e alla luce di tale presunta superiorità si spiegano, in certa qual misura, le aspre critiche alle quali va soggetta la *Commedia*.
Il Marino allora diventa il nuovo Dante ed è lui, secondo Girolamo Preti, ad avere «posti gli ultimi confini alla lirica poesia»[208]; e Fulvio Frugoni, un frate genovese dalla lingua mordace, con la sua prosa barocca, nell'esaltazione dei poeti contemporanei a danno di Dante, tocca l'apice del paradossale, allorché afferma che «quanto a me stimo più … una strofa delle odi di Vidali, del Santintinelli, del Testi e del Balducci [segue l'enumerazione di innumerevoli poeti o scrittori pressoché sconosciuti!] e di molti altri epici dell'età nostra, che tutta la Commedia di Dante»[209].
Sostanzialmente l'Alighieri in questo periodo, trovandosi al centro della diatriba tra conservatori e moderni, offre il fianco per essere comunque criticato: egli è accusato di essere troppo all'antica dai seguaci del gusto letterario corrente e troppo moderno per i sostenitori della superiorità della letteratura greca e latina. I modi della critica che si appuntano sull'assenza di vivacità «geniale» e sull'imperfezione della lingua e della tecnica stilistica, sono spesso più sbalorditivi e iconoclasti nel Seicento, ma nella sostanza rispetto all'avversione a Dante già registrata, nella seconda metà del Cinquecento, rimane per lo più identica.
La legge estetica del Seicento è il «gusto» e alla luce di questo si valuta l'opera di un artista. Gian Battista Marino si fa portatore di tale canone in una celebre lettera[210] a Gerolamo Preti: «Io pretendo di saper le regole più che non sono tutti i pedanti insieme; ma la vera regola … è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente e al gusto del Secolo».
Dante, ovviamente, non corrisponde a tale gusto e il suo Poema piace ben poco a quei letterati non disponibili a ricercare la validità nella stretta aderenza di contenuto e di forma e quindi incapaci di inserirlo in un contesto storico tanto diverso dal loro. È un limite naturale e pertanto invalicabile che nel Seicento

impedisce di accostarsi a Dante con la mente sgombra da pregiudizi.
In tale contesto si tende ad esaminare l'opera d'arte alla luce di caratteristiche formali dando relativamente poco peso al contenuto. E allorché si arriva a parlare di tale aspetto, quello della *Divina Commedia* viene spesso giudicato, come ha già fatto il Bembo, poco adatto a un grande poema, soprattutto per il posto occupato dalla dottrina e dalla teologia.
Così Francesco Guarino definisce Dante «buono, non bello»[211] e Marcantonio Nali «più teologo che poeta»[212]; mentre Benedetto Fioretti, sconsigliando di «introdurre nei poemi, cosa che sia lontana dalla capacità del vulgo», rimprovera proprio Dante di essere stato colpevole in tal senso «più spesso d'ogni altro poeta … nella sua Commedia, rendendola per questa via difficile a intendere, e meno piacente a gli uomini idioti, per li quali principalmente si fanno i poemi»[213].
Circa il problema già affrontato ed insoluto nel Cinquecento, inerente al genere letterario al quale appartiene il Poema dantesco, il Seicento non si avvicina alla soluzione, anche se non manca il dibattito su questo punto. E mentre molti rimproverano a Dante di non avere studiato e applicato le regole della poesia aristotelica, Tommaso Campanella e Benedetto Buonmattei sostengono che la grandezza della *Commedia* consiste proprio dalla sua indipendenza dalle regole: «[Dante] uscito dalle regole comuni – scrive il Campanella – quanto più le trapassò, tanto più dimostrò che il divino spirito del poeta architettonico non si obbliga a regole, da questo [o] da quel pedante descritte, né all'imitazione di quei poeti che dal volgo sono apprezzati come gli istruisce Aristotele …, ma all'utile ed al diletto ragionevole ed all'imitazione della natura»[214].
Ma la maggior parte dei critici cerca di giudicare il Poema dantesco alla luce degli aristotelici: così Teodoro Amaideno dichiara che «la Commedia non è un Poema»[215] e Benedetto Fioretti sostiene che «questa commedia non è commedia, e il titolo non è titolo» e che può essere definita meglio come «Teoepopea»[216], termine che implicitamente la giudica come una specie di poema epico. Tesi questa accolta dal ferrarese Alessandro Guarini che, attraverso una serie di citazioni, la assegna allo «stile eroico»[217]. Paolo Beni, nell'asprezza dei suoi giudizi, respinge tale tesi e sostiene che «la commedia di Dante … non è commedia, né tragedia, né poema heroico, ma un miscuglio (per così dire) o capriccio senza regola, e senza forma di poetica attiene»[218].
Ancora Alessandro Tassoni definisce la *Commedia* «eroisatirica», distinguendo tra le Cantiche, delle quali l'*Inferno* è prevalentemente satira, il *Paradiso* è tutto narrazione eroica «mischita d'innica» e il *Purgatorio* è in parte eroico e in parte satirico[219].
Si giunge al punto di considerare Dante poeta satirico, se non addirittura il padre della satira, e due autori di questo genere, Lorenzo Azzolino e Alessandro Adimari, arrivano a definirlo «il principe satirico» riferendosi al fatto che l'uso della terzina nella satira deriva all'epoca dalla suggestione che proviene dalla *Commedia*[220].
Sul versante religioso il giudizio sull'Alighieri e sulla sua Opera, dalla Controriforma in poi, dopo il successo del *De Monarchia* in Germania e in Francia e la sua messa all'indice, e con la tesi sostenuta nella *Commedia* dell'usurpazione del potere temporale da parte dei papi e la condanna di diversi di essi alla pena infernale, è fortemente negativo perché si allontana dall'ortodossia.
Tommaso Stigliani sottolinea l'empietà di tale opinione, meravigliandosi che il poema dantesco «non ostante questa bestemmia e moltissime altre esecrabili le qual contien per tutto, si sia largamente preservato dalla proibizione de' superiori e tuttavia si preservi», e arriva a pensare che ciò sia dovuto alla «sola oscenità del suo inchiostro, perché essendo da pochi inteso, pochi può scandalizzare, i quali ancora, come savi, il compatiscono e nessuno il denunzia all'Inquisizione. Così appunto, per quel che dicono i naturalisti avviene alla seppia, la quale per salvarsi dalla caccia del pescatore sparge similmente il suo inchiostro antico; ed in questa guisa, oscurata l'acqua intorno a sé stessa, si fabbrica la comodità della fuga e allo scampo»[221].
Teodoro Amaideno giudica «questa sua opera molto pericolosa» perché Dante ha collocato nell'*Inferno* «di Prencipi fautori del Papa et nel Paradiso all'incontro, tutti li Prencipi nemici della Sede apostolica»[222].
Lo stesso Tommaso Campanella, pur nella sua illimitata ammirazione per la *Commedia*, la critica non perché si trovano in essa espressioni contro la religione, ma per le allusioni che vi si riscontrano a divinità della mitologia pagana che gli appaiono sconvenienti in un poema cristiano: «par che non si sia staccato in tutto da quella poesia puzzolente della Grecia»[223].
A parte questi eccessi e le critiche anche aspre alla *Commedia* vi sono ancora nel Seicento quelli che il Villani definisce «gli idolatri di Dante», e cioè quei letterati che, senza lasciarsi ottenebrare da teorie letterarie o filologiche o religiose, professano ancora aperta-

mente il loro apprezzamento per il poeta fiorentino. Uno di essi è Galileo Galilei che, desumendo dal maestro Jacopo Mazzoni quel rispetto e quell'amore per la tradizione fiorentina che vincolano per sempre il suo gusto poetico, manifesta il culto per l'Alighieri in un saggio giovanile sull'*Inferno*, dove, trattenendosi dal trattare di questioni letterarie, tenta di mettere a punto la vexata quaestio della configurazione scientifico-matematica dell'oltretomba dantesco[224].
Sulle sue orme si pongono tutti gli studiosi toscani formatisi alla sua scuola e riuniti nell'Accademia del Cimento fondata nel 1657, i quali, nelle loro scelte letterarie, prediligono il rispetto della letteratura tradizionale che si combina con quel senso pratico, matematico e scientifico della lingua e dello stile e con quel sentimento della concretezza che deriva loro dalla pratica delle scienze e della filosofia sperimentale, che li allontana dal gusto della meraviglia, dagli spasimi della retorica e dalle astrazioni della forma, riportandoli alla valutazione razionale dell'arte e quindi dell'esperienza poetica.
Va precisato che, a parte l'esempio di Padova che già dal Cinquecento si è fatta alfiere di una tradizione di studi danteschi proseguiti nel Seicento, allorché toccano il vertice nella terza e quarta decade, e dove è continuata la domanda di esemplari della *Divina Commedia*, pure cessata altrove, sfociata nelle ricordate, uniche edizioni che vedono la luce in questo secolo stampate o a Padova nel 1629 o nelle vicinanze, a Vicenza nel 1613, e a Venezia nel 1629, Firenze è senza dubbio la più impegnata a conservare più che vivo, anche nel Seicento e per tutta la sua durata, il culto di Dante. Ciò avviene soprattutto attraverso l'attività delle sue numerose accademie letterarie, e la città si pone come il sacrario della sua fama, dal momento che nel suo contributo agli studi danteschi si riassume la storia della fortuna dell'Alighieri nella seconda metà del secolo. L'Accademia della Crusca, dopo la crisi alla quale va incontro con la pubblicazione della seconda edizione del *Vocabolario*, si riprende qualche decennio dopo ad opera di Benedetto Buonmattei, che ne è segretario e autore di una famosa grammatica fondata su regole ed esempi tratti in prevalenza da Boccaccio e da Dante, che è tra le migliori opere linguistiche del 600[225]. Pubblico lettore della *Divina Commedia*, tra il 1632 e il 1637, commenta con grande dottrina tutto l'*Inferno* e i primi diciotto canti del *Purgatorio*. Le sue 466 lezioni dantesche hanno un immenso successo e vengono seguite da insigni letterati e da molti accademici, tra i quali molti soci dell'Accademia Fiorentina e quasi tutti gli accademici Apatisti[226].
È proprio Carlo Dati, lo «Smarrito», a raccogliere e pubblicare nel 1661 le prime quattro di queste lezioni che riguardano i primi 31 versi del primo canto dell'*Inferno*[227].
Il Buonmattei organizza un vasto lavoro che prevede un esame particolareggiato e completo del Poema, indipendente dalle interpretazioni dei precedenti commentatori e dalle leggi e precetti aristotelici. Anzi dichiara esplicitamente che Dante «perfeziona le regole aristoteliche»[228]. Difende l'opera dell'Alighieri dall'accusa di rozzezza linguistica e di stile, affermando che essa «non ha per fine di grattare gli orecchi come altro fanno con poco frutto; ma di purgar lo 'ngegno e di sonar lo 'ntelletto di chi legge»[229]. Accanto al fine didattico e morale del Poema, per certi versi superato, vi è l'atteggiamento nuovo e tipicamente seicentesco di mettere in risalto la varietà e la genialità delle invenzioni sempre sorrette dal giudizio. «In queste due cose – egli scrive – è stato il nostro poeta meraviglioso: Nel dire cose dal vero tanto lontane farle apparire verisimili, tanto ch'elle possano credersi per verissime: eziandio da quelli che sanno che non sono vere; e nell'evidenza immaginabile nel descrivere infinite cose». E, con enfasi, conclude «il nostro poeta può meritamente dirsi il vero sol della Poesia, il vero Apollo delle muse toscane»[230].
Oltre a quella della Crusca, vive con rinnovata notorietà l'Accademia Fiorentina che, avendo radunato fin dalla sua fondazione molti dantisti, prosegue nel suo fine di promuovere la conoscenza del Poema, incoraggiandone lo studio.
Accanto alle due accademie pubbliche ne sorgono e si sviluppano altre private, tra le quali quella degli Apatisti, fondata nel 1637 da Agostino Coltellini[231], anche se già funziona da oltre cinque anni sotto altro nome, e diretta dopo la sua morte da Francesco Cionacci.
Anche se si registra un certo divario tra le lezioni del Buonmattei e coloro che, appartenendo alle due generazioni successive, seguono un metodo di studio più vasto e attinente al tema e frutto anche di un'esperienza più ampia, in realtà tra il primo e coloro che continuano l'attività, non vi è soluzione di continuità: Francesco Cionacci si definisce «discepolo e figliolo» del Coltellini e considera questi «vero Erede» della dottrina del Buonmattei[232].
Il gruppo di esegeti fiorentini, Carlo Dati, Francesco Cionacci, Lorenzo Magolotti e il senese Federico Ubaldini, ponendosi nella scia del Buonmattei, sono tra i maggiori ammiratori di Dante e hanno in comune la difesa strenua del Poeta anche sul piano lingui-

stico che più ha offerto il fianco agli attacchi della fine del Cinquecento e del primo Seicento.
Carlo Roberto Dati, grande amico del Magolotti e del Redi e membro dell'Accademia Fiorentina, della Crusca, degli Apatisti e del Cimento, è uno dei letterati di spicco di questo periodo e si pone come il più coerente sostenitore della letteratura fiorentina nel secolo XVII. Principale autore della terza edizione del *Vocabolario* della Crusca che vede la luce nel 1691, convinto difensore del Trecento, esalta Dante in molte delle sue letture e lo difende dai rimproveri meritevoli più del «nome di stitichezza che di critica» che nel secolo precedente gli ha mosso monsignor Della Casa.
In una *Veglia* famosa[233] confuta proprio la censura sulla lingua del Della Casa con una serie di argomentazioni fondate su valide premesse filologiche: «Il poema di Dante è biasimato da molti perché è letto da pochi e da pochissimi inteso, perché pochissimi lo leggono quanto e come bisogna per bene intenderlo … Sappia chi legge Dante che, se egli avrà l'intelletto intento alle maniere pellegrine, e a' bizzarri concetti di quel Poema, quando poi ritornerà a leggere gli altri poeti, questi rassembreranno senza nerbo e senza sostanza». Occorre quindi grande prudenza, sostiene il Dati, dopo varie argomentazioni filologiche, prima di «censurare i Poeti antichi e massimalmente Dante, che tanto uscì dalla schiera volgare»[234].
Federico Ubaldini[235], senese ma di famiglia di origine fiorentina e quindi, secondo Antonio Magliabecchi, «trà fiorentini può registrarsi»[236], è da considerarsi il più preparato, il più acuto e il più serio dei dantisti del Seicento, nonché il più moderno in quanto a metodo di lavoro. Le sue indagini storico-filosofiche si estrinsecano prima in un dialogo scritto per scagionare Dante dalle accuse linguistiche del Villani[237] e poi in una voluminosa serie di appunti e di materiale[238] raccolto con il fine di comporre il maggiore e più attendibile commento al Poema mai compilato, con il proposito precipuo di risolvere i problemi storici sollevati dai personaggi di cui tratta la *Divina Commedia*, e al tempo stesso di risalire al significato dei vocaboli disusati o controversi attraverso lo studio puntuale dei poeti provenzali e italiani del Duecento e del Trecento.
L'Ubaldini, morendo in giovane età, a soli quarantasette anni, non realizza l'ambizioso progetto di documentare e spiegare a fondo il testo dantesco, e di rintuzzare le accuse di oscurità, rozzezza, irriverenza e improprietà rivolte a Dante dal Villani, immergendosi nell'atmosfera storica e linguistica del Trecento.
È Francesco Cionacci[239], nato a Firenze nel 1633, a riprendere idealmente alcuni anni dopo, nel fertile terreno dell'Accademia degli Apatisti, e continuando la tradizione iniziata dal Buonmattei, il lavoro esegetico dell'Ubaldini finalizzato ad una monumentale edizione[240] della *Divina Commedia,* nonché all'edizione critica delle opere minori, compreso il *De Monarchia* condannato dalla Chiesa, ma che egli sacerdote coraggiosamente si ripromette di offrire in versione integrale senza alcun «castramento», corredata da postille per spiegare l'eventuale erroneità delle idee dantesche alla luce della dottrina cattolica.
Questo lavoro immenso, nelle intenzioni dell'esperto e rispettato grammatico, uno dei più eminenti soci dell'Accademia degli Apatisti, dell'Accademia fiorentina e di quella della Crusca, e quindi non di un sognatore, dovrebbe consistere in almeno centocinquanta volumi di cui cento dedicati, uno per ciascun canto, «ridotto alla vana lezione»[241] al testo e al «commento nuovo» che raccolga tutto quanto è stato mai detto «per incidenza» su qualunque passo o parola della *Commedia,* seguiti da una miriade di volumi introduttivi e sussidiari.
Il Cionacci nella polemica contro i detrattori della lingua della *Commedia,* dimostra una non superficiale competenza del Trecento letterario, nonché la sua levatura e l'ambito dei suoi interessi che emergono dalle note che egli va raccogliendo. A dimostrazione della sua vicinanza all'Ubaldini e della sua comunanza con lo spirito nuovo che pervade questa fervida attività dei dantisti fiorentini del secondo Seicento.
In realtà, col passare del tempo, stanno via via scomparendo i vari ostacoli frapposti ad una serena comprensione del Poema dantesco: va declinando la moda del marinismo e va perdendo vigore la teoria che relega Dante in un periodo oscuro primitivo e rozzo della letteratura. Subentra così gradualmente, specie a Firenze, dove in realtà il marinismo ha avuto radici meno profonde, una maggiore e più sentita consapevolezza dei valori del passato.
L'esponente più autorevole di tale indirizzo prearcadico è Francesco Redi, anch'egli accademico Apatista, che ammira sinceramente e intensamente Dante da lui citato innumerevoli volte e ricordato con continui riferimenti ed episodi nelle note al *Bacco in Toscana*[242] e nelle sue lettere, definendolo: «quel grandissimo ingegno, che tutto seppe, e di tutto maravigliosamente seppe scrivere»[243].
Un altro fiorentino, poeta e letterato, scienziato, uomo di vasta dottrina[244], Lorenzo Magalotti, nato nel 1637, conduce un altro tentativo di compilare un

commento alla *Commedia*[245], mai condotto a termine soprattutto a causa della sua incostanza e irrequietezza e per la molteplicità dei suoi interessi. Allorché egli si accinge all'impresa intorno al 1665 è giovane e dotato di entusiasmo e di gusto. È ottimo conoscitore della *Commedia* e delle altre opere di Dante che addirittura venera, come emerge da una sua lettera del 1667, allorché trovandosi vicino a Ravenna, si trattiene in una villa vicina «per fare un poco di raccoglimento di spirito, prima di adorare la gran tomba, e sciorre il voto davanti alle benedette ossa del divino Poeta»[246]. In un'altra lettera del 1690[247] consiglia a Lord George Douglas che gli ha chiesto consigli in merito allo studio dei poeti italiani, «in primo luogo, non dirò a leggere, ma a studiare Dante, per mettersi nella mente un seme non solamente fruttifero "secundum genus suus", ma creatore universale in ogni genere di pensieri, e d'idee grandi adattabili ad ogni genio di nazione e di lingua» rilevandone così l'universalità, e inoltre lo sconsiglia di tuffarsi «nel mare de' suoi tanti commentatori, perché niuno di essi essendo perfetto, non torna conto il legger gli errori di tutti».
Egli si propone dichiaratamente non di dare rilievo agli aspetti linguistici, ma di interpretare il retto significato dei versi, illustrandoli con altri passi del Poema o delle opere minori: «L'ottimo … interprete è Dante sé medesimo», secondo il consiglio datogli dal suo amico Francesco Ridolfi, per il quale è particolarmente proficuo lo studio delle *Rime* e del *Convivio* «per entro le quali opere sono spesso degli stessi pensieri, o almeno delle fantasie simili a quelle della Commedia»[248].
Il suo *Commento*, che i suoi amici seguono affettuosamente, incoraggiando il suo lavoro e leggendo l'esegesi di ciascun canto che si interrompe dopo i primi cinque dell'*Inferno*, ha la semplice pretesa di strumento agile e utile per chi si accinge alla lettura dell'Alighieri, «ma in complesso il commento è serio e, se fosse stato condotto a termine – come afferma Umberto Limentani – sarebbe riuscito di grande utilità a molte generazioni di lettori di Dante»[249].
Se è vero dunque che la fortuna del Poeta fiorentino non è tra le più esaltanti, è pur vero, come abbiamo visto, che anche attraverso meritori tentativi incompiuti, la sua conoscenza, la sua diffusione e il suo studio non subiscono stasi, facilitati come sono dal fatto che pur non stampandosi nuove edizioni, ne sono disponibili di numerose e importanti, spesso commentate, e della *Commedia* e delle altre opere minori. Gli scritti di retorica, di poetica, di trattatistica in genere, le citazioni e l'esegesi della *Commedia* comprovano che l'opera di Dante, a parte le esagerazioni critiche, diviene via via oggetto, in questo secolo, di seri e meditati studi storici, teologici, filosofici, e non di rado anche estetici, ed il merito va ascritto sia ai critici più aspri, sia ai letterati fiorentini che, quasi a riparazione dei torti inflitti a Dante dalla sua città, lo riportano ad una dimensione storica e critica di rilievo e ad una sua valutazione più meditata e più serena, preparando così il sottofondo per i successivi studi del secolo XVIII.
Questi registreranno una ripresa che si andrà sviluppando, tra non pochi contrasti e oscillazioni, tramite un intenso fervore di studi che, complessivamente, si pongono in contrasto al secentismo con una reazione che affonda le sue radici già entro il Seicento stesso, almeno negli ultimi decenni di esso.
Nell'opera del Crescimbeni e ancor più in quella del Magalotti, nonché nelle punte antiaristoteliche presenti nel *Discorso dell'Indiminione* di Carlo Gravina, si riscontrano già i prodromi della civiltà illuministica la quale, con la sua apertura cosmopolita e con le sue visuali universalistiche, attraverso la critica ed il pensiero estetico, va elaborando principi in grado di accogliere e convalidare le correnti pre e protoromantiche di Germania e Inghilterra, punto di forza nella sempre più vasta opera di erosione delle dighe del classicismo tradizionale.

Il Settecento

Il profondo moto di rinnovamento si origina nel corso del secolo XVIII, e fin dai suoi inizi dall'incontro degli esiti della speculazione scientifica galileiana e, in generale, della tradizione letteraria e speculativa nazionale, con le contemporanee esperienze europee teoriche ed artistiche, dal classicismo e dal razionalismo francese, all'empirismo inglese e al giusnaturalismo. Dal tale sottile complesso incrocio di correnti e di pensiero si svilupperà quel processo di revisione critica che coinvolgerà gran parte, se non tutti, i risultati dell'esperienza secentesca, sia nel campo dell'estetica, che della critica e dell'arte, rifiutando tra l'altro l'indiscriminato rifiuto della tradizione letteraria nazionale operato dal Barocco. Contro di esso si scagliano i letterati italiani della nuova età, sia perché vi individuano la causa della decadenza artistica italiana, sia per l'avvertita necessità di recuperare un patrimonio artistico, quello classico, nel quale, in quanto conforme alle istanze della nuova esteti-

ca, vedono il precedente naturale e necessario che la nuova poesia deve svolgere ed assimilare.
Unitamente al ritorno ai classici, determinatosi sotto la spinta del razionalismo, del classicismo francese già codificato da Nicolas Boileau Despréaux[250] e dello spirito geometrico del nuovo pensiero, si creano nuovi presupposti per il vaglio critico di tutta la letteratura, ivi compresi quegli autori, tra i quali campeggia l'Alighieri, nei riguardi dei quali i fondamenti della nuova estetica e della nuova critica, all'insegna di una razionalità tutta cartesiana, creano preclusioni di gusto di certo diverse dalle precedenti, ma sicuramente non inferiori a quelle.
La reazione al Barocco e i primi tentativi di un ritorno ai valori della tradizione letteraria, si manifestano fin dal 1691 nella scuola napoletana di Leonardo di Capua, che a parere di Giambattista Vico, suo seguace, «aveva rimessa la buona favella toscana in prosa vestita tutta di grazia e leggiadria»[251]. A lui va attribuito il merito del movimento classicistico riferito a Napoli[252] che porta alla ristampa di autori del secolo XIV e un primo ritorno, anche se esteriore e quasi convenzionale, al culto di Dante. Le testimonianze di tale atteggiamento si ritrovano negli studi danteschi del giovane Saverio Giannone[253], nel ricorso che al «divino poeta» fa Mario Zito[254] e nell'esaltazione che Marc'Aurelio Severino fa della *Commedia* il cui stile è considerato «la corrispondenza di parlar forma all'atroce materia» ammirando in Dante il poeta «sempre a profondi sentimenti delle cose più che a necessari ornamenti intento»[255].
Sull'esempio dell'esperimento napoletano e delle altre correnti che reagiscono al Barocco manifestatesi già alla fine dei Seicento, una chiara base razionale e di motivazioni culturali si riscontra nel programma dell'Arcadia, l'Accademia romana che alla fine del secolo XVII ripropone la riforma delle lettere italiane partendo dall'imitazione e dal classicismo[256] che si trasforma in qualcosa di più dinamico, più libero da schematismi, adatto alla ricostruzione di una tradizione letteraria nella quale trovano posto le esperienze di Omero, dei tragici greci, di Dante, dell'Ariosto. Cadute le prevenzioni create dal modernismo e dall'edonismo dell'estetica barocca contro la poesia tradizionale e particolarmente contro quella trecentesca, nell'imperante clima controriformistico, si afferma via via la nuova cultura che, nell'intento precipuo di ricostruire una lingua autonoma e continuativa della poesia e della letteratura italiana, trova anche le ragioni per una riflessione e una riconsiderazione della *Commedia*.

Si tratta di una riflessione certamente influenzata da una parte dal negativo e antistorico giudizio sul Medioevo, e dall'altra dalle vaghe aspirazioni del ristretto e raffinato pubblico dell'Accademia, superficiale, insensibile ai sentimenti magnanimi e drammatici, lontano dalle esigenze di rinnovamento, interessato a mutare l'aulicità e la fantasiosità del Barocco in amabile graziosità, e che lega gli unici sentimenti dei quali la poesia deve farsi portatrice all'infiacchito sentimentalismo che domina nella leggiadra atmosfera delle corti settecentesche. Ciò porta ad una riconsiderazione dell'opera dantesca alla luce di quell'indirizzo retorico che, scomponendo l'opera in ispirazione e verificazione, pone su due piani diversi il contenuto e il giudizio sulla realizzazione formale, per cui il *poeta* si contrappone all'*orator*. Dante è di conseguenza giustificato sul piano scientifico-morale, mentre gli viene negata l'approvazione sul piano artistico poetico. A lui, come ad Omero e a Shakespeare, trasgressori delle norme poetiche settecentesche, difetta il *buon gusto*, canone fondamentale della poesia arcadica, inteso come il risultato di un lungo tirocinio stilistico, di una faticosa esperienza letteraria, contrapposto alla naturale, potente ma indisciplinata e incolta forza dell'ingegno, per cui Dante possiede *ingegno*, ma non possiede il *gusto*. Si può quindi comprendere come, sull'onda lunga della poetica barocca, le preferenze possano orientarsi verso un qualsiasi minore, dalla poesia levigata e regolare, piuttosto che su Dante[257].
La vastità e il respiro della sua opera disorientano un gusto avvezzo all'esile impianto della lirica settecentesca. E chi ha come modello la lineare, chiara mitologia classica, guarda con preoccupazione alla struttura allegorica, alla difficoltà del simbolismo liturgico e politico e teme che le oscurità della *Commedia* facciano sì che essa sia fruibile solo da addottrinati e scienziati.
Ludovico Antonio Muratori[258] può così scrivere: «Certo io so che Dante … sotto i suoi versi strani, volle a bella studio copiare altissime dottrine, laonde egli protestò di scrivere solamente a gli intelletti migliori dicendo *O voi, ch'avete gl'intelletti sani,/Mirate la dottrina, che s'asconde/sotto il velame delli versi strani.* Ma probabilmente maggior gloria sarebbe a lui venuta, se avesse scritto quel Poema in guisa, che ancor loro potessero intenderlo, che non hanno studiato il barbaro linguaggio de gli Scolastici. In fin il Poeta dee parlar col popolo, e non co' soli Peripatetici, e farsi per quanto si può intendere senza le Chiose altrui».

Anton Maria Salvini[259], dopo avere riconosciuto che «grande, e meraviglioso, anzi divino fu sempre l'ingegno di Dante, il quale avendo alle mani un fascio di tante, e si varie, e sublimi cose, non si smarrì, non si perdé, ma tutte con felicità mirabile espresse. Diede al suo dire inesplicabil forza, e uso trall'altre una ricchezza di comparazioni, e similitudini, e immagini tutte sue, e proprie di quel divinissimo ingegno, nelle quali veramente si riconosce il Poeta», ancora più esplicitamente può affermare che «la materia che egli prese a trattare tocca per avventura solo gli scienziati».
E ancora Gian Vincenzo Gravina[260] può sostenere che Dante «s'innalzò al sommo dell'esprimere, e alla maggior vivezza pervenne, perché più largamente, e più profondamente d'ogni altro nella nostra lingua concepiva: essendo la locuzione immagine dell'intelligenza, da cui il favellare trae la forza e il calore e … ambì per i suoi ascoltanti solo gli studiosi e non il volgo».
Le opere storiografiche settecentesche vanno via via superando l'ostacolo più caratteristico a che Dante sia accolto nel patrimonio letterario italiano, legato al concetto di *rinascita*, prima rigidamente connesso al presupposto della riconquistata *latinitas*, poi esteso alla letteratura volgare e dilatato fino ad accogliere la letteratura volgare del secondo Trecento con Petrarca e Boccaccio e le stesse prime manifestazioni dell'arte volgare, dalla poesia religiosa, alla scuola siciliana a quella toscana alla *Divina Commedia*. Ma tutte queste prime espressioni letterarie, Dante compreso, sono accettate solo come un momento inferiore e preparatorio della grande arte che verrà dopo.
Si può essere d'accordo con Aldo Vallone che «nei teorici della poesia (e bisognerà ricordare tra i molti almeno quelli del primo Settecento: Crescimbeni, Muratori, Gravina, Salvini e Becelli) è ancora più evidente il disagio di intendere Dante nel suo valore di filosofo e di poeta senza rinunziare alle istanze e al gusto del tempo. Se è facile cogliere letterati e poeti, ma anche storici della letteratura, ad iniziare proprio dal Tiraboschi, in giudizi discontinui e in gravi incertezze sull'opera di Dante, non è neppure difficile nei critici, e spesso in uno stesso critico, cogliere espressioni di lode e di condanna, di simpatia e di perplessità, che tolgano certamente valore di universale validità alle loro asserzioni»[261].
Se è vero che verso la fine del Seicento, con la perdita di vigore del barocchismo e del marinismo, diminuisce nei confronti di Dante quel «caso più curioso di inadattabilità climatica – della quale parla Ugo Cosmo – a cui una grande opera, portata fuori dalla



33. *Ritratto di Dante, c [1]r.*

temperie ove si facendo, sia andata soggetta nella storia della produzione artistica del cervello umano»[262], e l'aria diventa più respirabile anche perché la figura di Dante si va via via adattando all'ambiente, e l'imitazione e lo studio della *Commedia* cominciano a prendere piede, è pur vero che un concetto chiaro di arte e di poesia non si è ancora formato. Infatti spesso ancora la critica si orienta sulla scorta di osservazione dell'opera poetica in rapporto alle richieste del tempo, e in base alla capacità di intesa che l'opera può promuovere in ragione della contemporaneità di spirito e di motivi.
Avviene così che i più leggono Dante senza capirlo, altri lo imitano e lo storpiano pesantemente, ma intanto è studiato magari superficialmente, e conosciuto, anche se in maniera errata, con vesti nelle quali i trecentisti difficilmente lo identificherebbero, ora che gli Arcadi gli hanno messo la parrucca e lo hanno mascherato da pastore, riconoscendo in fondo la sua

grandezza, e citandolo spesso, sempre a titolo di grande onore, genio venerando sebbene appartenente al passato più che al presente. Ma la cittadinanza in Arcadia lo ha costretto a indossare i rozzi indumenti di Titiro e a mutarsi nel «divino pastore Aligerio, fuggitivo dall'Arno ingrato suo genitore»[263].
È dello stesso avviso Ugo Cosmo allorché afferma che «se Dante vorrà forzare i cancelli d'Arcadia, dovrà ben acconciarsi a cantare sulla zampogna le lodi del Chiaretto toscano»[264].
Tuttavia dopo secoli di petrarchismo intransigente, finalmente si riscontrano anche in poeti ignoti di fine Seicento e del primo Settecento, movenze e citazioni dantesche, anche se si può concordare con Leonardo Gambini, allorché, spigolando nelle *Rime* degli Arcadi, cioè in quella poesia che, pure senza rappresentare nella prima metà del Settecento tutta la poesia italiana, si colloca tuttavia tra le manifestazioni più significative, afferma che sarebbe follia «voler raccogliere tutte le reminiscenze, tutte le tracce di imitazione della *Commedia* che si possono riscontrare nella farragine di versi che si stampano nel Settecento»[265].
Escludendo quindi la ricerca delle miriadi di imitazioni che l'Alighieri ha nel secolo XVIII, prima di passare ad una sia pur rapida rassegna degli studi critici favorevoli e contrari del Poeta fiorentino e alla sua opera, delle edizioni delle sue opere, e dei commenti, non pare inopportuno prendere in considerazione la divisione in tre momenti della fortuna settecentesca di Dante che Michele Barbi propone nel 1901, prendendo spunto dall'esame critico di due opere appena pubblicate da Guido Zacchetti[266] e da Francesco Sarappa[267], riguardanti rispettivamente la fama e la critica di Dante.
Il Barbi[268], di fronte al confuso metodo seguito dai due autori nel tentativo di dare una sistemazione e un orientamento certo agli studi danteschi dell'epoca, distingue un primo periodo che va dalla fine del secolo XVII fino al 1730, che reagisce contro il cattivo gusto del primo e del secondo Seicento; un secondo periodo che va dal 1730 al 1790 circa, «il più bel periodo della letteratura che ha scritto sulla bandiera *cose* e *non parole* e che muove in guerra contro i pregiudizi letterari», in cui «si mantiene in alcuni gruppi, come i Granelleschi, e in alcune città come Verona e Firenze, la buona tradizione; ma è fievole voce nel frastuono dei letterati filosofi»; e infine un terzo che, partendo dal 1790, ha la sua piena esplicazione nell'Ottocento, avviato «coll'ammirazione per Dante dell'Alfieri e del Parini, che tanta efficacia ebbero sulla giovane generazione sì neoclassica come romantica, colle felici imitazioni del Monti, colla reazione linguistica nota sotto il nome di purismo e colla Rivoluzione che, rinnovando le coscienze, fece capaci le nuove generazioni d'intendere quella forte e passionata poesia che freme nel poema dantesco».
Anche se questa e altre ripartizioni, secondo Aldo Vallone, paiono «ugualmente accettabili dinnanzi alla realtà e allo svolgimento delle idee di quel secolo», tuttavia «non dovrebbe apparire discutibile una ripartizione più propriamente storica e politica, se si tiene conto che la fortuna di Dante non si restringe mai nei limiti di un capitolo del gusto letterario, ma decisamente, e non solo dunque per i correnti rapporti gusto-costume, va oltre e impegna ogni campo dell'umano sapere, ogni risorsa o avvio o tendenza degli insorgenti orgogli-nazionali"[269].
In realtà nel Settecento, e soprattutto in questo più che in ogni altro secolo, il fermento di idee sul limite tra vecchio e nuovo, continua vario, fluttuante, rendendo quanto mai difficile fissare e definire la data o l'opera principe o il segno del nuovo, e mentre sembra di poter cogliere un orientamento nuovo e spregiudicato, subito dopo ci si imbatte in una pagina ingorgata di luoghi comuni e bloccata da banali riserve. È indubitabile che il nuovo c'è, ma è riducibile a idee isolate, non incorporate e organizzate in un sistema organico. Non manca l'ingegno e il vigore di studio e applicazione, ma solo una visione chiara e distaccata per cui l'urto delle grandi correnti di pensiero, dal nazionalismo al sensismo, da confrontare con l'età, il gusto e la dottrina di Dante, non riesce a risolversi in un nuovo adeguato mezzo di indagine e di studio. Di conseguenza, con una confluenza di idee, a volte anche confuse, proprio per evitare un giudizio generale, al tempo stesso si loda e si censura, si elogia e si avanzano riserve, in un alternarsi che mette a nudo gli aspetti più scoperti e ingenui della situazione di permanente incertezza e di cambiamento di gusto.
Secondo Eustachio Manfredi, uno dei più autorevoli fra i cosiddetti «riformatori della bella letteratura», «nel principio del secolo passato incominciò a guastarsi notabilmente il gusto dell'Italiana Poesia, non solo per l'abuso delle acutezze, ma per molti altri capi, e singolarmente per la trascurataggine dello studio della buona lingua, per le espressioni gonfie, e strane, per l'affettazione d'una certa armonia rimbombante, e ripiena, e per altri difetti originati dal disprezzo degli antichi e da straordinaria vaghezza di novità»[270].
Pier Jacopo Martello, noto letterato italiano residente a Londra, narra che quando egli cominciava a poetare, regnando ancora il Marino «girava per li panchi in piazza, laddove i libri di poco valore a vilissimo prezzo s'incantano e conosceva alle tavolette i Danti, e i Petrarchi, e a certe pergamene gialle e increspate che li coprivano gli autori del cinquecento» e «riusciva con piccolo sborso ad acquistarli», ma che, cambiato a un tratto il gusto, vide «il Marino, il Preti, il Guarini, il Macedonio e tant'altri dall'una parte furiosamente nascondersi e dall'altra i Cinquecentisti baldanzosamente risorgere, manifestarsi, incalzarli, e quanti gli abbattuti avversarj stati erano in pregio, deridere e dileggiare»[271]. Il Martello è autore di due lettere sulla *Commedia* indirizzate al conte di Oxford contro il giudizio del Voltaire[272].
Se il Petrarca e i cinquecentisti predominano in questo periodo, e non è cosa rara che il Petrarca sia dichiarato maggiore di Dante, occorre riconoscere che anche l'Alighieri è altamente apprezzato e imitato.
Ma il Settecento è un secolo che, con il suo interesse per la storia, ha una vicenda letteraria piena di ingegni che si sforzano di contendere con uomini di civiltà, ragione e ordine evidentemente più grandi.
Così ecco la nuova scoperta di Shakespaere, crudo ma brillante, che non riesce ad uguagliare in statura il raffinato Racine, ecco Dante che si vanta con Virgilio *Tu se' solo colui da cui io tolsi/lo bello stile che m'ha fatto onore*, ed ecco tra i suoi detrattori il compatriota Saverio Bettinelli che gli rimprovera «la stranezza della locuzione e soprattutto la trasgressione nelle regole dell'epica». C'è poi la tracotanza di Voltaire[273] che, probabilmente ispirato dalla pubblicazione delle *Virgiliane* di Bettinelli, che vedono la luce alla fine del 1757, alla vigilia della sua partenza per l'Italia, si abbandona alle sue stravaganti ostentazioni di disprezzo. Ne risulta che «Dante fu un matto e l'opera sua è un mostro»[274], e ancora trova la *Commedia* «d'un goût bizarre», e la congeda come una «plaisanterie en vers», sebbene Dante abbia avuto il coraggio di porre dei papi nell'Inferno e di definire la chiesa *meretrice*. E infine ecco Johann Wolfgang Goethe il quale, molto prima del *Faust II*, nel 1787, troverà l'*Inferno* «detestabile», il *Purgatorio* «ambiguo», il *Paradiso* «noioso».
Nel secolo in cui si sta perfezionando il microscopio, si sta compilando l'*Encyclopédie*, si sta rifiutando Dio per il deismo, e si sta respingendo la fede per la ragione, l'influenza del pensiero di Dante è perciò limitata, anche se, come già sottolineato, il Poeta continua ad essere preso in considerazione, letto, studiato, conosciuto, criticato, soggetto a giudizi tra i più disparati alla luce di ottiche diverse, imitato e pubblicato.
Tutto sommato siamo in un'età che, pur coltivando altissime e nobili ambizioni, non è riuscita ancora a dare un'adeguata e chiara sistemazione al criterio sul "gusto" e si trova a disagio di fronte ad un'opera che sfugge ad ogni definizione.
Esemplare a riguardo una bella pagina di Benedetto Croce secondo il quale «i critici di poesia del Settecento, ancorché a volte felici nei loro giudizi, mancavano di guida e di freno teorico, e anzitutto del concetto alto di esso. Essi vedevano in Pietro Metastasio il gran poeta e scambiarono per gran poeta il Macpherson col suo Ossian, e assai di frequente mal sopportarono o irrisero, all'apporto del Vico, Omero e Dante, e mescolarono di continuo le cose dell'arte con altre affatto estranee … Mancava in questa critica il concetto che la poesia nasce nella storia e ciascuna opera ha la sua fisionomia inconfondibile dalla sua genesi e collocazione storica, anche la necessità di interpretarla filologicamente per intenderla poeticamente. Il buon gusto interveniva bensì a discernere la poesia bella, ma spesso così inerme e impreparato da confondere il giudizio dell'arte con quello sul costume e le tendenze e predilezioni sociali del tempo a cui il critico apparteneva»[275]. Solo più tardi con la formazione di un'adeguata scienza estetica si sarebbe risolto o avviato a soluzione il problema del rapporto tra l'intelligenza del bello con la comprensione storica di esso.
Dante, come poeta e teorico "regolare", guarda a Roma antica come al massimo esempio di perfezione, alla sua esemplarità storica e morale e «il Settecento – come osserva Aldo Vallone[276] – in un modo o nell'altro non era fatto per intenderlo. Rotta o confusa la continuità affettiva, disciolto o proclamato disciolto ogni legame più ancora dissipato ogni ideale di classica perfettibilità, consegnata e raggiunta, il Settecento si apre ad ogni sollecitazione europeistica nella lingua e nel costume, nelle idee e nei programmi, anche in uomini equilibrati come il Muratori e l'Algarotti[277]. L'interesse che Dante aveva rivolto, in un audace e insolito tentativo di approfondimento umano e morale nell'ambito della tradizione latina, il Settecento lo rivolge in mille campi o verso nuove genti».
Proprio in Ludovico Antonio Muratori si può rilevare il tipico carattere dell'esegesi settecentesca. A lui non giova la vasta e preziosa indagine erudita sull'Italia medievale per acquisire alcuno strumento idoneo a una maggiore adesione allo spirito dell'opera che proprio del Medioevo è la maggiore espressione.
Il grande storico dà un giudizio sull'Alighieri complessivamente negativo. Non si profonde in troppe

lodi a «Dante il grande», e non stima molto la sua «come chiamasi Divina Commedia», alla quale dichiara, dando così, in maniera originale, importanza artistica alla sua produzione lirica, di preferire le *Rime* in cui «risplende qualche virtù», e quell'«aria di felicissimo poeta che non apparisce sovente nel maggior Poema».

Proprio sulle *Rime* egli conduce una serie di studi filologici, oggi conservati all'Estense[278], nel momento in cui ancora bibliotecario a Milano, cioè prima che il duca di Modena nell'anno 1700 gli affidi la responsabilità della Biblioteca Estense oltre che dei suoi Archivi, sta preparando la stesura della *Perfetta poesia*.

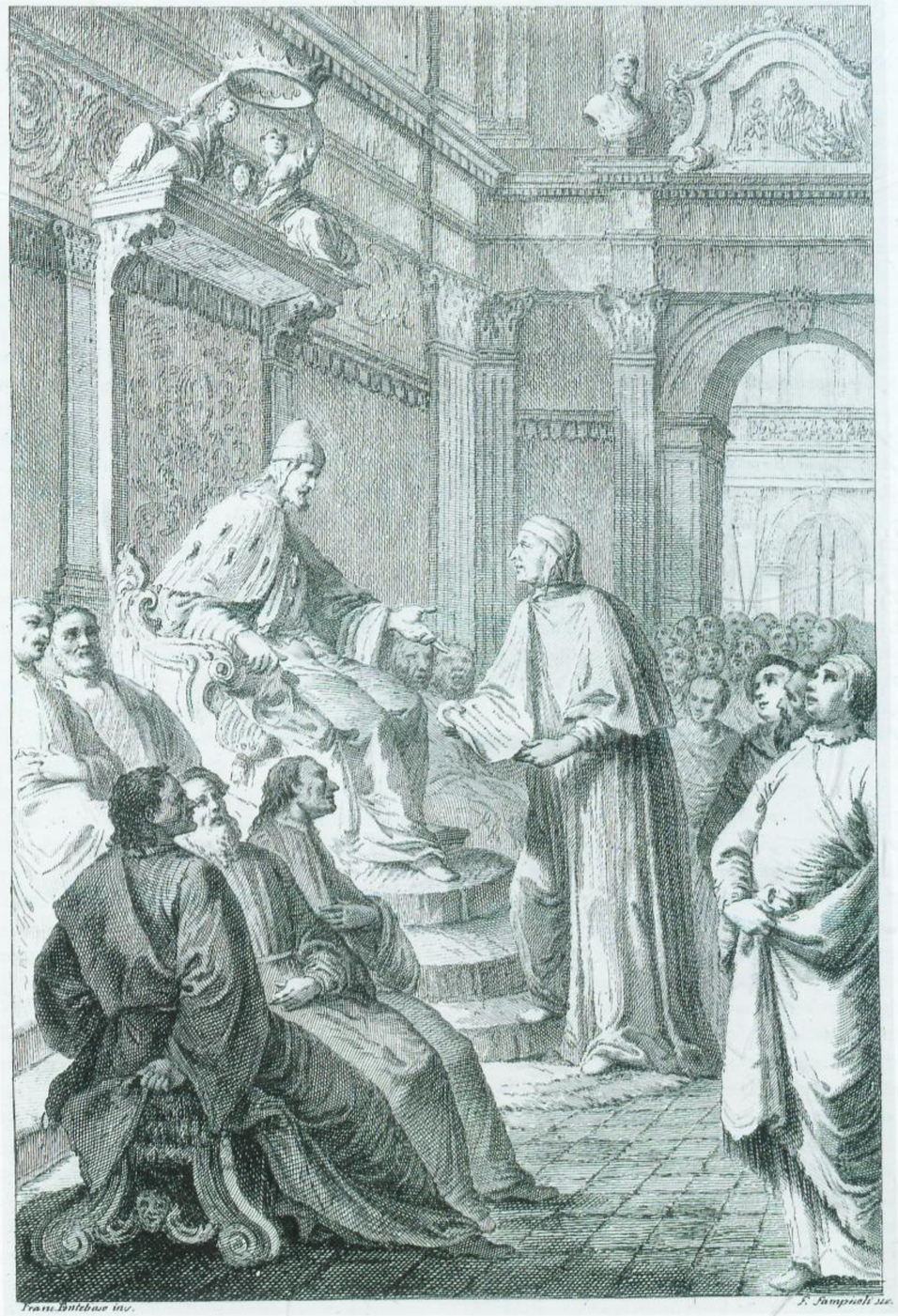
Rimprovera Dante di aver mescolato il sacro con il profano, taccia di oscurità i suoi versi «intrisi di mille rancidumi», lo biasima per avere usato «il burbero linguaggio degli scolastici sommamente disdicevole al genio della poesia», condanna la lingua degli scrittori del Trecento, di quel «secolo supposto d'oro», «trattane il gentilissimo Petrarca», ma, incapace come al solito di fingere un'ammirazione non sentita, apprezza la cultura del «gran filosofo», intesa come trama puramente intellettuale di cognizioni scientifico-dottrinarie. Per cui arriva ad affermare che: «Se Dante si fosse studiato di chiaramente dipingere que' pezzi d'Arti e Scienze, ch'egli andava incontrando nel suo Poema, io … vo credendo, ch'egli si sarebbe guadagnato in ciò gran lode, e lode d'eccellentissimo poeta»[279].

E sempre il Muratori, soffermandosi sulla cieca ammirazione di alcuni contemporanei per Dante, sull'aspirazione, tutta settecentesca, di liberarsi dalla soggezione degli antichi, avanza riserve che troveranno validi alleati, dopo qualche anno, in Italia, come già si stava verificando in Francia, dove la convinzione della superiorità dei moderni costituisce già il cardine della valutazione critica della letteratura anteriore: «Noi, che per riverenza non accusiamo già, ma né pur lodiamo Dante per la sua oscurità, accuseremo bensì di pessimo Gusto coloro, che amano più tosto e lodano più la notte d'alcuni vecchi Scrittori che il giorno risplendente de' nuovi»[280].

Per quanto riguarda Francesco Algarotti, il suo giudizio su Dante parte dai vari rapporti con Virgilio; entrambi i poeti sono versati «in tutti i sistemi della poesia» per cui «lo stile è impregnato di dottrina» e l'Alighieri avrebbe scoperto «col forzato suo stile esprimere il carattere di poetare» di Virgilio[281]. Alessandro Verri dirà di lui: «Il conte Algarotti ha scritto della scienza e della letteratura senza le spine della pedanteria: Egli è il Fontenelle d'Italia … l'ho pur ritrovato troppo severo difensore di Dante e di Omero … Ma non gli si contenda una grande estensione di cognizioni esposte con somma grazia e venustà. Si può riprenderlo, ma non si può lasciare di leggerlo»[282].

Le censure antidantesche si radicalizzano, coinvolgendo nel giudizio negativo tutti gli aspetti, proprio nella critica francese che, in un'osmosi di causa ed effetto con la critica italiana, alla luce di una sempre più razionale interpretazione della storia letteraria e culturale, manifesta molto maggior rigore verso il sapere e il poetare medievali, livellati in un rigido quanto definitivo rifiuto sia del momento estetico che di quello culturale. Lo testimoniano i giudizi antidanteschi di Gilles Ménage che dell'Alighieri dice «docto sed canit ore rudi»[283]; del padre gesuita Jean Hardouin che, agli inizi del Settecento, scaglia le sue ingiurie su Dante raccolte in una operetta[284]; di Adrien Baillet il quale riguardo a Dante scrive «comme il y a avoit peu de gentes qui eussent écrit avant lui»[285]; e soprattutto, quello durissimo e ribadito a più riprese, di Voltaire[286]. Egli, dopo essere partito nelle prime sue opere da una generica valutazione dell'Alighieri inizia, contemporaneamente alla censura dello Shakespeare, quella sempre più acuta e malevola contro Dante che si acuisce a partire dalla lettera di compiacimento al Bettinelli dopo che il gesuita italiano pubblica nel 1758 le sue *Lettere virgiliane*, che influenzeranno a loro volta i substrati più profondi della cultura italiana.

Pure negativa è la posizione di Giuseppe Baretti, autore di alcune acute osservazioni sull'opera dantesca per la quale emette però un sostanziale giudizio di condanna[287]: «Migliaia e migliaia d'essi [fiorentini] m'hanno parlato e sempre con entusiasmo, e con fanatismo, e con trasporto da ossessi … ed io voglio concedere loro che tutte le scienze e tutte l'arti, e tutte quante le cose o in frutto o in seme si trovino nella Divina Commedia di Dante Alighieri; e se alcune ve ne mancasse, per disgrazia, basterà che abbiamo la flemma di leggere cinquanta commenti e molte centinaia di altre scritture fatte per illustrare quella Divina Commedia, che ve la troveremmo senza alcun fallo. Ma perché nessun fiorentino volle mai concedere che a quella Divina Commedia manca il potere di farsi leggere rapidamente e con diletto? Sarà vero che ella dilettava i contemporanei del suo autore, poiché, al dire di Franco Sacchetti, il popolo la cantava allora per le strade … ma la natura umana bisogna dire che sia molto stranamente cangiata, poiché al di d'oggi non solo non si sente più voce che canti i versi della Divina Commedia, ma non vi è uomo che la



36. *Antiporta.*

possa più leggere senza buona dose di risolutezza e di pazienza, tanto è diventata oscura, noiosa e seccantissima».
Sembra insomma che a Dante, così come se lo figura modernamente quel secolo, manchi con la grazia il bello e con il bello i toni più persuasivi: il descrittivo e il pittorico. Osserva Carlo Calcaterra che «la frase "Dante gotico" divenne allora consueta nella lettura di ricercatori del bello ideale, e con essa gli zelatori del bello ideale vollero dire che l'autore della Commedia, come artista, non era riuscito a togliersi di dosso le squame barbariche»[288].
Quindi si registra una condanna totale su questo piano contro la quale solo il Romanticismo apporterà delle correzioni, mentre la grande riserva settecentesca sullo stile di Dante è certamente un aspetto del costume letterario del secolo, ma anche l'ottimo segno dell'eredità del Bembo e della Crusca, nonché della tradizione petrarchesca.
È una riserva formulata in nome del gusto, che il Settecento si vanta di avere inventato come tra uno dei più validi accorgimenti letterari, per cui non è detto che, riconoscendo a Dante il genio, gli si riconosca anche il gusto. Così Melchiorre Cesarotti può scrivere: «Dante, come ognuno sa, ebbe più genio che gusto: tratto dal bisogno e dall'arditezza, tentò più di quel che perfezionò, ed afferrò spesso in luogo di scegliere»; ed ancora: «il genio di Dante mostra abbastanza che non era schiavo del proprio idioma; il suo zelo era più nazionale che patriottico: creatore di un linguaggio filosofico, egli sacrifica l'eleganza convenzionale all'espressione e alla forza, e lungi dall'adulare un dialetto particolare padroneggia la lingua stessa e sembra talora trascinare dispoticamente alla libertà»[289].
Il Cesarotti in una lettera esplicita indirizzata al Bettinelli scrive: «Ho letto la sua dissertazione sopra Dante. Io lo trovo ben generoso d'essersi compiaciuto di discutere e giustificarsi contra quelli osceni e fanatici ammiratori di quel garbuglio grottesco che può dirsi con verità una non divina Commedia. Dante era un uomo di genio, per usare la frase dei nostri tempi, ma il gusto non nacque in Italia che col Petrarca»[290].
Ma la mancanza di gusto non è il solo appunto mosso a Dante verso il quale molti critici del tempo sono portati ad esagerare i difetti, misconoscendo il sublime della sua poesia.
Pier Francesco Bottazzoni, che gode di una certa autorità nei primi anni del Settecento anche fuori dalla cultura bolognese, biasima Dante che «admette poeticamente i Campi Elisi», facendo in essi un miscuglio «di Gentili e di Cristiani», lo giudica «degno di riso» e di rimprovero per avere parodiato certi cantici della Chiesa, impugna gli argomenti dei difensori di Dante, in specie quelli del Mazzoni e si accosta volentieri alle tesi di coloro che hanno tacciato l'Alighieri di empietà per la frequente miscela di credenze pagane e cristiane[291].
E proprio sull'ortodossia del Poeta, un contemporaneo del Bottazzoni, il ferrarese Girolamo Baruffaldi, negli ultimi anni della sua vita, intorno al 1749, chiude il *Cenotaffio* su Dante con un dubbio sulla salute della sua anima[292].
Parecchie arditezze bettinelliane preannunzia Pier Jacopo Martelli, il quale nel suo *Commentario* arriva a concedere che le opere dei primi nostri poeti, ma non di tutti, «da Guido Guinicelli fino a Dante Alighieri», siano conservate «per onor della lingua italiana», ma non siano lette da nessuno «se non a' Poeti di sessant'anni». Per quanto riguarda Dante in particolare, sostiene: «Le Canzoni, ed il Poema di Dante non si permettano se non a' Poeti, che hanno già ferma la vena e saranno presso a trent'anni di vita»[293].
Alle pregiudiziali classicistico-aristoteliche ribattono i critici come Gian Vincenzo Gravina che, con l'autorità di cui gode la critica del Settecento, afferma che la bellezza della *Commedia* consiste proprio nella sua complessa ricchezza e varietà, nell'avere essa unito in quanto «largamente ancora spiegò le piume del suo ingegno Dante, il quale felicimente ardì di sollevare le forze del suo spirito all'alto disegno di descrivere a fondo tutto l'universo, sicchè in un' opera ogni genere di poesia, ogni maniera di dire, ogni stile non solamente le umane, e le civili cose; ma le divine e le spirituali mirabilmente comprese»[294].
Egli, ponendo l'analogia storico-letteraria tra Omero e Dante, svolge già l'idea di un Alighieri «padre» della lingua italiana, arrivando all'audace asserzione che nel Poeta la lingua ha la sua più sostanziosa ricchezza; esalta la *Commedia* perché in essa specialmente ravvisa l'essenza della poesia, che, a suo parere, «è la scienza delle cose umane e divine convertita in immagine fantastica ed armonica», schierandosi così con coloro che più che altro ammirano in Dante la sublimità della scienza, la vastità del sapere trasfuso nel Poema «più da scuola che da teatro»[295].
Pressappoco in quest'ordine di idee è Antonio Conti che, concordando con il Gravina nell'affermare l'importanza dell'ideale politico di Dante ai fini di un più compiuto intendimento del Poema, direttamente o indirettamente, in tre suoi componimenti, parlando dell'Alighieri, ne loda la vasta mente, ma ne disapprova il gusto artistico: e definisce la *Commedia* «l'esercizio della poesia e della creazione allegorica, la più sublime che mai cadesse in mente umana»[296], e, in polemica con l'esaltazione che la critica francese va facendo del poema del Milton, sostiene che a differenza di questi, il quale ha basato il suo poema sulle storie e tradizioni rimasteci, Dante «tutto ha tolto dalla propria idea, creando il luogo, il tempo, le azioni».
Per Domenico De Angelis la *Commedia* è «ammirabile e ingegnosa», malgrado l'«asprezza» e l'«oscurità» di Dante «comeché divino nell'artifico e ne' sentimenti»[297] e vera è la sentenza del Menagio *Grandia si vestri damnarent Carmina Dantis/Ille quidem docto, sed canit ore rudi*[298].
Sintomatica è la laconicità con cui alcuni critici e storici del Settecento parlano di Dante: così è per Giacinto Gimma per il quale il massimo elogio attribuibile all'Alighieri è quello di potersi definire «il filosofo e il teologo tra i poeti»[299].
Il modenese Giovan Giuseppe Orsi prende in considerazione Dante solo per ribattere le accuse rivolte dal padre Rapin, dichiarando che la *Commedia* sia da ritenersi tra «l'opere perfettissime»[300].
Più a lungo si sofferma Giusto Fontanini, lodando e difendendo l'Alighieri in più punti dalle censure dei secentisti, ma disapprovando «quelli che quasi gli danno l'incenso», perché le sue doti non andarono senza difetti «osservandosi nella Commedia non poca licenza, per non dire eccesso, in più cose, con espressioni dure a passarsi, le quali sarebbe desiderabile che con qualche buon senso potessero consolarsi» e puntualizzando a proposito de «le guerre sopra Dante»: «Se mi si chiedesse qual male glie ne venne per questo, daché l'Eritreo ne assegna la vittoria al *Bulgarini, certaminis victor discessit*, si potrebbe rispondere, che *Dante* rimane *Dante*, quale era prima». Il Fontanini conclude che «per iscarico delle promesse date, si dovrebbe proporre il *Disegno di una nuova edizione del suo Poema*; onde non procedere in infinito, questo si farà brevemente al possibile»[301].
In questa ripresa dell'intenso fervore di studi danteschi che, tra non pochi contrasti e non poche oscillazioni, caratterizza il secolo XVIII, giganteggia Gian Battista Vico, che ci appare il primo critico veramente degno di Dante, il primo che vede la sorgente della poesia non nelle ingegnosità della ragione, ma nella fantasia commossa e nella forza del sentimento. Al Vico si può riconoscere l'originale merito di avere preventivamente addensato attorno a un principio teorico i motivi della nuova valutazione di Dante, additando nella *Commedia* l'attività creatrice della fantasia, e, in essa, il processo autoformativo della personalità di Dante, che come Omero «egli fu la sorte di nascer grande ingegno nel tempo della spirante barbarie d'Italia. Che è la cagione perché nel finire de' tempi Barbari provvennero un Dante nella sublime, un Petrarca nella delicata poesia, un Boccaccio nella leggiadra e graziosa prosa»[302].
Nell'attività creatrice, dalla quale promana il mondo prodigioso della *Commedia,* il Vico vede dispiegarsi la personalità del Poeta e dell'uomo che si articola e affonda le sue radici nella civiltà medievale, la quale viene così ad assommarsi e a rappresentarsi nel Poema di Dante.
L'assimilazione storico-letteraria di Dante ed Omero, già operata dal Gravina, viene affermata con maggiore energia dal Vico, che alla scoperta del vero poeta greco associa quella del vero Dante il quale è appunto «l'Omero del Medioevo»[303], e diviene corrente nella critica del Settecento, contribuendo a strappare l'opera del Poeta fiorentino alla condanna della tradizione aulica e classicistica, e a consolidare nella figura dell'Alighieri l'idea mito del Poeta primitivo: «perché alcuno non ci opponga che Dante fu il padre e principe de' poeti toscani e insiememente dottissimo in divinità, rispondiamo che, essendo venuto egli nell'età de' favellari poetici dell'Italia, che nacquero nella di lei maggior barbarie de' secoli nono, decimo, undecimo, duodedimo … se non avesse saputo affatto né della scolastica né di latino sarebbe riuscito più gran poeta, e forse la toscana favella arebbe avuto da contrapporlo ad Omero, che la latina non ebbe»[304].
Questa primitivizzazione-medievalizzazione di Dante, che sposta i termini della valutazione tradizionale, porta il Vico a mettere in secondo piano, se non ad obliterare, il substrato aulico e dotto dell'arte dantesca, per cui egli è portato a vedere nella complessità strutturale e nella materiazione culturale della *Commedia* più che altro un elemento negativo. Infatti è proprio al Vico che si può far risalire l'anticipazione della moderna problematica sui rapporti tra poesia e struttura, tra poesia e scienza nel Poema dantesco. La formula vichiana dell'estetica letteraria, che troverà il suo trionfo tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, accanto e qualche volta all'interno della temperie romantica, troverà già nel 1783 un'accettazione quasi completa in Giacomo Lodovico Fossati, anche se in lui la concezione vichiana apparirà debole, confusa e dispersiva[305].
Nello stesso periodo, uno scrittore tedesco, Johann Jakob Bodmer, ricordato da Benedetto Croce nel 1921[306], avvicina la *Commedia* all'*Iliade* e, preluden-

do alle indagini future, in un articolo pubblicato in una rivista zurighese del 1763, loda Dante, per aver cercato la poesia non solo nelle umane passioni, ma anche nella morale e nella teologia.
È proprio il Bodmer in Inghilterra, insieme a Voltaire in Francia e a Johann Cristoph Gottsched in Germania, a caratterizzare nel Settecento l'interesse della letteratura europea in quei paesi accanto alla critica italiana detentrice di un primato assoluto. E sotto tale aspetto si può dare ragione ad Alfred Noyer-Weidner che vede nell'Illuminismo una ripresa degli studi danteschi[307].
Assumeranno valore anche le traduzioni, pure parziali, in francese, tedesco e inglese. E questo è certamente uno dei percorsi atto a spiegare la presenza di Dante diffusa e continua nella coscienza di gran parte dell'Ottocento, dal Romanticismo al Simbolismo.
Occorre però sottolineare che la storia del dantismo in Italia fa i conti con una lunga tradizione e con la presenza di innumerevoli canali interpretativi, mentre fuori d'Italia essa sorge in epoca più recente e in contesti spirituali differenti, per cui l'immagine dell'Alighieri risulta, in quei temi poetici e in quegli atteggiamenti spirituali, ben diversa da quella che si è venuta determinando lungo i secoli della cultura italiana.
Sta di fatto che la critica dantesca che in Italia, tra luci ed ombre, difese appassionate di Dante, critiche velenose, revisioni critiche e ripensamenti, va da Giuseppe Bianchini[308] a Giovanni Battista Brocchi[309], non è certo la più importante delle questioni dibattute nel Settecento, e anzi non manca chi, nella prima parte del secolo XX, arriva ad affermare l'«incapacità del Settecento di ben intendere la Divina Commedia». È il parere di Antonio Zardo[310], seguito due decenni dopo da Luigi Russo[311], per il quale il poeta della società settecentesca è il Metastasio e Dante non può essere compreso nella sua vera grandezza perché «c'è nei settecentisti un'ottusa ostilità contro il poeta d'una gotica complessità che si ribellava ad ogni concezione e freno e a ogni razionalistico adattamento», per cui «la critica settecentesca fu fondamentalmente avversa a Dante».
Non difforme, del resto, è stato, già un secolo prima del Russo, il parere di Ugo Foscolo il quale ha affermato che «per tutto il secolo scorso, la poesia di Dante non trovò giudici competenti, se non quando la gioventù crebbe preparata allo studio della divina commedia, sì per le nuove opinioni che cominciavano a prevalere in Europa, e sì per l'educazione che gl'ingegni di Vittorio Alfieri e di Vincenzo Monti desunsero in guise diverse dal creatore della poesia e della lingua Italiana. Ma la storia del secolo, e la tempra dell'animo, e i casi della vita di un poeta uomo e gigante, si rimasero, e stanno mal conosciuti»[312].
Giudizio questo che appare esagerato, come giustamente rilevano Giulio Natali[313] ed Eugenio Donadoni[314] il quale lo taccia anche di inesattezze.
Ed è altrettanto esagerato, ma pur con qualche fondamento di verità, il severo giudizio di Luigi Russo, il quale, di fronte agli elogi e alle difese di Dante, ai commenti e agli studi sulla *Divina Commedia* e sulle opere minori, alle bibliografie e alle critiche dantesche che nel Settecento certo non mancano, risponde che tutto ciò «non significa che quel secolo amasse e intendesse veramente la poesia dantesca» perché «le lodi del settecento sono soprattutto al teologo, al filosofo, allo scienziato insigne e poi all'uomo di straordinario ingegno, al sommo artista e poeta». Il Russo, che vede nelle lodi che il Settecento rivolge al «fervido ingegno», al «divino ingegno», alla «sovrumana mente», alla «vivacissima fantasia» di Dante solo «retorica accademica»[315], sostiene che, dopo Gianbattista Vico, solo Vittorio Alfieri è l'unico ad avere ben compreso il divino Poeta, il che, come vedremo, ha in gran parte fondamento di verità.
Allo stesso modo trova riscontro innegabile l'affermazione di Ippolito Pindemonte secondo la quale nei primi del Settecento lo studio di Dante, come reazione ai deliri secentisti, venne ripreso «con grandissimo ardore»[316].
Ne sono del resto riprova le trentasette edizioni della *Commedia* contro le tre del Seicento, e il susseguirsi di elogi, di censure fatti a Dante, così come di difese appassionate, suggerite dal gusto del tempo e dall'incapacità di ben comprendere la *Divina Commedia*, per cui all'inizio del Novecento, Guido Zacchetti[317], potrà affermare che il secolo XVIII, dopo il XIX, sia stato il più fecondo di studi danteschi e di gloria per Dante.
Lo testimoniano del resto, tanto per ricordare i principali, le lodi dell'Alighieri tessute, in diversa misura e con motivazioni e in campi di studio diversi, da Scipione Maffei, Gian Vincenzo Gravina, Gianbattista Vico, Apostolo Zeno, Antonio Conti, Antonio Maria Salvini e Giuseppe Bianchini.
Lo riprova il Commento della *Commedia* pubblicato a Lucca nel 1732[318] da un gesuita «in servizio di Dio», padre Pompeo Venturi, non posseduto dalla Biblioteca, così come la seconda edizione Veneziana del 1739. Il commento, preceduto dalle *Prose di Dante Alighieri e di messer Gio. Boccacci*, edite a Firenze nel 1723[319], opera conservata dalla Biblioteca Estense appartenente all'antico Fondo estense ed ora esposta

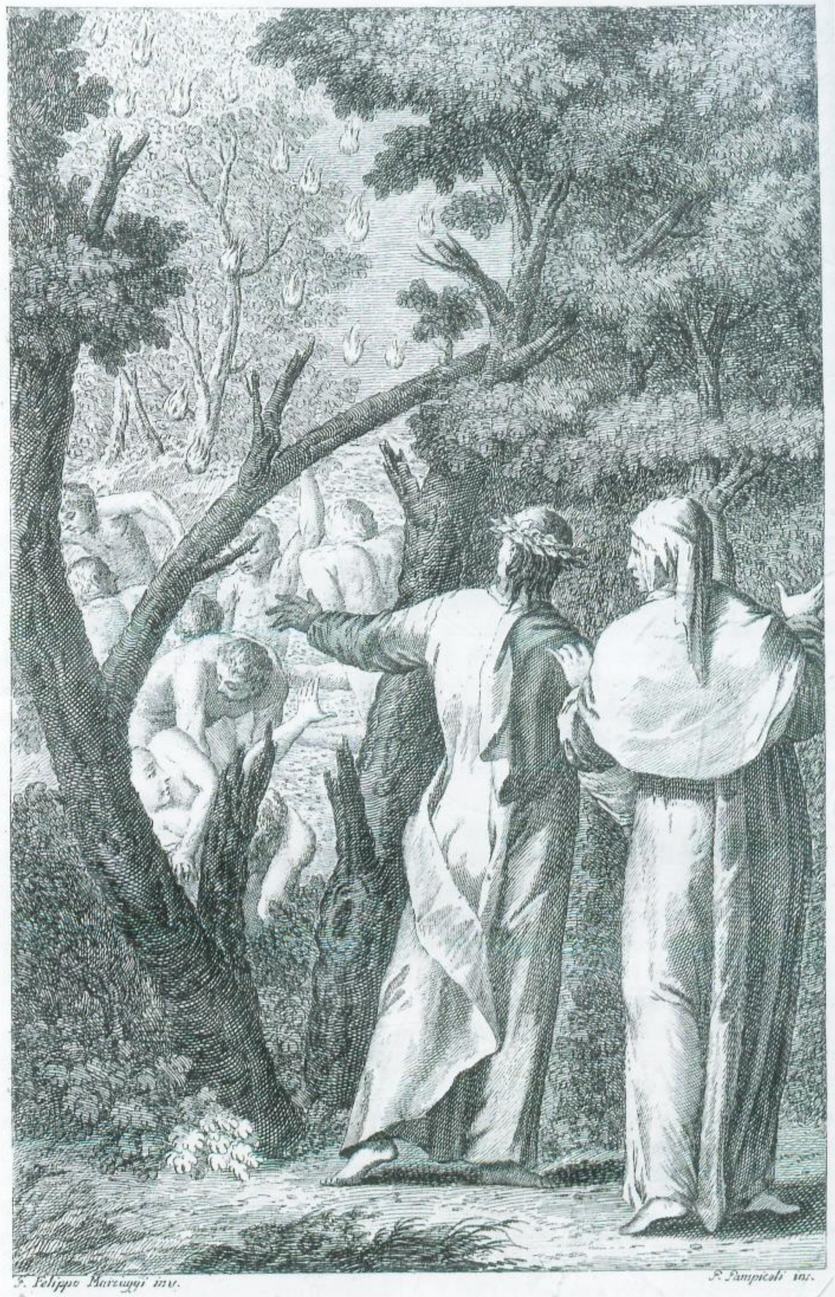


36. *Inferno, canto IV, tav. 8.*

in mostra. Lo testimonia anche una *Divina Commedia*, contenente il testo degli Accademici della Crusca del 1595, curata da Giovan Antonio Volpi, edita a Padova da Giuseppe Comino nel 1726-27, edizione molto pregiata, anch'essa appartenente all'antico Fondo estense ed esposta in mostra.
Il *Commento* del Venturi viene composto quasi certamente per l'avvertito bisogno di interpretare per i colleghi e in genere per le scuole, il Poema dantesco nel momento in cui va riprendendo l'ammirazione per l'Alighieri e si teme che la voce del Poeta, talvolta troppo aspra, contro le autorità costituite, possa sollevare scandalo o eccitare gli spiriti più ribelli. Il gesuita infatti lascia subito intravedere le sue intenzioni allorché, nella lettera di dedica al pontefice, afferma che «Dante vissuto in tempo si torbido e scuro» è ben scusabile se lo troviamo «inciampato e caduto nell'aggirarsi che fece sovente per questo campo», cioè il campo del potere temporale dei papi.
La Biblioteca Estense conserva l'edizione veronese del 1749[320], non esposta in mostra, in quanto si è data la preferenza alla prima edizione dell'*Opera omnia* di Dante, stampata a Venezia nel 1739-41, proveniente in parte dall'antico Fondo estense e in parte dalla Raccolta Muzzarelli, e contenente per la *Commedia* il testo della Crusca del 1595 e il *Commento* di Pompeo Venturi[321].
L'interesse per l'opera dantesca è ancora rappresentato dall'edizione del *De Monarchia*, stampata a Venezia nel 1740 da Giovanni Battista Pasquali, ma che porta sul frontespizio un luogo di stampa falso. L'edizione, posseduta dalla Biblioteca, apparteneva all'antico Fondo estense e figura anch'essa in mostra.
La non troppo implicita condanna del Venturi, le sue inesattezze e le sue astiosità, non piacciono neppure agli stessi allievi dei gesuiti, tra i quali è Filippo Rosa Morando[322] che, rispondendo al commentatore ed esprimendo «il desiderio di un'illustrazione estetica del Poema», in quanto «in Italia non s'è veduto il Commento ancora che le bellezze d'uno scrittore poetiche e retoriche abbia fatto osservare», elogiando la validità e la bontà della lingua di Dante, della quale apprezza la «virilità e la robustezza» contro la «mollezza e languidezza del poetar moderno» e contribuendo in maniera determinata alla ripresa degli studi danteschi a Verona, apre le discussioni su quell'opera, alle quali parteciperà anche Girolamo Tiraboschi. Nel dibattito si inseriscono poi, con atteggiamento alquanto accomodante, Ippolito Pindemonte e Scipione Maffei[323], e ancora Antonio Zaccaria in difesa del Venturi[324].
Il Venturi e il Morando tuttavia riescono stranamente a convivere in una stessa pubblicazione, l'*Opera omnia* di Dante, notevole per l'abbondanza delle illustrazioni, dedicata a «Elisabetha Petrowna, imperatrice di tutte le Russie», annotata per quanto riguarda la *Commedia* ancora una volta dal *Commento* di Pompeo Venturi e con le osservazioni di Filippo Rosa Morando, edita a Venezia da Antonio Zatta nel 1757-58, e che addenserà intorno a sé l'aspra polemica su Dante tra Saverio Bettinelli e Gasparo Gozzi[325].
All'edizione si interessa anche Girolamo Tiraboschi il quale si dichiara lieto di poter parlare di Dante seguendo «le tracce di un erudito scrittor Fiorentino, cioè del Signor Giuseppe Benvenuti già Pelli, il quale nelle sue Memorie per la vita di Dante premesse al quarto Tomo dell'edizione dell'opera di questo Poeta fatte recentemente dal Zatta, ha con somma diligenza e con ampissima erudizione raccolto ed esaminato tutto ciò, che alla vita di lui appartiene»[326]. L'Estense possiede ed espone in mostra l'edizione completa, proveniente dal fondo ecclesiastico di San Domenico di Modena essendo appartenuta al padre Jovann Battista de Rubei.
Per quanto riguarda Verona occorre ricordare le ricerche più che trentennali condotte alcuni anni dopo dal veronese Jacopo Dionisi che ha una vasta cultura dantesca, conosce bene Dante e lavora in suo favore, avvertendo il problema filologico della *Commedia* che egli correda con postille fitte, precise, dotte[327].
Dell'intensa attività del Dionisi, che mira ad una nuova ristampa di tutte le opere del Poeta «ch'esser potesse la migliore delle altre», suscitando in proposito la collaborazione di molti letterati italiani e avvalendosi in particolare dell'aiuto del dotto conterraneo Bartolomeo Perazzini, è documento in una lettera al padre Zaccaria[328] nella quale parla di «codici manoscritti, sopra alcuni preziosi frammenti della celebre Libreria Capitolare di Verona».
Monsignor Dionisi vedrà coronati i suoi desideri, allorché il grande Giovan Battista Bodoni stamperà nel 1795 una *Divina Commedia* corredata delle sue lezioni, desunte dal codice *Laurenziano* detto «di Filippo Villani», che sarà uno dei più accreditati da Karl Witte[329]. La Biblioteca possiede un esemplare della rara edizione tirata in sole 130 copie, proveniente dall'antico Fondo estense, e lo espone in mostra.
Allorché nel 1752 il purista bolognese Salvatore Corticelli pubblica un suo saggio sull'eloquenza toscana[330], dimostra chiaramente, più nell'esaltazione dell'arte dantesca che nelle conoscenze, quanto sia ancora lunga la via per pervenire alla padronanza storica e letteraria del Poema dell'Alighieri.

Assunto questo dimostrato ancor più, a distanza di qualche anno, nel 1758, allorché il disinvolto padre gesuita Saverio Bettinelli dà alle stampe le sue *Lettere virgiliane*[331], seguite alcuni anni dopo nel 1766 dalle *Lettere inglesi*[332], suscitando una seconda ondata di indignazione, dopo che i già ricordati giudizi fortemente stroncatori emessi su Dante dal Voltaire, hanno provocato un'ondata di risentimento nazionale all'influsso francese, facendo intervenire in quella disputa polemica numerosi critici. Tra questi figurano Paolo Rolli[333] e il già citato Giuseppe Baretti il quale, dalla vivace polemica e dal suo acuto buon senso, trae osservazioni che in parte compensano la frettolosa condanna espressa nella *Frusta letteraria* allorché, rigettando la *Commedia*, ha dimostrato di non capire quale poeta fu Dante e quale valore si deve assegnare al Poema.
Prima ancora che le *Virgiliane* vedano la luce, il Bettinelli[334] afferma che «vi furono conferenze, uffizi, progetti, trattati, affin di prevenire quell'attentato inaudito, e non vi mancò qualche perfidia, delle cabale, dei sottomani». Tutto ciò a suo parere perché la sua critica «potea nuocere ad una nuova dispendiosa edizione di Dante che usciva presso a quella», e si meraviglia che «persona d'onore» prendesse «partito per un libraio» e perseguitasse la «sua opera anche prima del nascere» e facesse «interesse della letteratura quello ch'è giro di mercanzia». Non ha egli criticato anche il Petrarca, l'Ariosto, il Tasso e altri ancora? Quindi perché tanta guerra solo per Dante? Le sue *Lettere*, accolte con tanto favore altrove, incontrano grande ostilità a Venezia, perché come scrive nella *Dissertazione*[335]: «Disgrazia fu appunto che allora il libraio Zatta stampasse Dante in magnifica e dispendiosa edizione di quattro tomi, assistendolo il conte Gaspare Gozzi stimabile letterato. Temettero così pertanto, non senza ragione, di perdere molto del favore pubblico che l'impresa loro, vedendo tanto favore inverso le mie critiche».
Quanto alle posizioni fortemente critiche assunte dal Bettinelli, che Vincenzo Monti, in una nota alla *Basvilliana* definisce «borioso scrittore, che affettando la tirannide delle lettere scrive tuttodì sentenze di morte contro le altrui produzioni … nume, che scherzando crea e cancella con un tratto di penna le riputazioni di tutti i secoli … letterario carnefice»[336], esse, con spregiudicatezza demolitrice tipicamente illuministica, creano un coacervo di vecchie riserve classico-aristoteliche e di ragioni prodotte dalla più contingente polemica letteraria. Ma la reale portata dell'argomentazione critica è oltrepassata dall'importanza degli effetti che ne derivano, in quanto dal momento che si pongono come negazione di tutto lo sforzo della critica di quel secolo, e contribuiscono ad esasperare il sentimento nazionale provocato dal Voltaire, le *Lettere* bettinelliane che, nell'intento del loro autore, si propongono di «scuotere il giogo, a liberar dalla schiavitù e dai pregiudizi la nazione e la poesia» e di «censurare la cieca imitazione de' suoi tempi»[337], ottengono l'effetto contrario e, con la loro negativa energia, finiscono con l'avviare il culto "nazionale" di Dante.
Per questa ragione nella critica dantesca dell'Ottocento non è difficile trovare forti espressioni di condanna per il grande eretico settecentesco. Valga per tutti Vincenzo Gioberti, il quale nel 1845[338] scriverà, facendo trionfare l'Alighieri: «Dante intorbiva i sonni, e fu sempre lo spauracchio, la befana, la pesaruola dei Gesuiti; ché nulla è certo meno dantesco di questi frati, nulla è più alieno delle vie tortuose del loro fare e della loro grettezza dei loro spiriti, che l'audacia del grande e terribile Fiorentino. Un bell'umore della Compagnia, il Bettinelli, pigliò l'assunto di atterrare il colosso; ma glie ne incolse male».
È però da sottolineare che, sull'onda delle critiche del Bettinelli, muovono gravi censure a Dante quegli stessi che pretendono di lodarlo. È così per Giuseppe Luigi Fossati e Giambattista Brocchi, i quali inviano i loro *Elogi* al Bettinelli, il primo scusandosi con lui di essersi mostrato troppo severo con il Poeta e il secondo tessendo le lodi delle *Virgiliane*[339]. Lo stesso Agostino Paradisi oscilla tra le lodi e le critiche a Dante e nell'*Epistola* che scrive a difesa, afferma tuttavia che a volte «tardato rigida asprezza rozzo l'orecchio il verso suo percote», e poi paragona la *Divina Commedia* «ad una pregiatissima scelta di quadri, collocata in una sala rozza e disadorna, senza alcun ordine di simmetria» e aggiunge che le questioni in cui Dante avvolse «sé medesimo avrebbero reso barbaro qualunque prosatore nonché poeta», concludendo che se egli «avesse studiato meno, era per riuscir incomparabilmente più grande, perché invece di dialettico sarebbe stato dipintore della natura continuamente»[340].
La critica moderna si è soffermata sul problema dell'influenza del Voltaire sul Bettinelli, o sulla reciproca ispirazione o addirittura sulla contraria ipotesi che questi abbia determinato l'atteggiamento dello scrittore francese.
Antonio Zardo giustamente sottolinea che mentre è possibile «che il Bettinelli nelle sue accuse si sia ispirato alle idee dei letterati francesi e più particolarmente a quelle del Voltaire» è impossibile che egli

«sia stato ispirato dal Voltaire a scrivere le Virgiliane … quando si pensi che il poemetto *Le Raccolte*, nel quale manifesta il suo disprezzo per i danteschi, fu pubblicato nel 1750, prima cioè che il Voltaire scrivesse la sua propositata *Lettre sur le Dante* … edita per la prima volta nel 1756»[341].
Michele Barbi ammette che «tutt'al più l'esempio di Voltaire gli potrà essere stato d'incoraggiamento a vincere ogni titubanza, ma come quegli non fu ispirato da lui, così egli non fu ispirato dal Voltaire»[342].
Certo il Bettinelli ben conosce l'orientamento del Voltaire e conscio che le sue *Lettere* troveranno apprezzamento adeguato, per meglio cogliere le lodi di quello, si reca a visitarlo l'anno dopo la loro pubblicazione. Infatti da un diario manoscritto conservato nella Biblioteca Comunale di Mantova risulta che egli stesso offrì le *Virgiliane* al Voltaire[343].
Il Bettinelli, che risiede a Modena, dove è stato chiamato dal gesuita bibliotecario ducale, padre Giovanni Granelli e dove rimane, come professore di eloquenza e censore dell'Accademia dei Dissonanti, anche quando Girolamo Tiraboschi diviene bibliotecario, entra in contrasto, per le sue idee antidantesche, con alcuni letterati modenesi o che comunque sono di stanza a Modena: Antonio Zaccaria, Agostino Paradisi, Luigi Cerretti e Girolamo Tagliazucchi. Di quelle polemiche si riscontra anche traccia nelle numerose lettere che egli invia a Girolamo Tiraboschi[344].
Il più illustre avversario del Bettinelli è però Gasparo Gozzi che nel 1758 si erge a difensore di Dante[345], sapendo di trovarsi in buona compagnia, anche perché la controversia sul Poeta fiorentino è solo un caso emblematico del più ampio dibattito sulla preminenza tra antichi e moderni. La confutazione alle *Virgiliane* sostenuta nella *Difesa* del Gozzi, equilibrata, temperata e comunque scevra da eccessi, cerca per la prima volta, secondo Francesco Flamini, di penetrare «nell'intimo del poema», rilevando «con insolita finezza così il vero valore artistico, come anche il carattere di nazionalità e gli intendimenti politici; per la prima volta si dichiara indispensabile la conoscenza della vita, dei tempi e delle opere minori di Dante a chi voglia sentire con lui, a chi voglia con lui respirare l'atmosfera intellettuale onde il suo genio ritrova l'alimento vitale. E fu questo il segnale del risveglio negli studi del Poeta, non più mai interrotti di poi»[346].
Particolare importanza daranno alla difesa gozziana dell'Alighieri sia Michele Barbi[347], sia Aronne Torre[348].
Il Bettinelli, da parte sua, quasi a coronamento della sua vicenda terrena che concluderà molto vecchio nel 1808, e del suo tormentato itinerario critico, svolto per la massima parte a Modena, dove, dopo la morte del Muratori, è più che vivo il culto di Dante, nel 1800, all'età di ottantadue anni torna proprio nella città geminiana, sulle sue *Lettere Virgiliane*, e «penitente per ipocrisia», come egli stesso confessa, forse non del tutto lieto di vedere Dante sempre più onorato ed eretto a simbolo di italianità, tiene nella Ducale Accademia dei Dissonanti una *Dissertazione accademica sopra Dante*, che egli definisce come il suo «testamento letterario»[349]. Questa, che non può essere considerata una vera e propria ritrattazione di quanto affermato nelle *Lettere* e poi sostenuto per tutta la seconda metà del Settecento, e neppure un'apologia dell'Alighieri, è tuttavia una clamorosa rivisitazione delle sue idee che dà luogo a parole di lode per la fantasia, l'ingegno, la scienza e l'arte di Dante. Quasi preoccupato di lasciare un buon ricordo di sé, ormai in tarda età, mentre si lamenta di essere solo contro tutti, si difende dall'accusa, più volte mossagli, di essere nemico di Dante e critico ingiusto. Egli dichiara di venerare «l'ingegno e l'indole di Dante» e sulle orme del Muratori lo paragona ad Omero: «La *Commedia* di Dante è la nostra Iliade unita all'Odissea».
Ciò nonostante, Guido Zacchetti[350] non ammetterà la clamorosa inversione di tendenza compiuta dal Bettinelli e Antonio Zardo arriva a sostenere che il Bettinelli nella sua *Dissertazione* «conferma ed aggrava il giudizio che aveva dato del divino poeta nelle *Lettere virgiliane*»[351].
Lo stesso Zacchetti vede in Vittorio Alfieri il «degno promotore, o meglio precursore, di quel periodo così fecondo di gloria per Dante che si può dire incominciato più veramente col Foscolo»[352].
Gli fa eco e condivide tale giudizio Michele Barbi il quale «coll'ammirazione per Dante dell'Alfieri e del Parini, che tanto efficacia ebbero sulla giovane generazione sì neoclassica come romantica» fa iniziare quel periodo, il terzo del Settecento, secondo la sua suddivisione coincidente con la Rivoluzione che, «rinnovando le coscienze, fece capaci le nuove generazioni d'intendere quella forte e passionata poesia che freme nel poema dantesco»[353].
Lo stesso Barbi conferma l'opinione dello Zacchetti temperandola, per cui «il Foscolo comincia lo studio critico, non l'entusiasmo; egli anzi tempera codesto entusiasmo, per cui città e castelli d'Italia volevano il vanto d'aver visto nascere la Divina Commedia fra le proprie mura». Egli ritiene altresì giusta la già citata affermazione dello stesso Foscolo secondo la quale «per tutto il secolo XVIII la poesia di Dante non trovò giudici competenti se non proprio negli ultimi



36. *Inferno, canto XIV, tav. 18.*

anni, se non quando la gioventù crebbe preparata allo studio della *Divina Commedia...*».
Anche Aldo Vallone è sostanzialmente d'accordo, sostenendo l'importanza che «uomini nuovi, come Parini e Alfieri, per citare i sommi, rotto ogni indugio e messo ogni problema puramente formale e critico da parte, preparino la prosopopea nuova di Dante-uomo, cittadino e partigiano esule, il primo grande italiano, che sarà adottata universalmente da romantici e da gesuiti, da guelfi e ghibellini, da foscoliani e giobertiani. Per questa via un testo letterario, come mai era accaduto presso di noi, assurge all'estrema dignità di espressione completa di un popolo e del suo destino»[354].
L'Alfieri infatti è indotto dal suo gusto di poeta e di critico, che risente della composita sensibilità poetico-culturale europea degli ultimi anni del secolo XVIII, a una ricognizione delle motivazioni umane e poetiche della *Commedia*, che egli ammira vivamente e che confessa di avere letto più volte, fissando nella sua mente versi e stilemi.
Il conte d'Asti, aderendo spontaneamente alle correnti di pensiero che si avviano al superamento delle costruzioni razionalistiche, puntando sull'esaltazione dei valori tendenzialmente rivoluzionari che puntano alla rivalutazione del sentimento e al culto del sublime, sente a sé vicini e viene sedotto dalla passione politica di Dante, dall'«alto» pensiero, dalla «robustissima» scrittura, e, sulla scia vichiana, si accosta al Poeta fiorentino come all'autore di un «maschio e feroce poema». Liberandosi delle prevenzioni sull'arte medievale, e ripudiando la struttura di quella classicistica, l'Alfieri, il primo vero poeta romantico italiano, la cui valutazione tutta in positivo della *Commedia* sarà accolta, nell'Ottocento, dalla critica che avrà tra i suoi esponenti illustri Ugo Foscolo e Francesco De Sanctis, vede nella poesia la manifestazione individualistica, soggettiva, l'unica possibile azione di integrale libertà. Essa lo accende di entusiasmo per la *Commedia* che giudica come l'energica, poderosa, irriflessiva affermazione di un uomo che osò levarsi solo a giudicare i suoi tempi, offrendo un alto esempio di un canto forte, austero, libero. L'Alighieri è così assunto a guida poetico-civile, attenuandosi così in lui la caratteristica di padre della lingua e delle lettere e assumendo sempre più valore di maestro di idealità morali e civili, l'uomo della passione politica e umana, il poeta che avvince con l'ordine dei sentimenti e che entusiasma per il generoso impulso umano, concetti che si riscontrano chiari anche nel suo trattato: «basti soltanto l'esempio di Dante. Se questo poeta non agguaglia sempre gli scrittori d'Atene nell'eleganza o delicatezza, o sia che nol voglia, o che nol creda necessario, o che, inventando egli stesso la propria lingua nol possa; non resta certamente egli mai indietro di loro nella profondità, nell'ardire, nell'imitazione, evidenza, brevità, libertà ed energia ... E se in una nazione due Danti consecutivi nascessero, il secondo ritroverebbe certamente il *non plus ultra* della letteratura; e tali due scrittori farebbero pensare gli uomini assai più che non dieci Orazi e Virgili»[355].
La sua ammirazione per la *Commedia* e la frequente rilettura lo portano alla compilazione di una scelta antologica di 5136 versi, tratti delle tre cantiche che si interrompe al XIX canto del *Paradiso*, e che verrà inserita in un'edizione del Poema pubblicata nel 1818-19[356], lodata da Vincenzo Monti[357] e raccomandata agli studiosi da Francesco Salfi.
È da sottolineare che un noto dantista come Guido Mazzoni[358] ci dà una lettura diversa dell'atteggiamento di «babbo» Alfieri, così definito dal Balbo e dai suoi amici, nei confronti di Dante, portando a sostegno della sua tesi il fatto che egli «nel 1779, in un sonetto sui grandi nati in Toscana, poneva primo Michelangelo, poi il Petrarca, poi ... *il gran poeta che in sì forti rime/scolpì d'Inferno i pianti maledetti*». Secondo il Mazzoni, nel 1786 «Dante era ancora ai suoi occhi nulla più che *quei che scolpia la infernal chiostra*» e «parimenti nel trattato *Del Principe e delle lettere*, l'encomio di Dante, ... bene accenna a quel robusto pensare e al forte sentire, maggiori che nel Petrarca e nel Boccaccio, accomuna con questi due Dante; salvo che quindi soggiunge qualcosa sulle "bizzarrie e incoerenze" del "maschio e feroce poema"».
Anche per Giuseppe Parini, influenzato da una parte dagli umori settecenteschi e dall'altra dal riscatto morale che il Romanticismo farà proprio, Dante è «d'ingegno elevato, di grande e libera fantasia», «uomo d'arte e di pubbliche cariche», ma che con la «grandezza dell'animo suo» e con la «fierezza» e «l'energia» del suo «pennello» fu anche «il primo che trasferì l'entusiasmo della libertà politica anco negli affari delle Lettere», giudizio questo che sarà ripreso dal Foscolo.
Il Parini scrive però che, a confronto con il Petrarca, Dante è «meno fornito di gusto squisito e delicato» e non avveduto nell'usare la lingua poiché, «condotto dal suo entusiasmo ad esprimere in qualunque modo le alte fantasie della sua mente, aveva con troppa libertà, a dir vero, usurpato e dall'ebraico, e dal greco e dal francese, e dal lombardo, parole e modi del dire, che per la loro natura mal convenivano e difficilmente potevano far lega co' vocaboli e colle forme

del suo volgare»[359]. Tuttavia, come osserva Francesco Reina, «negli ultimi tempi suoi l'evidentissimo Dante, il semplice facile Ariosto gli erano sempre alla mano: costoro, diceva egli più si conosce l'arte, più si ammirano: più si studiano, più si piacciono»[360].
In quegli ultimi anni del Settecento anche Girolamo Tiraboschi, già alla guida della Biblioteca Estense dal 1770 per volere di Francesco III d'Este, si interessa all'Alighieri avendo sottomano il Dante "Estense" ricomparso agli inizi del secolo, ma lo fa più da storico che da letterato. Egli considera la notizia come tale, senza corredarla di una sua particolare interpretazione: «Consideriamo la Commedia di Dante solo in quanto alla Poesia. Io so ch'essa non è né Commedia, né Poema Epico, né alcun altro regolare componimento. E qual maraviglia, s'essa non è ciò, che Dante non ha voluto che fosse?» e, saggiamente, da buon storico, ripudia gli interpreti dell'allegoria e dei misteri danteschi: «E chi sa quanti pensieri hanno mai attribuito a Dante, che a lui non erano mai passati pel capo!». Poi, da uomo dell'Illuminismo, compromesso tra principi teorici e consuetudini di lettura da una parte, ed esigenze pratiche dall'altra, saggiamente conclude: «Dante ha non pochi e non leggeri difetti, che da niun uomo, il quale non sia privo di buon senso, potranno giammai scusarsi: Ma in mezzo a tutti quanti difetti non possiamo a meno di non riconoscere in Dante tai pregi, che sarebbe a bramare di vederli ne' nostri Poeti più spesso che non si veggono. Una vivacissima fantasia, un ingegno acuto, uno stile a quando a quando sublime, patetico, energico, che si solleva, e rapisce immagini pittoriche, fastissime invettive, tratti teneri e passionati, onde è fregiato questo o Poema, o comunque vogliamo chiamarlo, lavoro poetico, son un ben abbondante compenso de' difetti e delle macchie che in esso s'incontrano ... Dante fu il primo, che s'ardisse di levarsi sublime, di cantar cose, a cui niuno avea ardito rivolgersi, di animare la Poesia, e di parlare in linguaggio finallora non conosciuto. Ammiriam dunque in lui ciò che anche al presente è più facile ammirar che imitare; e scusiam in lui que' difetti che debbonsi anzi attribuire al tempo in cui visse il Poeta, che al Poeta medesimo»[361].
Nell'ultimo decennio del secolo vede la luce il secondo importante commento della *Commedia*, quello del frate minore conventuale Baldassarre Lombardi[362] che Karl Witte definirà «il primo a riassumere dopo 196 anni gli studi critici della Divina Commedia»[363] e Giovanni Andrea Scartazzini «la sorgente principale di tutti i commenti»[364].
Il Lombardi offre il primo coerente tentativo di un esame della *Commedia*, ponendo in primo piano il problema del testo, già affrontato dal Volpi e assunto a fondamento dell'esperienza critica del gruppo veronese. Egli infatti, avvalendosi delle precedenti e coeve fatiche del Perazzini che sta preparando un'edizione veronese della *Commedia*, del Torelli, le cui *Chiose* composte nel 1775 saranno edite nel 1834 e del Dionisi dal quale egli attinge chiose e spunti a piene mani[365], e ripassando tutte le chiose del Venturi per vendicarlo, «ove si può, ma tra me e Rosa Morando qualcosa deve restare dei morsi che tratto tratto gli avventa»[366], come egli confida al padre Francesco Piatti da Bergamo, si propone di purgare il testo del Poema dagli errori contenuti nella lezione della Crusca del 1595. Per portare a compimento il suo disegno si affida alla lezione precedente più qualificata, la Nidobeatina del 1478, che corregge e integra attraverso il raffronto di altre edizioni del XV secolo, quella di Foligno e di Mantova del 1472, la Vindeliniana del 1477, e quella Landiniana del 1481 che lo convincono delle inesattezze della lezione fissata dall'Accademia.
Tuttavia la mancanza di una sicura metodologia nella collazione dei testi dei 27 codici consultati, tra i quali molti preziosi manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana e della Corsiniana, non conosciuti dagli Accademici, e il confronto con la contemporanea fatica filosofica del Dionisi che del Lombardi è uno dei più accaniti censori, ha certo attenuato il giudizio sui meriti di quel lavoro che certamente ha, pur con i suoi lievi limiti, almeno, come scrive il Witte «per avere spurgato il testo di Dante di non pochi errori ... di numerosi capricci di Bastiano de' Rossi»[367].
Di maggiore valore e più consolidata è la fama del suo *Commento* che, attraverso un'esegesi letterale, allegorica, filosofica, storica, erudita, si distingue dai precedenti per l'istanza di un'interpretazione meno parziale e meccanica della poesia dantesca. Egli si vanta di aver fornito una nuova spiegazione a ben 257 passi del poema, anche se non tutte quelle annotazioni lo portano ad una soluzione nuova e valida.
Il giudizio sul lavoro del Lombardi deve essere comunque positivo e contribuirà infatti, con una seconda edizione edita a Jena nel 1807, a dare inizio al nuovo movimento di studi avente per fine la ricostruzione del testo del Poema sull'esame del maggior numero di manoscritti e delle primissime edizioni.
Non si può chiudere l'analisi del secolo XVIII senza far cenno all'opera con la quale Giuseppe Pelli[368], nel 1759, addensando il senso di realismo critico che ser-

peggia nel secolo, getta le fondamenta di una biografia critica dell'Alighieri, con l'apporto di documenti tratti dagli archivi fiorentini, applicando a Dante, uomo e personaggio di storia, l'erudizione prima rivolta alle discussioni retoriche, e vagliando, con animo sgombro da ogni suggestione, antichi e moderni commentatori.
Più tardi alcuni biografici del Romanticismo indicheranno nel Pelli il fondatore della biografia scientifica di Dante.
Parimenti non si possono trascurare gli studi sulla *Commedia* condotti dal già citato gruppo veronese, che negli ultimi decenni del Settecento tocca il momento più alto degli studi danteschi allorché il problema critico-filologico del testo dell'Alighieri getta le basi di quella metodologia d'indagine che, alla fine del secolo, culmina nell'opera di Giovanni Jacopo Dionisi.
Il nuovo sistema di indagine è perorato per primo da Bartolomeo Perazzini il quale nel 1775 scrive: «Si litterati veronenses vellent … si vellent inquam in commune conferre quae singuli detexerunt, novamque Dantis editionem suscipere, Divina Commedia prodiret in soccis novis et sui». L'erudito veronese, accorto e costante studioso di questioni testuali della *Commedia*, ancora prima del Dionisi e del Foscolo, propone un metodo di indagine, un modo di porsi di fronte ai codici, richiamando l'attenzione sugli amanuensi, discutendone la qualità, analizzandone i metodi, intuendo meritevolmente il concetto di *lectio difficilior* e la necessità di un «albero genealogico» dei testi a penna, e, proponendo la divisione dei codici in gruppi e famiglie, discute sulla *lectio vulgata* e sostiene la superiorità della *lectio antiqua*, suggerendo non poche proposte di emendazione all'edizione del Poema della Crusca in una veronese più corretta[369].
Tra i seguaci del suo metodo si distingue Giuseppe Torelli, definito dal Perazzini «Vir, ingegnio, eruditione, studiisque geometriae et Poesis illustris», autore intorno al 1775 di numerose postille alla *Commedia*[370], in gran parte relative ai problemi del testo, pubblicate molto più tardi nell'edizione patavina del Poema del 1872.
È però il veronese Giovanni Jacopo Dionisi a coordinare in una sintesi organica le stimolanti proposte dei suoi dotti concittadini, collocando la questione filologica del testo dantesco all'interno della problematica generale dell'analisi critica dell'opera, svolta e fissata tra il 1785 e il 1779, in un'ampia silloge[371] di temi e problemi emergenti dall'insoddisfazione degli studi danteschi. Egli appunta la sua critica anzitutto contro l'edizione degli Accademici del 1595 che «finì di corrompere»[372] il testo della *Commedia*, e contro i commentatori inetti e presuntuosi, nell'avvertita necessità di un impianto scientifico moderno basato su criteri rigorosamente filologici. Il Dionisi considera il testo come inscindibile dall'esegesi, entrambi visti come componenti fondamentali del fine ultimo che è l'intelligenza della *Commedia*: non è possibile un'interpretazione corretta se non su un testo corretto.
La ricerca e la consultazione dei codici, condotta con criteri scientifici sui manoscritti fiorentini, lo porta a conoscere le tante varianti e il vasto materiale relativo alla lingua, e arriva a costruire la già citata edizione della *Commedia* «di straniere brutture purgata e di antiche bellezze riadorna», pubblicata a Parma nel 1795 per i tipi bodoniani, corregendo il testo con le varianti tratte dai manoscritti da lui collazionati e, in particolare, dal codice di Santa Croce.
La sintesi e conclusione di ogni ricerca degli studi danteschi del Dionisi è riscontrabile nella sua *Preparazione istorica e critica…* destinata a servire alla progettata edizione critica dell'opera completa di Dante, emendata ed ordinata, illustrata attraverso una «lettura» e «rilettura» delle opere minori del poeta, saldamente legate alla maggiore della quale costituiscono il presupposto naturale e inscindibile.
Egli si fa così instauratore di una nuova esegesi delle opere del Poeta, escogitando quella teoria della trilogia psicologico-letteraria che vuole Dante mistico nella *Vita nuova*, razionalista nel *Convivio*, intero nella *Divina Commedia*, e che sarà più tardi ripresa ed esasperata dal Witte e dallo Scartazzini.
Ugo Foscolo, delineando la figura del Dionisi dantista, scriverà: «Le sue sentenze sapevano dell'antichità del prelato e della non curanza signorile di un patrizio italiano … Fattosi martire del Poema e del Poeta, provocava altri a ridere insieme e resistergli, perch'era acuto, ostinato, imperterrito; e i più lo credevano vittorioso, quando pochi si trovano d'averne tanto d'ozio e di vocazione da sincerarsi del merito in sì fatte dispute»[373].

L'Ottocento

Il secolo XVIII, che ha visto Dante tra critiche ed esaltazioni, tra severe condanne e riconoscimenti che arrivano a fare della *Commedia* «un des monuments de l'esprit humain», deve essere considerato in realtà, negli ultimi decenni, il periodo di incubazione occulta e di palese dichiarata preparazione.

Allorché nel 1798 Ravenna ammira la processione che reca in omaggio alla tomba di Dante la *Commedia* inghirlandata d'alloro e Vincenzo Monti, convertito al culto dantesco dallo Strocchi, sentendosi lusingato dal paragone con Dante ed avendolo accettato oltre il ragionevole, tiene l'orazione principale per onorare, così come è detto negli avvisi della cerimonia, l'«antico espugnatore della sacerdotale impostura», sembra essere finalmente avviato ad attuazione concreta il processo di rivalutazione più alta del Poeta fiorentino verso il suo secolo di maggior luce, verso quella stagione che finalmente vede la grandezza di Dante e ne rimane influenzata. Quel processo sembra approdare a conclusione nel 1865, allorché in ogni parte d'Italia viene celebrato come festa nazionale il sesto centenario della sua nascita, e Firenze assisterà sulla piazza di Santa Croce alla cerimonia con la quale Vittorio Emanuele, il re liberatore, inaugura il monumento a Dante. Il secolo XIX, manifestando la gratitudine verso chi appare non solo il principe dei nostri poeti, ma anche, retoricamente, il primo e supremo compatriota, culminerà nel 1896 con il monumento a Dante dedicatogli significativamente dalla città di Trento, quasi come grido di protesta e come anelito di speranza, e Giosué Carducci, inviando una lettera a quella città per comunicare la sua proposta al Consiglio Comunale di Bologna di un contributo per quell'iniziativa, esclamerà «Viva la Patria!», a dimostrazione anche del significato di simbolo nazionale che l'Alighieri assume in quel secolo.
Nel 1796, allorché si anima il dibattito dell'educazione democratica necessaria al formarsi della coscienza nazionale, non manca chi grottescamente addita in Dante «il nostro Cigno repubblicano», e successivamente il nome dell'Alighieri «al servizio della patria», negli albori del Risorgimento politico comincerà ad acquistare un significato diverso, divenendo il vessillo degli ideali patriottici ed umanitari, dalle sentenze mazziniane sul «Padre», sull'«unico Padre della nostra poesia» e su «Dio che creò Dante» e, all'unisono, l'«Arte italiana», fino ad approdare alla sentenza giobertiana: «Dante creò la nazione italiana».
Esaltazioni ed esagerazioni che troveranno riscontro nell'appassionata lettura della *Commedia* che Luigi Settembrini farà ai giovani meridionali, affermando eloquentemente: «Di Dante non vi dico nulla: era l'idolo degli studiosi: egli rappresenta la grande idea della nostra nazionalità, egli il pensiero, l'ingegno, la gloria, la lingua d'Italia»[374].
Ma è sul piano più strettamente letterario che si attua l'attiva mediazione tra le varie valutazioni settecentesche di Dante e l'interpretazione romantica e ciò può avvenire grazie al rovesciamento in senso positivo della condanna classicistica e alla rivalutazione di quanto, nel pensiero estetico, nella critica e nella storiografia letteraria settecentesca, consente una sistemazione, più o meno largamente e coerentemente positiva, dell'opera di Dante nel complesso quadro della letteratura nazionale e universale.
In tale contesto il fattore più nuovo e caratteristico è l'interesse per la personalità del Poeta che preannuncia l'accento spiccatamente individualistico e il gusto psicologico della civiltà romantica. Infatti è solo nel Romanticismo che la personalità e l'opera di Dante ottiene il pieno assenso storico-letterario e spirituale costantemente rifiutato dalle correnti letterarie dei secoli XV-XVIII dominate dall'ideale classico.
«Il Romanticismo – secondo Daniele Mattalia – porta a compimento il processo di assunzione dell'Alighieri nel novero dei grandi miti della letteratura mondiale iniziato con la critica del Settecento, arricchendolo e dispiegandolo nella prodigiosa polifonia della sua civiltà culturale e letteraria. Poiché il tema Dante è un momento della civiltà romantica la quale, accogliendolo e sostanziandolo di sé, vi riflette in vario modo i principi della sua rivoluzione letteraria, il vivo e tumultuante complesso dei suoi gusti, interessi, atteggiamenti»[375].
In maniera più episodica e meno netta, in Francia o in Inghilterra, ma più decisamente in Germania, dove più forte si manifesta la rivolta anticlassica, il senso della poesia dantesca si va investendo del gusto espresso dalle nuove correnti letterarie e l'interesse della critica si appunta sugli aspetti della poesia di Dante e su quella parte del Poema che meglio e più si conciliano con l'estetica del *sublime*. Così l'*Inferno* diviene il centro dell'attenzione e la sostanza della *Commedia*, e ad episodi di intensa tragicità come quelli di Francesca da Rimini e del Conte Ugolino, attingono poeti e drammaturghi tedeschi dello «Sturm und Drang». Dante diventa per antonomasia il poeta dell'*Inferno*, il poeta della tenebra e della pena nella quale si dibatte un'umanità discorde, grottesca, tragica, grandiosa, il Poeta del *sublime* orrido e terrificante. Secondo il Mattalia «la critica tedesca ha lasciato le pagine di più alto e arduo respiro filosofico e culturale dell'Ottocento»[376].
La *Commedia* viene esaltata come opera viva e moderna e August Wilhelm Schlegel additerà nell'Alighieri il «restauratore della moderna poesia in Italia» e dirà che, «mentr'egli si chiamava discepolo di Virgilio, mandò fuori un'opera che … per rispetto alme-

no alla forza, alla realtà, all'estensione e alla profondità delle idée, egli sorpassa ... di lungo tratto colui che al dire di esso fu suo maestro»[377]. Egli, più del fratello Friedrich[378], svolgendo una distinzione della poesia già abbozzata da Schlegel e da Goëthe nel sistema estetico-storiografico delle due civiltà classica e romantica, inserisce trionfalmente il Poema dantesco nel ciclo vitale della civiltà romantica, proponendo a tutta la critica europea l'idea di una *Commedia* come epopea della civiltà medievale cristiana, individuando il centro del problema critico di quell'opera nella sua genesi, ossia nella risoluzione storico-culturale della sua formazione estetica.

Da tale impostazione prendono le mosse Georg Wilhelm Friedrich Hegel e Friedrich Wilhelm Joseph Schelling per collocare al posto d'onore la *Commedia* nel sistema dell'idealismo romantico. Entrambi rappresentano la parte più metafisica della critica dantesca in Germania, ma hanno il merito di avere guardato alla *Commedia* con una visuale universale. Per Hegel essa rappresenta «la vera epopea artistica del medio evo cristiano e cattolico» ed ha come soggetto «l'azione estrema, la fine assoluta» e per teatro l'oltretomba[379]. Per Schelling, «scaldato pure lui agli entusiasmi mossi dagli Schlegel»[380], nelle sue vibranti pagine pervase da una forte liricità, Dante costituisce l'archetipo universale della poesia, «la poesia della poesia» e la potenza creatrice della personalità che ha saputo «ridurre ad unità la sua visione del mondo», fondendo in un'ardita sintesi natura e storia, paganesimo e cristianesimo, l'universale e l'individuale, in un'opera che è la «Mischung» di tutti i generi letterari[381]. Dante farà esclamare a Stendhal: «Le poète romantique par excellence c'est le Dante»[382], e Delacroix, per il quale la poesia è un «violon d'Ingres», scriverà nel 1824 che «Dante est vraiment le premier des poètes. On frissonne avec lui, comme devant les choses. Supérieur en cela à Michel-Ange, ou différent. Car il est sublime autrement, pas par la vérité»[383].

Anche altri artisti ottocenteschi, favoriti dalla natura della poesia dantesca, tipicamente plastica, evocatrice spesso di immagini determinate con straordinaria efficacia e che fin dal Trecento, nel fluire dei secoli, hanno visto il rifluire di quella poesia attraverso i grandi cicli pittorici, evocanti l'oltretomba, dai disegni di Giotto all'illustrazione di Botticelli e di Luca Signorelli alle più alte figurazioni di Michelangelo ispirate a Dante, sono colpiti dalla forza espressiva dei versi dell'Alighieri che accendono la loro fantasia che sa tradurre in immagini le lodi del Poeta. Ecco allora i disegni di John Flaxmann, il mondo delle sconcertanti fantasie di William Blake, la potenza fantastica di Eugène Delacroix, l'arte appassionata del poeta pittore Dante Gabriele Rossetti, nume tutelare dei preraffaelliti, le immaginose serie di incisioni di Gustave Doré e l'impegno artistico di Giulio Aristide Sartorio fino a quello di Adolfo De Carolis e poi ancora più avanti, nel corso del Novecento, di Renato Guttuso, di Pablo Picasso e di Salvador Dalí fino agli artisti più estremi, quale l'americano Robert Rauschenberg.

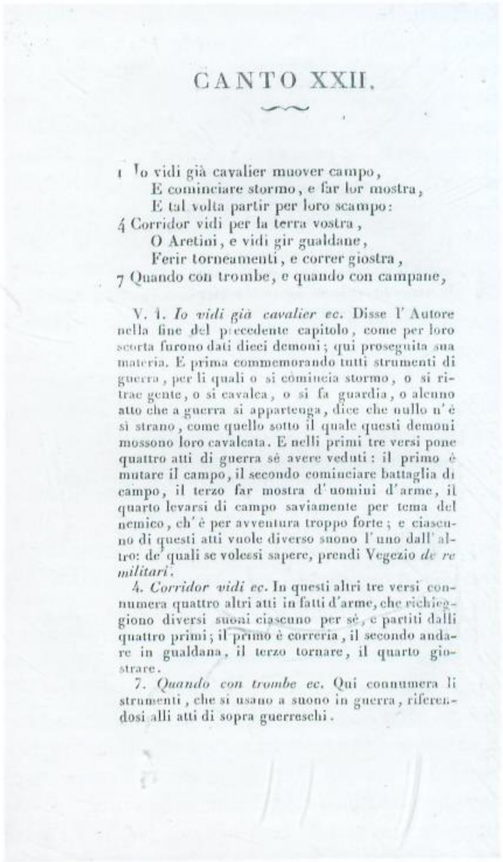
Alle edizioni dantesche dei secoli XIX e XX, particolarmente rilevanti dal punto di vista iconografico e dovute agli artisti appena citati ed altri minori, la cui opera è in stretta correlazione con i suggestivi stimoli loro derivanti dall'opera dantesca, la mostra estense dedica un'apposita, selezionata, quanto ricca sezione nella quale figurano esemplari provenienti per lo più dalla Raccolta Muzzarelli. Nella rassegna incontriamo: una serie di disegni a pastello contenuti in un manoscritto di recente acquisto, propedeutici alle incisioni per l'illustrazione dell'*Inferno* e del *Paradiso* preparate tra il 1808 da Sophie Giacomelli; un'edizione fiorentina del 1837, alquanto rara, curata dagli Accademici della Crusca, un'altra fiorentina della *Divina Commedia* del 1840-1842 illustrata con 500 vignette incise in legno da Domenico Fabris; un album dantesco del 1865 con 125 incisioni in rame di Angelo Emilio Lapi e Giacomo Maselli riguardanti disegni di Luigi Ademollo, Francesco Nenci e Giovanni Paolo Lascino; un'edizione milanese del 1868-69 con le incisioni di Gustave Doré, una parmense del 1866 con disegni di Francesco Scaramuzza e ancora una fiorentina del 1902 ricca di centinaia di illustrazioni di disegni di artisti italiani, una *Vita Nuova* del 1902 illustrata da Dante Gabriele Rossetti; un'edizione milanese, anch'essa di quell'anno, in formato di album, con le illustrazioni litografiche a colori del fiorentino Attilio Razzolini; e un *Canzoniere di Dante*, prima edizione preraffaellita del 1921, con 12 quadri dello stesso artista e con decorazioni xilografiche di Paolo Paschetto; un'introduzione alla *Commedia* in cento stampe, edizione berlinese del 1906, corredata da altrettante vignette liberty di Franz Stassen; una rara edizione fiorentina stampata nel 1911 in 306 esemplari per il cinquantennio del Regno che riproduce le xilografie dell'incunabulo veneziano del 1491. E poi ancora un'edizione zurighese della *Divina Commedia* del 1921 con 60 illustrazioni in fototipia a colori di Franz Von Bayros; la già ricordata monumentale edizione del Poema dantesco del 1923 che vive attraverso le potenti immagini di Amos Nattini; una vasta antologia dei commenti, in tre volumi, ricchissima di illustrazioni nell'edizione torinese curata da Guido Biagi dal 1924 al 1939; un *Inferno*, edizione newyorchese del 1931, illustrato da William Blake; un'edizione milanese della *Divina Commedia* del 1949, con i disegni simbolisti di Alberto Martini; una *Divina Commedia* edita a Milano nel 1964 con le illustrazioni di Salvador Dalí, un'altra edizione stampata a Firenze nel 1964 in onore del Centenario dantesco con 24 disegni di Antony De Witt; un'altra edizione romana del 1965 con disegni di Domenico Purificato, Carlo Guarienti ed Emanuele Cavalli; un complesso di 34 tavole per l'*Inferno* eseguite da Robert Rauschenberg edito a Milano nel 1965; *Il Dante di Guttuso* edito a Milano nel 1970 con un ciclo di cinquantasei tavole in china, alcune acquerellate disegnate da Renato Guttuso scelte per quest'opera tra le circa mille realizzate dal pittore siciliano in un complesso pittorico che costituisce la più ampia conoscenza figurativa novecentesca riguardante soggetti danteschi; e poi ancora una *Divina Commedia*, edizione milanese del 1970 che riporta fotoincisioni di varie illustrazioni dantesche; una lussuosa edizione romana del 1972 pubblicata nella ricorrenza del V centenario della prima folignate del 1472, con le tavole eseguite tra il 1965 e il 1972 da Wolfango Peretti Poggi.

Ma non mancano due ex libris di soggetto dantesco realizzati appositamente da Paolo Rovegno, in occasione della mostra ora in atto, affiancati dalle relative matrici in rame e donati alla Biblioteca Estense.

Tornando alla fortuna ottocentesca di Dante, non si può non sottolineare come egli domini in quel secolo. L'Alighieri non è soltanto popolare, ma influente, ed è sorprendente l'accento che gli scrittori di questo secolo pongono sulla sua modernità. Viene fatto romantico dei romantici e parla come uno di loro nella *Prophecy of Dante* di George Byron[384].

Allorché Alphonse Lamartine fa il suo *Discours de réception* all'Accademia francese, dichiara: «Horace était le poète de l'époque, comme le Dante semble le poète de la notre»[385]; e Percy Bysshe Shelley sente che Dante «the second epic poet» rispetto ad Omero che è il primo, non solo è più moderno di quel che si va realizzando, ma che la sua influenza sarà col tempo ancora più grande e considera alcune parole dantesche «pregnant with a lightning which has as yet found no conductor» e «the poetry of Dante may be considered as the bridge thrown over the stream of time, which unites the modern and ancient world»[386]. Ed ancora si rivolgono a lui o scrivono sulle sue opere poeti e scrittori romantici di altre nazioni, August Wilhelm Schlegel, Gott fried Keller, Immanuel Kant, Samuel Taylor Coleridge, William Wordsworth e in Italia, come vedremo, soprattutto Foscolo e Leopardi, approdando al De Sanctis. Questi, esule dall'ottobre 1853 a Torino, nel 1855, nella premessa al suo secondo corso su Dante, rileverà con commozione la crescente popolarità del Poeta in Europa e particolarmente in Francia, in Inghilterra, in Germania e nel Belgio e, dopo avere qualificato «metafisica» la scuola tedesca intorno alla metà del secolo, dalla quale peraltro eredita l'istanza problematica, fa sì che in Italia si attui la più alta espressione, il gusto dell'episodio visto come punto cruciale nel quale si addensa il palpito della creazione e della potenza dantesca.

Un altro fattore da considerare, molto importante per la fortuna di Dante nel secolo XIX, è lo sviluppo della filologia moderna, il più grande progresso della cultura letteraria dopo l'Umanesimo. In virtù di essa



CANTO XXII.

1 Io vidi già cavalier muover campo,
E cominciare stormo, e far lor mostra,
E tal volta partir per loro scampo:
4 Corridor vidi per la terra vostra,
O Aretini, e vidi gir gualdane,
Ferir torneamenti, e correr giostra,
7 Quando con trombe, e quando con campane,

V. 1. *Io vidi già cavalier ec.* Disse l'Autore nella fine del precedente capitolo, come per loro scorta furono dati dieci demoni; qui proseguita sua materia. E prima commemorando tutti strumenti di guerra, per li quali o si comincia stormo, o si ritrae gente, o si cavalca, o si fa guardia, o alcuno atto che a guerra si appartenga, dice che nullo n'è sì strano, come quello sotto il quale questi demoni mossono loro cavalcata. E nelli primi tre versi pone quattro atti di guerra sè avere veduti: il primo è mutare il campo, il secondo cominciare battaglia di campo, il terzo far mostra d'uomini d'arme, il quarto levarsi di campo saviamente per tema del nemico, ch'è per avventura troppo forte; e ciascuno di questi atti vuole diverso suono l'uno dall'altro: de' quali se volessi sapere, prendi Vegezio *de re militari*.

4. *Corridor vidi ec.* In questi altri tre versi connumera quattro altri atti in fatti d'arme, che richieggiono diversi suoni ciascuno per sè, e partiti dalli quattro primi; il primo è correria, il secondo andare in gualdana, il terzo tornare, il quarto giostrare.

7. *Quando con trombe ec.* Qui connumera li strumenti, che si usano a suono in guerra, riferendosi alli atti di sopra guerreschi.

42. *Inferno, canto XXII, p. 386.*

il testo della *Commedia* viene approfondito ulteriormente, lo studio di Dante, considerato come un dovere, si fa più intenso, le traduzioni divengono più accurate, compare nel 1852 il primo lessico e i commenti si moltiplicano. Perfino tradurre Dante diviene un onore, fino al punto che Henry Francis Cary, che prende spunto dal Foscolo e dà l'avvio in Inghilterra agli studi su Dante con la sua versione della *Commedia*[387], sulla tomba nell'Abbazia di Westminster fa scrivere una semplice e significativa identificazione: «traduttore di Dante». Occorre ricordare che nella critica inglese il nome del Poeta fiorentino è associato a quelli di Milton e Shakespeare sull'onda dei grandi dibattiti settecenteschi, il binomio Dante-Milton diviene uno dei temi caratteristici della critica inglese, e Thomas Babington Macaulay redige proprio un saggio sui due poeti, stabilendone un parallelo[388]. È merito di questa critica l'avere sentito con particolare intensità il fascino psicologico e titanico della poesia di Dante che è il ribelle, il rivoluzionario, l'eretico, il riformatore religioso che si purifica nella tipologia dell'eroe e del profeta.

Thomas Carlyle, polemizzando con il conformismo vittoriano, incentra proprio su Dante, eroe-poeta ed eroe-profeta, «Voce delle età di mezzo», «Voce e sintesi del Medioevo» che ci fa sentire dopo «dieci secoli silenziosi», la sua esaltazione romantico-rivoluzionaria del vero poeta come sintesi, dell'*eroico* come principio dinamico e dominante della storia[389]: «È veramente una grande cosa per una Nazione l'avere una voce che si fa sentire, generare un uomo il quale con la melodia della parola, manifesta ciò che il cuore del suo popolo pensa e intende! L'Italia, per esempio, la povera Italia ha le sua membra disunite e disperse, e ancora in nessun protocollo e in nessun trattato essa figura come una nazione unita: tuttavia la nobile terra di Dante è una: l'Italia ha il suo Dante; l'Italia può parlare!».

L'interpretazione della *Commedia* si allarga da un'esegesi grettamente morale e religiosa a una piena comprensione di quello che fu il sentimento ispiratore di quella poesia così alta.

Dunque il secolo XIX è quello della completa rivalutazione del Poema dantesco, iniziatasi in Italia sulle orme di Vittorio Alfieri, che nella *Vita* confessa di avere letto e postillato per cinque volte la *Divina Commedia*, inondandosi il cervello di versi di Dante, e proseguita con l'ammirazione di Vincenzo Monti, cui spetta il duplice merito di avere proposto prima l'imitazione, gettando un ponte tra classicisti e romantici proprio nel nome di Dante, e poi lo studio critico del Poeta, affrontato sia attraverso le postille ai commenti del Lombardi e del Biagioli, sia col proposito di approntare col genero Perticari un vero e proprio commento[390]. Giuseppe Giusti scriverà nel 1838 che «Per quattro o cinque secoli che corsero dalla morte di Dante al comparire della *Basvilliana*, lo studio, anzi la semplice lettura della Divina Commedia era cibo di pochi … ma venuta la *Cantica* di Monti, Dante diventò di Moda»[391].

Giacomo Leopardi, che partecipa a tale riappropriazione di Dante da studioso attentissimo, ma non certo da critico di professione, rappresenta la voce scoperta di una maturazione nuova dei tempi e dell'intelligenza applicata ai testi quando ancora non molti idoli passati sono caduti, per cui ci appare oggi come l'espressione più pura del Neoclassicismo che sa già cogliere le suggestive voci dell'età romantica.

Nella forza dello stile e della parola, il Leopardi sa ricercare il *bello* e il *dilettevole*: «Perché lo stile di Dante è il più forte che mai si possa concepire, e per questa parte il più bello e dilettevole possibile? Perché ogni parola presso lui è un'immagine»[392]. L'eccellenza della poesia dell'Alighieri sta nel fatto che mentre «Ovidio descrive, Virgilio dipinge, Dante … non solo dipinge da maestro in due colpi, e vi fa una figura con un tratto di pennello; ma intaglia e scolpisce dinanzi agli occhi del lettore le proprie idee, concetti, immagini, sentimenti»[393]. Dante, secondo il poeta recanatese, è proprio il «giusto contrario di Ovidio, in quanto con due pennellate vi fa una figura spiccatissima, così franco e bellamente trascurato che appena pare che si serva delle parole o altro che a raccontare o a simili usi ordinari, mentreché dipinge superbamente e il suo poema è pieno d'immagini vivacissime»[394].

John Humphreys Whitfield[395], in una sua relazione tenuta nel 1961 al I Convegno Nazionale di Studi Danteschi di Caserta, nel tracciare un raffronto tra Dante e Leopardi, dopo avere premesso che il poeta recanatese «che ha fatto del nome stesso di Dante la bandiera dei suoi sentimenti nazionali», e che è sempre stato attento alla poesia di Dante, come risulta dalla minuziosa analisi di alcune opere del Leopardi, conclude che «i due poeti maggiori della tradizione italiana richiedono con la stessa magnanimità le stesse qualità dell'uomo come unica norma a base della civiltà umana: "Giustizia e pietà": è insieme la voce di Dante e quella del Leopardi».

La valutazione dell'Alighieri avviene però soprattutto con Ugo Foscolo, che giunge tardi e lentamente a comprendere la grandezza di Dante, dopo avere affermato che «la scuola gesuitica e gli eunuchi metastasiani e l'Arcadia parevano congiurati ad esporre Dante alla derisione del mondo»[396].

Sottolinea efficacemente Luigi Russo che finché Foscolo visse «la concezione tradizionale della poesia nella sua fase sentimentale e passionale non gli poteva permettere di comprendere la sostanza più profonda della poesia dantesca. Soltanto quando egli radicò in sé una concezione religioso-prammatica dell'arte l'arte, quando sulla traccia del suo maestro Vittorio Alfieri egli pensò che il poeta fosse anche un profeta, che il poeta fosse vate, allora l'ora di Dante scoccò nel quadrante della sua vita mentale»[397].

Interessatosi a Dante già in una poesiola giovanile del 1796, nella quale il Poeta è definito «altissimo signor del sommo canto» con un'invocazione tradizionale e scolastica, il Foscolo arriva a capirlo veramente solo più tardi, sia perché la sua estetica molto complessa si va formando nel ventennio che intercorre tra il 1798 e il 1818, sia perché l'atmosfera della cultura europea che egli respira, è in fondo ancora avversa al riconoscimento della sublime singolarità di una poesia come quella dantesca. Forse un'anticipazione del programma del futuro interprete, che presenterà Dante quale profeta e pontefice di una nuova religione, si riscontra in un frammento delle *Grazie* dell'inno secondo, risalente probabilmente al 1813, dove si trova un rapido accenno al Poeta fiorentino: *Genio disdegnoso/che il passato esplorando e l'avvenire/cieli e abissi cercava e popolato/d'anime in mezzo a tutte l'acque un mondo.*

Il pensiero del Foscolo si intravede già in due articoli danteschi scritti nel 1818 nei quali anticipa, per due riviste inglesi[398], il pensiero che poi parzialmente riprenderà e fonderà nel *Discorso sul testo della Divina Commedia* edito a Londra[399] nel 1825, nel quale egli, con la sua nuova interpretazione religioso-estetica della *Commedia*, dà l'esempio di un'analisi che potrebbe dirsi approssimativamente estetica e che precorre il De Sanctis. Sostiene Luigi Russo che «l'impostazione data dal Foscolo, non più meramente estetica, rimane fondamentale: un Dante estetico è da lui radicalmente sorpassato … e un critico che oggi si accingesse a scrivere un libro analogo a quello del Croce sulla poesia di Dante, non potrebbe fare astrazione di questa esigenza religiosa avvertita dal Foscolo nel poema»[400].

Nel *Discorso*, che sarà più tardi pubblicato nell'edizione della *Commedia* a cura di Giuseppe Mazzini[401], partendo dall'esame dei manoscritti foscoliani, si trovano sparse enunciazioni importanti come il principio della *lectio difficilior*, criterio orientativo che abbiamo visto ipotizzato da Bartolomeo Perazzini, e poi non intrecciatosi come valida metodologia in Gian Giacomo Dionisi e in Baldassarre Lombardi, nonché il principio dei *recentiores non deteriores*. Tuttavia si tratta di un impegno, di un esercizio critico, non condotto fino in fondo e derivante da limitata applicazione che non gli consente di approfondire la difficoltà pure avvertita, inducendolo ad appagarsi di soluzioni consone più alla sua sensibilità di lettore poeta, che non alla razionalità di un'esegesi vera e approfondita.

Le stesse caratteristiche di modesta novità si ritrovano anche nel *Parallelo fra Dante e Petrarca* edito anch'esso a Londra nel 1823, due anni prima del *Discorso*[402].

La Biblioteca Estense, tra le tante edizioni ottocentesche della *Divina Commedia* possedute, inizia la rassegna[403] con una milanese del 1804-1805, proveniente dalla Raccolta Muzzarelli, la prima del secolo XIX, con il commento di Luigi Portirelli; e prosegue



AL LETTORE.

LA riſtampa di queſte variſſime edizioni della Divina Commedia, intrapreſa per conſiglio di Lord Vernon, Pari della Gran Bretagna, ed a ſue ſpeſe condotta a termine, è un nuovo monumento dell' amore che quel nobil uomo porta all' Altiſſimo Poeta, e di cui ha date prove più ripetute e ſolenni che moſtrano a un tempo il ſuo buonguſto nello ſcegliere e la ſua ſignorile magnificenza nel rendere di pubblica ragione quanto mai poſſa far meglio conoſcere e apprezzare il Poema Sacro. Tali volumi non trovandoſi, per quanto ſi ſappia, riuniti in alcuna libreria pubblica o privata, da quella del Muſeo Britannico in fuori, parve al nobil Pari che utiliſſimo potrebbe tornare agli ſtudioſi tutti del Poema, e precipuamente a quelli che s'occupaſſero in avvenire ſia di ripubblicarlo ſia d'illuſtrarlo criticamente, ma che non aveſſero ſe non ſe difficilmente potuto eſaminar le edizioni originali, il rendere facile conſultarle e confrontarle tra di loro e con altri teſti, facendole riſtampare con quanta accuratezza e fedeltà ſi poteſſe maggiore. E queſto baſtò perchè Lord Vernon, ſenza guardar a ſpeſa, determinaſſe farlo ripubblicare nel modo che ora ſi danno alla luce.

Egli è innegabile che la cieca fiducia poſta nei codici e nelle antiche ſtampe ha non di rado impinguato i vocabolarj italiani e le ſcritture dei pedanti di ſproſiti madornali caduti dalla penna o meſſi in forma da ignoranti copiſti o compoſitori. Quelle ſtampe e quei codici che, generalmente parlando, erano, o che ſi credettero, i più corretti, ſi tennero per immacolati, ſi attribuì loro una infallibilità ridicola, e ſe ne venerarono gli ſtrafalcioni con un culto ſuperſtizioſo

b

49. *Presentazione.*

con quella di Livorno del 1807-1813, già curata dalla Crusca e riedita con il commento di Gaetano Poggiali, che si rifà a Baldassarre Lombardi, e con un'edizione fiorentina del 1817-19 in pochi esemplari con il testo degli Accademici della Crusca, entrambe appartenenti all'antico Fondo estense, così come la riedizione di quella romana del 1791 con l'esegesi di Baldassarre Lombardi. Questa viene pubblicata a Padova nella tipografia della Minerva nel 1822-23, dedicata dal patriota modenese Giuseppe Campi, da Fortunato Federici e da Giuseppe Maffei, che ne sono i curatori, al «cavaliere Vincenzo Monti», avvalendosi delle annotazioni del grande dizionario della lingua italiana, del modenese Marc'Antonio Parenti, che ha condotto uno studio approfondito sul Dante "Estense", da poco ricomparso[404]. Del grande dantista geminiano la Biblioteca conserva uno *Scritto autobiografico*, ora esposto in mostra, nel quale egli si rammarica di essere stato educato in scuole nelle quali dominavano i Frugoni e i Cesarotti. La mostra presenta ancora una *Divina Commedia,* proveniente dal Fondo estense, curata da Quirico Viviani con le varianti tratte dal codice Bartoliniano ed edita ad Udine nel 1823-27, sulla quale, per quanto riguarda la sua antichità e la sua autorità, fa giudiziose osservazioni, rilevando proprio nel *Discorso sul testo del Poema di Dante* che precede la *Commedia* da lui commentata, che, a volte, la troppa fede può portare a giudizi affrettati ed errati.

È stata pure selezionata l'edizione pisana del Capurro del 1827-29, conservata nel Fondo estense, con l'*Ottimo commento della Commedia*, la prima e unica completa del famoso commento, così definito nel vocabolario del 1612. L'edizione con il commento foscoliano esposta in mostra è quella del 1842 proveniente dalla Raccolta Muzzarelli

Al Foscolo, che come abbiamo visto, nel Poema sacro individua la componente innegabile dell'apostolato religioso, si affianca e segue tutta una fortunata rivalutazione nella letteratura dantesca del Risorgimento nazionale che, con termini diversi, va dall'interpretazione neo-guelfa che fa capo al Gioberti, a Tommaseo al Balbo, al Troja al Capponi a quella laicistico-ghibelliana o religioso-progressista, o rivoluzionaria che fissata dal Foscolo, attraverso il Rossetti[405], il Mazzini, il Niccolini, il Guerrazzi, passerà in retaggio alla cultura letteraria del secondo Ottocento.

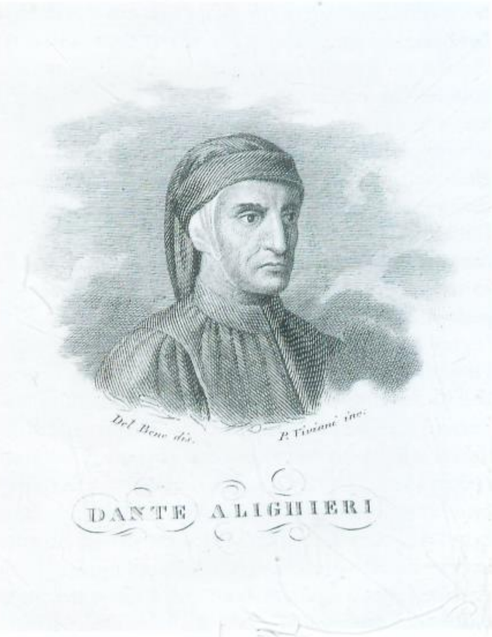
Tra questi, uno dei più rappresentativi della critica dantesca italiana della prima metà di quel secolo è senza dubbio Vincenzo Gioberti, il quale sostiene: «io avrò pur compiuto la redenzione delle lettere italiche quando vedrò diffuso in tutte le persone che attendono ad ingentilirsi, lo studio indefesso e amoroso, quasi la religione di Dante … Le lettere devono inspirare l'azione e Dante deve essere parola di vita per tutti gl'italiani. Egli è l'Italia come idea … Dell'Alighieri si debbono pigliare non pur lo stile e la poesia ma le inspirazioni di maggior momento e l'esemplare più squisito dell'indole del valore dell'ingegno italico; giacché egli è veramente l'italiano più italiano che abbia mai veduto il mondo»[406]. Il Gioberti si pone come importante, non tanto per avere prodotto una chiara e precisa formula interpretativa, quanto per l'alta tensione filosofico-concettuale delle sue pagine dantesche e per il metodo storico-estetico-filosofico attraverso il quale cerca un punto di incontro tra la metodologia storicistica dello Schlegel e quella filosofica dello Schelling e dello Hegel. Egli si propone di conciliare, per farne quasi una sintesi, i motivi e i termini delle varie valutazioni romantiche su Dante: quella universalistica, quella patriottico-nazionale, quella cattolica e quella «laicale», quella filosofica e quella storicistica e poi ancora il concetto vichiano di «Omero del Medioevo» e l'idea mito del poeta primitivo e cosmogonico. Ne risulta un "suo" Dante poliedrico, universale e insieme nazionale, poeta, filosofo, scienziato e teologo, antico e moderno, che riesce a conciliare nella *Commedia* i tre elementi costitutivi della civiltà italiana, il romano, il barbarico, il cristiano.

Questa interpretazione-esaltazione giobertiana, pur priva di originalità, resta comunque il più elevato tentativo prima del De Sanctis, di stabilire un principio di coerenza tra le diverse valutazioni e interpretazioni dell'Alighieri al tempo presenti nella critica italiana ed europea.

Ma più rapidamente di tutti, anche se con un po' di approssimazione e con molta enfasi, Giuseppe Mazzini così si esprime in una prolusione all'edizione foscoliana della *Commedia*: «Oggi, pigmei, non intendiamo di Dante che il verso e la prepotente immaginazione; ma un giorno, quando saremo fatti più degni di lui, guardando indietro all'orme gigantesche ch'egli stampò sulle vie del pensiero sociale, andremo tutti in pellegrinaggio a Ravenna, a trarre dalla terra ove dormono le sue ossa gli auspici delle sorti future e le forze necessarie a mantenerci su quell'altezza ch'egli, fin dal decimo quarto secolo, additava a suoi fratelli di patria»[407]. Le parole del Mazzini spiegano già ben chiaramente come la chiave di lettura estetico-religiosa del Foscolo si avvii a divenire interpretazione estetico-sociale o meglio ancora estetico-politica.

Il Mazzini scrive per la prima volta su Dante tra il 1826 e il 1827, appena «affacciatosi agli studi» in un saggio[408] dal quale emerge chiara la concezione romantica, secondo la quale il Poeta non può essere semplice accoppiatore di sillabe, ma deve essere sempre un uomo libero, ispirato dalla divinità a mostrare agli uomini la verità sotto il velo dell'allegoria. È in lui il concetto alfieriano che la poesia, figlia del cielo, si nutre di libertà, ma quanti furono i poeti i quali non prostituirono l'ingegno e la penna, alla tirannide politica? Dante è l'esempio di amore patrio ed il Mazzini lo esalta perché egli «ritrovò tanta forza di animo da condannarsi ad un bando perpetuo, anziché avvilire sé e la sua patria con la vergogna di una sommessione disonorevole»[409]. Esalta poi il *De Monarchia* nel quale, a suo parere, Dante avrebbe mirato a congiungere l'Italia piena di divisioni in un unico corpo, e il *De vulgari eloquentia* nel quale è tratteggiato l'ideale nazionale della lingua italiana che deve essere una sola.

Si può affermare che l'Alfieri con la sua lettura morale della *Commedia*, Foscolo con la sua interpretazione religiosa e Mazzini con la sua valenza politica, tracciano, nel nome di Dante, quello che deve essere il cammino della nascente nazione.



45. *Ritratto di Dante.*

Infine, a proposito della critica, inutile allorché non è seria e degna di questo nome, Mazzini così si esprime nel suo testamento politico: «O italiani, Studiate Dante; non sui' commenti, non sulle glosse; ma sulla storia del secolo, in ch'egli visse, nella sua vita, nelle sue opere. Ma badate! V'ha più che il verso nel suo poema; e per questo non vi fidate ai grammatici, e agli interpreti: voi vedete le ossa, i muscoli, le vene che formavano il corpo; ma dov'è la scintilla che l'animò? … Studiate Dante; da quelle pagine profondamente energiche, succhiate quello sdegno magnanimo, onde l'esule illustre nudriva l'anima: chè l'ira contro i vizi e le corruttele è virtù»[410].

In quest'orientamento del tutto favorevole, in questo che deve considerarsi il secolo di Dante il quale, per varie angolazioni, e con diverse impostazioni, e pur con la mancanza di un indirizzo sicuro e disciplinato, assume un'intensità particolarissima, si crea quasi «una gran corsa all'accaparramento del gran mito dantesco; e ne sorse una caratteristica *critica a tesi*, atteggiamento di cui sono parzialmente viziate anche opere che dovrebbero essere, e in parte sono, di indagine storico-documentaria di obiettiva costruzione storico-biografica»[411]. È così per le due opere fortunate di Cesare Balbo[412] e di Carlo Troya[413], anche se Michele Barbi nega loro di avere consacrato «a Dante quelle cure intense e spregiudicate che sarebbero occorse a ridare la conoscenza e il sentimento dell'età che il poeta raffigurò nella sua opera»[414]. Da qui deriva l' importanza preminente che per i critici italiani riveste la questione del significato dell'allegoria e delle finalità del Poema e l'inserimento del tema Dante nelle varie, accese, passionali discussioni, ivi compresa la questione della lingua.

Di fronte agli eccessi che fanno trascendere il culto in moda, Giuseppe Giusti osserverà con arguzia, un po' anche contro sé stesso che non si è fatto scrupolo di abusare di Dante: «Se andiamo avanti altri dieci anni di questo passo a scrivere e a riscrivere di Dante, per sapere quanti peli ebbe nella barba, Dante finirà per istuccarci come un piatto il più scelto dato in tavola un mese di seguito … Dante è una specie di garofano o di noce moscata per dar sapore alle vivande più sciapite, e spesso il grasso della vivanda passa in grazia della droga»[415].

E Alessandro Manzoni, nella cui mente lo studio giovanile di Dante ha lasciato tracce visibili, nel 1863, a una commissione che gli chiede il consenso per una petizione da rivolgere al Parlamento perché il giorno della nascita di Dante sia dichiarata festa nazionale, obietta che, a rigor di logica e con fatti certi alla ma-

no, è bene concludere che gli italiani, «invece di farsi ligi settattori del concetto politico di Dante in cui riconoscono il padre loro, bene farebbero a lasciarsi guidare dal loro buon senso; perché Dante, insomma, aveva voluto l'Italia una, ma che fosse soggetta all'imperatore invece che retta da propria legge». Per cui conclude, col buon senso dello studioso e dell'uomo di cultura: «lasciamo dunque alle disputazioni se Dante abbia dato l'origine a un'Italia civile e politica; ma niuno certamente contraddirà che Dante ha creato un'Italia intellettuale; in ciò la sua gloria d'esser padre della patria io la credo incontestabile»[416].

Il grande interesse per il Poeta fiorentino porta ovviamente ad un susseguirsi di edizioni, che nel corso dell'Ottocento saranno circa quattrocento, e di traduzioni del Poema in tutte le lingue. Vi sono anzitutto una serie di pubblicazioni di codici inediti, di testi remoti che si rifanno ad antichi commenti che danno un notevole apporto all'indagine filologica e sono frutto delle fervide e operose ricerche del già ricordato Alessandro Torri[417], di Vincenzo Nannucci[418], di George John Warren Vernon[419], di Crescentio Giannini[420], di Francesco Selmi[421], dei monaci benedettini della Badia di Montecassino[422], di Luciano Scarabelli[423], di Pietro Fanfani[424], di Giannina Franciosi[425], di Vincenzo Pronis e Carlo Negroni[426].

Questi ed altri commenti antichi, ristudiati più o meno bene, nel testo o nell'autore, negli elementi esterni e di tradizione, nei particolari o nelle linee generali, vanno ad affollare gli studi danteschi dell'Ottocento senza apportare veri e propri benefici e, pur essendo chiara la necessità di leggere e rileggere Dante, anche di più rispetto alla prima parte del secolo, non è chiara ancora l'abitudine della precisa lettura così come non lo è il metodo. Gli stessi nuovi commenti, dal 1870 in poi, non sono che testimonianze di questa incertezza, sicché anche i migliori andranno soggetti a critiche: sarà così per quello vasto ed eruditissimo di Giovanni Andrea Scartazzini, certamente il più insigne del secondo Ottocento[427], che subirà ritocchi notevoli e profondi tagli da parte di Giuseppe Vandelli. Questi, dando alla luce nel 1928 la nona edizione interamente riveduta e corretta, dichiarerà che le «innovazioni al testo sono ormai tali e tante, che si sarebbe anche potuto mettere in esso frontespizio il nome del celebre dantista»[428].

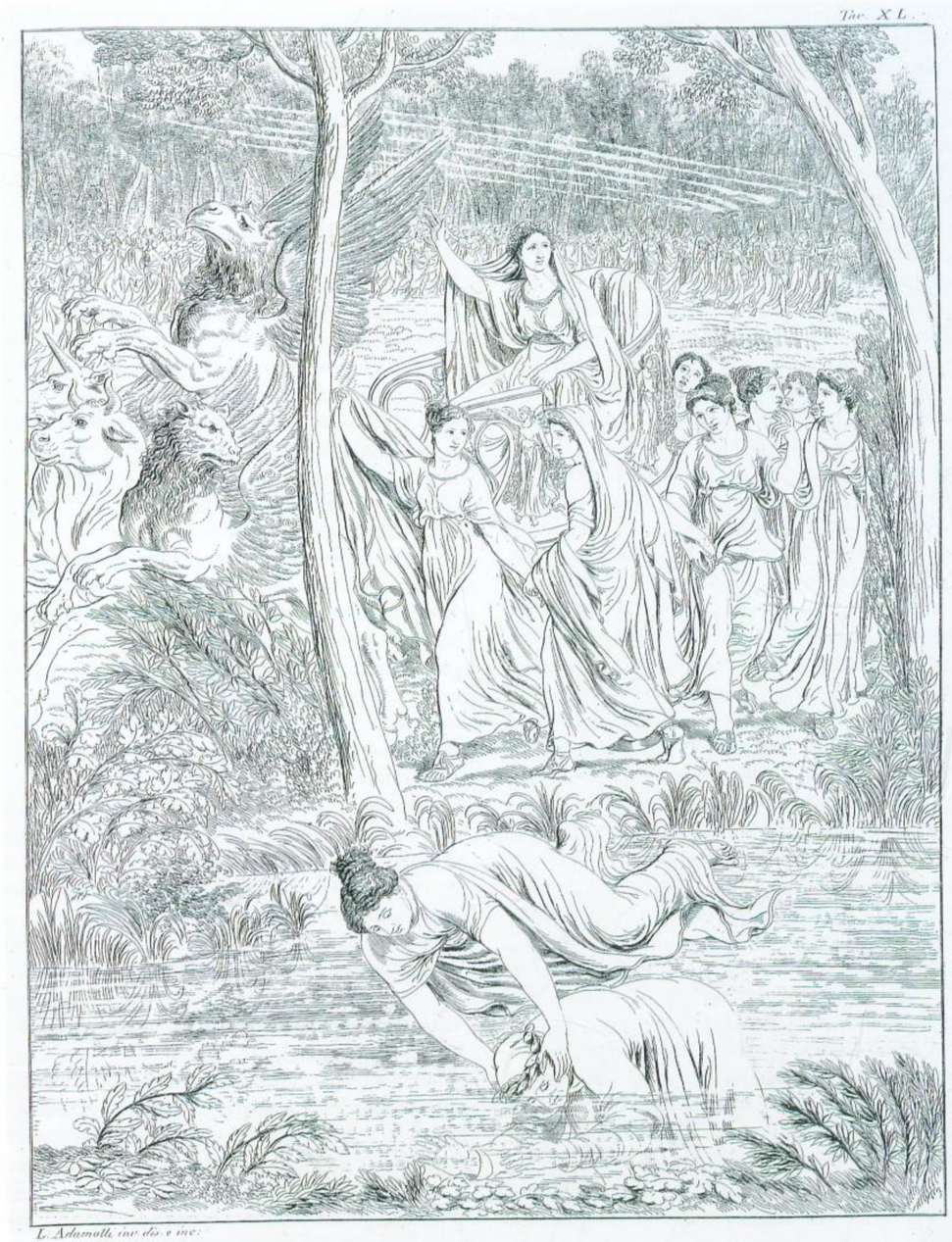
Uguale sorte toccherà al Commento di Tommaso Casini, edito nel 1887[429], che darà l'impressione di una certa aridità e sordità di fronte alla poesia di Dante, per quanto con una certa cautela e prudenza che, come rileverà Francesco Torraca[430], difettano allo Scartazzini.

Tuttavia, pur con i limiti rapportati al loro valore intrinseco e a una più stretta attualità, i due commenti hanno al loro tempo un rilevante significato «in quel generoso ridestarsi della cultura e della storia intorno all'opera di Dante – come scrive Aldo Vallone – l'ultima espressione di un impegno diretto a fondo, vergine, vario, difforme e anche incoerente forse, dinnanzi a Dante come poeta, uomo e studioso»[431].

Ma non mancano certo i commentatori meglio rispondenti ai bisogni del tempo, da Giosafatte Biagioli[432] a Gabriele Rossetti[433], da Paolo Costa[434] a Niccolò Tommaseo[435] il cui Commento è stato selezionato per l'esposizione estense; da Brunone Bianchi[436] a Pietro Fraticelli[437]; da Raffaele Andreoli[438] che considera ancora da farsi un commento o comunque «sempre da rifarlo» a Giambattista Giuliani[439] che come chiosatore adotta la formula di «spiegare Dante con Dante»; e ancora a Giacomo Poletto, erudito dantista, commentatore ed esegeta di un certo impegno[440], ampiamente e severamente esaminato da Francesco Torraca[441]. Questi, animato da sacro fuoco contro l'interpretazione dei commentatori cattolici, sostiene che quel *Commento* «mostra le condizioni presenti della critica dantesca cattolica … sarebbe tempo e ne offrirebbe occasione opportuna il lavoro del Poletto, di chiudere *questi rivi* e aprirne di nuovi, con metodi più schiettamente moderni, più veramente critici»[442].

Da questa folta schiera emerge fra tutti, per acume e per dottrina, Niccolò Tommaseo, espressione tra le più importanti dell'ermeneutica dantesca della prima metà dell'Ottocento[443]; ma, secondo il Barbi, anch'egli «si mostrò più ambizioso di raffronti e di sue considerazioni e divagazioni che persuaso di immedesimarsi col poeta»[444].

Tutti questi commenti, maggiori e minori, incrociandosi con i giudizi favorevoli e sfavorevoli che quelli successivi fanno dei precedenti, non hanno in verità nulla di acuto e di originale, di vivo e di vigoroso, di logico e di aderenza al testo. Anche il *Commento* di Paolo Costa, che furoreggia per molti anni e che è rifuso dal Bianchi, o quello del Fraticelli o dell'Andreoli, si avvalgono di note filologiche prudenti, di brevi note esplicative e di caute citazioni. Si tratta in realtà di lavori che Aldo Vallone definisce «un po' anemici e scolastici, ma onestamente compilati» prima che si avviino «quelli più filologici … e anche quelli più ristretti a determinate interpretazioni, non ancora liberi di presupposti polemici»[445]. Il riferimento che egli e gli altri critici fanno, è al *Commento* del più operoso e maggiore filologo dantesco del se-



52. *Purgatorio, canto XXX, tav. X.*

colo XIX, Karl Witte, il quale, dopo quasi un quarantennio di ricerche iniziate da giovanissimo nelle biblioteche fiorentine e in molte biblioteche europee, sulle orme del Lachmann, fondatore in Germania della critica filologica, collazionando oltre 450 manoscritti della *Commedia* dà un'impostazione veramente nuova al problema del testo. Egli dichiara che, superato il metodo degli accademici, è preferibile la *lectio difficilior*, e respingendo il criterio che pone il testo dell'edizione Aldina come fondamento con l'apporto saltuario di alcuni codici, incentra la sua su quattro codici del secolo XIV[446] da lui ritenuti particolarmente autorevoli, e basa soltanto su di essi il suo testo, giudicando impossibile risalire attraverso la ricostruzione sistematica dei manoscritti all'originale e all'archetipo, considerato il progressivo contaminarsi e corrompersi della tradizione.

A parere di Gianfranco Folena, «l'edizione del Witte risultò di gran lunga migliore di tutte le precedenti, anche se fondata su una recensio così limitata: e i *Prolegomeni* del Witte seguono l'affermarsi di criteri scientifici e moderni di critica testuale»[447]. Egli così, pur attirandosi molte critiche, apre un dibattito tra gli storici e i filologi, che porterà nel 1872 alla fondazione della "Rivista di filologia romanza", a dimostrazione dell'interesse che la materia ha ormai assunto.

La Germania, fiera della ricca tradizione negli studi dell'Alighieri, si pone così con il Witte in prima linea anche nel settore della critica testuale, sicché questi, inaugurando il 23 settembre 1865 la "Società Dantesca di Dresda" potrà dichiarare: «Non potremo spogliarci del diritto di cooperare alla critica del testo degli scritti italiani di Dante. L'aver fissati i principi della critica filologica è pregio eminente della scienza alemanna».

L'impostazione concreta per il testo della *Divina Commedia* passa così in mano ai filologi ed Ernesto Monaci pubblica nel 1888 un notevole saggio *Sulla classificazione dei manoscritti della Divina Commedia*[448].

È così che Adolfo Mussafia[449] mette in luce la necessità di un esame esaustivo della tradizione manoscritta, nell'illusione che esso serva all'identificazione dei capostipiti di ciascuna famiglia, al fine anche di limitare l'immane lavoro di collazione che già il regesto codicografico del De Batines indica quasi come impossibile.

Karl Täuber, scolaro zurighese del Bartoli e del Rajna, incoraggiato dai maestri, procede attraverso un centinaio di *loci critici* al sondaggio di circa quattrocento manoscritti e, servendosi di un curioso procedimento eliminatorio, giunge alla presunta identificazione di 27 «capostipiti», non riuscendo però a determinare le relazioni ultime di questi[450]. Vittorio Rossi facilmente riesce a dimostrare l'infondatezza dei risultati del Täuber[451].

Edward Moore, dantista inglese espertissimo e infaticabile, dotato di fine intuito critico, pubblica le sue *Contributions*[452], prologo alla sua edizione di Oxford del 1894, frutto di un'esplorazione larga e minuta, dotata di un ricco apporto critico al testo collazionato su più di 250 esemplari, servendosi nel suo immenso lavoro anche della lezione del Witte[453] che egli nuovamente dichiara di volere integrare con una brevissima lista di correzioni, e rispetto al quale egli compie un altro passo avanti sulla via aperta da quello.

Nella scia del fondamentale lavoro del Moore, con mire più ambiziose e più solida preparazione tecnica, si pone, con intenti nuovi, Michele Barbi[454], il quale partendo dal suo programma di studio e ricerca danteschi fatto nel 1893[455], con una chiara visione di problemi filologici[456], pur proponendo scientificamente la necessità di una recensione esaustiva del materiale, con l'affermazione del principio della collazione integrale dei manoscritti, arriva per ragioni pratiche alla formulazione di un *Canone di luoghi scelti*[457] per un primo sondaggio, fissando una lista di 396 *loci critici*, scelti accuratamente tra le *cruces* testuali, nei luoghi dove la tradizione perveniva a esiti difformi, le cui risultanze avrebbero fornito un controllo generale della tradizione.

Il sondaggio preparatorio condotto da un valido gruppo di specialisti, tra i quali il Morpurgo, il Fiammazzo, il Marchesini e il Vandelli, mette in luce il groviglio inestricabile della situazione ancora prima che Giuseppe Vandelli, nel 1921, dopo un parziale e vastissimo lavoro, convogli nel testo critico della Società Dantesca Italiana il frutto delle proprie fatiche[458] che pervengono alla soluzione empirica e particolare di spostare la ricostruzione genealogica dai manoscritti alle varianti singole.

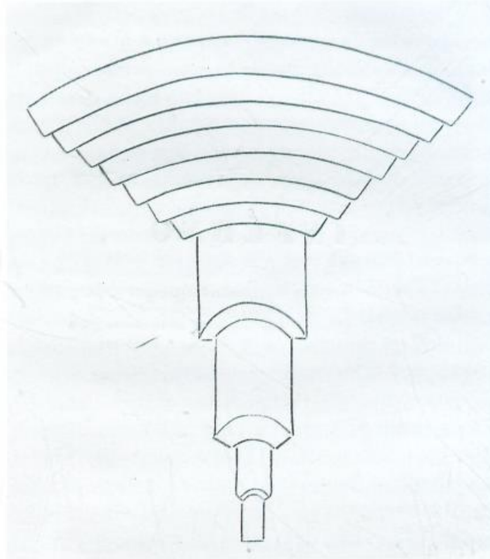
Il vasto interesse romantico verso Dante che, come abbiamo visto, ha portato anche a degli eccessi interpretativi, costituisce l'humus sul quale si innesta e trova vigore l'attività della critica storico-positiva che orienterà gli studi danteschi fino al Novecento inoltrato e che caratterizzerà una nuova trionfale espressione della considerazione per l'Alighieri.

Il mutamento di indirizzo, già percepibile sotto vari aspetti intorno alla metà del secolo e ancor più negli studi prodotti nel 1865, in occasione del sesto centenario della nascita del Poeta, diviene deciso e netto dopo il 1870 come riflesso diretto dei vari motivi della polemica antiromantica condotta dalle correnti culturali e letterarie dell'epoca. Alle manifestazioni più caratteristiche della critica dantesca della prima metà dell'Ottocento reagisce la «scuola storica» che, riflettendo variamente i principi e lo spirito della polemica laicistica antiromantica e antimedievalistica della cultura della seconda metà dell'Ottocento, concomitante con la rivalutazione del Rinascimento, sostituisce l'interpretazione medievalistico-cristiana dell'opera di Dante formulata dagli Schlegel, con una pre o proto-rinascimentale. Ne risulta la proposta di un Dante bifronte medievale-rinascimentale volto decisamente verso la civiltà moderna della quale è anzi iniziatore; si persegue una prassi critica che mira essenzialmente all'esegesi, all'illustrazione storica culturale e letteraria e all'accertamento storico-documentario e storico-filologico, disarticolando i tre momenti delle grandi costruzioni romantiche, lo storico, l'estetico, il filosofico, isolando e privilegiando il principio storico, svolgendolo e applicandolo con estrema cura e producendo opere classiche che ancora oggi hanno una loro validità scientifica. Esse attengono alla scoperta e pubblicazione di nuovi documenti, alla revisione della tradizione editoriale e manoscritta, all'approfondimento filologico del testo della *Commedia* e delle opere minori, alla pubblicazione dei testi principali e secondari dell'antica critica dantesca e in particolare dei commentatori trecenteschi, allo studio sistematico e approfondito delle opere minori e dei vari aspetti e momenti, a volte anche molto particolari, del mondo e dell'opera di Dante.

Tra gli studiosi e critici più rappresentativi della scuola storica, pur con le dovute distinzioni e peculiarità, sono certamente da ricordare per l'Italia, Giuseppe Todeschini[459], Alessandro D'Ancona[460], Adolfo Bartoli[461], Domenico Comparetti[462], Tommaso Casini[463], Michele Scherillo[464], Vittorio Rossi[465], Francesco D'Ovidio[466], Francesco Novati[467], Isidoro Del Lungo[468], Pio Rajna[469], Giuseppe Lando Passerini[470], Nicola Zingarelli[471], Michele Barbi[472]; per l'Inghilterra, Edward Moore[473] e Paget Jackson Toynbee[474], e per la Germania, Karl Hegel[475], Franz Xaver Kraus[476], Karl Witte[477] e Giovanni Andrea Scartazzini[478].

Pur appartenendo a tale scuola, che fa intraprendere agli studi danteschi un indirizzo più scientifico, discorso a parte merita Giosuè Carducci, il quale anche se uomo di forti passioni, sa delineare, su una base nuova più tenacemente e consapevolmente storica, un'immagine unitaria del cittadino e del poeta Dante che rischia di perdersi nel secondo Ottocento, anche se molti critici lo ritengono privo di una capacità predisposta al sistema di una mente indagatrice e filosoficamente agguerrita, nuocendogli di certo il paragone con il De Sanctis e la conclamata fama di poeta rispetto al critico[479]. Tuttavia le opere dantesche del Carducci ci rivelano un'acuta esperienza critica, a cominciare dal 9 maggio 1960, allorché giovane professore[480] del Liceo di Pistoia afferma: «I poeti di questa epopea divengono gli ispiratori, gli storici, i filosofi, i politici grandi delle nazioni in cui fioriscono, contengono in sé tutti i germi della futura letteratura, della poesia e della prosa, ed hanno tanto da ispirare e formare anche oltre letterature: in essi il dramma, in essi l'eloquenza, in essi la lirica, in essi tutti. Tale fu Omero per i Greci … Tale è per gli italiani Dante, Dante che è per noi dopo 600 anni ancor giovane, Dante in cui troviamo la nostra fede religiosa e politica, in cui abbiamo la nostra filosofia e la nostra storia. Dante esplicato al popolo nelle chiese, Dante, le cui forme rivivono nel Monti, il pensiero politico dell'Alfieri e nel Niccolini»[481]. Toni che derivano a Carducci direttamente e indirettamente dal Foscolo, per cui Dante è germe del futuro e la *Commedia* è insieme dramma, eloquenza e lirica; Dante, aperto all'intelligenza del popolo riscattato e sollevato romanticamente a fattore di storia, il «primo inconsapevole artista» del De Sanctis.

Dal 1860 al 1865 Giosuè Carducci diventa ancor più attento verso l'Alighieri e vari sono i saggi, i contribu-



47. *Schema grafico dell'Inferno.*

ti, le recensioni, come quelle al *Commento della Divina Commedia* del Fraticelli nel 1860, e alla *Storia della vita di Dante Alighieri* dello stesso autore nel 1861, che caratterizzano il suo impegno e che diventano importanti soprattutto per comprendere meglio l'evoluzione del suo pensiero, mentre ci si avvia alle celebrazioni per il centenario della nascita del 1865, da lui definito come «l'anno degli entusiasmi sfarfallanti»[482]. Infatti, recensendo *L'infelice vita di Dante* del Gregoretti nel 1864, egli sostiene essere un vero errore vedere in Dante «un esemplare di universal perfezione e voler ritrovare nelle opere sue tutti per poco i concetti dell'età nostra circa la religione, la nazione e lo stato: già e chi potrebbe mettere a colpa del solo Gregoretti questo sublime delirio di tutta Italia?»[483]. È una chiara protesta contro la faciloneria encomiastico-commemorativa, il disagio morale per il senso storico offeso, tanto da arrivare a chiedersi se è opportuna e utile tutta la letteratura dantesca del centenario[484]: il giudizio è negativo sul «continuo *sopraffare* italiano in tutto ciò che si riferisce a Dante»[485] e contro la piaga di tanto dantismo del suo tempo.

Il primo impegno critico di un certo spessore è del 1865. Egli esamina l'evoluzione delle *Rime* dantesche[486] e, primo tra i critici moderni, sa cogliere l'apporto determinante dell'Alighieri alla poesia del tardo duecento, e quella dantesca serve, come mai è accaduto prima del Carducci, a dare ordine, con una scansione in fasi, a tutta la poesia del secolo XIII.

Il tema di questo saggio si allarga negli altri due scritti degli anni 1867 e 1868[487], che forniscono utilissimi elementi da aggiungere e per correggere la critica storico-filologica posteriore.

Il discorso del 1889 sull'opera dell'Alighieri[488] è una sintesi del pensiero carducciano su Dante che, con una venatura psicologica, va penetrando la storia degli accadimenti del secolo in cui il Poeta visse e quella dell'uomo e della sua opera, per cui «tra l'antichità e il medio evo, tra Virgilio e Beatrice, Dante è l'uomo, il genere umano, che passa con le sue passioni, che ama e odia, erra e cade, si pente e si leva, e purgato e rigenerato è degno di salire alla perfezione dell'essere … Dante è il maestro nostro ed il padre nella conservazione della tradizione romana al rinnovamento d'Italia … anzi tutto è grandissimo poeta; e grandissimo poeta è, perché grand'uomo; e grand'uomo, perché ebbe una gran coscienza»[489]. E la sintesi carducciana, per Aldo Vallone, «tra le più audaci di tutto l'Ottocento, intende così non solo abbracciare … gli aspetti storici del tempo e della formazione di Dante» ma è utile anche a determinare a un tempo i tre aspetti principali della *Commedia*, mistico realistico, antico e umano, e quelli delle tre opere più significative, *Vita nuova*, *Commedia* e *Convivio* disposte in trilogia»[490].

Carducci guarda così al Poeta al di la delle moderne «presunzioni» per cui «ne dovrebbero, per esempio, scemare quella novissima presunzione che Dante siasi divinamente rivelato a solo il secolo diciannovesimo; dovrebbero indurne vergogna di quei giochi di lanterna magica per cui Dante si fa servire a tutti i partiti, a tutte le idee; dovrebbero persuaderci che non è giusto impicciolir Dante tra le nostre passioni, né onorifico il contraffar noi le sue e del suo tempo; dovrebbero farne risolvere a gittar tra le ciarpe certi giudizi assoluti, certe parziali estimazioni, certi concetti angusti e illiberali»[491].

L'attività di Carducci dantista, «con lui cominciai, con lui finisco», si chiude nel febbraio-marzo 1904 con il saggio sulle *Tre donne*[492], dal quale emerge il frutto del rinnovamento degli studi filologici e critici del tardo Ottocento, filtrati anche attraverso le esperienze di Giuseppe Todeschini, Adolfo Bartoli, Vittorio Imbriani e Alessandro D'Ancona.

Il Carducci, riscattando la sua età, rispetto alla precedente, dalla severa condanna di mancanza di gusto e di «letteratura», ha il merito, come critico di Dante, di avere appuntato l'attenzione non solo nel particolare, ma anche nel generale, nel valore d'insieme del Poeta, e, con una colorita immagine di Aldo Vallone, si potrebbe affermare che «senza Carducci (a parte il De Sanctis), Dante nel secondo Ottocento sarebbe tutto un aureo polverio di frammenti»[493].

Ma è nell'epopea esegetica di Francesco De Sanctis che confluiscono le molteplici correnti del complesso e poliedrico lavoro ottocentesco intorno all'Alighieri. La sua speculazione, frutto di una lunga riflessione sulle tendenze interpretative più rilevanti del suo secolo, approda in un giudizio che, al tempo stesso, è da ritenersi il più alto per i risultati cui perviene e il più esemplare per la metodologia che ne sta alla base.

Spetta infatti al De Sanctis l'avere colto l'essenza dello spirito innovatore del pensiero romantico che in lui si muove nella maniera più organica e matura, orientando la sua critica al tempo stesso verso i problemi della nuova speculazione e verso le acquisizioni più felici di quel gusto e di quella sensibilità. L'affermazione dell'individualità poetica e della poesia come voce e spirito di un'epoca, proprie della critica romantica, si delineano chiaramente solo attraverso i saggi e le lezioni del De Sanctis che sa integrare la reazione antiromantica della critica storico-positiva, con la differenza che la ricchezza della sua formazione filosofica e letteraria gli consente di acquisire senza minimamente depauperarlo, e pur con un consapevole distacco problematico, il complesso e arduo patrimonio della critica dantesca del primo Ottocento. A lui va ascritto «il grande merito – secondo Walter Binni – di avere tratto motivi culturali da tutto il pensiero europeo, … sempre più ripudiando i preconcetti, le forme ormai vuote della critica classicistica, avvicinandosi sempre più alla storia letteraria come storia dello spirito e approfondendo questa storia nel suo momento estetico»[494].

Il suo percorso critico si sviluppa in un trentennio di applicazione a Dante, lungo un arco di esperienze e di idee assai teso e vibrante, dalle prime *Lezioni* del 1842 alla *Storia della letteratura italiana* del 1870-71, attraverso le tre tappe più significative costituite dalle lezioni e saggi del periodo torinese (1853-1855), le lezioni e i saggi del periodo zurighese (1856-1859) e i saggi[495] dal 1857 al 1873, anche se lo sforzo maggiore di indagine teorica, informata ai principi dell'estetica hegeliana e all'intento di penetrazione psicologico-critica, viene compiuto dal critico irpino proprio durante il periodo torinese.

Ma già nel saggio *Dell'argomento della Divina Commedia* del 1857, De Sanctis indica le linee programmatiche lungo le quali egli, sia nei saggi riguardanti i grandi episodi dell'*Inferno*, sia nei capitolo sulla *Commedia* della sua *Storia della letteratura italiana*, verrà svolgendo la sua interpretazione e valutazione di Dante.

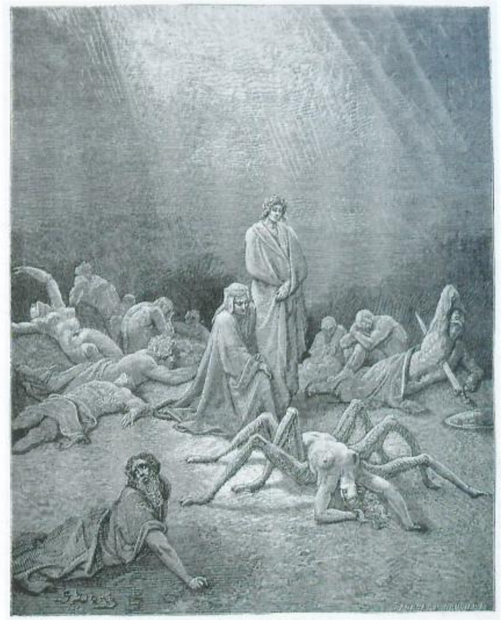
I dati storico-critici dai quali egli prende le mosse per fissare la propria posizione nella moderna critica dantesca, sono la metodologia storicistica di quella francese e la metodologia sistematico-filosofica di quella tedesca e in particolare dello Hegel, e, per la tradizione italiana, l'abito attualistico che ha portato a interpretazioni tendenziali e del tutto unilaterali, facendo confondere l'episodico e il secondario con l'essenziale. A ciò deve aggiungersi che il De Sanctis, mentre per la forte componente etica del suo idealismo dà la sua adesione alla polemica antiromantica sviluppatasi nel secondo Ottocento, eredita proprio dal Romanticismo il gusto del concreto, del dinamico, del violento e del drammatico. E mentre mantiene viva l'esigenza sistematica derivantegli dalla formazione hegeliana, la tempera con una vivace riacquisizione dei principi dell'estetica del Vico che meglio rispondono al suo vigoroso senso estetico-psicologico della personalità. Da ciò l'esigenza del De Sanctis, che, rovesciando la posizione degli Schlegel, individua nell'aspetto culturale-teologico medievale della *Commedia* la parte artisticamente negativa del poema stesso e un ostacolo all'esplicarsi della sua vita poetica, e, cercando di mediare tra la metodologia storicistica e quella teorico-sistematica, mette in primo piano il problema estetico della *Commedia*.

Dopo la «decomposizione chimica» del Poema, alla quale è pervenuta la critica storica, occorre ricostruire il «vivente», cogliere il segreto della prodigiosa «natura poetica» di Dante, la personalità del Poeta che nel Poema si dispiega nella sua pienezza, libertà e autonomia; occorre focalizzare l'individuale, il concreto, il vivente, portati nel mondo mistico-teologico del Medio Evo, mondo antiartistico per eccellenza, perché fondato sul principio della subordinazione e della dissoluzione dell'individuale nell'universale, della storia nell'eternità, del relativo nell'assoluto, della materia nello spirito. È quello che il De Sanctis definisce il «mondo intenzionale» del Poeta, e man mano che questi, dall'*Inferno* al *Paradiso*, si inoltra nel suo mondo intenzionale, accettandone la legge, si verifica una progressiva «dissoluzione delle forme», ossia una crescente limitazione di personalità, di libertà, di fantasia e vale a dire, di vita artistica.

La poesia è distinta dal concetto; l'«idea divina» si contrappone alla «forma umana»; «umano» è l'interesse del Poema e il suo fine; e l'unità dell'azione generale, privata d'interesse, si ricompone intorno all'umanità sentimentale del Poeta, nei cui giudizi, nelle cui passioni, nei cui ricordi si riflette il mondo delle cose, degli uomini, che costituisce l'orizzonte poetico desanctisiano: «L'azione del poema in Dante non ha grande interesse … appare essere semplice mezzo per rappresentare l'"uomo": viaggio fantastico e caratteri umani; idea divina, forma umana. E Dante è il protagonista che osserva, giudica, ricorda; e il mondo umano si ripercuote in un'anima severa e sdegnosa; il che è fonte di grande interesse»[496].

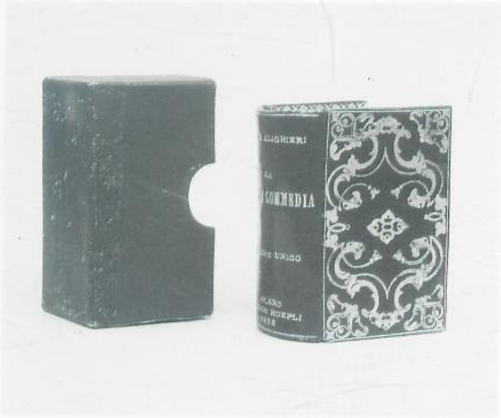
Da questa prospettiva estetica, l'interesse poetico, massimo nell'*Inferno*, per De Sanctis nodo vitale del Poema, nei cui grandi episodi la passione, il sentimento, si realizzano nelle forme concrete e vigorose, nei personaggi statuari idoleggiati dal gusto romantico dell'interprete, decresce progressivamente nel *Purgatorio* e nel *Paradiso*, dove la scienza, il ragionamento, l'ideologia politica, si presentano al critico irpino in perenne tensione contro l'immagine poetica, in cui non riescono a risolversi plasticamente e dove il Poeta è costretto a ricorrere all'allegoria, elemento negativo nell'economia artistica del Poema:

«Come le passioni in Dante si vanno calmando ed egli passa alla contemplazione, scema il nostro interesse poetico, come si vede nel passare dall'*Inferno* al *Purgatorio*, in ultimo al *Paradiso*, dove si compie il massimo sforzo della poesia, nel dare forma poetica a quel che è scienza e ragionamento … E se nell'*Inferno* lo scopo è pienamente raggiunto, nel *Paradiso* il poeta fu costretto a ricorrere alla teologia e all'allegoria e non seppe dare un carattere bello di virtù che potesse pareggiare quelli del peccato così vivamente ritratti nell'*Inferno*. Abbracciò in idea il mondo della virtù e della perfezione, ma non seppe realizzarlo»[497].
Con De Sanctis la critica dantesca dell'Ottocento tocca certamente il suo punto più alto e da essa riprenderà le sue mosse la più moderna e aderente lettura della *Commedia*. Tuttavia, come osserva Natalino Sapegno, «l'ostacolo principale che impediva al De Sanctis di condurre fino in fondo la sua indagine e soprattutto di applicarla coerentemente sul piano analitico, era la presenza di una forte sensibilità romantica con la conseguente incapacità di aderire simpaticamente ai temi e agli schemi della poesia medievale; … e più ancora forse un residuo di atteggiamenti illuministici, che gli precludeva l'intendimento e la valutazione positiva del "mondo intenzionale di Dante" nella specifica sostanza della sua cultura religiosa e delle forme scolastiche del suo pensiero. Donde la sordità, in lui persistente dalle prime lezioni napoletane fino agli ultimi saggi, per certi aspetti della poesia dantesca, con speciale riguardo al Paradiso; e, persino nell'ambito delle zone più aperte al suo gusto, la troppa scarsa attenzione alla concreta dialettica dei problemi morali e teologici che determina la perplessità e la drammaticità dei grandi miti della Commedia»[498].
Il Sapegno efficacemente sottolinea che «è merito del Croce l'avere rilevato come la critica del De Sanctis sul poema dantesco si articoli essenzialmente in ogni tempo intorno al problema cruciale della dualità tra sistema teologico e l'invenzione poetica, tra la struttura e la poesia, … come pure è merito del Croce l'avere sottolineato l'incertezza e l'ambiguità delle forme in cui il De Sanctis, di volta in volta, si avvede a questo proposito, ora opponendo allegoria, poesia, ora tentando di interpretare il nesso tra "cielo e terra", o verso il trapasso tra il "mondo dell'intenzione" e il "mondo dell'arte"».
Tuttavia lo stesso critico, osservando che la diagnosi del Croce approda ad una «distrazione», e fino ad un certo punto ad «un'opposizione tra la poesia e la struttura (= non poesia) della Commedia», gli contesta il non avere avvertito, a suo parere, che il motivo della dualità per De Sanctis si pone come un «rapporto» e «non come una distinzione e tanto meno come un'opposizione …, puntando all'esigenza di ristabilire, non immediatamente, ma dialetticamente, il valore unitario della *Commedia* come opera di poesia»[499]. Il Sapegno evidenzia a tale proposito la sagacia interpretativa di Cesare Garboli[500] e assegna alla critica moderna, libera da remore illuministiche e romantiche e dotata di quei sussidi certamente più ricchi di quanto il De Sanctis potesse disporre, «il compito di approfondire il tema della genesi storica del momento poetico, fino a far coincidere, al limite, l'intelligenza della struttura analizzata e sviscerata in tutti i suoi elementi con la scoperta totale della poesia»[501].
Come già si è accennato, vivo interesse e grande rilievo assumono anche gli studi sulle opere minori nella seconda metà dell'Ottocento, che riconoscono ad esse validità e autonomia anche rispetto alla *Commedia*, ai fini della storia, della fortuna, del carattere di Dante e del suo tempo. Certamente danno impulso a tali ricerche i più larghi confini dell'indagine storica e filologica sul costume dei tempi e della lingua, e il fiorire degli studi comparati e romanzi.
Divengono così opere fondamentali la pubblicazione nel 1872 e poi nel 1884, della *Vita nuova* a cura di Alessandro D'Ancona che sta alla radice di ogni interpretazione storico filologica ed estetica apparsa successivamente, da quella di Tommaso Casini nel 1885 e nel 1920, a quella di Giovanni Melodia nel 1905, a quella di Michele Barbi nel 1907, a quella di Michele Scherillo nel 1911 e poi nel 1921, a quella di Giovanni Alfredo Cesareo del 1914, a quella di Giuseppe Lando Passerini nel 1920; la pubblicazione del *De Monarchia* curata dal 1863 al 1871 da Karl Witte; ed ancora l'edizione del *De vulgari eloquentia*, definito nel 1889 da Giosuè Carducci «il primo trattato di filologia e poetica nelle lingue romanze»[502] curato da Pio Rajna nel 1896 e poi nel 1917 da Ludovico Bertolot; la pubblicazione nel 1905 della *Quaestio de acqua et terra* a cura di Giuseppe Boffito e poi nel 1907 per la cura di Vincenzo Biagi; e l'edizione delle *Epistole* curata nel 1842 da Alessandro Torri che stanno alla base delle altre nuove edizioni ottocentesche.
L'interesse per Dante e la sua straordinaria popolarità alla fine del secolo XIX e all'inizio del XX, si estrinsecano non solo con l'attiva partecipazione degli studiosi impegnati e degli specialisti, ma anche attraverso l'opera di semplici estimatori i quali danno luogo ad una serie di realizzazioni che sicuramente trovano collocazione nel campo delle curiosità, ma appunto per questo, trattandosi di materiale minore, raramente si possono reperire nelle nostre Biblioteche.
L'Estense, con la straordinaria ricchezza che la contraddistingue, conserva anche alcune di queste curiosità per lo più provenienti da quello straordinario collezionista di cose dantesche che fu Erminio Muzzarelli, nonché dal fondo Formiggini, e nell'occasione, a comprova di quanto affermato sulla popolarità del Poeta, ne espone in mostra qualcuna tra le più significative: troviamo così un'edizione microscopica della *Divina Commedia*, un "dantino", di appena 5,6 x 3,4 centimetri, tirato in mille esemplari a Milano nel 1878; una trascrizione microcalligrafica «a mano libera senza uso di lenti» prodotta a Gorizia nel 1896 che raggruppa tutta la *Commedia* in un unico foglio; e uno spartito musicale di Nicola Antonio Zingarelli che mette in luce il dramma del conte Ugolino, stampato a Napoli nel 1883; e poi ancora un manoscritto novecentesco del Poema realizzato dal modenese Oreste Caffassi che impiega dieci anni nel suo impegno di appassionato dilettante per trascrivere e miniare la *Divina Commedia* facendone poi dono nell'anno 1961 alla Biblioteca Estense; e infine un album di figurine tratte da scatole di fiammiferi raccolte da Angelo Fortunato Formiggini e poi donate alla Biblioteca con la sua «Casa del Ridere».



53. *Gustave Doré, Aracne.*

Pur nel fiorire di tanti studi, di ricerche, di analisi critiche, di giudizi che animano gli ultimi decenni del secolo XIX, appare chiara ai dantisti italiani, che hanno operato finora ciascuno per proprio conto, la mancanza di un preciso punto di riferimento e di orientamento come già avviene in Germania, in Inghilterra e nella stessa America, in un'organizzazione culturale o in un istituto di alta cultura dello Stato o di iniziativa extrastatale, intitolata al nome di Dante.
Sotto la pressione di tale esigenza, per volontà di un gruppo di importanti studiosi quali Isidoro del Lungo, Ruggero Bonghi, Giosuè Carducci, Alessandro D'Ancona, Angelo De Gubernatis, Adolfo Bartoli, Pasquale Villari, Guido Mazzoni e Pio Rajna, confortati dalle adesioni di importanti personaggi della cultura di ogni parte d'Italia, sorge a Firenze nel 1888 la «Società Dantesca Italiana». Suo compito specifico è di «accomunare gli studi di tutti i dotti della Penisola intorno alla Divina Commedia e all'altre opere dell'Alighieri» e puntare alla preparazione del testo critico delle opere di Dante che sia degno dell'Italia unita e del suo Poeta. «La Società vuol essere l'Italia, che onora e studia l'intelletto, l'animo, le parole del suo Dante», proclama il sindaco di Firenze con parole di Cesare Guasti[503].
Si inizia allora quel lavoro intenso, concorde e tenace che avrà per trent'anni, dal 1890 al 1921, la sua voce autorevole, sotto la direzione di Michele Barbi e di Ernesto Giacomo Parodi, nel "Bullettino della Società Dantesca", che Gianfranco Folena definirà «uno dei maggiori momenti della filologia dantesca».
Riprendono a Firenze le pubbliche letture del Poema, inaugurate il 27 aprile 1899 nella Sala d'Orsanmichele da Guido Mazzoni, con la pubblica esposizione del Poema.
Merito precipuo della Società Dantesca Italiana è quello di avere atteso all'edizione critica delle opere di Dante iniziando con la pubblicazione del *De vulgari eloquentia* per la curatela di Pio Rajna e con la *Vita nuova* a cura di Michele Barbi, per poi continuare con la *Commedia* a cura di Domenico Vandelli, con il *Convivio* a cura di Ernesto Giacomo Parodi, con il *Canzoniere* a cura di Michele Barbi, con il *De Monarchia* a cura di Enrico Rostagno, con le *Egloghe*, le *Epistole*, il *De Acqua et terra* a cura di Ermenegildo Pistelli. Infine, in occasione del sesto centenario della morte, vede la luce a Firenze l'edizione delle *Opere*[504] con il testo critico curato dal Barbi, dal Parodi, dal Pellegrini, dal Pistelli, dal Rajna, dal Rostagno e dal Vandelli, «priva purtroppo di apparato e di giu-



56. *Il "Dantino" dell'editore Hoepli, 1878.*

stificazione – come osserva Gianfranco Folena – nella pur eccellente edizione della Società Dantesca Italiana del 1921»[505].
In realtà si tratta del raggiungimento di posizioni mai sperate nel passato, dal momento che si tocca finalmente un saldo punto di arrivo al quale si riferiscono da allora, e sia pure con alcune inevitabili riserve, tutti gli studiosi. Un punto di arrivo, ma anche di partenza in quanto gli studi testuali della *Commedia* e delle opere minori non si sono da allora mai arrestati o attenuati, poiché è sempre viva l'ansia di giungere a quello che dovrebbe essere considerato il testo "definitivo". L'ammonimento a «non riposare sugli allori conseguiti» viene da Mario Casella che nel 1944[506] invita a riprendere il lavoro dei Maestri e a portarlo avanti col tendere senza tregua ad una maggiore perfezione. Del resto già le edizioni dello stesso Casella[507], del Vandelli[508], del Torraca[509], del Guerri[510] e del Chimenz[511], denotano questa più che legittima ansia di migliorare l'opera compiuta, senza peraltro inficiare l'importanza delle posizioni raggiunte con l'edizione del 1921, come comprova la sua ristampa nel 1960, dopo che la prima risulterà ampiamente esaurita. Nell'«Avvertenza alla presente ristampa», si dà notizia che l'edizione maggiore, già preannunciata da Michele Barbi nella prefazione all'edizione del 1921, nella quale «saranno indicate e ragionate le dubiezze di ogni genere» che «rimangono in un simile lavoro», è ancora ferma al volume I[512], pur assicurando che al compimento dell'impresa «si attende alacremente, pur tra difficoltà gravissime». Il Barbi lancia inoltre l'idea di un'edizione delle opere di Dante largamente commentate, tuttora in corso, che riesca anche vantaggiosa per l'edizione nazionale. In queste imprese domina il suggerimento del Barbi: «L'ideale della critica nostra è, e deve essere, rifarci, a forza di studio, contemporanei del poeta, rivedere l'opera sua con gli occhi di lui, e riconquistare al nostro gusto più che si possa di quello che in essa c'è di poetico»[513].
Il piano di quell'opera in dodici volumi, presentato dalla casa editrice Le Monnier[514], avrà la sua prima realizzazione nel 1937 con i due volumi, il IV e il V, del *Convivio* curati da Giovanni Busnelli e Giuseppe Vandelli, ai quali seguiranno una seconda edizione nel 1954 e una terza nel 1963. La guerra e la morte del suo grande animatore Michele Barbi, nel 1941, causeranno un arresto, ma subito dopo si registrerà una ripresa con l'impostazione di un consistente e rigido programma di lavoro. L'edizione nazionale, partendo con la *Vita Nuova* nel 1932, è stata seguita dalla pubblicazione della *Monarchia* a cura di Pier Giorgio Ricci nel 1965, dal *De vulgari eloquentia*, da *La Commedia* secondo l'antica vulgata a cura di Giorgio Petrocchi negli anni 1966-67, da *Il Fiore e il Detto d'amore* a cura di Gianfranco Contini nel 1984, dal *Convivio* a cura di Franca Brambilla Ageno nel 1995 e da *Le lettere* nel 1995.
Intanto nel 1889 è nata la «Società Dante Alighieri» con proclama da Roma agli italiani per la tutela e la migliore diffusione della lingua italiana ovunque si trovino cittadini del nostro Paese. La Società apre l'anno dopo a Roma il suo primo congresso, con le parole di Ruggero Bonghi che riassumono il culto dantesco nel Risorgimento[515]: «Animo dunque, e camminiamo. Abbiamo, nel nome che ci siamo assunti, la fiaccola che ci guida. Dante Alighieri vuol dire quanto ci ha di più gagliardo e più puro nell'intellettualità nostra. Come la luce del suo ingegno irruppe nelle tenebre del tempo e le illumini, così noi gli domandiamo che ora rompa le frontiere, e rafforzi il sentimento in tutti quelli che parlano il suo linguaggio».
A tali prestigiose iniziative seguiranno gli "Studi Danteschi" sorti a Firenze nel 1920 sotto la direzione di Michele Barbi fino al 1941 e poi di Mario Casella dal 1948 al 1956, e di Gianfranco Contini dal 1957. Tale rivista succede al "Bullettino della Società Dantesca Italiana" la cui prima serie andava dal 1889 al 1893 e la nuova dal 1893 al 1921.
Mentre Firenze diventa per gli studi danteschi il naturale centro propulsore e vitale sia per l'Italia che per l'Europa, appaiono l'"Alighieri", a Verona-Venezia nel 1889 e fino al 1893, diretto da Francesco Pasqualigo, che confluisce nell'odierno "l'Alighieri"; "Il Giornale Dantesco", a Firenze dal 1893 al 1915, diretto da Giuseppe Lando Passerini; "Il Nuovo Giornale Dantesco", a Firenze dal 1920 al 1943, sotto la direzione di Luigi Pietrobono.

Il Novecento

Se Dante è considerato quasi un contemporaneo nel secolo XIX, è forse più difficile inquadrarlo in questo modo nel secolo XX, nel quale la nostra letteratura e il nostro pensiero sono costantemente esposti alle influenze di Marx, Darwin, Einstein e Freud, e spesso condizionati da esse.
Infatti, sebbene Karl Marx non parli dell'Alighieri nei suoi scritti, sappiamo dai suoi biografi che egli ha conosciuto Shakespeare, Dante e Hegel e che ammira Dante come uno di quelli «whose creations also mirrored their epoch». Ma non c'è in lui l'accettazione di Dante come un contemporaneo. Tuttavia il Poeta è importante per Marx che, sempre in guerra con la sua società e impegnato in violente polemiche, sembra sostenuto dal motto dantesco *segui il tuo corso e lascia dir le genti* che egli pone nel 1864 in fondo alla prefazione del primo volume del suo *Kapital*.
Del tutto negativo l'indiretto rapporto Darwin-Dante, non potendosi certo conciliare la dottrina dell'evoluzione della storia dell'uomo con la visione di Dante della *Genesi*[516], per la quale l'uomo non si evolve, ma è fatto ad immagine di Dio come ci ricorda nel *De Monarchia*[517]. Anzi, più il darwinismo avanza, più incontra difficoltà l'influenza dantesca.
Anche Dante e Einstein sono inconciliabili: i biografi dello scienziato dicono che egli ha letto Dante, ma non scrive del Poeta. L'influenza di Dante, il quale dipende ancora da quella che Einstein definisce «organismic science» derivata da Aristotele, diviene nel nostro secolo sempre più remota poiché la fisica, la chimica e la biologia avanzati relegano l'Alighieri nuovamente e rispondentemente nel passato.
Anche Sigmund Freud, che dubita della reale esistenza della colpa, combatte indirettamente l'influenza contemporanea di Dante, il quale classifica generi e gradi di colpa. Eppure la *Vita Nuova* con i suoi sogni freudiani, la *Commedia* con la sua sublimazione di un amore colpevole, avrebbero offerto materiale più che ricco per l'interpretazione freudiana. Invece Freud menziona Dante pochissime volte, come fa nel 1919, allorché spiega fugacemente che le anime dell'*Inferno* di Dante, pur potendo presentarsi come tetre e terribili, sono in realtà non più soprannaturali del mondo gioviale degli Dei di Omero. L'unico riferimento a Dante come psicologo è contenuto in una sua lettera del 1898: «il tema di insoddisfatta vendetta e inevitabile punizione fu rappresentato da Dante come prorogantesi per tutta l'eternità»[518].
Sulla scorta dei giudizi che questi quattro grandi meritano nei rispettivi campi del Novecento è quindi difficile l'accettazione di un Dante contemporaneo, e quindi di riflesso egli viene relegato indietro, nel proprio secolo, nel Medioevo non soltanto cristiano, ma greco-romano ed ebraico, il che finisce col sottolineare l'importanza del Poeta che, trascendendo tutte le età e tutte le nazionalità, non potrà essere inficiata né dalle fluttuazioni di gusto, né dal progresso scientifico.
Ma è chiaro che non si tratta di una visione univoca e pacificamente accettata dalla critica del Novecento, secolo nel quale i conti con Dante non sono stati certo chiusi, come dimostra anche il porsi in modo diverso nei confronti del Poeta, da parte dei critici, dei poeti e degli scrittori. E se per la poesia e la letteratura straniera non si può prescindere dai nomi di Ezra Pound, di Thomas Stearns Eliot, di Hans Magnus Enzensberger, di Thomas Mann, di Jorge Luis Borges, tanto per citare i più noti, per quanto attiene all'Italia, il Dante novecentesco è certo il Poeta liberato dalla prigione dell'ossequio retorico-liturgico tributato al nume tutelare dei destini italiani, anche se resta ancora traccia di un Dante padre della patria che indica i destini della Nazione. Ciò è rilevabile specialmente in quei poeti che, a cavallo dei due secoli, risentono dell'eredità carducciana e risorgimentale, ma che tuttavia sanno immettere, nelle loro riutilizzazioni della poesia dantesca, qualcosa di più inquieto e di meno stereotipato.
In questa direzione sono soprattutto Gabriele D'Annunzio e Giovanni Pascoli, come sottolinea Luigi Scorrano[519] che esamina la «presenza verbale» di Dante nella letteratura italiana del Novecento, segno della fiducia riconfermata, pur tra gli smarrimenti e le incertezze di un secolo tanto lacerato dalla presenza di poeti e scrittori, come Pirandello, Papini, Campana, Gozzano, Baldini, Bacchelli, Saba, Ungaretti, Sbarbaro, Rebora, Montale, Gadda, Luzi e Testori, nella lezione etica e poetica di Dante, pareggiando i propri con i *passi fidi* del poeta: in particolare si segnala D'Annunzio «intento infaticabilmente a riciclare il modello dantesco sia sul piano della vicenda personale (come erede unico dopo secoli di vuoto, della grande poesia!) sia su quella della più ampia – e spesso più accorta – rimanipolazione di materiale dantesco»; e poi Pascoli «occhiuto nel cancellare al-

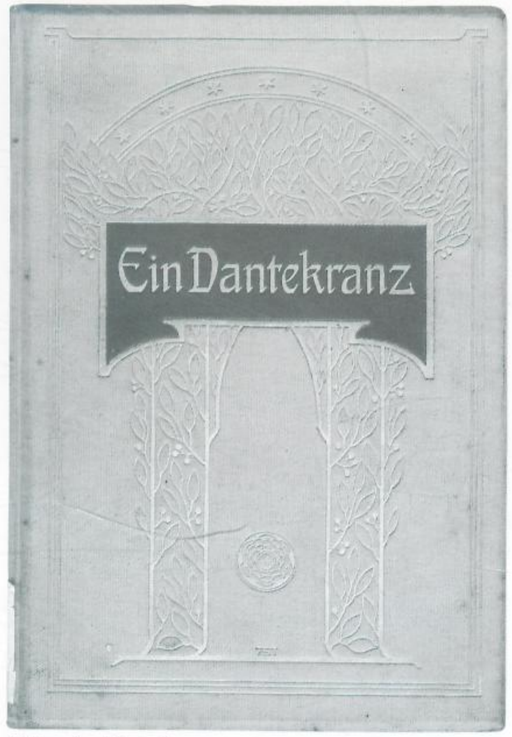
cune vistose tracce di Santismo o nell'annullarle rifondendole nel proprio sistema poetico»[520].
Sta di fatto che, sempre secondo Scorrano, considerate le «connotazioni multiformi» presentate dal Dante risorgimentale, o post-risorgimentale, che presta involontariamente la propria voce alle grandi passioni, ma anche ad una sonante retorica che trova eco parziale in D'Annunzio e Pascoli, dalla parodia rintracciabile in senso generale in alcune esperienze crepuscolari[521], dal rifiuto organizzato dei futuristi e non solo di essi[522], a danno dei dantisti più che del Poeta, dal permanere sullo sfondo, per certi versi, del Dante "nazionale", dal maturare deciso del recupero della parola dantesca nel secondo dopoguerra, «non è possibile ricondurre a una definizione che le comprenda e le riassuma tutte»[523].
È da tenere presente che l'egemonia della scuola storica nel campo degli studi danteschi si protrae complessivamente almeno per il primo quindicennio del Novecento, anche se non mancano saggi e studi che risentono dei più agili e moderni orientamenti del gusto e del pensiero estetico, che si accorda con l'esigenza di erudizione meno pesante e impacciata sempre più avvertita.
Già il *Dante* di Nicola Zingarelli, nella prima edizione dei primi anni del secolo[524], risente della continua, interessante oscillazione tra la metodologia storico-positiva e la preoccupazione della sua risoluzione estetica. Altri sintomi provengono col ricostituirsi, ad opera del Pascoli[525], della scuola allegorica che porta ad un nuovo modo di risentire poeticamente il mondo di Dante, al di là del freddo procedere dell'erudizione e della positività, facendosi portatrice del bisogno di un'interpretazione più unitaria e coordinata dei vari aspetti e momenti dell'opera dantesca.
Di notevole rilievo è la pubblicazione negli anni 1907-10 del poderoso studio monografico di Karl Vossler sulla genesi della *Commedia*[526], che conoscerà in Italia il momento più alto della sua notorietà nel 1927 con l'apparizione della traduzione italiana della seconda edizione del 1925, allorché si va ad inserire nel quadro della discussione sollevata nel 1921dal saggio sulla *Poesia di Dante* di Benedetto Croce, il quale lo definisce «l'ultima grande monografia che sia venuta in luce intorno alla Commedia»[527], pur preannunciando in una nota: «L'amico autore mi informa di avere preparato un nuovo studio sul *Paradiso*, nel quale modifica il suo primo concetto».
Il Vossler, sulla scia dell'insegnamento desanctisiano che pone in primo piano la questione estetica, esaminando tutte le fonti del pensiero di Dante per spiegare la genesi della *Commedia* e analizzandola poi come opera di poesia, nella prima edizione della sua opera, trasferisce nel Poema il principio di valutazione culturale, per cui, in sintonia con il De Sanctis, arriva a una negazione di poesia nel *Paradiso* e nella seconda edizione si fa assertore, per la stessa ragione, contro il Croce, dell'unità artistica della *Commedia*.
L'opera del Vossler è per Daniele Mattalia «uno dei libri più poderosi della moderna critica dantesca [che] ebbe tuttavia il merito di riproporre il problema della *genesi* della *Commedia* e del rapporto tra metodologia storicistica e metodologia estetica, e altri problemi d'ordine generale, quali quello della allegoria e del rapporto tra pensiero e poesia»[528].
Giovanni Gentile dedicherà varie recensioni[529] all'opera del Vossler, nelle quali le questioni verranno trattate con maggior rigore teoretico e, precorrendo le questioni che più tardi solleverà il saggio del Croce, ricostituiranno nel contempo la tradizione di una valutazione unitaria della *Commedia*.
La scuola storica, sorta nel tempo delle pagine splendide di Francesco De Sanctis, pur mantenendo, come già ricordato, la sua più incerta influenza nel primo Novecento dantesco, non sa azzardare che timidi e mortificati giudizi difformi da quelli del maestro, e non sa neppure prendere respiro e slancio dal centenario del 1921 che chiude con qualche ritardo l'età "eroica" di quella scuola con l'edizione critica di Dante, poiché va a cadere sotto la dittatura prepotentemente estetizzante di Benedetto Croce, e la lezione del De Sanctis, i sommi pontefici della critica, che influenzano e condizionano nell'arco del loro tempo gli studi sul Poeta.
La grande lezione del De Sanctis, che non ha fatto scuola subito, né ha creato gruppi, pur generando spunti e suggestioni, fermento di idee e ripensamenti, dopo un percorso carsico, reso meno grave dal risveglio degli studi storico-filologici, emerge a luce piena grazie a Benedetto Croce, artefice del ritrovamento e della riproposizione, con il quale si apre la nuova età.
Il suo già ricordato saggio del 1921 dedicato a Giovanni Gentile, raccolto in unitarietà nella ricorrenza dell'anno del sesto centenario, si propone «di offrire un'introduzione metodologica alla lettura della *Commedia*, e insieme come un saggio di questa lettura, condotta con semplicità, libera da preoccupazioni estranee. E se conseguirà l'effetto di rimuovere alquanto l'ingombro dell'ordinaria letteratura dantesca e riportare gli sguardi verso ciò che è proprio ed essenziale nell'opera di Dante, questo libro avrà ottenuto il suo fine»[530].

L'opera, imponendosi già come dominante nel campo della critica, si lega inscindibilmente all'*Estetica*[531], mentre prepara *La Poesia*[532].
Il grande critico, dopo avere asserito che «le trattazioni su Dante che si leggono nelle storie letterarie … non dicono nulla che si riferisca propriamente alla poesia o meno solo mere nozioni generali quando non ripetono in modo più o meno scialbo i giudizi del De Sanctis e di altri critici della generazione romantica», esasperando l'istanza vichiano-desanctisiana e interpretando il processo di affinamento del gusto letterario volto ad isolare in maniera sempre più chiara i valori estetici, dichiara che «per intendere Dante … è necessario farsi un'anima dantesca, e, insieme, poiché egli fu poeta, conoscere quel che sia la poesia nella sua eterna natura»[533].
È il richiamo al «culto interno di Dante», all'interpretazione poetica della *Commedia*, distinta da quella filosofica che egli definisce «allotria», separando dunque nettamente «struttura» e «poesia», quello che per il De Sanctis è «mondo intenzionale» dal "mondo effettivo", il Dante autore d'un romanzo teologico-etico-politico e il Dante poeta.
Per cui il Croce è portato a concludere che «l'unità vera della poesia dantesca è lo spirito poetico di Dante, del Dante della Commedia, non quella complessiva del volume suo; e il carattere di ciascuna delle tre cantiche non si può ritrovarlo con l'analisi dei concetti dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso, ma solo con la contemplazione della varia poesia che ciascuna di esse offre, e che, nella sua varietà, ha, in ciascuna delle tre cantiche, una certa fisionomia particolare che la differenzia …. Per determinare quale sia, nei suoi tratti distintivi, questo spirito poetico di Dante, il cammino più corto è quello di ripercorrere le tre cantiche, procurando di passare in rassegna le principali poesie o gruppi di poesie che esse contengono, e venirne mutando la varia ispirazione e modulazione»[534].
Il saggio crociano diviene un punto certo di riferimento dialettico, positivo o negativo, al quale fanno riferimento non solo i critici che più direttamente aderiranno alle idee del Croce e che porteranno negli studi danteschi un discorso critico di un gusto informato a un'esigenza di razionalità teorica e metodologica, ma anche quelli di diversa disciplina o provenienza che contribuiranno ad attenuare, via via, la rigidezza della posizione crociana. Questa, temperata dallo stesso Croce in alcune note lontane nel tempo dal famoso saggio, sarà ripresa, integrata, discussa e affrontata dialetticamente, informando di sé pratica-



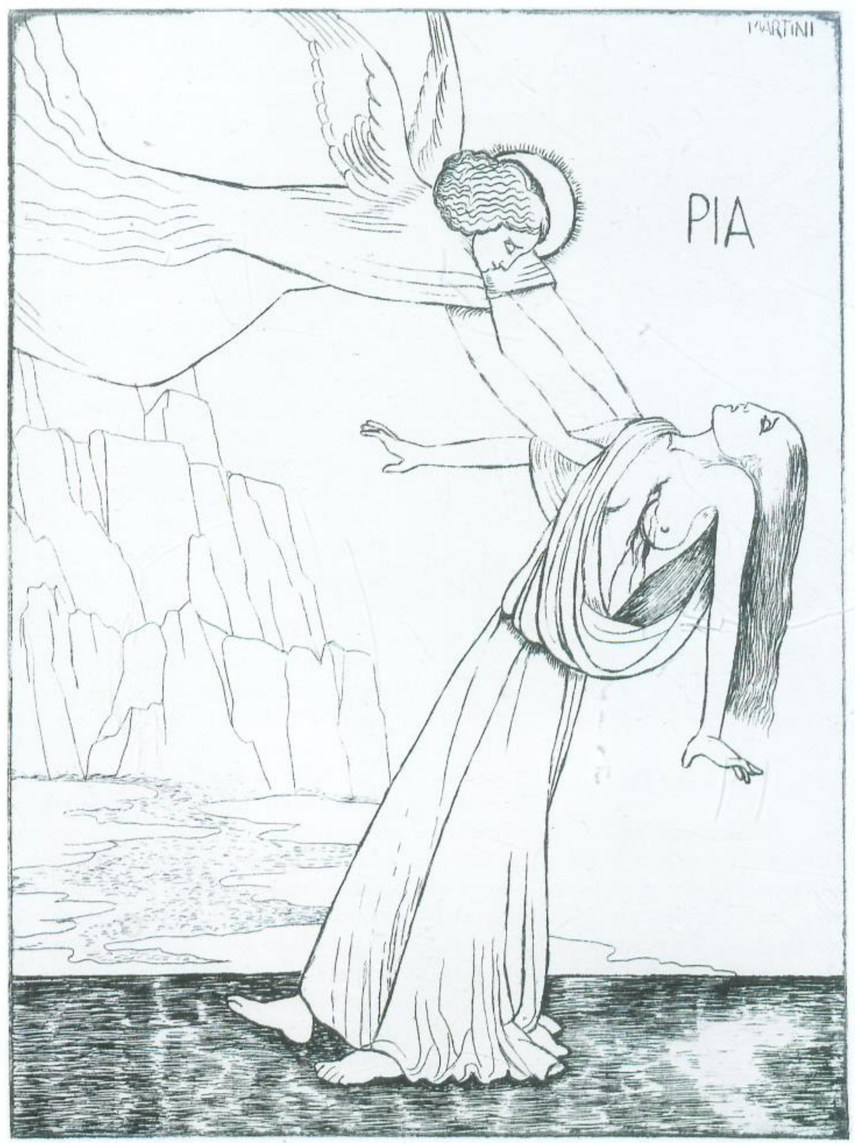
67. *Inferno, canto I, p. 1.*

mente pur in modi diversi, il restante discorso critico-problematico sulla *Divina Commedia* affrontato da Mario Rossi in un volume vivace, acuto e polemico nel quale traccia un quadro completo del problema estetico della *Commedia* nella più recente critica dantesca[535]. Alle opere dei critici che, in genere, propugnano la soluzione unitaria del problema estetico del Poema, se ne possono aggiungere anche altre[536], ma la prospettiva posta dal Croce sostanzialmente non cambia.
Sarà così per l'impegno di Giovanni Gentile[537], di Ugo Cosmo[538], di Salvatore Breglia[539], di Vladimiro Arangio-Ruiz[540], di Luigi Tonelli[541], di Giovanni Getto[542], di Giovanni Battista De Sanctis[543], di Luigi Pietrobono[544], di Mario Sansone[545], di Mario Apollonio[546] e soprattutto per l'apporto particolarmente determinante di Luigi Russo, di Attilio Momigliano e di Francesco Flora.
Il Russo, che interviene attivamente nelle varie fasi del dibattito sulla *Commedia*, passando in rassegna le tesi dei vari critici, da Croce a Gentile, da Vossler a Guzzo, cerca di attenuare più che sia possibile la ri-



60. *Copertina di Franz Stassen.*

gidità della tesi crociana, aprendola a speculazioni di carattere storico-culturale ed etico-psicologico[547].
Attilio Momigliano rappresenta il segno più chiaro del rinnovamento, in senso crociano, degli studi danteschi che già muove i primi passi in questo senso in un ricco e penetrante saggio nel 1932[548] nel quale ritrova la dispersa unità di alcuni canti nel motivo paesaggistico, aprendosi una sua strada all'intelligenza della poesia dantesca: «La Divina Commedia è la storia ideale dell'anima di Dante ritratta in un dramma a molti personaggi e riflessa in un paesaggio». Egli ha il grande merito di richiamare nei suoi saggi e soprattutto, come vedremo, nel *Commento* al Poema, l'attenzione su momenti di concretezza poetica e figurativa esistenti in parti ove tradizionalmente vengono ignorati o addirittura negati, e di porre in rilievo la poesia al di là d'ogni «vegetazione parassitaria cresciuta nel testo della Commedia».
Francesco Flora, meno desanctisiano del Momigliano, parte anch'egli dall'avviamento teorico del Croce senza discuterlo, ma facendo sentire nelle sue pagine su Dante[549] i segni di quel grande critico, e affermando che, a suo parere, in Dante e non solo nel *Paradiso*, a larghe parti di poesia, si alternano altre di più modesto respiro poetico.
A Benedetto Croce, che con il suo saggio ha fornito un più aperto orizzonte, un più profondo e sicuro metodo di indagine critica, si possono ricondurre altri studiosi partiti da altre posizioni, sia per quello che essi accettano, sia per ciò che in reazione polemica si va determinando nel loro pensiero, certamente stimolato dall'esperienza crociana. Lo dimostrano gli studi danteschi dopo il 1921, e i frutti che ci è dato di cogliere sono più che un prodotto de *La Poesia di Dante*, un risultato coerente di tutta la più vasta opera di rinnovamento avviata con l'*Estetica* ed esemplificata via via da vari saggi. Lo stesso Croce ne effettua quasi una verifica allorché nel 1952 pubblica il saggio *Stato degli studi estetici in Italia*[550], e nel consuntivo cinquantennale, mentre individua pochi critici in Inghilterra e in Germania e nessuno in Francia, si compiace di come in Italia si sia molto lavorato «con i principi della nuova Estetica», e del fatto che i nuovi problemi «nati di continuo dalla critica assiduamente esercitata da lui sulla poesia e sulla letteratura», significano in realtà «un progresso e un arricchimento continuo del pensiero che sarebbe impossibile dividere in sezioni di prima, seconda e terza estetica».
Emblematicamente, sia per quello che di Croce accetta, sia per quello che rifiuta, si può considerare l'impegno di un grande filologo modenese, Giulio Bertoni, il cui pensiero si inserisce e si giustifica negli sviluppi dell'estetica crociana. Partito dall'erudizione storica e dal paziente e vivo esercizio filologico per il quale trova utile ed indispensabile palestra nei codici compulsati «all'ombra dei silenzi estensi», tra i quali non sfugge il "Dante Estense", il Bertoni va via via orientandosi verso la speculazione critica e Dante è uno dei suoi obiettivi. L'interesse dello studioso per l'Alighieri si evince già dal *Profilo* sul Poeta scritto a Friburgo nel 1913 per la collana dei *Profili* di Angelo Fortunato Formiggini[551], esposto in mostra unitamente ad uno scritto con il quale difende con l'amico editore la lunghezza del suo saggio, dichiarando di non voler rinunciare a nessuna aggiunta «a costo di mandare tutto a monte».
Il saggio che egli pubblica nel 1924 è di chiara influenza crociana[552]: «La poesia non è mai nelle cose, ma sempre nell'animo» e quello che interessa «non è ciò che il poeta canta, ma il modo come canta», accettando in prima istanza, più formalmente che so-



70. *Illustrazione di Alberto Martini.*



64. *Ritratto di Dante.*

a fronte: **58.** *Inferno, canto I, illustrazione di Pietro Senno*

stanzialmente, la metodologia del filosofo napoletano, ma la lucidità del suo pensiero lo porta, anche attraverso la partecipazione personale alle varie e a volte aspre posizioni polemiche dei criteri, al superamento del Croce stesso. Il suo iter critico, suggestivo connubio di filosofismo ed estetismo, culmina in una trilogia, pubblicata da Olschki dal 1932 al 1937[553], nelle cui pagine arriva a sostenere che «la trasfigurazione estetica non si estende mai a tutt'intera un'opera d'arte, la quale non può dispensarsi da una sua struttura, più o meno appariscente, che le è necessaria e ineliminabile», poiché in ogni poesia «vi sono plaghe opache, le impalcature logiche che reggono ogni costruzione poetica. Vi è lingua e non soltanto linguaggio»[554].

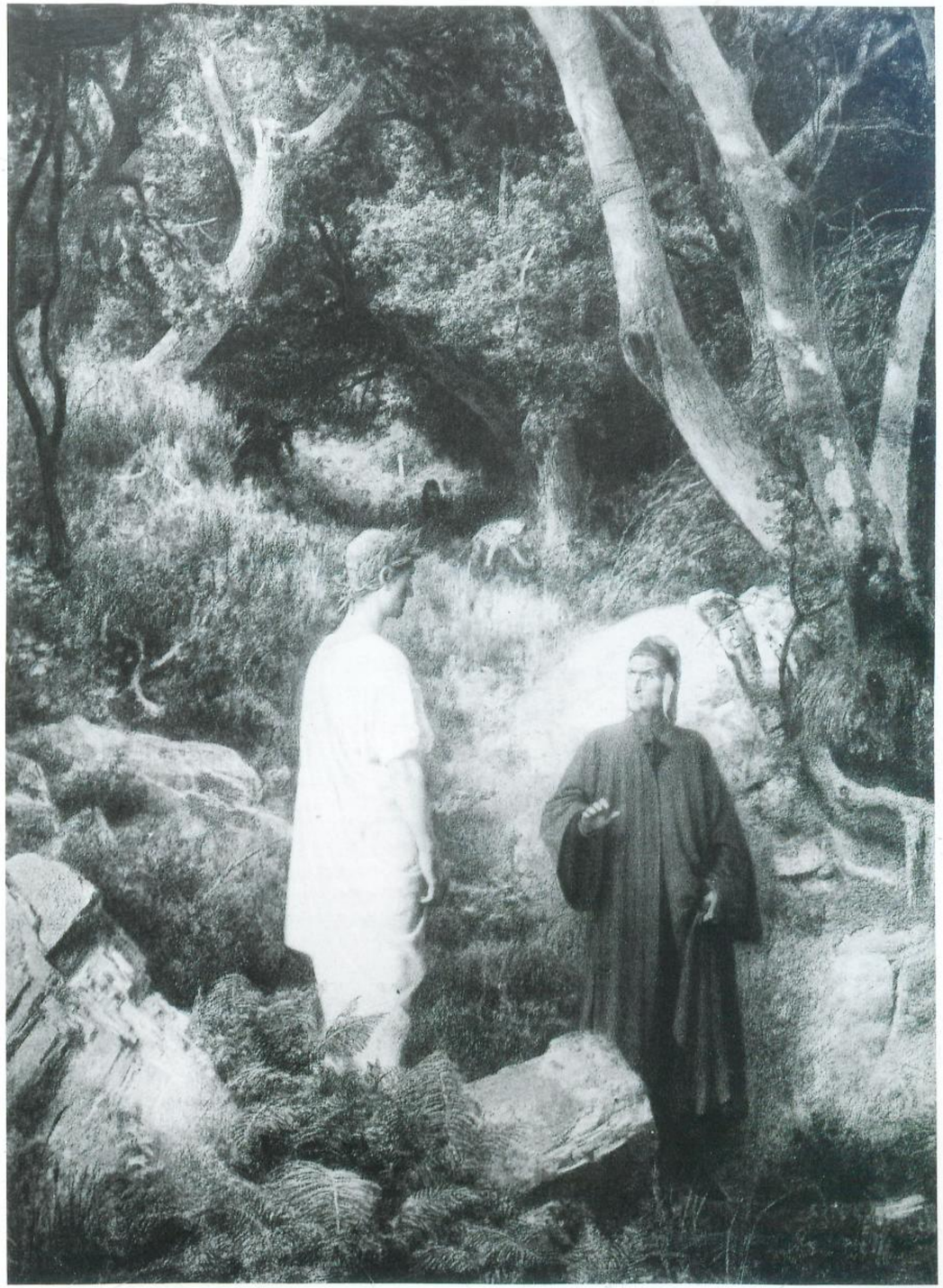
Questa via, ispirata alla legittima esigenza di una revisione del metodo di lettura crociana della *Commedia*, passando attraverso l'assunzione sul piano critico delle acquisizioni proprie dell'indagine filologica, per cui lo studio della lingua si muta in indagine semantica e la critica letteraria si integra con l'esame esegetico e con l'analisi storica, porta agli studi di Giulio Bertoni e a quelli di Francesco Torraca, di Nicola Zingarelli, di Vittorio Cian, di Alfredo Galletti e di altri. Raramente però i loro approfondimenti superano la misura di ricerca retorica dove il frantumarsi, ancora ottocentesco, dell'analisi, non permette loro di cogliere appieno la sintesi dei vari elementi dell'universo dantesco nell'opera poetica.

In maniera più proficua opera la scuola di dantisti che va da Umberto Bosco a Siro Chimenz, sorta intorno al magistero di Vittorio Rossi e soprattutto la metodologia della ricerca inaugurata da Michele Barbi che affianca e supera di gran lunga la pur intelligente e acuta opera di Ernesto Giacomo Parodi.

Questi, dichiarato discepolo della scuola filologica e in particolar modo del Rajna, ma anche di De Sanctis e Croce, trasferendo su un terreno criticamente ed esteticamente sensibilizzato alcuni orientamenti di quella scuola, approda ad una visione dialettizzata di storia e di estetica, di filologia e gusto. L'insegnamento che gli proviene da voci così varie gli dà misura ed equilibrio e gli fornisce una realistica visione dei problemi e lo tiene lontano da quelli metodologici, in un'età in cui la polemica accesa si sostituisce spesso alla ricerca. In segno di questo distacco dalle fazioni egli ha già scritto nel saggio *Dantofili dantisti dantomani e metodo storico* del 1906: «In Italia il metodo storico … fu un contraltare alla superficialità e all'ignoranza … il metodo storico sarebbe già oltrepassato e da chi? dall'estetismo. Lasciando stare il povero estetismo critico»[555]. Espressioni che solo apparentemente mostrano una predilezione concreta sul piano teorico, ma che sono reazioni contro l'invadenza del vuoto e arido estetismo in cui lo stesso Croce rifiuta di riconoscersi, e che è l'aspetto negativo di tanto fiorire di studi danteschi.

Tra i molti studi danteschi apparsi sul "Bullettino della Società Dantesca" e raccolti in un volume pubblicato nel 1921[556], è esemplare la fortunata analisi sulla sapienza retorica dell'Alighieri della quale lo studioso mette in evidenza il sottile e complesso rapporto tra la rima e la miriade di immagini dantesche, così rilevante in un Poeta che concepisce e pensa appunto per immagini.

Michele Barbi, esploratore per decenni del ricco universo dantesco, per la pluralità e poliedricità degli aspetti del suo mondo di poeta, di letterato, di pensatore, giunge alla crescente coscienza del nascere del Poema dalla vita interiore dell'artista, che è vita d'uomo di cultura e di interessi politici, morali, religiosi, consapevolezza che ha ingenerato la convinzione secondo la quale, per penetrare un'opera complessa





61. *Purgatorio, canto XXXIII, illustrazione di Federico Zuccari.*

come la *Commedia*, occorre studiarla in tutti i momenti, in tutti gli elementi che in essa confluiscono, perché ha dimostrato sul piano concreto come l'unica ermeneutica persuasiva dell'opera dantesca sia quella che integra e utilizza, in un discorso critico unitario, gli strumenti della ricerca filologica, dell'analisi storica e della tecnica linguistica.

L'importanza del Barbi è fondamentale per gli importanti contributi alla metodologia della ricostruzione dei testi danteschi dalle *Rime* (1915) alla *Vita nova* (1932), e per le indicazioni di moderna tecnica filologica con le quali guida i curatori del testo critico della Società Dantesca, che nel 1921 sostituisce e subentra ai tentativi del Witte e del Moore, e delle quali si avvalgono i compilatori delle successive edizioni critiche[557]. Ma lo è ancora per il suo fermo proposito di accostarsi all'opera dantesca sulla base di un sicuro intendimento della condizione umana, storicamente determinata che la cultura dottrinario-filosofica, il modo di conoscenza artistica, il genere prescelto, il procedimento tecnico-stilistico, hanno fissato nella figurazione del fantastico viaggio ultraterreno.

Il sempre maggior respiro assunto dal proprio obiettivo di ricerca, si determina nel Barbi attraverso le analisi delle opere minori, l'illustrazione della *Commedia*, la conoscenza della cultura, della vita, del pensiero del Medioevo, lo studio dei primi commentatori, le ricerche storico-filologiche, fino al disegno della storia ideologica e biografica, dalla quale scaturisce la vicenda poetica dell'Alighieri[558], fino alla summa dei saggi apparsi via via nel "Bullettino" e in "Studi danteschi" e nel "Giornale dantesco"[559], tra i quali un suo scritto dei primordi, *Gli studi danteschi e il loro avvenire in Italia*[560], scritto nel 1893, che contiene le linee teorico-programmatiche caratterizzanti l'impegno della sua opera.

L'approdo può considerarsi il suo saggio del 1936[561], dove la cesura tra struttura e poesia trovano unità nella considerazione della genesi della *Commedia* come immagine del reale e dell'uomo sottoposti alla «Divina Provvidenza»: «Nello spirito di Dante il Poema sorge non per un interesse generico destato in lui dalla vita dell'oltretomba ... ma da ideali religiosi e politici, suscitati dalla condizione in cui si trovava l'umanità ai suoi tempi; onde quello che è rappresentato via via nel Poema di vivo, di umano, di terreno, non è in contrasto, ma è anzi in perfetta corrispondenza col suo vero concepimento. Venire in contatto, durante il viaggio pei mondi ultraterreni, con spiriti d'ogni tempo e d'ogni condizione per rievocare quello che nella storia dell'umanità o nelle forme e vicende della vita, pensa più interessante, non fu quindi pensiero posteriore del genere poetico, ma è implicita necessità della stessa invenzione primordiale. Dante va, per disposizione divina all'altro mondo, per sapere la sorte di questo qua e procurarne la salute, e materia del suo poetare non sono tanto i terrori, le speranze dei tre regni ultraterreni, quanto quella visione che la Provvidenza vuole ch'egli abbia dalla



62. *Bruno da Osimo, copertina con ritratto xilografico di Dante.*

65. *Decorazioni di Paolo Paschetto.*

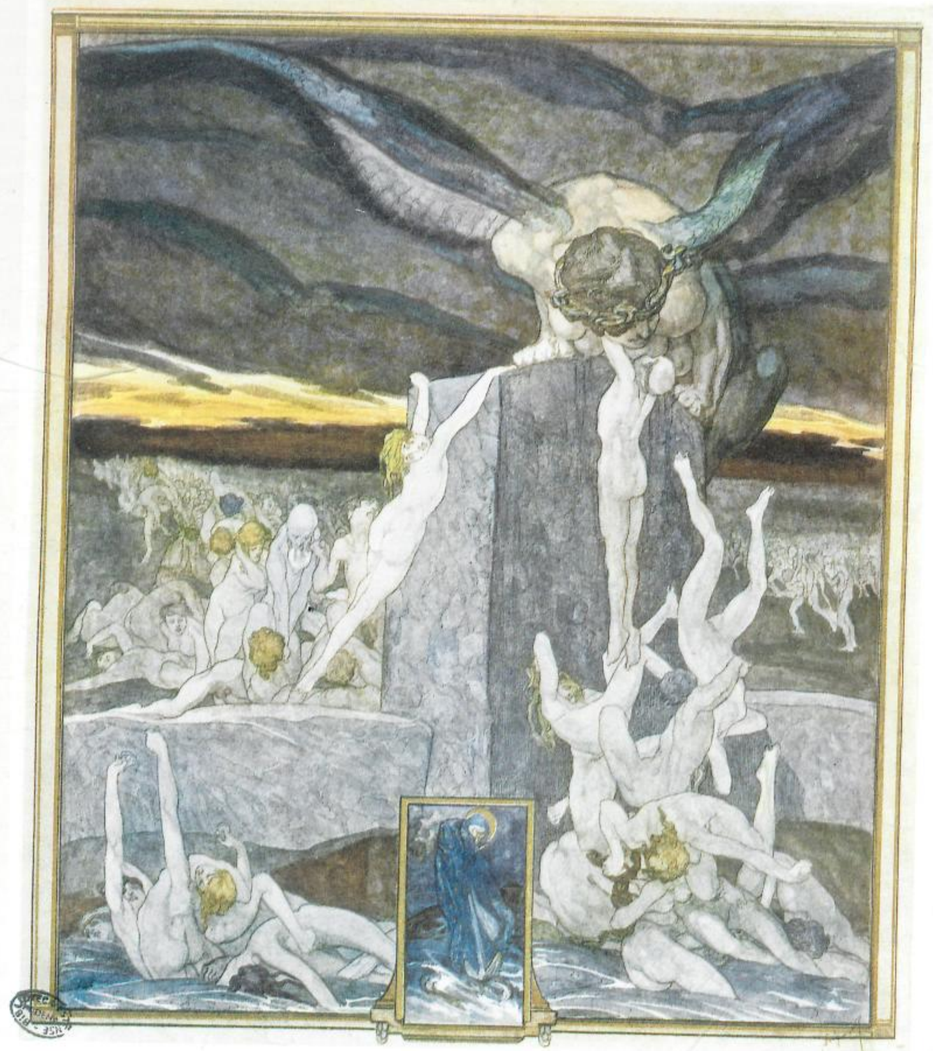


nostra vita, che più largamente si riflette, e si può per conseguenza meglio conoscere di là»[562].
Nel solco tracciato da Michele Barbi, Salvatore Battaglia «su un piano di ricerca filologica intorno ai modi del linguaggio simbolico medievale», nel 1961 propone di considerare gli aspetti letterali e allegorici del discorso dantesco «fusi tra loro e simultanei». L'uno è incluso nell'altro, l'uno è contemporaneo all'altro e la *Commedia* si esprime «nei modi reali e intercambiabili di questo linguaggio reale e figurato, nel quale l'una qualità è dentro l'altra, ne è la sua immagine diretta, anzi la sua stessa coscienza»[563].
Nell'orientamento critico, che tende a restituire all'allegoria la sua funzione vitale e dinamica all'interno del processo artistico, assume particolare significato l'interpretazione allegorica di Luigi Pietrobono, entrato negli studi danteschi con il grande peso dell'equivoco dell'interpretazione pascoliana con la quale egli si incontra e che sostiene anche contro parte della critica, tra cui il Barbi. Il Pietrobono sostiene infatti che la *Commedia,* la cui «struttura … dipende tutto da un unico pensiero»[564] è come «una grande profezia e il pensiero che la domina da un capo all'altro si assomma in un essere misterioso, il Veltro che, non essendosi risoluto mai a diventar persona, è rimasto lì, in un cantuccio del prologo, come un nome vano senza soggetto, residuo di un sogno, nato, vissuto e morto nel pensiero di Dante»[565]. Di tale indirizzo critico si fa portatore ed esponente Antonino Pagliaro, il quale teorizza una lettura unitaria che risponda all'unità della concezione dell'opera, nella quale dal *simbolo* che appartiene al linguaggio poetico distingue l'*allegoria* dove il rapporto è arbitrario[566]. Il Pagliaro affronta anche lo spinoso problema del testo della *Commedia* e l'esegesi, e non essendo possibile avere, per il poema dan tesco, un testo base «perché nessuno dei codici, anche fra i più antichi e autorevoli, è tale da meritare una siffatta fiducia», è indispensabile che lo studioso «disponga di un apparato critico esteso, che non può risultare se non dall'esplorazione del maggior numero possibile di manoscritti, i quali abbiano rilevanza a tal fine»[567].
«Pagliaro non comprova il suo metodo – come afferma Aldo Vallone – attraverso i testi, ridotti a strumento di esemplificazione pura e semplice, ma coglie e avvalora ogni via di ricerca (e valga quella filologica come quella estetica, quella stilistica come quella storica, quella psicologica e quella strutturale, e così via) dinanzi al testo … Forse in nessun critico contemporaneo c'è mai stato tanto rispetto e timore di accostarsi alla voce di un poeta»[568].

La lezione del Pagliaro sta facendo proseliti, penetrando, sia pure lentamente, in profondità, come sembrano comprovare i saggi di Gian Luca Pierotti[569].
Galvano della Volpe trasferisce dal piano storico-filologico del Barbi a quello estetico, la fusione del senso dottrinario e del significato letterale e figurativo nelle immagini e nei personaggi: «La poesia dantesca è incomprensibile e quindi inconcepibile fuori dal suo *humus* culturale-sociale organicamente presente in essa con un linguaggio che è tanto storicamente quintensenziato e tecnico, quanto personale», per cui la «macchina del Poema», ovvero la struttura allegorica morale «è strettamente indispensabile e inseparabile dalla poesia della *Commedia*, conferendole quella *unità* (di giudizio) senza cui qualunque parte o episodio del poema perde il suo puntuale universale, simbolico (allegorico)»[570].
L'esegesi dantesca contemporanea si avvale anche dell'importante contributo fornito dagli studiosi stranieri a partire dall'esemplare apporto di Charles Southward Singleton, che segue in parte, e si accavalla, con le esperienze più persuasive della critica novecentesca.
La sua posizione intorno all'allegoria teologica di Dante, unità di senso letterale, storico e senso allegorico[571], è certamente influenzata, come tutta la più recente critica europea e americana[572], da Erich Auerbach, da Leo Spitzer, il più insigne cultore della nuova stilistica[573], e da Ernst Robert Curtius, così come dalla medievalistica inglese tedesca e italiana, ricordando di questa, soprattutto, Bruno Nardi e la nuova scuola di storici, da Arsenio Frugoni a Raoul Manselli, allievi di Raffaello Morghen[574], e ancora dallo spiritualismo francese che fa capo a Jacques Maritain, a Henri De Lubac e a Etienne Gilson.
Punto di riferimento focale per Singleton è comunque l'Auerbach, il quale attraverso una serie di studi[575] dedicati a Dante che coprono un arco trentennale, dal 1929 al 1958, è teorizzatore, in un suo famoso saggio[576], del rapporto figura-compimento attraverso un'accurata indagine filologica sulla cultura cristiano-medievale, che trova massimo riferimento nella *Commedia*, come lo strumento d'interpretazione della realtà che è alla base della poesia dantesca e muta in tema squisitamente critico e interpretativo il problema di struttura e poesia che ha bloccato allo stesso tempo filologia ed estetica, e ancora prima, ricerca erudita e storica.
Per fare il punto sul problema storico della critica dantesca è utile quanto scrive nel 1954 Daniele Mattalìa, esperto dantista, in un suo impegnato lavoro

che così conclude: «c'è stata come un'insorgenza di interesse e di attesa nei confronti della filologia e degli studi di indagine storica, e forse non andiamo errati affermando che, proprio per questa via, si viene costituendo uno dei problemi principali, se non il problema centrale, della prossima fase degli studi danteschi. È in atto nella critica contemporanea tutto un processo di revisione delle *categorie* storiche tradizionalmente contrapposte di Medio Evo e di Rinascimento; tra le quali, dal Romanticismo in qua, ha variamente oscillato, e non senza bruschi spostamenti, la valutazione e la collocazione *storica* dell'opera di Dante. Gli effetti di questa revisione non mancano di farsi sentire largamente anche negli studi danteschi, riportando in primo piano o in uno dei primi piani, la questione del *canone storico*, relegata in sottordine dalla critica dell'ultimo trentennio, in forza del suo prevalente orientamento estetico e dei principi teorici dominanti nella metodologia storico letteraria»[577].
Componenti importanti della nuova critica sono certamente le indicazioni che vengono dalla stilistica più recente che conosce i momenti più alti con il già citato Leo Spitzer[578], ma anche con Mario Fubini[579] che offre un'articolata e persuasiva prova dell'importanza, nonchè delle possibilità di un'indagine stilistica applicata al testo della *Commedia*.
Una prova dell'applicazione di una rigorosa metodologia di ricerca stilistica legata alla «scuola di filologia testuale» fiorentina, consolidatasi con il Barbi e con gli autori dell'edizione del 1921, ma anche attenta agli sviluppi che ne derivano e agli innesti che vi si esercitano, viene offerta da Gianfranco Contini che concentra la sua tecnica più raffinata al servizio dell'intelligenza del momento poetico delle *Rime*[580] che poi allarga il discorso alla *Commedia*[581], sulla connotazione dell'antitesi "poeta/artista" e sulla possibile paternità dantesca del *Fiore*[582], all'intelligenza della funzione del personaggio Dante nella sua opera.
Dell'esito critico delle nuove proposte interpretative si potrebbe considerare, esemplarmente, la parabola critica di Natalino Sapegno, uno dei più insigni dantisti italiani, che dalle prime descrizioni della «poesia» della *Commedia* passa a sperimentare le indicazioni della metodologia storico-filologica del Barbi e del Nardi, nel suo *Commento* al Poema[583], il «migliore commento storico e linguistico oggi conosciuto» secondo Gianfranco Folena[584]. Il Sapegno, nel capitolo dedicato all'Alighieri, cerca di decifrare il valore e il significato del messaggio poetico dantesco, esaminando la letteratura trecentesca[585], e fermando poi anche la sua attenzione sulla *Vita nuova*[586] e sulle *Rime*[587].

Da non trascurare e anzi rilevante, appare la più generale indicazione di metodologia offerta dal Sapegno nella ricostruzione della personalità di Dante e dello snodarsi della sua parabola poetica, avvalendosi degli apporti delle più moderne indagini intorno agli influssi culturali, alle suggestioni poetiche, ai richiami circolanti e vivi nella cultura in cui maturò il poeta.
Delle possibilità di applicazione ed estensione dei nuovi canoni interpretativi, possiamo citare per tutti Edoardo Sanguineti che, in due saggi danteschi[588], concentra l'attenzione sulla struttura del Poema attraverso una lettura fondata sulla scoperta della «narratività» della sua sostanza poetica, avendo come obiettivo di superare l'antica querelle di struttura/poesia e di liberare il campo dell'interpretazione dantesca dalla ricerca di "poesia" intesa come "lirica".
Di non minore importanza è l'attività dei commentatori del Novecento[589], i quali si distinguono anzitutto per la fermezza con la quale rispondono al rifiuto del De Sanctis di accettare la loro stessa esistenza. Il De Sanctis, nel suo famoso saggio critico su *Francesca da Rimini*, si era infatti rivolto ai giovani letterati del suo tempo in questi termini: «Lasciate queste dispute agli oziosi da convento o da caffè, e voi gittate via i commenti e avvezzatevi a leggere gli autori tra voi e loro solamente. Ciò che non capite, non vale la pena che sia capito: quello solo è bello che è chiaro. Soprattutto se volete gustar Dante, fatti i debiti studi di lettere e di storia, leggetelo senza comenti, senz'altra compagnia che di lui solo, e non vi caglia di altri sensi che del letterale»[590].
Essi ribattono che il Commento non è certo lo sbarramento che preclude al lettore l'avvicinamento del mondo poetico di Dante, ma anzi costituisce il ponte gettato dall'epoca moderna a quella medievale e che quindi rende più agevole la comprensione di una poesia come quella della *Commedia*, che è naturalmente estrema per la lontananza temporale del periodo in cui vide la sua nascita. Per i commentatori positivisti della scuola storica è il lettore che deve compiere il difficile cammino di ritorno verso il testo medievale e il commento diviene non solo utile, ma anche indispensabile, allorché si tratti di opere complesse come la *Commedia*. Vi è inoltre l'esigenza nei commentatori dei primi del Novecento di superare l'opposizione desanctisiana fra lettera e allegoria, fra forma poetica e struttura concettuale, superamento che avviene pragmaticamente sul piano della concreta interpretazione testuale.
Inoltre tutti i commentatori avvertono la necessità di superare di netto le barriere politiche e religiose di-



66. *Inferno, canto XXIII, illustrazione di Franz von Bayros.*



a fronte: **68.** *Paradiso, canto I, tav. 1, illustrazione di Amos Nattini.*

mostratesi così importanti e decisive per l'esegesi ottocentesca, evitando così di inserire la *Commedia* all'interno di una corrente di pensiero politico o religioso, dentro o fuori l'ortodossia cattolica, preoccupandosi non certo della contemporaneità della poesia di Dante, bensì della sua medievalità.
Giovanni Andrea Scartazzini[591], che ha concluso l'attività esegetica ottocentesca, si affaccia su quella novecentesca con un *Commento* che si pone come decisivo per tutto il secolo e punto di riferimento sia in campo scolastico che scientifico, e i successivi, da quello del Casini a quello del Sapegno, non potranno prescinderne.
Quello lipsiense dello Scartazzini, che si avvicina di più al tanto sognato commento della dantologia italiana finora mai realizzato, ripercorre l'iter plurisecolare dell'esegesi della *Commedia*, dai primi commenti trecenteschi fino a quelli ottocenteschi, sia italiani che stranieri.
Giuseppe Vandelli, che curerà le varie edizioni del *Commento* scartazziniano, giungerà praticamente ad un suo rifacimento nella nona edizione del 1929, passando attraverso la sesta del 1911 e la settima del 1914, sostituendo il testo del Witte, del quale si è servito lo Scartazzini, con quello della Società Dantesca Italiana preparato dallo stesso Vandelli[592].
Con vocazione più scolastica, alla quale peraltro pensano lo Scartazzini e il suo editore Hoepli, è l'esegesi di Tommaso Casini[593] che dichiaratamente non vuole fare un'opera originale, ma solo svecchiare i commenti scolastici allora circolanti e cioè quelli del Costa, del Fraticelli e dell'Andreoli. Scartazzini accusa però il Casini di avere «saccheggiato senza misura e discernimento il suo commento di Lipsia». Ne nasce una violenta ed aspra polemica tra i due, anche se tutte le recensioni dell'opera del Casini riconoscono i miglioramenti da lui arrecati alla glossa scartazziniana.
Nel 1921 il commento del Casini viene giudicato il migliore tra quelli esistenti e ammodernato sia nel testo, sia nelle note attraverso la revisione effettuata da Silvio Adrasto Barbi, nipote di Michele Barbi, che è l'ispiratore di tutta l'operazione.
Il terzo importante Commento novecentesco, il primo composto interamente nel nuovo secolo, è quello di Francesco Torraca, edito tra il 1905 e il 1907[594], ma che ancora nel 1960 è studiato nella sua tardissima edizione. Il Torraca, provenendo dalla scuola del De Sanctis, ma acuto osservatore della metodologia della scuola storica, produce un'esegesi che finisce con il rappresentare il punto di incontro fra la corrente positivistica che propugna lo scavo delle fonti e quella romantica, tutta tesa verso il giudizio estetico.
Egli non vuole enumerare, come ha già fatto lo Scartazzini, le varie chiose elaborate del commento secolare, ma scegliere quella che ritiene migliore e se mai elaborarne una nuova. Michele Barbi loda lo sforzo del Torraca non essendo «opportuno far provare ai giovani gli orrori della selva selvaggia dell'esegesi dantesca», ma gli rimprovera altresì di avere mancato «le difficoltà e le ambiguità del testo» e quindi di avere dato «come certo quello che è dubbio»[595].
Per quanto riguarda il testo, il Torraca preferisce a quello del Witte quello del Moore, pur avvalendosi della lezione del Vandelli, intervenendo allorché non li ritiene entrambi soddisfacenti.
Altri due Commenti degni di nota del secondo decennio del Novecento sono: quello di Charles Hall Grandgent[596] edito dal 1909 al 1913, lavoro non originale, di genere compilativo che per lo più attinge al Torraca, ma che ha il merito di inaugurare la tradizione esegetica americana[597]; e quello di Giuseppe Lando Passerini[598] edito nel 1911 per l'edizione monumentale di Olschki e ristampato nel 1918 in edizione scolastica, suscitando le reazioni di Michele Barbi, insofferente verso un «Commento per gli studenti», tutti uguali gli uni agli altri, mentre sogna il «Commento per i maestri … che raccolga tutti gli elementi che in qualche modo possono servire allo studio critico del grande autore, e riassuma e discuta largamente le questioni che si mantengono ancor vive intorno a quella divina poesia»[599].
Con il programma stilato nel 1909 da Benedetto Croce[600], che riecheggia il pensiero del De Sanctis contro l'uso dei commenti, si prevedono solo testi critici molto accurati, affidati a specialisti, ma senza alcun ingombro di note o glosse: la presenza di un'esegesi fa invecchiare il testo di un classico, perché la poesia è assoluta, mentre il commento è relativo; il commento è dentro la storia, mentre la poesia ne è al di fuori, e va gustata solo senza diaframmi esegetici, in un'affinità spirituale che nasce tra l'autore e il lettore.
Lo sbarramento ideologico del Croce, la cui metodologia estetico-idealistica riuscirà per anni a convivere con la metodologia storico-filologica del Barbi, avrà influenza preponderante fino al secondo dopoguerra, allorché vedranno la luce i Commenti di Vittorio Rossi e di Salvatore Frascino[601], e gli altri, dal più fine, sottile e vibrante di Attilio Momigliano[602], ispirato dalla tendenza poetica "estetizzante", a quello di Carlo Grabher, accolto favorevolmente dallo stesso Barbi[603], a quello di Augusto Manfredi Porena[604] e quello, già ricordato, di Natalino Sapegno[605], a quello certamente estetico, uno dei migliori fra i più recenti accanto a quello del Momigliano, di Siro Chimenz[606]. Questi, dopo avere sottoposto a descrizione, in un saggio valido e perentorio[607], il pensiero del Croce, di Mario Rossi e di Mario Sansone, pubblica nel 1954 un suo *Dante*[608] che Mario Marti, in una recensione al volumetto, definisce «una nuova Einführung allo studio di Dante, della sua vita e della sua opera, che viene ad aggiungersi alla pregevolissima sintesi magnifica del Barbi e alle "Introduzioni" del Cosmo e del Maggini[609], anch'esse per vari aspetti assai pregevoli». Lo stesso Chimenz, nel rilevare che alla grande mole di lavoro compiuto non corrisponde un bilancio dei risultati positivi raggiunti negli studi danteschi, dovuto alla «manchevolezza delle forze individuali anche dei filologi più agguerriti in un lavoro così complesso», e nell'osservare che «la critica perfetta resta in qualunque caso un'aspirazione», sostiene essere necessario «fare il punto del lavoro compiuto e di quello ancora da compiere per l'interpretazione filologica della *Commedia*, anche in servigio del testo critico che una volta si dovrà pur dare»[610].
Quasi a realizzazione di questa aspirazione, proprio negli anni 1966-67, annunciato da Gianfranco Folena[611] l'anno prima nel Congresso internazionale di Studi danteschi, vede la luce il lavoro decennale compiuto da Giorgio Petrocchi per realizzare la nuova edizione critica affidatagli dalla Società Dantesca Italiana[612]. Questi, accettando suggerimenti e stimoli dalla tradizione fiorentina di età barbiana, e dal ripensamento nuovo sul tema del testo maturato nello stesso ambiente fiorentino sorto intorno a Gianfranco Contini e alla sua scuola, muovendo dalla constatazione di un progressivo livellamento orizzontale e inquinamento della tradizione, lavora con maggiore consapevolezza filologica, rispetto a risultati e metodo della scuola barbiana. Egli tuttavia mette a frutto la lunga esperienza di letture, di studi e ricerche dei fruttuosi cinquant'anni che lo precedono, ivi compreso l'enorme lavoro del Vandelli, incompiuto e sospeso, rifacendosi alla «tradizione più antica» rappresentata dai codici sicuramente databili o attribuibili a prima del 1355, cioè ad un periodo in cui il processo di contaminazione è già presente, ma non ancora molto avanzato. In questo primo gradino, secondo il Petrocchi, è possibile stabilire per un numero limitato di manoscritti una collazione integrale, una classificazione e una precisa individuazione di capostipiti e soprattutto ne risulta un testo e un apparato base fondati sui manoscritti più antichi, come punto di riferimento per l'esame ulteriore del resto della tradizione manoscritta. L'egregio lavoro del Petrocchi risulta l'ipotesi filologicamente più avanzata e corretta finora mai formulata.
Il problema del commento all'opera di Dante è certamente ancora aperto, anche perché il processo della riflessione critica e della teoria dell'interpretazione procede, così come il progresso, a velocità esponenziale, come dimostra la ricchissima e varia bibliografia[613] che dal 1948 agli anni '90 ha visto la luce sugli strumenti critici, ben attenti a storicizzare anche *le figure della retorica*[614] che agiscono da filtro a mano a mano che la storia letteraria italiana viene ripensata e riscritta.
Si tratta di un panorama certamente felice e denso di aspettative quanto complesso che, ormai codificato a livello accademico e in convegni come quello di Ascona del 1989[615], specificatamente dedicati al problema dell'esegesi dei testi, non può però non influire ormai, oltre che sulla teoria, sulla prassi del commento[616].
Se, come sempre, nei secoli passati e nel Novecento, la *Commedia* ha costituito il faro che ha concentrato l'attenzione degli studi su Dante, non meno numerosi sono gli studi sulle opere minori[617] e particolarmente sulla *Vita nuova* la quale, per il suo vivo interesse problematico, costituendo la chiave di volta della lettura dell'opera dantesca, ha continuato ad essere oggetto di commenti e studi, dal Sapegno al Maggini, dal Mattalìa al Polvara, dal Biondolillo al Pietrobono[618].
Anche le *Rime* hanno avuto un più consistente interesse rispetto al passato, essendo state alquanto trascurate a vantaggio della *Commedia* e della *Vita nuova*, poiché erroneamente ritenute come una parte marginale o sperimentale della produzione dantesca. I critici e i commentatori del Novecento, dallo Zonta al Sapegno, dal Mazzini al Contini al Mattalìa, le hanno invece prese in seria considerazione e le hanno sottoposte ad una più adeguata cura nei loro studi[619]. Non è mancata inoltre l'attenzione nei confronti del *Convivio*[620], del *De vulgari eloquentia*[621] e del *De Monarchia*[622].
Anche l'aspetto biografico ha destato interessi non trascurabili e tra le biografie dantesche del Novecento, sono da tenere presenti quella di Michele Scherillo[623], di Giulio Salvadori[624], di Nicola Zingarelli[625], di Giuseppe Lando Passerini[626], di Ugo Cosmo[627], di Michele Barbi[628] e di Arturo Pompeati[629].



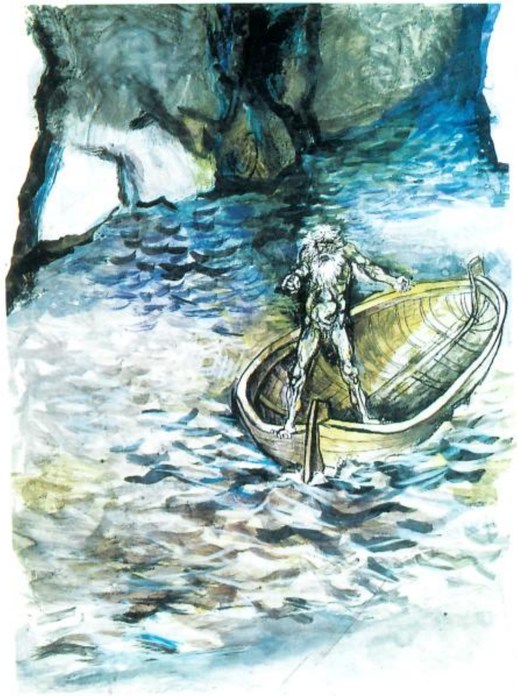


70. *Illustrazione di Alberto Martini.*



72. *Illustrazione di Robert Rauschenberg.*

76. *Renato Guttuso, Caronte.*



pagina precedente: **71.** *Paradiso, c. XXI, illustrazione di Salvador Dalí.*

Conclusioni

Con l'esame delle varie angolazioni critiche ed esegetiche che nel Novecento hanno caratterizzato lo studio di Dante e della sua opera[630], si completa l'esame dello stato dell'arte oggi, nel secolo appena finito o, se si vuole, appena cominciato, a settecento anni dall'inizio del viaggio iniziatico e rivelativo di Dante nel lontano equinozio di primavera del 1300[631], e dalla memoria del primo giubileo della storia cristiana, intorno al quale si dipana l'invenzione poetico-teologica dell'Alighieri che ha dato vita all'opera poetica più nota della nostra letteratura oggi universalmente conosciuta e che, delineando il più grande spettacolo letterario che mente umana abbia mai concepito, rappresenta il culmine del Medioevo latino-romanzo.

Nel pellegrinaggio lungo sette secoli di storia letteraria, abbiamo passato in rassegna linee guida, tendenze, teorie, prospettive che si annodano, si intrecciano e si dipanano con fibre sottili, a volte tenui e soggette a una sparizione carsica, ma tanto robuste e tenaci da valicare i secoli, dal Trecento fino a noi, senza soluzione di continuità, e proponendoci, con un oceano di parole, attraverso oscillazioni di gusto e orientamenti critici tra i più svariati e a volte anche bizzarri, una lettura certamente variegata del nostro massimo Poeta. Essa ha guidato la *piccioletta barca* nella sua intima essenza di viaggio conoscitivo dell'uomo, facendoci percepire il nodo e il senso dell'esperienza poetica di Dante, incentrata su una complessa esperienza intellettuale-morale, decifrabile con la ricerca dell'individualità espressiva dell'artista che risale, deduttivamente o induttivamente, al principio genetico di un sistemo stilistico, all'etimo psicologico-sentimentale di un linguaggio poetico.

Dante, che per il Carlyle «diede voce a dieci secoli di silenzio», per il tramite della *Commedia*, che desanctisianamente rappresenta «il mondo universale del Medioevo realizzato nell'arte», è stato così ripercorso, analizzato, sezionato nelle sue fibre più intime o valutato nel suo complesso, sempre alla ricerca di quella *poca favilla* che possa *secondare* la *gran fiamma* di quella *conoscenza* che dovrebbe finalmente portare gli uomini a *non … vivere come bruti*, sollevando definitivamente la nebbia secolare squarciata di tanto in tanto da lampi di luce, ma mai diradata del tutto. Sta di fatto che Dante, sopravvivendo vittorioso a tutte le possibili pulsioni teoriche, e reggendo in maniera ineguagliabile ai più arroganti e secolari specilli metodologici, è ancora ben lungi dall'essere conosciuto. Egli ha affascinato ed affascina ancor oggi attraverso le angosce, le allegorie, le illuminazioni, che sono evidentemente le stesse eterne nostre angosce, allegorie e illuminazioni che permeano di sé la sottostoria delle debolezze umane che trapassano nella metastoria degli ideali o dei miti.

Per questa sua inesauribile ricchezza di suggestioni, l'Alighieri non deluderà neppure le generazioni del terzo millennio. Noi oggi non possiamo prevedere quale Dante leggeranno gli uomini nel 2065, nel 2121, nel 2165 e ancora dopo, il Dante che oggi per noi è artista, poeta, visionario, teologo, eroe, umano. Di certo sappiamo che continueranno a leggere un Dante che non conosce tramonto, e a questa sorta di "bibbia laica" rappresentata dalla *Commedia*, anche gli uomini del terzo millennio, ripercorrendo il legame ideale con l'umanità sospesa fra Medioevo e Rinascimento, protagonista della *Commedia*, di certo attingeranno per trarne insegnamento, sapienza e consolazione.

73. *Illustrazione di Emanuele Cavalli.*





73. *Illustrazione di Carlo Guarienti.*

NOTE

Abbreviazioni

BeuMo	*Biblioteca Estense Universitaria, Modena*
BMC	*Catalogue of Books Printed in the XVth Century, now in the British Museum*
COPINGER	W. A. Copinger, *Supplement to Hain's Repertorium bibliographicum*
ESSL	Prince D'Essling, *Les livres a figures vénitiens de la fin du XV siècle et du commencement du XVI*
GW	*Gesamtkatalog der Wiegendruke*
HAIN	L. Hain, *Repertorium bibliographicum*
IGI	*Indice generale degli incunaboli delle Biblioteche d'Italia*
PELLECHET	Marie Pellechet, *Catalogue général des incunables des Bibliothèques publiques de France*
PROCTOR	Robert Proctor, *An index of German books 1501-1520 in the British Museum*
SANDER	Max Sander, *Le livre a figures italien depuis 1467 jusqu'a 1530*

1. Anatole Claudin, *Origines de l'imprimerie à Albi … Les pérégrinations de J. Numeister en Allemagne, en Italie et en France (1463-1484)*, Paris 1880.
2. Emanuele Casamassima, *La prima edizione della Divina Commedia, Foligno 1472*, Milano 1972, p. 10.
3. Gianfranco Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Convegno internazionale di Studi Danteschi*, Firenze 1965, p. 64.
4. Vedi Giuliano Mambelli, *Gli annali delle edizioni dantesche*, Bologna 1931, pp. 3-7; Michele Faloci Pulignani, *Notizie sull'arte tipografica in Foligno durante il secolo XV*, Firenze 1900, pp. 14-26; e Id., *La prima edizione della «Divina Commedia»*, in "Il Bibliofilo", III (1882), pp. 71-72; Id., *Dove fu stampata la prima edizione della «Divina Commedia»*, in "Bollettino della R. Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", XXIV (1918), pp. 1-3; Enrico Celani, *La edizione folignate della «Divina Commedia»*, in "Fanfulla della Domenica", XXXIII (1912), p. 43; Pompeo Molmenti, *La prima edizione della «Divina Commedia»*, in "Emporium", 313 (1921), pp. 34-35; Armando Petrucci, *L'esemplare corsiniano. Descrizione e storie della riproduzione dell'edizione di Foligno 1472*, Roma 1965; Paolo Veneziani, *Dante dall'«Ars artificialiter scribendi» alla prima «Divina Commedia»*, in: *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, Milano 1990, pp. 67-69; Vedi inoltre i repertori: Gian Battista Audiffredi, *Specimen historico-criticum editionum italicarum saeculi XV*, Roma 1794; Paul Colomb de Batines, *Bibliografia dantesca*, Prato 1845, vol. I, pp. 12-15. Per i repertori vedi: Hain-Copinger, 5938; Pellechet, 4109; Proctor, 5723.
5. *Tesori bibliografici emigrati in America*, in "La Bibliofilia", XXIX (1927), pp. 243-244.

6. Di questa edizione e di tutte le altre a stampa selezionate fino al secolo XIX vedi, in questo volume, le schede descrittive di P. Ortolani e M. Luppi.

7. Dante ALIGHIERI, *Divina Commedia*, facsimile della edizione principe di Foligno 1472, Torino 1911 (esemplare n. 41 su 200).

8. Vedi Antonio MAINARDI, *Dell'arte tipografica in Mantova*, in "Giornale delle Biblioteche", II (1868) 2-3, pp. 5-6, 11, 13; e più in generale: Leopoldo Camillo VOLTA, *Saggio storico nella tipografia mantovana nel secolo XV*, Venezia 1786.

9. Luigi PESCASIO, *Pietro Adamo de' Micheli proteditore mantovano*, Mantova 1972.

10. Quirico VIVIANI, *La Divina Commedia giusta la lezione del codice bartoliniano*, Udine 1823, p. XLIV.

11. Antonio PANIZZI, *Al lettore*, in *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia*, a cura di G. J. W. Lord Vernon, London 1858, pp. XVIII-XIX.

12. Paul COLOMB DE BATINES, *Bibliografia Dantesca*, cit., vol. I, pp. 15-16; Giuliano MAMBELLI, *Gli annali...*, cit., pp. 7-8; vedi anche: Teodorico LANDONI, *Descrizione bibliografica e critica di due edizioni della Divina Commedia*, in "Il Bibliofilo", VII (1887), pp. 1-3; Aldo VALLONE, *Note sull'edizione mantovana della Commedia (1472)*, in "L'Alighieri", XIII (1972), 1, pp. 49-61; Franco RIVA, *Il Dante di Mantova. Spunti e appunti su un facsimile*, in "Accademie e Biblioteche d'Italia", XLI (1973), nuova serie, 24, 1, pp. 68-71 e in generale Giancarlo SCHIZZEROTTO, *Libri stampati a Mantova nel Quattrocento*, Mantova 1972. Per i repertori vedi: HAIN, 5939; GW 7959; BMC, VII p. 928; IGI 353.

13. Gaspare FINALI, *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia*, in "Nuova Antologia di Scienze Lettere ed Arti", IV serie, CLV (1897), pp. 385-394.

14. Domenico FAVA, *Guida Catalogo della Mostra Dantesca che si tiene presso la Biblioteca Estense*, Modena 1921, p. 19.

15. Aldo VALLONE, *Note sull'edizione mantovana della Commedia (1472)*, cit., p. 52.

16. Victor SCHOLDERER, *Federico de' Conti and his first books printed at Jesi*, in "Gutenberg Jahrbuch", 7 (1932), pp. 110-113.

17. Paolo VENEZIANI, *Dante dall'«ars artificialiter scribendi» alla prima «Divina Commedia»*, cit., pp. 70-71.

18. Sull'argomento vedi inoltre: Giovanni ANNIBALDI, *Maestro Federico de' Conti da Verona*, Jesi 1877; Antonio GIANNANDREA, *Dell'introduzione dell'arte della stampa a Jesi per M. Federico de' Conti da Verona e della sua edizione quattrocentesca della Divina Commedia*, in "Il Bibliofilo", I (1880), n. 2 pp. 167-170 e n. 12 pp. 182-184; Teorico LANDONI, *Descrizione bibliografica e critica di due edizioni principi della Divina Commedia* [Mantova e Jesi], in "Il Bibliofilo", VII (1887), febbraio, pp. 17-20; aprile, pp. 58-60; Guido BIAGI, *Di un esemplare dell'edizione di Jesi della Divina Commedia appartenuto ad Ugo Foscolo*, Firenze 1907.

19. Paul COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., vol. I, pp. 18-19.

20. Georg Wolfang Franz PANZER, *Annales Typografici ab artis inventae origine*, Norimberga 1794, vol. II, p. 15 n. 20.

21. Giuliano MAMBELLI, *Gli annali delle edizioni dantesche*, cit., n. 8, pp. 9-10.

22. *Ibid.*, pp. 11-12.

23. Paul COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., vol. I, pp. 19-20; vedi anche i repertori: BRUNET, II, 13; e HAIN, 5937 che però sposta l'edizione al 1478 circa; IGI 354.

24. Vedi: BMC, p. 869; GW 7962; *Mostra Dantesca Manoscritti ed edizioni della Biblioteca Trivulziana*, catalogo a cura di C. Santoro, Milano, Biblioteca Trivulziana, 1954, n. 28, p. 24.

25. Luciana MARTINELLI, *Dante*, Palermo 1966, p. 34.

26. Gaspare FINALI, *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia*, cit., p. 303.

27. Domenico FAVA, *Guida-catalogo della Mostra dantesca*, cit., p. 10.

28. Guido PERSICO CAVALCANTI, *La prima edizione napoletana della «Divina Commedia»*, in "Rivista delle Biblioteche e degli Archivi", IX (1898), pp. 1-5.

29. Gianfranco FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, cit., p. 64.

30. Anna CHIAVACCI LEONARDI, *Il libro di Dante dalle prime copie manoscritte all'edizione della Crusca*, in *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, Catalogo della Mostra, Foligno 1989, p. 57.

31. *Ibid.*, Patrizia COSTABILE, scheda sull'edizione, p. 131.

32. Vedi Paolo VENEZIANI, *Dante dall'«Ars artificialiter scribendi» alla prima «Divina Commedia»*, cit., p. 71.

33. Paul COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., vol. I, pp. 21-23.

34. Giuliano MAMBELLI, *Gli annali delle edizioni dantesche*, cit., pp. 11-13.

35. Vedi: HAIN, 5941; GW 7961; IGI 355.

36. Henry Clark BARLOW, *Seicento lezioni della «Divina Commedia», tratte dall'edizione di Napoli del 1477 confrontate alle corrispondenti lezioni delle prime 4 edizioni*, Londra 1875.

37. Gaspare FINALI, *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia*, cit.

38. Carlo DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del Congresso Nazionale di Studi Danteschi*, Firenze 1965, vol. I, p. 368.

39. Giuliano MAMBELLI, *Gli Annali delle edizioni dantesche*, cit., pp. 13-15.

40. Paul COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., vol. I, pp. 23-29; sull'attribuzione del *Commento* vedi anche: Giuseppe Lando PASSERINI, *Minutaglie dantesche*, in *Collezione di opuscoli danteschi inediti e rari*, Città di Castello 1911, nn. 100-104.

41. Carlo DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, cit., p. 371.

42. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, *Codice Gaddiano*, Classe XVII, n.17.

43. L'*Orazione* inaugurale del Landino è in *Miscellanea di cose inedite e rare*, a cura di F. Corazzini, Firenze 1853.

44. Per un'ampia bibliografia sulle illustrazioni del Botticelli vedi Giuliano MAMBELLI, *Gli annali delle edizioni dantesche*, cit., pp. 20-21. Nelle pp. 17-22 si trova la minuta descrizione dell'edizione. Vedi anche: Paul COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., vol. I, pp. 36-47; Ludovico VOLKMANN, *Iconografia dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia*, Firenze-Venezia 1898, p. 49; Herbert P. HORNE, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli painter of Florence*, London 1908, pp. 75-86 e 189-255; Alfred William POLLARD, *Italian Book illustrations Chiefly of the Fifteenth Century*, London 1894, p. 26; Max SANDER, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, Milano 1942-43, p. 76; Lamberto DONATI, *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*, Firenze 1962.

45. Giuseppe FATINI, *Il culto di Dante in Arezzo*, in *Dante e Arezzo*, Arezzo 1922, pp. 185-189.

46. Vittorio ROSSI, *Dante nel Trecento e nel Quattrocento*, in *Dante e l'Italia. Nel VI centenario della morte del Poeta*, Roma 1921, pp. 285-318.

47. Michele BARBI, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa 1890, p. 150 ss. Sul commento landiniano vedi anche: Giovanni ROSINI, *Sopra le varianti della Divina Commedia che trovansi nel testo pubblicato dal Landino nel 1481*, Pisa 1837, pp. 275-286; Friedrich Christoph SCHLOSSER, *Die Divina Comedia nach Landino und Vellutello (1824)*, in *Dante Studien*, Lipsia 1855, pp. 59-116.

48. *Commento di Christophoro Landino Fiorentino sopra la Commedia di Dante Alighieri, Poeta Fiorentino, impresso in Firenze per Nicholo di Lorenzo Della Magna a dì XXX dagosto MCCCCLXXXI*, Modena, BeuMo, α.D.3.5. Per i riferimenti bibliografici più rilevanti riguardanti tale edizione vedi i repertori: HAIN 5946; GW 7966; BMC 628; IGI 360; Carlo DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, cit., pp. 361-366 e 372-377; Emilio BIGI, *Dante e la cultura fiorentina del Quattrocento*, cit., pp. 18-23; Roberto CARDINI, *La critica del Landino*, Firenze 1973; Aldo VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Padova 1981, 2 voll. (v. I, pp. 235-236 e 245-261).

49. GW 7967; BMC V, 279; IGI 361.

50. HAIN 5498; GW 7968; BMC VII, 971; IGI 362; Ludovico VOLKMANN, *Iconografia dantesca...*, cit., pp. 51-52; Giuseppe DALLA SANTA, *Il tipografo dalmata Bonino de Bonini...*, Venezia 1915; Giuliano MAMBELLI, *Gli annali delle edizioni dantesche*, cit., pp. 23-24; Sergio SAMEK LUDOVICI, *Arte del libro*, Milano 1974, p. 129.

51. Giuliano MAMBELLI, *Gli annali delle edizioni dantesche*, cit., pp. 25-26; GW 7969; BMC V, 373; IGI 363; ESSL 531; Ludovico VOLKMANN, *Iconografia dantesca...*, cit., pp. 25-53; SAMEK LUDOVICI, *Arte del libro*, cit., p. 96.

52. GW 7970; BMC V, 270; IGI 363; ESSL 542; Giuliano MAMBELLI, *Gli annali delle edizioni dantesche*, cit., pp. 26-27.

53. HAIN-COPINGER 5951; CW 7971; BMC V,484; IGI 365; SANDER I,2315; ESSL 533; Paul COLOMB DE BATINES, *Bibliografia Dantesca*, cit., vol. I, pp. 55-57; Giuliano MAMBELLI, *Gli annali delle edizioni dantesche*, cit., p. 15; Antonio ANGELINI, *Le edizioni quattrocentesche della Divina Commedia*, in ID., *Due studi danteschi*, L'Aquila 1960, pp. 7-22.

54. GW 7972; BMC V,513; IGI 366; ESSL I,534; Giuliano MAMBELLI, *Gli annali delle edizioni dantesche*, cit., p. 28.

55. Eugenio GARIN, *Dante nel Rinascimento*, in "Rinascimento", II serie, VII (1967), p. 22.

56. Giuliano MAMBELLI, *Gli annali delle edizioni dantesche*, cit., p. 41.

57. *Ibid.*, pp. 35-36, 40, 41.

58. Tommaso CASINI, *La Vita Nuova di Dante Alighieri con introduzione commento e glossario*, Firenze 1890, p. X.

59. *Convivio di Dante Alighieri Fiorentino (...) Impresso in Firenze per Francesco Bonaccorsi. Nel anno mille quattrocento novanta. Adi XX di Septembre.*

60. Un'edizione successiva, *Lo amoroso convivio ... con la additione. Novamente stampato*, stampata a Venezia dai Fratelli De Savio nel 1525 è posseduta dalla Biblioteca Estense, è l'α.*X.9.36(3)*, mutilo al principio e alla fine.

61. Vedi il testo in Paul Oskar KRISTELLER, *Supplementum ficinianum*, Firenze 1937, vol. II, pp. 184-185.

62. Alessandro SARDI, *Discorsi* [della poesia di Dante], Venezia 1586, p. 85.

63. Lamberto DONATI, *Il Manetti e le figure della Divina Commedia*, in "La Bibliofilia", LXVII (1965), pp. 273-296.

64. Gerolamo BENIVIENI, *Lettera a Leone X «pro ossibus Dantis reducendis»*, in P. O. KRISTELLER, *Studies in Renaissance. Thought and Letters*, Roma 1956, p. 329.

65. *Cantico di Ieronimo Benivieni, cittadino fiorentino in laude dello eccellentissimo poeta Dante Alighieri, e della seguente Commedia da lui divinamente composta* capitolo in terza rima contenuto nella *Commedia di Dante...*, Firenze 1506; Giuseppe Lando PASSERINI, *Confronto fra l'edizione del 1506 e il codice Riccardiano 2245 del testo del Dialogo circa al sito, forme e misura dell'Inferno di Dante di Girolamo Benivieni*, Città di Castello 1897; Luigi GRECO, *La difesa di Dante di Gerolamo Benivieni*, in "Giornale Dantesco", V (1898), pp. 509-18; Caterina RE, *Girolamo Benivieni fiorentino*, Città di Castello 1906, pp. 293-304.

66. *La Comedia di Dante insieme con uno dialogo circa el sito forma et misura dello Inferno ... Impresso in Firenze per opera e spesa di Philippo di Giunta fiorentino gli anni della salutifera incoronatione MDVI a dì XX da agosto*; vedi anche: *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri*, a cura di O. Gigli, Firenze 1855, pp. 37-132.

67. *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei...*, cit., p. 56.

68. Girolamo BENIVIENI, *Dialogo di Antonio Manetti circa al sito, forma e misura dello Inferno di Dante Alighieri*, cit., p. 36.

69. Benedetto VARCHI, *Lezioni sul Dante, la maggior parte inedite tratte ora in luce dagli originali della Biblioteca Rinucciana*, a cura di G. Aiazzi e L. Arbib, Firenze 1841; vedi anche: Emilio BIGI, *La tradizione esegetica della «Commedia» nel Cinquecento*, in *Atti del Convegno di studi su aspetti e problemi della critica dantesca*, Roma 1967, p. 28 ss.; Aldo VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX Secolo*, Padova 1981, vol. I, pp. 380-394.

70. Benedetto VARCHI, *Della Maggioranza delle Arti*, in *Trattati dell'arte del Cinquecento fra Umanesimo e controriforma*, a cura di P. Barocchi, Bari 1960, vol I, pp. 57-58.

71. Aldo VALLONE, *Storia della critica dantesca...*, cit., p. 395.

72. Michele BARBI, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa 1890, p. I.

73. RIDOLFO CASTRAVILLA, *I discorsi di Ridolfo Castravilla contro Dante e di Filippo Sassetti in difesa di Dante*, Città di Castello 1897; Giacomo MAZZONI, *Della difesa di Dante*, Cesena 1688, 2 voll.

74. Carlo LENZONI, *In difesa della lingua fiorentina et di Dante con le regole da far bella et numerosa la prosa*, Fiorenza 1556.

75. Giacomo MAZZONI, *Discorso in difesa della «Commedia» del divino poeta Dante*, Città di Castello 1898; Aldo VALLONE, *Storia della critica dantesca...*, cit., pp. 477-484; Carlo BARONIO, *Jacopo Mazzoni difensore di Dante*, in "La piè", XXX (1961), pp. 271-78.

76. *Studi sulla Divina Commedia di Galielo Galilei*, cit., pp. 306-320; vedi *Per un'edizione dei «Pensieri e annotazioni» di Vincenzo Borghini*, in "Lingua Nostra", XXXIII (1972), 4, pp. 39-45, 114-120; vedi anche: VALLONE, *Storia della critica dantesca...*, cit., pp. 415-423 che considera il Borghini «un punto sicuro nella interpretazione della Commedia».

77. Per un'esauriente analisi della questione dantesca nel secolo XVI vedi Bernard WEINBERG, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961, vol. II, pp. 819-911.

78. Eugenio GARIN, *Dante nel Rinascimento*, cit., p. 25.

79. Giovan Battista GELLI, *Letture edite e inedite sopra la Commedia di Dante*, a cura di C. Negroni, Firenze 1887, vol. I, pp. 4, 12, 17; vedi anche: Enzo Noe GIRARDI, *Dante nell'Umanesimo di Giovan Battista Gelli. Le «Letture sopra la Commedia»*, in "Aevum", XXVII (1953), pp. 132-174; Delmo MAESTRI, *Le «Letture» di Giovan Batista Gelli sopra la Commedia di Dante*, in "Lettere italiane", XXVI (1974), I, pp. 3-24; vedi anche: Aldo VALLONE, *Storia della critica dantesca*, cit., pp. 395-401; Luciana MARTINELLI, *Dante*, cit., pp. 50-55.

80. Venezia, Archivio di Stato, *Registri Senato*, reg. XIV, c. 112r.

81. *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei*, cit., p. 279.

82. Giuseppe Guido Ferrero, *Dante e i grammatici della prima metà del Cinquecento*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CV (1935), pp. 1-59.

83. Paolo Cortese, *L'Ercolano*, a cura di F. Costero, Milano 1880, p. 58.

84. Pietro Bembo, *Prose della volgare lingua*, a cura di C. Dionisotti-Casolare, Torino 1931 e in *Opere*, a cura di M. Marti, Firenze 1961, pp. 263-447.

85. Giovanni Francesco Fortunio, *Regole grammaticali della volgar lingua*, Ancona 1516; vedi anche Benedetto Varchi, *Lezioni sul Dante*, cit., vol. I, pp. 396-397.

86. Gerolamo Vida, *De arte poetica libri III*, Roma 1527.

87. Bernardino Daniello, *Della Poetica*, Venezia 1536.

88. *Dante con l'espositione di Bernardino Daniello*, Venezia 1568.

89. Luciana Martinelli, *Dante*, cit., p. 37.

90. Giovanni Della Casa, *Galateo*, a cura di P. Pancrazi, Firenze 1943, pp. 126-127; vedi Carlo Dati, *Difesa di Dante dalle accuse dategli da ms. Della Casa nel suo Galateo*, in *Prose scelte*, a cura di G. Gamba, Venezia 1826, pp. 119-136.

91. Ezio Raimondi, *Bernardino Daniello e le varianti petrarchesche*, in "Studi petrarcheschi", V, (1952), p. 56, e Id., *Rinascimento inquieto*, Palermo 1965, pp. 25-69.

92. Pietro Bembo, *Prose della volgar lingua*, cit., sonetto CXXII, p. 513.

93. Michele Barbi, *La fortuna di Dante nel secolo XVI*, cit., pp. 262-273.

94. Cecilia Folliero De Luna, *Vocabolario di cinquemila vocaboli toschi non men oscuri che utili e necessari*, Napoli 1536.

95. Alberto Acharisio, *Vocabolario, grammatica et ortographia de la lingua volgare con ispositioni di molti luoghi di Dante, del Petrarca et del Boccaccio*, Cento [in casa dell'autore] 1543 e una seconda edizione: Venezia 1550.

96. Francesco Alunno, *Ricchezze delle lingua volgare*, Venezia 1555; Id., *La Fabbrica del mondo*, Venezia 1548 e *Le Osservazioni sopra il Petrarca*, Venezia 1550.

97. Bernardino Tomitano, *Ragionamenti della lingua toscana*, Venezia 1546.

98. Ludovico Dolce, *Osservazioni della volgar lingua*, Venezia 1550.

99. Id., *I quattro libri delle osservazioni*, Venezia 1562, p. 54.

100. *Ibid.*, pp. 26-27.

101. *La Divina Commedia di Dante di nuovo alla sua vera letione ridotta con l'aiuto di molti antichissimi esemplari da Ludovico Dolce. Con argomenti, et allegorie per ciascun canto, et Apostille nel margine et indice copiosissimo di tutti i vocaboli più importanti usati la Poeta con la spositione loro*, Venezia 1555, mentre nel colophon: *In Venezia appresso Gabriel Giolito de Ferrari et Fratelli, 1554.*

102. Salvatore Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de Ferrari*, Roma 1890-97, 2 voll.: vol. I, p. 475; vedi anche: Domenico De' Rossetti, *Perché «divino» si appelli il Poema di Dante*, Milano 1819; Oddone Zenatti, *La «Divina Commedia» e il «divino» poeta*, Bologna 1895; Giulio Natali, *Chi primo chiamò «divina» la Commedia di Dante*, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", III (1896), p. 9; Pietro Raina, *L'epiteto di «divina» alla Commedia di Dante*, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", XXII (1915), pp. 107-115; 255-259.

103. Giusto Fontanini, *Biblioteca della eloquenza italiana*, Venezia 1753, vol. I, pp. 299-300.

104. Aldo Vallone, *Storia della critica dantesca*, cit., p. 327.

105. Girolamo Ruscelli, *Tre discorsi a Messer Ludovico Dolce…*, Venezia 1553, *Discorso Terzo*, pp. 99-100.

106. Id., *Lettera dedicatoria ad Alfonso d'Este*, in L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia 1580.

107. Id., *Del modo di comporre i versi nella lingua italiana*, Venezia 1558; e *De' Commentarii della lingua italiana*, Venezia 1581, pubblicati postumi dal nipote Vincenzo Ruscelli.

108. Gian Battista Giraldi Cinzio, *Discorsi di M. Giovambattista Giraldi Cinthio … intorno al comporre de i romanzi…*, Venezia 1554.

109. Agnolo Firenzuola, *Discacciamento de le nuove lettere inutilmente aggiunte ne la lingua toscana*, Roma 1524; vedi anche Aldo Vallone, *Avviamento alla commedia erudita del '500*, Asti 1950.

110. Gian Giorgio Trissino, *La Poetica, versione del De vulgari eloquentia, Dubbi grammaticali, il Castellano*, in: *Tutte le opere*, Verona 1729, 2 voll: opere nel vol. II, rispettivamente a pp. 1-139, 141-193, 201-217, 221-241.

111. Pier Francesco Giambullari, *Commento sopra il I canto dell'Inferno*, in Michele Barbi, *Della fortuna di Dante…*, cit., *Appendice*, pp. 365-407.

112. Vincenzo Buonanni, *Discorso sopra la prima cantica del divinissimo theologo Dante d'Alighieri*, Firenze 1572.

113. *Ibid.*, p. 3.

114. Leonardo Salviati, *Opere*, Milano 1809, 5 voll.: *Della lingua fiorentina*, [1564], vol. V, p. 78; *Degli avvertimenti della lingua sopra il Decamerone*, vol. II, p. 200.

115. Michele Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, cit., p. 286.

116. *Ibid.*, p. 276.

117. Ludovico Castelvetro, *Spositione a XXIX canti dell'Inferno*, a cura di G. Franciosi, Modena 1886, posseduto dalla Biblioteca Estense, proveniente dalla Raccolta Muzzarelli ed esposto in mostra. Per altre notizie su Castelvetro vedi in questo stesso volume il saggio di Anna Rosa Venturi, *La fortuna di Dante nella cultura modenese*, cit. Della *Spositione*, come già ricordato, la Biblioteca possiede il manoscritto autografo *Deposito Collegio S. Carlo 2* e un altro manoscritto, *Alcuni concetti intorno alla Commedia di Dante*, *It. 284=α.S.5.1*, e per entrambi si fa rinvio alla scheda illustrativa di A. Battini in questo stesso volume.

118. Giuseppe Tavani, *Dante nel Seicento. Saggi su A. Guarini, N. Villani, L. Magalotti*, Firenze 1976, p. 28.

119. Aldo Vallone, *Storia della critica dantesca*, cit., vol. I, p. 423.

120. Ludovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*, Vienna 1570.

121. Id., *Giunta fatta a Ragionamento degli articoli di Messer Bembo*, Modena 1563.

122. Id., *Correttione d'alcune cose nel Dialogo di B. Varchi*, Basilea 1572.

123. Id., *Ragione d'alcune cose segnate nella Canzone d'Annibal Caro Venite a l'ombra de gran gigli d'oro*, Modena 1569.

124. Rodolfo Castravilla, *Discorso sul quale si mostra l'imperfettione della Commedia di Dante contro al Dialogo delle Lingue del Varchi*. Delle copie manoscritte del componimento a noi pervenute si occupa Michele Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, cit., p. 37. L'opera viene pubblicata per la prima volta nel 1608 per iniziativa di Bellisario Bulgarini, in appendice alle sue *Annotazioni ovvero Chiose marginali sopra la prima parte della Difesa fatta da M. Jacopo Mazzoni*, Siena 1608, pp. 205-215. La stampa più recente è quella già curata da M. Rossi, pubblicata a Città di Castello nel 1897.

125. Michele Barbi, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, cit., p. 38 ss.

126. Rodolfo Castravilla, *I discorsi di R.Castravilla contro Dante…*, cit., p. 20.

127. Bellisario Bulgarini, *Annotazioni…*, cit., p. 11.

128. Donato Roffia, *Discorso in difesa della Commedia del Divino Poeta Dante*, Bologna 1572, ripubblicato nel 1573 a Cesena col vero nome dell'autore.

129. Jacopo Mazzoni, *Della difesa della Commedia di Dante*, Cesena 1587 (comprende i primi tre libri, mentre gli ultimi quattro vedranno la luce nel 1688).

130. Filippo Sassetti, *Discorso in difesa di Dante*, in: *I discorsi di R. Castravilla contro Dante…*, cit., pp. 37-118.

131. Carlo Dionisotti, *Dante e il Rinascimento*, in "Terzo Programma", 4 (1965), pp. 166-167; vedi anche: Luigi Scorrano, *La Commedia dantesca nelle commedie dell'Ariosto*, in "L'Alighieri", XIV (1973), 2, pp. 53-65; Luigi Blasucci, *La «Commedia» come fonte linguistica e stilistica del «Furioso»*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli 1969, pp. 121-162.

132. *In Dantem Annot.Car.Dati*, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. *II-IV, 273*, c. 26r.

133. Paul Oskar Kristeller, *Studies in Renaissance…*, cit., pp. 328-336.

134. Eugenio Garin, *Dante nel Rinascimento*, in "Rinascimento", II serie, VII (1967), p. 24.

135. Michelangelo Buonarroti, *Rime e lettere*, Firenze 1858, p. 287.

136. Marco Monnier, *La Renaissance de Dante à Luther*, Parigi 1889, p. 499.

137. Alessandro Luzio, *Le letture dantesche di Giulio II e di Bramante*, Genova 1928.

138. *La Divina Commedia nell'Arte del Cinquecento (Michelangelo, Raffaello, Zuccari, Vasari…)*, a cura di C. Ricci, Milano 1908, p. XX.

139. *La Commedia di Dante Aligieri con la nova espositione di Alessandro Vellutello…* in fine: *Impressa in Vinezia per Francesco Marcolini ad instantia di Alessandro Vellutello del mese di Giugno banno* [sic] *MDXLIII.*

140. Aldo Vallone, *La linea esegetica: Benvenuto, Landino, Vellutello*, in *Atti del Convegno internazionale di Studi Danteschi*, Firenze 1966, pp. 283-306.

141. Id., *Trifone Gabriele e Bernardino Daniello dinnanzi a Dante*, in *Aspetti dell'esegesi dantesca nei secoli XVI e XVII…*, Lecce 1966, pp. 15-58.

142. Carlo Dionisotti, *Dante e il Rinascimento*, cit., p. 167.

143. *Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei…*, cit.

144. *Ibid.*, p. 314.

145. Benedetto Croce, *Un critico di poesia: V. Borghini*, in *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, Bari 1945, vol. II, p. 136.

146. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia 1612.

147. Lamberto Donati, *Chi furono gli Accademici che prepararono la Divina Commedia del 1595?*, Firenze 1953.

148. *La Divina Commedia di Dante Alighieri nobile fiorentino, ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca*, Firenze 1595.

149. Carlo Dionisotti, *Dante nel Quattrocento*, cit., p. 375; e Id., *Dante nel Rinascimento*, cit., p. 168.

150. Per l'elencazione di tali edizioni vedi Francesco Di Pretoro, *La Divina Commedia nelle sue vicende attraverso i secoli*, Firenze 1965, pp. 45-46; vedi anche: Giuliano Mambelli, *Gli annali…*, cit., pp. 227-344.

151. Camillo Pellegrino, *Il Carrafa, o vero della epica poesia*, Firenze 1584.

152. *De gli Accademici della Crusca. Difesa dell'Orlando Furioso contra il dialogo dell'epica poesia di Camillo Pellegrino. Stacciata prima*, Firenze 1585.

153. Giacomo Thieppolo, *Primo Discorso sopra il Dante poeta*, BeuMo, ms. 1588, It. 729=α.M.8.12, c. 2r.

154. Torquato Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, Ferrara 1585. Seguono due edizioni, Mantova 1585 e Ferrara 1586.

155. Per un'ampia documentazione sull'argomento vedi il saggio di Lamberto Cosmo, *Le polemiche tassesche. La Crusca e Dante sullo scorcio del Cinque e il principio del Seicento*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XXI (1903), pp. 112-160.

156. Ludovico Botonio, *Lettera a Bellisario Bulgarini del 20 settembre 1587*, in *Difese di Bellisario Bulgarini in risposta all'Apologia e Palinodia di monsignor A. Carriero*, Siena 1588, pp. 117-118.

157. Luciana Martinelli, *Dante*, cit., p. 77.

158. Alfonso Gioia, *Originale della spositione dei primi dieci canti della gran Comedia di Dante fatta da Alfonso di Giuliano Gioia Ferrarese l'anno MDCLXXIX al dispetto dell'angustia*, ms. sec. XVII, BeuMo, It. 501=α.J.1.11; e Id., *Note ed appunti da servire al Commento del Purgatorio e del Paradiso*, ms. sec. XVII, BeuMo, It. 506-507=α.J.1.16; Id., *Commento sopra i secondi dieci canti dell'Inferno*, ms. sec. XVII, BeuMo, It. 502=α.J.1.12 e infine Id., *Ordine delle chiose e di tutte le parole rimate nella Commedia di Dante*, ms. sec. XVII, BeuMo, It. 251=α.S.9.25.

159. Giovanni Andrea Scartazzini, *Dante in Germania*, Milano 1881-83, vol. I, pp. 14-15; vol. II, pp. 248-249; Umberto Cosmo, *Primi saggi*, Padova 1891, pp. 43-45.

160. Dante Alighieri, *De vulgari eloquentia*, in *Della favella nobile d'Italia*, Venezia 1644, vol. I, pp. 1-39 e in *La Galleria della Minerva, ovvero Notizie Universali*, Venezia 1696, vol. I, pp. 36-62.

161. Alessandro Guarini, *Il Farnetico Savio ovvero il Tasso*, Ferrara 1610; e poi Città di Castello 1895, p. 25.

162. Carlo Roberto Dati, *Difesa di Dante contro Monsignor della Casa. Veglia*, in "Giornale enciclopedico", VI (1814) 61, pp. 303-320; in Francesco Fontani, *Elogio di Carlo Dati*, Firenze 1794, pp. 176-187 e in Carlo Dati, *Prose scelte*, Venezia 1826, pp. 117-136.

163. Umberto Limentani, *The fortunes of Dante in Seventeenth Century Italy*, Cambridge 1964; e in traduzione italiana in "Studi secenteschi", V (1964), p. 3-49: p. 4.

164. Aldo Vallone, *Aspetti dell'esegesi dantesca nei secoli XVI e XVII*, cit., p. 173.

165. Vincenzo Spampanato, *Il culto di Dante nel Campanella*, in "Giornale critico di filosofia italiano", 1921, vol. II, pp. 35-63.

166. Giorgio Rossi, *Lo studio di Dante in A. Tassoni*, in *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna 1904, pp. 3-64.

167. Tommaso Campanella, *Poetica latina*, in *Tutte le opere*, a cura di L. Firpo, Milano 1954, cap. XIII, p. 346-347; e cap. VIII, pp. 1167 e 1169.

168. Dante Alighieri, *Le terze rime con postille di Domenico Vendendi copiate da quelle di A.Tassoni, con note autografe di Domenico Vandelli*, Venezia 1502, BeuMo, α.Z.7.36 e un altro esemplare della stessa edizione con le note del Tassoni riportate da Andrea Clendi nel 1761, BeuMo, α.K.2.21.

169. Alessandro Tassoni, *Postille alla Divina Commedia*, Reggio 1826, anno fino al quale rimangono inedite e vengono pubblicate in numero di 255. La pubblicazione integrale delle postille è in Giorgio

ROSSI, *Studi e ricerche tassoniane*, cit., pp. 367-406.

170. Francesco REDI, *Opere*, Milano 1811, vol. V, p. 214.

171. ID., *Bacco in Toscana. Ditionario con le Annotazioni*, Firenze 1685.

172. Umberto LIMENTANI, *La Satira nel Seicento*, Milano-Napoli 1961, pp. 15, 34 e *passim*.

173. Tommaso STIGLIANI, *Lettere*, in Gian Battista MARINO, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, a cura di A. Borzelli e F. Nicolini, Bari 1911-1912, 2 voll. [citazioni: vol. II, pp. 277-285 e 360-364]; ID., *Il Mondo Nuovo*, Roma 1628, canto IV, stanza 4.

174. Paolo BENI, *Composizione di Omero, Virgilio e Torquato Tasso*, Padova 1607, e Padova 1612, p. 102.

175. Nicola VILLANI, *Della Fiorenza difesa*, citato da A. CECCON, *Di Niccola Villani e delle sue opere*, Cesena 1900, p. 150.

176. Girolamo GABRIELLI, *Lo Stato della Chiesa Liberato*, Vicenza 1620, canto XVI, stanza 6.

177. Francesco BRACCIOLINI, *Della Croce riacquistata*, Parigi 1605, canto XIX, stanza 50.

178. Gian Battista MARINO, *Adone...*, canto IX, stanza 78 e *Galleria*, Venezia 1699, p. 74.

179. Tolde COSTANTINI, *Il giudicio estremo; poema sano composto ad imitazione di Dante Alighieri...*, Padova 1648.

180. Francesco BRACCIOLINI, *Della Croce riacquistata*, cit., *Annotazioni* al libro XXVI, p. 601.

181. Capoleone GHELFUCCI, *Il Rosario della Madonna*, Venezia 1603.

182. Umberto COSMO, *Con Dante attraverso il Seicento*, Bari 1946, p. 144.

183. Ludovico ADIMARI, *Satire*, Amsterdam 1716, satira V, vv. 17-18, p. 179.

184. Alessandro TASSONI, *La secchia rapita*, Parigi 1622, canto VIII, 15.

185. *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia 1612; vedi Bruno MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze 1959, pp. 450-458.

186. Daniele MATTALIA, *Momenti negativi e positivi della fortuna di Dante nel Seicento*, in *I classici italiani nella storia della critica...*, Firenze-1954, pp. 34-93: p. 35.

187. Alessandro TASSONI, *Ragionamento tra il Signor Cavaliere Furio Carandino e il Signor Gaspare Prato intorno ad alcune cose notate nel duodecimo dell'Inferno di Dante*, Modena 1867 e ID., *Opere*, a cura di L. Fasso, Milano-Roma 1942, pp. 834-61 (p. 852).

188. Paolo BENI, *Composizione di Omero, Virgilio e Torquato Tasso*, cit., p. 64; e ID., sotto lo pseudonimo di Michelangelo FONTE, *Il Cavalcanti ovvero la difesa dell'Anticrusca*, Padova 1614, pp. 26-27; e ancora, ID., *Il Goffredo, ovvero la Gerusalemme Liberata del Tasso col commento del Beni*, Padova 1616, p. 323.

189. M. PORTA, *Il Rossi, overo del parere sopra alcune obiettioni fatte dall'Infarinato Academico della Crusca intorno alla Gierusalemme liberata del Sig. Torquato Tasso. Dialogo*, Rimini 1589, pp. 97-98; 158; 160; e la stessa opera in T. TASSO, *Opere*, Pisa 1831, XIX, pp. 172-173.

190. BENI, *Il Goffredo...*, cit., p. 685 e ID., *Il Cavalcanti...*, cit., p. 18.

191. ID., *Il Cavalcanti...*, cit., pp. 14, 16-19.

192. Costantino DE NOTARI, *Il duello dell'ignoranza e della scienza*, Venezia 1610, pp. 196-197 e 591-593.

193. Iacobi GADDI, *De Scriptoribus non ecclesiasticis, Graecis, Latinis, Italicis primorum gradum*, Firenze 1648 (citazione: vol. I, p. 147).

194. Nicola VILLANI, *Osservazioni intorno alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, Città di Castello 1894, pp. 32, 41, 70-71.

195. *Ibid.*, pp. 76-77.

196. Ludovico ZUCCOLO, *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, Venezia 1623, p. 27 e inoltre citazioni alle pp. 4, 11, 26, 47-48, 52.

197. Salvator ROSA, *Satira della poesia*, v. 482.

198. Benedetto FIORETTI, [Udeno Nisiely], *Proginnasmi poetici*, Firenze 1620-1639, 5 voll.: vol.IV, pp. 238, 261, 289.

199. Gabriello CHIABRERA, *Dialogo intorno al verso eroico volgare* che segue a *Lettere*, Genova 1829, pp. 176-177.

200. Pietro BEMBO, *Prose e rime*, a cura di C. Dionisotti, Torino 1960, p. 178.

201. Emanuele TESAURO, *Il Cannocchiale aristotelico, o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione...*, Roma 1664, pp. 287-289; vedi anche: Ezio RAIMONDI, *Grammatica e retorica nel pensiero del Tesauro*, in "Lingua nostra", XIX, 2 (1958), pp. 34-39; ID., *Aspetti del grottesco barocco dal Tesauro al Frugoni*, in "Convivium", XXVI (1958), 3, pp. 261-279.

202. Alessandro TASSONI, *Dieci libri di pensieri diversi*, Carpi 1626, libro IX, «quinto» 15.

203. Paolo BENI, *L'Anticrusca: ovvero il paragone dell'italiana lingua: nel quale si mostra chiaramente che l'antica sia inculta e rozza: e la moderna regolata e gentile*, Padova 1612.

204. Antonio ABATI, *Delle Frascherie*, Francfort [Venezia] 1673, p. 173.

205. Pietro SFORZA PALLAVICINO, *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma 1646, p. 353.

206. Emanuele TESAURO, *Il cannocchiale aristotelico*, in *Trattatisti e narratori del Seicento*, Milano 1960, pp. 19-106: p. 58.

207. *Ibid.*, p. 59.

208. Gerolamo PRETI, *Al cavalier Marino Lodi, Bologna* [1620], in MARINO, *Epistolario...*, cit., vol. II, p. 97.

209. Fulvio FRUGONI, *Dei ritratti critici abbozzati e contornati*, Venezia 1669, «Ripartimento terzo», p. 370.

210. Gian Battista MARINO, *Lettera a G. Preti, 1624*, in *Epistolario...*, cit., vol. II, p. 55.

211. Francesco GUARINO, *L'Inferno d'Amore*, Napoli 1620, canto V, p. 39.

212. Marcantonio NALI, *Avvisi di Parnaso a' poeti toschi*, Venezia 1644, citato da Umberto COSMO, *Con Dante attraverso il Seicento*, cit., p. 142.

213. Benedetto FIORETTI, *Proginnasmi poetici*, cit., vol. III, p. 284.

214. Tommaso CAMPANELLA, *Poetica*, a cura di L.Firpo, Roma 1944, p. 108.

215. Teodoro AMAIDENO, *Annotazione nel codice Ottoboniano lat.1682* [della Biblioteca Vaticana], c. 73v., citato da Aldo VALLONE, *Dante nel Seicento attraverso testi inediti*, in "Studi secenteschi", III (1962), p. 15.

216. Benedetto FIORETTI, *Proginnasmi poetici*, cit., vol. III, p. 79 e vol. IV, p. 7.

217. Alessandro Alessandro GUARINI, *Il Farnetico Savio ovvero il Tasso*, cit., pp. 53-62.

218. Paolo BENI, *Il Cavalcanti ovvero la difesa dell'Anticrusca*, cit., p. 16.

219. TASSONI, *Dieci libri di pensieri diversi*, cit., libro X, cap. XIV.

220. Uberto LIMENTANI, *La satira nel Seicento*, Napoli 1961, pp. 15, 34.

221. Tommaso STIGLIANI, *Lettere*, in Gian Battista MARINO, *Epistolario...*, cit., vol. II, p. 362.

222. Teodoro AMAIDENO, *Note al codice Ottoboniano Lat.1682*, cit., cc. 72r-72v.

223. Tommaso CAMPANELLA, *Poetica*, cit., p. 167.

224. Galileo GALILEI, *Due lezioni all'Accademia Fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno*, in ID., *Opere*, edizione nazionale, Firenze 1890-1909, vol. IX, pp. 31-57; la stessa opera: *Due lezioni circa la figura, sito e grandezza dell'inferno di Dante*, Torino 1925.

225. Benedetto BUONMATTEI, *Della lingua toscana*, Firenze 1643; per un'ampia bibliografia delle opere del Buonmattei vedi Giovanni Maria MAZZUCCHELLI, *Gli scrittori d'Italia*, Brescia 1763, vol. IV, parte II, pp. 2404-2410.

226. Paul COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., vol. II, pp. 368-369.

227. *Quattro lezioni nell'Accademia Fiorentina il 17 e il 24 febbraio, il 3 e il 10 marzo 1632 sopra il Canto I dell'Inferno di Dante*, in Carlo DATI, *Prose Fiorentine raccolte dallo Smarrito*, Firenze 1661.

228. *Codice Magliabecchiano*, II, III, 176, c. 31a.

229. *Ibid.*, II, IV, 131, c. 51b e c. 52b.

230. *Ibid.*, c. 52b, c. 53a, c. 54b.

231. Elio BENVENUTI, *Agostino Coltellini e l'Accademia degli Apatisti a Firenze nel secolo XVII*, Pistoia 1910.

232. *Ibid.*, p. 23.

233. Carlo Roberto DATI, *Difesa di Dante contro Mons. Della Casa. Veglia*, cit., e in Carlo Roberto DATI, *Prose*, Lanciano 1913, pp. 103-112. I manoscritti di questa *Veglia* sono conservati nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: *Magliabecchiani*, VII, 468; VII, 919 e VII, 466. I primi due sono autografi.

234. ID., *Difesa di Dante...*, cit., pp. 111-112.

235. Carlo FRATI, *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani*, Firenze 1933, pp. 553-554.

236. Antonio MAGLIABECCHI, *Cod. magliabecchiano*, cit., IX, 105, in Isidoro DEL LUNGO, *Storia esterna, vicende, avventure d'un piccol libro de' tempi di Dante*, Milano-Roma-Napoli 1917, vol.I, pp. 152-153.

237. Federico UBALDINI, *Il Giordano o vero difesa di Dante. Libri tre*. Codice Vaticano Chigiano L.VI.214, c. 244 della Biblioteca Apostolica Vaticana, le prime carte trascritte da Guido VITALETTI, *Schermaglie dantesche nel Seicento*, in "Giornale Dantesco", XXVII (1924), pp. 173-183 e 261-271; e XXVIII (1925), pp. 51-61; ampi estratti in: Aldo VALLONE, *Postillatori secenteschi della Commedia*, in *Aspetti dell'esegesi dantesca...*, cit., pp. 188-200, e nello stesso, *Dante nel Seicento attraverso studi inediti*, cit., p. 23.

238. Guido VITALETTI, *Le annotazioni alla Divina Commedia di Federigo Ubaldini (1610-1637)*, in: "Giornale Dantesco", XXVI (1923), pp. 239-52 e 329-353; XXVII (1924), pp. 53-67. Le *Annotazioni* indirizzate dall'Ubaldini al «Faziano» Nicola Villani, in risposta alle sue *Considerazioni* si trovano nei *codici Barberini* latini 3999 e 4000; vedi anche: Guido VITALETTI, *Intorno a Federigo Ubaldini e ai suoi manoscritti*, in *Miscellanea Ehrle. Scritti di storia e paleografia*, Roma 1924, vol. V, pp. 489-506.

239. Vedi Paul COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., vol. I, pp. 3-4; Edoardo BENVENUTI, *Un dantofilo a Firenze nel Secolo XVII (Francesco Cionacci)*, in "Giornale Dantesco", XVIII (1910), pp. 134-146.

240. Francesco CIONACCI, *Descrizione d'una degnissima stampa del Dante*, in Edoardo BENVENUTI, *Un dantofilo a Firenze...*, cit., pp. 140 e 145.

241. *Codice Magliabecchiano*, II, IV, 273, c. 84a, in Elio BENVENUTI, *Agostino Coltellini e l'Accademia degli Apatisti a Firenze*, cit., p. 22.

242. Francesco REDI, *Bacco in Toscana. Ditirambo con le annotazioni*, Firenze 1685.

243. ID, *Opere*, Milano 1809-1811, 9 voll. [citazione: vol. VII, p. 3].

244. Stefano FERMI, *Biobibliografia Magalottiana*, Piacenza 1904.

245. Lorenzo MAGALOTTI, *Commento sui primi cinque canti dell'Inferno di Dante*, Milano 1819, unica edizione a stampa.

246. ID., *Lettera ad O. Falconieri*, 23 luglio 1667, in *Delle lettere familiari*, Bologna 1821-23, 6 voll. [citazione: vol. I, p. 174].

247. *Ibid.*, vol. II, pp. 78-81: *Lettera a Milord George Douglas*, 2 maggio 1690.

248. *Ibid.*, vol. I, pp. 113-114.

249. Uberto LIMENTANI, *La fortuna di Dante nel Seicento*, cit., p. 35.

250. Nicolas BOILEAU DESPRÉAUX, *Art poétique*, Paris 1771 e *L'art poétique ... traduit en vers italiens par Antoine Buttura*, Paris 1806.

251. Gianbattista VICO, *Autobiografia*, in *Opere*, a cura di F. Nicolini, Milano-Napoli 1953, p. 26.

252. Vedi: Gioachino BROGNOLIGO, *Per la storia della fortuna di Dante nel secolo XVIII. Un poeta tragico e uno storico napoletani*, in "Giornale Dantesco", XIII (1905), p. 247; COSMO, *Con Dante attraverso il Seicento*, cit.

253. Saverio GIANNONE, *Vita scritta da lui medesimo*, Napoli 1905, p. 24.

254. Mario ZITO, *Bilancia critica*, Napoli 1685.

255. Marc'Antonio SEVERINO, *La querela della et accorciata, scherzo di M. Severino philosopho et medico napoletano*, Napoli 1644, p. 22.

256. Walter BINNI, *Sviluppo della poetica arcadica del primo Settecento*, in "La rassegna della letteratura italiana", LXII (1958), 3, pp. 323-344.

257. Luciano ANCESCHI, *Le poetiche del barocco letterario in Europa*, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano 1959, 2 voll., in particolare sul Barocco: vol. I, pp. 435-546; e Franco CROCE, *Le poetiche del barocco in Italia, ibid.*, pp. 547-575.

258. Ludovico Antonio MURATORI, *Dalla perfetta poesia italiana...*, Modena 1706, 2 voll.: vol. I, p. 458.

259. Anton Maria SALVINI, *Sopra un luogo di Dante. Lezione XXXII*, in *Prose Toscane*, Venezia 1734, p. 295.

260. Gian Vincenzo GRAVINA, *Della ragione poetica*, Napoli 1731, p. 106 ss.

261. Aldo VALLONE, *La critica dantesca nel Settecento e altri saggi danteschi*, Firenze 1971, p. 15.

262. Ugo COSMO, *Le polemiche dantesche, la Crusca e Dante nello scorcio del '5 e al principio del 600*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 42 (1903), p. 160.

263. *Prose degli Arcadi*, Roma 1718, 3 voll.: vol. I, p. 206.

264. Ugo COSMO, *Le polemiche dantesche...*, cit., p. 159.

265. Leonardo CAMBINI, *Il pastore Aligerio. Appunti per la storia della fortuna di Dante nel secolo XVIII*, Città di Castello 1913, p. 10.

266. Guido ZACCHETTI, *La fama di Dante in Italia nel secolo XVIII*, Roma 1900.

267. Francesco SARAPPA, *La critica di Dante nel secolo XVIII*, Nola 1901.

268. Michele BARBI, *La fama di Dante nel Settecento*, in: "Bullettino della Società Dantesca Italiana", n. s., IX (1901), pp. 1-18: pp. 16-17;

e successivamente in "Problemi di metodo critico", I (1934), pp. 455-72.

269. Aldo Vallone, *La critica dantesca nel Settecento…*, cit., pp. 3-4.

270. Eustachio Manfredi, *Lettera al Sig. Marchese Giovan Gioseffo Orsi*, in Giovan Gioseffo Orsi, *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare ne' componimenti*, Modena 1735, 2 voll.: vol. I, p. 697.

271. Pier Jacopo Martello, *Tasso o della vana gloria*, in *Versi e Prose*, Bologna 1729, vol. VI, pp. 143-144.

272. Vincenzio Martinelli, *Lettere familiari e critiche*, Londra 1758, lettera XXXIX-XL, pp. 216-237.

273. Eugène Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Paris 1898, in particolare il cap. II: «Voltaire e la critique de Dante», già pubblicato sotto il titolo: *La critique dantesque au XVIIIe siècle, Voltaire e les polémiques sur Dante*, in "Revue des Universités du Midi", I (1895), pp. 295-334 e la recensione di Emilio Bertana in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XXXIII, XVII (1899), 97, pp. 403-421; nonché le osservazioni di L. Ferrari sul medesimo libro in "Bullettino della Società dantesca italiana", n. s., VII (1900), pp. 288-299.

274. Id., *Dante en France*, in "Revue des lettres françaises et étrangères", XXI (1899), p. 39.

275. Benedetto Croce, *Intorno alla critica e storiografia della poesia*, in *La letteratura italiana del Settecento*, Bari 1949, pp. 201, 205-206.

276. Aldo Vallone, *Critica dantesca nel Settecento…*, cit., p. 7.

277. Mario Fubini, *Dal Muratori al Baretti*, Bari 1954; e Id., *Dall'Arcadia all'Illuminismo: F. Algarotti*, in *La Cultura illuministica in Italia*, Torino 1957, pp. 69-86.

278. Vedi BeuMo, *Archivio muratoriano*, composto di oltre trecento filze. Vedi anche in questo stesso volume il saggio di Anna Rosa Venturi, *La fortuna di Dante a Modena*.

279. Ludovico Antonio Muratori, *Della Perfetta Poesia*, cit., vol. I, pp. 12, 288, 308-309, 458; vol. II, pp. 92-93; vol. III, cap. VII, pp. 92-93.

280. *Ibid.*, vol. I, p. 460.

281. Francesco Algarotti, *Lettera al marchese Manara*, 6 ottobre 1759, in *Lettere filologiche*, Venezia 1826, pp. 146-155.

282. Mario Fubini, *Dall'Arcadia all'Illuminismo: F. Algarotti*, cit., p. 81.

283. Gilles Ménage, *Epistola ad Carolum Datium*, in Id., *Mescolanze*, Venezia 1736, pp. 176-183.

284. Jean Hardouin, *Doutes proposez sur l'âge du Dante*, in "Memoires pour l'Histoire des Sciences et des beaux Arts", Trevoux 1727, pp. 1516-1534, ristampato nelle *Mémoires d'une societé célèbre, ou Mémoires des Jésuites sur les Belles lettres, les sciences et les artes*, Parigi 1792, I, pp. 289-305.

285. Adrien Baillet, *Jugements des Savans sur les principaux ouvrages des Auteurs*, Amsterdam 1725, vol. LV, parte I, p. 1 ss.

286. Oltre alle già citate opere riguardanti i giudizi di Voltaire su Dante vedi: Françoise Marie Voltaire, *Essay sur la poësie épique…*, Paris 1728; e Id., *Essay sur le moeurs èt l'esprit des nations…*,Genève 1771; Luigi Mario Capelli, *Dante e Voltaire. Per la fortuna di Dante in Francia*, in "Giornale dantesco", VIII (1900), pp. 430-438; Arturo Farinelli, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania: Dante e Goethe*, Torino 1922.

287. Giuseppe Baretti, *La frusta letteraria*, a cura di L. Piccioni, Bari 1932, pp. 115-116; vedi anche: Mario Fubini, *Giuseppe Baretti scrittore e critico*, in *Dal Muratori a Baretti*, cit., pp. 218-291; Luigi Piccioni, *La fortuna di Dante nell'opera di Giuseppe Baretti*, in *Dante e il Piemonte*, Torino 1922, pp. 311-323; e Id., *Giuseppe Baretti*, Livorno 1899; Giuseppe Italo Lopriore, *G. Baretti nella sua Frusta*, Pisa 1940.

288. Carlo Calcaterra, *L'assalto a Dante*, in *Il Parnaso in rivolta*, Milano 1940, p. 260.

289. Melchiorre Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, cit., rispettivamente a p. 133 e p. 131.

290. *Melchiorre Cesarotti a Saverio Bettinelli*, in "Preludio", VIII (1884), 13-14, p. 126.

291. Pier Francesco Bottazzoni, *Lettere discorsive intorno ad alcuni poetici abusi pregiudizievoli al decano della Religione Cattolica, come della morale Cristiana*, Napoli 1733, pp. 12, 24, 115, 117, 124, 127, 132, 139, 146, 156.

292. Girolamo Baruffaldi, *Cenotaffi*, in Id., *Rime serie e giocose*, Ferrara 1783, vol. I, p. 139.

293. Pier Jacopo Martello, *Commentario*, in Id., *Opere*, Bologna 1727, p. 60-61.

294. Gian Vincenzo Gravina, *Discorso sull'endimione di Bione Crateo*, in *L'Endimione di Erilo Cleoneo* [Alessandro Guidi], Roma 1692, pp. 43-93: pp. 61-62.

295. Id., *Della Ragion poetica*, in Id., *Opere scelte*, cit., pp. 117, 149; sul Gravina vedi: Benedetto Croce, *L'estetica del Gravina*, in Id., *Problemi di estetica*, Bari 1910; e Id., *G.V. Gravina l'illuminante*, in *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1931; Bruno Barillari, *L'estetica di Gian Vincenzo Gravina*, Bari 1937.

296. Antonio Conti, *Prefazione alle Prose e Poesie*, Venezia 1739, vol. I, p. 249; *Lettera a Mons. Ferrant*, *ibid.*, vol. II, p. XCIII; *Discorso sulla poesia italiana*, *ibid.*, p. 228.

297. Domenico De Angelis, *Della Patria d'Ennio*, in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, Venezia 1731, vol. V, pp. 14-15.

298. Egidio Menagio, *Mescolanze*, cit., p. 176.

299. Giacinto Gimma, *Idea della storia dell'Italia letterata*, Napoli 1723, vol. I, p. 195.

300. Giovan Giuseppe Orsi, *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare né componimenti già pubblicata da P. Domenico Bouhours…*, cit., vol. I, pp. 228-234.

301. Giusto Fontanini, *Scrittori intorno a l Poema di Dante*, in Id., *Biblioteca dell'eloquenza italiana*, cit., vol. I, cap. XII, pp. 334-357.

302. Gian Battista Vico, [Giudizio sopra Dante] *Discoverta del vero dante ovvero nuovi principi di critica dantesca. A proposito del commento di un anonimo alla Commedia (tra il 1728 e il 1730)*, in Id., *Scritti vari e pagine sparse*, Bari 1940, pp. 79-82 [citazione: p. 81]. Su Vico interprete di Dante vedi: Benedetto Croce, *La filosofia di G.B. Vico*, Bari 1946; Mario Fubini, *Il mito della poesia primitiva e la critica dantesca di Gianbattista Vico*, in Id., *Stile e umanità di G. B. Vico*, Bari 1946, pp. 173-205; Santino Caramella, *L'estetica di G. B. Vico*, in *Momenti e problemi di Storia dell'estetica*, Milano 1959, vol. II, pp. 785-874.

303. Gian Battista Vico, *De' Principj D'una Scienza Nuova…*, Napoli 1730, p. 360.

304. Id., *Tutte le opere*, Milano 1957, vol. I, pp. 929-930; la più recente edizione col titolo *Opere*, a cura di A. Battistini, Milano 1990, 2 voll.: vol. II, p. 1133.

305. Giacomo Lodovico Fossati, *Elogio di Dante Alighieri*, Venezia 1783.

306. Benedetto Croce, *La poesia di Dante*, Bari 1921, pp. 181-182.

307. Alfred Noyer-Weidner, *Das Dantevers tändnis im Zeitalter der Aufklärung*, in "Deutsches Dante-Jahrbuch", 38 (1960), pp. 112-134.

308. Giuseppe Bianchini, *Difesa di Dante*, Firenze 1718; dallo stesso la difesa dantesca è sostenuta nella *Prefazione* a Gian Filippo Paperini, *Lezione sopra Dante fatta nell'Accademia della Crusca*, Città di Castello 1902, pp. 8-11.

309. Giovanni Battista Brocchi, *Lettera sopra Dante*, Venezia 1797.

310. Antonio Zardo, *Gasparo Gozzi nella letteratura del suo tempo a Venezia*, Bologna 1923, p. 42.

311. Luigi Russo, *La nuova critica dantesca del Foscolo e del Mazzini*, in "Belfagor", IV (1949), 6, pp. 623-624.

312. Ugo Foscolo, *Discorso sul testo e su le opinioni diverse … della Commedia di Dante*, in: *La commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*, Londra 1842, 4 voll. [citazione: vol. I, par. CXXIX, pp. 264-265).

313. Giulio Natali, *Il Settecento*, Milano 1944-1947, 2 voll.: vol. I, pp. 545-549.

314. Eugenio Donadoni, *Ugo Foscolo pensatore, critico, poeta*, Palermo 1927, pp. 397-399.

315. Luigi Russo, *La nuova critica dantesca del Foscolo e del Mazzini*, cit., p. 623.

316. Ippolito Pindemonte, *Elogio di Lodovico Salvi*, in *Elogi di letterati italiani*, Firenze 1859, p. 331.

317. Guido Zacchetti, *La fama di Dante in Italia nel secolo XVIII*, Roma 1900, p. 18.

318. *Dante con una Breve e sufficiente dichiarazione del senso letterale diversa in più luoghi da quella degli antichi comentatori*, Lucca 1732, 3 voll.

319. *Prose di Dante Alighieri e di messer Gio. Boccacci*, Firenze 1723.

320. *La Divina Commedia di Dante Alighieri con una breve e sufficiente dichiarazione del senso letterale* [di Pompeo Venturi] *diversa in più luoghi da quella degli antichi commentatori*, Verona 1749, 3 voll. Per questo commento vedi: Aronne Torre, *Il Commento del Padre Pompeo Venturi alla Divina Commedia*, in "Giornale dantesco", V (1898), pp. 7-106.

321. *Delle opere di Dante Alighieri* [Opera omnia], Venezia 1739-41, 5 voll.

322. Filippo Rosa Morando, *Osservazioni sopra il Commento della Divina Commedia del 1749*, Verona 1751; e Id., *Lettera al P. Giuseppe Maria.Bianchini intorno a quanto lo Zaccaria ha scritto nella Storia Letteraria d'Italia (v.II, 1.II, 45) contro le Osservazioni*, [Verona 1754]; di Giuseppe Maria Bianchini vedi: *Difesa di Dante Alighieri. Lezione*, Firenze 1718.

323. Mario Carrara, *Scipione Maffei e l'amor per Dante a Verona*, Verona s.d.

324. Antonio Zaccaria, *Storia letteraria d'Italia*, Venezia 1750, cit., vol. V, [1753], I, 2, 13, p. 54 e I, 7, 12, pp. 201-202.

325. *La Divina Commedia* [e gli altri scritti] *di Dante Alighieri, con varie annotazioni e di copiosi rami adornata*, Venezia 1757-58, 5 voll. Su questa edizione vedi Paul Colomb De Batines, *Bibliografia dantesca*, cit., vol. I, pp. 112-114 e Antonio Zardo, *La censura e la difesa di Dante nel secolo XVIII*, cit., p. 158.

326. Girolamo Tiraboschi, *Storia della Letteratura italiana*, Modena 1787-1794, 16 voll. [citazione: tomo V, p. 487].

327. Giovanni Jacopo Dionisi, *Postille, a margine dell'edizione veronese della Divina Commedia*, Milano, Biblioteca Civica Trivulziana, *Alighieri*, 68-A, con molti fogli intercalati. A c. 2 la nota «Esemplare che appartenne al canonico March.Jacopo Dionisi di Verona di cui sono le note e le postille».

328. Giovanni Jacopo Dionisi, *Lettera ad Antonio Zaccaria*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, fondo gesuitico ms. 563(1).

329. *La Divina Commedia con nuove lezioni di Gio. Jacopo Dionisi*, Parma 1795, 3 voll.

330. Salvatore Corticelli, *Della Toscana eloquenza. Discorsi cento*, Bologna 1752.

331. Saverio Bettinelli, *Lettere virgiliane*, Venezia 1758.

332. Id., *Lettere inglesi*, Venezia 1766.

333. Paolo Rolli, *Osservazioni sopra il libro di Voltaire che esamina l'epica delle nazioni europee*, Londra 1728, e poi in *Premessa* all'edizione italiana del *Paradiso perduto* di John Milton, Verona 1730.

334. Saverio Bettinelli, *Opere edite ed inedite*, Venezia 1801, vol. XII, pp. 212-213, 216, 263.

335. *Ibid.*, p. 163.

336. Vincenzo Monti, *In morte di Ugo Basville seguita in Roma il dì XIV gennaro 1793. Canti quattro … con note preceduti da un correttivo e chiusi da un emendo*, Mantova 1798, p. 100; vedi Id: *Postille ai Commenti del Lombardi e del Biagioli sulla Divina Commedia*, Ferrara 1879.

337. Saverio Bettinelli, *Opere edite ed inedite*, cit., pp. 225, 260. Sul Bettinelli vedi anche: *Lettere virgiliane e inglesi*, a cura di V. E. Alfieri, Bari 1930, con la ricca bibliografia a corredo in appendice; e di quest'ultima opera la recensione di Carlo Calcaterra, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XCVII (1931), pp. 108-120; e Id., *Il Parnaso in rivolta*, Milano 1940; Mario Fubini, *Introduzione alla lettura delle virgiliane*, in Id., *Dal Muratori al Baretti*, cit., pp. 204-217.

338. Vincenzo Gioberti, *Prolegomeni del Primato*, Capolago 1846, p. 174.

339. Vedi: Guido Zacchetti, *La fama di Dante in Italia nel secolo XVIII*, cit., p. 138 ss.; Aronne Torre, *Alcune lettere a Saverio Bettinelli*, in "Giornale dantesco", VI (1898), VII e IX, pp. 346-349.

340. *Estratto II della Storia della Letteratura italiana del Tiraboschi*, in *Poesie e Prose del conte Agostino Paradisi*, Reggio 1827, tomo II, pp. 319-320.

341. Antonio Zardo, *La censura e la difesa di Dante nel secolo XVIII*, in "Il giornale dantesco", XV (1906), p. 146.

342. Michele Barbi, [recensione a] Eugenio Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Paris 1898, in "Rassegna bibliografica della letteratura italiana", VI (1898), p. 293.

343. Luigi Ferrari, [recensione a] Eugenio Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, cit., in "Bullettino della Società Dantesca italiana", nuova serie, VII (1899-90), p. 288-299.

344. Saverio Bettinelli, *Lettere a Girolamo Tiraboschi*, BeuMo, It. 865=α.L.8.8.

345. Gasparo Gozzi, *La difesa di Dante*, Venezia 1758; vedi anche Id., *Opere*, Bergamo 1826.

346. Francesco Flamini, *Dante nel Cinquecento e nell'età della decadenza*, in *Dante e l'Italia nel VI centenario della morte del Poeta*, Roma 1921, p. 342.

347. Michele Barbi, *Dante, vita, opere e fortuna*, Firenze 1933, p. 126.

348. Aronne Torre, *Le lettere virgiliane e la difesa di Dante*, in "Giornale Dantesco", IV (1897), 3, pp. 145-160.

349. Saverio Bettinelli, *Dissertazione accademica sopra Dante*, in *Opere edite ed inedite*, Venezia 1801, tomo XXII, pp. 153-236.

350. Guido Zacchetti, *La fama di Dante in Italia nel Secolo XVIII*, cit., p. 171.

351. Antonio ZARDO, *La censura e la difesa di Dante*, cit., p. 145.

352. Guido ZACCHETTI, *La fama di Dante in Italia nel Secolo XVIII*, cit., p. 127.

353. Michele BARBI, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, cit., pp. 17-18.

354. Aldo VALLONE, *Storia della critica dantesca del XIV al XX secolo*, cit., p. 630.

355. Vittorio ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, a cura di L. Russo, Firenze 1943, libro III, cap. II, pp. 195-296 ss.; vedi anche: Dante BIANCHI, *Dante e Vittorio Alfieri*, in *Dante e il Piemonte*, Torino 1922, pp. 325-342.

356. ID., *Estratto delle bellezze di Dante*, in Dante ALIGHIERI, *Divina Commedia con il commento di Giosafatte Biagioli*, Parigi 1818-1819.

357. Vincenzo MONTI, *Lettera a Giosafatte Biagioli, 2 dicembre 1819*, in "Giornale Arcadico", XLIX (1819) pp. 330-331.

358. Guido MAZZONI, *Almae luces. Malae cruces. Studi danteschi*, Bologna 1941, pp. 62-63.

359. Giuseppe PARINI, *De' principi particolari delle belle lettere applicati alle belle arti*, in ID., *Opere*, a cura di F. Reina, Milano 1804, vol. VI, pp. 159, p. 163; vedi anche: Domenico PETRINI, *La poesia e l'arte di G. Parini*, in *Dal Barocco al Decadentismo*, Firenze 1957, pp. 58-177; Walter BINNI, *Parini e l'Illuminismo*, in *La cultura illuministica in Italia*, Torino 1957, pp. 148-162.

360. Francesco REINA, *Vita di Giuseppe Parini*, in PARINI, *Opere*, cit., vol. I, p. XXXVII.

361. Girolamo TIRABOSCHI, *Storia della letteratura italiana*, cit., tomo V, pp. 503-504; sulla critica tiraboschiana a Dante vedi: Enzo ESPOSITO, *Dante nella storia del Tiraboschi*, in "L'Alighieri", X (1969), 2, pp. 62-67.

362. *La Divina Commedia, novamente corretta, spiegata e difesa da F.B.L.M.C.*, Roma 1791, 3 voll.; vedi: Paul COLOMB DE BATINES, *Bibliografia dantesca*, cit., vol. I, pp. 119-120; BRUNET, II, 17.

363. Karl WITTE, *Prolegomeni critici della Divina Commedia*, Berlino 1862, p. XXV.

364. Giovanni Andrea SCARTAZZINI, *Prolegomeni alla Divina Commedia*, Leipzig 1890, p. 530.

365. Vedi il saggio di Guido ZACCHETTI, *Il commento del Lombardi*, Roma 1899, pp. 47-49 che prende in esame le polemiche con il Dionisi del 1796 e sulle appropriazioni dai manoscritti del Torelli e del Perazzini.

366. Baldassarre LOMBARDI, *Lettera al Padre Francesco Piatti da Bergamo*, in Antonio FIAMMAZZO, *Per la fortuna di Dante, Appunti con documenti*, in "Giornale Dantesco", VIII (1900), p. 323.

367. Karl WITTE, *Prolegomeni critici della Divina Commedia*, cit., p. XXVI.

368. Giuseppe PELLI, *Memorie per servire alla vita di Dante Alighieri*, Firenze 1823.

369. Bartolomeo PERAZZINI, *Corructiones et adnotationes in Dantis Comoediam*, Verona 1775, ristampata in *Lettera critica intorno all'Epistole di Dante Alighieri di F. Scolari*, Venezia 1844.

370. Giuseppe TORELLI, *Opere varie in versi e in prosa*, a cura di A. Torri, Pisa 1830.

371. Giovanni Jacopo JACOPO DIONISI, *Serie di Aneddoti*, Verona 1785-1799.

372. *Ibid.*, vol. IV, p. 169 e ID., *Preparazione istorica e critica alla nuova edizione di Dante Allighieri*, Verona 1806, 2 voll.: vol. I, p. 2.

373. Ugo FOSCOLO, *Discorso...*, cit., p. 472.

374. Luigi SETTEMBRINI, *Ricordanze della mia vita*, par. VI, «Uno sguardo intorno a me», in *Opere scelte*, a cura di L. Negri, Torino 1955, p. 74.

375. Daniele MATTALIA, *L'esaltazione romantica. Cenni su Dante nella critica tedesca, inglese e francese*, in *I classici italiani nella storia della critica...*, cit., vol. I, pp. 55-56.

376. *Ibid.*, p. 58.

377. August Wilhelm SCHLEGEL, *Corso di letteratura drammatica*, Milano 1817 e Genova 1977, p. 11; ID., *Leçons sur l'histoire et la théorie des beaux-arts*, Paris 1830, e ID., *Le Dante, Pétrarque...*, Bonn 1842.

378. Friedrich SCHLEGEL, *Storia della letteratura antica e moderna*, Napoli 1858, e ID., *Frammenti critici e scritti di estetica*, Firenze 1937.

379. Georg Wilhelm HEGEL, *Lezioni di estetica, nella trascrizione di H.G. Hotho*, Roma-Bari 2000, p. 287.

380. Arturo FARINELLI, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, cit., p. 392.

381. Friedrich Wilhelm Joseph SCHELLING, *Filosofia dell'arte*, Milano 1998; e dello stesso, il famoso saggio *Dante in philosophischer Beziehung*, in *Werke*, Stuttgart 1856-58, vol. V, p. 152 ss; opera già tradotta in francese da C. BÉRNARD, *Écrits philosophiques de Schelling*, Paris 1847 e in italiano da Guido BATTELLI, *Dante considerato sotto l'aspetto filosofico*, Firenze 1905. Su tale saggio vedi: Ezio RAIMONDI, *Del saggio di Schelling su Dante*, in "Convivium", 2 (1947), pp. 173-180.

382. STENDHAL, *Racine et Shakespeare*, Paris 1822, p. 4.

383. Eugène DELACROIX, *Passo sulla mimesis nel giornale di Delacroix*, 9 maggio 1924.

384. George BYRON, *The Prophecy of Dante*, Venezia 1821.

385. Alphonse LAMARTINE, *Discours de reception à l'Académie Française*, in *Premières méditations poétiques. La mort de Socrate*, Paris 1848, p. 11.

386. Percy Bysshe SHELLEY, *Difesa della poesia*, Milano 1999, p. 116; e, nello stesso, *The Poetical Works*, rilegato con *Essays, Letters from abroad*, pp. 9-10.

387 Dante ALIGHIERI, *The Vision of Hell, Purgatory and Paradise. Translated by the Rev. Henry Francis Cary*, London [1814].

388. Thomas Babington MACAULAY, *An Essay on the Life and Works of John Milton*, Londra 1868.

389. Thomas CARLYLE, *Gli eroi*, Firenze 1903, pp. 124-127 e p. 144; vedi anche ID., *Dante e Shakespeare*, Firenze 1896.

390. Gino Francesco GOBBI, *Dante e Vincenzo Monti*, in *Studi su Dante. Dante nel Risorgimento*, cit., pp. 163-192.

391. Giuseppe GIUSTI, *Una chiacchierata ai lettori*, in "Giornale di Commercio", 17 gennaio 1838.

392. Giacomo LEOPARDI, *Zibaldone*, a cura di F. Flora, Milano 1949, vol. I, p. 1269.

393. *Ibid.*, p. 1509.

394. ID., *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Tutte le opere. Le Poesie e Prose*, a cura di F. Flora, Milano 1937-1949, 5 voll: vol. II, p. 521.

395. John Humphreys WHITFIELD, *Dante e Leopardi*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Danteschi*, cit., pp. 106-116: pp. 106 e 116.

396. Ugo FOSCOLO, *Discorso nel testo della Commedia di Dante*, in *La Commedia di Dante illustrata da Ugo Foscolo*, cit., vol. I, p. 435; vedi anche: Alberto CHIARI, *Dante e il Foscolo*, in *Studi su Dante. Dante nel Risorgimento*, Milano 1941, pp. 117-162.

497. Luigi RUSSO, *La nuova critica dantesca del Foscolo e del Mazzini*, in "Belfagor", IV (1949), 1, p. 621.

498. Ugo FOSCOLO, *Illustrazione dell'episodio di Francesca da Rimini nella Divina Commedia* ed *Esame critico dei commentatori di Dante*, in "The Edinburgh Review", XXIX (1818), pp. 434-474 e pp. 317-351.

499. ID, *Discorso sul testo della Divina Commedia*, Londra 1825 e Lugano 1828.

400. Luigi RUSSO, *La nuova critica dantesca del Foscolo e del Mazzini*, cit., p. 630.

401. Ugo FOSCOLO, *La Commedia di Dante Allighieri illustrata da Ugo Foscolo*, cit.

402. ID, *Essays on Petrarch by Ugo Foscolo. A parallel betwen Dante and Petrarca*, London 1823; [trad. it. di C. Ugoni, Lugano 1824 e Firenze 1825].

403. Vedi in questo stesso volume la sezione comprendente le relative schede redatte da P. Ortolani, M. Luppi, E. Manzini e A. R. Po.

404. Vedi in questo stesso volume il saggio di Anna Rosa VENTURI, *La fortuna di Dante nella cultura modenese*, cit., pp. 313-331. Vedi anche: Marc'Antonio PARENTI, *Saggio di una edizione della Commedia di Dante Allighieri secondo i migliori testi e colle spiegazioni più necessarie*, Modena 1843.

405. Gabriele ROSSETTI, *Commento analitico alla Divina Commedia*, Londra 1826-27; ID., *La Beatrice di Dante*, Londra 1842; Maria STICCO, *Dante e Gabriele Rossetti*, in *Studi su Dante. Dante nel Risorgimento*, cit., pp. 51-116.

406. Vincenzo GIOBERTI, *Del Bello*, Capolago 1846, poi Milano 1939, pp. 172-173; e ID., *Prolegomeni del primato morale e civile degli italiani*, Bruxelles 1845; e *Chiose alla Commedia*, Napoli 1860; *La Divina Commedia di Dante Alighieri ridotta a miglior lezione degli Accademici della Crusca con le chiose di Vincenzo Gioberti*, Napoli 1866; *Studi filologici*, in *V. Gioberti*, a cura di D. Fissore, Torino 1867; Valentino PICCOLI, *Il mito di Dante nella ideologia giobertiana*, in "Rassegna", 3 (1919), pp. 136-144; Carmelo SGROI, *L'estetica e la critica letteraria di Vincenzo Gioberti*, Firenze 1921; Carlo CALCATERRA, *Gli studi danteschi di Vincenzo Gioberti*, in *Dante e il Piemonte*, pp. 39-256.

407. Giuseppe MAZZINI, *Commento foscoliano alla Divina Commedia*, in *Scritti editi e inediti*, Roma 1881, vol. IV, p. 38. Vedi anche: Alfredo GALLETTI, *Dante e Mazzini*, in *Studi su Dante*, cit., pp. 25-50.

408. ID., *Dell'amor patrio di Dante*, in *Scritti editi e inediti*, cit., vol. II, pp. 19-40.

409. *Ibid.*, vol. II, p. 38.

410. ID., *Dell'amor patrio di Dante*, in *Dante*, Napoli 1907, pp. 75-95: p. 94.

411. Daniele MATTALIA, *Dante nella critica italiana del risorgimento: dal Foscolo al Gioberti*, in *I classici italiani nella storia della critica*, cit., vol. I, pp. 62-67.

412. Cesare BALBO, *Vita di Dante*, Firenze 1853.

413. Carlo TROYA, *Del Veltro allegorico di Dante*, Firenze 1826.

414. Michele BARBI, *Dante, vita, opere e fortuna*, cit., p. 127.

415. Giuseppe GIUSTI, *Postille alla Divina Commedia*, Città di Castello 1898, p. 37.

416. Ernesto TRUCCHI, *Dante e Manzoni*, in *Studi su Dante. Dante nel Risorgimento...*, cit., pp. 197-216.

417. *L'«Ottimo» commento della Divina Commedia. Testo inedito di un contemporaneo di Dante citato dalla Crusca*, a cura di A. Torri, Pisa 1827-29, 3 voll.

418. *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium nunc primum in lucem editum, consilio et sumptibus George John Vernon*, a cura di V. Nannucci, Firenze 1845, edizione dedicata «ad un illustre camaldolese» cioè papa Gregorio XVI, che contiene solamente i versi commentati secondo la lezione del codice *Riccardiano 1075*, con le postille a piè pagina degli altri più significativi.

419. *Cantica dell'Inferno con commento di autore anonimo ora per la prima volta dato in luce per cura di George John Warren Lord Vernon*, Firenze 1848, commento tratto dal codice Poggiali; e *Chiose alla cantica dell'Inferno di Dante Allighieri attribuite a Jacopo suo figlio, ora per la prima volta date in luce*, Firenze 1848, sempre per cura di Lord Vernon, e tratte oltre che dal codice Poggiali, da altri codici del secolo XIV. Il Vernon cura a distanza di dieci anni la stampa de *Le prime quattro edizioni della «Divina Commedia» letteralmente ristampate*, Londra 1858 in una rara e magnifica edizione in cento soli esemplari, curata da Antonio Panizzi che, nella presentazione, la indica come «nuovo monumento dell'onore che quel nobil uomo [Lord Vernon] porta all'Altissimo Poeta». Vedi Francesco DI PRETORO, *Lord Vernon e importanza delle sue ristampe*, in *La Divina Commedia nelle sue vicende attraverso i secoli*, cit., pp. 53-54.

420. *La Divina Commedia, col commento di Francesco da Buti pubblicato da Crescentio Giannini*, Pisa 1858-62, 3 voll., edizione della Crusca in 300 esemplari.

421. *Le chiose anonime della prima Cantica*, a cura di F. Selmi, Torino 1865.

422. *Il codice cassinese della «Divina Commedia» per la prima volta messo a stampa e comparato con le prime edizioni e testi a penna per cura dei Monaci Benedettini della Badia di Montecassino*, Montecassino 1865.

423. *La Commedia di Dante col Commento di Jacopo di Giovanni della Lana Bolognese*, a cura di L. Scarabelli, Milano 1865, magnifica edizione di soli duecento esemplari fuori commercio, edita per le manifestazioni del Centenario dantesco.

424. *La Divina Commedia, col commento di anonimo fiorentino del secolo XIV, ora per la prima volta stampato a cura di Pietro Fanfani*, Bologna 1866-1874, 3 voll., edizione della Crusca assai rara che fa parte della «Collezione di opere inedite e rare dei primi tre secoli della lingua».

425. *La Divina Commedia. L'Inferno: Canti I-XXIX. Spositione di Lodovico Castelvetro*, a cura di G. Franciosi, Modena 1866.

426. *La Commedia di Dante Alighieri col commento inedito di Stefano Talice da Ricaldone*, a cura di V. Promis e C. Negroni, Milano 1888, 3 voll.

427. Giovanni Andrea SCARTAZZINI, *Prolegomeni alla Divina Commedia*, cit.; cfr. Francesco TORRACA, *Studi danteschi*, Napoli 1912, pp. 9-42.

428. *La Divina Commedia. Testo critico della Società Dantesca italiana riveduto, col commento Scartazziniano in questa nona edizione rifatta da Giuseppe Vandelli*, Milano 1928; vedi: Giuseppe FANCIULLI, *Dante restaurato*, in "Libri del giorno", XI (1928), 12, pp. 705-707.

429. *La Divina Commedia col commento di Tommaso Casini*, Firenze 1887; seconda ediz. Firenze 1892; quarta ediz. Firenze 1895.

430. Francesco TORRACA, *La Divina Commedia di Tommaso Casini*, in "Nuova Antologia", XVIII (1888), pp. 552-60.

431. Aldo VALLONE, *Storia della critica dantesca*, cit., vol. II, p. 852.

432. *La Divina Commedia col commento di Giosafatte Biagioli*, Parigi 1818-19, 3 voll.

433. *La Divina Commedia col commento di Gabriele Rossetti*, Londra 1826-27, 2 voll.

434. *La Divina Commedia col commento di Paolo Costa*, Bologna 1826-27, Firenze 1830, Napoli 1830, Colle 1844, Venezia 1852, Milano 1855.

435. *La Commedia di Dante col commento di Niccolò Tommaseo*, Venezia 1837 e Milano 1854.

436. *La Divina Commedia nuovamente riveduta nel testo e dichiarata da Brunone Bianchi*, Firenze 1846, 1849, 1854 e 1857.

437. *La Divina Commedia col commento di Pietro Fraticelli*, Firenze 1852, 3 voll.

438. *La Divina Commedia col commento di Raffaele Andreoli*, Napoli 1856 e 1863.

439. Giambattista GIULIANI, *Sul metodo di commentare la Divina Commedia*, Firenze 1861; e ID., *Dante spiegato con Dante*, in *Dante e il suo secolo*, Firenze 1865, pp. 353-381; *La Divina Commedia raffrontata nel testo giusta la ragione e l'arte dell'autore*, Firenze 1880.

440. *La Divina Commedia con commento del Prof.Giacomo Poletto*, Roma 1895.

441. Francesco TORRACA, *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento del Prof. Giacomo Poletto*, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", II (1895), pp. 168-190; 194-214, ripubblicata sotto il titolo *Di un commento nuovo alla Divina Commedia*, Bologna 1899.

442. ID., *Di un Commento nuovo alla Divina Commedia*, cit., p. 102.

443. Niccolò TOMMASEO, *Nuovi studi su Dante*, Torino 1865; vedi anche: Michele DI NARDO, *Dante e Tommaseo*, in *Studi su Dante*, cit., pp. 217-274.

444. Michele BARBI, *Dante, vita, opere e fortuna*, cit., p. 127.

445. Aldo VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, cit., vol. II, p. 775.

446. Karl WITTE, *La Divina Commedia ricorretta sopra quattro dei più autorevoli testi a penna*, Berlino 1862, pp. LXIV-LXV; [ed. it. *La Divina Commedia all'intelligenza di tutti*, Firenze 1864].

457. Gianfranco FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, cit., pp. 69-70; ID., *La filologia dantesca di Carlo Witte*, in *Dante e la cultura tedesca*, Convegno di studi danteschi (Bressanone 1965), Padova 1967, pp. 111-139. Sull'opera del Witte vedi anche: Filippo SCOLARI, *Intorno al merito da dover esser riferito alla splendida edizione ora procurata dal prof. Carlo Witte*, Venezia 1862; Edward MOORE, *On the text of Witte's Berlin edition*, in *Contributions to the textual criticism of Divina Commedia*, Cambridge 1889.

448. Ernesto MONACI, *Sulla classificazione dei manoscritti della Divina Commedia*, in "Rendiconti R. Accademia dei Lincei", VI (1888), 8, pp. 229-237.

449. Adolfo MUSSAFIA, *I codici della Divina Commedia che si conservano nella biblioteca Imperiale di Vienna e alla reale di Stoccarda*, in "Rendiconti delle tornate Imperiale Reale Accademia", XLIX (1865), pp. 141-142.

450. Carlo TÄUBER, *I capostipiti dei manoscritti della Divina Commedia*, Winterthur 1889.

451. Vittorio ROSSI, *Un nuovo lavoro sui codici della Divina Commedia*, in "Rivista delle Biblioteche", II (1889), pp. 41-44.

452. Edward MOORE, *Contributions of the Textual Criticism of Divina Commedia*, cit.

453. *Tutte le opere di Dante Alighieri nuovamente rivedute nel testo da E. Moore*, Oxford 1894; vedi anche: Edward MOORE, *Studies in Dante*, Oxford 1896-1917, 4 voll.

454. Michele BARBI, *Per il testo della Divina Commedia*, Roma 1891.

455. ID., *Gli studi danteschi e il loro avvenire in Italia*, in "Giornale dantesco", I (1893), pp. 1-19 e poi in *Problemi di critica dantesca*, Firenze 1934, vol. I, pp. 1-27.

456. Cfr. ID., *La Nuova filologia e l'edizione dei nostri classici da Dante a Manzoni*, Firenze 1938.

457. ID., *Canone di luoghi scelti (396 loci critici)*, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", nuova serie, IV (1897), pp. 137-158.

458. *La Divina Commedia [con] la lezione curata da Giuseppe Vandelli per l'edizione critica delle opere di Dante promossa dalla Società Dantesca Italiana*, Firenze 1921; Giuseppe VANDELLI, *Note sul testo critico della Divina Commedia*, in "Società Dantesca", IV (1921), pp. 39-84; VI (1923), pp. 45-98; VII (1923), pp. 97-102.

459. Giuseppe TODESCHINI, *Scritti su Dante*, Vicenza 1872.

460. Alessandro D'ANCONA, *Della Beatrice di Dante*, Firenze 1865; e la raccolta *Scritti danteschi*, Firenze 1912-13.

461. Adolfo BARTOLI, *Storia di letteratura italiana*, Firenze 1884, vol. V.

462. Domenico COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, Firenze 1872.

463. Tommaso CASINI, *Scritti danteschi*, Città di Castello 1913.

464. Michele SCHERILLO, *Alcuni capitoli della biografia di Dante Alighieri*, Torino 1896.

465. Vittorio ROSSI, *Scritti di critica letteraria*, vol. I, Firenze 1930.

466. Francesco D'OVIDIO, *Studi sulla Divina Commedia*, Palermo 1901; ID., *Nuovi studi danteschi*, Milano 1906-07; ID., *Nuovo volume di studi danteschi*, Caserta 1926.

467. Francesco NOVATI, *Indagini e postille dantesche*, Bologna 1881.

468. Isidoro DEL LUNGO, *Dino Compagni e la sua «Cronica»*, Firenze 1879-80; ID., *Dell'esilio di Dante*, Firenze 1881; ID., *Dal secolo e dal poema di Dante*, Bologna 1888; ID., *Beatrice nella vita e nella poesia del sec. XIII*, Milano 1891; ID., *La figurazione del Medio Evo italiano nel poema di Dante*, Firenze 1891.

469. Pio RAJNA, *Dante. La vita, le opere, le grandi città dantesche*, Milano 1921.

470. Giuseppe Lando PASSERINI, *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, Torino 1924-1929.

471. Nicola ZINGARELLI, *Dante*, Milano 1899-1901.

472. Michele BARBI, *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, cit.; ID., *Studi sul Canzoniere di Dante*, Firenze 1915; ID., *Con Dante e coi suoi interpreti*, Firenze 1940; ID., *Dante. Vita opere e fortuna con due saggi su Francesca e Farinata*, Firenze 1950.

473. Edward MOORE, *Studies in Dante*, cit., S. I-II-III, 1896-1902.

474. Paget Jackson TOYNBEE, *Dante Studies*, Oxford 1921.

475. Karl HEGEL, *Über den historichen Werth der älteren Dante-Commentare*, Lipsia 1879

476. Franz Xaver KRAUS, *Dante*, Leipzig 1897.

487. Karl WITTE, *Dante-Forschungen*, Halle 1869-79.

478. Giovanni Andrea SCARTAZZINI, *Commento alla Divina Commedia*, Lipsia 1874-1890; ID., *Dante in Germania, Bibliografia dantesca alemanna dal secolo XIV ai nostri giorni*, Milano 1881-1883; ID., *Enciclopedia dantesca*, Milano 1896-1899.

479. Foscarina Trabaudi FOSCARINI, *Della critica letteraria del Carducci*, Bologna, 1911 p. 167 ss.; Domenico PETRINI, *De Sanctis e Carducci*, in "Irpinia", IV (1932), 5, p. 404 ss.; Aldo BORLENGHI, *La critica letteraria da De Sanctis a oggi*, in *Letteratura italiana. Le Correnti*, Milano 1956, vol. II, pp. 937-1054.

480. Stefania MARTINI, *Dante e la «Commedia» nell'opera di Carducci giovane (1846-1865)*, Genova 1999.

481. Giosuè CARDUCCI, *Primizie e reliquie*, Bologna 1928, p. 236.

482. ID., *Studi saggi e discorsi*, in *Opere*, Bologna 1898, vol. X, p. 373.

483. ID., *Ceneri e Faville serie I 1859-1870*, in *Opere*, Bologna 1891, vol. V, pp. 332-333.

484. *Ibidem*, pp. 323-332, e in "Ateneo italiano", 21 gennaio 1866.

485. ID., *Studi saggi e discorsi*, cit., pp. 363-364.

486. ID., *Delle Rime di Dante*, in *Studi letterari*, in *Opere*, Bologna 1893, vol. VIII, pp. 73-202.

487. ID., *Della varia fortuna di Dante*, in *Studi letterari*, cit., pp. 131-298.

488. ID., *L'opera di Dante*, in *Discorsi letterari e storici*, in *Opere*, Bologna 1889, vol. I, pp. 203-236.

489. *Ibid.*, pp. 225, 228.

490. Aldo VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, cit., vol. II, p. 857.

491. Giosuè CARDUCCI, *Della varia fortuna di Dante*, cit., p. 138.

492. Giosuè CARDUCCI, *La canzone di Dante «Tre donne intorno al cor mi son venute»*, in *Poesia e storia*, in *Opere*, Bologna 1905, vol. XVI, pp. 1-50.

493. Aldo VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, cit., p. 858.

494. Walter BINNI, *Amore del concreto e situazione nella prima critica desanctisiana*, in *Critici e poeti del Cinquecento e del Novecento*, Firenze 1951, pp. 104.

495. Francesco DE SANCTIS, *Dell'argomento della «Divina Commedia»*, in: *Saggi critici a cura di Luigi Russo*, Bari 1952, vol. II, pp. 88-100; ID., *Carattere di Dante e sua utopia*, in: *Saggi critici a cura di Luigi Russo*, Bari 1952, vol. II, pp. 101-114.

496. ID., *Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari 1926, pp. 215-216.

497. *Ibid.*, pp. 217-218.

498. Natalino SAPEGNO, *Gli studi danteschi di F. De Sanctis*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Danteschi*, cit., p. 104.

499. *Ibid.*, pp. 100-101.

500. Cesare GARBOLI, *Struttura e poesia nella critica dantesca contemporanea*, in "Società", VIII (1952), I, pp. 20-44.

501. Natalino SAPEGNO, *Gli studi danteschi di Francesco De Sanctis*, cit., pp. 104-105; sulla critica dantesca del De Sanctis vedi anche: Lorenzo FILOMUSI GUELFI, *Il poema dantesco nella critica di Francesco De Sanctis*, in "Nuovo Giornale Dantesco", I (1917), pp. 5-15; Benedetto CROCE, *Intorno alla storia della critica dantesca*, Appendice a *Poesia di Dante*, Bari 1921; Francesco BIONDOLILLO, *La critica di Francesco De Sanctis*, Napoli 1936; Edmondo CIONE, *Francesco De Sanctis*, Messina-Milano 1938; Attilio MOMIGLIANO, *Le lezioni torinesi del De Sanctis*, in *Elzeviri*, Firenze 1945, pp. 1-7; Gianfranco CONTINI, *Introduzione a una scelta di Scritti critici di Francesco De Sanctis*, Torino 1949; Walter BINNI, *Amore del concreto e situazione nella prima critica desanctisiana*, in *Critici e poeti dal Cinquecento e dal Novecento*, Firenze 1951, pp.99-116; Cesare GARBOLI, *Struttura e poesia nella critica dantesca contemporanea*, in "Società", VIII (1952), pp. 20-44; Sergio ROMAGNOLI, *Introduzione alle lezioni e saggi su Dante*, Torino 1955; ID., *Lo svolgimento della critica dantesca del De Sanctis*, in *Studi sul De Sanctis*, Torino 1962, pp. 139-183; Augusto GUZZO, *Il Paradiso e la critica di Francesco De Sanctis*, in "Rivista d'Italia", XXVII (1924), pp. 456-479; Piero PIZZO, *La Divina Commedia nei giudizi di Hegel, di Th.Vischer e di Francesco De Sanctis*, in *Festschrift Louis Gauchat*, Aarau 1926, pp. 450-481.

502. Giosuè CARDUCCI, *L'opera di Dante*, cit., p. 219.

503. Michele BARBI, *Brevi notizie sulla Società Dantesca Italiana dalla sua costituzione*, in "Bullettino della Società Dantesca", I (1890), pp. 17-23; Guido MAZZONI, *Mezzo secolo di vita della Società Dantesca Italiana*, in *Studi di Dante*, Conferenze dantesche a cura del Comitato Milanese della Società Dantesca Italiana (Milano 1935), pp. 29-36; ID., *La Società Dantesca Italiana e la formazione delle Società Dantesche straniere*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Danteschi*, cit., pp. 45-55.

504. *Le Opere di Dante. Testo critico della Società Dantesca italiana*, a cura di M. Barbi, E. G. Parodi, F. Pellegrini, E. Pistelli, P. Rajna, E. Rostagno, G. Vandelli, M. Casella, Firenze 1921.

505. Gianfranco FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, cit., p. 72; Francesco MAZZONI, *Mezzo secolo di vita della Società Dantesca Italiana*, cit., pp. 29-36; ID., *La Società Dantesca Italiana e la formazione della Società Dantesca straniera*, cit., pp. 45-55.

506. Mario CASELLA, *Per il testo critico del «Convivio» e della «Divina Commedia»*, Bologna 1944, p. 30.

507. *La Divina Commedia*, testo critico a cura di M. Casella, Bologna 1923.

508. *La Divina Commedia*, testo critico a cura di G. Vandelli, Firenze 1922; Milano 1924; Firenze 1927; Milano 1928.

509. *La Divina Commedia nuovamente commentata da Francesco Torraca*, Milano 1930.

510. *La Divina Commedia*, a cura di D. Guerri, Bari 1933.

511. *La Divina Commedia*, a cura di Siro A. Chimenz, Torino 1962.

512. *La Vita Nuova*, a cura di M. Barbi, Firenze 1932, (Edizione Nazionale delle opere di Dante promossa dalla Società Dantesca Italiana, I).

513. Michele BARBI, *Un cinquantennio di studi danteschi (1886-1936)*, in *Problemi fondamentali per un nuovo commento della Commedia*, Firenze 1956, p. 158.

514. *Opere di Dante*. Nuova edizione. Migliorata nel testo, largamente commentata, con traduzione dei testi latini, promossa da Michele Barbi, diretta da Vittore Branca, Francesco Maggini, Bruno Nardi sotto gli auspici della Fondazione «Giorgio Cini» di Venezia, Firenze 1937.

515. Guido MAZZONI, *Il nome di Dante e le due Società italiane intitolate a Lui*, in "Archivio Storico Italiano", LXXIX (1921), pp. 76-91.

516. Dante ALIGHIERI, *Inferno*, XI, 107.

517. Dante ALIGHIERI, *De Monarchia*, I, 8; I, 13.

518. Sigmund FREUD, *Lettera a Wilhelm Fliess*, 20 agosto 1898.

519. Luigi SCORRANO, *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Ravenna 1994, p. 7; ID., *Modi ed esempi di dantismo novecentesco*, Lecce 1976.

520. Augusto VICINELLI, *Cronaca e storia degli studi danteschi del Pascoli*, in "Studi Danteschi", XXXI (1953), pp. 5-80; e Giovanni GETTO, *Pascoli dantista*, in "Lettere italiane", I (1949), pp. 35-59.

521. Luigi SCORRANO, *Dante e i crepuscolari*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Atti del Convegno di Studi (Casa di Dante, Roma, 6-7 maggio 1977), Roma 1979, pp. 129-161.

522. Piero BIGONGIARI, *L'ermetismo e Dante*, *ibid.*, pp. 203-216.

523. Vedi anche: *Dante among the moderns*, a cura di S. Y. McDougal,

London 1985; Giorgio BARBERI SQUAROTTI, *L'ultimo trentennio*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, cit., pp. 245-277; Carlo BO, *Dante e la poesia italiana contemporanea*, in "Terzo Programma", 4 (1965), pp. 192-199; Anna DOLFI, *Dante e i poeti del Novecento*, in "Studi Danteschi", LVIII (1986 [ma 1990]), pp. 307-342; Giovanni GETTO, *Dante e il gusto del Novecento*, in *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Firenze 1953, pp. 208-221; Emerio GIACHERY, *Dante nella coscienza letteraria del Novecento*, in "L'Alighieri", XIX (1978), 1, pp. 65-70; Adelia NOFRI, *Dante e il Novecento*, in "Studi Danteschi", XLVIII (1971), pp. 185-209; Zygmunt G. BARANSKI, *The power of influence: aspects of Dante's presence in Twentieth-Century Italian Culture*, in "Strumenti critici", 3 (1986), pp. 343-376.

524. Nicola ZINGARELLI, *Dante*, cit..

525. Giovanni PASCOLI, *Minerva oscura*, Livorno 1896; e ID: *Sotto il velame*, Messina 1900; *La mirabile visione*, Messina 1902; *In Or San Michele*, Messina 1903; e *Scritti danteschi*, Milano 1950.

526. Karl VOSSLER, *Die göttliche Komödie. Entwickelungsgeschichte und Erklärung*, Heidelberg 1907-1910; *La Divina Commedia…*, Bari 1927, seconda ed. trad.; su tale opera vedi: Luigi RUSSO, *Problemi di metodo critico*, Bari 1929, e Salvatore FRASCINO, *Per la nuova edizione del Dante di K. Vossler*, in "Cultura", VI (1927), pp. 109-124.

527. Benedetto CROCE, *La poesia di Dante*, cit., pp. 201, 204.

528. Daniele MATTALIA, *Dante nell'interpretazione del De Sanctis e nella critica storico-positiva. Pascoli. Vossler. Elementi sintomatici negli studi danteschi del primo Novecento*, in *I classici italiani nella storia della critica*, cit., vol. I: *Da Dante al Tasso*, p. 76.

529. Giovanni GENTILE, *Pensiero e poesia nella Divina Commedia*, in *Frammenti di estetica e letteratura*, Lanciano 1921, pp. 204-250.

530. Benedetto CROCE, *La poesia di Dante*, cit., p. 7.

531. ID., *Estetica*, Milano 1904.

532. ID., *La poesia di Dante*, cit.

533. *Ibid.*, pp. 199-200.

534. *Ibid.*, pp. 70-71.

535. M. ROSSI, *Gusto filologico e gusto poetico*, Bari 1942, pp. 201-257.

536. Cfr. A. VALLONE, *Gli studi danteschi dal 1940 al 1949*, Firenze 1950; R. FRATTAROLO, *Studi su Dante dal Trecento all'età romantica*, Ravenna 1970; E. ESPOSITO, *Gli studi danteschi dal 1950 al 1964*, Roma 1965.

537. Giovanni GENTILE, *Pensiero e poesia nella Commedia*; ID., *La profezia di Dante*, saggi editi in *Frammenti di estetica e letteratura*, cit., rispettivamente a pp. 204-250 e 251-296; *La filosofia di Dante*, in *Dante e Manzoni*, Firenze 1923, pp. 63-106.

538. Ugo COSMO, *Vita di Dante*, Bari 1930; ID., *L'ultima ascesa*, Bari 1936; ID., *Guida a Dante*, Firenze 1964.

539. Salvatore BREGLIA, *Poesia e struttura nella Divina Commedia*, Genova 1934.

540. V. ARANGIO-RUIZ, *Il problema estetico della Commedia*, in *Arte e filosofia*, Genova 1935, pp. 9-53.

541. Luigi TONELLI, *Dante e la poesia dell'ineffabile*, Firenze 1934.

542. Giovanni GETTO, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze 1947.

543. Giovanni Battista DE SANCTIS, *L'unità poetica nella Divina Commedia*, Città di Castello 1943.

544. Luigi PIETROBONO, *Struttura allegorie e poesia nella Divina Commedia*, in "Giornale dantesco", XLIII (1943), pp. 9-45 e in *Nuovi Saggi danteschi*, Torino 1954, pp. 245-277, ove ripropone la sua interpretazione dantesca già espressa ne *Il Poema sacro*, Bologna 1915.

545. Mario SANSONE, *Natura e limiti del rapporto di struttura e poesia nella critica dantesca*, in *Studi di storia letteraria*, Bari 1950, pp. 95-170.

546. Mario APOLLONIO, *Saggio su Dante*, in *Uomini e forme nella cultura italiana delle origini*, Firenze 1934, pp. 337; e *Dante, storia della Commedia*, Milano 1954.

547. Luigi RUSSO, *La critica letteraria e contemporanea*, Bari 1942-43, 3 voll.

548. Attilio MOMIGLIANO, *Il paesaggio della «Divina Commedia»* e *La personalità di Dante e i canti di Cacciaguida*, in *Dante, Manzoni, Verga*, Messina 1955, pp. 5-32: p. 5. Vedi anche gli articoli raccolti in *Elzeviri*, Firenze 1945.

549. Francesco FLORA, *Storia della letteratura italiana*, Milano 1938, pp. 131-202.

550. Benedetto CROCE, *Stato degli studi estetici in Italia*, in IDEM, *Indagini su Hegel e schiarimenti filosofici*, Bari 1952, pp. 222-228.

551. Giulio BERTONI, *Dante Alighieri. Profilo*, Genova 1913.

552. ID., *L'estetica di Dante e il canto XIX del Paradiso*, in "Archivum Romanicum", VIII (1924), pp. 239-255.

553. ID., *Lingua e pensiero*, Firenze 1932; *La lingua di Dante*, in *Lingua e poesia*, Firenze 1937, pp. 27-50; *Fra la lingua di Dante e del Petrarca*, in *Lingua e cultura*, Firenze 1939, pp. 225-249.

554. ID., *Lingua e poesia*, cit., pp. 16 e 21.

555. Ernesto Giacomo PARODI, *Il dare e l'avere fra i pedanti e i geniali*, a cura di A. Schiaffini, Città di Castello 1923, pp. 32-33.

556. ID., *Poesia e storia della Divina Commedia*, Napoli 1921, riedita a Vicenza nel 1957 a cura di G. Folena.

557. Cfr. Michele BARBI, *La Nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze 1938.

558. ID., *Dante. Vita, opere e fortuna*, Firenze 1933.

559. ID., *Problemi di critica dantesca*, Firenze 1934-41, 2 voll.

560. *Ibid.*, vol. I, pp. 1-27.

561. ID., *Problemi fondamentali per un nuovo commento della Divina Commedia*, cit.

562. ID., *Poesia e struttura nella Divina Commedia*, *ibid.*, p. 9; vedi anche ID., *Con Dante e con i suoi interpreti*, Firenze 1941. Sullo stesso autore vedi: Luigi PIETROBONO, *Necrologio*, in "Giornale Dantesco", XLII (1941), pp. 169-171; Natalino SAPEGNO, *Michele Barbi*, in "Studi medievali", XIV (1941), pp. 186-191; Attilio MOMIGLIANO, *Il dantismo di Michele Barbi*, in *Elzeviri*, cit., pp. 34-38; Bruno NARDI, *Due maestri*, Roma 1960.

563. Salvatore BATTAGLIA, *Linguaggio reale e figurato nella Divina Commedia*, in *Atti del I Congresso Nazionale di Studi Danteschi. Dante nel secolo dell'Unità d'Italia*, cit., pp. 21-44.

564. Luigi PIETROBONO, *Nuovi saggi danteschi*, Torino 1954, p. 45.

565. ID., *La Commedia e il movimento profetico medievale*, in *Il Poema sacro*, Bologna 1915, pp. 4; ID., *Struttura allegoria e poesia nella Divina Commedia*, in *Nuovi saggi danteschi*, cit., pp. 245-277; *L'allegorismo e Dante*, *ibid.*, pp. 37-54; vedi Aldo VALLONE, *La critica dantesca nel Novecento*, cit., pp. 206-211, 341-386.

566. Antonino PAGLIARO, *Simbolo e allegoria nella Divina Commedia*, in "L'Alighieri", IV (1963), 2, pp. 3-35.

567. ID., *Altri saggi di critica semantica*, Messina 1961, p. 188; ID., *Il testo della Divina Commedia e l'esegesi*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna 1961, pp. 307-33; e *Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, Firenze-Messina 1966.

568. Aldo VALLONE, *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, cit., vol. II, p. 1012.

569. Gian Luca PIEROTTI, *Le ripetizioni nella Divina Commedia*, in "L'Alighieri", XVIII (1977), 1, pp. 3-28.

570. Galvano DELLA VOLPE, *Critica del gusto*, Milano 1960, pp. 46-51.

571. Charles Santhward SINGLETON, *Dante Studies*, I: *Comedia: Elements of Structure*, Cambridge 1954; *Dante studies*, II: *Comedia: Journey to Beatrice*, Cambridge 1958; entrambi tradotti in italiano tra il 1961 e il 1962; ID., *An essays on the Vita Nuova*, Cambridge 1958. Sul Singleton vedi: Gianfranco CONTINI, *Un libro americano su Dante*, in *Un'idea di Dante*, Torino 1976, pp. 218-224.

572. Cfr. il saggio di Johan CHYDENIUS, *The Typological Problem in Dante*, Helsingfors 1960. Dante DELLA TERZA, *Studi danteschi in America*, in "La Rassegna della Letteratura italiana", 64 (1960), 2, pp. 218-230.

573. Leo SPITZER, *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Milano 1976; vedi anche: Aldo VALLONE, *Gli studi danteschi di Leo Spitzer*, Roma 1961.

574. Un'acuta sintesi delle nuove vie della critica offre Vittorio RUSSO, *Prospettive della letteratura della Commedia*, in "Esperienze letterarie", IV (1979), 3, pp. 61-80. Sul veloce, continuo evolversi delle vicende culturali anche all'interno di uno stesso autore vedi: Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris 1964 e ID., *Leçons*, Paris 1978.

575. Tradotti e riuniti da Dante DELLA TERZA, *Studi su Dante*, Milano 1963; ID., *Erich Auerbach*, in "Belfagor", XVIII (1963), 3, pp. 306-322.

576. Erich AUERBACH, *Figura*, in *Studi su Dante*, cit., p. 209 ss.

577. Daniele MATTALIA, *Dante Alighieri*, Firenze 1954, vedi anche la recensione di Francesco Mazzoni in "Studi danteschi", XXXII, (1955), 1, pp. 163-176 che loda anzitutto l'iniziativa di Walter Binni di avere concepito e diretto un'opera dedicata esplicitamente alla «storia della critica», nel cui primo volume appare proprio il lavoro del Mattalia. Sulle «posizioni d'oggi» della critica dantesca vedi Aldo VALLONE, *Dante*, cit., pp. 660-679.

578. Leo SPITZER, *Speech and Language in Inferno XIII*; *The Farcical Elements in Inferno: Cantos XXI-XXIII*; *The Addresses to the Reader in the «Commedia»*, saggi raccolti nel volume *Romanische Literatur. Studien: 1936-1956*, Tübingen 1959, pp. 544-95.

579. Mario FUBINI, *Due studi danteschi*, Firenze 1951.

580. Gianfranco CONTINI, *Commento alle Rime*, Torino 1939.

581. ID., *Un'interpretazione di Dante*, in "Paragone", 188 (1965), pp. 3-42; e ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1970; ID., *Un'idea di Dante*, Torino 1976.

582. ID., *La questione del Fiore*, in "Cultura e Scuola", IV, 13-14 (1965) pp. 768-773; vedi anche: Aldo VALLONE, *Dante*, Padova 1973, pp. 623-648.

583. Natalino SAPEGNO, *La Divina Commedia*, Firenze 1955.

584. Gianfranco FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, cit., p. 77.

585. Natalino SAPEGNO, *Storie letterarie del Trecento*, Milano 1963, p. 2 e *passim*; e ID.: *Compendio di storia sulla letteratura italiana*, Firenze 1941, vol. I, pp. 107-150; *La critica dantesca dal 1921 ad oggi*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, cit., pp. 263-274.

586. ID., *La Vita Nuova*, Firenze 1943; vedi anche Cesare SEGRE, *Natalino Sapegno e la Divina Commedia*, in *Letture Classensi, Dante nei commenti del Novecento*, Ravenna 1994, vol. 23, pp. 45-52.

587. Natalino SAPEGNO, *Le Rime di Dante*, in "La Cultura", IX (1930), pp. 801-817.

588. Edoardo SANGUINETI, *Tre studi danteschi*, Firenze 1960; e *Interpretazione di Malebolge*, Firenze 1961.

589. Ettore CACCIA, *I commenti danteschi del Novecento*, in *Dante nella critica d'oggi*, a cura di U. Bosco, Firenze 1965, pp. 298-313; Aldo VALLONE, *La critica dantesca del Novecento*, Firenze 1976.

590. Francesco DE SANCTIS, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Torino 1967, p. 637.

591. La *Divina Commedia* riveduta nel testo e annotata da G. A. Scartazzini già pubblicata a Lipsia dal 1874 al 1882, rifatta per quanto riguarda l'*Inferno* e riedita a Lipsia nel 1900, e poi pubblicata a Milano nel 1903 per la curatela di G. Vandelli: *La Divina Commedia commentata da G. A. Scartazzini*: sesta edizione riveduta e corretta; vedi: Michelangelo PICONE, *I commenti danteschi dell'inizio del Novecento*, in *Letture classensi*, cit., pp. 15-28; Reto ROEDEL, *Scartazzini*, Chiasso 1969.

592. *La Divina Commedia commentata da G. A. Scartazzini* cit., in *Problemi di critica dantesca*. Prima Serie, Firenze 1934, pp. 234-254 e quella di Giuseppe PARODI, *Note per un commento alla Divina Commedia*, in *Lingua e letteratura*, Venezia 1957, vol. II, pp. 329-398.

593. *La Divina Commedia commentata da T. Casini*, Firenze 1889 e poi ripubblicata all'interno della serie della "Biblioteca scolastica dei classici italiani" diretta da Giosuè Carducci, Firenze 1892, e riedita a Firenze, nel 1921 «rinnovata e accresciuta per cura di S. A. Barbi»; vedi: Francesco MAZZONI, *Tommaso Casini e l'esegesi della «Divina Commedia»*, in *Contributio di filologia dantesca*, Firenze 1966, pp. 213-327; e ID., *Introduzione*, in *La Divina Commedia: Inferno con i commenti di T. Casini, S. A. Barbi e di A. Momigliano*, Firenze 1974, pp. XI-XXVII.

594. Michele BARBI, recensione di *La Divina Commedia di Dante Alighieri, nuovamente commentata da F. Torraca*, Milano-Roma 1905-1907, in *Problemi di critica dantesca*, cit., pp. 197-234; vedi anche: Alfredo SISCA, *Il commento di Francesco Torraca*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, a cura di A. e P. Bonaro, Firenze 1975, pp. 583-99.

595. BARBI, recensione a *La Divina Commedia di Dante Alighieri…*, cit., p. 198.

596. *«La Divina Commedia» edited and annotated by C. H. Grandgent*, Boston 1909-1913.

597. Charles Hall GRANDGENT, *Dante in the United States*, in "Italy America Review", I (1936), 1, pp. 1-4; Antonio RUSSI, *La critica letteraria in America*, in "Paragone", III (1952), 26, pp. 3-41.

598. *La Commedia con le esposizioni di G.L. Passerini*, Firenze 1911.

599. M.-BARBI, recensione di *La Divina Commedia di Dante Alighieri commentata da G. L. Passerini*, Firenze 1918, in *Problemi di critica dantesca*, cit. pp. 254-295.

600. Benedetto CROCE, *Pagine sparse*, *vol. I: Letteratura e cultura*, Bari 1960, pp. 60-61.

601. Vedi il Commento alle tre Cantiche di Vittorio ROSSI e Salvatore FRASCINO, stampato a Roma in tempi diversi dal 1941 al 1963.

602. *La Divina Commedia di Dante Alighieri, commentata da Attilio Momigliano*, Firenze 1945-47, voll. 3; vedi Emilio BIGI, *Il commento di Attilio Momigliano*, in *Letture classensi*, cit., pp. 29-44.

603. *La Divina Commedia, commentata da Carlo Grabber*, Firenze 1938-40, 3 voll. e poi Milano 1950 e Bari 1964; Ferrando SALSANO, *Il commento di Grabber alla «Divina Commedia»*, in "L'Alighieri", VII (1966), 1, pp. 81-88.

604. *La Divina Commedia, commentata da Manfredi Porena*, Bologna 1955.

605. *La Divina Commedia nel commento di Natalino Sapegno*, Milano

1955; Cesare SEGRE, *Natalino Sapegno e la Divina Commedia*, in *Letture Classensi*, Ravenna 1994, pp. 45-52.

606. Siro A. CHIMENZ, *Introduzione a La Divina Commedia*, Torino 1962 e poi 1968; sul lavoro del Chimenz vedi Gabriele MURESU, *I commenti di Grabher e di Chimenz*, in *Letture classensi*, cit., pp. 65-83.

607. Siro A. CHIMENZ, *Studi danteschi*, in "Nuova Antologia", LXXXIV (1949), pp. 310-316.

608. ID., *Dante*, Milano 1954.

609. Mario MARTI, recensione a Siro A. CHIMENZ, *Dante*, cit., in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXXXII (1955), pp. 290-296: p. 292.

610. Siro A. CHIMENZ, *Per il testo e la chiosa della Divina Commedia*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXXXIII (1966), 402, pp. 161-188.

611. Gianfranco FOLENA, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, cit., pp. 76-77.

612. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano 1966-67, 4 voll., dei quali il primo è dedicato all'*Introduzione* e gli altri rispettivamente alle tre *Cantiche*; l'opera è preceduta da altri suoi saggi: *Proposte per un testo base della Divina Commedia*, in "Filologia romanza" (1955), pp. 337-365; *L'antica tradizione manoscritta della Commedia*, in "Studi Danteschi", XXXIV (1957), pp. 7-126; *Radiografia del Landiano*, in "Studi Danteschi", XXXV (1958), pp. 5-27. Sul primo studio del lavoro del Petrocchi vedi: Aldo VALLONE, *Nota sul testo e sulla pubblicazione della «Commedia»*, in *La critica dantesca del Settecento e altri saggi danteschi*, Firenze 1961, pp. 65-67. Del Petrocchi vedi ancora: *Itinerari Danteschi*, Bari 1969 e *L'Inferno di Dante*, Milano 1978.

613. Rene WELLEK, Austin WARREN, *Theory of Literature*, New York 1942; Emilio BETTI, *Teoria generale dell'interpretazione*, Milano 1990; Mario CORTI, *Il viaggio testuale*, Torino 1978; Cesare SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino 1985; Ezio RAIMONDI, *Ermeneutica e Commento: teoria e pratica dell'interpretazione del testo letterario*, Firenze [1990]; il saggio chiarificatore di Cesare SEGRE, *Ermeneutica e strutture storiche*, in *Notizie della crisi. Dove va la critica letteraria*, Torino 1993; Jean GRONDIN, *L'Universalité de l'herméneutique*, Paris 1993.

614. Andrea BATTISTINI, Ezio RAIMONDI, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino 1990.

615. *Il Commento ai testi*: Atti del Seminario (Ascona, 2-9 settembre 1989), a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin 1992.

616. Anna Maria CHIAVACCI LEONARDI, *Problemi di un commento alla «Commedia»*, in *La Commedia con il Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Milano 1991, pp. 215-231; Francesco MAZZONI, *Problemi di un commentatore*, in *Letture classensi*, cit., pp. 85-125.

617. Per l'edizione contemporanea delle Opere minori e gli specifici studi su di esse, cfr. la nota bibliografica e soprattutto le ampie bibliografie che accompagnano le monografie dell'Alighieri: Michele BARBI, *Dante. Vita, opere e fortuna*, cit.; Nicola ZINGARELLI, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Firenze 1933; Ugo COSMO, *Guida a Dante*, cit.; Mario APOLLONIO, *Dante. Storia della Commedia*, cit.; Siro A. CHIMENZ, *Dante*, cit.; Natalino SAPEGNO, *Storie letterarie del Trecento*, cit.

618. Da ricordare l'edizione critica fondamentale di Michele BARBI, *La Vita Nuova*, Firenze 1907; Ernesto Giacomo PARODI, recensione di *La Vita Nuova di Dante Alighieri*, commento e glossario di Giovanni Melodia, in "Bullettino della Società Dantesca Italiana", nuova serie, XIV (1907), pp. 17-24; Nicola ZINGARELLI, recensione a *La Vita Nuova*, a cura di Michele Barbi, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", LII (1908), pp. 202-211; gli importanti commenti di Alessandro D'Ancona: *Vita Nuova di Dante*, Pisa 1884; di Tommaso Casini: *Vita Nuova*, Firenze 1885; di KennetMckenzie: *La Vita Nuova di Dante*, Boston-New York-Chicago 1922; di Domenico Guerri: *Dante minore: la Vita Nuova*, Firenze 1922; di Natalino Sapegno: *La Vita Nuova*, Firenze 1929 e 1943; di Luigi Pietrobono: *La Vita Nova con il commento di Tommaso Casini*, 3ª ed., Firenze 1932; di Tito Lucrezio Rizzo: *Vita Nova*, Palermo 1934; di Daniele Mattalia: *La Vita Nuova*, Torino 1938; lo studio di Francesco BIONDOLILLO, *Il problema critico della Vita Nova*, Palermo 1934; *La Vita Nuova*, a cura di G. Melodia, Milano 1950; Gioacchino NATOLI, *Dante rivelato nella «Vita Nova»*, Firenze 1952; *Rime del «Vita Nuova» e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e F. Margini, Firenze 1956; Vittore BRANCA, *La Vita Nuova*, in *Miscellanea in onore di Italo Scidian*, Firenze 1965; *Opere di Dante Alighieri*, a cura di F. Chiappelli, Milano 1974.

619. *Le Rime* hanno avuto due commenti completi, di Gianfranco CONTINI, *Commento alle Rime*, Torino 1939, 1965, 1973; e di Daniele MATTALIA, *Le Rime*, Torino 1943: contro la pregiudiziale strutturale il cap. «Ordine e disordine nelle rime di Dante»; Vedi inoltre Giuseppe ZONTA, *Su la lirica di Dante*, in *Miscellanea dantesca*, Supplemento XIX-XXI del "Giornale Storico della Letteratura Italiana" (1921), pp. 45-204; Natalino SAPEGNO, *Le rime di Dante*, in "La Cultura", IX (1930), pp. 801-817; Francesco MAGGINI, *Dalle Rime alla lirica del Paradiso dantesco*, Firenze 1938; Francesco BIONDOLILLO, *Le Rime amorose di Dante*, in "Letteratura moderna", IV (1953), pp. 129-145; *Rime della Vita Nuova e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e F. Maggini, Firenze 1956; Gianfranco CONTINI, *Rime*, Torino 1965.

620. Flaminio PELLEGRINI, *Il Convivio curato per l'edizione del 1921 delle opere di Dante*; l'edizione critica del *Convivio*, Firenze 1934-1937, è a cura di G. Vandelli e G. Busnelli, ed è corredata da un sistematico commento; Mario CASELLA, *Per il testo critico del Convivio e della Divina Commedia*, in "Studi di filologia italiana", VII (1944), pp. 29-77; Vincenzo PERNICONE, *Per il testo critico del Convivio*, in "Studi Danteschi", XXVIII (1949), pp. 144-182; Maria SAMPOLI-SIMONELLI, *Contributi al testo critico del Convivio*, in "Studi Danteschi", XXX (1952), pp. 23-127, continua nell'annata XXXI (1953), pp. 59-161; EAD., *Materiale per una nuova edizione del Convivio*, Roma 1971.

621. Vedi l'edizione curata da Pio Rajna nel 1921 per quella delle *Opere* di Dante a cura della Società Dantesca Italiana; quella a cura di Paget Jackson Toynbee: *De vulgari eloquentia*, Boston 1897 e poi Oxford 1924; di Ludovicus Bertalot: *De vulgari eloquentia libri II, recensuit Ludovicus Bertalot, Francofortum ad Menum* 1917; quella migliorata e commentata a cura di Aristide Marigo: *De vulgari eloquentia*, Firenze 1938; e quella a cura di Aristide Ricci: *De vulgari eloquentia*, Firenze 1957; e la citazione sul testo di P. Rajna, *Un mistero svelato: il codice Bini*, in "Studi danteschi", V (1922), pp. 41-98; Gustavo VINAY, *Ricerche sul De vulgari eloquentia*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXXXVI (1959), pp. 367-388 e ID., *La teoria linguistica del De vulgari eloquentia*, in "Cultura e scuola", II, 5 (1962), pp. 30-42; e *De vulgari eloquentia*, a cura di G. Vinay, Firenze 1966.

622. Vedi l'edizione critica a cura di Pier Giorgio Ricci: *Monarchia*, Milano 1965; quella con traduzione e commento a cura di G. Vinay: *Monarchia*, Firenze 1950 e un'altra edizione commentata con traduzione italiana di Camillo Angelo Volpe: *Monarchia*, Modena 1946; sui problemi testuali vedi Pier Giorgio RICCI, *Primi approcci per l'edizione nazionale della Monarchia*, in "Studi Danteschi", XXXI (1953), pp. 31-58; Dino BIGONGIARI, *Essays on Dante and Mediaeval Culture*, Firenze 1964; Gustavo VINAY, *Crisi tra Monarchia e Commedia?*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXXXIII (1956), pp. 149-155; ID., *L'interpretazione della Monarchia*, Firenze 1962; Manlio PASTORE STOCCHI, *Monarchia. Testo e cronologia*, in "Cultura e scuola", IV (1965), pp. 714-721; e Ovidio CAPITANI, *Monarchia. Il pensiero politico*, in "Cultura e scuola", IV (1965), pp. 722-738.

623. Michele SCHERILLO, *Alcuni capitoli della biografia di Dante Alighieri*, Torino 1896.

624. Giulio SALVADORI, *Sulla vita giovanile di Dante*, Roma 1906.

625. Nicola ZINGARELLI, *Dante*, Milano 1914.

626. Giuseppe Lando PASSERINI, *Vita di Dante*, Firenze 1929.

627. Ugo COSMO, *Vita di Dante*, cit.

628. Michele BARBI, *Dante. Vita opere e fortuna*, cit..

629. Arturo POMPEATI, *Dante*, Firenze 1935.

630. Per la presenza di Dante nella letteratura del secolo XX significativa è l'opera: *Dante nella Letteratura italiana del Novecento*, a cura di S. Zennaro, Roma 1979 e la relativa recensione di A. VALLONE, in "L'Alighieri", XXI, 1 (1980) pp. 58-59.

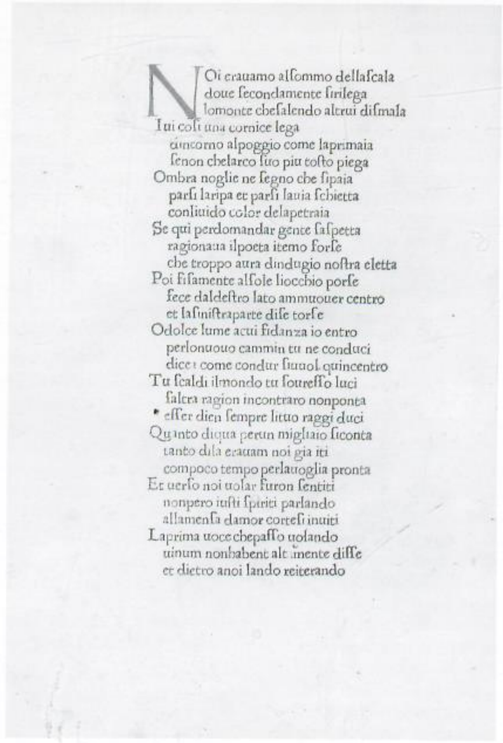
631. F. ERBANI, *Dante. Il viaggio della Commedia*, in "La Repubblica", 29 agosto 2000, p. 46.

Catalogo

parte prima: incunaboli

schede (15-20) di

MILENA LUPPI *(ML)*
PAOLA ORTOLANI *(PO)*



NOi cauamo alsommo dellascala
doue secondamente sirilega
lomonte chesalendo altrui dismala
Iui coli una cornice lega
cincorno alpoggio come laprimaia
senon chelarco suo piu tosto piega
Ombra noglie ne segno che sipaia
parli laripa et parli lauia schietta
conlitiido color delapetraia
Se qui perdomandar gente saspetta
ragionaua ilpoeta itemo forse
che troppo aura dindugio nostra eletta
Poi fisamente alsole liocchio porse
fece daldestro lato ammuouer centro
et lasinistraparte dise torse
Odolce lume acui fidanza io entro
perlonuouo cammin tu ne conduci
dicesi come condur siuuol quincentro
Tu scaldi ilmondo tu souresso luci
salera ragion incontraro nonponea
* esser dien sempre litto raggi duci
Quanto diqua pertu migliaio siconta
tanto dila eauam noi gia iti
compoco tempo perlauoglia pronta
Et uerso noi uolar furon sentiti
nonpero iusti spiriti parlando
allamensa damor cortesi inuiti
Laprima uoce chepasso uolando
uinum nonbabent alt mente disse
et dietro anoi lando reiterando

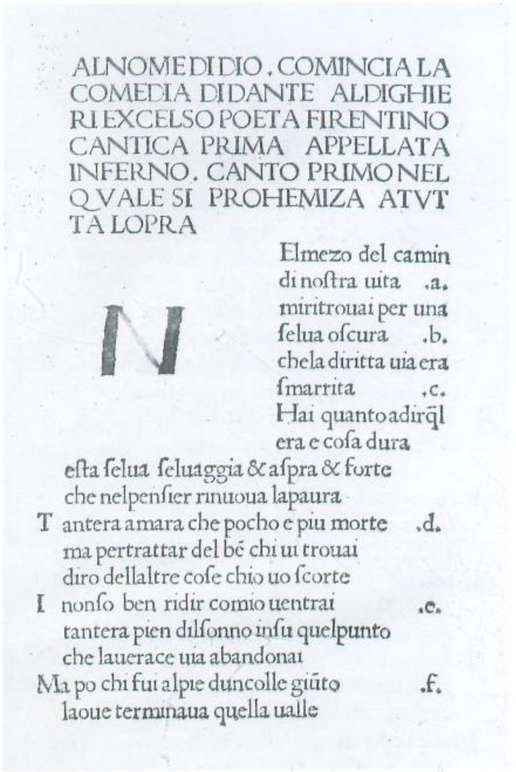
15. *Purgatorio, canto XIII, c. 102v.*

15. *La Commedia*, [Foligno], Johann Numeister ed Evangelista Angelini, 1472, fol.

Legatura moderna in mezza pelle.
Provenienza: dono Muzzarelli (1970).
Ex libris a stampa sul risguardo anteriore con le iniziali V-W ed il motto: Vernon semper viret.

Racc. Muzz. 1125

Edizione principe della *Commedia*, datata 11 aprile 1472 e prodotta in circa 300 esemplari su 252 carte prive di numerazione e registro, con il testo ad una colonna. Precede, sia pure di poco, le edizioni di Mantova e Iesi (o Venezia: manca in quest'ultima il luogo di stampa), anch'esse del 1472, più rare della folignate, di cui ci sono giunte una trentina di copie. È una bella stampa fatta con i caratteri incisi da Emiliano Orfini, orafo e zecchiere pontificio, che li derivò dalla lettera antica ripristinata dagli umanisti. Il testo, come dimostrato dal Casamassima, segue il codice *Lolliniano* di Belluno. L'opera è stata riprodotta tipograficamente a Londra nel 1858, in facsimile a Torino nel 1911 (se ne possiedono due esemplari), anastaticamente a Foligno nel 1973. Il volume estense, ampiamente scompleto, consta di 103 carte su 252 ed inizia col canto quinto dell'*Inferno* arrivando fino al tredicesimo del *Purgatorio*. Le iniziali dei canti sono in inchiostro rosso e blu, quella della seconda cantica è miniata. L'esemplare è pervenuto alla biblioteca nel 1970, attraverso la donazione del medico modenese ed appassionato bibliofilo Erminio Muzzarelli che, destinando all'Estense la sua raccolta libraria incentrata esclusivamente sull'Alighieri, ha contribuito in modo determinante ad incrementare il fondo dantesco della biblioteca, arricchendolo di esemplari spesso non posseduti e piuttosto rari. Solo gli incunaboli infatti sono dieci, di cui cinque in precedenza non presenti nelle raccolte estensi. *(ML)*



ALNOMEDIDIO. COMINCIA LA COMEDIA DIDANTE ALDIGHIERI EXCELSO POETA FIRENTINO CANTICA PRIMA APPELLATA INFERNO. CANTO PRIMO NEL QVALE SI PROHEMIZA ATVTTA LOPRA

NElmezo del camin di nostra uita .a.
miritrouai per una selua oscura .b.
chela diritta uia era smarrita .c.
Hai quanto adirq̄l era e cosa dura
esta selua seluaggia & aspra & forte
che nelpensier rinuoua lapaura
Tantera amara che pocho e piu morte .d.
ma pertrattar del bē chi ui trouai
diro dellaltre cose chio uo scorte
Inonso ben ridir comio uentrai .e.
tantera pien dilsonno insu quelpunto
che lauerace uia abandonai
Ma po chi fui alpie duncolle giūto .f.
laoue terminaua quella ualle

16. *Inferno, canto I, c. 2r.*

16. *La Commedia*, Milano, Ludovico e Alberto Piemontesi, ed. Guido da Terzago, 1477-1478, fol.

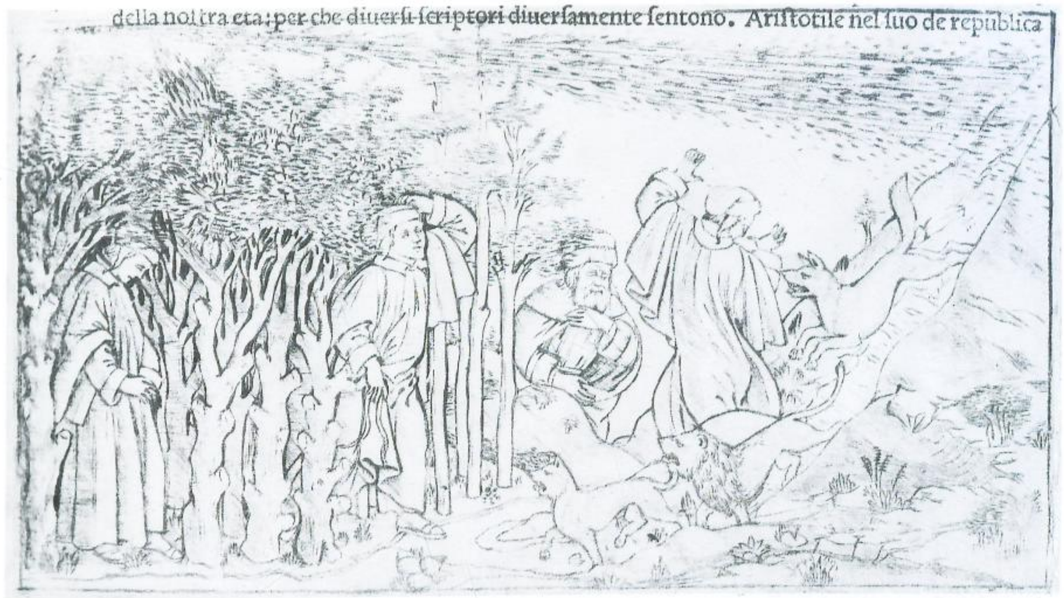
Legatura moderna in piena pelle.
Provenienza: dono Muzzarelli (1970).
Stemma nobiliare sul risguardo anteriore.

Racc. Muzz. 1113

Si tratta dell'edizione pubblicata con il commento del Lana a cura di Martino Paolo Nibbia, più conosciuto con il nome umanistico di Nidobeato, e del nobile milanese Guido Terzago. Il testo del Lana, ripreso dalla stampa veneziana del 1477 di Vindelino da Spira, in cui per la prima volta la *Commedia* risulta accompagnata da un commento, appare però ampiamente modificato dal Nidobeato, tanto da presentarsi in gran parte come un nuovo commento. Nota come *Nidobeatina*, l'opera ebbe nel Quattrocento una notevole importanza per la conoscenza del testo dantesco al di fuori della Toscana e la sua definitiva diffusione in area lombarda. Fu poi "riscoperta" nel Settecento dal frate francescano Baldassarre Lombardi il quale, ritenendo che le prime edizioni fossero le più corrette e considerando questa la migliore, si basò principalmente sulla *Nidobeatina* per la *Divina Commedia*, di cui curò la stampa eseguita a Roma nel 1791 dal Fulgoni. *(ML)*

DIVO GVILIELMO MARCHIONI MONTISFERRATI: MILITIAE SVPREMO DVCI : SACRI ROMANI IMPERII PRINCIPI VICARIOQVE PERPETVO. MARTINVSPAVLVS NIDOBEATVS NOVARIENSIS. P. F. D.

Antis aldigerii clariſſimi poetae florentini comediam cum nuper accepiſſem in manus: ut inter magnarum rerum curas excede nepharia diui principis Galeacii ingruentes: quem tu ducem imprimis pro uetere amicicia i diſſolubiliqueaffinitate: & caeteri boni haud ſecus ac erat par immortalem eſſe cupiebatis: aliqua ſi poſſem moerori meo ſolatia inuenirem: Ita ſum eius ſtilo materiaque delectatus: ut cum lectando lenimen maximū coepiſſem: in admirationem etiam uenerim quonam pacto poeta unus complecti omnia a ſaeculi primordiis per quoſcunque rerum ſcriptores memoriae traditā. uiros que celebres ſeu merendo ſeu demerendo adſua uſque tempora tam breui opuſculo potuerit perſtrinxiſſe. Quid enim per immortalem deum Dantes noſter omiſit intactum? Hiſtoriam. fabulam. philoſophiā. liberales mecanicasque & exceptiuas quas uocant artes. coſmographiā. theologiā quae ſummū ad bonū ducit iis libris nō ſolū tacta decenter: ſed enucleata diligenter. diſputata ſubtiliter. deciſa elegāter iuenies. O ſacer & magnus nō iā uatū: ut lucanus inquit: ſed uatis ethruſci labor. omnia fato Eripis & populis donas mortalibus euū. Miratus deīde ui carminis uicem eius indolui: quod in tāta imprimētium copia. quibus magna Italia. germania que: & totus prope orbis exuberat nemo illius accuratius imprimendi animum curamue ſuſceperit. cum tamen innumerabiles libri blattarū ac tinearum future epule ſint impreſſi. Itaque Princeps optime Guilielme tuo etiam rectiſſimo iudicio nephas ratus tam celebrem poetam ab ingrata aut immemori arte deſtitutum: ſilentio tenebrisque obrutum pati ultra non potui. Sed Guido terzago nobili inſubri ſummo ingenio ac diligentia uiro perſuaſi. uti per idoneos homines negocium conficeret. Commētumque apponeret: ut docti pariter & indocti percipere fructum iuſti laboris poſſint. Sunt. n. obſcura permulta cum idiomate: tum ſententiis: que tibi quidem excellenti ingenio atque doctrina principi. ceterisque uiris eruditiſſimis eſſe clara per ſe atque aperta poſſunt. multitudini ſine commento non poſſunt. Commentatos certe inhanc comediam nō ignoro admodum octo graues & eruditos uiros. Franciſcum imprimis. dei de Petrum Dantis filios. Iacobū lanaeum bononienſem. Benuenutum ymolanum. Iohannē boccatium. Fratrem Ricardum carmellitam. Andream parthenopeum. & noſtra etate Guinifortum barzizium bergomenſem: oratorem eundem grauem. & iureconſultum diſertiſſimum. quos omnis & plegiſſe me: & ſingulorum doctrinam ac diligentiam ſepe admiratum fuiſſe confiteor. pares enim fere omnes omnibus ingenio: elloquio: doctrina: diligētia uidebātur. Sed Iacobus lanaeus materna eadem & bononiēſi ligua ſuperare eſt uiſus Cum ſit illa urbs ita in umbilico italie poſita ut aſſiduo commertio nō terſa ſolum uocabula: ſed prouintiſ omnibus etiā communia habeat. nec minore gratia dignitateq̄ ſit in italia bononiēſis ſermo quā laconicus olim in grecia fuit. Equidem haud abnuerim ullā eſſe ſententiā. ullū paulo obſcurius uerbum: quod non commentator noſter infima etiam ingenia ſortitis intelligendum prebeat. Et nos aliquibus locis pleraque coniunximus aut uſu comperta: aut ex diuerſis auctoribus & annalibus tanquam ex fluminibus deriuata: que cum iuuare. tum etiam delectare legentem poſſint. Ergo hunc uatem Veluti denuo ab inferis extractum contentus reddidiſſe mondo tibi potiſſimū dedicaui. quē ſcio nō ciuili ſolum & bellica laude: ſed litteralibus etiam ſtudiis & cū preſēti: & cū oi retroacta etate certare. Ac neſcio ne eo ſis admirabilior: quod miti ſperio ſubditos: prudenti conſilio finitimos federatoſque: qui te ueluti hamonis uel apollinis oraculum adeunt regendo ſufficias. quam quod talibus diſtentus curis ſurripere te ipſum tibi: multaſque horas quottidie impendere ſtudio poſſis. C. ceſarem ſcilicet imitatus: quem ne inter bella quidem litterarum oblitum ullum unquam diem lectionis expertem tradduxiſſe ferunt. Scis enim



17. *Inferno, canto I, c. 14r, incisione di Baccio Baldini forse tratta da disegno del Botticelli.*

a fronte: **16.** *c. 1r.*

17. *La Commedia*, con commento di Cristoforo Landino, Firenze, Nicolò di Lorenzo, 1481, ill., fol.

Legatura moderna in piena pelle (1965).
Provenienza: dono di Francesco IV (1829).
Nota di possesso sulla prima c.: *Questo libro di Dante commentato è di Lodovico di Bernardo di Nicolò di Pierozo di Pietro Peri. Comperollo da Giovanbatista di meo del Fontana Cartolaio del gharbo* (sec. XVI).

α.D.3.5

L'edizione, la prima stampata a Firenze, testimonia la ripresa dell'interesse per Dante nella sua città. Il commento del Landino, qui pubblicato per la prima volta, è forse il più importante del periodo rinascimentale: nato in contrapposizione a quello del Lana, rivendica la "fiorentinità" del poema e del suo autore ed ha avuto una notevole fortuna editoriale, attestata dalle numerose ristampe. Il volume presenta una veste tipografica particolarmente accurata ed è noto per le figure in rame attribuite all'orafo ed incisore fiorentino Baccio Baldini, che le avrebbe eseguite ispirandosi ai disegni botticelliani della *Commedia*. Come attestano gli spazi lasciati dall'editore all'inizio di ogni canto, le illustrazioni dovevano accompagnare tutto il poema, ma in realtà ne fu eseguito un numero molto ridotto e limitato al solo *Inferno*, probabilmente a causa della partenza del Botticelli per Roma, dove era stato chiamato ad affrescare la Cappella Sistina. Le copie a noi pervenute non hanno tutte lo stesso numero di rami: infatti solo le prime due o tre illustrazioni furono impresse insieme al testo, mentre le altre, stampate a parte, vennero incollate successivamente negli spazi predisposti, ma solo in alcuni esemplari. I volumi più illustrati presentano un totale di 17 rami, che in alcune copie salgono a 19, mentre quello estense ha solo le prime due incisioni. Secondo la tradizione medievale, continuata anche nel Cinquecento, le scene presentano la caratteristica ripetizione dei personaggi, atteggiati in modo differente ad esprimere episodi differenti. La prima incisione mostra Dante che, uscito dalla selva ed impaurito dalle tre fiere, incontra Virgilio; la seconda è incentrata sulla figura di Beatrice che, davanti alla porta dell'inferno, appare a Virgilio e lo induce a muovere in aiuto di Dante. Donati (*Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*) ha sottolineato come questi rami, di scarso valore artistico, siano importanti per essere tra i primi lavori a bulino dell'arte italiana, oltre che testimonianza del desiderio di possedere un Dante illustrato. *(ML)*



CANTO SECONDO DELLA PRIMA CANTICA

I O giorno ſenandaua et laer bruno
to gleua glianimali che ſono interra
dalle fatiche loro: et io ſolo uno
Mapparecchiauo a ſoſtener laguerra
ſi del camino et ſi della pietate:
che ritrarra la mente che non erra
O muſe o alto ingegno hor matutate.
o mente che ſcriueſti cio chio uidi
qui ſi parra la tua nobilitate.

P Oſſiamo dire che elprecedente capitolo ſia ſtato quaſi una propoſitione di tutta lopera p laquale lauctor: non ſolamente dimoſtra con brieue parole quello che per tutta lopera habbia adire: Ma ancho ra la ragione perche tiene tale ordine. Deſtoſſi lappetito ricercado el ſuo bene et illuminato dalla ragione fugi la ſelua: et ſaliua al monte doue uedea el ſole. Ma p lauia delle fiere: dalle quali gli fu uietato el ſalire. Ilche ſignifica che conoſciuto ma non molto diſtinctamente chel ſommo bene conſiſteua in fruire idio: cercaua la cognitione di quello nella uita ciuile doue regna la ragione inferiore: Laquale ſpeſſo e/ingannata dal ſenſo: Et doue eſſendo leuirtu ciuili non perfecte molto poſſono le perturbationi dellanimo lequali cercando piacere honore et utile non ſeguitano eluero gaudio Ne ancho ra el uero utile che non ſi puo mai ſeperare da lhoneſto. Ne el uero honore elquale non e/ altro che la uera

17. *Inferno, canto II, c. 23v, incisione di Baccio Baldini forse tratta da disegno del Botticelli.*

18. *La Commedia*, con commento di Cristoforo Landino, Brescia, Bonino de' Bonini, 1487, ill., fol.

Legatura in pergamena rigida, tarda.
Provenienza: fondo estense.
A c. [10]r: stemma miniato con le iniziali *I.F.*

α.L.5.14

Si può considerare la prima edizione veramente illustrata del poema dantesco, adorna di 68 xilografie a piena pagina, meno una. Le tavole, di non eccelsa fattura, accompagnano il testo dell'*Inferno*, del *Purgatorio* e del primo canto del *Paradiso*. Nell'esemplare estense le iniziali di ciascuna cantica e del prologo al *Purgatorio* sono miniate ed accompagnate da un fregio marginale. *(ML)*

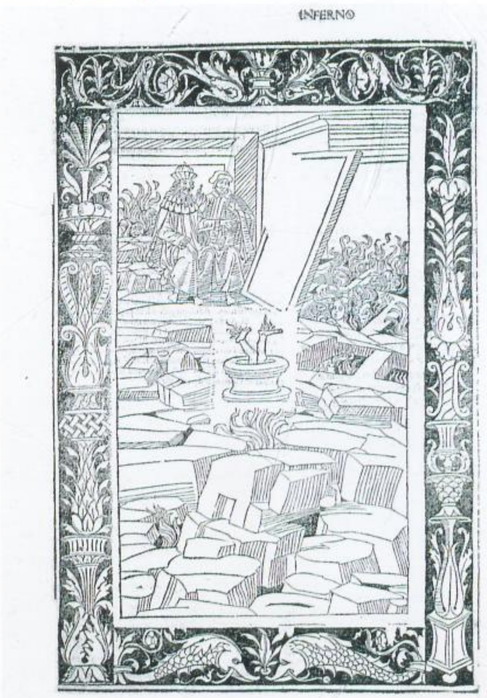
18. *Paradiso, canto I, c. 243r.*

P Erche chome habbiamo dimoſtro nella prima
ne innocatione & narratione. Queſti quattro t
ria di tutta lopra che e tractare del ſuperno regno n
quanto pote cõprender ſua mente & compreſo man
luogo di proemio obſerua qui quello che e proprio
ſtramo nel principio dellonferno: nõ maffatichero n
ſente el poeta lobſerua. Capta attentione dimoſtrãc
za cõperatione inferiori perche non/e cõperatione d

A GLORIA
DI COLVI
CHE TVT
TO MOVE

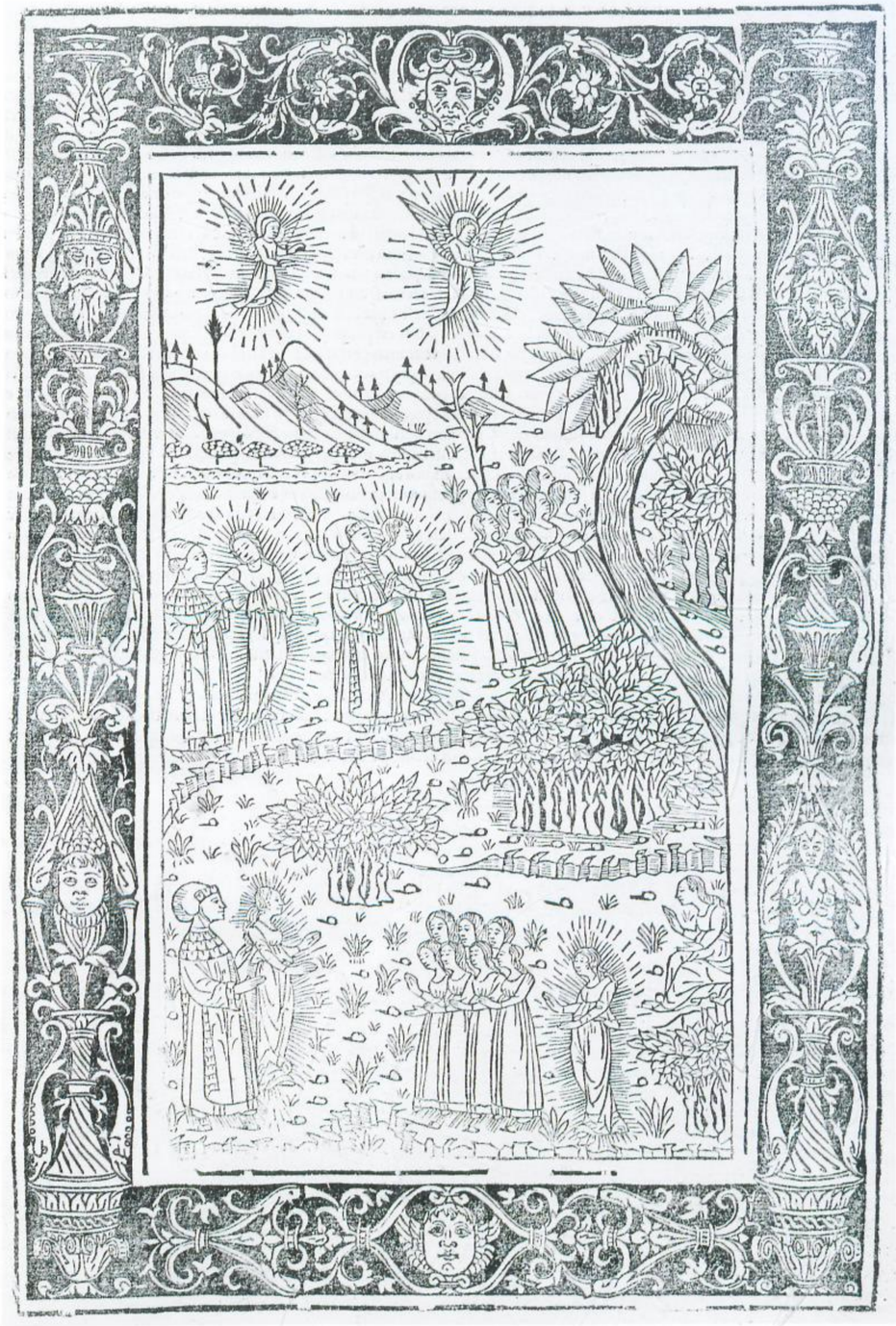
per luniuerſo penetra et riſplende
in una parte piu et meno altroue
Nel ciel che piu della ſua luce prende
fu io et uidi choſe che ridire
ne ſa ne puo chi dilaſſu diſcende
Per chappreſſando ſe al ſuo diſire
noſtro intellecto ſi profonda tanto
che la memoria drieto non puo ire
Veramente quanto io del regno ſancto
nella mia mente potei far theſoro
ſara hora materia del mio canto

18. *Inferno, canto XIX, c. 91v.*

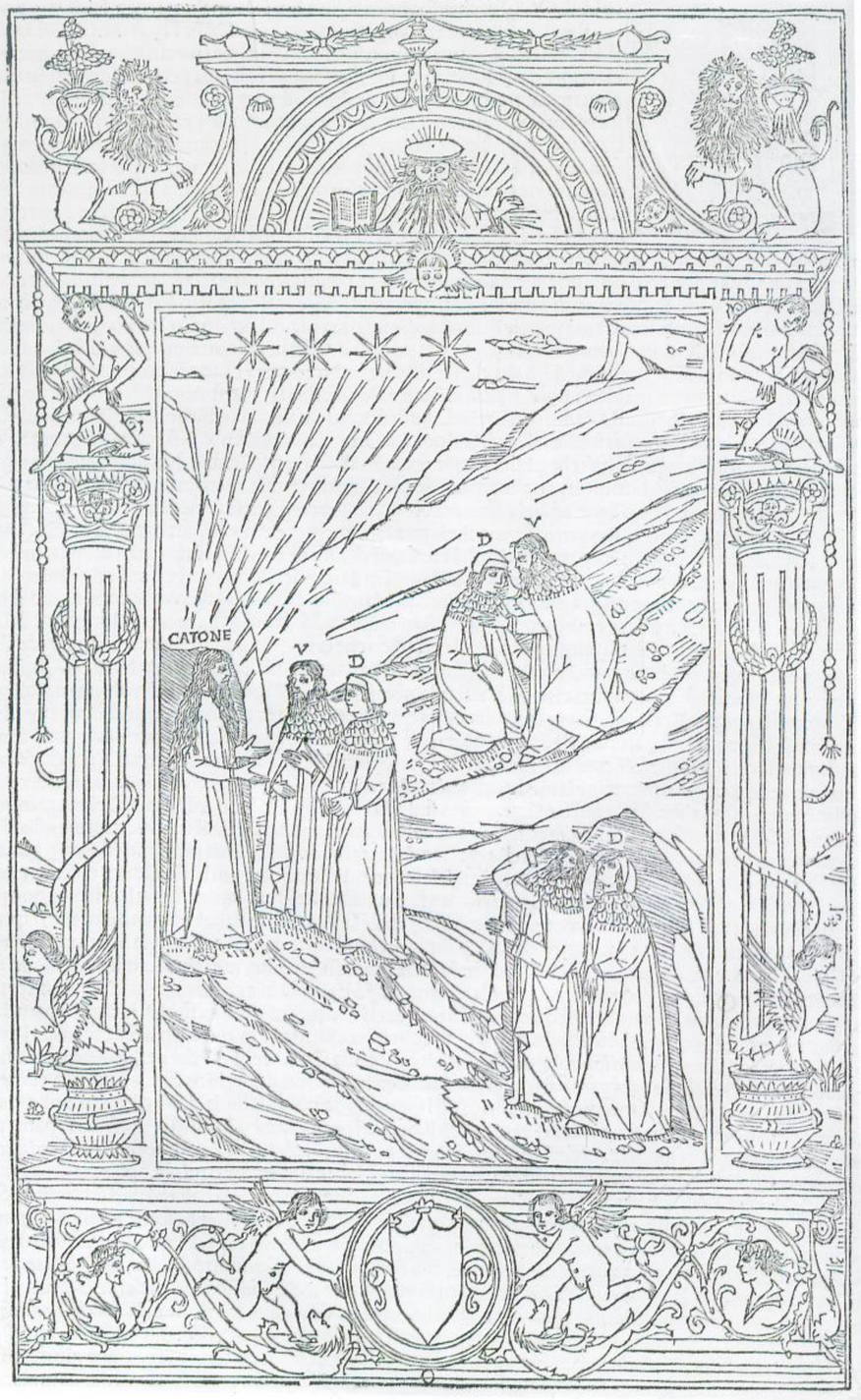




18. *Purgatorio, canto XXXII, c. 236v.*



18. *Paradiso, canto I, c. 242v.*



Aliquorũ oppinio.

Casella fo remino

Pyragorica & Socrate

Allegorica significatione.

Nessun de bacurio. famente cerchare giuditii dalso.

Hostia por todi rita.

Imitatiõ di Vurgilio.

módestamẽte rise. Et nota che laio lopera abbraciare: Et pero cõe amica simosse. Ma dipoi urdẽdola decepsion di Dãthe firmatase accioche ha nõ facesti pu prouua dellom possibile: & ritratta lamedendo lui lafegurana gli disse: che poiasti cioe che nõ si mi medesti pu abbracciarla. Ma dette tea ucmẽte accioche iendesti che dacia pasfatchẽ dẽ nõ para. Sono alchuni che dichono Dãthe in questo luogho contradirti. Cõciolia che nellõferno pone lanima palpabile: oue dice. Alhor lo presi pla cuticagna. Et dici ecõtrara che tu ti nomi. O che qui ti capel nõ ti rimagna. A che ak hun risponde che in iferno cõsiene che lanima sia palpabile. Accioche fia apta a ricuere e lapena corporale. Ma questo non solue lacpstione. Ilperche pu tolto dir emoche in inferno portifamente attribuquello allanima che naturalmente non ha: Et physicamẽte apte lanemia accioche quel luogho non mighai di bano.

Vesto casella fu nostro cipradino huomo di facile natura sheti costũi. Et musico excellẽte ne fuoi tẽpi. Appresso delqle el poeta nostro da lungo tu dio affanicato con suo canto ricreaua elasli spiriti mara ioro pagaggio. & Socrate. & Platone altri philosophi che quali pla cagione gia desti fu dilectauano di musica. Dimostra adũque Dãthe che lui ua al purgatorio pro mutatu altra uolta. Iequali parole uuole che laudiore intẽda che questa fua fachõe dell'ire mo alõferno & al purgatorio: ridmota lacõsiderationedel tuino. Et dipoi lasciato di purgar fene. Il che fa che dopo lamorte ueramẽte adiamo al purgatorio: nõ alõferno. Dipoi fuiolge a Casella & pche lapeacchi molti ani instanza era gia morto Iodomanda: Perche tanta hora ciocc anto tempo gle fato tolto? ma uaglião che dalla sua morte in qua sia fato trasportato alpurgatorio pria. Et Casella rispõde che põ non gle stato facto oltraggio. ma giuria bẽche colui. Langelo che leua cõ labarchi passado a ognora alpurgatorio: quãdo & chi gli piace: gliabbi dinega to qsto passaggio pun uolte. Et allegra laragõe pche nõ gle stato facto ingiuria. Imp che uolere dellegio e giusto. Con ciosia che nasce dal uolere della giustissimo. Questo allego ricamẽte intẽde remo de uuti ieçli cadendo ne uitu duocõno morti. Et morti poi sono pclemẽtia illuminati della grazia sua iforma che tiridacano apurgarsi di tagiutti. Ma cõ tutti ecadun ne uitu sono in un medesimo tẽpo illuminati: ma chi pesio & chi tardi. Ne per qsto si puo rimarchare ebi riceue tal grazia tardi. Ne si puo tapere lacagiõe che muoue ideo Perche iclpersenbilia fin nõ era nu domne. Onde nessun de bacurio. ter gli cura di amchere ricercare. Perche Scrutator nuochiamo dencse á deo. Come i alto luogho de mmo. Ma tornado alla fictiõe ferme che lanime desti hino aurore alpurgatorio: sono leuate da hostia di reuere dalli gelo: qsto iudẽ che chi ua al purgatorio: cõuiene che siparta da Roma cioe uẽga alubidadenua della chiesa. Ma indi chi prima & chi poi e leuato: home piace a dio: excepto che nellino del giubileo: nelqle ciascheuna anima e leuata a sua posta. Et pero dice da tre mesi in qua ha tolto con tutta pace cioe fanza alchuna contradizione del suo uolere entrare. Et dice de tre mesi: imperche fingeqsto fu detto: eller fato nellanno. M.CCC. Dimarzo. & el giubileo era cominciato dadicembre p lanatiuita di Christo. Onde cieche ere uopo alla marina doue lacqua di reuere fussila. Lentra in mare & duẽra fatica fin ricolto dalla sua foce di tenerenne ligelo ha drizze la la della gle fu tolto chome dispra dille. Et adũque alpuperche di qua leua cõ la sua barcha tutte lanime de quali hanno andare alpurgatorio: & non calano uerso dicherõne: onde fua alõẽre no. Perrenere e manifesto che uolle nõ figurãdo. Il fuo proposito mutare Vurgilio & quale finge che Charone non passa lanime di quegli corpi de quali non sono fe pelliti fe non dopo cento anni.

E nuoua legge laquale e ipotta ab etherno da dio in quesli luoghi. Adũque non mecua in quiro a el fa legge. Ma mecua a Casella e quale mouamen se era fotto posto a qsta legge in forma prega casella che le lalegge di questo luogho nõ gli toglie lamemoria del cantoo iforma che lhabbi dimẽcatoso nõ gli toglie iusocioe el poterlo udire e delsbi cantare: acciochc chẽ in uita lo soleua cõtentare: cosi hora in sua morte lecõsola: & dia rifrigerio all'anima laquale e affannata p esser uenuta col corpo in gli difficultua: Et in piçpiacere a Dãthe che questa cosa fatta dal poeta nel cui principio e: Amor che nellamẽte mi ragiona: elqual cãto dilecto uato & Dãthe & Virgilio & lanie che per parlarmi un poco fa efsalse. Risposemi chosi come io chamai nel mortal corpo chosi tamo lasciata pero marresto ma tu perche mai.

Casella mio per tornare altra uolta la doue son so io questo uiaggio ma te chome era tanta terra tolta E egli a me nessũ me facto oltragio: se qi che lieua & qdo & cui gli piace: piu uolte mha negato esto passi gio Che digiusto uoler sosuo sifiace ueramẽte datre mesi egli tolto chi ha uoluto entrare cõ tutta pace. Ondricher hor alla marina uolto: doue lacqua diteuere fin sala benignamente fu da lui ricolto, A quella foce ouegli ha drizo la la: pero che sempre quiui si racogle qual uerso dacheronte non si cala

Et io se nuoua legge non citogle memoria o uso allamoroso canto che mifoleua chetar tutte mie uogle; Dicio tipiaccia consolare alquanto lanima mia che con lamie persona: uenendo qui e affannata tanto Amor che nella mente mi ragiona: comincio egli alhor si dolcemente:

che la dolcezza achor dentro misona; Lomio maestro & io & quella gente cheron con lui parcuan si contenti chõe anessun tocchassi altro lamẽte

Noi andauam tutti fixi & attenti alle suo note & ecco ueglio hõesto gridando che e cio o spiriti lenti Qual negligẽtia qual stare equesto correre al mõte alpoglarui losoglo chesser non lascia auoi dio mãifesto Chõe quãdo cogliendo biada o loglo: icolombi adunati alla pastura quiesti fiza mostrar lusato orgoglo Se cosi appare ondeglihabbin paura subitamente lasciono star lesca. perche fatti son da maggior cura Chosi uidio quella masnada fresca lasciar loeanto & gire in uer la costa chombusõ che ua ne sa doue riesca. Ne lanostra partita su men tosta



a Duenga che lasubiana fuga dispargessi color per lacampagnia riuolti al mõte oue ragion ne fruga Io mifattrinli alla fida compagna: & chome sario fanza lui corso: chi mhauria tracto su p lamõtagna: Elmi parea da se stesso rimorso: o dignitosa conscientia & netta, chome te picciol fallo amaro morso

urnente cco. Casella che parea che nellana altra cura hauessi no nella mẽte cosa molto cõsamente che chõe lentrare del lonferno fo piena di lamẽti & guaip loppolto el principio del purgatorio hauessi fatta cantichc quisi tua ansã cella dinatione qual ad ibitara falasua desi: dimostra che lasle & lui & Virgilio cõ grande attẽtione udiuno el canto: perche nessuno e che lanimica nõ dilecti pche gliauuni nostri effe do perfecti simamẽte creati nõ possono essere fanza fẽma proportiõe. che nõ e altro che harmonia. Ipche chome el corpo e cõposto de lemẽti desidera a cose facte di quel mede simo cosi lanima nostra ãmẽte apprende: larmonia: & questo mosse Aristotemo adire che lanima nostra fussi harmõia. Et certo e tito naturale cõ dimostra Boetio nel pemio della sua musica che ogni eta dilecta: & tito e potẽte ch ogni hõ nuta. Empedocle cosi la sua musica mungo & spen se lira duo giouane el'uno a cccidere laccusatore del padre. Pytagora ripete colui che uuole andare la chasa i done lamucha fati era col suo rmale & concorrente. Aristotele ne problemati dice: Che & che e dolente: & che e allegro ode la musica: Luno p diminuire el dolore. Laltro p accrescere lalegrezza. Sono due specie di cãti una graue laltre uolorno ela cedemonii & cerimanì nellaqle Platone uuole che se exercita no egiocali: Athanatiuuieto che inchieta nõ fussili musica. per fuggir ogni lascuia: Ambrosio cõsidio che fussili pexcitare le mẽte nostre alla religiõe. Augustino disputa pro & contra. Hora tornore fecõdo la ferma dambrosio dicosa pelq nostro Casella che chi ua a fogportare la difficulta & fa ticade fidiuenire a purgatorio da qsta musica che inta al bene & alla uirtu & alla religione. Ne fanza fẽma prudẽza induce Dãthe che dipiacanzone dallui facle dallamor: Casella canti qsta el cui principio e: Amor che nella mẽte mi ragiona. Perche ese epso medesimo interpeta nel suo sym posio ouero cõuito dimedira i qsta canzõe che lamor suo nõ e i cosa mortale ma nella philosophia & theologia. On de dille che amore ragiona cõ colui. idest cõ raciocinatione & discesso di ragione parla. Et parta nella mẽte. i nellintelletto. Adũque e amor di cose intellectuale & celesti pche la more lacqua no ragiõa. nõ sta in cognõe chome dimostram mo nella prima canticama escita & cõmuone la fensuale nõ nella mẽte ma nellappetto. Concludemo adunque chel poeta fingnifica che lunedo noi alopportare la rabiosa difficulta del salire debbiio rallarare & ricercare la mente cõ la musica: dellaqle nessuna cosa e paiuuica allanima: ma con quella musica che cõtenga in se amore celeste & diuino & non terreno fobmerso nella fensualita.

Dimostra pelleuolte meruene che benche siamo dispesti a purgarci de un niente dimeno alchuna uolta o diretto delle cose terrene & cadiche cade fca: & che lacime indietro le cose dimpetanza & fermanci in quelle. Ma dopo alchuno tempo Cattei cioe lamore della libertà cinprende & sospenci alungarci. Noi fedeui fussili data erasio nõ solamẽte cierniuna ferma pestaye. Qual negligẽtia & qsta di male in tutte le cose che hobbio a lar ate negligẽtie Ma molto peggio usar lanel cercare la libertà. Correte al monte a purgarui di quella macchia che ui toglie lauista che non uedete alio.

CANTO tertio della fecõda cãtica di Dãthe oue tra ita del la fecõda q̃sta cioe di coloro che p cãna tacdenza che nire uenisero tardaro di q̃ alla lor fine a penterli i cõfessarsi de lo. ro fallisti come sono quelli che muoiono i cõtumacia di lan-

Morale fi gliricade

Le cose ca dute che spe dirò lalo alle cose i portate

19. *Purgatorio, canti II e III, cc. CXLVv-CXLVIr.*

a fronte: **19.** *Purgatorio, canto I, c. CXXXVIIIv.*

19. *La Commedia*, Venezia, Bernardino Benagli e Matteo Codecà, 1491, ill., fol.

Legatura moderna in piena pelle (1965).
Provenienza: fondo estense.

α.C.1.17

Bella edizione, illustrata da un centinaio di incisioni in legno, di cui le 3 a piena pagina si trovano all'inizio di ciascuna cantica mentre le restanti 97, più piccole, sono in capo ad ogni canto. Gli episodi principali del Poema sono ben rappresentati nelle eleganti xilografie secondo una iconografia che influenzò l'illustrazione della *Commedia* fino alle immagini, completamente nuove, apparse nella edizione del Marcolini del 1544 e da alcuni attribuite allo stesso tipografo. I legni di questa edizione, riutilizzati dal solo Codecà nel 1493 e da Bartolomeo Zanni nel 1507, comparvero, sembra per l'ultima volta, nella stampa fatta da Jacopo da Borgofranco per Luc'Antonio Giunta nel 1529. Le illustrazioni della *Commedia* di Piero di Piasi del novembre del 1491 sono una versione ingrandita di queste xilografie e sempre ad esse si ispirarono, più o meno strettamente, anche gli autori dei legni utilizzati da Bernardino Stagnino nell'edizione veneziana del 1512 e nelle successive ristampe del 1520 e del 1536 (quest'ultima eseguita per Giovanni Giolito de' Ferrari).
Il testo comprende, alla fine, il *Credo*, il *Pater Noster* e l'*Ave Maria* di Dante. *(ML)*

alle tue braccia. NON ei far ire a Titio ne a Tipho.
Quasi dica bēche questi due ci potrebbon por giu
nientedimeno portaci tu accio chel grado sia tuo.
Titio — Titio fu figliolo di Ioue & Dhedera figliola Darco-
menio. Ma temendo Ioue che Iunone non se ne ac
corgessi lo nascose sotto terra: onde credetteno che
fussi figliolo della terra. Costui uolle congiugnersi
con Latona madre Dappolline. Ilperche appollo
lo trafixe con le sue saette & cacciolo ne lonferno.
Leontio scriue che fu pricipe i boetia: & fidādosi ne
le sue grādi forze uolle tore delpho ad apolline: ma
Tipho — apolline uise lui: & cacciollo a lōferno: cioe lo ridu-
xe a uita bassa & priuata. Tipho uno de titani elēle
cōbattēdo co frategli cōtro a ioue fu fulminato da
la sua saetta: & fu messo sotto el monte dethna.
Q. VEsti puo dar di q̄l che qui si brama. q̄si dica ch̄
i luogho di dānatiōe nō si puo sperare salute: ma si
alcūa fama. Et Dāthe gle ne puo dare. NON torcer
el grifo. nō ci hauere a sdegno: pche chi ricusa di far
alcūa cosa el fiorētino dice & or cie el grifo: q̄si dica
egli aguza el muso ad similitudine di q̄llo del por-
co loq̄l noi chiamiāo grifo. CHEL uiue & lūgha ui
ta āchora aspetta. Puo adūque dargli fama nel mō-
do: pche e uiuo & spera di uiuer lūgo tēpo. SE nāzi
tēpo gratia ad se nol chiama. i. se p gratia diuina lui
non e chiamato alla celeste uita ināzi al corso natu-
rale della hūana uita. Impoche chi more ināzi al na
Virgilio — tural corso muore ināzi al tēpo. Onde Virg. di Di-
done. Sed misera ante diē subitoque accēsa furore.

I — A sentētia del testo e chiara. ma allegorica-
mēte dimostra che scēdendo alla contēpla-
tione della superbia non p caderui ma p ha
uere cognitiōe del uitio. antheo cioe tale uitio por
ta Virgilio. porta la ragione: perche montādo ados
so al uitio si conosce: & Virg. prēde la sensualita: laq̄
le sanza Virgilio sarebe uicta da ātheo. Q. VAL pa
re ad riguardare la garisenda: la garisenda e una tor
re i bologna grossa & nō molto alta: ma molto pie-
gata cosi detta dalla famigla de garisendi: & e pssō a
la torre de glasinelli. A dunque chi sta sotto q̄sta tor
re dal lato doue china: & enuuoli passino presto p
aere de loppposita parte par che la torre si pieghi &
caggia. Tale adūque gli parue antheo quādo si chi-
no. Qual pare a riguardare la garisenda torre. Sot-
tol chinato: sotto la parte dōde pēde. Quādo un nu
uol uada sopressa: & epsa pēda icōtro al nuuolo. im
peroche locchio singāna & pare ch̄ nō e nuuoli: ma
la torre si muoua & pche e piegata da q̄lla parte pa
re che mouēdosi caggia. Tal parue antheo. & fu ta-
le hora che io harei uoluto ire. Per altra strada. per
la paura che io hebbi & allegoricamente dimostra
che la sensualita nel conoscere el uitio ua a grā peri
culo di nō ui rimanere inuiscata se nō e soccorsa da
la ragione: pche e sempre ,pna alle cose terrene. Ma
lieuemēte al fondo ci pose: perche chi resiste alle lu
singhe del peccato tal cognitione ci pone lieuemē-
te al fondo ideste ci dimostra la bassēza & uilta del
peccato che diuora lucifero cō iuda. come disotto
intenderemo. MA Come albero in naue si leuoe.
Postoci nel fondo sanza fare dimora si rizo con q̄l
la alteza & grauēza che si riza lalbero.

Cosi dixel maestro & quelli in frecta
lamor dissese & prese el duca mio
ondhercule senti gia grande strecta
Virgilio quando prender si sentio
dixe ame facti qui si chio tiprenda
poi fece si chun fascio era egli & io:
Qual pare a riguardar la garisenda
sottol chinato quando un nuuol uada
soressa siche ella intorno penda
Tal parue Antheo a me che stauo abada
di uederlo chinare & fu tale hora
chio hare uoluto ir per altra strada.
Ma lieuemente al fondo che diuora
lucifero con iuda ci posoe
ne si chinato li fece dimora
Ma come albero in naue si leuoe.

CANTO.XXXII.DELLA.PRIMA CANTICA DI DANTHE.



Io hauessi le rime aspre & chioccie
come si conuerrebe al tristo buco.
sopralqual pontan tutte laltre roccie
Io premerei di mio concepto el suco
piu pienamente: ma perchio non lhabbo
non sanza tema a dicer mi conduco



Tu che sei di la dal fiume sacro
uolgendel suo parlare ame per puncta
che pur per taglo mera paruto acro
Ricomincio sequendo sanza cuncta
di di se questo e uero a tanta accusa
tuo cōfession cōuiene esser congiūta

Contiene questo trigesimo primo canto come da beatrice fu domandato el poeta se laccusa sua era uera. Dipoi la confessione del poeta cō sōma cōtritione. p laq̄le merito potere passare el fiume & di quello gustare. Et finalmente fu condocto nel conspecto di beatrice. O TV che se. Hauea insino a qui beatrice parlando di Danthe diricte le sue parole a glangeli per la gia decta cagione. Hora uolendo constrignerlo a confessare le cose dele quali Ihauea accusato uolge el parlare a lui. O TV DANTHE: che sei anchora dila dal fiume: ne meriti passarlo se prima non confessi el tuo errore & di quello ti penti. PER PVNCTA. Chi ferisce di puncta da piu pericolosa piagha che chi ferisce di taglo. Ilperche el poeta per certa similitudine dimostra che benche gli cociessi assai el parlare che Beatrice fece di lui a glangioli: pure gli dectono maggiore confusione le parole che uolse allui. SENZA CVNCTA. sanza indugio: perche cunctari in lingua latina significa indugiare inferisce che finito el parlare con glangeli sanza alchuna interuissione di tempo si uolsi allui. adinotar con quanta celerita desidera la theologica scriptura farci salui. Ha insino a hora parlato a langeli. accioche lor sieno testimonii se quello che narra sia uero. Et certo benche le sacre lettere sien fondate nela fede. niētedimeno son refertissime & pienissime di molte ragioni. di uarii exempli: & di grauissime auctorita: lequali tucte cose excitano & commouono el peccatore. per questo si uolta alui & dimostragli che la semplice confessione & somma cō tritione e la pena per laqual ci po esser rimissa la colpa. Onde aggiugne. A TANTA ACCVSA TVA CONFESsion conuien esser congiunta.

Interrogation di beatrice a danthe di suo cō fessione

Excellentia delle sacre scripture

20. *La Commedia*, con commento di Cristoforo Landino; *Credo che Dante fece quando fu accusato per eretico all'inquisitore*, Venezia, Piero Quarengi, 1497, ill., fol.

Legatura moderna in pergamena.
Provenienza: dono E. Banzi (fece parte della libreria di F. Ceppelli).

α.K.1.13

Si tratta di una edizione della *Commedia* che riprende fedelmente il testo della stampa di Pietro de Piasi del 1491. Le xilografie sono tratte dalle edizioni veneziane di Capcasa del 1491 e 1493. L'esemplare che si espone è importante per le postille manoscritte ai canti dell'*Inferno* dovute alla mano di Ludovico Castelvetro (cfr. il saggio di A. R. Venturi). Secondo R. C. Melzi le chiose sembrano opera giovanile, anteriori ad ogni altra opera del Castelvetro, e, pur presentando un notevole sforzo critico, sono esercizio di lettura personale e privata e non hanno l'impegno polemico che caratterizza le sue opere mature. *(PO)*

20. *Purgatorio, canto XXXI, c. CCXIVr.*

a fronte: **20.** *Inferno, canto XXXII, c. CXXVIv.*

20. *Paradiso, canto XVII, c. CCLXIIv.*

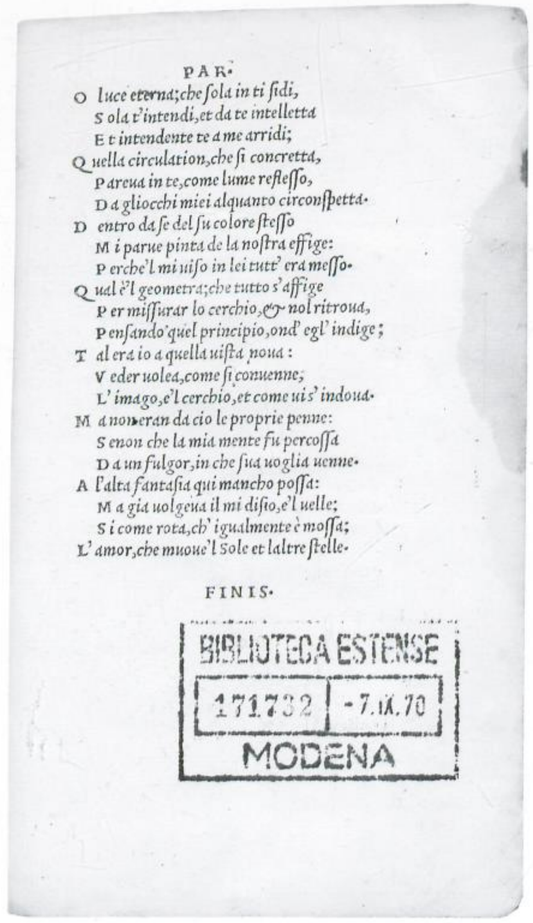


Catalogo

parte seconda: le edizioni dal 1500 al 1830

schede (21-42) di

MILENA LUPPI *(ML)*
PAOLA ORTOLANI *(PO)*



PAR.

O luce eterna; che sola in ti sidi,
Sola t'intendi, et da te intelletta
Et intendente te a me arridi;
Quella circulation, che si concretta,
Pareua in te, come lume reflesso,
Da gliocchi miei alquanto circonspetta.
Dentro da se del su colore stesso
Mi parue pinta de la nostra effige:
Perche'l mi uiso in lei tutt' era messo.
Qual è'l geometra; che tutto s'affige
Per missurar lo cerchio, & nol ritroua,
Pensando'quel principio, ond' egl' indige;
Tal era io a quella uista noua:
Veder uolea, come si conuenne,
L'imago, e'l cerchio, et come ui s'indoua.
Ma a non eran da cio le proprie penne:
Senon che la mia mente fu percossa
Da un fulgor, in che sua uoglia uenne.
A l'alta fantasia qui manco possa:
Ma gia uolgeua il mi disio, e'l uelle;
Si come rota, ch' igualmente è mossa;
L'amor, che muoue'l Sole et laltre stelle.

FINIS.

BIBLIOTECA ESTENSE
171732 - 7.IX.70
MODENA

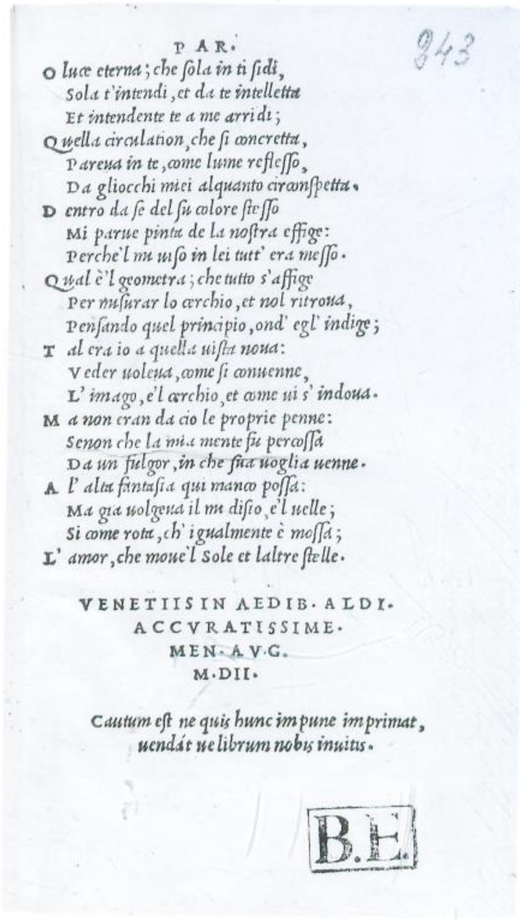
22. *Paradiso, canto XXXIII, c. 244r.*

21. *Le terze rime di Dante*, Venetiis, in aedib. Aldi, 1502, 8°.

Legatura artistica in pelle con impressioni in oro.
Provenienza: fondo estense.

α.D.7.14

Si tratta della prima edizione in formato ridotto stampata nel famoso carattere corsivo, noto anche come italico o aldino, che Manuzio ideò e fece incidere dal punzonista e tipografo bolognese Francesco Griffi. Il testo è tra i migliori della *Commedia*, basato essenzialmente sul codice *vaticano 3197*, attribuito al Bembo, e poi adottato dall'Accademia della Crusca per l'edizione del 1595. Inoltre con quest'opera, stampata nell'agosto del 1502, l'insegna aldina dell'ancora, comparsa per la prima volta nel II tomo dei *Poetae christiani* del giugno precedente, divenne famosa ed il suo uso, qui limitato ad alcuni volumi, non fu più tralasciato. L'esemplare estense *α.Z.7.36* contiene la trascrizione, eseguita da Domenico Vandelli nel 1739 a Roma, delle note apposte da Alessandro Tassoni ad una copia di proprietà del marchese Alessandro Gregorio Capponi. Un altro esemplare, l'*α.K.2.21*, contiene la copia di questa trascrizione fatta a Modena da Filippo Andrea Clendi nel 1761. *(ML)*



PAR.

O luce eterna; che sola in ti sidi,
Sola t'intendi, et da te intelletta
Et intendente te a me arridi;
Quella circulation, che si concretta,
Pareua in te, come lume reflesso,
Da gliocchi miei alquanto circonspetta.
Dentro da se del su colore stesso
Mi parue pinta de la nostra effige:
Perche'l mi uiso in lei tutt' era messo.
Qual è'l geometra; che tutto s'affige
Per misurar lo cerchio, et nol ritroua,
Pensando quel principio, ond' egl' indige;
Tal era io a quella uista noua:
Veder uoleua, come si conuenne,
L'imago, e'l cerchio, et come ui s'indoua.
Ma a non eran da cio le proprie penne:
Senon che la mia mente fu percossa
Da un fulgor, in che sua uoglia uenne.
A l'alta fantasia qui manco possa:
Ma gia uolgeua il mi disio, e'l uelle;
Si come rota, ch' igualmente è mossa;
L'amor, che moue'l Sole et laltre stelle.

VENETIIS IN AEDIB. ALDI.
ACCVRATISSIME.
MEN. AVG.
M.DII.

Cautum est ne quis hunc impune imprimat, uendátue librum nobis inuitis.

943
B.E.

21. *Paradiso, canto XXXIII, c. 243r.*

22. *Le terze rime di Dante*, [Lione, Barthélemy Troth, 1502], 8°.

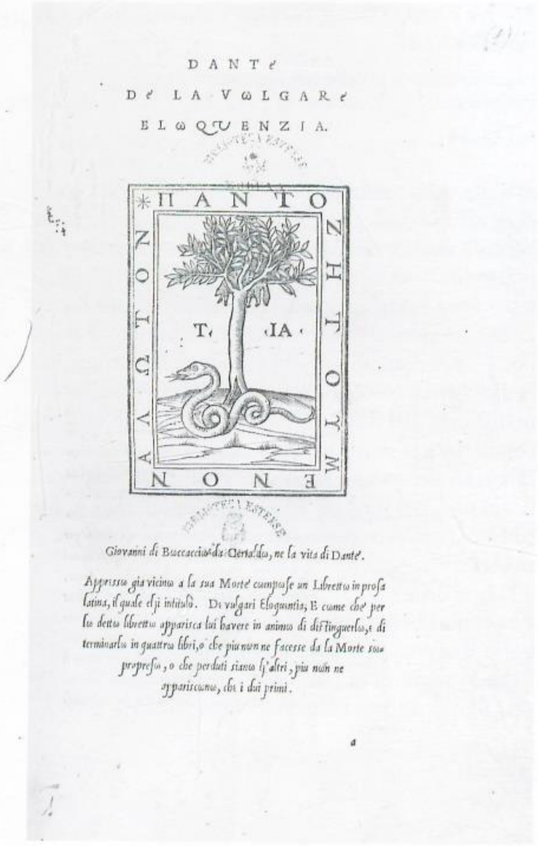
Legatura coeva in pelle con impressioni in oro. Tagli dorati e goffrati.
Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 1136

Contraffazione dell'edizione aldina del 1502, eseguita in quello stesso anno a Lione dal Troth. È famosa per la sua perfezione e testimonia la fortuna dei piccoli volumi in 8°, creati da Manuzio per divulgare i classici latini ed i poeti italiani in edizioni corrette, eleganti e di costo accessibile. Il successo di queste stampe fu immediato e portò al contemporaneo sviluppo di un ricco mercato di falsi, prodotti a Brescia, Firenze, Venezia e soprattutto a Lione, talmente perfetti che lo stesso Aldo nel 1503 pubblicò un *Monitum* in cui spiegava come riconoscere le contraffazioni. *(ML)*



23. *Frontespizio.*



24. *Frontespizio.*

23. *Lo amoroso conuiuio … con la additione. Nouamente stampato*, In Venetia, per Zuane Antonio & fradelli da Sabio, ad instantia de Nicolo e Dominico dal Iesus fradelli, 1521, ill., 8°.

Legatura in mezza pelle, recente.
Provenienza: fondo estense.

α.X.9.36(3)

Seconda edizione del *Convivio*, che fu stampato per la prima volta a Firenze da Francesco Bonaccorsi nel 1490. L'esemplare estense è scompleto in principio ed in fine e la lacuna iniziale risulta integrata da carte manoscritte. Il volume è illustrato dal ritratto xilografico di Dante, che si trova in frontespizio. *(ML)*

24. *De la volgare eloquenzia*, In Vicenza, per Tolomeo Ianiculo da Bressa, 1529, fol.

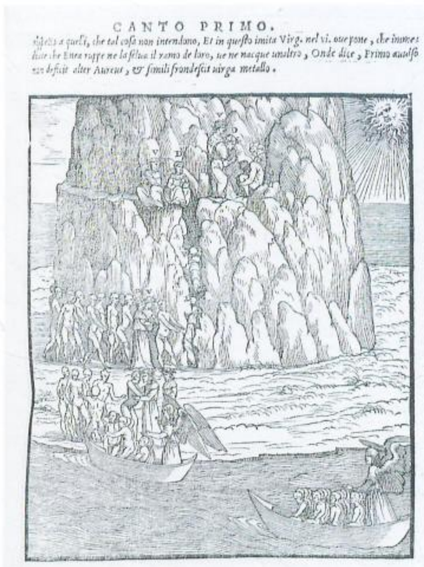
Legatura moderna in pelle (Manicardi 1965).
Provenienza: fondo estense.

90.R.29(1)

Il volume contiene solo la traduzione del Trissino. Questa traduzione, che fu ristampata a Ferrara dal Mammarelli nel 1583, precede di parecchi anni la prima edizione in latino dell'opera. Il testo originale fu infatti stampato solo nel 1577 a Parigi da Jean Corbon. Da notare i caratteri tipografici che rispecchiano la curiosa ortografia del Trissino. *(ML)*



25. *c. 11r.*



25. *Purgatorio, canto I, c. 183r.*

25. *La Comedia … con la noua espositione di Alessandro Vellutello*, In Vinegia, per Francesco Marcolini ad instantia di Alessandro Vellutello, 1544, ill., 4°.

Legatura in mezza pelle, recente.
Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 1128

Prima edizione della *Commedia* con l'esposizione del Vellutello, finanziata dallo stesso commentatore e stampata in elegante carattere corsivo, con dedica a papa Paolo III. Importante è anche l'apparato iconografico, costituito da 87 incisioni in legno, comprese due ripetizioni, le prime dieci delle quali accompagnano la descrizione dell'*Inferno* dantesco contenuta nelle pagine preliminari. Seguono tre xilografie a piena pagina, che precedono ciascuna cantica, e vignette ad ogni canto. Queste illustrazioni differiscono completamente dalla precedente tradizione iconografica: non sono una raffigurazione più o meno artistica di scene ispirate al testo, ma rappresentano visivamente, come a continuazione del commento e con chiaro intento didascalico, la struttura dell'oltremondo dantesco. Gli stessi legni furono utilizzati nelle stampe del 1564, del 1578 e del 1596, di cui i Sessa furono editori. Dalle tre xilografie a piena pagina derivano inoltre le copie ridotte, attribuite a Pierre Eskrich, del *Dante* lionese del 1551, in 16°, ristampato nel 1552 e nel 1571. Le illustrazioni dell'edizione veneziana in 8° di Giovanni Antonio Morando, del 1554, sono una libera versione, ingrandita, di queste copie (cfr. i primi due legni in cui gli elementi della rappresentazione sono, in tutto o in parte, "speculari" rispetto al modello lionese). *(ML)*

26. *Dante con l'espositione di Christoforo Landino et di Alessandro Vellutello … riueduto & ridotto alla sua uera lettura per Francesco Sansouino…*, In Venetia, appresso Giouambattista, Marchiò Sessa et fratelli (appresso Domenico Nicolino), 1564, ill., fol.

Legatura coeva in pergamena.
Provenienza: fondo estense.

Racc. Muzz. 1121

L' edizione riunisce per la prima volta i commenti del Landino e del Vellutello, permettendo un interessante ed immediato confronto tra il pensiero del commentatore quattrocentista e quello del chiosatore del Cinquecento. Il testo è quello dell'aldina del 1502 ed è dedicato dal Sansovino, che ne è il curatore, a papa Pio IV. È la prima delle edizioni dette del «gran naso», per il ritratto di Dante che si trova in frontespizio e caratterizza anche le successive stampe edite dai Sessa nel 1578 e nel 1596. Secondo la Mortimer questo ritratto, probabilmente ispirato ad una fonte contemporanea (disegno o pittura), è riconducibile al Vasari. Le xilografie sono le stesse dell'edizione del 1544. *(ML)*



26. *Inferno, canto II, c. 24r.*

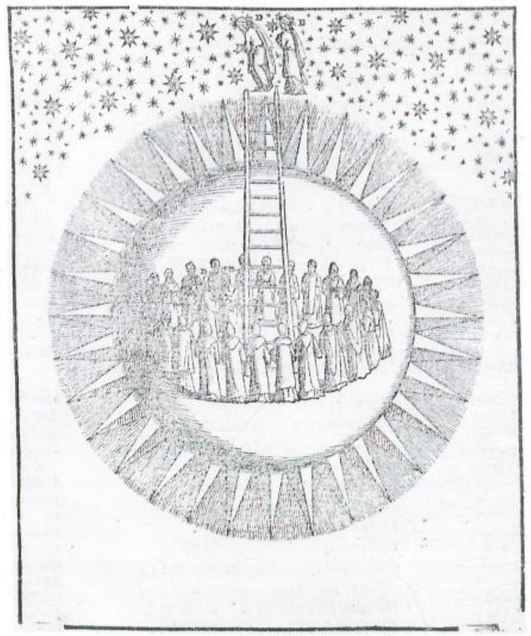
27. *Dante con l'espositioni di Christoforo Landino et d'Alessandro Vellutello … riueduto & ridotto alla sua vera lettura per Francesco Sansouino fiorentino*, In Venetia, appresso Gio. Battista & Gio. Bernardo Sessa fratelli (appresso Domenico Nicolini), 1596, ill., fol.

Legatura settecentesca in mezza pelle.
Provenienza: fondo estense.

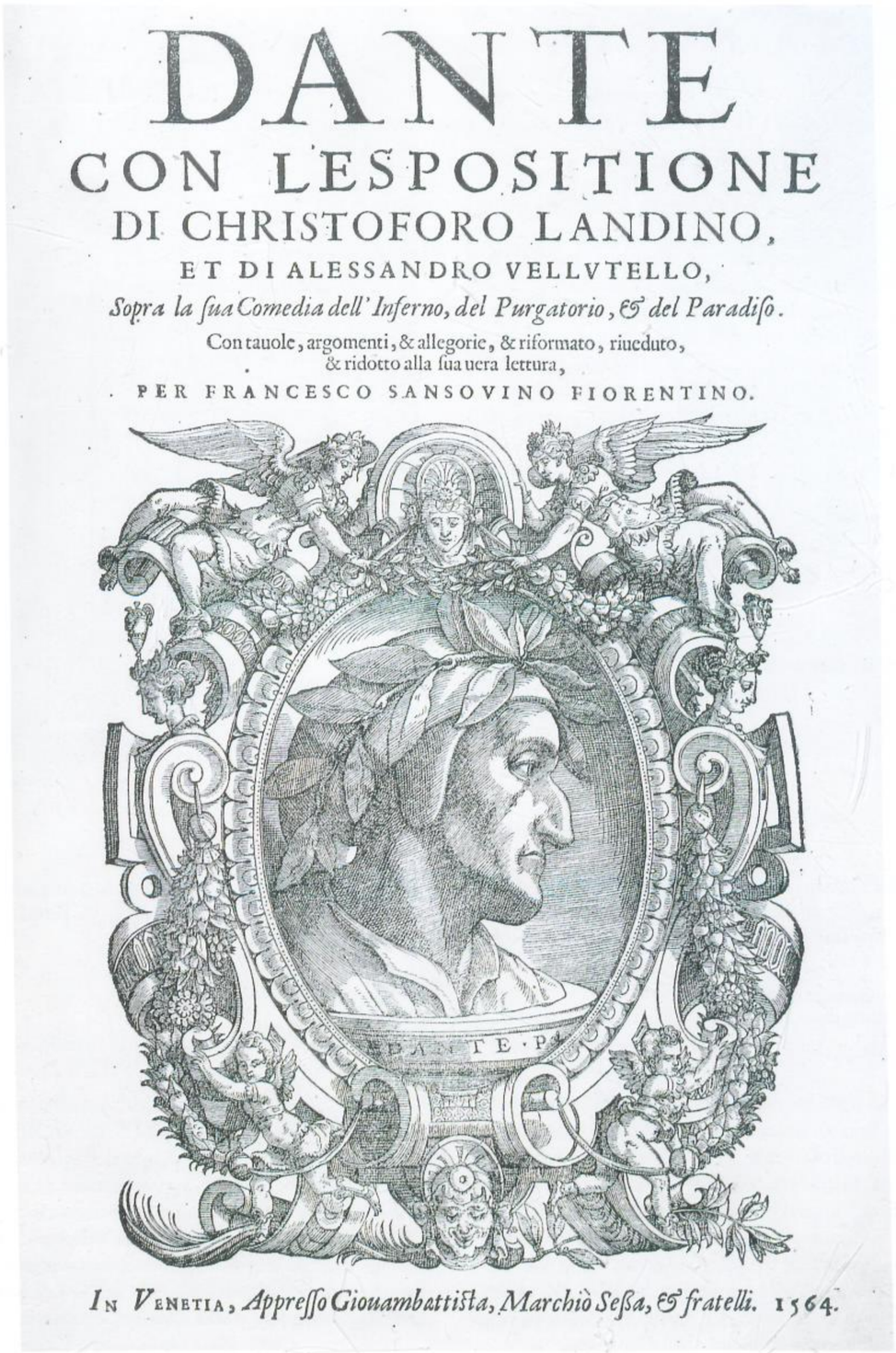
59.N.5

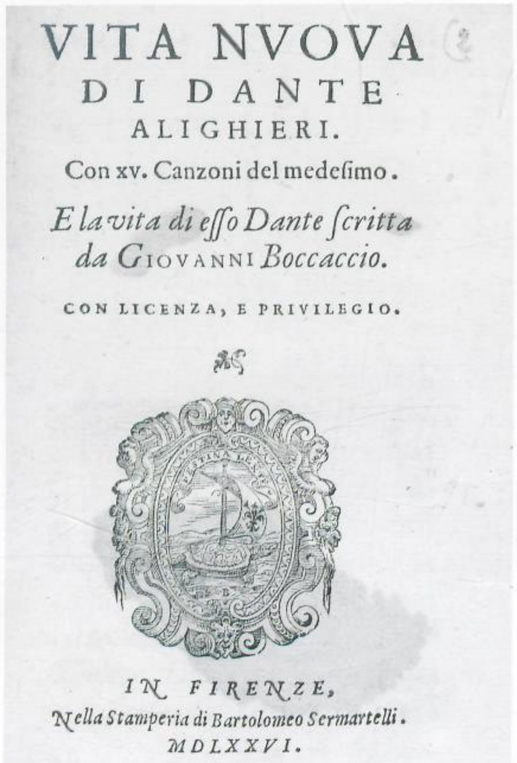
È l'ultima delle tre edizioni cinquecentine che presentano in frontespizio il ritratto caratterizzato dal «gran naso», da cui prendono il nome. L'apparato iconografico è lo stesso delle precedenti edizioni dei Sessa e risale alla stampa del 1544. Su questa edizione si basò la censura spagnola per imporre, con le disposizioni contenute nell' *Indice* pubblicato a Madrid nel 1614, la modifica di parti del commento landiniano e la soppressione di alcuni versi del poema. *(ML)*

27. *Paradiso, canto XXII, c. 356r.*



a fronte: **26.** *Frontespizio.*




VITA NVOVA
DI DANTE
ALIGHIERI.
Con xv. Canzoni del medeſimo.
E la vita di eſſo Dante ſcritta da GIOVANNI *Boccaccio.*
CON LICENZA, E PRIVILEGIO.
IN FIRENZE,
Nella Stamperia di Bartolomeo Sermartelli.
MDLXXVI.

28. *Frontespizio.*


LA
DIVINA COMMEDIA
DI DANTE ALIGHIERI
Nobile Fiorentino
RIDOTTA A MIGLIOR LEZIONE
dagli Accademici della Cruſca.
CON PRIVILEGIO.
IN FIRENZE PER DOMENICO MANZANI 1595
Con licenzia de' Superiori.

29. *Frontespizio.*

28. *Vita nuoua … con XV Canzoni … E la vita di esso Dante scritta da Giovanni Boccaccio*, In Firenze, nella stamperia di Bartolomeo Sermartelli, 1576, 2 tomi in 1 vol., 8°.

Legatura coeva in pergamena.
Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 1744

Edizione principe dell'opera che non fu poi più pubblicata fino al Settecento, quando venne compresa nelle *Prose* di Dante e del Boccaccio, stampate a Firenze da Tartini e Franchi nel 1723. Il testo subì la censura dell'inquisitore generale di Firenze, frate Francesco da Pisa, così che nella stampa fu tolto o cambiato ogni accenno alla divinità e perfino le voci *gloriosa* e *beatitudine*, riferite a Beatrice ed agli effetti provocati dal suo saluto nell'animo del poeta, furono mutate in *graziosa* e *felicità*. *(ML)*

29. *La Diuina Commedia … ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca*, In Firenze, per Domenico Manzani, 1595, ill., 8°.

Legatura coeva in pergamena.
Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 1134

Si tratta della famosa edizione curata da Bastiano de' Rossi, l'*Inferrigno* segretario dell'Accademia della Crusca. È corredata di una pianta dell'inferno incisa in rame mentre le iniziali, accompagnate da motti, e gli stemmi dell'Accademia, che si trovano in frontespizio ed in fondo al volume, sono xilografici. Il testo, per il quale furono consultati una novantina di manoscritti, è piuttosto scorretto per la presenza di numerosi errori tipografici. *(ML)*


LA VISIONE
Poema di
DANTE
ALIGHIERI
Diuiſo
In { INFERNO, PVRGATORIO, & PARADISO.
Di nouo con ogni diligenza riſtampato.
IN VICENZA,
Ad inſtantia di Franceſco Leni
Libraro in Padoua. 1613.

30. *Frontespizio.*



31. *Frontespizio.*

30. *La visione…*, In Vicenza, ad instantia di Francesco Leni, 1613, 16°.

Legatura artistica in pelle con impressioni in oro.
Provenienza: acquisto Vincenzi (1933).

α.J.11.11

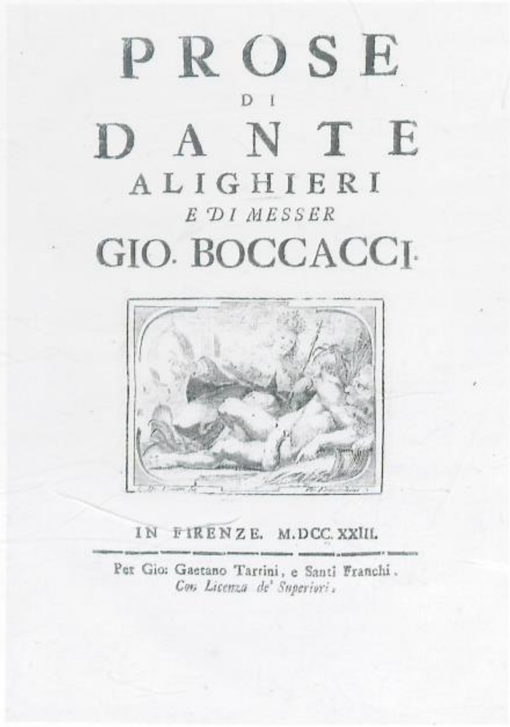
È la prima delle tre sole edizioni della *Commedia* pubblicate nel Seicento. Sono volumi di piccole dimensioni, piuttosto rari, che riproducono il testo fissato dal Dolce nel 1555. Curioso il titolo, *La visione*, che compare anche nella successiva stampa fatta a Padova dal Pasquardi nel 1629. *(ML)*

31. *La Diuina Comedia…*, In Venetia, appresso Nicolo Misserini, 1629, 24°.

Legatura coeva in pergamena.
Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 1103

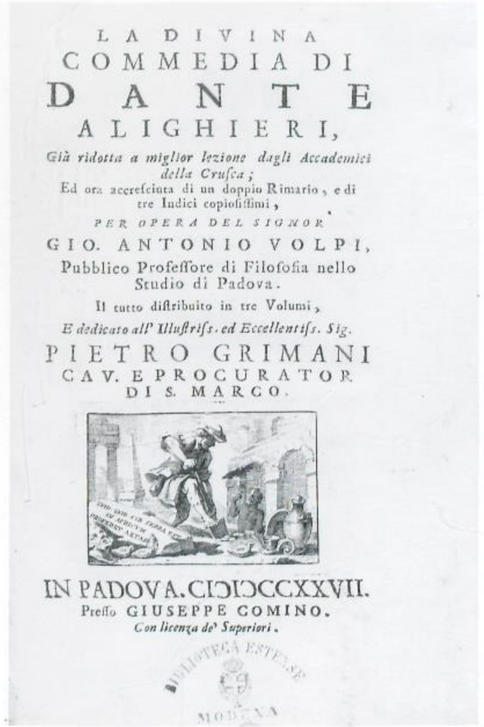
Ultima edizione dell'opera stampata nel XVII secolo, è anche la prima in caratteri microscopici. Il testo riprende quello del 1613. Il Seicento fu il periodo di maggiore incomprensione e disinteresse per l'Alighieri, la cui scarsa fortuna in questo secolo è attestata dalla rarità di edizioni e di studi danteschi. Oltre alla *Commedia*, di cui si può ricordare anche un *Compendio*, in prosa, di Giovanni Palazzi, pubblicato a Venezia nel 1696 da Girolamo Albrizzi, con figure dell'edizione del Marcolini del 1544, furono stampati, ma solo in raccolte, il *De Monarchia* (tre edizioni), ed il *De vulgari eloquentia* in italiano (una edizione). *(ML)*


PROSE
DI
DANTE
ALIGHIERI
E DI MESSER
GIO. BOCCACCI.

IN FIRENZE. M.DCC.XXIII.

Per Gio: Gaetano Tartini, e Santi Franchi.
Con Licenza de' Superiori.

32. *Frontespizio.*


LA DIVINA
COMMEDIA DI
DANTE
ALIGHIERI,
Già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca;
Ed ora accresciuta di un doppio Rimario, e di tre Indici copiosissimi,
PER OPERA DEL SIGNOR
GIO. ANTONIO VOLPI,
Pubblico Professore di Filosofia nello Studio di Padova.
Il tutto distribuito in tre Volumi,
E dedicato all' Illustriss. ed Eccellentiss. Sig.
PIETRO GRIMANI
CAV. E PROCURATOR
DI S. MARCO.

IN PADOVA. CIↃIↃCCXXVII.
Presso GIUSEPPE COMINO.
Con licenza de' Superiori.

33. *Frontespizio.*

32. *Prose di Dante Alighieri e di messer Gio. Boccacci*,. In Firenze, per Gio. Gaetano Tartini e Santi Franchi, 1723, 4°.

Legatura in mezza pelle.
Provenienza: fondo estense.

61.I.27

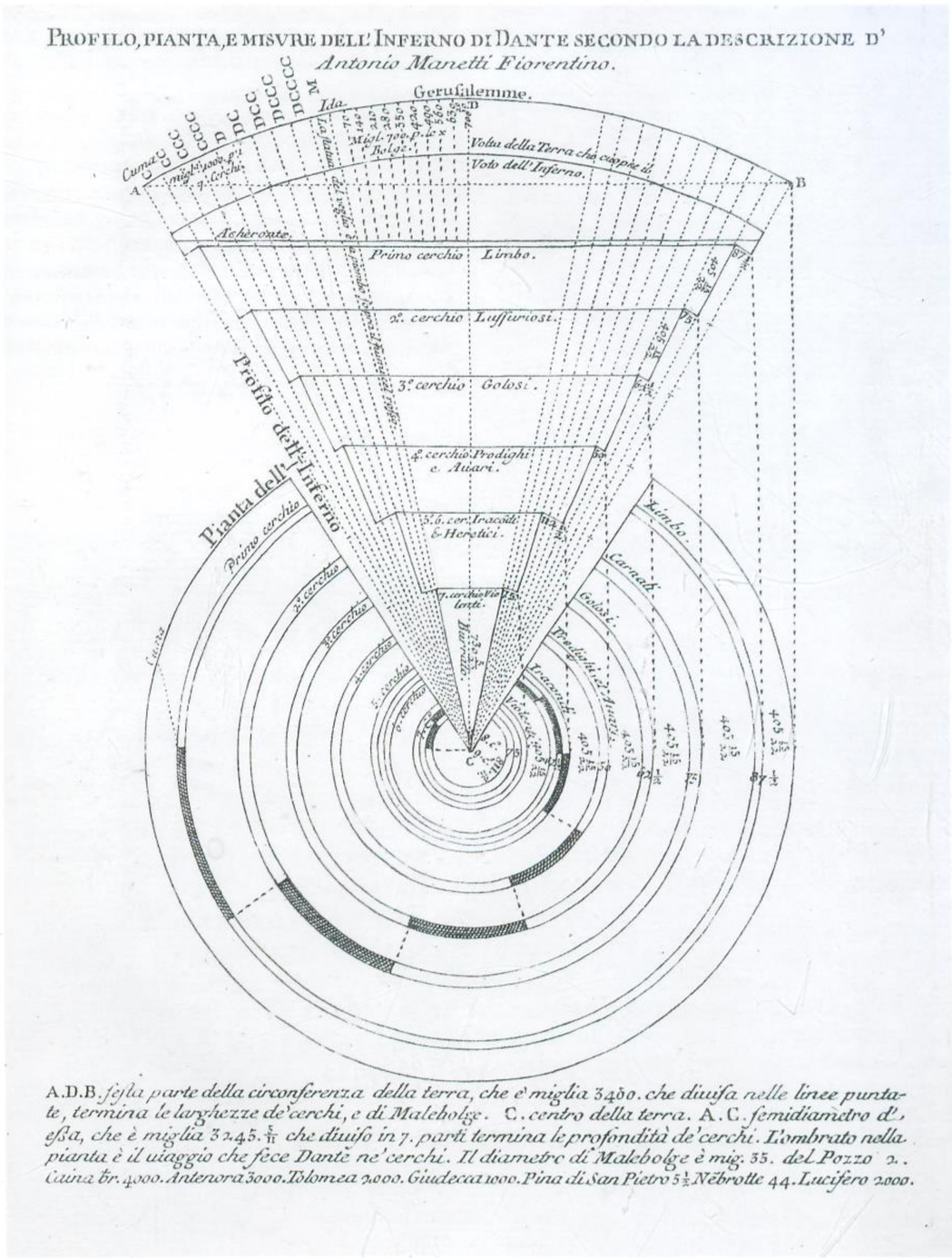
Il volume, ristampato nel 1728, comprende la *Vita nuova*, il *Convivio* e le *Epistole* ad Arrigo VII e Guido da Polenta. Seguono la *Vita di Dante* e le *Lettere* scritte dal Boccaccio. L'edizione si conclude con le note al testo del curatore Antonio Maria Biscioni. *(ML)*

33. *La Diuina Commedia … già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca ed ora accresciuta di un doppio Rimario e di tre indici … per opera del signor Gio. Antonio Volpi…*, In Padova, presso Giuseppe Comino, 1726-1727, 3 voll., ill., 8°.

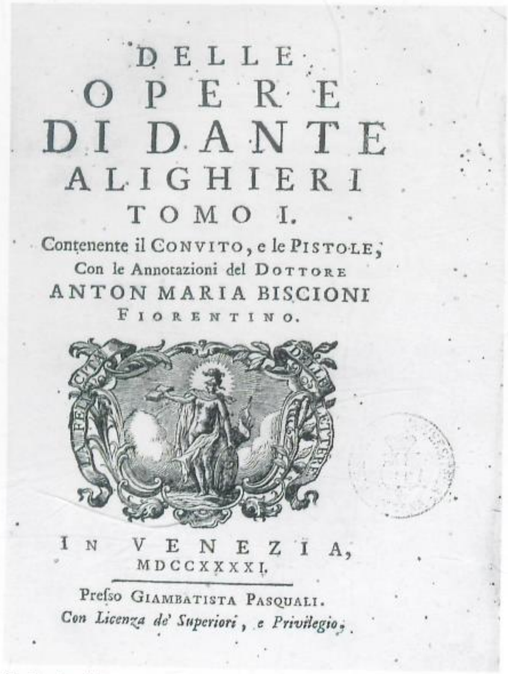
Legatura in mezza pelle.
Provenienza: fondo estense.

58.G.10-12

L'edizione, nota come *Cominiana* dal nome del tipografo che la stampò, è notevole per la correttezza: riproduce il testo della Crusca ma senza gli errori tipografici della stampa del Manzani e per questo motivo fu molto apprezzata, quando apparve, dagli stessi Accademici. La sua fortuna è attestata dalle ristampe che ebbe nel Settecento e nell'Ottocento. Il primo volume contiene la *Commedia* e la *Vita* di Dante e del Petrarca ed è illustrato dal ritratto del poeta, inciso dall'artista fiammingo Michael Heylbrouck su disegno di Michelangelo da Cornale. Nel secondo e nel terzo volume si trovano il doppio rimario e gli indici. *(ML)*



33. *Inferno, tav. I.*


DELLE
OPERE
DI DANTE
ALIGHIERI
TOMO I.
Contenente il CONVITO, e le PISTOLE,
Con le Annotazioni del DOTTORE
ANTON MARIA BISCIONI
FIORENTINO.
IN VENEZIA,
MDCCXXXXI.
Preſso GIAMBATISTA PASQUALI.
Con Licenza de' Superiori, e Privilegio.

34. *Frontespizio.*

34. [*Opera omnia*], In Venezia, presso Giambatista Pasquali, 1739-1741, 5 tomi in 3 voll., 8°.

Legatura del vol. I: moderna in mezza pergamena, coeva in cartone per i voll. II-III.
Provenienza del vol. I: dono Muzzarelli (1970); voll. II-III: fondo universitario.

Racc. Muzz. 577; 235.B.11.1-2

Si può considerare la prima edizione dell'*Opera omnia* di Dante. Il primo volume, in tre tomi, contiene *La Commedia tratta da quella che pubblicarono gli Accademici della Crusca l'anno MDXCV*, con il commento di Pompeo Venturi; seguono, nel secondo volume, il *Convivio* e l'*Epistola ad Arrigo VII*, con le note del Biscioni, mentre nel terzo volume si trovano la *Vita nuova*, ancora postillata dal Biscioni, il trattato *Dell'eloquenza*, in latino ed italiano, e le *Rime*. L'esemplare estense presenta nel frontespizio della *Commedia* la data 1739, che in molte copie fu mutata nell'anno 1741, quando vennero pubblicati i due volumi successivi delle opere minori. L'edizione comprende anche il *De Monarchia* stampato nel 1740, con le false note: *Ginevra, Gosse & C. (ML)*

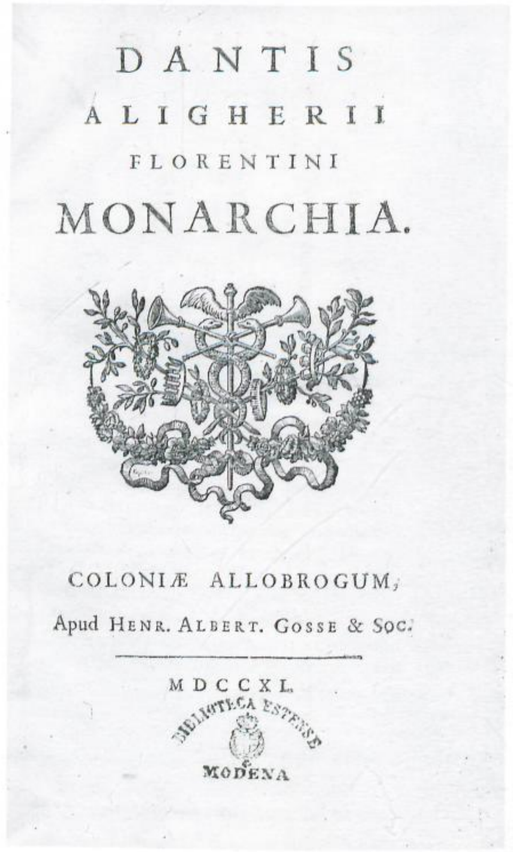
35. *Dantis Aligherii Florentini Monarchia*, Coloniae Allobrogorum, apud Henr. Albert. Gosse & Soc. [ma Venezia, Giovanni Battista Pasquali], 1740, 4°.

Legatura coeva in pergamena.
Provenienza: fondo estense.

A.17.L.44

Le note tipografiche che si trovano in frontespizio in realtà sono false. Come si evince dall'avvertimento al lettore che precede il testo (*... hunc ... libellum ... iisdem typis, charta eadem, ac forma, quibus caetera Dantis opera Joannes Baptista Pasquali vulgavit, ederemus, ut iisdem operibus facile sociari posset...*), il volume fu infatti pubblicato a completamento del-

35. *Frontespizio.*


DANTIS
ALIGHERII
FLORENTINI
MONARCHIA.
COLONIÆ ALLOBROGUM,
Apud HENR. ALBERT. GOSSE & SOC.
MDCCXL.
BIBLIOTECA ESTENSE
MODENA

l'edizione delle *Opere* di Dante fatta dal Pasquali a Venezia nel 1739-41.
Fin dalla prima stampa, comparsa a Basilea nel 1559 per i tipi di Giovanni Oporino, il *De Monarchia* risulta edito con altre opere, che nel XVI-XVII secolo sono di argomento politico mentre nel Settecento è sempre contenuto in raccolte dantesche. Il trattato fu stampato a sé solo nel 1853, a Torino, nella "Biblioteca dei Comuni Italiani", preceduto da due dissertazioni rispettivamente di Cesare Balbo e Giovanni Carmignani. Seguì l'edizione di Halle del 1863-71, a cura del Witte, ristampata nel 1874 a Vienna da Braumuller mentre nel Novecento sono varie le edizioni dell'opera singola: una decina dall'inizio del secolo al 1950. *(ML)*

36. [*Opera omnia*], In Venezia, presso Antonio Zatta, 1757-1758, ill., 4°.

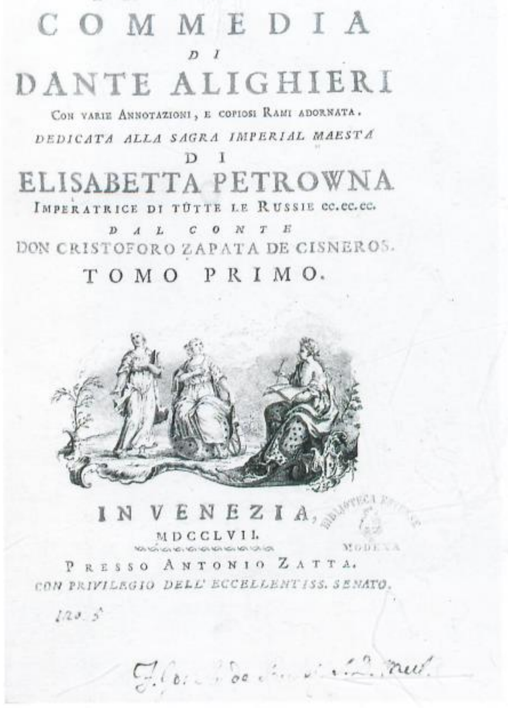
Legatura coeva in mezza pelle.
Provenienza: domenicani di Modena.
Nota di possesso in front.: *F. Jo. B. de Rubeis S. D. Mut.*

A.47.0.17-21

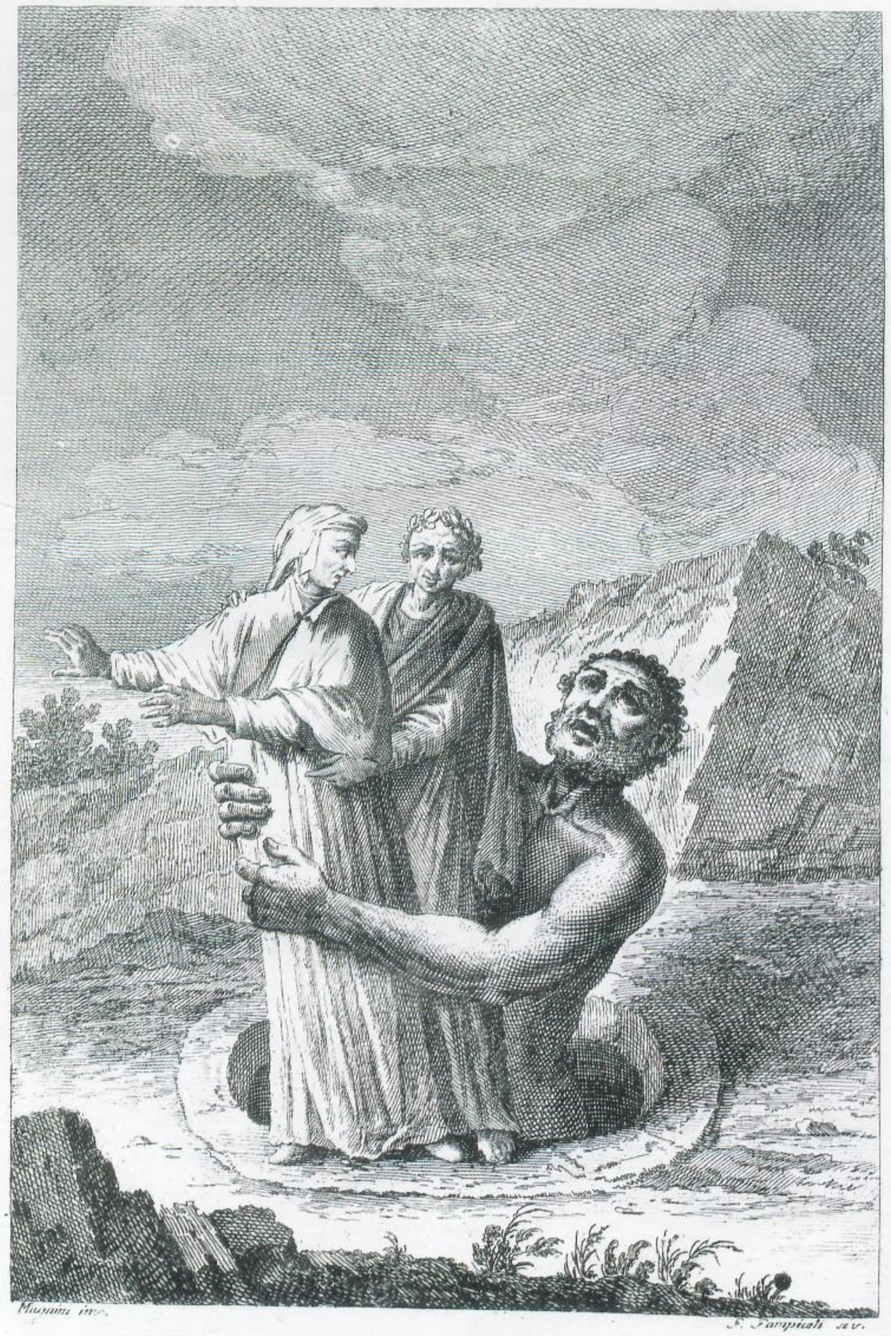
Elegante edizione ampiamente illustrata ed ornata. I canti sono annotati da Pompeo Venturi, autore di uno dei commenti più celebri nel Settecento e arricchiti dalle osservazioni di Filippo Rosa Morando. Il curatore, conte Cristoforo Zapata de Cisneros, dedica i volumi all'imperatrice Elisabetta di Russia, il cui ritratto compare all'inizio del primo volume. *(PO)*

a p. 260:
36. *Inferno, canto XXXI, tav. 35.*

36. *Frontespizio e dedica.*


LA DIVINA
COMMEDIA
DI
DANTE ALIGHIERI
CON VARIE ANNOTAZIONI, E COPIOSI RAMI ADORNATA.
DEDICATA ALLA SAGRA IMPERIAL MAESTA
DI
ELISABETTA PETROWNA
IMPERATRICE DI TUTTE LE RUSSIE ec.ec.ec.
DAL CONTE
DON CRISTOFORO ZAPATA DE CISNEROS.
TOMO PRIMO.
IN VENEZIA,
MDCCLVII.
PRESSO ANTONIO ZATTA.
CON PRIVILEGIO DELL' ECCELLENTISS. SENATO.
BIBLIOTECA ESTENSE
MODENA


ALLA SAGRA IMPERIALE MAESTA
DI
ELISABETTA PETROWNA
IMPERATRICE DI TUTTE LE RUSSIE ec. ec.
SONETTO.
Odio fiagendo di crudel Cittade,
Di destin ognor pronto alle sue pene,
L'Etrusco Vate a VOI umil sen viene,
AUGUSTA DONNA, ad implorar pietade.
Lunga stagion per non battute strade
Ncorse di Stige le cocenti arene:
Nè a Lui vietossi dell'Eterno Bene
Le Celesti giurar alme contrade.
Dopo sì lungo errar alfin riposo
Cercando a' giorni suoi affitti e lassi,
L'egra cetra depone al VOSTRO TRONO.
E s'avverrà, ch'ei pur fia disioso
Al metro usato di tornare ardrassi
In altro stil di VOSTRE Lodi il suono.



36.

LA
DIVINA
COMMEDIA
DI
DANTE
ALLIGHIERI

TOMO I.

PARMA
NEL REGAL PALAZZO
MDCCXCV
CO' TIPI BODONIANI

37. *Frontespizio.*

DELL'
INFERNO

CANTO I.

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
Che la diritta via era ismarrita.
Eh quanto, a dir qual era, è cosa dura,
Questa selva selvaggia, aspra, e forte,
Che nel pensier rinnova la paura!
Tant' è amara, che poco è più morte:
Ma per trattar del ben, ch'i' vi trovai,
Dirò dell'alte cose, ch'i' v'ho scorte.
I' non so ben ridir, com'i' v'entrai,
Tant'era pien di sonno in su quel punto,
Che la verace via abbandonai.
Ma po' ch'i' fui appiè d'un colle giunto,
Là ove terminava quella valle,
Che m'avea di paura il cuor compunto,

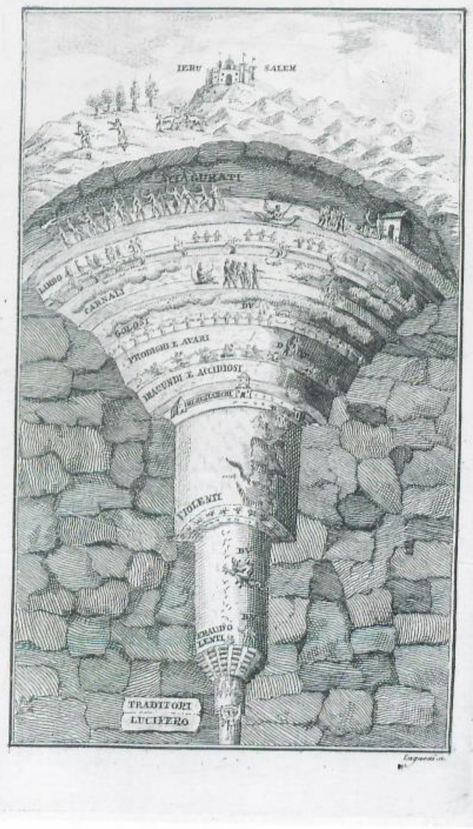
37. *Inferno, canto I, p. 1.*

37. *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Parma, co' tipi Bodoniani, 1795, 3 voll., fol.

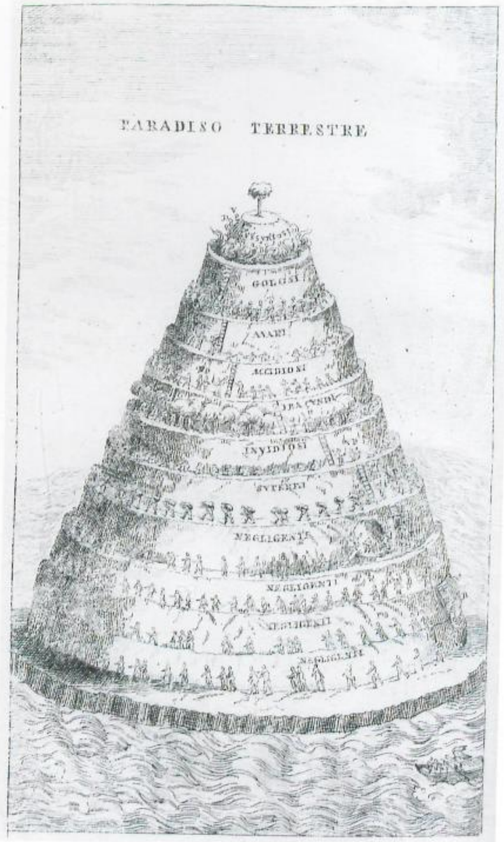
Legatura in mezza pelle.
Provenienza: fondo estense

A.49.O.2-4

Splendida edizione della maturità di Giovanni Battista Bodoni (1740-1813) di cui furono tirati solo 130 esemplari. La bellezza delle pagine, prive di elementi decorativi, si regge solo sull'impianto tipografico: la carta, i caratteri, il chiaroscuro di ciascuna lettera, la distribuzione equilibrata dello specchio di stampa. Il testo fu curato da Giovanni Iacopo Dionisi che si servì del codice di *Santa Croce* della Laurenziana. *(PO)*



38. *Inferno, tav. I.*



38. *Purgatorio, tav. I.*

38. *Paradiso, tav. I.*

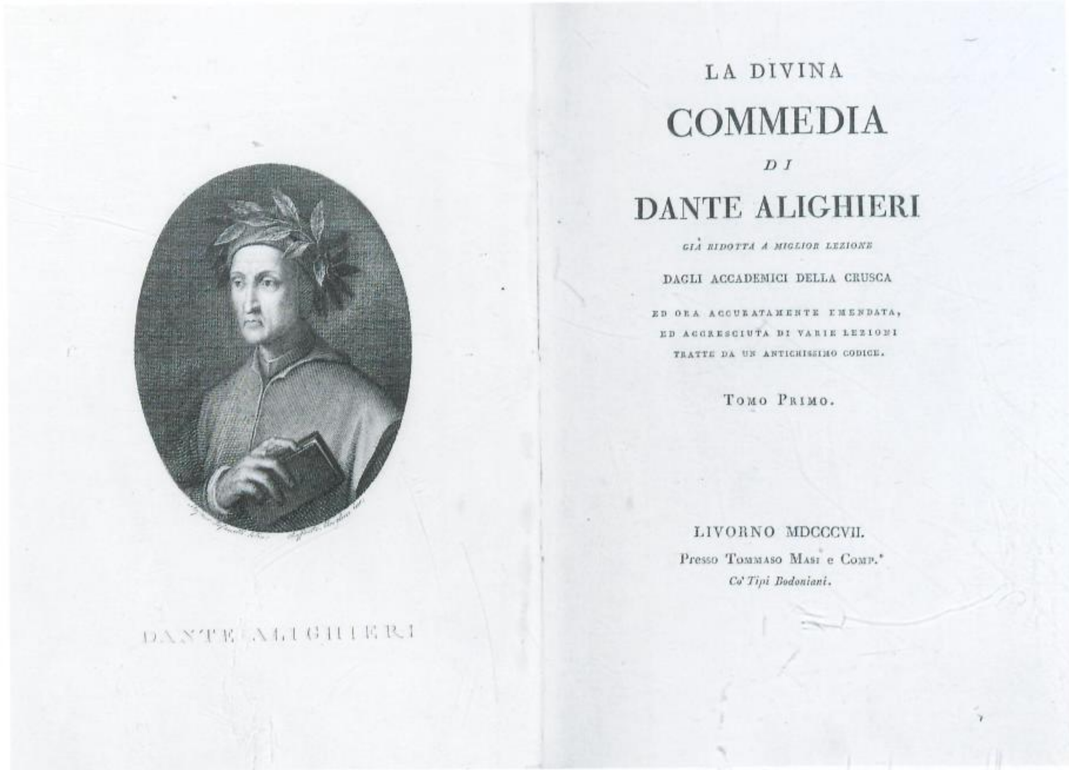


38. *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata di note da Luigi Portirelli*, Milano, Dalla Società Tipografica de' Classici Italiani, 1804-1805, 3 voll., 8°.

Legatura in mezza pelle.
Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 348-350

Questa edizione è la prima del XIX secolo e fa parte della collezione dei "Classici Italiani", porta un ritratto di Dante inciso da G. Benaglia e le raffigurazioni dell'*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*. Il commento di Luigi Portirelli (1774-1838), studioso di letteratura, è da apprezzare in particolare per l'attenzione alla linguistica dantesca, che è sviscerata in modo preciso con riferimenti al *Vocabolario della Crusca*. *(PO)*



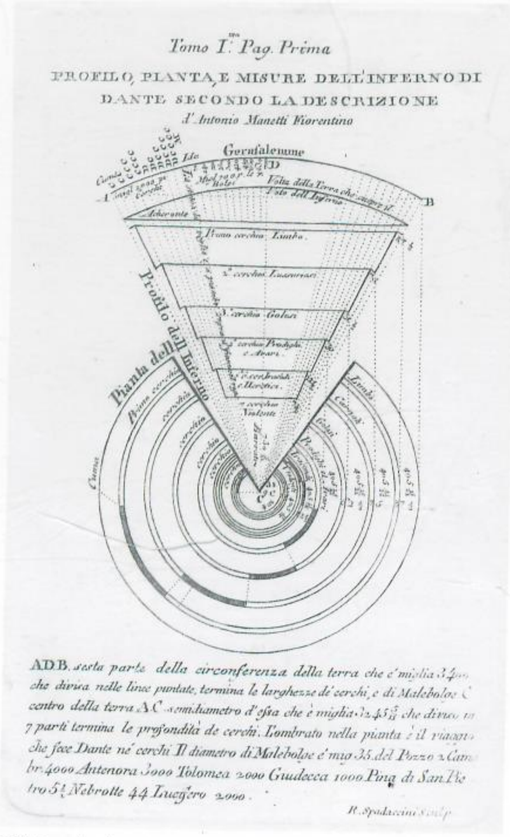
39. *Antiporta con ritratto di Dante e frontespizio.*

39. *La Divina Commedia di Dante Alighieri già ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca ed ora accuratamente emendata, ed accresciuta di varie lezioni tratte da un antichissimo codice*, Livorno, presso Tommaso Masi e Comp. Co' tipi bodoniani, 1807-1813, 6 voll., 8°.

Legatura in mezza pelle.
Provenienza: fondo estense.

A.57.U.1-6

Oltre al testo della *Commedia* questa edizione presenta la *Vita di Dante* scritta da Leonardo Bruni e il commento di Gaetano Poggiali che segue per buona parte il Lombardi. Poggiali fu direttore della tipografia del Masi di Livorno, fu un bibliofilo e curò l'edizione di opere del Boccaccio, Bandello e di opere del teatro antico italiano. *(PO)*


Tomo I.mo Pag. Prima

PROFILO, PIANTA, E MISURE DELL'INFERNO DI DANTE SECONDO LA DESCRIZIONE

d'Antonio Manetti Fiorentino

Gerusalemme

Profilo dell'Inferno

Pianta dell'Inferno

A D B sesta parte della circonferenza della terra che è miglia 3400 che divisa nelle linee puntate, termina le larghezze de' cerchi, e di Malebolge. C centro della terra A C semidiametro d'essa che è miglia 3245 ½ che divise in 7 parti termina le profondità de cerchi. L'ombrato nella pianta è il viaggio che fece Dante ne' cerchi. Il diametro di Malebolge è mig. 35. del Pozzo x Cam. br. 4000 Antenora 3000 Tolomea 2000 Giudecca 1000. Ping di San Pietro 5 ½ Nebrotte 44 Lucifero 2000.

R. Spadaccini Sculp.

39. *Inferno, tav. I.*

Tal mi fece la bestia senza pace,
Che venendomi 'ncontro, a poco a poco
Mi ripingeva là, dove 'l sol tace. 60
Mentre ch'io rovinava in basso loco,
miei Dinanzi agli occhi mi si fu offerto
Chi per lungo silenzio parea fioco.
Quando vidi Quando i' vidi costui nel gran [1] diserto,
Miserere di me gridai a lui,
se' o ombra o huomo Qual che tu sii, od ombra, od uomo certo.
Risposemi: [2] Non uomo; uomo già fui,
E li parenti miei furon Lombardi,
mantoan E Mantovani per patria amendui. *ambedui*
[3] *benchè i fossi* Nacqui *sub Julio*, ancorchè fosse tardi, 70
Augusto E vissi a Roma sotto 'l buono Agusto,
Al tempo degli Dei falsi e bugiardi.
Poeta fui, e cantai di quel giusto
di Figliuol d'Anchise, che venne da Troia,
Poichè 'l superbo Ilion fu combusto.
Ma tu, perchè ritorni a tanta noia?
el Perchè non sali il dilettoso monte,
Ch'è principio, e cagion di tutta gioia?
Or se' tu quel Virgilio, e quella fonte,
spandi Che spande di parlar sì largo fiume? 80
Rispos'io a lui Risposi [3] lui con vergognosa fronte.

1 deserto 2 Or non uomo 3 io lui

[3] Si noti che vi pare un *i*, o fosse un *l* cancellato, onde si leggerebbe *bench'el* o *cancl'el*.

39. *Inferno, canto I, p. 4.*

a fronte:
40. *Paradiso, tav. I.*

a p. 266:
41. *Inferno, canto I, p. 9.*

40. *La Divina Commedia di Dante Alighieri con tavole in rame*, Firenze, nella tipografia all'Insegna dell'Ancora, 1817-19, 4 voll., fol.

Legatura in cartone.
Provenienza: fondo estense.

31.N.23-26

Bella edizione stampata in pochi esemplari e curata sul testo degli Accademici della Crusca da Antonio Renzi, Gaetano Marini e Gaetano Muzzi. La parte iconografica è costituita da 125 tavole in gran parte ideate ed incise da Luigi Ademolli (84), le altre sono disegnate da Francesco Nenci e incise da Giovanni Massetti, Giovanni Lapi e altri. *(PO)*

41. *La Divina Commedia di Dante Alighieri giusta la lezione del codice Bartoliniano*, Udine, pei fratelli Mattiuzzi, nella tipografia Pecile, 1823-27, 4 voll., 8°.

Legatura in mezza pergamena
Provenienza: fondo estense

α.Z.8.7-10

Quirico Viviani (1784-1835) è il curatore di questa discussa edizione. Ebbe consensi ma anche molte severe critiche, in particolare quelle di Ugo Foscolo che nel *Discorso sul testo del poema di Dante* gli contestò l'autorevolezza e l'antichità del codice *Bartoliniano* che il Viviani aveva utilizzato nella scelta delle varianti. *(PO)*


Tav. I.

F. Nenci inv. e dis.

F. Lapi inc.

Quando Beatrice in sul sinistro fianco
Volt' rivolta, e riguardar nel Sole. Par. C. I. v. 46-47.

Risposemi: Non omo, omo (21) già fui,
E li parenti miei furon Lombardi
E Mantoani per patria ambidui (22).
Nacqui *sub Julio*, ancorchè fosse tardi,
E vissi a Roma, sotto al buon Augusto (23),
Al tempo degli Dei falsi e bugiardi.
Poeta fui, e cantai di quel giusto
Figliuol d'Anchise, che venne da Troja,
Poichè il superbo Ilion fu combusto.
Ma tu perchè ritorni a tanta noja?
Perchè non sali il dilettoso monte,
Ch'è principio e cagion di tutta gioja?
Or se' tu quel Virgilio, e quella fonte,
Che spande (24) di parlar sì largo fiume?
Risposi lui con vergognosa fronte.
Oh degli altri poeti onore e lume,
Vagliami il lungo studio e il grande amore,
Che m'han fatto cercar lo tuo volume.
Tu se' lo mio maestro e il mio autore:

(21) *uomo: uomo*

* *Mantoani* invece di *Mantovani*, e *ambidui* invece di *amendui*, hanno più affinità colle parole latine *Mantuanus* e *ambo*.

(23) *Agusto*

* Narrano gli Accademici, che gli scrittori antichi dicevano *Agusto* per la pronunzia. Non so se questa fosse sufficiente ragione per rifiutare *Augusto*, ch'era nella stampa d'Aldo.

(24) *spandi.* Così il B.

Tutti i cod. leggono *spandi*, nondimeno si è preferita la lezione comune, perchè più conveniente.

41.



DANTE ALIGHIERI

L'OTTIMO
COMMENTO
DELLA
DIVINA COMMEDIA
TESTO INEDITO
D'UN CONTEMPORANEO DI DANTE
CITATO
DAGLI ACCADEMICI
DELLA CRUSCA

TOMO I.

BIBLIOTECA ESTENSE
MODENA

PISA
PRESSO NICCOLÒ CAPURRO
MDCCCXXVII.

42. *Antiporta con ritratto di Dante e frontespizio.*

42. *L'Ottimo commento della Divina Commedia. Testo inedito d'un contemporaneo di Dante citato dagli Accademici della Crusca. Tomo I* [-III. A cura di Alessandro Torri], Pisa, presso Niccolò Capurro, 1827-1829, 3 voll., ill., 21 cm.

Legatura coeva in mezza pelle.
Provenienza: fondo estense.

79.E.15-17

Prima ed unica edizione completa del celebre commento, che per primi gli Accademici della Crusca definirono *Ottimo* nel loro *Vocabolario* del 1612. Il termine, codificato proprio in questa stampa dal curatore Alessandro Torri, fu poi mantenuto dagli studiosi anche se attualmente prevale l'ipotesi che l'autore sia il notaio e letterato fiorentino, buon volgarizzatore di classici, Andrea Lancia, le cui iniziali si trovano nell'explicit di due dei codici che ci hanno tramandato il commento (*Magliab. Conv. Soppr. J.I. 30*; *Vat. lat. 4774*). Il Torri in questa edizione pubblicò la sola redazione conosciuta ai suoi tempi, che è anche la più antica ed è conservata nel ms. *Laurenz. 40.19*, risalente agli anni 1333-1334. Il Mazzoni considera l'*Ottimo* uno dei più importanti commenti trecenteschi non solo per la sua antichità e fiorentinità (è il primo commento a tutto il Poema composto a Firenze in lingua volgare), ma anche perché fin dalla prima redazione si presenta come una summa delle precedenti esegesi. Da sottolineare anche l'intento di esporre ed interpretare la *Commedia* attraverso le altre opere dantesche. Nel primo volume si trova il ritratto del poeta disegnato da Stefano Tofanelli ed inciso da Raffaele Morghen. *(ML)*

Catalogo

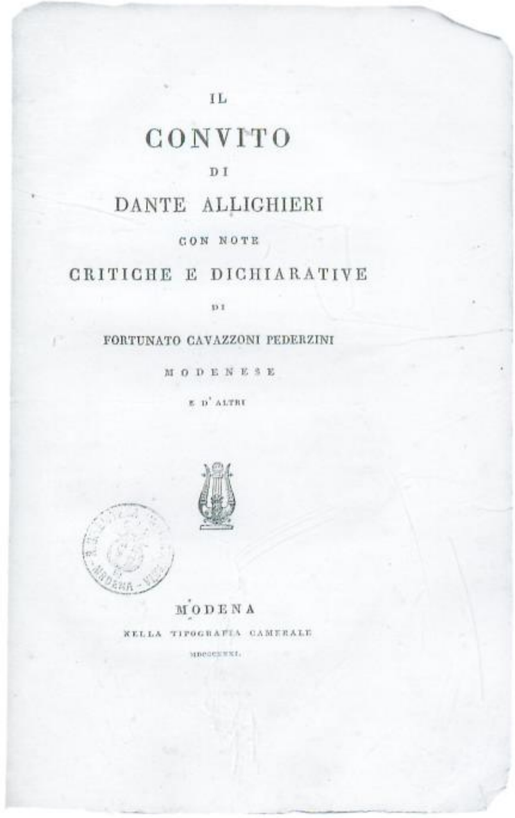
parte terza: le edizioni contemporanee dal 1831 al 2000

schede (43-79) di

ELENA MANZINI BAVUTTI *(EMB)*
ANNA ROSA PO *(ARP)*
MAURO BINI *(MB)*



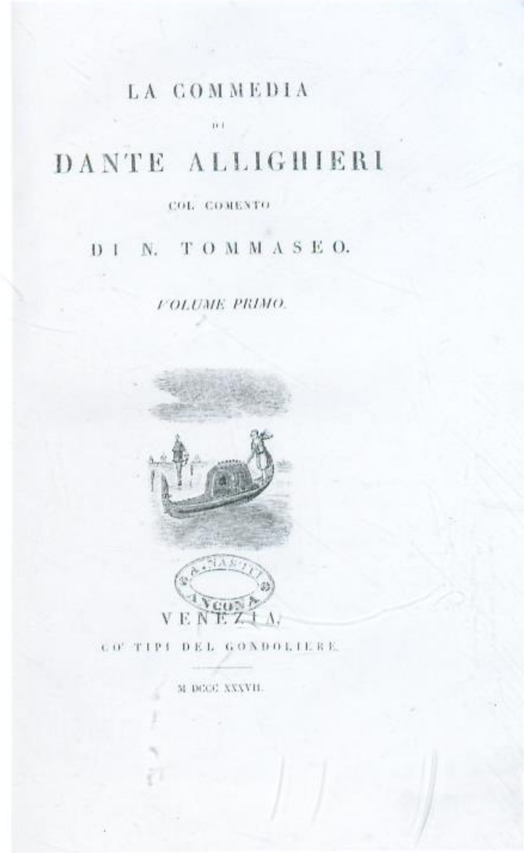
51. *Ritratto di Dante.*



IL
CONVITO
DI
DANTE ALLIGHIERI
CON NOTE
CRITICHE E DICHIARATIVE
DI
FORTUNATO CAVAZZONI PEDERZINI
MODENESE
E D' ALTRI

MODENA
NELLA TIPOGRAFIA CAMERALE

43. *Frontespizio.*



LA COMMEDIA
DI
DANTE ALLIGHIERI
COL COMENTO
DI N. TOMMASEO.
VOLUME PRIMO.

VENEZIA.
CO' TIPI DEL GONDOLIERE.
M DCCC XXXVII.

44. *Frontespizio.*

43. *Il Convito di Dante Allighieri, con note critiche e dichiarative di Fortunato Cavazzoni Pederzini modenese e d'altri*, Modena, nella tipografia camerale, 1831, 23 cm.

Provenienza: fondo universitario

74.10.20

Fortunato Cavazzoni Pederzini (Ravarino 1799 - Modena 1864) fu un letterato studioso di teologia, morale, scienze economiche, oltre che di latino e greco, che insegnò per parecchi anni all'Accademia militare estense. *(EMB)*

44. *La Commedia di Dante Allighieri, col comento di N. Tommaseo*, Venezia, co' tipi del Gondoliere, 1837, 3 voll., 25 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 215-217

Si tratta della prima edizione del commento dello scrittore dalmata (1802-1874), che amò e studiò intensamente le opere dantesche, approfondendone i motivi sentimentali e culturali legati alla sua passione patriottica e romantica. Probabilmente il *Commento* alla *Divina Commedia*, più volte da lui ampliato e risistemato, è il momento più alto e interessante dell'attività di Niccolò Tommaseo dantista. *(EMB)*


LA
DIVINA COMMEDIA
RIDOTTA A MIGLIOR LEZIONE
COLL' AIUTO DI VARI TESTI A PENNA
DA
GIO. BATISTA NICCOLINI,
GINO CAPPONI, GIUSEPPE BORGHI
E FRUTTUOSO BECCHI
Volume Primo
FIRENZE
FELICE LE MONNIER E COMPAGNI

45. *Frontespizio.*


IL
PURGATORIO

46. *Incisione di Domenico Fabris.*

45. *La Divina Commedia, ridotta a miglior lezione coll'aiuto di vari testi a penna da Gio. Batista Niccolini, Gino Capponi, Giuseppe Borghi e Fruttuoso Becchi*, Firenze, Felice Le Monnier e compagni, 1837, 2 voll., 26 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 170-171

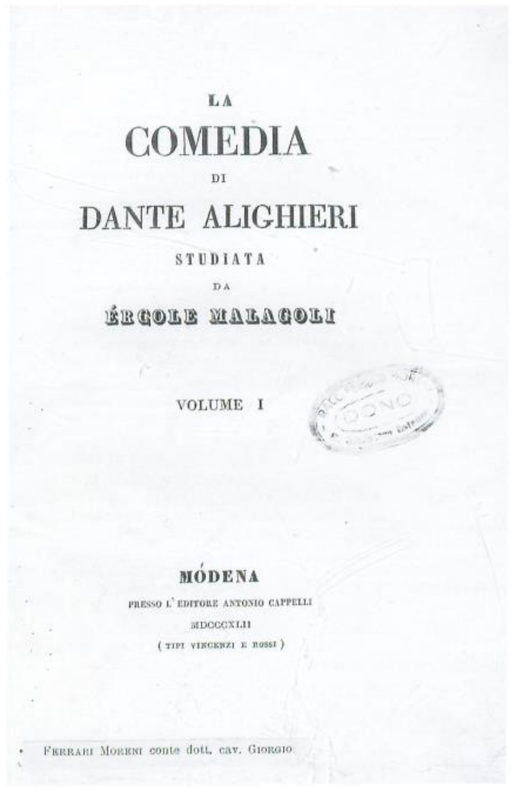
È una edizione piuttosto rara curata dagli Accademici della Crusca, basata sulla prima del 1595. Il primo volume contiene tutto il poema con le varianti a piè di pagina, il secondo la prefazione e gli *avvertimenti* sul testo e l'analisi dei manoscritti consultati dagli Accademici. Nel primo volume compare un ritratto di Dante disegnato da Del Bene e inciso da P. Viviani. *(EMB)*

46. *La Divina Commedia di Dante Alighieri, con le note di Paolo Costa e gli argomenti dell'ab. G. Borghi, adorna di 500 vignette disegnate ed incise in legno da D. Fabris ed una vita appositamente scritta dal prof. ab. Melchior Missirini. Prima edizione originale italiana eseguita sotto la direzione dei sigg. proff. G.B. Niccolini e G. Bezzuoli*, Firenze, Fabris, 1840-1842, 4 voll., 25 cm.

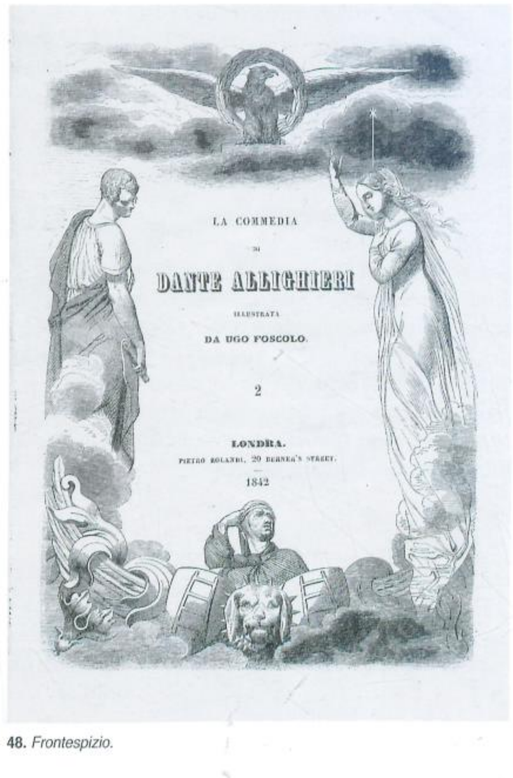
Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 212-214; 1265

Domenico Fabris (Osoppo 1812 - Torino 1893) fu pittore (affreschi di carattere sacro) e incisore e queste tavole dantesche sono tra le sue incisioni migliori. Il quarto volume contiene la *Vita di Dante Alighieri dettata da Melchior Missirini, adorna di 50 vignette disegnate ed incise da D. Fabris. (EMB)*


LA
COMEDIA
DI
DANTE ALIGHIERI
STUDIATA
DA
ÉRCOLE MALAGOLI
VOLUME I
MÓDENA
PRESSO L' EDITORE ANTONIO CAPPELLI
MDCCCXLII
(TIPI VINCENZI E ROSSI)
FERRARI MORENI conte dott. cav. GIORGIO

47. *Frontespizio.*


LA COMMEDIA
DI
DANTE ALLIGHIERI
ILLUSTRATA
DA UGO FOSCOLO.
2
LONDRA.
PIETRO ROLANDI, 29 BERNER'S STREET.
1842

48. *Frontespizio.*

47. *La Comedia di Dante Alighieri, studiata da Ercole Malagoli*, vol. I, Modena, Antonio Cappelli, 1842, 23 cm.

Provenienza: dono Ferrari Moreni.

Misc. Ferrari Moreni 13.8

L'operetta contiene solo i prime tre canti dell'*Inferno*, anche se nelle intenzioni del curatore modenese doveva essere un commento completo alle tre Cantiche. *(EMB)*

48. *La Commedia di Dante Allighieri, illustrata da Ugo Foscolo*, Londra, Pietro Rolandi, 1842-1843, 4 voll., 23 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 263-266

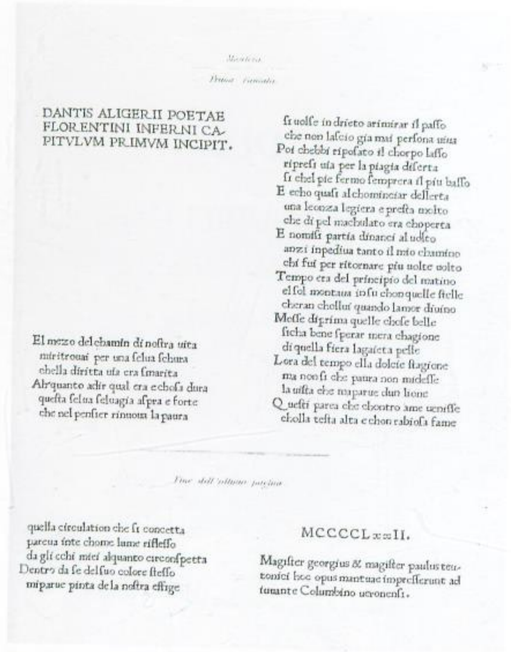
Ugo Foscolo si dedicò allo studio e all'interpretazione delle opere di Dante particolarmente nel periodo del suo esilio in Inghilterra (1816-1827). Questa edizione fu curata da Giuseppe Mazzini, che, lui pure esule a Londra e appassionato cultore del Foscolo dantista, ne ricercò e studiò i manoscritti. Il primo volume contiene una prefazione del Mazzini firmata *Un italiano* e il saggio di Foscolo *Discorso sul testo della Commedia di Dante*, già apparso a Londra nel 1825. *(EMB)*

49. *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia letteralmente ristampate per cura di G.G. Warren lord Vernon*, Londra, presso Tommaso e Guglielmo Boone, 1858, 39 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 39

Edizione a due colonne, che riproduce una di fronte all'altra le quattro rarissime stampe di Foligno (1472), di Jesi (1472), di Mantova (1472) e di Napoli (Tuppo). L'introduzione è di Antonio Panizzi (1797-1879), patriota e bibliofilo reggiano, direttore della Biblioteca del British Museum. Il curatore, George John Warren Vernon (1803-1866), celebre dantista inglese, fu insignito di una speciale medaglia d'oro dalla regina Margherita per i suoi meriti nella diffusione della cultura italiana in Inghilterra. *(ARP)*



Mantova

Prima pagina

DANTIS ALIGERII POETAE
FLORENTINI INFERNI CA-
PITVLVM PRIMVM INCIPIT.

El mezzo del chamin di nostra uita
mi ritrouai per una selua scbura
chella diritta uia era smarita
Abquanto adir qual era echosa dura
questa selua seluagia aspra e forte
che nel penssier rinnova la paura

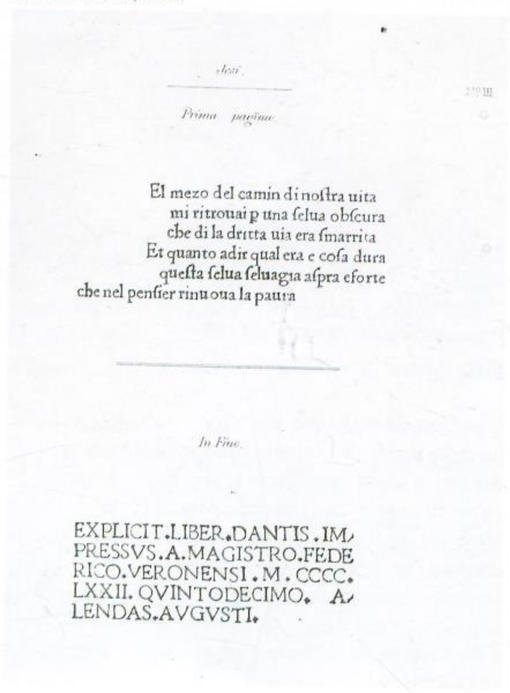
si uolsse in drieto arimirar il passo
che non lassio gia mai persona uiua
Poi chebbi ripossato il chorpo lasso
ripresi uia per la piagia diserta
si chel pie fermo sempreva il piu basso
E echo quasi al chominciar dellerta
una leonza legiera e presta molto
che di pel machulato era choperta
E nonssi partia dinanci al uolto
anzi impedita tanto il mio chammino
chi fui per ritornare piu uolte uolto
Tempo era del prinssipio del matino
el sol montava insu chon quelle stelle
cheran chollui quando lamor diuino
Messe diprima quelle chose belle
ssicha bene sperar mera chagione
di quella fiera lagaieta pelle
L'ora del tempo ella dolcie stagione
ma non si che paura non midesse
la uista che mi parue dun lione
Q_uessi parea che chontro me uenisse
chollla testa alta e chon rabiosa fame

Fine dell'ultima pagina

quella circulation che si concetta
parcua inte chome lume riflessso
da gli echi mei alquanto circonspetta
Dentro da se delsuo colore stessso
miparue pinta de la nostra effige

MCCCCL xxxII.

Magister georgius & magister paulus teutonici hoc opus mantuae impresserunt ad
tumante Columbino ueronensi.



Jesi

Prima pagina

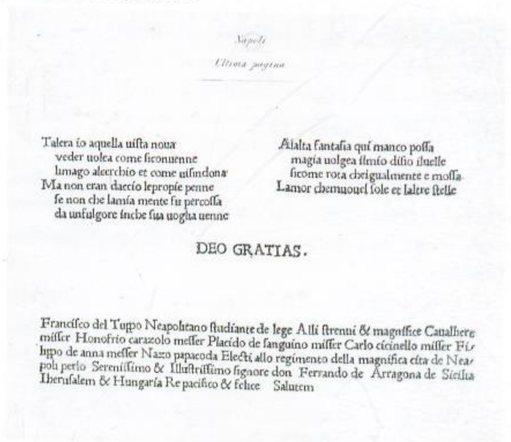
El mezo del camin di nostra uita
mi ritrouai p una selua obscura
che di la dritta uia era smarrita
Et quanto adir qual era e cosa dura
questa selua seluagia aspra eforte
che nel penssier rinnouua la paura

In Fine.

EXPLICIT.LIBER.DANTIS.IM-
PRESSVS.A.MAGISTRO.FEDE
RICO.VERONENSI.M.CCCC.
LXXII. QVINTODECIMO. A-
LENDAS.AVGVSTI.

49. *Edizione di Jesi, tav. III.*

49. *Edizione di Napoli, tav. V.*



Napoli

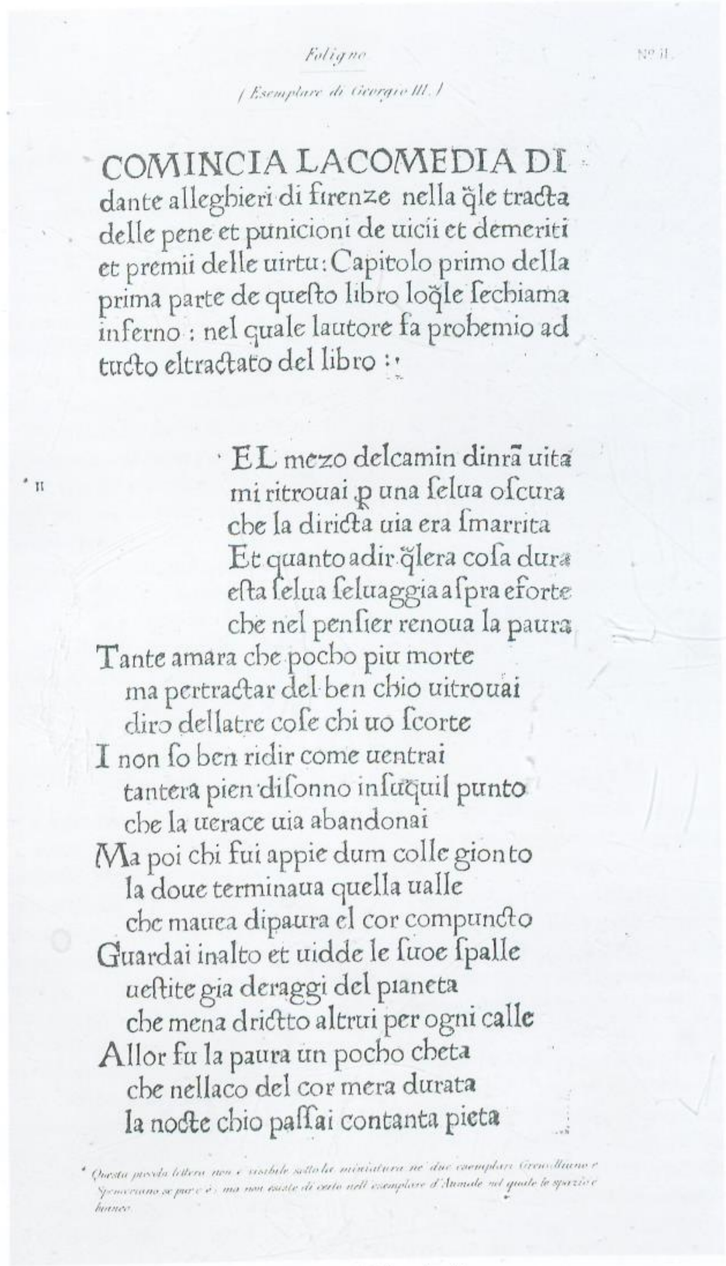
Ultima pagina

Talera so aquella uissta noua
veder uolea come siconuenne
limago alcerchio et come uisindona
Ma non eran daccio leproprie penne
se non che lamia mente fu percossa
da unfulgore inche sua uoglia uenne

Alalta fantasia qui manco possa
magia uolgea simio disio iluelle
sicome rota cheigualmente e mossa
Lamor chemuouel sole et laltre stelle

DEO GRATIAS.

Francisco del Tuppo Neapolitano studiante de lege Alli strenui & magnifice Cauallieri
misser Honofrio carazolo messer Placido de sanguino misser Carlo ciciuello misser Fi-
lippo de anna messer Nazo papacoda Electi, allo regimento della magnifica cita de Nea-
poli perlo Serenissimo & Illustrissimo signore don Ferrando de Arragona de Sicilia
Ierusalem & Hungaria Re pacifico & felice Salutem



Foligno

(Esemplare di Giorgio III.)

Nº II.

COMINCIA LACOMEDIA DI
dante alleghieri di firenze nella q̃le tracta
delle pene et punicioni de uicii et demeriti
et premii delle uirtu: Capitolo primo della
prima parte de questo libro loq̃le sechiama
inferno : nel quale lautore fa probemio ad
tucto eltractato del libro :·

* II

· EL mezo delcamin dinrã uita
mi ritrouai p una selua oscura
che la diricta uia era smarrita
Et quanto adir q̃lera cosa dura
esta selua seluaggia aspra eforte
che nel pensier renoua la paura
Tante amara che pocho piu morte
ma pertractar del ben chio uitrouai
diro dellatre cose chi uo scorte
I non so ben ridir come uentrai
tantera pien disonno insuquil punto
che la uerace uia abandonai
Ma poi chi fui appie dum colle gionto
la doue terminaua quella ualle
che mauea dipaura el cor compuncto
Guardai inalto et uidde le suoe spalle
uestite gia deraggi del pianeta
che mena dricto altrui per ogni calle
Allor fu la paura un pocho cheta
che nellaco del cor mera durata
la nocte chio passai contanta pieta

* Questa piccola lettera non è visibile sotto la miniatura ne' due esemplari Grenvilliano e Spenceriano se pure c'è; ma non esiste di certo nell'esemplare d'Althorpe nel quale le spazio è bianco.

49. *Edizione di Foligno, tav. II.*

a p. 274:
49. *Inferno, canto X, p. 69.*

FOLIGNO.

34 Noi ueggiam come quel camala luce
lecoſe diſſe che ne ſon lontano
cotanto amor neſplende elſummo duce
35 Quando ſappreſſano oſono tutto e uano
noſtro intellecto et ſaltri nonci aporta
nulla ſapem diuoſtro ſtato humano
36 Pero comprender puoi che tutta morta
fia noſtra conoſcenza da quel punto
che del futuro fia chiuſa laporta
37 Allor come dimia colpa compunto
diſſio ordirete aquel caduto
chel ſuo nato e conuui ancor congiunto
38 Et ſio fui dinanzi alariſpoſta muto
fateli aſaper chelfici che penſaua
gia nellerror che mauete ſoluto
39 Et gia ilmaeſtro mio mirechiamaua
perchio pregai loſpirito piu auaccio
che midiceſſe chi conlui ſtaua
40 Diſſeme qui compiu dimille giaccio
quadentro elſecundo Federicho
elcardinale et delialtri mitaccio

MANTOVA.

34 Noi uegiam chome quei chan mala lucie
lechoſe diſſe che non ſon lontano
chotãto anchor neſplende il ſõmo ducie
35 Quando ſapreſſano ne del tuto uano
noſtro intelletto e ſaltri nonci aporta
nulla ſapiamo diuoſtro ſtato humano
36 Pero chomprender puoi che tuta morta
fia noſtra chognoſcenza daquel punto
che dal futuro fia chiuſa la porta
37 Allor chome dimia cholpa chompunto
diſſi io hor direte aquel chaduto
chel ſuo nato e choiuiui ãchor chõgiũto
38 E ſio fui dianci alla riſpoſta muto
fatei ſaper chel fe per chio penſaua
gia nello error che mauete ſoluto
39 E gia il maeſtro mio mirichiamaua
per chio pregai lo ſpirito piu auaccio
che mi dicieſſe chi chollui iſtaua
40 Diſſemi chi chom piu dimile giacio
qua dentro e il ſecondo federigo
el cardinale e deglialtri mitacio

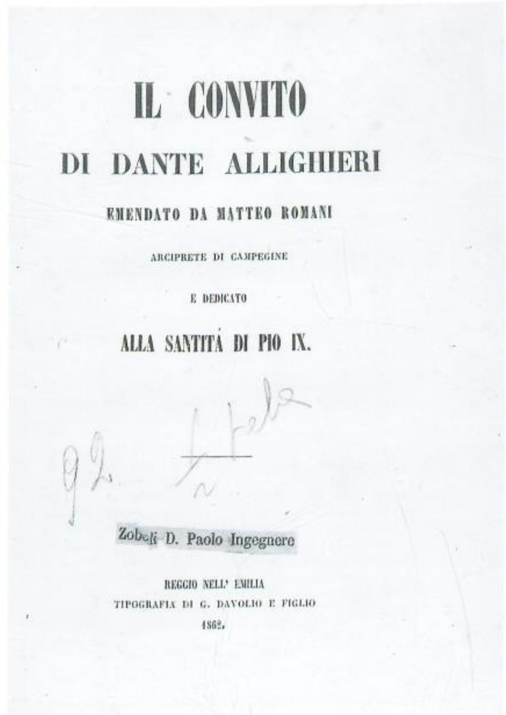
JESI.

34 Noi ueggiam come quel cha mala luce
le coſe diſſe chene ſon lontano
cotanto ancor ne ſplẽde il ſommo duce
35 Quando ſappreſſano o ſon tutte uano
noſtro intellecto & ſaltri non ci aporta
nulla ſapem di uoſtro ſtato humano
36 Pero comprender puoi che tutta morta
fia noſtra conoſcenza da quel puncto
che del futuro fia chiuſa la porta
37 Allor come de mia colpa compuncto
diſſio or direte aquel caduto
chel ſuo nato e cõ uiui ancor cõgiũcto
38 Et ſio fui dinanzi ala riſpoſta muto
fategli ſaper chel fei per che penſaua
gia nel errore che mhauete ſoluto
39 Et gia il maeſtro mio mi richiamaua
perchio pregai lo ſpirto piu auaccio
chemi diceſſi chi con lui ſi ſtaua
40 Diſſemi qui con piu demille giaccio
qua dentro il ſecondo federico
el cardinal & deglialtri mi taccio

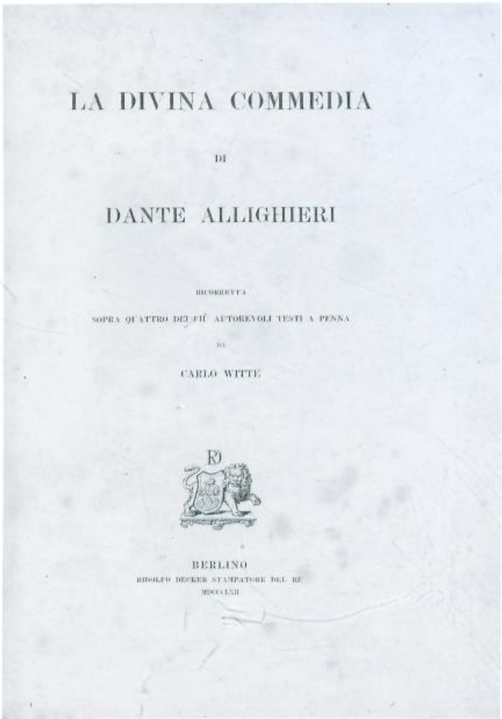
NAPOLI.

34 Noi ueggiam come quel camala luce
lecoſe diſſe che ne ſon lontano
cotanto amor neſplende elſummo duce
35 Quando ſappreſſano oſono tutto e uano
noſtro intellecto & ſaltri nonci aporta
nulla ſapemo diuoſtro ſtato humano
36 Pero comprender puoi che tutta morta
fia noſtra conoſcenza da quel punto
che del fururo fia chiuſa laporta
37 Allor come dimia colpa compunto
diſſio ordicete aquel caduto
chel ſuo nato e conuui ancor congiunto
38 Et ſio fui dinanzi alariſpoſta muto
fateli aſaper chelfici che penſaua
gia nellerror che mauete ſoluto
39 Et gia ilmaeſtro mio mirechiamaua
perchio pregai loſpirito piu auaccio
che midiceſſe chi conlui ſtaua
40 Diſſeme qui compiu dimille giaccio
quadentro elſecundo Federicho
elcardinale & delialtri mitaccio

49.



50. *Frontespizio.*



51. *Frontespizio.*

50. *Il Convito di Dante Allighieri, emendato da Matteo Romani arciprete di Campegine e dedicato alla santità di Pio IX*, Reggio nell'Emilia, coi tipi di G. Davolio e Figlio, 1862, 24 cm.

Provenienza: fondo universitario.

55.4.2

Matteo Romani, arciprete di Campegine in provincia di Reggio Emilia (dove morì nel 1878), fu più noto come commentatore della *Divina Commedia*, di cui sostenne con numerosi argomenti il valore teologico, filosofico, politico e morale, a detrimento della poesia, che ne sarebbe stata puramente una veste esteriore. *(EMB)*

51. *La Divina Commedia di Dante Alighieri ricorretta sopra quattro dei più autorevoli testi a penna da Carlo Witte*, Berlino, Rodolfo Decker, 1862, 1 ritratto, 38 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 157

Questa edizione curata dal tedesco Johann Heinrich Friedrich Karl Witte (1800-1883) costituisce una pietra miliare nella storia della critica del testo della *Commedia*. Witte, dopo un lavoro più che decennale, diede alle stampe la collazione di quattro codici manoscritti del XIV secolo: il *Vaticano 3199*, il *Berlinese 136*, il *Caetani* e quello detto *di Filippo Villani* della Biblioteca Laurenziana. Lo studioso tedesco, oltre ad essere un grande sostenitore degli studi danteschi in Germania, si occupò di critica del testo anche del *Convivio*, delle *Epistole*, della *Monarchia* e della *Vita nuova*. *(EMB)*



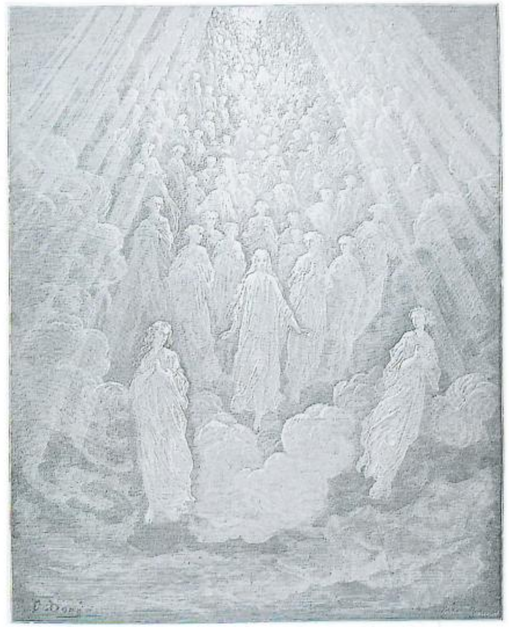
52. *Inferno, tav. XXXVI. Disegno di L. Ademollo.*

52. *Album dantesco contenente centoventicinque tavole in rame, 44 dell'Inferno, 40 del Purgatorio e 41 del Paradiso disegnate e incise da Ademollo, Nenci, Lasinio, Masselli ed altri celebri artisti dedicato al più grand'uomo del secolo*, Firenze, Giuseppe Andrea Giglioni, 1865, 50 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 1148

L'album è costituito esclusivamente di tavole, ove sono riprodotti i disegni di Luigi Ademollo (1764-1849) incisi da Giovanni Paolo Lasinio (1796-1855), che fece parte dell'avviato studio del padre Carlo, noto per aver introdotto in Italia il metodo dell'incisione su lastre multiple per la stampa a colori del francese Dagory, e di Francesco Nenci (1782-1850) eseguiti nel 1821 e particolarmente apprezzati dai contemporanei per la loro originalità, incisi da Angelo Emilio Lapi (1769-1852) e G. Masselli. *(ARP)*





53. *Inferno, canto V, tav. XIII. Illustrazione di G. Doré.*

53. *Paradiso, canto V, tav. II. Illustrazione di G. Doré.*

53. *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata da Gustavo Doré e dichiarata dai migliori commenti per cura di Eugenio Camerini*, Milano, E. Sonzogno, 1868-1869, 2 voll., 43 cm.

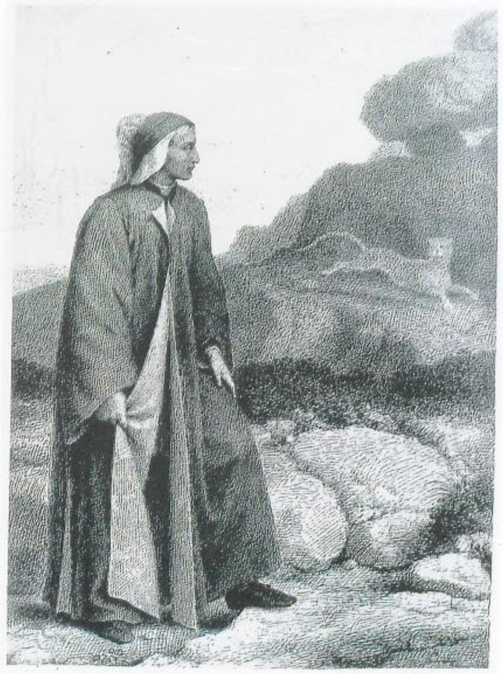
Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 27-28

Si tratta della prima edizione italiana, tre parti in due volumi, della rarissima *Commedia* illustrata da incisioni di Gustave Doré per le edizioni Hachette di Parigi (1861-1868). Per il testo il Camerini si attenne alla lezione del De Witte e per le varianti alle edizioni curate dagli Accademici della Crusca nel 1595 e nel 1837. L'opera s'impone all'attenzione soprattutto per l'apparato iconografico di Gustave Doré (Strasburgo 1832 - Parigi 1883), artista eclettico, fu pittore, scultore, ma soprattutto grafico, attivo fin da giovanissimo per numerosi giornali e riviste letterarie, come "Le caricature" e il "Journal pour rire" di Philipon.
La sua produzione fu immensa e rivolta soprattutto a temi storici e letterari e nel suo stile, curiosamente indifferente alle novità dell'impressionismo contemporaneo, sopravvivono elementi romantici inglesi e tedeschi, che si esprimono soprattutto nelle rese del paesaggio, realistico, ma anche trasfigurato dalla sua fervida fantasia (si dice che in alcune delle illustrazioni dell'*Inferno* si possano ritrovare le suggestioni di un suo viaggio a Capri). L'interesse dell'artista per il mondo dantesco, che lo portò a realizzare l'edizione più celebrata e diffusa del Poema dall'Ottocento in poi, si concretizzò in numerosi disegni, bozzetti e tentativi pittorici forniti anche di una loro propria autonomia, come il dipinto *Paolo e Francesca* presentato al Salon del 1863. È soprattutto, però, nelle settantasei incisioni per l'*Inferno*, pubblicato nel 1861, che l'artista riesce a realizzare, attraverso l'immediata suggestione dell'immagine, i contrasti chiaroscurali, la ricerca dinamica e concitata, sulle orme di Delacroix e del tragico Blake, il suo capolavoro illustrativo. *(ARP)*



54. *Paradiso, canto XVIII, illustrazione di F. Scaramuzza.*



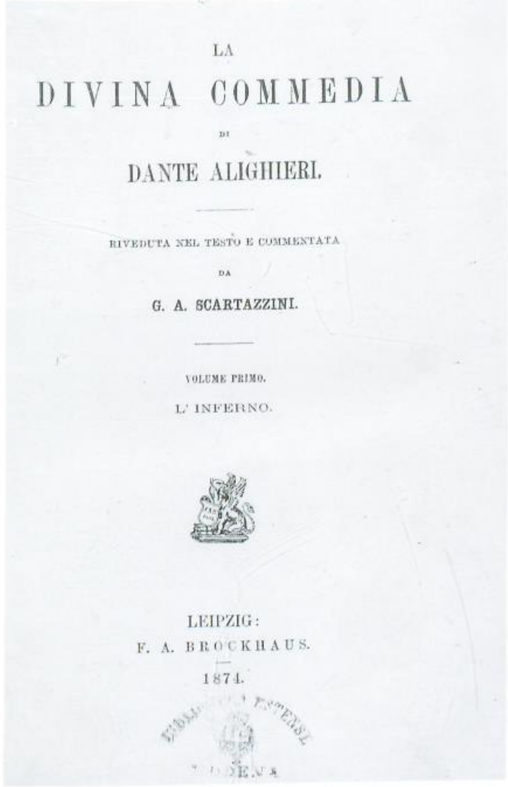
54. *Inferno, canto I, illustrazione di F. Scaramuzza.*

54. *La Divina Commedia di Dante Allighieri illustrata. Le illustrazioni furono disegnate dal prof. cav. Francesco Scaramuzza, direttore della Reale Accademia di Parma e fotografate da Carlo Saccani*, Parma, Carlo Saccani fotografo editore, 1870, 2 voll., 42 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 29-29 bis

L'impresa che meglio rappresenta il pittore parmigiano Francesco Scaramuzza (1803-1886) è il grandioso complesso di oltre duecento cartoni con le illustrazioni per la *Divina Commedia*, ultimati nel 1876, dopo diciassette anni di lavoro. I temi danteschi erano stati ricorrenti nella sua attività fin dai primi anni: aveva dipinto un quadro con l'episodio di Farinata, un altro sulla morte del conte Ugolino ed infine le pitture murali della Sala Dante nella Biblioteca Palatina di Parma, che rappresentano vari episodi e composizioni allegoriche del Poema. La sua arte, legata al gusto accademico del primo Ottocento e ai modelli romantici, ha il momento migliore proprio nel disegno illustrativo della *Divina Commedia*, interpretata con efficacia e aderenza narrativa, con l'attenzione sempre rivolta all'umanità dei personaggi. La diffusione delle illustrazioni di Scaramuzza fu sicuramente ostacolata dalla grandissima fortuna dell'opera contemporanea di Doré, le cui rappresentazioni dantesche erano impostate sugli effetti paesaggistici e scenografici. Di questa edizione la Biblioteca possiede soltanto i due volumi del *Purgatorio* e del *Paradiso*; riproduzioni fotografiche delle illustrazioni per l'*Inferno* sono raccolte in un volume edito dallo stesso Saccani nel 1866, in formato minore, che reca sul frontespizio la firma dell'artista (*Racc. Muzz. 1159*).
Anche il volume *Galleria dantesca. Trenta fotografie tratte dai disegni di F. Scaramuzza e tre tavole cromolitografiche ideate dal Duca Caetani di Sermoneta, con testo illustrativo di Cesare Fenini*, Milano, U. Hoepli, 1880 (*Racc. Muzz. 1158*) raccoglie un'antologia di riproduzioni fotografiche dei disegni danteschi. *(EMB)*


LA

DIVINA COMMEDIA

DI

DANTE ALIGHIERI.

RIVEDUTA NEL TESTO E COMMENTATA

DA

G. A. SCARTAZZINI.

VOLUME PRIMO.

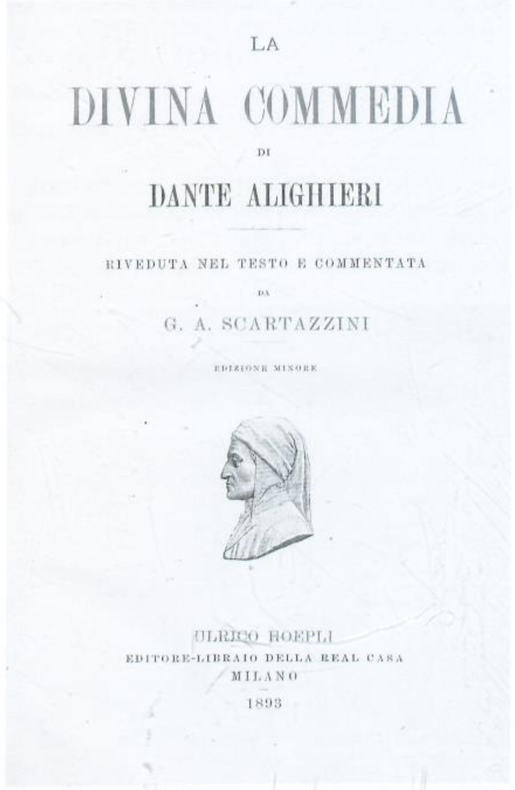
L' INFERNO.

LEIPZIG:

F. A. BROCKHAUS.

1874.

55. *Frontespizio.*


LA

DIVINA COMMEDIA

DI

DANTE ALIGHIERI

RIVEDUTA NEL TESTO E COMMENTATA

DA

G. A. SCARTAZZINI

EDIZIONE MINORE

ULRICO HOEPLI

EDITORE-LIBRAIO DELLA REAL CASA

MILANO

1893

55. *Frontespizio della edizione minore, Milano 1893.*

55. *La Divina Commedia di Dante Alighieri, riveduta nel testo e commentata da G. A. Scartazzini*, Leipzig, F. A. Brockhaus, 1874-1882, 3 voll., 20 cm.

Provenienza: fondo estense.

11.K.1-3

Si tratta della prima edizione del commento di Giovanni Andrea Scartazzini (1837-1901), studioso svizzero di Dante. È considerato uno dei migliori commenti della seconda metà dell'Ottocento, tante volte ristampato: nel 1968 si era arrivati alla ventesima edizione. Se ne ricorda una pregevole edizione minore pubblicata da Hoepli nel 1893. *(EMB)*

56. *La Divina Commedia di Dante*, Milano, U. Hoepli, 1878 (Padova, Salmin), 56x34 mm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz.1111 e α.C.10.45

Edizione microscopica della *Divina Commedia*, detta il *Dantino*, vera curiosità bibliografica, uno dei libri più piccoli stampati con caratteri mobili: ogni facciata contiene dieci terzine che occupano uno spazio di centimetri 4 per 2. L'edizione fu a tiratura limitata di 1000 esemplari; la proprietà passò dai tipografi fratelli Salmin di Padova all'editore Hoepli di Milano. *(EMB)*



58. *Inferno, canto XXX, illustrazione di A. Spadini.*



57. *Inferno, canto I, c. 1v.*

57. *La Divina Commedia* [di] *Dante Alighieri, illustrata dall'ing. Attilio Razzolini*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1902, 14x21 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 919

I primi anni del Novecento videro la pubblicazione di diverse edizione dantesche pregiate. Questa è in formato album, in caratteri gotici quattrocenteschi e con illustrazioni del fiorentino Attilio Razzolini in litografie a colori e oro. *(EMB)*

58. *Frontespizio. Ritratto eseguito da A. Martini.*



58. *La Divina Commedia* [di] *Dante Alighieri, novamente illustrata da artisti italiani a cura di Vittorio Alinari*, Firenze, Fratelli Alinari, 1902, 35 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 63

Anche questa è un'edizione di lusso, curata per il testo da Giuseppe Vandelli e ricca di centinaia di illustrazioni ad opera di artisti diversi e di buon livello. La casa editrice della Fratelli Alinari fu affiancata nel 1885 al laboratorio omonimo (fondato a Firenze nel 1852), specializzato nelle riproduzioni di opere d'arte e di monumenti storici. Vittorio (1859-1932) la potenziò e la arricchì di importanti edizioni illustrate con le lastre delle preziose collezioni di fotografie d'arte.
La Biblioteca possiede soltanto il volume dedicato all'*Inferno*. *(EMB)*



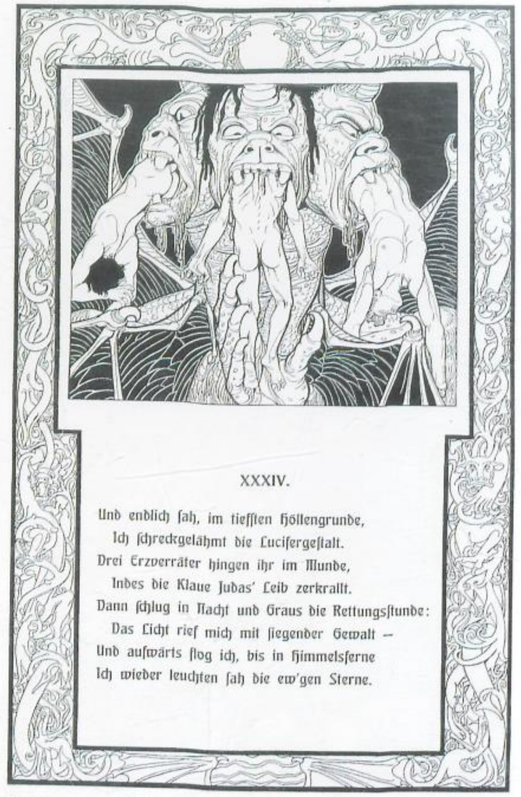
59. *Illustrazione di D. G. Rossetti, p. 164.*

59. *La vita nuova di Dante, con le illustrazioni di Dante Gabriele Rossetti*, Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1902, 23 cm.

Provenienza: fondo estense.

12.H.15

L'opera è preceduta da uno studio di Antonio Agresti. Dante Gabriele Rossetti (Londra 1825 - Birchington 1882), poeta e pittore, fu tra i promotori del Preraffaellismo, movimento artistico e letterario affermatosi in Inghilterra verso la metà dell'Ottocento, tendente a rivalutare il Medioevo, l'arte, soprattutto italiana, e l'austera spiritualità religiosa dei secoli fino al Quattrocento.
Rossetti fu iniziato dal padre Gabriele agli studi letterari e all'amore per Dante, che sempre fu una costante in tutta la sua vita di artista e letterato. Rimase particolarmente colpito dalla lettura della *Vita nuova* (soprattutto dalla figura di Beatrice), che tradusse in inglese negli anni 1845-49 e pubblicò, insieme ad altre traduzioni da poeti italiani del Due-Trecento, nel 1861 col titolo *The Early Italian Poets*. Contemporaneamente si dedicò all'attività artistica, in buona parte spesa ad illustrare con diverse tecniche la *Vita nuova* e alcuni episodi della *Commedia*: particolarmente notevoli sono i disegni, per intensità d'immedesimazione e di evocazione del mondo medievale. A Dante si ispirò anche nella sua opera poetica più originale, i sonetti della raccolta *House of Life* (1881). *(EMB)*



XXXIV.

Und endlich sah, im tiefsten Höllengrunde,
Ich schreckgelähmt die Lucifergestalt.
Drei Erzverräter hingen ihr im Munde,
Indes die Klaue Judas' Leib zerkrallt.
Dann schlug in Nacht und Graus die Rettungsstunde:
Das Licht rief mich mit siegender Gewalt –
Und aufwärts flog ich, bis in Himmelsferne
Ich wieder leuchten sah die ew'gen Sterne.

60. *Inferno, canto XXXIV, p. 87. Illustrazione di F. Stassen.*

a fronte:
60. *Paradiso, canto XXIII, p. 251.*

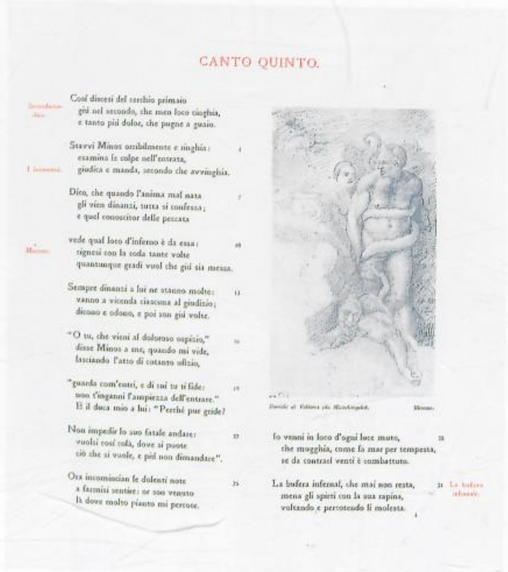
60. *Ein Dantekranz aus hundert Blattern. Ein Furer durch die Commedia von Paul Pochhammer, mit 100 Federzeichhnungen von Franz Staffen und drei Planen*, Berlin, G. Grote'sche, 1906, 29 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 1162

Paul Pochhammer, traduttore e dantologo tedesco (1841-1916), indirizzò la sua attività soprattutto a rendere accessibile la *Commedia* anche ai meno colti. A tale scopo compose, tra l'altro, questa introduzione alla *Commedia* in cento stanze che sunteggiavano ciascuna un canto del poema. L'opera fu corredata di cento vignette in stile liberty di Franz Stassen (1869-1949), pittore, grafico (ex-libris) ed illustratore anche di libri per ragazzi, che prediligeva i temi religiosi e della tradizione nazionale tedesca, con accentuazioni ancora romantiche. *(ARP)*




CANTO QUINTO.

Così discesi del cerchio primaio
giù nel secondo, che men loco cinghia,
e tanto più dolor, che pugne a guaio.

Stavvi Minos orribilmente e ringhia:
esamina le colpe nell'intrata,
giudica e manda, secondo che avvinghia.

Dico, che quando l'anima mal nata
gli vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor delle peccata

vede qual loco d'inferno è da essa:
cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giù sia messa.

Sempre dinanzi a lui ne stanno molte:
vanno a vicenda ciascuna al giudizio;
dicono e odono, e poi son giù volte.

"O tu, che vieni al doloroso ospizio,"
disse Minos a me, quando mi vide,
lasciando l'atto di cotanto ufizio,

"guarda com'entri, e di cui tu ti fide:
non t'inganni l'ampiezza dell'entrare."
E il duca mio a lui: "Perché pur gride?

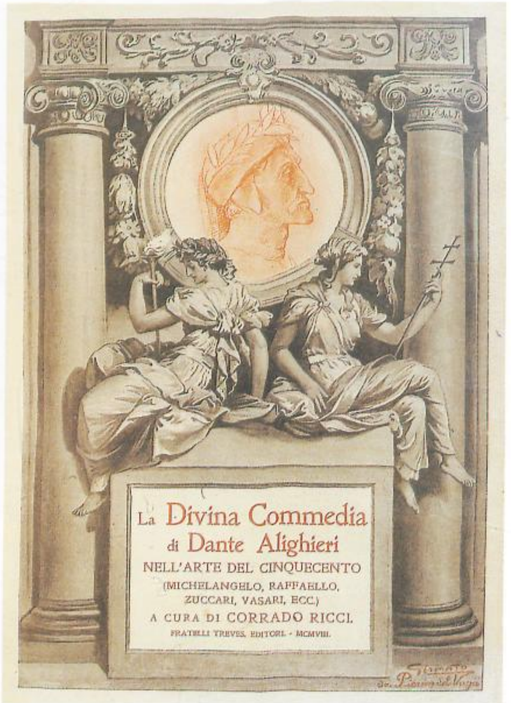
Non impedir lo suo fatale andare:
vuolsi così colà, dove si puote
ciò che si vuole, e più non dimandare".

Ora incomincian le dolenti note
a farmisi sentire: or son venuto
là dove molto pianto mi percuote.

Io venni in loco d'ogni luce muto,
che mugghia, come fa mar per tempesta,
se da contrari venti è combattuto.

La bufera infernal, che mai non resta,
mena gli spirti con la sua rapina,
voltando e percotendo li molesta.

61. *Illustrazione del canto V. Disegno di Daniele Ricciarelli da Michelangelo.*



61. *Frontespizio.*

61. *La Divina Commedia di Dante Alighieri nell'arte del Cinquecento (Michelangelo, Raffaello, Zuccari, Vasari ecc.), a cura di Corrado Ricci*, Milano, Fratelli Treves, 1908, 44 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 21

Si tratta di una bella edizione contenente l'intero Poema con numerose riproduzioni di pitture, sculture, disegni di vari artisti e tavole fuori testo con illustrazioni di Federico Zuccari (1540-1609); Zuccari, che fu il massimo esponente del tardo manierismo italiano, è autore di una delle più complete e importanti illustrazioni della *Divina Commedia*, in circa un centinaio di fogli conservati agli Uffizi. Lo scrittore e critico d'arte romagnolo Corrado Ricci (1858-1934), curatore di questa edizione, si occupò lungamente di studi danteschi, soprattutto della tradizione iconografica della *Divina Commedia*. A lui si deve anche la cura di *La Divina Commedia illustrata nei luoghi e nelle persone,* pubblicato da U. Hoepli nel 1898, seconda edizione nel 1921. *(EMB)*



62. *Purgatorio, p. 158. Xilografia di Bruno da Osimo.*



62. *Paradiso, p. 291. Xilografia di Bruno da Osimo.*

62. *La Divina Commedia* [di] *Dante Alighieri, 105 tavole a colori di G.B. Galizzi, 100 silografie di Bruno da Osimo, note, riassunti e dizionario storico-geografico-mitologico di Luigi Medici, aggiunto commento di Luigi Pietrobono*, Bergamo, Editrice Bolis, s.d., 25 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 184

L'opera, il cui testo segue l'edizione critica della Società dantesca italiana, nasce con l'intento di essere pratica e artistica insieme, essendo corredata da note e riassunti e da un ricco apparato illustrativo. Esso è costituito dalle tavole a colori di Giovan Battista Galizzi (1882-1963), che interpreta il Poema dal punto di vista cristiano del dolore e della gioia, più pacato che drammatico e turbinoso e dalle xilografie delle testate di Bruno Marsili, più noto come Bruno da Osimo (1888-?), riportanti ciascuna il verso iniziale di ogni canto. *(ARP)*



63. *Frontespizio.*



64. *Frontespizio.*

63. *La Comedia del divino Dante Alighieri da Firenze con la esposizione di Giuseppe Lando Passerini da Cortona*, Firenze, Leo S. Olschki, 1911, 42 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 30

Si tratta di un'edizione in folio ricca ed elegante, dedicata *Alla Reale Maestà di Vittorio Emanuele III di Savoia* per il cinquantenario del regno, con una prefazione di Gabriele D'Annunzio; fu stampata in soli 306 esemplari, di cui 6 in pergamena e 300 su carta a mano filigranata (con il ritratto del Poeta e il marchio dell'editore) appositamente fabbricata a Fabriano, con inchiostro rosso e nero. Vi sono riprodotte le 100 xilografie dell'incunabolo stampato a Venezia nel 1491 da Bernardino Benagli e Matteo Matteo Codecà. *(EMB)*

64. *Le opere di Dante, testo critico della Società dantesca italiana, a cura di M. Barbi, E.G. Parodi, F. Pellegrini, E. Pistelli, P. Rajna, E. Rostagno, G. Vandelli, con indice analitico dei nomi e delle cose di Mario Casella*, Firenze, R. Bemporad & figlio, 1921, 19 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 715

Primo risultato dell'attività filologica e critica della Società dantesca italiana, fondata il 31 luglio 1888 con lo scopo precipuo di provvedere ad un'edizione critica del poema e delle opere minori. *(ARP)*



65. *Pagine 2 e 3 illustrate da Paolo Paschetto.*

65. *Occhietto.*

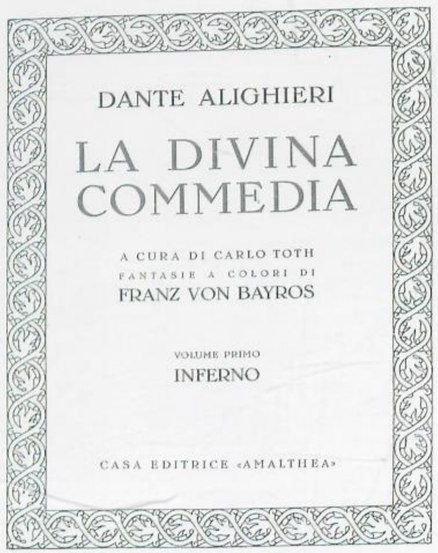


65. *Il Canzoniere di Dante Alighieri. I edizione prerafaellistica, ornata di XII quadri di Dante Gabriele Rossetti, decorata da Paolo Paschetto, a cura di Marcus De Rubris*, Torino, STEN, 1921, 23 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 1773

Con la ricorrenza del sesto centenario della morte di Dante, nel 1921 si assiste ad una fortissima ripresa di studi e pubblicazioni.
Paolo Paschetto (1885-1963) svolse un'intensa attività nel campo delle arti grafiche e collaborò con case editrici e riviste ("Il giornalino della domenica", "Emporium", "Per l'arte", "Rivista mensile del Touring"). Oltre alla xilografia si dedicò a disegni per ceramiche, per lavori in rame e cuoio, a decorazioni per edifici pubblici e a progettazione di mobili. *(EMB)*



66. *Antiporta con frontespizio in lingua italiana.*



66. *Frontespizio in lingua tedesca.*

66. *Die Göttliche Komödie Dante Alighieri. Deutsch von Otto Gildemeister, herausgegeben von Karl Toth, Farbenphantasien von Franz von Bayros*, Zürich-Leipzig; Wien, Amalthea, 1921, 3 voll., 27 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 145-147

È un'edizione lussuosa a tiratura limitata di 1100 esemplari numerati, con testo italiano a fronte. Nello stesso anno era stata preceduta da un'edizione in italiano, della stessa casa editrice.
Le 60 illustrazioni sono fototipie a colori da originali dell'austriaco Franz Von Bayros (1866-1924), illustratore e autore di ex-libris, noto soprattutto per le illustrazioni di libri erotici, editi da privati in edizioni di lusso o da case editrici prevalentemente tedesche: divenne famoso tra i suoi contemporanei anche perché subì un processo proprio a causa della licenziosità delle sue illustrazioni per un romanzo di M. Semerau. Illustrò diversi classici della letteratura, tra cui la *Divina Commedia* e il *Decameron* di Boccaccio. Fu un interprete del gusto neo-rococò dell'epoca, che si rifaceva all'arte del passato e amante della ricchezza di particolari ornamentali; Bayros amò in particolare l'arte italiana del Medioevo, Botticelli e Michelangelo, ma fu influenzato anche da Blake e dal gruppo dei grafici inglesi, da Gustav Klimt ed Alphonse Mucha. *(EMB)*



66. *Purgatorio, canto VIII. Illustrazione di Franz von Bayros.*



Ediz. della *Commedia*, Firenze, Nicolò di Lorenzo della Magna, 1481, con le illustrazioni attribuite a Sandro Botticelli.

67. *Illustrazione tratta dalle incisioni quattrocentesche attribuite a Sandro Botticelli.*

a fronte:
67. *Inferno, canto I, tav. II.*

67. *Frontespizio.*

LA

DIVINA COMMEDIA

NELLA FIGURAZIONE ARTISTICA

E NEL SECOLARE COMMENTO

A CURA DI

GUIDO BIAGI

INFERNO



TORINO
UNIONE TIPOGRAFICO-EDITRICE TORINESE
(già Città Pozzati)
1924

67. *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento, a cura di Guido Biagi*, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1924-1939, 3 voll., 38 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 40-42

Il secondo volume è curato anche da Giuseppe Lando Passerini ed Enrico Rostagno e il terzo anche da Umberto Cosmo.
È un'opera monumentale, riccamente illustrata: una antologia dei migliori commenti danteschi organizzati in ordine cronologico, presentati sotto le terzine a cui si riferiscono. *(EMB)*



Parigi, Bibl. Nazionale. *Ms. ital. 74, sec. XIV.*

VEDUTA GENERALE DELL'INFERNO





68. *La Divina Commedia,* [immagini di Amos Nattini, s.l., s.n.], c 1923, (Milano, Istituto nazionale dantesco, 1931-1941), 3 voll., 82 cm.

Provenienza: fondo estense.

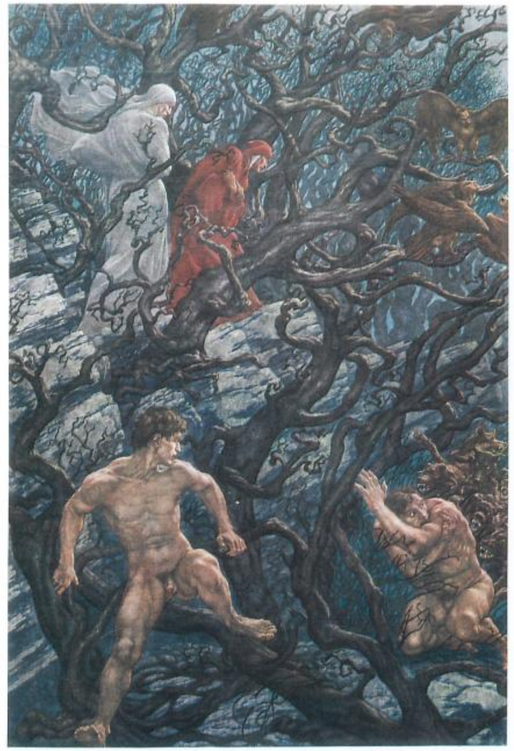
Sala Mostre

Si tratta della monumentale opera in tre volumi che impegnò Amos Nattini (1892-1985), sia come illustratore che come editore e curatore, per più di venti anni e raccoglie le famosissime cento «imagini» della *Commedia* dantesca. Questa copia, che reca nell'occhietto il numero di tiratura 383 su 1000, e fu impressa per il piroscafo Giulio Cesare, fu acquistata dalla Biblioteca Estense Universitaria sul mercato antiquario nel 1992. Ha una coperta in pelle di vitello, sbalzata e decorata con inserti diversi per ciascuna cantica e dipinti a mano con colori minerali stabili, risguardi in stoffa tessuta a mano e fogli di carta a mano di puro straccio, fabbricata appositamente dalla Cartiera di Fabriano ed è esposta su di un particolare mobile-espositore a cassetti estraibili. Per i sottoscrittori dell'edizione il Nattini aveva infatti previsto anche la fornitura di un mobile leggio che assolvesse alla funzione di custodire e sostenere i tre volumi (del peso approssimativo di 27 chili ciascuno e delle dimensioni di 67x82 cm). A tale scopo aveva contattato l'ebanista Eugenio Quarti e gli architetti Giò Ponti e Tomaso Buzzi, che ne disegnarono tre varianti: il leggio qui esposto, di stile eclettico con rimandi simbolici alle sacre scritture, tipico di una produzione rivolta ad ambienti particolarmente eleganti e rappresentativi, è quello disegnato dal famoso architetto e designer Giò Ponti (1891-1979).

Per ciò che riguarda le illustrazioni, eseguite con la tecnica dell'acquarello su carta (tranne quelle relative al canto I del *Purgatorio* eseguite con la tecnica dell'olio su tavola) è il Nattini stesso a definirle «imagini» in quanto figurazioni memoniche, vere e proprie visioni; furono certamente influenzate dai suoi rapporti con l'estetismo dannunziano, col simbolismo floreale e con l'espressionismo, anche se in parte temperate dallo studio dell'arte cinquecentesca di Signorelli e Michelangelo. L'artista usa un linguaggio pulito e diretto, con grandi paesaggi popolati di figure che trovano riscontro nell'immaginario pubblico, ritratti dal vivo, fisionomie di personaggi noti, uomini e donne atteggiati, pettinati, le donne addirittura truccate secondo la moda, come persone vere, del mondo presente, restituendo così alla *Commedia* la sua perenne attualità. I primi nove acquarelli vennero esposti nel 1921 a Firenze in occasione del sesto centenario dantesco, riscuotendo un immenso successo di pubblico e di critica. Dopo numerose altre mostre itineranti in varie città italiane, allo scopo anche di aumentare il numero dei sottoscrittori, l'intera prima Cantica fu esposta a Parigi il 21 aprile 1931, al museo Jeu de Paume, richiamando un tal numero di visitatori da costringere la direzione dei musei a sospendere la vendita dei biglietti e il Ministro delle Belle Arti a prorogare i termini dell'esposizione. Le cento immagini dantesche furono terminate il 3 dicembre 1939, le prime 25 copertine in pelle furono fornite nel 1940 dalla fabbrica modenese di cuoi d'arte Augusto Bertoni e l'ultimo saggio consegnato il 2 maggio 1942. In occasione dell'anniversario della nascita di Dante, nel 1967 tutti i dipinti furono esposti, per la prima volta riuniti, nei chiostri francescani di Ravenna.

La Biblioteca Estense Universitaria possiede anche un'edizione in formato minore (36 cm), sempre in tre volumi, della *Divina Commedia* con le riproduzioni delle illustrazioni di Amos Nattini e note illustrative di Dino Provenzal, pubblicata a Milano, presso le edizioni d'arte A la chance du bibliophile nel 1959-1961. *(ARP)*

a sinistra:
68. *Purgatorio, canto XXXI, tav. XXXI.*



68. *Inferno, canto XII, tav. XXII.*

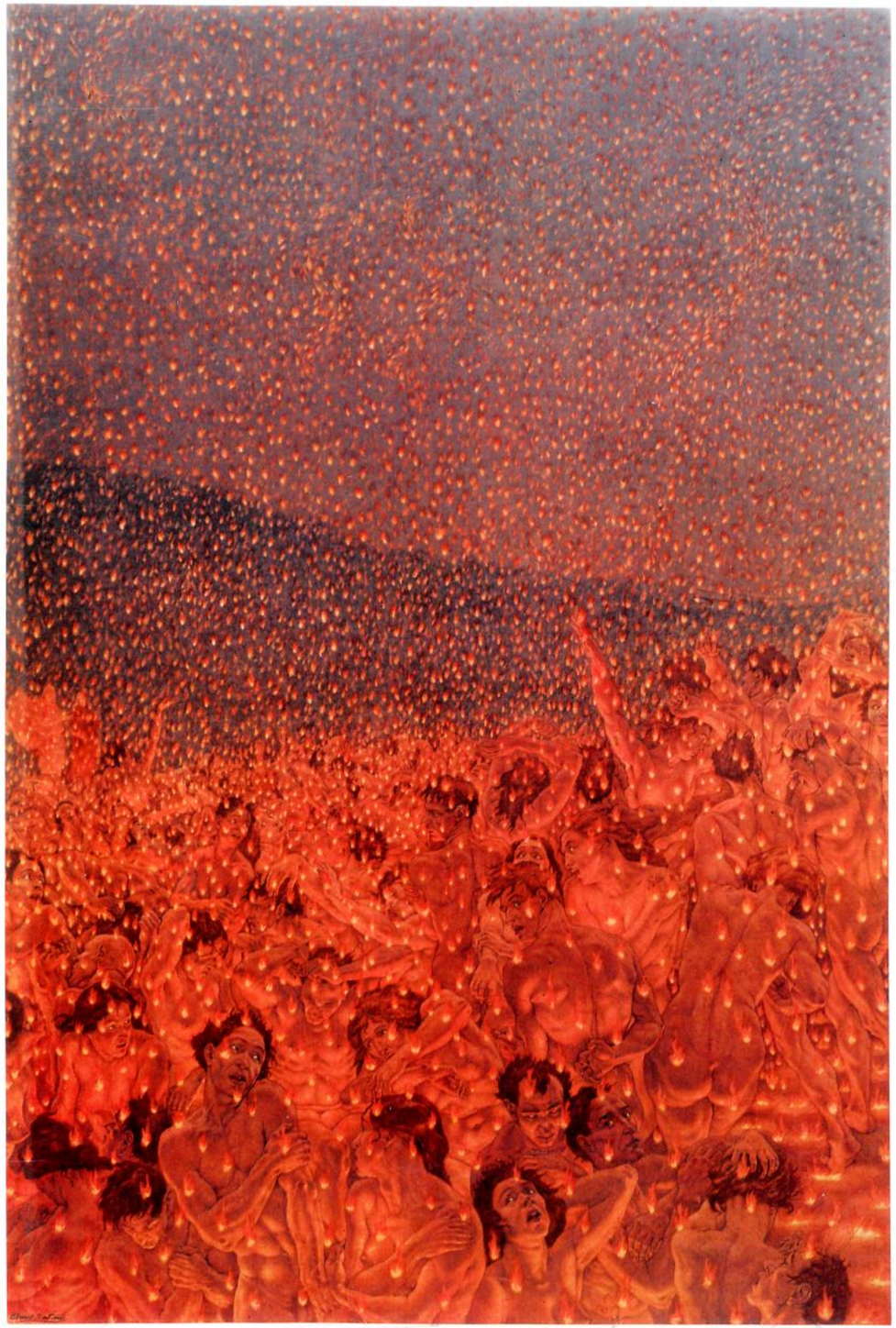


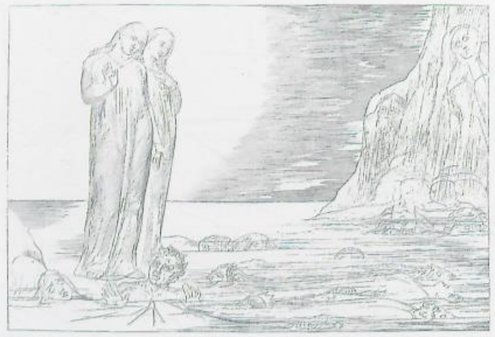
68. *Inferno, canto XVIII, tav. XVIII.*

a p. 294:
68. *Purgatorio, canto I, tav. I.*

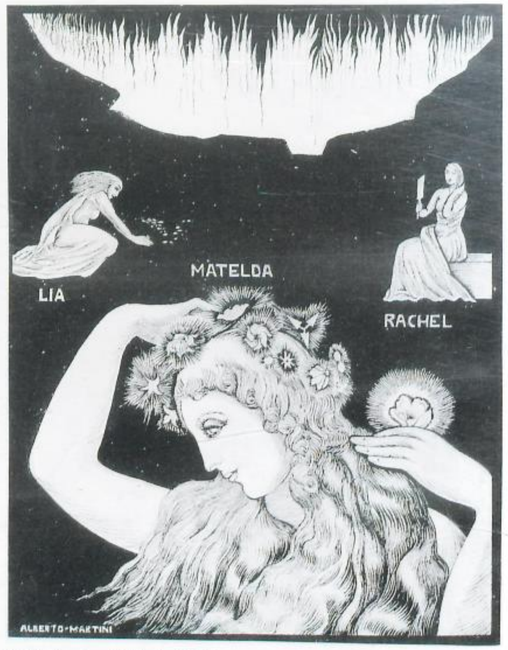
a p. 295:
68. *Inferno, canto XIII, tav. XIII.*







69. *Illustrazione di William Blake.*



70. *Illustrazione di Alberto Martini.*

69. *The Inferno from la Divina Commedia of Dante Alighieri, as Translated by the Reverend Henry Francis Cary and Illustrated With the Seven Engravings of Versi, c.a William Blake*, New York, printed by Richard W. Ellis for Cheshire House, 1931, 49 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 5

William Blake (1757-1827), poeta, pittore e incisore inglese, illustrò le sue opere in versi ed eseguì diversi dipinti a tempera ed acquerelli di soggetto biblico. I suoi temi preferiti infatti furono figure allegoriche ispirate a fonti letterarie (il teatro di Shakespeare, la Bibbia, la poesia di Milton, la *Divina Commedia*). Amò sempre Dante, tanto che imparò l'italiano dopo i sessant'anni per poterlo leggere in lingua originale. Nel 1818 l'amico pittore John Linnel gli chiese di incidere delle illustrazioni per il Poema dantesco: Blake cominciò un intenso lavoro per schizzi, bozzetti, disegni e acquerelli preparatori, che ora sono conservati parte alla Tate Gallery di Londra, parte al British Museum, altri a Cambridge, a Birmingham e altri ancora negli Stati Uniti. Alla fine realizzò soltanto sette incisioni definitive, ma il complesso di queste interpretazioni figurali resta una pietra miliare nell'iconografia dantesca moderna. L'edizione in lingua inglese qui presentata è una delle tante illustrate dalle sette incisioni sull'*Inferno*. *(EMB)*

69. *Illustrazione di William Blake.*

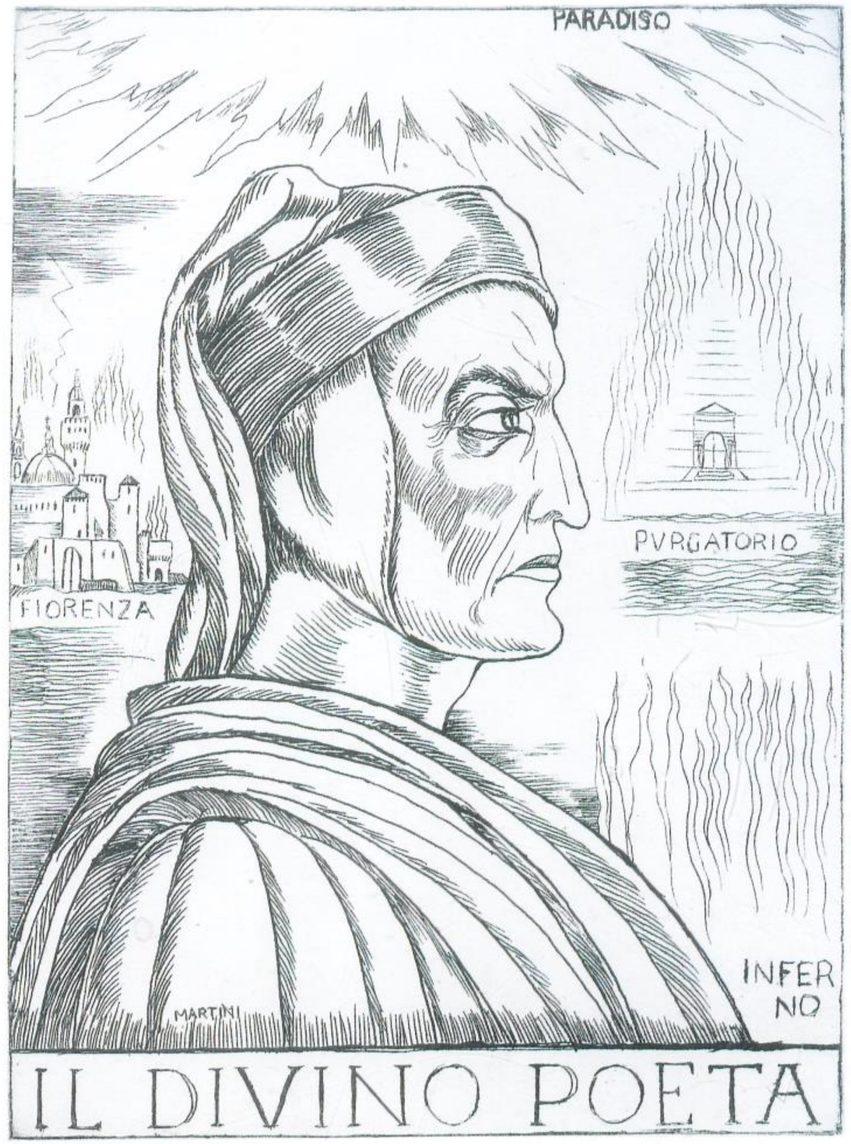


70. *La Divina Commedia* [di] *Dante Alighieri illustrata da Alberto Martini*, Milano, Ed. Cenobio, 1949, 34 cm.

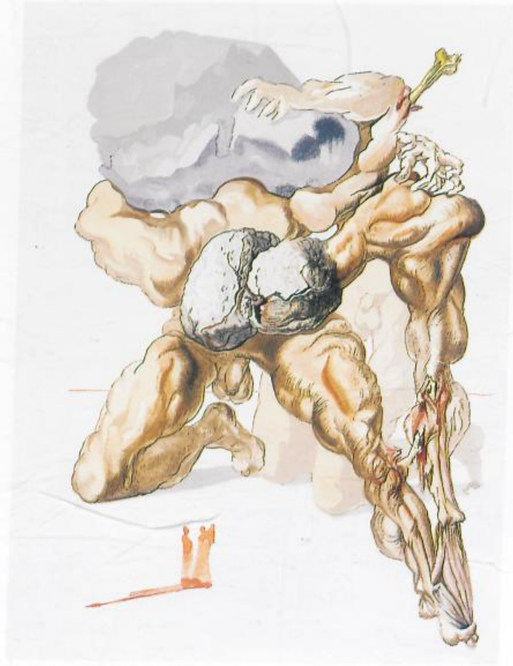
Provenienza: dono Muzzarellli (1970).

Racc. Muzz. 77

Alberto Martini (1876-1945) disegnatore, illustratore di copertine ed ex-libris, fratello del più noto Arturo, fu collaboratore delle riviste "Jugend" e "Dekorative Kunst". Nel 1901 prese contatti con l'editore fiorentino V. Alinari per un'edizione della *Divina Commedia*, ed llustrò pure la *Secchia rapita* e alcune novelle di Edgar Allan Poe. Questa edizione contiene incisioni a colori all'inizio delle tre Cantiche e riproduzioni da xilografie rimontate nel testo, che mostrano come il suo stile, partito da una reinterpretazione della grafica tedesca del Rinascimento (Dürer), approdì poi ad un simbolismo in cui s'intrecciano gusto del cattivo, del crudele e del mostruoso, con una sensazione quasi cosmica della sofferenza umana ed escursioni, invece, verso una felicità quasi surreale. *(ARP)*



70. *Illustrazione di Alberto Martini.*



71. *Inferno, canto VII. Illustrazione di Salvador Dalí.*

a fronte:
71. *Paradiso, canto II. Illustrazione di Salvador Dalí.*

a p. 300:
71. *Inferno, canto V. Illustrazione di Salvador Dalí.*

a p. 301:
71. *Purgatorio, canto V. Illustrazione di Salvador Dalí.*

71. *La Divina Commedia* [di] *Dante, illustrazioni di Dalí*, Milano, Arti e Scienze Salani, 1964, 6 voll., 34 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 51-56

L'opera, in sei volumi, che costituisce anche un'importante saggio di arte editoriale moderna, è illustrata da cento composizioni di Salvador Dalí (1904-1989), mentre le incisioni e le tavole sono state eseguite sotto la direzione di Raymond Jacquet. Rappresenta il maggior impegno organico dell'artista catalano nell'interpretazione del mondo dantesco. Egli ha scelto, di ciascun canto, gli episodi che più aderivano al suo spirito fantastico e al suo temperamento immaginativo e ha forse trovato nelle illustrazioni dell'*Inferno* ed in alcuni episodi del *Purgatorio* la misura più vera del suo gusto e del suo estro creativo. *(ARP)*









72. *Copertina di Robert Rauschenberg.*

a destra:
73. *Illustrazione di Domenico Purificato per l'Inferno.*



72. R. RAUSCHENBERG, *Tavole per l'Inferno di Dante, commento di Doré Ashton*, Milano, Edgardo Macorini, [1965], 46x46 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 1150

L'opera è costituita da un cofanetto contenente le riproduzioni delle 34 tavole per l'*Inferno* di Dante eseguite da Robert Rauschenberg (1925) ed un volume (35 pp.) con il commento alle immagini di Doré Ashton ed è il n. 52 di un'edizione di 250 esemplari numerati e firmati dall'autore. Le illustrazioni di Robert Rauschenberg, eseguite tra il 1959 e 1960, che sono qui riprodotte nelle stesse dimensioni di quelle originali, attualmente presso il Museum of Modern Art di New York, rientrano pienamente nella corrente New Dada di cui l'artista fu uno dei fondatori. Esse sono infatti un tipico esempio di *combine-paintings*, cioè dell'utilizzo contemporaneo nella stessa tela di tecniche non convenzionali, quali la trasposizione fotografica e il collage ed altre invece più tradizionali, quali il pastello, la tempera e le matite colorate. La sua interpretazione del testo dantesco è molto libera e basata principalmente sull'allegoria e il simbolismo, con una pittura aggressiva e introspettiva allo stesso tempo. *(ARP)*

73. *La Divina Commedia* [di] *Dante Alighieri, a cura di Giuseppe Villaroel*, Roma, A. Curcio, 1965, 3 voll., 22 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970).

Racc. Muzz. 373-375

Ogni volume comprende una Cantica illustrata da sedici tavole a colori di tre diversi artisti: Domenico Purificato, Carlo Guarienti, Emanuele Cavalli. Le illustrazioni dell'*Inferno* di Domenico Purificato (1915-1986) mostrano come, partendo da iniziali influssi espressionistici tipici della scuola romana, sviluppi nell'ambito della pittura neorealistica del dopoguerra un suo particolare atteggiamento pittorico di calde tonalità, talora con accenti epici. Carlo Guarienti (1923) esprime invece nel *Purgatorio* lo spirito e il linguaggio dell'arte metafisica e surrealista, con spiccati accenti ironici. Emanuele Cavalli (1904-1981), fondatore con Cagli e Capogrossi del gruppo dei pittori tonali, sviluppa poi una forte accentuazione del lato spirituale e astratto, sottolineando il tema del rapporto tra pittura e musica, particolarmente adatto per le illustrazioni del *Paradiso*. *(ARP)*



74. *Illustrazione di Antony de Witt.*

74. *La Divina Commedia, introduzioni ai canti di Natalino Sapegno, disegni a colori di Antony De Witt*, Firenze, La nuova Italia, 1964, 41 cm.

Provenienza: dono Muzzarelli (1970)

Racc. Muzz. 26

Si tratta del numero 76 di 1260 esemplari numerati e firmati dall'Autore, dell'edizione della *Divina Commedia* edita da La nuova Italia in occasione del VII Centenario dantesco. L'opera contiene 24 disegni a colori (8 per ogni cantica) di Antonio Paolo Antony de Witt (1876-1967), artista livornese di formazione scientifica, allievo del Tommasi e avviato agli interessi classici da Giovanni Pascoli. *(ARP)*

74. *Illustrazione di Antony de Witt.*



75. *La Divina Commedia, a cura di Marcel Jano, introduzione di Pier Della Francesca*, Milano, Le connaisseur du livre, 1970, 43 cm.

Provenienza: fondo estense.

Rari Mod. A. 81

Il volume reca il numero 207 di un'edizione di 2000 esemplari numerati, con fotoincisioni di varie illustrazioni dantesche riprodotte su lastre di zinco, un ex-libris in argento 800 e una copertina in bronzo sbalzato da Dante De Felici, su bozzetto in gesso di Francois Russo, che riproduce il *Caronte* del pittore Federico Faruffini.
Il Faruffini (1831-1869), noto per il suo *Sordello e Cunizzo* esposto a Milano nel 1864 ed ora a Brera, eseguì anche molti altri disegni ispirati alla *Commedia*, dove potè esprimere il suo spirito inquieto e romantico, tutto teso al superamento degli schemi accademici del mondo artistico contemporaneo e volto a dar risalto soprattutto all'elemento coloristico come mezzo di linguaggio emotivo. *(ARP)*

75. *Inferno, canto I, p. 14.*





76. *Illustrazione litografica di Renato Guttuso.*



76. *Illustrazione litografica di Renato Guttuso.*

76. *Il Dante di Guttuso: cinquantasei tavole dantesche disegnate da Renato Guttuso*, Milano, A. Mondadori, 1970, 35 cm.

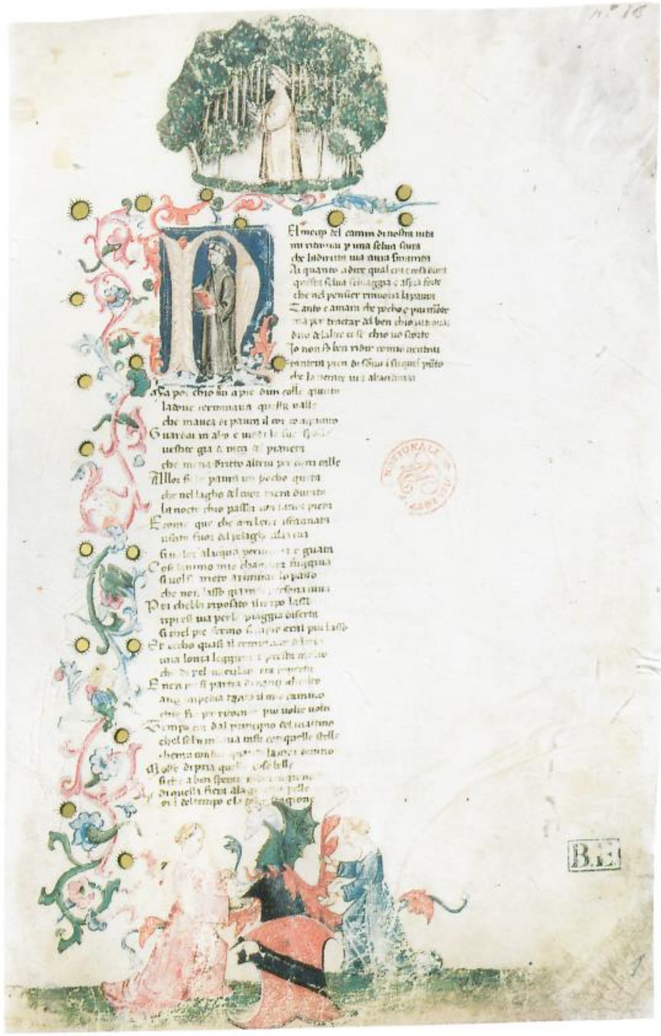
Provenienza: fondo estense.

Rari Mod. A. 76

Renato Guttuso (1912-1987), pittore tra i più rappresentativi dell'arte italiana contemporanea, volto a rappresentare e a denunciare con vigoroso realismo la realtà sociale d'oggi, si misurò tra il 1959 e il 1961 con l'arduo tema della *Commedia*. Accostatosi al Poema dantesco probabilmente in occasione dell'VIII Quadriennale nazionale d'arte di Roma del 1959, avrebbe dovuto eseguire un ciclo di cento tavole per un'edizione illustrata, ma ben presto, preso dal tema, l'artista arrivò a realizzare tra bozzetti, lavori preparatori, rielaborazioni dello stesso soggetto, circa un migliaio di tavole (molte purtroppo distrutte dall'autore stesso in epoca successiva). Tra esse particolarmente felici sono quelle relative all'*Inferno*, in quanto molto più vicine alla sua sensibilità sociale ed umana, «una maniera tutt'altro che evasiva per parlare dei problemi attuali, delle sofferenze e speranze dell'uomo contemporaneo in quanto esse erano già state espresse dall'Alighieri in episodi e personaggi tutti in qualche modo attualizzabili» (Petrocchi). Molti disegni furono poi inseriti nell'edizione Martello del 1965, oppure esposti autonomamente in una mostra romana nel 1969. Le cinquantasei tavole (chine acquarellate e no) che compongono questa edizione sono state scelte da Annibale Belli tra questo vastissimo materiale, che costituisce comunque la più ampia e varia rassegna figurativa di soggetti danteschi che abbia espresso la pittura, non solo italiana, del Novecento, paragonabile per vastità di contenuti e moduli espressivi soltanto ai celebri cicli del secolo scorso. *(ARP)*

a p. 306:
76. *Beatrice. Purgatorio, canto XXX. Illustrazione litografica di Renato Guttuso.*





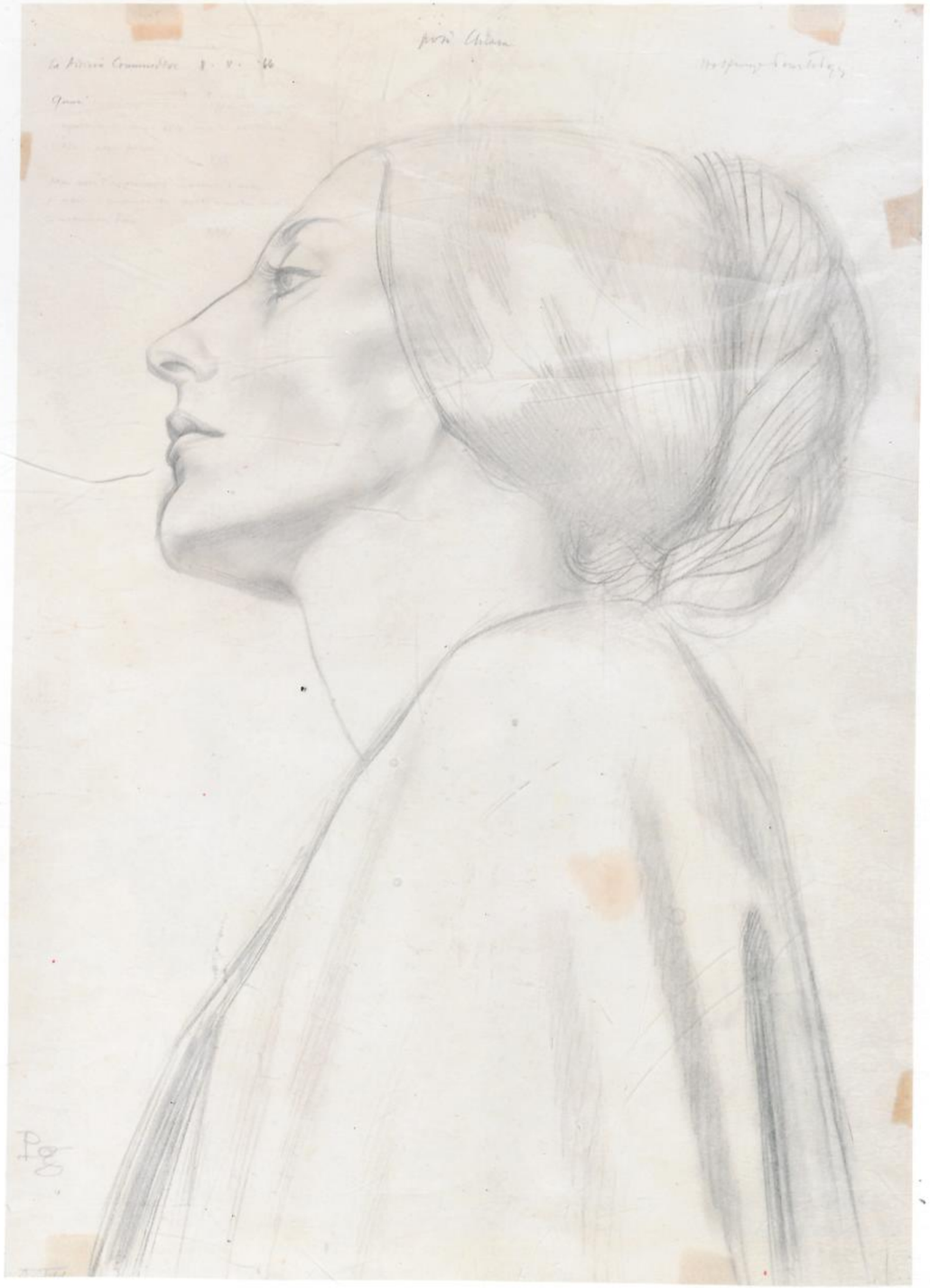
77. *c. 1r.*

77. *Dante Estense, Cod. alfa. R.4.8 (it.474), Biblioteca Estense di Modena, commentario di Ernesto Milano, in cofanetto con la ripr. facsimilare del ms.*, Pavone Canavese (Torino), Priuli & Verlucca, [1995], 35 cm.

Provenienza: fondo estense.

Dir. E. 5.11.1-2

Si tratta della riproduzione facsimilare del manoscritto della *Commedia* di Dante posseduto dalla Biblioteca Estense Universitaria, corredato dal commento del Direttore della Biblioteca stessa, Ernesto Milano, che traccia una breve storia delle vicende storiche bibliografiche del codice, delle lezioni e dei commenti ed un'analisi delle miniature e delle immagini i esso contenute. *(ARP)*



78. I disegni per la *Divina Commedia* di Wolfango Peretti Poggi



78. *Disegno per la Divina Commedia di Wolfango Peretti Poggi.*

a fronte:
78. *Ritratto di Beatrice. Disegno di Wolfango Peretti Poggi.*

Fu Eugenio Riccomini, nel 1986, a convincere Wolfango Peretti Poggi ad esporre per la prima volta i suoi grandi dipinti nella ex chiesa di Santa Lucia a Bologna. Nato nel 1926, formatosi agli studi classici e istruito al mestiere d'artista da uno zio pittore, Wolfango Peretti Poggi, fino a quella data, benché sessantenne, non aveva mai esposto le sue opere, né le aveva mai volute vendere. Tull'al più, le aveva mostrate ai suoi amici più cari. Per sostentarsi aveva praticato la professione di illustratore di libri, firmando con vari pseudonimi; tra i lavori più importanti, eccelle l'illustrazione della *Divina Commedia* (per De Fonseca-Trec nel 1972) con cento tavole a tecnica mista. Gran parte dei tantissimi fogli con i disegni preparatori di questo gigantesco lavoro interpretativo/illustrativo, durato dal 1965 al 1972, è ancora conservata nel suo studio in diversi raccoglitori. Alla vigilia della mostra dantesca in Biblioteca Estense ne sono stati scelti trentatré, completamente inediti, per accompagnare sette secoli di edizioni dedicate al sommo Poeta.

Se valutato con i criteri catalografici dell'arte contemporanea, vincolati particolarmente alle sensibilità del mercato, Wolfango appare come artista anomalo; è sicuramente, invece, artista tout-court, se il suo atteggiamento comportamentale, estraneo agli schemi consueti, viene percepito unitamente al suo sapere e volere essere sempre creativo, se coniugato alla sua intoccabile privacy di inventore di forme, al suo Umanesimo atemporale.

«Posto davanti al mondo come se questo avesse ancora qualcosa da dirgli e liberato dallo scetticismo dei suoi contemporanei, egli [colui che disegna] è di nuovo l'essere nudo e primitivo all'alba della civiltà». Queste parole di Jean Clair, citate da Guido Armellini per la presentazione della prima mostra di disegni di Wolfango nel 1991, sembrano scritte appositamente per lui, amorosamente e furiosamente impegnato in un "corpo a corpo" con le cose, come con le figure, umane o animali, interpretate da concreti modelli in carne e ossa per sospingere o confermare l'ispirazione originale o di derivazione letteraria, «scavate in ogni più nascosta piega» e poi isolati o ingigantite nelle dimensioni, «come per potenziare le risonanze visive e tattili dell'esplorazione».

Stupore e silenzio, invocava Riccomini al cospetto dei grandi quadri visti per la prima volta. Atteggiamento consigliabile tuttora, davanti a questi fogli così vivi e così non finiti, così parlanti e così suggerenti, felicemente soppesi sulle teche che custodiscono sette secoli di arte illustrativa dantesca. *(MB)*



79. *Paolo e Francesca. Omaggio a Dante. Incisione di Paolo Rovegno.*

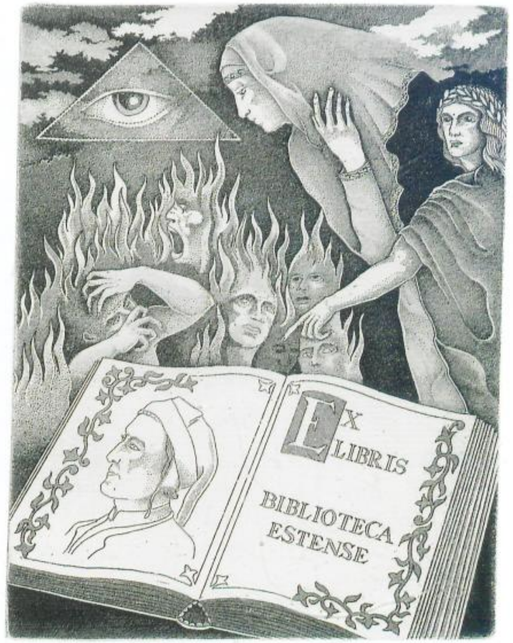
79. Incisioni dantesche di Paolo Rovegno

Ex Libris Biblioteca Estense, 2000

acquaforte, 136x100 mm, tiratura in 100 esemplari firmati e numerati da 1/100 a 100/100.

Paolo e Francesca. Omaggio a Dante, 2000

acquaforte, 308x234 mm, tiratura in 126 esemplari firmati e numerati da 1/100 a 100/100 e da A/Z a Z/Z.



79. *Ex Libris Biblioteca Estense. Incisione di Paolo Rovegno.*

Paolo Rovegno ha dedicato, in occasione della mostra dantesca, una sua opera alla Biblioteca Estense Universitaria. Contemporaneamente ha inciso l'acquaforte a lato riprodotta, sempre di ispirazione dantesca, per l'Associazione per la diffusione dell'opera grafica di Modena. Entrambi le opere sono esposte in mostra unitamente ai due rami originali donati dall'autore e dalla citata Associazione.

Nato nel 1942, ha vissuto gli anni della giovinezza e della formazione a Cremona. Appassionato di arti figurative, ha frequentato i corsi del pittore Mario Benedetti presso il centro artistico «Leonardo». La visita alle mostre d'incisione di Korompay e di Morandi segnarono i suoi indirizzi artistici: l'intenso vigore del segno e l'essenzialità del bianco e nero agirono come rivelazione attesa, inducendolo alla frequentazione degli atelier di incisori e allo studio della tecnica calcografica presso la scuola d'arte «Gazzola» di Piacenza, città dove s'è trasferito fin dal 1970. Lo spiccato interesse per coniugare creatività artistica e letteratura, l'acquisizione sempre più approfondita dell'antico mestiere di incisore e la passione per la piccola grafica e per l'ex libris, hanno determinato il suo completamento formativo. Oggi Rovegno è considerato uno dei più attivi e ricercati interpreti dell'ex libris e le sue opere sono richieste dai collezionisti di tutto il mondo. Invitato alle mostre e ai principali concorsi di piccola grafica ed ex libris, dove ha ricevuto significativi riconoscimenti e premi, dagli anni Ottanta ha esposto i suoi lavori in musei e istituzioni culturali nazionali e internazionali, come il Museo della Stampa di Istanbul, l'International Exlibriscentrum in Belgio, il Museo della Fondazione Catalunya in Spagna, la New York University e la New York Public Library. Nel 2000 la sua bibliografia si è arricchita di riferimenti importanti come quelli nella *Enciclopedia internazionale dell'arte contemporanea degli ex libris* (Ed. Da Mota Miranda, Portogallo) e nel "Japan ex libris Journal". *(MB)*

1/

Ex Codice chart. MS. Capponiano
Vatic. nº I. pag. 1.

In nomine Sčæ, et individuæ Trinitatis, Patris, et Filii, et Spiritus Sancti, ac Sæ Virginis, et Genitricis Mariæ, totiusque celestis Curiæ. Amen.

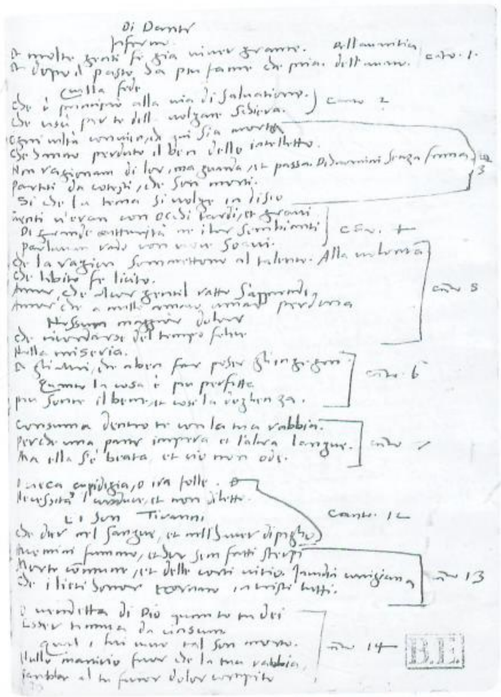
Incipit Comentum super toto libro Dantis Aldigherii de Aldigheriis de Florentia, editum a Reverendo in Xpo Patre, et Dño Dño Fratre Johanne de Seravalle Arriminen. Dioc. Dei, et Aplicæ Sedis gratia Epo, et Principis Firman. Sacræ Theologiæ Professore, de Ordine Minorum assumpto, Compilatum in Civitate Constantiæ Provintiæ Maguntiæ. in partibus Alamanicis, tempore Sacri Concilii ibidem celebrati universalem Ecclesiam representantis, sede Apostolica vacante. Inceptum prima die Februarii anni Domini Millesimi quadringentesimi Sexti decimi, et completum sextadecima die mensis Januarii anni ejusdem Dñi nostri Jesu Xpi Millesimi quadringentesimi decimi septimi, ad preceptum, et instantiam Reverendissimorum in Xpo Patrum, et Dnorum, Dñi Amidei Sacrosce, et universalis Ecclesiæ Tituli Sæ Mariæ Nove Diaconi Cardinalis de Salutiis vulgaviter nominati, Dñique Nicolai Bubwych Bathonien.sis, et Wellensis Episcopi, necnon et Dñi Roberti Halñ Epi Saresburien.sis, amborum Eporum in Provintia Anglie.

Reverendissimi in Xpo Patres, Dñe Amidee Sacrosce, et universalis Ecclesiæ tituli Sæ Mariæ Novæ Diacone Cardinalis de Salutiis vulgaviter nominate, Dñique Nicolae Bubwych Dei, et Aplicæ Sedis gratia Epe Bathonien. necnon et Dñe Roberte

B.E.

Anna Rosa Venturi

LA FORTUNA DI DANTE NELLA CULTURA MODENESE



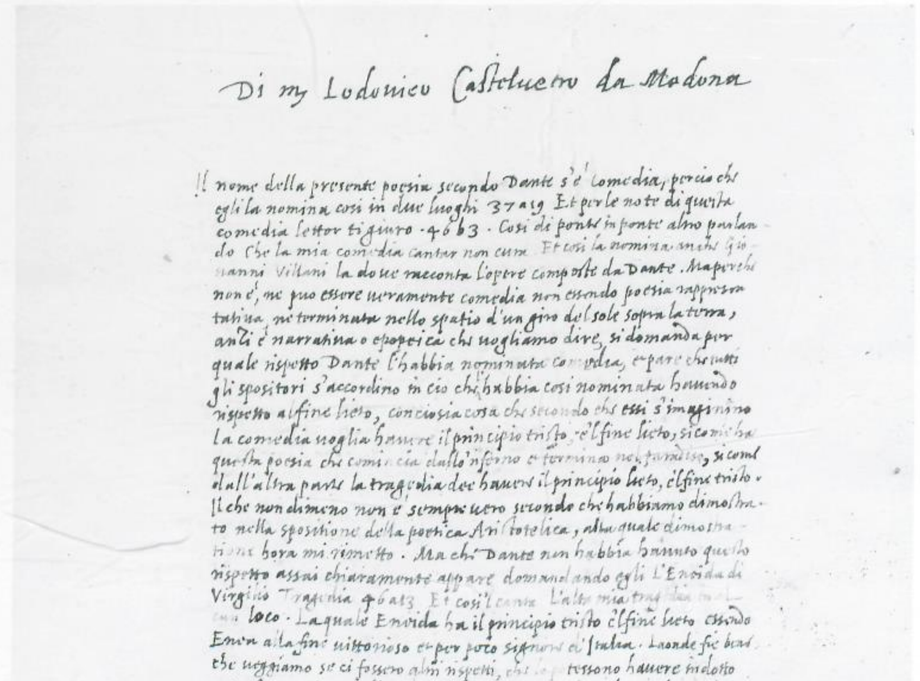
Alessandro Sardi, Raccolta di frasi dantesche, *in* Miscellanea Italiana, *Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 243=α.U.6.8, c. 70 (particolare).*

a fronte:
Trascrizione del codice dantesco Capponiano Vaticano commissionata da Tiraboschi, It. 845=α.H.1.14, c. 3r.

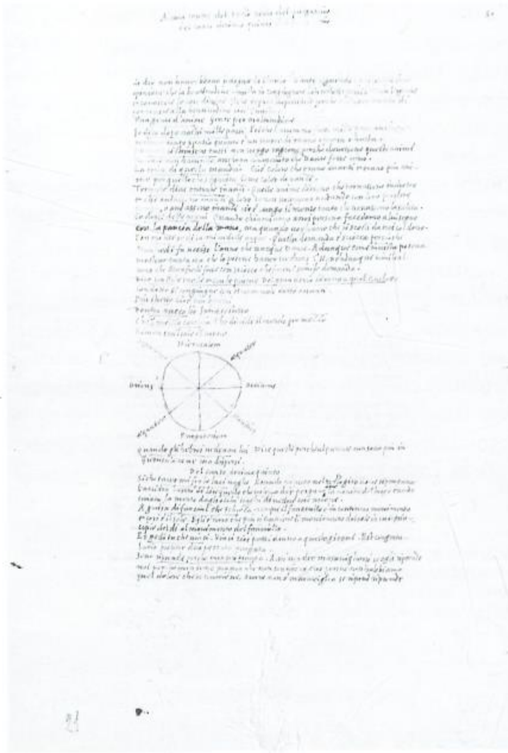
L'intento di questo breve testo è quello di registrare l'attenzione e la continuità degli studi danteschi entro la realtà culturale modenese e locale dal Cinquecento al Novecento, secondo le testimonianze presenti alla Biblioteca Estense, soprattutto all'interno delle raccolte manoscritte. Ci si rende ben conto della sterminata dimensione che questo lavoro potrebbe assumere, pertanto i dati vogliono essere sostanzialmente informativi, segnaletici, senz'altra presunzione se non la volontà di testimonianza bibliografica.

Il Cinquecento

Scrivendo a Fortunato Cavazzoni Pederzini[1] il 15 aprile 1842, Colomb De Batines[2] si preoccupava che, nella descrizione dei codici danteschi fornitagli dal bibliotecario estense Giovanni Galvani, non fossero inserite la *Sposizione sopra li primi 29 canti dell'inferno* autografa di Lodovico Castelvetro e le sue postille alla *Divina Commedia* nell'edizione veneziana del 1497[3]. Non sappiamo qua-


Di my Lodovico Castelvetro da Modona

Il nome della presente poesia secondo Dante s'è Comedia, perciò che
egli la nomina così in due luoghi 37 a 19 Et per le note di questa
comedia lettor ti giuro · 40 b 3 · Così di ponte in ponte altro parlando
che la mia comedia cantar non cura Et così la nomina anche Gio-
vanni Villani là dove racconta l'opere composte da Dante. Ma perchè
non è, nè può essere veramente comedia non essendo poesia rappresen-
tativa, nè terminata nello spatio d'un giro del sole sopra la terra,
anzi è narrativa o epopeica che vogliamo dire, si domanda per
quale rispetto Dante l'abbia nominata comedia, e pare che tutti
gli spositori s'accordino in ciò che l'abbia così nominata hauendo
rispetto al fine lieto, conciosia cosa che secondo che essi s'imaginino
la comedia voglia hauere il principio tristo e'l fine lieto, sì come ha
questa poesia che comincia dall'inferno e termina nel paradiso, si come
dall'altra parte la tragedia dee hauere il principio lieto, e'l fine tristo.
Il che non almeno non è sempre vero secondo che habbiamo dimostra-
to nella sposition della poetica Aristotelica, alla quale dimostra-
tione hora mi rimetto. Ma che Dante non habbia hauuto questo
rispetto assai chiaramente appare domandando egli l'Eneida di
Virgilio Tragedia 96 a 13 Et così l'canta l'alta mia tragedia in alcun
luoco. Laquale Eneida ha il principio tristo e'l fine lieto essendo
Enea a la fine victorioso et per poco signore di Italia. Laonde fie bene
che veggiamo se ci fossero altri rispetti, che ci potessono hauere indotto
a questo, et ci pare di vedere, che ce ne sieno due, l'uno de quali
sia, che essendo propria della comedia, et spetialmente dell'antica
la riprensione habbia egli nomata questa opera comedia, perchè
in essa si contengono molte et acerbe riprensioni. Per la qual cosa
si dice 203 b 22 Indi rispose conscienza fusca o dela propria, o
dell'altrui vergogna l'ur sentirà la sua parola brusca et appresso
Giovanni Villani l. 10 g. cap. 135. Ben si diletto in quella comedia
di garrire e sclamare a guisa di poeta forse in parte più che non si
conveniva. L'altro rispetto che lo può hauere indotto a ciò dir vo-
glio che sia stata modestia et humiltà, conciacosachè la comedia in ri-
spetto della tragedia sia poema vile et humile essendo quella alto
et nobile per ciò volere dimostrare che la sua poesia sia tanto da meno
dell'opere latine, et spetialmente dell'Eneida di Virgilio quanto è
la comedia della tragedia, et perciò disse ~~Et così canta~~ 96 a 13 Et
così l'canta l'alta mia tragedia in alcun loco. Et ci riduciamo a credere
che questo ultimo rispetto l'habbia indotto a così nominare la sua opera
tosto che alcuno degli altri. Hora Dante chiama anche questa sua
opera poema sacro 221 a 26. Se mai continga che il poema sacro &
seguendo che io m'impigno non per altro sieno perchè cantino materia
christiana, et non pagana, in guisa che sacro aggiunto distingua



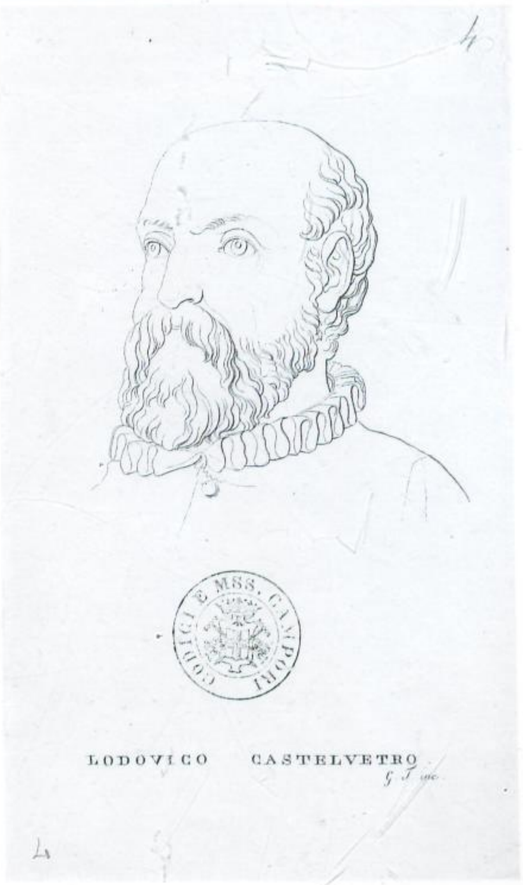
Lodovico Castelvetro, Alcune cosette intorno alla Comedia di Dante, *Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 284=α.S.5.1, c. 21r (particolare).*

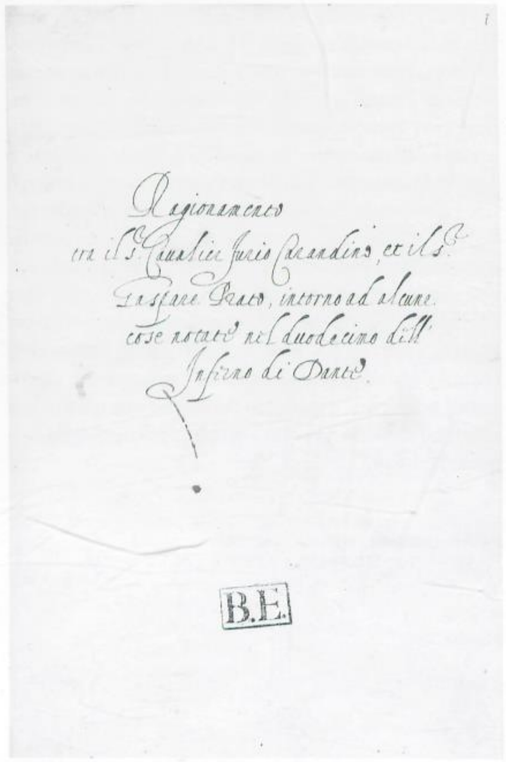
le sia stata la risposta, certo la curiosità del De Batines avrebbe faticato ad essere esaudita dal bibliotecario, perché nessuno dei due preziosi codici danteschi all'epoca si trovava all'Estense. La *Sposizione* faceva infatti ancora parte della Biblioteca del Collegio San Carlo, mentre il *Dante del Landino* postillato era in mano agli eredi del bibliofilo Ferdinando Ceppelli. Per uno di quei singolari casi che annodano fili stravaganti riconducendoli ad una logica imprevedibile e superiore, entrambi sarebbero entrati in possesso dell'Estense nel giro di pochi anni, all'inizio del Novecento. L'esemplare a stampa sarebbe stato donato nel 1908 dall'ingegner Edoardo Banzi insieme a un nucleo consistente dell'avita biblioteca (parte della quale, ironia della sorte, era stata offerta e rifiutata dal Tiraboschi!)[4], mentre il manoscritto sarebbe entrato come deposito permanente, insieme ad altri codici del San Carlo, in seguito alla stipula di una specifica convenzione[5].

pagina precedente:
Lodovico Castelvetro, Sposizione sopra li primi 29 canti dell'Inferno, *Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Dep. Coll. San Carlo, 2, c. 1r (incipit).*

La fitta e fine scrittura del Castelvetro si ferma, nelle erudite chiose all'edizione del Landino, al trentaquattresimo canto dell'*Inferno*, a convalida che le sue riflessioni hanno puntato soprattutto su questa Cantica, così come a questa era stata esclusivamente riservata la *Sposizione*. In una *Miscellanea* dell'antico Fondo estense, però, insieme a molti saggi autografi del Castelvetro, vengono riportate anche alcune sue *Cosette intorno alla Comedia di Dante*, dove prende marginalmente in esame il *Purgatorio* del quale fa anche una schematizzazione grafica[6]. Si può così dire che fu proprio lui il primo grande modenese che organicamente si è occupato dello studio di Dante, nella sua insaziabile sete di sapere e nella grande curiosità di pensatore. E proprio da lui ci piace partire per la nostra esplorazione fra i secoli modenesi della fortuna dantesca.

Lodovico Castelvetro, ritratto inciso, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Aut. Campori, fasc. Castelvetro L.





Ragionamento
tra il S.r Cavaliere Furio Carandino, et il S.r
Gaspare Prato, intorno ad alcune
cose notate nel duodecimo dell'
Inferno di Dante.

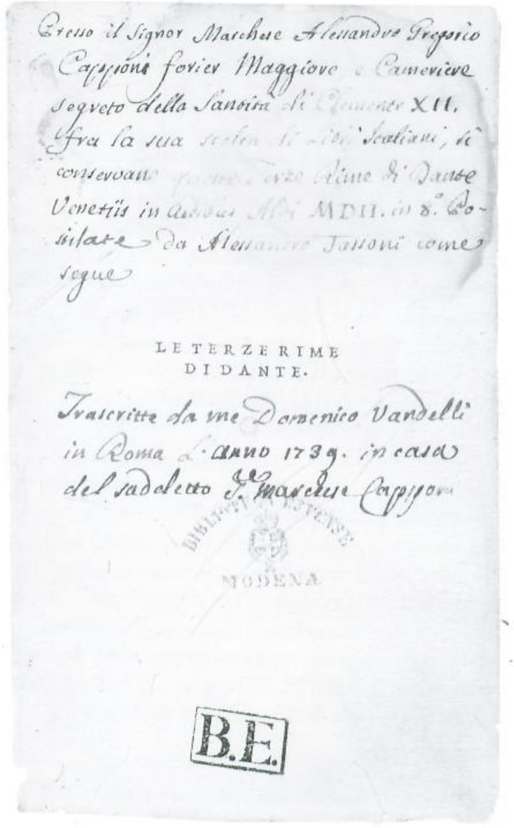
B.E.

Alessandro Tassoni, Ragionamento tra il Signor Cavaliere Furio Carandino et il signor Gaspare Prato, intorno ad alcune cose notate nel duodecimo dell'Inferno di Dante, *Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 577=α.Q.9.36, c. 1r (frontespizio).*

Nel Rinascimento la presenza della ben nota accademia di Panfilo Sassi, attiva fino al 1527, anno della sua morte, autorizza a credere come nelle dottissime adunanze ricorressero letture e commenti danteschi: infatti ogni dì «per un'ora si interpretava o Petrarca o Dante ed alcun altro ad istanza delle persone, che il corteggiavano...»[7]. E proprio in questo sodalizio e anche attraverso questa sorta di *lecturae Dantis* maturarono alcune delle più illustri personalità della Modena precapitale, quali Giovanni Grillenzoni, Filippo Valentini, Camillo Molza e Niccolò Macchelli. Questa tradizione si era consolidata particolarmente nel XV secolo, testimoniata da codici specifici, ma già nel secolo XIV erano sorte vere e proprie cattedre per l'esegesi e il commento del Poema. Nel 1399, Filippo da Reggio leggeva Dante a Piacenza e, se è proprio Muratori a ricordare questo suo ruolo di lettore per cui veniva debitamente compensato, sul problema della sua identificazione si sono cimentati anche Giuseppe Campi ed Emilio Nasalli Rocca[8]. La serie dei commentatori di Dante è lunga e assai studiata e anche Tiraboschi, nella sua *Storia letteraria d'Italia*, non a caso ne cita i principali e non tace del manoscritto estense dedicato da Benvenuto Rambaldi da Imola a Nicolò II d'Este[9].

Duchi e principi della casata dimostrarono fin dai primi secoli amore per i libri e anche per Dante; oltre al citato commento del Benvenuto, i più antichi inventari della biblioteca ducale non tralasciano di indicare in più luoghi le sue opere, in particolare la *Commedia*, segno inequivocabile di una presenza non casuale[10]. A Ferrara, allora capitale, la fucina di pensatori che il mecenatismo dei principi alimentava, non trascurò Dante. Alessandro Sardi, ad esempio, formula una raccolta di frasi dantesche, oggi conservata in Estense, nell'ambito di studi sulla lingua to-

Le terze rime, *Venezia, Aldo Manuzio, 1502. Esemplare con le postille di Alessandro Tassoni trascritte da Domenico Vandelli, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.Z.7.36, (particolare dell'occhietto a stampa integrato dalle annotazioni manoscritte).*



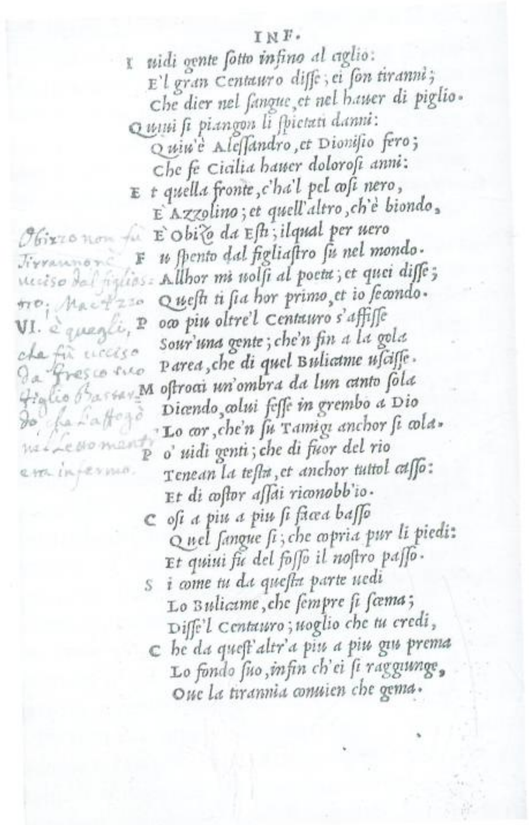
Presso il Signor Marchese Alessandro Gregorio
Capponi fovier Maggiore e Cameriere
Segreto della Santità di Clemente XII.
Fra la sua scelta [illegible] Italiani, si
conservano [illegible] Rime di Dante
Venetiis in Aedibus Aldi MDII. in 8.° Co-
pisate da Alessandro Tassoni come
segue

LE TERZE RIME
DI DANTE.

Trascritte da me Domenico Vandelli
in Roma l'anno 1739. in casa
del sudetto S.r Marchese Capponi

BIBLIOTECA ESTENSE
MODENA

B.E.



INF.

I uidi gente sotto infino al ciglio:
E'l gran Centauro disse; ei son tiranni;
Che dier nel sangue, et nel hauer di piglio.
Quiui si piangon li spietati danni:
Quiui è Alessandro, et Dionisio fero;
Che fe Cicilia hauer doloroſi anni:
E t quella fronte, c'ha'l pel cosi nero,
È Azzolino; et quell'altro, ch'è biondo,
Obizzo non fu Tiranno ucciso dal figliastro, Macerato. VI. è quegli, che fu ucciso da Ghesco suo figliastro, Barzà do, fa saltegà ne' necromanti ena inferno.
È Obizzo da Esti; ilqual per uero
F u spento dal figliastro su nel mondo.
Allhor mi uolsi al poeta; et quei disse;
Queſti ti sia hor primo, et io secondo.
P oco piu oltre'l Centauro s'affisse
Sour'una gente; che'n fin a la gola
Parea, che di quel Bulicame uscisse.
M ostrocci un'ombra da l'un canto sola
Dicendo, colui fesse in grembo a Dio
Lo cor, che'n su Tamigi anchor si cola.
P o' uidi genti; che di fuor del rio
Tenean la testa, et anchor tutto'l casso:
Et di costor assai riconobb'io.
C osi a piu a piu si facea basso
Quel sangue si; che copria pur li piedi:
Et quiui fu del fosso il nostro passo.
S i come tu da questa parte uedi
Lo Bulicame, che sempre si scema;
Disse'l Centauro; uoglio che tu credi,
C he da quest'altra piu a piu giu prema
Lo fondo suo, infin ch'ei si raggiunge,
Oue la tirannia conuien che gema.

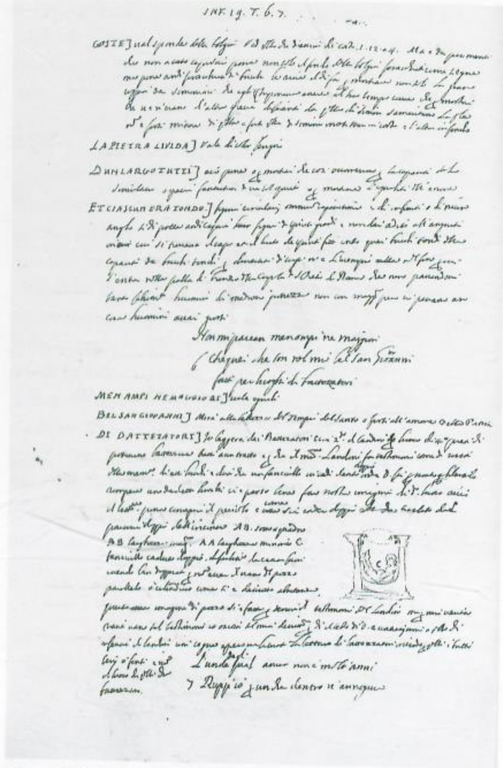
Le terze rime, *Venezia, Aldo Manuzio, 1502. Esemplare con le postille di Tassoni nella trascrizione di Andrea Clendi, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, α.K.2.21, c. 26v, con la citazione di Obizzo d'Este nel XII dell'Inferno.*

scana che si inseriscono nella *vexata quaestio* del volgare, del quale Dante è portato a *specimen*[11].

Nobili famiglie di grande prestigio sul territorio testimoniano nelle proprie biblioteche trascrizioni e commenti danteschi di rilievo e rare edizioni a stampa[12]. Nello scorcio del secolo il *Ragionamento del Sig. Cavaliere Furio Carandino et il Sig. Gaspare Prato, intorno ad alcune cose notate nel duodecimo dell'Inferno di Dante* di Alessandro Tassoni, conservato in un antico manoscritto, fa fede del suo interesse dantesco[13]. Dedicandolo al cardinale Alessandro d'Este l'autore sembra quasi divertirsi a prendere le difese del condottiero macedone, eroe che porta lo stesso nome del cardinale, in contrasto con la terzina dantesca che lo annovera fra i crudeli tiranni dell'inferno. Si tratta di un lavoro apologetico, preceduto dalla dedica, intorno ai vv. 107-112 del canto XII dell'*Inferno* e al commento del Landino ad essi relativo. Questo stesso tema era già stato trattato dal Tassoni in un altro *Dialogo in difesa di Alessandro il Macedone*, composto due anni avanti, nel 1595 e tutto giocato tra due interlocutori, Scipione Valentino e Annibale Sasso e che risulta versione preparatoria dell'altro[14]. Se è vero che il maggior impegno, linguistico e polemico, del Tassoni è concentrato sul Petrarca, è comunque interessante la registrazione di quest'operetta giovanile, che si inserisce nella pluralità dei lavori di approfondimento fra il letterario, il filosofico ed il filologico che parte, in questo caso, da un soggetto dantesco[15]. Inoltre, la Biblioteca Estense conserva due aldine del 1502 della *Divina Commedia* che riportano sue postille e glosse marginali nella copia rispettivamente di Domenico Vandelli del 1739 e di Andrea Clendi del 1761. Le note manoscritte autografe del Tassoni si trovavano nell'edizione in possesso del marchese Alessandro Gregorio Capponi al servizio del papa Clemente XII e da questa, durante il soggiorno

Coperta in bazzana con impressioni a secco e in oro dell'edizione aldina della Commedia, *postillata dal Vandelli. Piatto anteriore.*

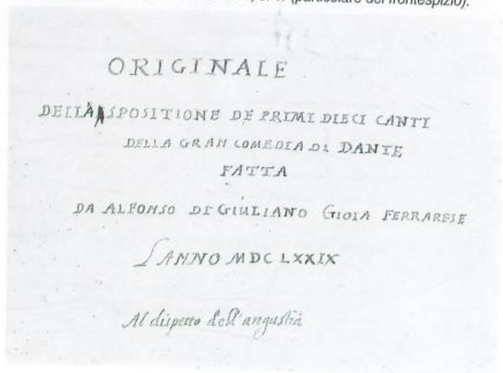




Alfonso Gioia, Commento all'inferno di Dante..., *Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 502=α.J.1.14, c. 89v (particolare dal canto XIX con schematizzazione grafica).*

pagina successiva:
Alfonso Gioia, Commento all'inferno di Dante..., *Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 502=α.J.1.12, c. 90r, (particolare dal canto XIX corredato da schematizzazione grafica del girone dei simoniaci).*

Alfonso Gioia, Sposizione dei primi dieci canti della Gran Commedia di Dante..., *1679, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 501=α.J.1.11, c. 1r (particolare del frontespizio).*


ORIGINALE

DELLA SPOSITIONE DE PRIMI DIECI CANTI

DELLA GRAN COMEDEA DI DANTE

FATTA

DA ALFONSO DI GIULIANO GIOIA FERRARESE

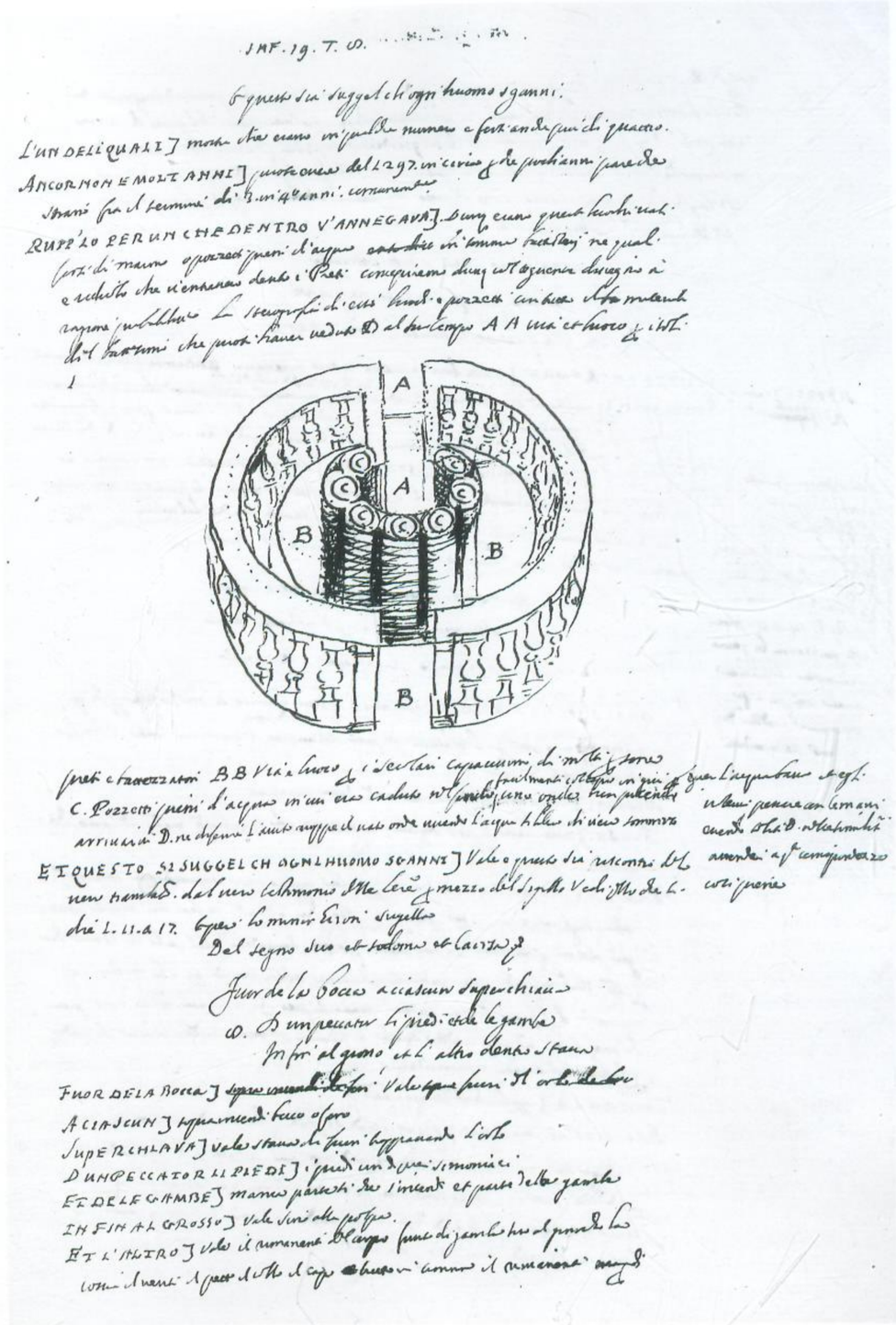
L'ANNO MDC LXXIX

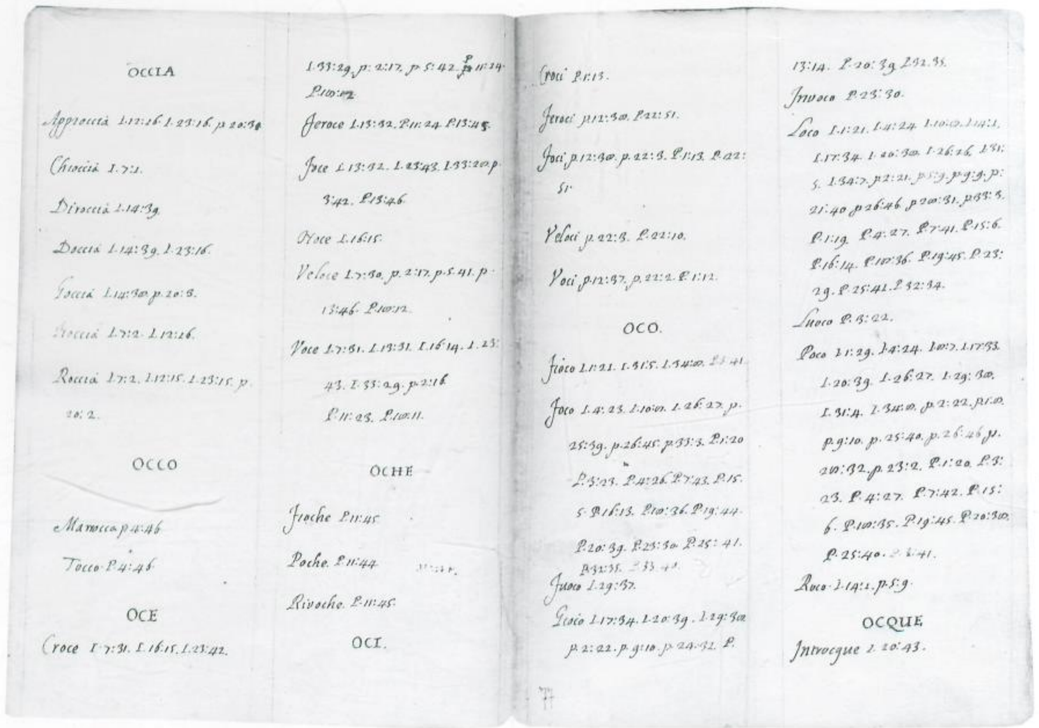
Al dispetto dell'angustia

romano, le aveva ricavate Vandelli. Anche questi due cimeli sono entrati alla Biblioteca Estense successivamente alla stesura della *Bibliografia dantesca* di De Batines: dimostra infatti[16] di non averne avuto notizie successive alla citazione del Tiraboschi, mentre è a conoscenza della fonte diretta, cioè del codice *capponiano* postillato dal Tassoni e da Sperone Speroni, oggi alla Biblioteca Trivulziana. Le note sembrano comunque abbastanza limitate e soprattutto relative al campo linguistico, già largamente indagato dal Tassoni nei confronti di Petrarca e che ne sottolinea l'impegno diretto nella questione della lingua.

Il Seicento

Per quanto riguarda il Seicento, secolo in cui la fortuna di Dante segna il passo, la Biblioteca Estense è invece testimone di un peculiare interesse attraverso l'opera di un cultore del grande fiorentino, Alfonso Gioia, che quivi lasciò tutti i codici di cui era in possesso e le sue scritture private[17]. Questi, vissuto ed operante a Ferrara ove morì nel 1687, definibile genericamente poligrafo, fu attivo in molti campi, studioso di idrologia, letterato, artista, critico e poeta. Così legato idealmente alla casa d'Este, che pure non governava più la città da un secolo, da rendere beneficiario, nel suo testamento, il duca Francesco II. Domenico Fava lo definisce ingegnere[18], ma una analisi del suo operato all'interno delle filze dell'Archivio di Stato di Ferrara, la sua città, lo indica non soltanto ingegnere, quanto piuttosto incaricato di vari uffici amministrativi e giuridici cittadini[19]. Certo è che egli si era circondato di una pregevole raccolta libraria che entrò dopo la sua morte a far parte dell'Estense al completo di libri a stampa, di manoscritti e di strumenti scientifici, raccolta eterogenea al punto da far intravvedere la fisionomia eclettica di una *WunderKammer*. È però principalmente dall'analisi dei suoi scritti che si riescono a ricostruire i fragili contorni della fisionomia di questo personaggio. Due sono le direttrici privilegiate dei suoi interessi: quello artistico e soprattutto quello dantesco. Pur non avendo dato niente alle stampe di quest'ultimo argomento, egli era ben noto in questo settore[20]. Ciò che caratterizza la sua sterminata attività può essere emblematicamente ricavato proprio dall'incompiutezza dei suoi lavori. Egli pare infatti essersi applicato ai più svariati campi, sempre spinto da fortissime tensioni ed interessi, ma non si trae mai l'impressione di un approdo conclusivo o di una concreta realizzazione[21].




OCCIA

Appropriá l.17:16 l.23:16 p.20:30

Chioccia l.7:1.

Discordia l.14:39

Doccia l.14:39. l.23:16.

Goccia l.13:30 p.20:8.

Roccia l.7:2. l.12:16.

Roccia l.7:2. l.12:15. l.23:15. p. 20:2.

OCCO

Marocco p.4:46

Tocco P.4:46

OCE

Croce l.7:31. l.16:15. l.23:42.

l.33:29. p. 2:17. p.5:42. P.11:29. P.10:102

Feroce l.13:32. P.11:24. P.13:45.

Foce l.13:32. l.23:43. l.33:20 p. 3:42. P.13:46.

Froce l.16:15.

Velocc l.7:30. p.2:17. p.5:41. p. 13:46. P.10:12.

Voce l.7:61. l.13:31. l.16:14. l.23: 43. l.33:29. p.2:16 P.11:23. P.10:11.

OCHE

Froche P.11:45

Poche P.11:44

Rivoche P.11:45

OCI.

Croci P.11:3.

Feroci p.12:30. p.22:51.

Foci p.12:30. p.22:3. P.13. P.22: 51.

Veloci p.22:3. P.22:10.

Voci p.12:37. p.22:2. P.1:12.

OCO.

Froco l.7:21. l.13:15. l.14:20. P.11:41.

Foco l.4:23. l.10:20. l.26:23. p. 28:39. p.26:45. p.33:3. P.1:20 P.3:23. P.11:26 P.13:23. P.15: 5. P.16:13. P.10:36. P.13:44. P.20:39. P.25:30. P.25:41. P.33:35. P.33:41.

Fuoco l.29:32.

Gioco l.17:34. l.20:39. l.29:30 p.2:22. p.9:10. p.24:42. P. 13:14. P.20:39. P.32:35.

Innoco P.25:30.

Loco l.1:21. l.3:24. l.10:20. l.11:1. l.17:34. l.20:30. l.26:26. l.31: 5. l.33:7. p.2:21. p.3:9. p.9:9. p. 21:40. p.26:46. p.20:31. p.33:3. P.1:19. P.4:27. P.7:41. P.15:6. P.16:14. P.10:36. P.19:45. P.25: 29. P.25:41. P.32:34.

Luoco P.5:22.

Poco 1:29. l.4:24. l.10:2. l.17:33. l.20:39. l.26:27. l.29:30. l.31:4. l.33:20. p.2:22. p.2:20. p.9:10. p.25:40. p.26:46. p. 20:32. p.23:2. P.1:20. P.3: 23. P.4:27. P.7:42. P.15: 6. P.10:35. P.19:45. P.20:30. P.25:40. P.41.

Ruoco l.14:1. p.5:9.

OCQUE

Introcque l.20:43.

Alfonso Gioia, Ordine delle rime ... di Dante, *Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 251=α.S.9.25, cc. 76v-77r (particolare delle rime aspre «occia-ocque»).*

pagina successiva:
Giuseppe Campi, Discorso presentato all'Accademia di Scienze Lettere e Arti, in memoria del prof. Marc'Antonio Parenti, *Modena, Biblioteca Estense Universitaria, raccolta Campi fasc.E.9, c. 12 (particolare).*

L'impegno che di gran lunga supera gli altri per continuità e mole è il *Commento a Dante*. Con una modestia che ne rimarca pregi e difetti, Gioia limita il campo delle sue osservazioni soltanto alla prima Cantica, anzi ai primi dieci canti dell'*Inferno*: questo perfezionismo risulta proprio il limite che gli impedirà di raggiungere la conclusione. Così, a più riprese, ricomincia il suo commento, correggendolo, arricchendolo, limandone i contorni con caparbia meticolosità. Non è escluso che, per le sue esegesi, egli si sia servito dell'esemplare manoscritto del cosiddetto Dante "Estense", allora in suo possesso[22].
Importante l'*Ordine delle rime e voci di Dante*[23] in cui la sua applicazione filologica è destinata alla redazione di voci di rimario, come già aveva fatto anche per lavori del Tasso[24]. Il primo ad accorgersi del singolare valore e della sua peculiare posizione nei confronti di Dante sarebbe stato il filologo modenese Giuseppe Campi. Tra i suoi manoscritti[25] egli annota di proprio pugno tutti i lavori inediti del Gioia. È sorprendente come per entrambi, a due secoli di distanza, l'approccio a Dante sia stato all'insegna di un tardivo e anticonformistico riconoscimento della grandezza del Poema. Così infatti suona la difesa di Dante che fa Gioia «Ma poiché questo gran poeta viene da molti (per altro dottissimi) calunniato, i quali non so perché si sien posti in impegno, anzi in gloria di eternarmente censurarlo, e di levarlo affatto dalla lode che per verità le può dar pochi huomini per il suo forte e non vulgar modo di poetare, parmi conveniente il manifestare perché e come sia questo avvenuto per trarne motivo onde sia che mi sia posto secondo le deboli forze di mio ingegno ad interpretarlo»[26]. È l'affermazione di un preciso impegno cui non verrà meno per tutta la vita e che sembra ricalcare le parole di Campi, che recrimina quei suoi studi giovanili lontano da Dante e dalla lingua italiana[27].
Sempre nel secolo XVII Francesco Torti, celebre medico, poeta e apologista modenese, attivissimo presso la corte estense, dove si era fatto promotore di

assai. de Tragico di Comico, e di Satirico di modo
che pare com[e] vltri tutti questi nomi conuenghi
se D. in esso Poema fa vedere riuendo a quello
altro vsino auisò che lo [illegible] ifeano essentialm[e]
mouud come assai [illegible] manifesto almeno d
me nell'Apologia fatta esso Dante. Ma perche
questo gran Poeta viene da molti (per altro d
simi) calunniato, i quali non vò perde si ben po
si in impegno assai in gloria di eternalm[e] celebrar
lo e di essere stato dato da Dio per uerità le
ne dar pochi huomini [illegible] ferro, e non subpar
modo di vedere, parmi conueniente manifestar
che e come in questo auuenuto per trarne molta
onde sia che mi sia preso con le debite forze di
mio ingegno [illegible] lo. Dico dunque che
di Dante e accadere questo che dicono accadesse a Vir
gilio [illegible] agli antichi, et emuli Virgiliani in con
cetto [illegible] voler comporre come fece Virgilio in lingua
latina) ch[e] essendo riuscito, senon morto almeno [illegible]
uino il suo stile, si che non ha hauto [illegible] a qualunque
animo di competere [illegible] agguagliando, o superando co
si singolar modo come anche [illegible] cagione dei cor[rotti]
uoli da lui viene hora [illegible] e rancide, e forse
vali anche con ragione da lui come si caua dal primo
canto del Paradiso in cui dice

Poca fauilla gran fiamma seconda
Forse di retro a me con miglior uoci
Si preghera perche Cirra risponda [illegible] d'e la:

uiato come imperirre in modo, che la sua fraue
et inge guerra [illegible] e rimasta come morta, e
morta in modo (qualunque ei si sia) che non

potrà mai più risorgere in qualunque parte si
che di qualunque lingua poeta, non ui essendo
stato ne meno, fra gli antichi se non m'inganno lei
con tal marauiglia [illegible] forma habbi cantato, e credo ben
che non si [illegible] uenire [illegible] nella grauita' d'
altro che di oscurita', essendo le cose di Dante reputate o:
scure come io credo di far vedere senza violenza anai:
chiare se si porrà ben mente, come di hauer Io ben posto
(mente) in gran parte ho speranza. Questo singolare
adunque che si troua in D. con il non singolare benche
non singolarissimo di Virg. e del gran Sorguato (Dante, ag:
giungiamo la disabilitazione di mischiare), e quasi confonde:
re com'e' detto le maniere, e ripugnare inconiungibili:
come fondam[e]. de generi e' stato quello che ha dato ne:
tacco ad alcuni (non valendosi ne a pariegiar D. in suo Lin:
guaggio ne Virgilio nel suo nel Dante nel nuouo, o almeno
riformarsi) di riprender D. come mai Poeta imponendosi ad
errore, et a colpa di cosa (maestra man[e] nell'elaur. il s
esser stato simile al Simile d'Homero, e perche il Pe:
trarca com'e' detto, che con imitazione si lasciò forse indie:
tro nel suo genere tutti i Greci, o Latini con quella prima
il fan parere vergognare, e dopo confusam[e] con il Dante
che e lo stesso che con Virg. et con Homero non conoscendo:
do ch'egli non poteua hauere la frase, e costume che di qua:
dagnò il Petrarca con qualche abondanza di parole, e
molto meno l'ampijez[a] del Dante, di Virg. e di Homero
da quali a mio parere eleganz[a]. si fe lontano come si
e' detto. Rimane dunque scioccheza il dire che non co:
nosceste Dante essersi egli allontanato, o di essersi al:
lontanato a posta da quelli per hauer dal breue dire
quella gloria ch'essi dal diffuso, e profuso hanno tratta
e quindi hanno torto alcuni propalato infilicissima
Poeta; E pero per mia opinione maligna [illegible] se bene
acutam[e]) hanno operato que' begli ingegni che si



G. Campi

Giuseppe Campi, ritratto in età senile, litografia sec. XIX.

Saverio Bettinelli, ritratto in età senile, calcografia sec. XVIII.



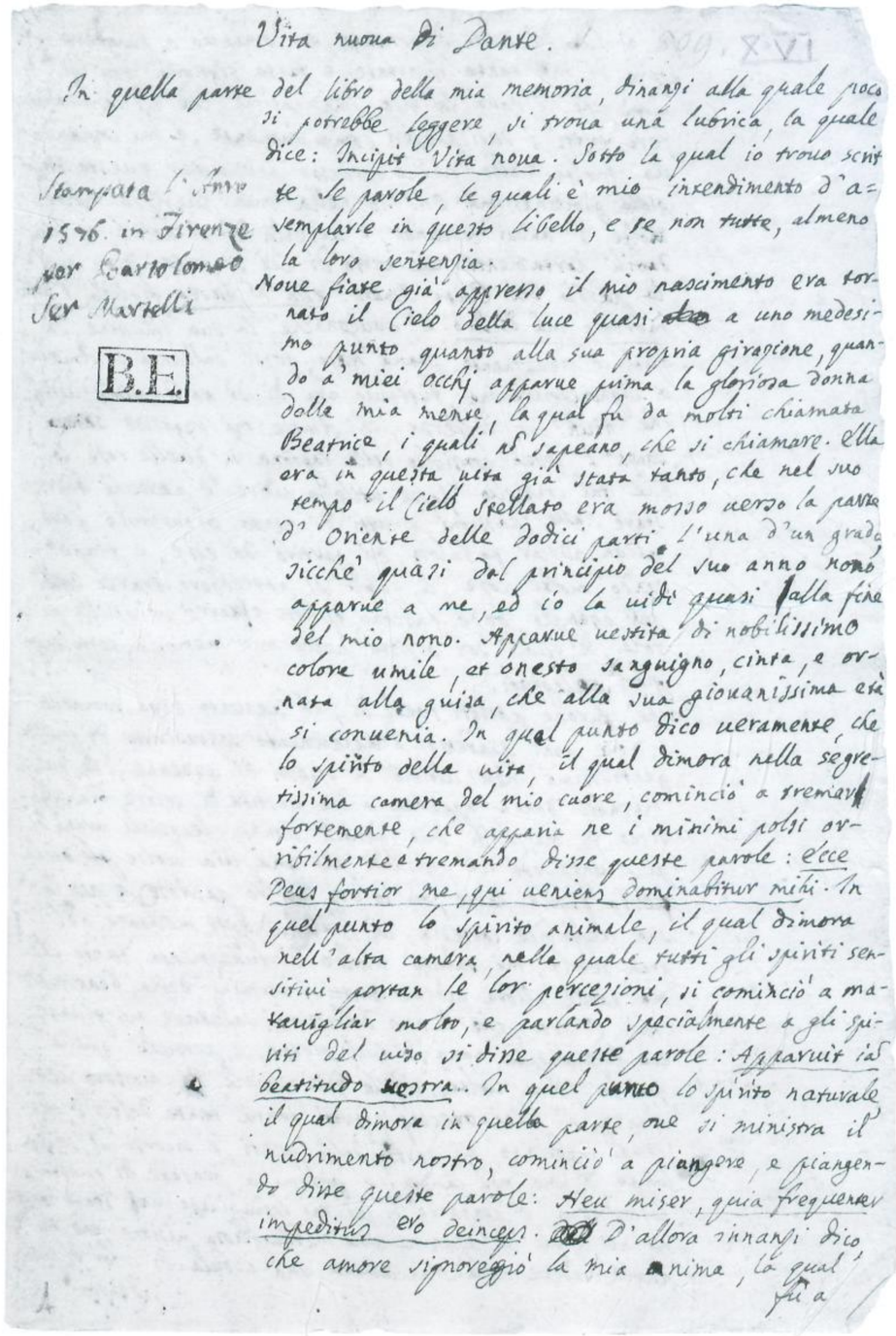
molteplici iniziative, scrisse un *Ragionamento estetico sulla Divina Commedia*[28]. Siamo già alla fine del secolo, quando altri letterati, dei quali non sempre però sono sopravvissute le testimonianze scritte, si applicano a studi danteschi. Giacinto Campagna da Reggio viene citato dal Tiraboschi nella su *Biblioteca modenese* come autore di un *Commento a Dante* oggi perduto e di un saggio *Dell'allegoria del poema di Dante*[29], infine Giulio Ottonelli, letterato assai vicino alla corte, compone dei *Ragionamenti sulla Divina Commedia*, oggi smarriti, ma citati dal De Batines sulla scorta delle notizie fornite da Tiraboschi.

Il Settecento

A coronamento del secolo e ad inaugurare il decollo del successivo si possono a buon diritto individuare le esercitazioni filologiche e letterarie di Lodovico Antonio Muratori. Nel suo archivio di studi e di appunti[30] egli dimostra di privilegiare certo gli studi storici, ma nemmeno trascura la poesia. Si fa trascriverere ad esempio il codice ambrosiano (*ms X. 490*)[31] e in esso rileva e registra una serie di rime alcune delle quali egli identifica come probabili opere di Dante. A c. 6v riporta il sonetto *Tu mai si piena di dolor la mente…* con la postilla marginale «Questo non è certo se sia di Dante». Trascrisse di suo pugno l'intera *Vita nuova*[32] tratta dall'edizione a stampa del 1576 di Firenze del Ser Martelli e, nel confronto con un codice ambrosiano[33], rileva come sia molto meno copiosa rispetto all'edizione compulsata. Per buona parte, questi lavori sono frutto della sua applicazione giovanile, quando, ancora bibliotecario a Milano, preparava la stesura del *Della perfetta poesia*, in cui appunto[34] egli dà notizia delle sue scoperte filologiche, tratte dai manoscritti che va curando nella sua veste istituzionale[35]. Nelle *Antiquitates Italicae Medii Aevi* Muratori ebbe poi occasione di pubblicare gli *Excerpta Historica ex Commentariis manuscriptis Benvenuti da Imola in Comoediam Dantis*, appoggiandosi al testo conservato presso la Biblioteca Estense.

Con Girolamo Tiraboschi, ormai in Settecento avanzato, l'interesse letterario ed erudito passano in primo piano nella mastodontica compilazione della *Storia lettera-*

pp. 322-323:
Alfonso Gioia, Parole in difesa di Dante, *in* Note ed appunti da servire al commento del Purgatorio e del Paradiso…, *Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 506-507=α.J.1.16, cc. 93v-94r.*



Vita nuova di Dante.

In quella parte del libro della mia memoria, dinanzi alla quale poco si potrebbe leggere, si trova una rubrica, la quale dice: Incipit Vita nova. Sotto la qual io trovo scritte le parole, le quali è mio intendimento d'assemplarle in questo libello, e se non tutte, almeno la loro sentenzia.

Stampata l'anno 1576. in Firenze per Bartolomeo Ser Martelli

B.E.

Nove fiate già apparve il mio nascimento ella torrato il cielo della luce quasi a uno medesimo punto quanto alla sua propria girazione, quando a' miei occhi apparve prima la gloriosa donna della mia mente, la qual fu da molti chiamata Beatrice, i quali non sapeano che si chiamare. Ella era in questa vita già stata tanto, che nel suo tempo il cielo stellato era mosso verso la parte d'oriente delle dodici parti l'una d'un grado, sicché quasi dal principio del suo anno nono apparve a me, ed io la vidi quasi alla fine del mio nono. Apparve vestita di nobilissimo colore umile, et onesto sanguigno, cinta, e ornata alla guisa, che alla sua giovanissima età si conveniva. In quel punto dico veramente, che lo spirito della vita, il qual dimora nella segretissima camera del mio cuore, cominciò a tremare fortemente, che apparia ne i minimi polsi orribilmente e tremando disse queste parole: Ecce Deus fortior me, qui veniens dominabitur mihi. In quel punto lo spirito animale, il qual dimora nell'alta camera, nella quale tutti gli spiriti sensitivi portan le lor percezioni, si cominciò a maravigliar molto, e parlando specialmente a gli spiriti del uso si disse queste parole: Apparuit iam beatitudo nostra. In quel punto lo spirito naturale il qual dimora in quella parte, ove si ministra il nudrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: Heu miser, quia frequenter impeditus ero deinceps. D'allora innanzi dico che amore signoreggiò la mia anima, la qual fu a

p. 325:
La vita nuova, *trascrizione autografa di Lodovico Antonio Muratori, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Arch. Mur.2.12(a), c. 1r (incipit).*

ria d'Italia. Diversi sono i luoghi dove l'autore prende in esame l'opera di Dante, la letteratura dantesca, la fortuna, i commentatori... Sopravvive ancor oggi in Biblioteca Estense, in mezzo alle carte preparatorie che Tiraboschi fece eseguire in vista di questa monumentale operazione, la trascrizione del *Dante commentato da Giovanni da Serravalle* (Codice capponiano Vaticano), da lui appositamente commissionata[36].
All'epoca, Modena si trova ad essere al centro per così dire della *querelle* innescata da Saverio Bettinelli, fortemente polemico verso il divin Poeta, forse per irriverente emulazione delle posizioni di Voltaire. Egli infatti aveva attraversato il Settecento all'insegna di un atteggiamento critico nei confronti dell'Alighieri, in parte esplose con la pubblicazione delle *Lettere virgiliane*, che l'aveva posto in netta opposizione con altri letterati modenesi ed estensi, quali Zaccaria e Paradisi, pronti a prendere le difese di Dante e a dissociarsi dallo spregiudicato gesuita[37]. Bettinelli per lungo tempo fu infatti a Modena, soprattutto in contatto con Girolamo Tiraboschi, inserito nei quadri dell'insegnamento e vivace protagonista della vita culturale. Egli vi risiedeva fin dal 1767, chiamatovi da padre Granelli, allora bibliotecario ducale e gesuita come lui e qui restò, dopo la nomina del Tiraboschi, in qualità di censore dell'Accademia dei Dissonanti e di professore di eloquenza. Bettinelli, quando tardivamente rivide le sue posizioni su Dante, fu infine autore di una *Dissertazione accademica sopra Dante*[38] che venne presentata proprio a Modena[39] facendo il punto delle sue revisioni e rivalutazioni critiche. L'eco delle sue discussioni e delle sue polemiche traspare anche in diverse delle sue lettere a Girolamo Tiraboschi[40].
Entrano nella polemica Luigi Cerretti, Girolamo Tagliazucchi e Pompilio Pozzetti. Il primo, poeta modenese e personalità di rilievo non solo in ambito locale, assiduo di Agostino Paradisi[41] e di Vincenzo Monti, scrisse e pubblicò *Dei poeti epici. Dante*; Girolamo Tagliazucchi, matematico dell'Accademia di Torino, ma modenese di nascita, produsse una dissertazione scientifica sui versi 127-129 del *Paradiso* a testimonianza di un diverso genere di approccio col divin Poema. Pozzetti, bibliotecario estense prima e direttore della Universitaria di Bologna poi, difese l'originalità del Poema contro i detrattori, autori a loro volta di in una serie di risposte scritte. Pubblicò il *Ragionamento dell'originalità di Dante Alighieri* e altre *Considerazioni* a cui rispose Luigi Canali in una *Lettera* inserita negli *Opuscoli letterari e scientifici* (Firenze 1812). Con lui siamo già sul versante ottocentesco e per gli studi danteschi l'Ottocento segna una fortissima impennata a livello locale.



Giovanni Galvani, fotografia ritratto, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Aut. Camp., fasc. Galvani G.4.

L'Ottocento

Si annoverano in questo secolo i nomi più importanti di studiosi modenesi impegnati, su un piano che di gran lunga trascende il localistico, nell'esegesi e nello studio dantesco, nella sistemazione critica, nella corretta identificazione delle lezioni linguistiche e filologiche.
Rintracciamo per prima la figura di Marc'Antonio Parenti, certo la più significativa ed emblematica in questo versante di studi[42]. Nato nel Castello di Montecuccolo nel 1788 si addottorò a Bologna in diritto e divenne avvocato poi notaio, lavorando con l'amico e collega Bartolomeo Veratti. Ben presto prevalsero in lui le istanze politiche e filologiche e furono questi i due poli entro i quali si svolse tutta la sua vita. Intransigente e rigorosissimo fino al punto da essere inviso a molti per la sua mentalità filoduchista e quasi sanfedista, propugnata a chiare parole nel periodico "La voce della verità" di cui fu redattore per anni[43] è in realtà figura i cui meriti andrebbero oggi rivalutati. Soprattutto in campo filologico egli porta avanti con rigore estremo quella lezione che nel ducato estense aveva radici profonde e che si può far risalire agli studi cinquecenteschi di Giovanni Maria Barbieri. Il suo impegno è volto sostanzialmente a sciogliere punti linguisticamente oscuri, a dirimere lezioni controverse, ad approfondire le matrici codicologiche fonti delle varie lezioni. Un testo di cui prende visione nelle sue varianti è il *Dante* cosiddetto *«Estense»*, già di Alfonso Gioia di cui si è sopra parlato e che pone a cardine delle sue annotazioni sulla lingua italiana[44]. In contatto con tutti i dantisti e i filologi del suo tempo, pur dal chiuso di una vita spesa completamente nella sua città e nella difesa dei propri ideali, egli sa uscirne attraverso molteplici e dotti interventi sulla stampa letteraria del tempo, ottenendo plausi e gratitudine dai molti che attinsero al suo sapere e alla sua disponibilità. Fu generoso al di là di ogni ideologia e verso il fuoriuscito Campi che si accingeva a pubblicare l'Alighieri a Padova per la Minerva si pone in modo aperto e gentile. Così ne scrive a Giuseppe Baraldi: «Certo signor Campi, natio di questi paesi, ed ora direttore della stamperia della Minerva in Padova ha intrapresa una nuova edizione di Dante, raccogliendovi quante illustrazioni ha potuto trarre dai più accreditati spositori moderni. Un suo amico... m'ha richiesto con premura alcuna cosa per farla inserire nella suddetta edizione. M'è caduto in mente che non fosse inutile comunicargli le mie osservazioni sopra la lupa, quando sieno in pronto prima del termine della stampa; essendo che parmi d'aver distrutto abbastanza negli animi ragionevoli quella interpretazione tanto brutta ed oltraggiosa per la Corte Pontificia, e per gli Ecclesiastici in generale. Potrebb'essere che non la forza del mio dire, ma la persuasione dell'evidenza trattenesse la stampa di tale interpretazione»[45]. Generosità dunque e moralismo. Spesso il rovello di Parenti dantista è infatti la collimazione della lezione testuale con il dettato religioso. Così lo fece oltremodo soffrire la lettura del Ginguenè, definito «lingua maligna» che, per la presenza del Saladino nel Limbo dantesco, secondo Parenti «mira di dare una smentita alla nostra religione»[46]. Dopo quella prima volta, Campi ottenne dal maestro una sempre generosa disponibilità nonché la consegna di un plico di annotazioni autografe lasciate poi all'Accademia di Scienze, Lettere e Arti[47] e, anche quando la fuoriuscita dei duchi segnò il capovolgimento politico, non si dimenticò del vecchio amico. Consapevole delle qualità di uomo e di studioso volle pubblicamente farne ostentata dimostrazione di amicizia, presentandosi con lui sotto i portici del Collegio nei giorni immediatamente successivi alle annessioni. Poco tempo dopo, tuttavia, il Parenti si ammalò e morì, chiuso in un impenetrabile riserbo. Fu ancora Campi a ricordarne pubblicamente la figura con una prolusione letta pubblicamente e poi stampata negli atti dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti. L'Estense ne possiede il manoscritto, insieme all'intero carteggio del Campi e ha voluto esporne la pagina ricca di correzioni e postille da cui si desume l'appassionata e intensa meditazione che ha accompagnato la stesura di tale testo, molto lontano da un banale necrologio.
Altro dantista e filologo modenese della stessa generazione, amico e collaboratore del Parenti, è Giovanni Galvani. Egli fu, in alternanza con il fratello Cesare, bibliotecario dell'Estense sotto Francesco IV e Francesco V. Gli studi che predilesse furono filologici ma non gli rimasero estranei gli studi su voci di Dante che egli tese ad interpretare attraverso le sue conoscenze romanze. Ricordiamo *Della origine delle parole persuadere e persuasione ad illustrazione di un luogo di Dante nel Convito*, Modena 1831 e *Alcune postille al primo libro del Volgar eloquio di Dante Alighieri ove si tratta la questione istorica del nostrio volgare...*, Modena 1834, nonché *Postille al convito di Dante*, uscite con periodicità varia sul "Giornale letterario scientifico modenese" (1841-43) e negli "Opuscoli religiosi letterari e morali" (1866-67). Molteplici sono le testimonianze del suo studio rimaste alla Biblioteca Estense, ma qui ci piace ricordare la sua lunga, esemplare lettera autografa al Parenti[48] sulla voce *fuia* nel canto XII dell'*Inferno*.
Della stessa loro generazione, Giuseppe Campi (1788-1873), ebbe uno straordinario percorso biografico[49] che lo vide abbracciare fin da giovanissimo e senza riserve le idee democratiche e repubblicane. La sua vita si snoda fra poli opposti: la guerra, la scuola militare, gli studi filologici, l'esilio, l'attività antiaustriaca, la Direzione della Tipografia padovana della Minerva, il ritorno in patria e la direzione dell'Archivio di Stato[50]. Dopo un esordio di studi che egli stesso definisce inadeguato («Ebbi la sciagura d'esser educato a scuole nelle quali i classici studi erano spregiati. Crebbe il guasto della mia educazione la necessità di parlare e di scrivere in francese nella mia qualità di ufficiale di artiglieria»[51]), nel 1820 si recò a Padova dove assunse la direzione della Tipografia

della Minerva ed entrò in contatto con le più valorose personalità della filologia, fra le quali Niccolò Tommaseo che lo ebbe in stima grandissima. Qui realizzò l'edizione della *Divina Commedia di Dante Alighieri col comento di P. Baldassarre Lombardi M. C. ora nuovamente arricchito di molte illustrazioni edite ed inedite* a cura di Giuseppe Campi, Fortunato Federici e Giuseppe Maffei. L'opera, che uscì in cinque volumi negli anni 1822-23, pur con la dichiarata partecipazione di Federici e di Maffei, è da ascrivere pressoché completamente al vaglio del Campi che ricercò le fonti e le edizioni per un lavoro nuovo ed aggiornato anche nelle emendazioni. Fondamentali, soprattutto per il *Paradiso* le chiarificazioni che ottenne da Parenti. Altri progetti filologici su Dante che accarezzava[52], quali la pubblicazione delle opere minori e l'ideazione di una «Biblioteca Dantesca» andarono inevasi per l'abbandono della direzione della Tipografia padovana. L'indirizzo dei suoi amati studi non si disperse né negli anni del ritorno al paesello né durante l'esilio parigino, quando ebbe modo di confrontare diverse lezioni dantesche traendole da manoscritti conservati nelle biblioteche francesi. L'approdo di questo percorso è la pubblicazione de *La Divina Commedia di Dante Alighieri ridotta a miglior lezione con l'aiuto di ottimi manoscritti italiani e forestieri e soccorsa di note edite ed inedite antiche e moderne per cura del Cav. Giuseppe Campi*. Il monumentale lavoro, in tre volumi, vide la luce nel 1888-91 a Torino, per i tipi della U.T.E.T., ad oltre dieci anni dalla scomparsa del curatore che vi aveva profuso, sulla scorta della scuola tedesca, una capillare competenza storica, nella convinzione che questo tipo di approfondimento fosse indispensabile corredo dell'analisi filologica. Per questo lavoro il Campi si servì, oltre che delle postille rimaste inutilizzate del Parenti, anche di apporti vari di studiosi e di collezionisti modenesi[53].

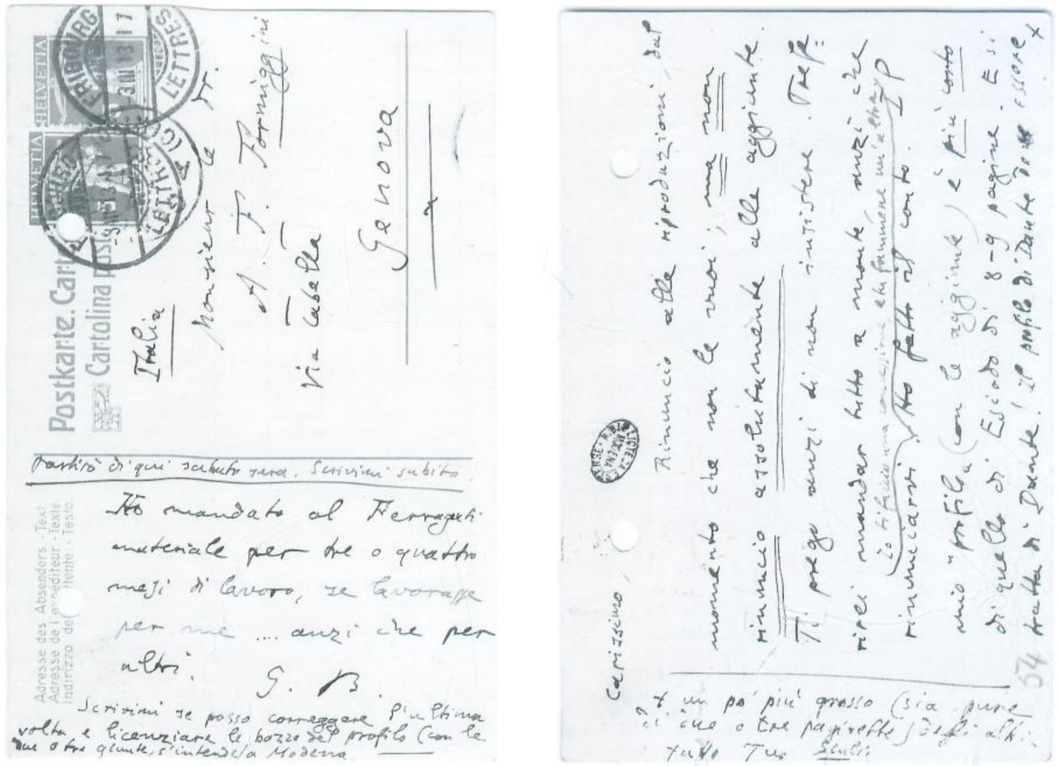
Nel 1859, al momento delle annessioni, egli raccolse con tripudio il risultato politico tanto agognato, «la santa e sì a lungo lagrimata nazionalità italiana … stupendo e sublime concetto»[54], ma si trovò, lui così corretto e rigoroso, a dover prendere il posto di un altro, anche se meno illustre, dantista modenese, Pietro Guerra, scalzandolo dalla direzione dell'Archivio Estense. È comunque significativo il tenore della lettera che egli invia da San Felice il 26 luglio 1859 al collega epurato perché filoduchista: si schermisce da questo incarico e quanto meno non intende sollecitarlo, pago «di aver rivisto famiglia ed amorevoli, prima d'incamminarmi al gran viaggio senza ritorno»[55].

In realtà non potè esimersene e lo ricoprì, non senza sofferenza, fino alla morte. Ciò comportò l'uscita di scena di Pietro Guerra che, con la perdita dell'impegno istituzionale[56] tralasciò anche gli amati studi danteschi, mai pubblicati in forma specifica, ma solo parzialmente presentati all'Accademia di Scienze Lettere e Arti. Il suo interesse era stato appuntato sul *Convivio* ed elaborato a più riprese. I voluminosi fasci dei suoi studi, tutti inediti, furono trovati in Biblioteca Estense durante lavori di revisione effettuati nel 1890, segno di involontaria noncuranza o forse di sprezzante abbandono, e solo recentemente sono stati messi a catalogo[57].

In sintesi, si può affermare che, nel clima lievitato dagli entusiasmi della raggiunta unità, la figura e l'opera di Dante finirono col caricarsi di particolari significati. Vi si intravvide il vate sommo, l'iniziatore della lingua nazionale, ma anche il patriota, l'esule, il nodo insomma di molteplici differenziate tensioni. Per queste ragioni, Luigi Carlo Farini assecondò le istanze che volevano un'edizione nazionale delle opere dantesche che parve prendere corpo nel 1861. Vi aderì con entusiasmo anche il vignolese Francesco Selmi[58] che pubblicò in quello stesso anno *Di uno studio da fare per l'edizione nazionale della Commedia di Dante Alighieri*[59]. Egli fu favorevole anche all'istituzione di una cattedra per il commento a Dante, raccolse e preparò molte schede per riscriverne la vita. Tutte iniziative che non ebbero un approdo, ma che restano testimoni di un preciso momento storico culturale in cui lo studio di Dante fu strettamente connesso con la città di Modena, rivitalizzò, appassionò e indirizzò l'orientamento culturale dei modenesi[60].

Il Novecento

L'aprirsi del nuovo secolo ha visto soprattutto l'applicazione di Giulio Bertoni a studi danteschi. Il grande filologo, nelle sue lunghe frequentazioni documentarie, non poteva trascurare anche frammenti apparentemente minori e di scarso interesse. Così non gli sfuggirono le carte del Poema usate come coperta di recupero all'Archivio di Stato di Modena che egli fiutò immediatamene essere parte di un lacerto importante, di mano di Francesco di Ser Nardo da Barberino. Rispetto alla descrizione di Capelli[61] che, avvalendosi dell'apporto degli allora archivisti Ramazzini e Franchioni, lo datava al secolo XV e non ne attribuiva la grafia, Bertoni, sulla scorta del codice *Laurenziano–Gadd XC sup. 125*, lo assegnò con certezza a Ser Nardo e lo retrodatò al XIV



Giulio Bertoni, cartolina postale autografa ad Angelo Fortunato Formiggini, relativa al comune progetto di un Profilo di Dante, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, A.E.F. Bertoni Giulio, c. 54rv.

secolo. Non solo, ma scorse la possibilità di accostare il lacerto dell'Archivio di Stato con un altro sopravvissuto in Biblioteca Estense, grazie al lascito Campori[62] cui recentemente sono stati affiancate altre due carte, rilevate all'interno di una cassetta di frammenti sempre di provenienza Campori[63]. La dispersione di questo importante codice, l'indubbio uso delle carte come materiale di reimpiego per rozze coperte ne denotano la storia sofferta attraverso i secoli, comune a tanti codici medievali.

Al di là del lavoro filologico svolto da Bertoni, autore anche di una serie di straordinarie *Lecturae Dantis* a Firenze, Roma e Torino[64], ci piace concludere questa rassegna con il *Profilo di Dante* e *La prosa della Vita Nuova* che egli scrisse per l'amico Formiggini rispettivamente nel 1913 e nel 1914, pubblicati quando ancora la casa editrice aveva sede a Genova, in via Cabella. Giulio Bertoni, allora professore a Friburgo e già circondato da chiara fama, scrisse poco per i torchi del suo vecchio compagno di studi e, pressato da mille richieste, non ne assecondò le frequenti sollecitazioni[65], volle tuttavia riservarsi la stesura di questi testi e soprattutto del *Profilo* a cui molto teneva, documentata dal fitto carteggio che i due si scambiarono. «Giulietto», nell'ultima sua all'amico «Nino» prima di licenziare l'uscita del volume, ribadisce di non essere disposto a ritoccarne alcunché, nemmeno le aggiunte che lo possono far sembrare un po' più spesso di altri perché, afferma, «ho visto che il profilo di Esiodo è più lungo di 7 o 8 pagine, mentre qualcosa in più lo merita Dante»[66].

Vale la pena di spendere un'ultima parola: la Biblioteca Estense è oggi depositaria degli archivi di entrambi questi grandi modenesi; lo sfortunato e magnanimo editore ebreo e il prestigioso filologo accademico d'Italia, accomunati in vita da studi e amicizia, lo sono stati, dopo la morte, dal generoso lasciare al pubblico il frutto delle proprie fatiche intellettuali.

NOTE

Abbreviazioni

BeuMo *Biblioteca Estense Universitaria, Modena*

1. F. Cavazzoni Pederzini (1799-1864) fu versatile letterato e si occupò fra l'altro della stesura di saggi su Dante. Per più dettagliate informazioni sulla sua opera si vedano G. Canevazzi, *Per la fortuna di Dante a Modena*, in "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi", VII serie (1921), I, da cui viene anche desunto il contenuto della lettera citata.

2. Colomb De Batines fu redattore della fondamentale *Bibliografia dantesca*, Prato 1845.

3. Della *Sposizione* avevano parlato Muratori nella biografia del Castelvetro, Vedriani nella serie dei *Dottori modenesi* e Tiraboschi, nella *Biblioteca modenese*, quest'ultimo dandola per perduta. Si sa inoltre che era appartenuta ad Alessandro D'Este e a Lodovico Vedriani, alla cui morte sembrarono essersene perse le tracce.

4. Per questa vicenda si veda Modena, BeuMo, Archivio Amm.ivo Estense, anno 1772.

5. La convenzione venne stipulata nel 1930, a seguito di delibera del 1928, fra il direttore della Biblioteca Domenico Fava e il presidente del Collegio San Carlo, Fausto Bianchi. Cfr. BeuMo, Archivio Amm.ivo Estense, sotto data.

6. It. 284=α.S.5.1, c. 21. Il Muratori si incaricò di pubblicarne il contenuto nel 1727 (Lione, Foppens): le *Cosette intorno alla Commedia di Dante* sono relative all'*Inferno* canto I e al *Purgatorio* canti I, II, III, XV, e XXIV.

7. L. Castelvetro, *Memorie … intorno alle vite e agli scritti d'alcuni letterati modenesi…*, BeuMo, ms. It. 842=α.H.1.11, c. 448.

8. E. Nasalli Rocca, *Filippo da Reggio, lettore di Dante allo studio di Piacenza alla fine del secolo XIV*, in *Atti e Memorie del convegno di studio per il VII centenario della nascita di Dante* (Reggio Emilia, 16-17 ottobre 1965), Modena 1966. La Biblioteca Estense ebbe in passato l'occasione di esporre una preziosa testimonianza di letture dantesche, il codice autografo di Stefano Talice da Ricardone, dal titolo appunto *Lectura Dantis Aldigheri*, conservato alla Biblioteca Reale di Torino, Ms 14. 421. Il codice venne esposto nella *Mostra di codici autografici in onore di Girolamo Tiraboschi*, Modena 1932.

9. G. Tiraboschi, *Storia letteraria d'Italia*, tomo V, p. II, Venezia 1795, p. 463. Il manoscritto citato è in BeuMo con l'attuale segnatura Lat. 467=α.X.1.7.

10. Si vedano al proposito le citazione delle voci dell'inventario di Borso e di Ercole (cfr. G. Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese al tempo del Duca Ercole I…*, Torino 1903, appendici I e II) e più avanti gli inventari dei libri appartenuti ai cardinali Ippolito, Alessandro, a Cesare… quasi tutti bibliofili. Per queste notizie è fondamentale la consultazione delle carte dell'Archivio di Stato di Modena (Amministrazione della Casa. Biblioteca).

11. BeuMo, *Miscellanea Italiana*, secc. XVI-XVII, It. 243=α.U.6.8.

12. È il caso del cosiddetto *Dante Coccapani Imperiali*, delle edizioni dantesche delle collezioni Ceppelli, Campori, Besini, Greco… per questi ed altri collezionisti si veda il mio testo *Percorsi della cultura* in *Gli Estensi. La Corte di Modena*, a cura di M. Bini, Modena 1999.

13. BeuMo, It. 577=α.Q.9.36.

14. Il *Dialogo in difesa di Alessandro Macedone* è conservato manoscritto e in parte autografo presso l'Archivio Storico Comunale di Modena

15. Cfr. G. Rossi, *Lo studio di Dante in Alessandro Tassoni*, in *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna, 1904.

16. De Batines, *op. cit.*, vol. I, pp. 60-61. Il Tiraboschi ne aveva parlato nella *Biblioteca modenese*, Modena 1781, *sub voce* «Vandelli».

17. In quest'occasione mi si offre l'opportunità di rendere pubbliche alcune mie ricerche, raccolte da oltre un decennio su questo personaggio sia attraverso lo spoglio del materiale della Biblioteca Estense, sia di quello dell'Archivio di Stato di Modena, sia di quello dell'Archivio di Stato di Ferrara.

18. D. Fava, *La Biblioteca Estense nel suo sviluppo storico*, Modena 1920, p. 157.

19. Lo dimostrano alcuni scritti squisitamente economici e di trattatistica politica, sopravvissuti in versione manoscritta all'Estense, quali il *Progetto per far l'abbondanza*, It. 508-09=α.J.1.10.

20. Ne parla in questi termini la *Tavola de' poeti ferraresi così Antichi come Moderni* posta alla fine del volume *Rime scelte de'poeti ferraresi antichi e moderni*, Ferrara 1713: «Alfonso Gioia, figliuolo di Giuliano, onorato cittadino, e suggetto di varia dottrina, Filosofo, Matematico, e Critico molto stimato, poetò e compose un volumetto di rime, che si conserva dal Dottor Baruffaldi, tutte sul taglio petrarchesco, essendo egli stato l'unico, che nel tempo della mala poesia tutta soqquadrata dalle metafore, e dalla turgidezza, sostenne l'onore della buona scuola petrarchesca. Comentò Dante, ma nol terminò, come si vede nella Biblioteca Estense. Finì di vivere a primo Novembre 1687, e giace nell'Oratorio di San Martino». Altre notizie che rimarcano questa propensione, chiaramente desunte dalla fonte citata, si trovano nel primo tomo del *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi* compilato da Luigi Ughi e stampato a Ferrara nel 1804. Anche qui manca la data di nascita e la sua famiglia viene definita «onesta», con un termine che riduce l'importanza del lignaggio sottolineando però la dedizione operosa alle proprie attività. Si dice che egli diede alle stampe un volume intitolato *Rime petrarchesche*, esemplare per buon gusto e misura e si conferma l'applicazione del Gioia all'esegesi dantesca, attraverso un commento conservato in più volumi all'Estense e mai completato.

21. Le carte autografe o da lui postillate in Estense ammontano a una dozzina di volumi manoscritti, che potremmo definire *compositi fattizi* in quanto raccolgono una congerie di appunti autografi, di carte postillate, di schizzi, bozze abbozzi, minute dei più disparati argomenti sui quali il Gioia lavorava con puntigliosa caparbietà. Lo vediamo infatti applicarsi ricominciando sempre daccapo a lavori nei quali sembra volesse raggiungere un altissimo grado di correttezza e di perfezione, tali da lasciarlo sempre insoddisfatto. Tutti questi lavori preparatori sono stati poi fatti rilegare insieme, circa un secolo dopo il loro arrivo in Estense, dal Tiraboschi che sagacemente cercò di tener accorpati gli studi omologhi dalle carte più disomogenee.

22. BeuMo, It. 474=α.R.4.8. Del prezioso manoscritto è stato recentemente pubblicato il facsimile (Torino, Priuli e Verlucca, 1995). Per la dettagliata analisi storico-bibliografica si rinvia al volume accompagnatorio di E. Milano.

23. BeuMo, It. 251=α.S.9.25.

24. *Rimario del Goffredo*, It. 29=α.Q.9.28. È singolare come nelle ultime due carte compaiano altrettanti schizzi a sanguigna probabilmente di mano del Gioia stesso, dedito anche allo studio del disegno e non estraneo ad esercitazioni accademiche. Ancora sulla «Hierusalemme liberata» Gioia fece le *Annotazioni*, contenute nel manoscritto It. 159=α.F.5.19, silloge di scritture di critica letteraria, citato anche da Kristeller nel suo *Iter italicum*.

25. Conservati in BeuMo, suddivisi in 13 filze, per oltre un migliaio di documenti.

26. A. Gioia, *Sposizioni sopra la Commedia di Dante*, ms. cart., sec. XVII, BeuMo, It. 506-507=α.J.1.16, c. 93.

27. Si veda più avanti, nella parte dedicata a Campi in questo stesso saggio.

28. Cito da De Batines, *op. cit.*, p. 380.

29. Pubblicato dal Guasco nella sua *Storia letteraria dell'Accademia di Belle lettere di Reggio* (Vedrotti, 1711).

30. Lo sterminato Archivio Muratoriano, acquisito dagli eredi agli inizi del Novecento, si trova oggi in Biblioteca Estense entro oltre trecento filze.

31. BeuMo, Arch. Mur. 3. 5.

32. BeuMo, Arch. Mur. 2. 12.

33. Si tratta del codice F. 326 della «Biblioteca de' manoscritti».

34. *Opera omnia*, Venezia 1790, vol. XII, pp. 5 ss. e *passim*.

35. Sul trasferimento di interessi dal piano filologico letterario a quello storico archivistico si veda A. Vecchi, *La nuova Accademia letteraria d'Italia*, in *Accademie e Cultura. Aspetti storici tra Sei e Settecento*, Firenze 1979, pp. 39-70).

36. Oggi in BeuMo, ms. It. 845=α.H.1.14.

37. Sulla presunta derivazione della polemica antidantesca del Bettinelli da Voltaire, si veda E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Paris 1898 e l'ampia recensione che ne fece P. Tommasini Mattiucci in "Giornale dantesco", VII (1899), pp. 401-410.

38. Già pubblicata nell'edizione delle sue *Opere*, Venezia 1801.

39. Si tratta della Ducale Accademia dei Dissonanti che sarebbe diventata di Scienze Lettere ed Arti, allora sotto il patrocinio di Ercole III d'Este.

40. Si rinvia al carteggio manoscritto fra Bettinelli e Tiraboschi, di 166 lettere conservato a Modena, BeuMo, It. 865=α.L.8.8.

41. Di cui la Biblioteca Estense conserva l'intero archivio, testimonianza di questo applicarsi a studi letterari e a dissertazioni cui non è certo estraneo l'Alighieri. Si tratta di 50 filze documentarie per oltre 200 documenti.

42. Per un'ampia ricostruzione bio bibliografica si vedano B. Veratti, *Della vita e degli studi del prof. Cav. M. A. Parenti*, Modena 1864; V. Santi, *Bio-bibliografia di M. A. Parenti*, in "Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie Modenesi", IV serie, X (1900); Canevazzi, *op. cit.* La Biblioteca Estense conserva l'intero archivio di Parenti comprensivo degli spogli della "Voce della verità", complessivamente costituito da 23 filze documentarie. L'analisi del carteggio e dei lavori preparatori sono estremamente illuminanti per risalire all'intensità e al peso che vi avevano gli studi danteschi.

43. Su questo argomento si rinvia a A. Berselli, *Movimenti politici e sociali a Modena dal 1796 al 1859*, in *Aspetti e Problemi del Risorgimento a Modena*, Modena 1960.

44. Vedi M. A. Parenti, *Alcune annotazioni al dizionario della lingua italiana che si stampa in Bologna*, Modena 1820; 1823; 1826.

45. Id., *Lettera a G. Baraldi*, datata Mirandola, 24 marzo 1822, BeuMo, It. 1087=α.L.6.17, cc. 17r-18v.

46. Id., *Lettera a G. Baraldi*, datata Mirandola, 3 dicembre 1822, BeuMo, *ibid.*, c. 20.

47. G. Campi, *Relazione … sopra alcuni autografi dell'esimio filologo modenese Marc'Antonio Parenti, i quali deposita nell'Archivio dell'Accademia…*, in "Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze Lettere e Arti", VI (1865), pp. 89-92.

48. Del 7 febbraio 1825, conservata in BeuMo, Raccolta A. Sorbelli, Filza 1121, fasc. 3.

49. Sulla vita, le opere e l'analisi degli studi del Campi si veda il fondamentale G. Ragazzi, *Giuseppe Campi. Un patriota e letterato sanfeliciano nel Risorgimento*, prefazione di F. Marri, Modena 1988.

50. Un cospicuo fascio della Raccolta Albano Sorbelli (filza 1382) contiene i documenti originali comprovanti uffici pubblici, incarichi, onorificenze del Campi. Oltre a un centinaio di documenti manoscritti, vi si conserva C. Cerretti, *Commemorazione dell'ingegnere Giuseppe Campi*, Modena 1889.

51. G. Campi, *Discorso preliminare*, in *La Divina Commedia di Dante Alighieri per cura del Cavalier Giuseppe Campi*, Torino 1888-1891, vol. I.

52. Ragazzi, *op. cit.*, p. 103.

53. Ebbe proficuo carteggio con Cesare Galvani e con Mario Valdrighi che gli mise a disposizione commenti e trascrizione di postille da lui possedute. Si veda BeuMo, Raccolta A. Sorbelli, fasc. 1381.

54. Cito le sue parole dalla lettera ad un amico del 17 marzo 1860, BeuMo, Raccolta A. Sorbelli, Fasc. 1380, cc. 1-2.

55. Così nella citata lettera, BeuMo, Raccolta A. Sorbelli, Fasc. 1380, c. 77.

56. Vedi A. Spaggiari, *Uffici, archivi e archivisti*, in *Il palazzo ducale di Modena*, Milano 1999, p. 246.

57. BeuMo, It. 1477=α.R.3.1.

58. Francesco Selmi fu grande scienziato, patriota ed esule, letterato e cultore di Dante. Per notizie più dettagliate si rimanda alla biografia fattane da G. Canevazzi, *Francesco Selmi patriota, letterato e scienziato*, Modena 1903. T. Casini, *Bio-bibliografia*, in "Atti e memorie della Deputazione di Storia Patria per le Provincie modenesi, IV serie, X, parte II (1901).

59. In "Rivista contemporanea", IX (1861), XXVI, pp. 70-87.

60. Le carte di Francesco Selmi, depositate alla Biblioteca Comunale di Vignola, sono oggi in fase di risistemazione ad opera di due esperti ricercatori, Debora Dameri e Achille Ludovisi che qui si ringraziano per la sempre cortese e competente disponibilità.

61. L. M. Capelli, *Frammenti di due nuovi codici della «Divina Commedia»*, in "Giornale dantesco", VII (1899), pp. 543-571.
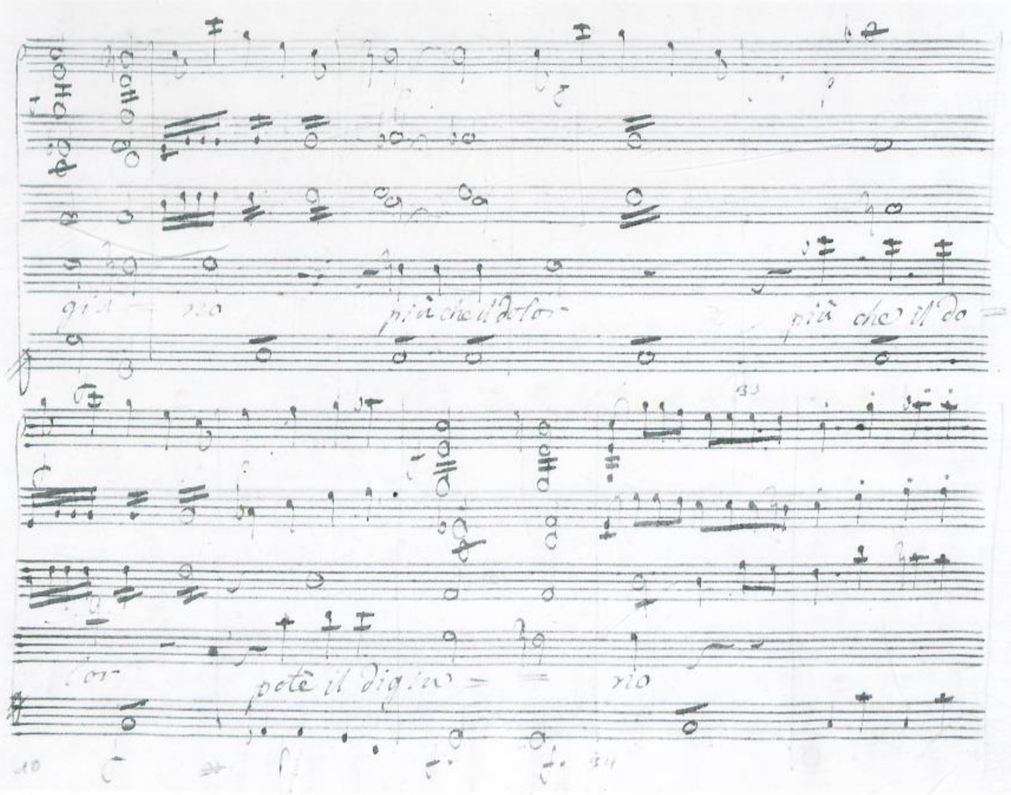
62. Si tratta del codice Camp. 1270=γ.G.1.13 di cc. 48.

63. G. Bertoni, *Introduzione all'edizione del Codice Landiano della Divina Commedia*, Firenze 1921, pp. 26-27.

64. Pubblicate a Modena nel 1933 con il titolo cumulativo di *Cinque "letture" dantesche*.

65. Oltre a queste opere, Bertoni pubblicò con Formiggini *Le denominazioni dell'imbuto* (1909), *L'elemento germanico nella lingua italiana* (1914), *Profilo di L. Ariosto* (1925), *Profilo di L. A. Muratori* (1926).

66. BeuMo, A. E. F., Busta Bertoni Giulio.



Nicola Zingarelli, Spartito del canto IX dell'Inferno dantesco, *Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Camp. App. 2631=γ.X.4.8, c. 10r.*

Appendice

CURIOSITÀ DANTESCHE

a cura di
ANNA ROSA VENTURI

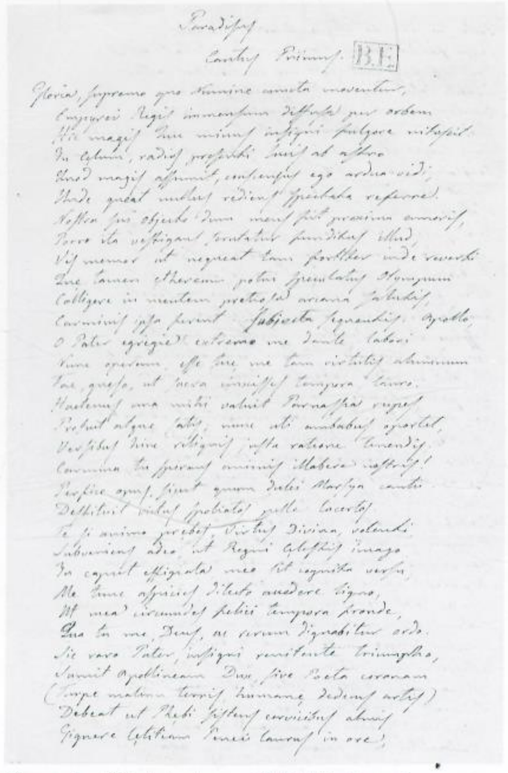


Sophie Giacomelli, Dante, Virgilio e le tre fiere, *pastello su carta, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 2591=ε.32.1.35, c. 2r.*

La straordinaria popolarità di cui ha goduto nei secoli l'opera di Dante, la leggendaria presenza di alcuni suoi personaggi, entrati a far parte dell'immaginario collettivo, hanno dato vita a tutta una produzione per così dire di fiancheggiamento. Ne fanno parte elaborazioni teatrali, iconografiche, musicali, vernacole… rivolte a un pubblico variegato, diverso dagli specialisti ed eseguite da persone accomunate dalla passione amatoriale per il Sommo Poeta.

Si tratta per lo più di materiali cosiddetti minori, di immagini o stampe popolari, di rivisitazioni e volgarizzamenti degli episodi e dei personaggi più noti che quasi mai trovano sede negli scaffali "colti" delle grandi biblioteche. L'Estense, nel suo articolato comporsi, ha potuto conservare alcune di queste curiosità dantesche che val la pena di segnalare, al fianco dei preziosi manoscritti e delle edizioni a stampa, come traccia significativa di un percorso ininterrotto, come segnale di una passione che ha coinvolto anche gli illetterati, come testimonianza pienamente legittimata dalla dimensione universale e leggendaria della *Commedia*.

Il conte Ugolino, Farinata, Paolo e Francesca… Chi non è stato toccato dalle loro vicende? E così personaggi e vicende sono diventati soggetti di cartoline illustrate, almanacchi, manifesti, figurine da collezionare.



Giuseppe Sacchi, Traduzione in esametri latini della prima cantica della Divina Commedia, *Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Cart. Parenti 9.2, c. 13 (particolare).*

L'editore modenese Angelo Fortunato Formiggini, con la sagacia che contrassegna la persona di buon gusto e di cultura, ha reso possibile, con le sue raccolte "minori" e attraverso il suo culto per il ridere, che una biblioteca come l'Estense abbia oggi cinque straordinari album con le raccolte delle scatole di fiammiferi fine secolo, di soggetti diversi, fra i quali si annovera la serie dantesca. Bellissime le scene tratte in tricromia dalle incisioni del Doré, che si completano con le relative terzine sull'altro lato della scatola dei cerini.

Un altro grande collezionista modenese, Giuseppe Campori, ha compreso nelle sue raccolte uno spartito singolare, quello che mette in musica l'episodio del Conte Ugolino, opera del musicista ottocentesco Nicola Zingarelli[1] e altri disparati lavori su Dante. Si va dall'estratto di «cose notabili» di un anonimo studente del XVIII secolo alla patetica messa in prosa dell'*Inferno* che il maestro Francesco Saverio Nocetti compila diligentemente su un quaderno scolastico ed invia in omaggio al marchese Giuseppe Campori, sperando, ammette alla fine della lettera dedicatoria, di avere un appoggio al concorso di maestro che si appresta a sostenere a Modena, «privo della patente di maestro e senza altri documenti»[2].

Un moderno quanto ignoto miniatore, Oreste Caffassi, prima della sua morte nel 1968, ha voluto consegnare all'Estense il frutto della sua decennale fatica, una mastodontica *Divina Commedia* in carta pergamenata, manoscritta e miniata ad ogni pagina, con tanto di fregi e capilettera, elaborata nel decennio 1943-1953. Tardiva emulazione della Bibbia di Borso o forse vezzo calligrafico da dedicare alla propria città. Un secolo prima, Giuseppe Sacchi, farmacista di Moglia col pallino di Dante, aveva avuto un lungo carteggio col Parenti cui via via riferiva lo stato dei suoi studi e in particolare della sua traduzione latina in esametri delle cantiche dantesche[3]. Singolare percorso inverso per i primo grande autore della volgar lingua!

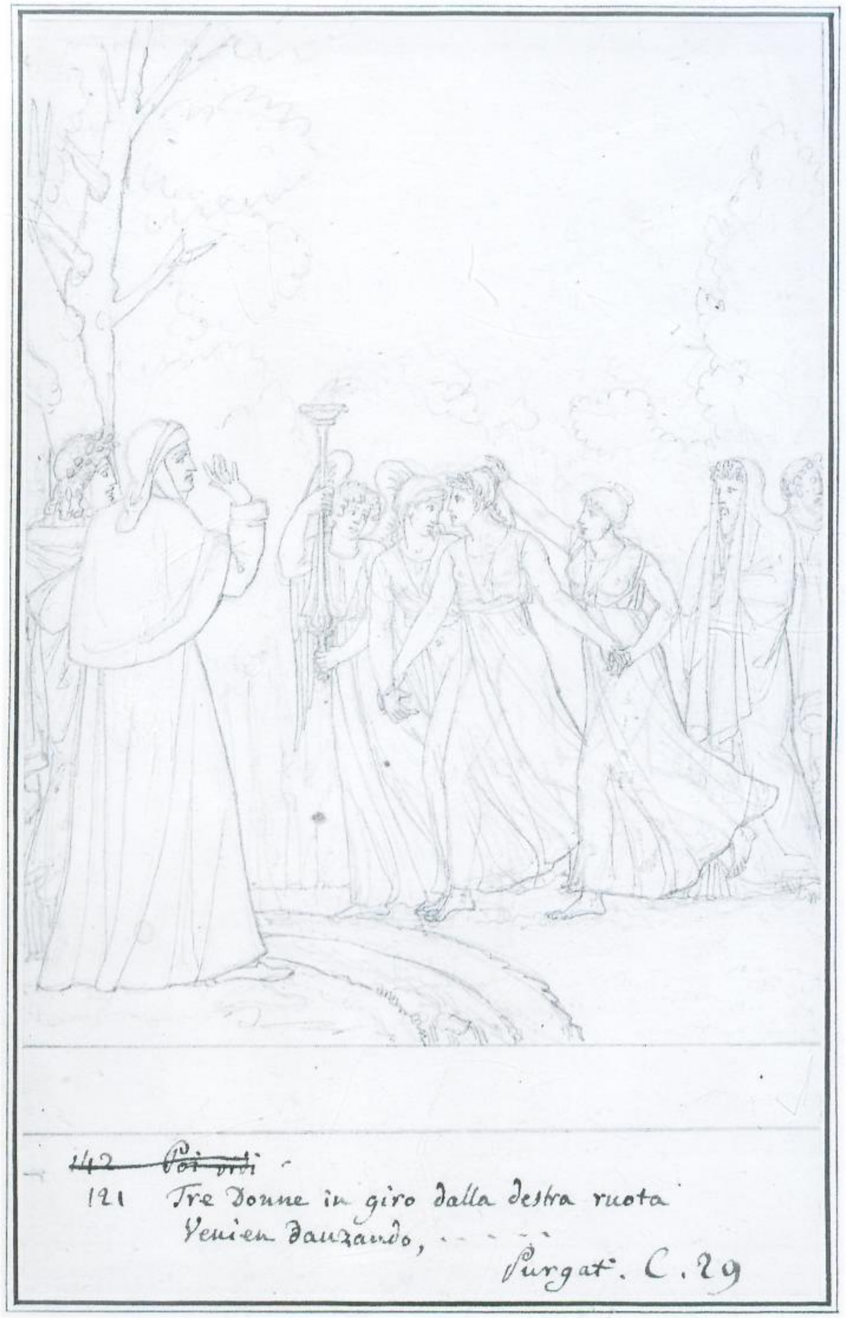
Segnaliamo infine i sessantasei disegni della pittrice francese Sophie Giacomelli, recentemente acquistati dalla Biblioteca Estense ad ulteriore integrazione della sua straordinaria collezione dantesca[4]. Si tratta di tavole preparatorie a pastello che illustrano tutti i canti dell'*Inferno* e del *Purgatorio*, tracciate con una certa rigidità accademica, forse frutto di applicazione giovanile. Materiali tutti che, direttamente o indirettamente, rientrano in quello straordinario universo dantesco, costituendo il segno più tangibile della fortuna quasi millenaria del Divin Poema ad ogni livello di competenza e di conoscenza.

NOTE

Abbreviazioni

BeuMo *Biblioteca Estense Universitaria, Modena*

1. BeuMo, Camp. 2077=γ.O.5.45.
2. I due manoscritti in BeuMo sono rispettivamente il Camp. 1164=γ.B.6.4 e il Camp. App. 1686=γ.W.1.10.
3. BeuMo, Carteggio Parenti, Filza 9. 2. *Lettere di G. Sacchi a M. A. Parenti.*
4. BeuMo, It. 2591=ε.32.1.35.



Sophie Giacomelli, Dante e Virgilio nel Purgatorio, *pastello su carta, Modena, Biblioteca Estense Universitaria, It. 2591=ε.32.1.35, c. 62r.*

pagine 336-337:
Pagine assemblate con i recto e i verso delle scatole di fiammiferi, di soggetto dantesco. Modena, Biblioteca Estense Universitaria, Archivio Grafico Formiggini (particolare delle parti di soggetto pertinente).



DANTE ALLIGHIERI

Nato a Firenze nel 1265, morì nel 1321 a Ravenna, dove si ricoverò in sue ultimi.

Ed una immensa impresa egli dovette sostenere fin dalla prima giovinezza, non solo nella poesia, ma in quasi tutte le parti dell'umano scibile.

Fu virtuoso cittadino, abile diplomatico, valente soldato; tuttavia la sua fama non cominciò che dopo all'opera distruttrice del tempo, se scritti di non avesse i Canti sublimi della Divina Commedia.

Questa capolavoro non può mano o Cielo e Terra, non può dire, l'Enciclopedia Vivente del Medio Evo, e è potuto opera nel suo genere più elevata, che la narrazione d'un gran fatto Universale, come la guerra di Troia, che monumento di memoria fra il mondo Europeo e l'Asiatico, ha impresso l'Ideale d'amore, nel la fatto mediante fra il Papato e l'Impero è la sua fondamentale della Commedia, che a posteri chiamarono Divina



DANTE E VIRGILIO

Vedi la bestia, per cui io mi volsi:
Aiutami da lei, famoso saggio,
Ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi.

A te convien tenere altro viaggio,
Rispose, poi che lagrimar mi vide,
Se vuoi campar d'esto loco selvaggio:

Ché questa bestia, per la qual tu gride,
Non lascia altrui passar per la sua via,
Ma tanto lo impedisce, che l'uccide:

Ed ha natura sì malvagia e ria,
Che mai non empie la bramosa voglia,
E dopo il pasto ha più fame che prima.



BEATRICE

Io son Beatrice, che ti faccio andare:
Vegno di loco, ove tornar disio:
Amor mi mosse, che mi fa parlare.

Quando sarò dinanzi al Signor mio,
Di te mi loderò sovente a lui.
Tacette allora, e poi cominciai io:

O donna di virtù, sola per cui
L'umana spezie eccede ogni contento
Da quel ciel, che ha minor li cerchi sui:

Tanto m'aggrada il tuo comandamento,
Che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi;
Più non t'è uopo aprirmi il tuo talento.



CARONTE

Ed ecco verso noi venir per nave
Un vecchio bianco per antico pelo,
Gridando: Guai a voi, anime prave;

Non isperate mai veder lo cielo:
I' vegno per menarvi all'altra riva,
Nelle tenebre eterne, in caldo e in gelo.

E tu che se' costì, anima viva,
Pàrtiti da cotesti che son morti.
Ma poi che vide ch'io non mi partiva,

Disse: Per altra via, per altri porti
Verrai a piaggia, non qui, per passare:
Più lieve legno convien che ti porti.



FRANCESCA DA RIMINI

(2)

Noi leggevamo un giorno per diletto
Di Lancilotto, come amor lo strinse:
Soli eravamo e senza alcun sospetto.

Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci il viso:
Ma solo un punto fu quel che ci vinse.

Quando leggemmo il disiato riso
Esser baciato da cotanto amante,
Questi, che mai da me non fia diviso,

La bocca mi baciò tutto tremante:
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi leggemmo avante.



PLUTO

Pape Satan, pape Satan aleppe,
Cominciò Pluto colla voce chioccia.
E quel Savio gentil, che tutto seppe,

Disse per confortarmi: Non ti noccia
La tua paura, ché, poter ch'egli abbia,
Non ti terrà lo scender questa roccia.

Poi si rivolse a quell'enfiata labbia,
E disse: Taci, maledetto lupo:
Consuma dentro te con la tua rabbia.

Non è senza cagion l'andare al cupo;
Vuolsi nell'alto là dove Michele
Fe la vendetta del superbo strupo.



FILIPPO ARGENTI

Mentre ch'io fermava la mente gora,
Dinanzi mi si fece un pien di fango,
E disse: Chi se' tu che vieni anzi ora?

Ed io a lui: S'io vegno, non rimango;
Ma tu chi sei, che sì sei fatto brutto?
Rispose: Vedi che sono un che piango.

Ed io a lui: Con piangere e con lutto
Spirito maledetto, ti rimani;
Ch'io ti conosco, ancor sie lordo tutto.

Allora stese al legno ambo le mani;
Perch'il Maestro accorto lo sospinse.
Barattier: Via costà con gli altri cani.



LIA

Giovane e bella in sogno mi parea
Donna vedere andar per una landa
Cogliendo fiori, e cantando dicea:

Sappia, qualunque il mio nome dimanda,
Ch'io mi son Lia, e vo movendo intorno
Le belle mani a farmi una ghirlanda.

Per piacermi allo specchio qui m'adorno;
Ma mia sorella Rachel mai non si smaga
Dal suo miraglio, e siede tutto giorno.

Ell'è de' suoi begli occhi veder vaga,
Com'io dell'adornarmi con le mani:
Lei lo vedere, e me l'ovrare appaga.



IL FIUME LETE

La bella donna nelle braccia apriasi,
Abbracciommi la testa, e mi sommerse
Ove convenne ch'io l'acqua inghiottissi.

Indi mi tolse, e bagnato m'offerse
Dentro alla danza delle quattro belle,
E ciascuna del braccio mi coperse.

Noi siam qui ninfe, e nel ciel siamo stelle.
Pria che Beatrice discendesse al mondo,
Fummo ordinate a lei per sue ancelle.

Menerenti agli occhi suoi; ma nel giocondo
Lume ch'è dentro aguzzeran li tuoi
Le tre di lì, che miran più profondo.



FORESE DE' DONATI

Ma dimmi il vero di te, e chi son quelle
Due anime che là ti fanno scorta:
Non rimaner che tu non mi favelle.

La faccia tua, ch'io lagrimai già morta,
Mi dà di pianger mo non minor doglia.
Rispos'io a lui, veggendola sì torta.

Deh, mi di, per Dio, che sì vi sfoglia,
Non mi far dir mentr'io mi maraviglio,
Ché mal può dir chi è pien d'altra voglia.

Ed egli a me: Dell'eterno consiglio
Cade virtù nell'acqua, e nella pianta
Rimota addietro, ond'io sì m'assottiglio.



NEL PIANETA SATURNO

Già eran gli occhi miei rifissi al volto
Della mia Donna, e l'animo con essi,
E da ogni altro intento s'era tolto;

E quella non ridea, ma: S'io ridessi,
Mi cominciò, tu ti faresti quale
Fu Semelè, quando di cener fessi;

Chè la bellezza mia, che per le scale
Dell'eterno palazzo più s'accende,
Com'hai veduto, quanto più si sale,

Se non si temperasse, tanto splende,
Che il tuo mortal potere, al suo fulgore,
Sarebbe fronda che tuono scoscende.



PICCARDA DONATI

Io fui nel mondo vergine sorella;
E se la mente tua ben sé riguarda,
Non mi ti celerà l'esser più bella,

Ma riconoscerai ch'io son Piccarda,
Che, posta qui con queste altre beate,
Beata sono nella spera più tarda.

Li nostri affetti, che solo infiammati
Son nel piacer dello Spirito Santo,
Letizian del suo ordine formati.

E questa sorte, che par giù cotanto,
Però n'è data, perchè fur negletti
Li nostri voti, e vòti in alcun canto.













BIBLIOGRAFIA

Abbreviazioni

BeuMo *Biblioteca Estense Universitaria, Modena*
ASMo *Archivio di Stato di Modena*
AMASLA *Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti*
AMDSP *Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria*
MRASLA *Memorie della Real Accademia di Scienze, Lettere e Arti*

MANOSCRITTI

B. Bacchini, *Catalogi manuscriptorum Estensium*, sec. XVII. BeuMo, Lat. 1377=ε.18.2.10

– *Inventario dei codici manoscritti*, sec. XVII. ASMo, Amministrazione della Casa, Serie Biblioteca B2/23, Classe dei poeti, n. 21

Benvenuto da Imola, *Commento latino sopra la Divina Commedia*, sec. XIV (1379). BeuMo, Lat. 467=α.X.I.7

Bernardus Ilicinus, *In Triumphos Francisci Petrarce ... expositio*, sec. XV. BeuMo, It. 397=α.H.3.2

S. Bettinelli, *Lettere a Girolamo Tiraboschi*, sec. XVIII. BeuMo, It. 865=α.L.8.8

C. Bontempi, *Libro del Salvatore*, sec. XV. BeuMo, It. 353=α.T.5.27

L. Carbone, *Elogio*, sec. XV. BeuMo, Cod. Campori Appendice 92=ε.N.8.6.24

– *Lettera all'illustrissimo et eccellentissimo principe et domino ... Herculi Duci Ferrariensi ...*, in *Collectio epistolarum*, sec. XV (1473). BeuMo, It. 833=α.G.1.15

Catalogo per autori e materie, sec. XVII. ASMo, Camera Ducale, Amministrazione della Casa Biblioteca, Cat.19-20 Autori-Materie, lettera D, sezione poeti.

C. Ciocchi, A. Lombardi, *Manoscriptorum codicum. Bibliothecae Atestiae catalogus in quinque partes tributus*, sec. XVIII-XIX. BeuMo, Cat. Storico 9.1-2

N. Corigius, *Fabula Psiche et Cupidinis. Poema*, sec. XV. BeuMo, It. 836=α.H.6.1

A. Cornazzano, *Canto del modo di regnare*, sec. XV. BeuMo, It. 177=α.I.6.21

– *De excellentium Virorum Principibus ab origine mundi per aetates*, sec. XV. BeuMo, It. 101=α.P.6.4

F. Degli Uberti, *Dittamondo*, sec. XV (1436). BeuMo, It. 483=α.P.4.7

G. Fallani, *Commedia, con il commento di Pietro di Dante*, sec. XV. BeuMo, It. 196=α.G.6.22

M. Filelfo, *Libro di misser Mario Philelpho, doctore Cavallieri et poeta chiamato Glycefila...*, sec. XV. BeuMo, It. 100=α.P.6.19

A. Gioia, *Commento sopra i secondi dieci canti dell'Inferno*, sec. XVII. BeuMo, It. 251=α.S.9.25

– *Lettera alla Serenissima Altezza, il Duca Francesco II*, sec. XVII (1687). ASMo, Letterati, Busta 22

– *Note ed appunti da servire al Commento del Purgatorio e del Paradiso*, sec. XVII. BeuMo, It. 506-507=α.J.1.16

– *Ordine delle chiose e di tutte le parole rimate nella Commedia di Dante*, sec. XVII. BeuMo, It. 251=α.S.9.25

– *Originale della spositione dei primi dieci canti del* [sic] *gran Comedia di Dante fatta l'anno MDCLXXIX al dispetto dell'angustia*, sec. XVII. BeuMo, It. 501=α.J.1.11

– *Spositione sui canti dell'Inferno*, sec. XVII. BeuMo, It. 501=α.J.1.11-13

Giovanni del Virgilio, *Egloga prima recensionis Dantis ad Virgilianum; Egloga secunda Joannis Virgiliani ad Dantem; Responsio Dantis Aldegherij ad Virgilianum*, sec. XV, cc. 120r-127r. BeuMo, Lat. 676=α.X.2.16

Guido Da Pisa, *Commento latino all'Inferno di Dante*, sec. XIV. Chantilly, Musée Condé, codice 597

Inventario dei libri del Dott. Alfonso Gioia, sec. XVII. ASMo, Amministrazione della Casa, serie biblioteca, B 2/20

Inventario o nota di libri et altro, sec. XVII. ASMo, Biblioteca, busta 2

A. Lombardi, *Conspectus codicum italorum qui asservantur in Bibliotheca Atestiae*, sec. XIX. BeuMo, Catalogo storico 28.1, Lat. 1333=ε.40.2.4

Memoriale 1457-68, sec. XV. ASMo, Camera Ducale Estense, Amm.ne della Casa Guardaroba, n. 51

Nicolò III d'Este, *Epistolae et Decreta*, sec. XV. BeuMo, Cancelleria Ducale, Leggi e Decreti, serie B, Registro IV (1419-1441)

G. A. Panelli, *Estensium manuscriptorum codicum catalogus praeparatorius prior pars tertia*, sec. XVIII. BeuMo, Lat. 1397=ε.18.3.9

Poesie antiche del Petrarca, Recaneti et altri, sec. XV. BeuMo, It. 262=α.U.7.24

P. Prisciano, *Historia Ferrariae*, sec. XVI exeunte. ASMo, Manoscritti Biblioteca 129, 134

G. Sardi, *Adversaria, et variorum Carmina: Epistolae latino atque italico idiomate conscriptae*, sec. XV. BeuMo, Lat. 228=α.W.2.11

G. Thieppolo, *Primo discorso sopra il Dante poeta*, sec. XVI (1588). BeuMo, It. 729=α.M.8.12

Vari componimenti poetici volgari cavati dall'archivio di S.A.S. i quali erano tra i manoscritti di Antonio Tebaldeo, sec. XV. BeuMo, It. 838=α.T.9.19. La silloge è stata trasferita dall'Archivio alla Biblioteca, nel '700 da L. A. Muratori

A. Abati, *Delle frascherie*, Francoforte 1673

A. Acharisio, *Vocabolario, grammatica et orthographia de la lingua volgare, con ispositioni di molti luoghi di Dante, del Petrarca, et del Boccaccio*, Cento 1543

L. Adimari, *Satire*, Amsterdam 1716

F. Agnolo, *Discacciamento de le nuove lettere inutilmente aggiunte ne la lingua toscana*, Roma 1524

D. Aguzzi Barbagli, *Dante and the Early Florentine Humanism*, in "Italica", 42 (1965), pp. 38-49

V. Alfieri, *Del principe e delle lettere*, Firenze 1943

D. Alighieri, *De Monarchia*, a cura di G. Vinay, Firenze 1950

– *De vulgari eloquentia*, a cura di A. Marigo, Firenze 1938

– *De vulgari eloquentia*, a cura di P. G. Ricci, Firenze 1957

– *De vulgari eloquentia*, a cura di G. Vinay, Firenze 1966

– *Delle opere di Dante Alighieri*, Venezia 1741, 2 voll.

– *La «Divina Commedia»: il canto VIII del Purgatorio*, a cura di E. Donadoni, in *Letture dantesche*, Firenze 1958, pp. 161-180

– *Comincia la Comedia di Dante Alleghieri di Fiorenze nella quale tracta delle pene et punitioni de utii et demeriti et premii delle virtu*, Roma 1965

– *Commedia con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Milano 1991

– *La Commedia di Dante Alighieri col commento inedito di Stefano Talice da Ricaldone pubblicato per cura di Vincenzo Promis e di Carlo Negroni*, Milano, 1888, 3 voll.

– *La Commedia di Dante Alighieri illustrata da Ugo Foscolo*, Londra 1842-43, 4 voll.

– *La Commedia di Dante Alighieri. Tratta da quella, che pubblicarono gli accademici della Crusca l'anno 1590. Col comento del M.R.P. Pompeo Venturi*, Firenze 1774, 6 voll.

– *Commedia di Dante degli Allagherii col commento di Jacopo Della Lana bolognese*, Bologna 1866, 3 voll.

– *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Milano 1966, 4 voll.

– *Dante con l'espositione di M. Bernardino Daniello da Lucca, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, del Paradiso: nuovamente stampato e posto in luce*, Venezia 1568

– *Il Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana*, Introduzione di L. Michelini Tocci, Premessa di M. Salmi, Nota filologica di G. Petrocchi, Città del Vaticano 1965

– *Dantis Eclogae Ioannis de Virgilio Carmen et Ecloga responsiva*, testo, commento, versione a cura di G. Albini, Firenze 1903

– *De vulgari eloquentia*, a cura di G. Vinay, Firenze 1966

– *De vulgari eloquentiae*, in P. J. Fraticelli, *Opere minori di Dante Alighieri*, Napoli 1855, pp. 431-473

– *La Divina Commedia*, Firenze 1838

– *La Divina Commedia. Purgatorio Canto VIII*, a cura di G. Petronio, in *Lectura Dantis Scaligera*, Firenze 1967, pp. 261-290

– *La Divina Commedia con nuove lezioni di Gio Jacopo Dionisi*, Parma 1795, 3 voll.

– *La Divina Commedia di Dante Alighieri giusta la lezione del codice Bartoliniano*, Udine 1823

– *La Divina Commedia commentata da T. Casini*, Firenze 1889

– *La Divina Commedia*. A cura di Natalino Sapegno, Milano 1955 e 1967

– *La Divina Commedia*. Col commento di Carlo Grabher, Firenze 1938-40, 3 voll.

– *La Divina Commedia*, commentata da Manfredi Porena, Bologna 1957

– *La Divina Commedia di Dante Alighieri nell'arte del Cinquecento: Michelangelo, Raffaello, Zuccari, Vasari*, a cura di C. Ricci, Milano 1908

– *La Divina Commedia di Dante Alighieri. Novamente corretta spiegata e difesa da F.B.L.M.C. Cantica I*, Roma 1791

– *La Divina Commedia di Dante con commenti secondo la scolastica del P. Gioachino Berthier*, Freiburg 1892

– *La Divina Commedia*, commentata da Attilio Momigliano, Firenze 1945-47, 3 voll.

– *La Divina Commedia*, a cura di S. A. Chimenz, Torino 1962

– *La Divina Commedia. Col comento del P. Baldassarre Lombardi*, Padova 1822

– *La Divina Commedia. Commentata da V. Rossi e S. Frascino*, Milano 1963

– *La Divina Commedia. Esposizioni, testo e varianti di edizioni e codici insigni a cura di Nicola Zingarelli. Tavole illustrative di opere antiche e moderne ordinate e commentate da Paolo D'Ancona*, Milano 1934

– *Opere di Dante*, a cura di F. Chiappelli, Milano 1974

– *L'Ottimo commento della Divina Commedia: testo inedito d'un comtemporaneo di Dante*, a cura di A. Torri, Pisa 1827-29, 3 voll.

– *Per il testo critico del Convivio e della Divina Commedia*, Bologna 1944

– *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia letteralmente ristampate a cura di G.G. Warren Lord Vernon*, Londra 1858

– *Rime*. A cura di Gianfranco Contini, Torino, 1965

– *Le rime*, Introduzione e commento di D. Mattalia, Torino 1943

– *Rime della Vita nuova e della giovinezza*, a cura di M. Barbi e F. Margini, Firenze 1956

– *Le terze rime, con note autografe di Domenico Vandelli*, Venezia 1502

– *Le terze rime, con postille di Andrea Clendi* Venezia, 1502

– *Tutte le opere Dante Alighieri. Nuovamente rivedute nel testo da E. Moore*. Oxford 1897

– *The Vision or Hell, Purgatory and Paradise. Translated by the Rev. H. F. Cary*, London [1814]

– *Vita nova*, di T. L. Rizzo, Palermo 1934

– *La Vita nuova*, a cura di M. Barbi, Firenze 1932

– *La Vita nuova*, a cura di D. Mattalia, Torino 1938

– *La Vita nuova*, a cura di G. Melodia, Milano 1950

– *La Vita nuova*, con il commento di Tommaso Casini, per cura di Luigi Pietrobono, Firenze 1932 e 1980

J. Alighieri, *Chiose alla cantica dell'Inferno di Dante Alighieri attribuite a Iacopo suo figlio, ora per la prima volta date in luce*, Firenze 1848

P. Alighieri, *Commentarium*, a cura di V. Nannucci, Firenze 1846

F. Alunno, *La fabrica del mondo. Nella quale si contengono tutte le voci di Dante, del Petrarca, del Boccaccio*, Venezia 1548

– *Le osseruationi sopra il Petrarca*, Venezia 1550

– *Le ricchezze della lingua volgare sopra il Bocaccio, nuouamente ristampate, et con diligenza ricorrette, et molto ampliate dallo istesso autore*, Venezia 1555

L. Anceschi, *Le poetiche del barocco letterario in Europa*, in: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano 1959, vol. I, pp. 435-546

A. Angelini, *Le edizioni quattrocentesche della Divina Commedia*, in *Due studi danteschi*, L'Aquila 1960, pp. 7-22

G. Annibaldi, *Maestro Federico de' Conti da Verona*, Jesi 1877

G. Antonelli, *Indice dei manoscritti della Civica Biblioteca di Ferrara*, Ferrara 1884

L'arte e l'illustrazione della Divina Commedia, in "Il VI Centenario Dantesco", 6 (1919), pp. 102-110, 135-139

V. Arangio-Ruiz, *Il problema estetico della Commedia*, in: *Arte e Filosofia*, Genova 1935, pp. 9-53

G. B. Audiffredi, *Specimen historico-criticum editionum italicarum saeculi XV*, Roma 1794

T. Babington Macaulay, *An Essay on the Life and Works of John Milton*, London 1868

A. Baillet, *Jugements des savans sur les principaux ouvrages des auteurs*, Amsterdam 1725

C. Balbo, *Vita di Dante*, Firenze 1853

Z. G. Baranski, *The power of influence: aspects of Dante's presence in twenthieth-century Italien Culture*, in "strumenti critici", 3 (1986) pp. 343-376

P. Barbera, *Mercanti e stampatori fiorentini a Lione*, in "La Rassegna nazionale", XXIX (1907), pp. 630-645

M. Barbi, *Brevi notizie sulla Società Dantesca Italiana dalla sua costituzione*, in: "Bullettino della Società Dantesca, I, (1890), pp. 17-23

– *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa 1890

– *Per il testo della Divina Commedia*, Roma 1890

– *Problemi di critica dantesca. Seconda serie (1920-1937)*, Firenze 1941

– *Con Dante e coi suoi interpreti*, Firenze 1941

– *Dante, vita, opere e fortuna*, Firenze 1933

– *La fama di Dante nel Settecento*, in "Bullettino della Società dantesca italiana", IX (1901), pp. 1-18

– *Il Testo della lectura bolognese di Benvenuto da Imola nel cosiddetto Stefano Talice da Ricaldone*, in "Bullettino della Società dantesca italiana", XV (1908), pp. 213-236

G. Baretti, *La Frusta letteraria*, Bari 1932

B. Barillari, *L'estetica di Gian Vincenzo Gravina*, Bari 1937

H. C. Barlow, *Seicento lezioni della Divina Commedia, tratte dall'edizione di Napoli del 1477 confrontate colle corrispondenti lezioni delle prime quattro edizioni*, Londra 1875

H. Baron, *The crisis of the early Italian Renaissance*, Princeton, 1970

C. Baronio, *Jacopo Mazzoni difensore di Dante*, in "La Pie", XXX (1961), pp. 271-78

A. Bartoli, *I manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze. Sez. I: Codici Magliabechiani*, Firenze 1879-83

– *Storia di letteratura italiana*, Firenze 1884

A. Bassermann, *Dantes Spuren in Italien*, Heidelberg, 1897 [ed. it.: *Le orme di Dante in Italia*, a cura di E. Gorra, Bologna [1902]]

L. M. Batkin, *Dante e la società italiana del Trecento*, Bari 1979

A. Battistini, E. Raimondi, *Il sistema e l'individuo esemplare: dalla «Vita Nuova» al «De Vulgari eloquentia»*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino 1984, pp. 32-37

– *La «Divina Commedia». Le poetiche immanenti al testo*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Torino 1984, pp. 37-41

– Le *figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Torino 1990

A. Belloni, *Un lirico del Quattrocento a torto inedito e dimenticato Giovan Francesco Suardi*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XXVI, LI (1908), pp. 147-206

L. Beltrami, *Bramante poeta*, Milano 1884

P. Bembo, *Opere in volgare*, Firenze 1961

– *Prose e rime*, Torino 1960

P. Beni, *L'Anticrusca: ovvero il paragone dell'italiana lingua: nel quale si mostra chiaramente che l'antica sia inculta e rozza: e la moderna regolata e gentile*, Padova 1612

– *Composizione di Omero, Virgilio e Torquato Tasso*, Padova 1607

G. Benivieni, *Dialogo di Antonio Manetti*, Città di Castello 1897

E. Benvenuti, *Un dantofilo a Firenze nel secolo XVII (Francesco Cionacci)*, in "Giornale dantesco", XVIII (1910), pp. 134-146

– *Agostino Coltellini e l'Accademia degli Apatisti a Firenze nel secolo XVII*, Pistoia 1910

L. Bertalot, *De vulgari eloquentia libri II, recensuit Ludovicus Bertalot*, Francoforte 1917

G. Bertoni, *La Biblioteca Estense e la coltura ferrarese ai tempi del duca Ercole I (1471-1505)*, Torino 1903

– *Dante Alighieri. Profilo*, Genova 1913

– *L'estetica di Dante e il canto XIX del Paradiso*, in "Archivum Romanicum", VIII (1934), pp. 239-255

– *Lingua e pensiero*, Firenze 1932

G. Bertoni, E. P. Vicini, *Il castello di Ferrara ai tempi di Niccolò III. Inventario della suppellettile del castello nel 1436*, Bologna 1907

– *Studi di grammatica a Modena*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria", Modena, V serie, IV (1905), pp. 143-258

E. Betti, *Teoria generale dell'interpretazione*, Milano 1990

S. Bettinelli, *Lettere inglesi*, Venezia 1766

– *Lettere virgiliane*, Venezia 1758

– *Opere edite ed inedite*, Venezia 1801

G. Biagi, *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, Torino 1924

– *Giunte e correzioni inedite alla bibliografia Dantesca [di P. Colomb De Batines]*, Firenze 1888

– *Illustrazioni della «Divina Commedia» dell'artista fiammingo Giovanni Stradano*, Firenze 1893

D. Bianchi, *Dante e Vittorio Alfieri*, in *Dante e il Piemonte*, Torino 1922, pp. 325-342

G. Bianchini, *Difesa di Dante*, Firenze 1718

E. Bigi, *Dante e la cultura fiorentina del Quattrocento*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXLIII (1966), pp. 212-240

– *Il commento di Attilio Momigliano*, in: *Letture classensi*, Ravenna 1994, pp. 29-44

D. Bigongiari, *Essays on Dante and medieval culture*, Firenze 1964

G. Billanovich, *Prime ricerche dantesche*, Roma 1947

– *La tradizione esegetica della «Commedia» nel Cinquecento*, in *Atti del Convegno di studi su aspetti e problemi della critica dantesca*, Roma 1967, pp. 18-48

W. Binni, *Amore del concreto e situazione nella prima critica desanctisiana*, in: *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze 1951, pp. 99-116

– *Parini e l'Illuminismo*, in *La cultura illuministica in Italia*, Torino 1957, pp. 148-162

– *Sviluppo della poetica arcadica del primo Settecento*, in: "La rassegna della letteratura italiana", LXII (1958), 3, pp. 323-344

A. Biondi, *Angelo Decembrio e la cultura del principe*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, Roma 1982, pp. 637-657

F. Biondolillo, *Il problema critico della Vita Nova*, Palermo 1934

– *La critica di Francesco De Sanctis*, Napoli 1936

– *Le rime amorose di Dante*, in "Letteratura moderna", IV (1953), pp. 129-145

L. Blasucci, *La «Commedia» come fonte linguistica e stilistica del «Furioso»*, in *Studi su Dante e Ariosto*, Milano-Napoli 1969, pp. 121-162

C. Bo, *Dante e la poesia italiana contemporanea*, in: "Terzo Programma", 4 (1965) pp. 192-199

G. Boccaccio, *Il commento della Divina Commedia e gli altri scritti intorno a Dante*, Bari 1918

– *Opere latine minori*, a cura di A. Massera, Bari 1928

– *Trattatello in laude di Dante*, in *Le vite di Dante, Petrarca e Boccaccio scritte fino al secolo decimosesto raccolte dal Prof. Angelo Solerti*, Milano s.d., pp. 8-71

G. Boffitto, *Iniziali istoriate e iniziali fiorite o arabescate. Origine ed evoluzione*, Firenze 1925

N. Boileau Despréaux, *L'Arte poetica, recata in versi italiani da Antonio Buttura*, Parigi 1806

G. Bologna, *Manoscritti e miniature. Il libro prima di Gutenberg*, Milano 1994

– *Miniature italiane della Biblioteca Trivulziana*, Milano 1974

S. Bongi, *Annali di Gabriel Giolito de Ferrari*, Roma 1890-97, 2 voll.

L. Botonio, *Lettera a Bellisario Bulgarini del 20 settembre 1587*, in *Difese di Bellisario Bulgarini in risposta all'Apologia e Palinodia di monsignor A. Carriero*, Siena 1588, pp. 117-118

P. F. Bottazzoni, *Lettere discorsive intorno ad alcuni poetici abusi pregiudizievoli al decoro della religione cattolica come della morale cristiana*, Napoli 1733

A. Borlenghi, *La critica letteraria da De Sanctis a oggi*. in: *Letteratura italiana. Le Correnti*, Milano 1956, voll. II, pp. 937-1054

E. Bouvy, *Voltaire et l'Italie*, Paris 1898

P. J. Bowden, *An analysis of Pietro Alighieri's Commentary on the Divine Comedy*, New York 1951

F. Bracciolini, *Della Croce riacquistata*, Parigi 1605

– *De infelicitate principum*, Francoforte 1629

V. Branca, *Giovanni Boccaccio. Profilo biografico e letterario*, in *Letteratura Italiana (I Maggiori)*, Milano 1956, pp. 185-209

S. Breglia, *Poesia e struttura nella Divina Commedia*, Genova 1934

P. Brieger, M. Meiss, C. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton 1969, 2 voll.

G. B. Brocchi, *Lettera sopra Dante*, Venezia 1797

G. Brognoligo, *Per la storia della fortuna di Dante nel secolo XVIII. Un poeta tragico e uno storico napoletani*, in: "Giornale Dantesco", XIII (1905), p. 247

V. Buonanni, *Discorso sopra la prima cantica del divinissimo theologo Dante d'Alighieri*, Firenze 1572
M. Buonarroti, *Rime e lettere*, Firenze 1858
B. Buonmattei, *Della lingua toscana*, Firenze 1643
G. Byron, *La profezia di Dante*, Roma 1999
– *The prophecy of Dante*, Venezia 1821
E. Caccia, *I commenti danteschi del Novecento*, in *Dante nella critica d'oggi*, Firenze 1965, pp. 298-313
C. Calcaterra, *L'assalto a Dante*, in *Il Parnaso in rivolta*, Milano 1940, pp. 259-89
– *Gli studi danteschi di Vincenzo Gioberti*, in *Dante e il Piemonte*, Torino 1922, pp. 39-256
U. Caleffini, *Cronaca rimata della Casa d'Este*, in AMDSP, Parma, II (1864), pp. 267-312
L. Cambini, *Il Pastore Aligerio: appunti per la storia della fortuna di Dante nel secolo XVIII*, Città di Castello 1913
A. Cammelli, *Rime edite ed inedite*, Livorno 1884
– *I sonetti faceti, secondo l'autografo ambrosiano editi e illustrati da Erasmo Pèrcopo*, Napoli 1908
T. Campanella, *Poetica*, Roma 1944
L. M. Capelli, *Dante e Voltaire. Per la fortuna di Dante in Francia*, in: "Giornale dantesco", VIII (1900), pp. 430-438
O. Capitani, *Monarchia. Il pensiero politico*, in "Cultura e scuola", IV (1965), pp. 722-738
A. Cappelli, *La Biblioteca Estense nella prima metà del secolo XV*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XIV (1889), pp. 1-11
– *Inventarium bonorum nobilium domini*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XIV (1889), pp. 12-30
L. Carbonieri, *Cenni storici della R. Biblioteca Estense in Modena con appendici e documenti.*, Modena 1873
R. Cardini, *La critica del Landino*, Firenze 1973
G. Carducci, *La gioventù di Ludovico Ariosto e la poesia latina in Ferrara*, in *Edizione nazionale delle opere di Giosué Carducci*, Bologna 1936, vol XIV, pp. 115-386
– *Primizie e reliquie*, Bologna 1928
– *Della varia fortuna di Dante*, in *Studi letterari*, Bologna 1893, pp. 37-302
– *Opere*, Bologna 1898-1929, 20 voll.
T. Carlyle, *Gli Eroi*, Firenze 1903
M. Carrara, *Scipione Maffei e l'amor per Dante a Verona*, Verona s.d.
E. Casamassima, *La prima edizione della Divina Commedia, Foligno 1472*, Milano 1972
T. Casini, *La Vita nuova di Dante Alighieri con introduzione commento e glossario*, Firenze 1890
– *Scritti danteschi*, Città di Castello, 1913
G. Castelli, *La vita e le opere di Cecco d'Ascoli*, Bologna 1892
L. Castelvetro, *Correttione d'alcune cose nel dialogo di B. Varchi*, Basilea 1572
– *Giunta fatta al ragionamento degli articoli di Messer Bembo*, Modena 1563
– *Poetica d'Aristotele volgarizzata et sposta*, Vienna 1570
– *Ragione d'alcune cose segnate nella canzone d'Annibal Caro «Venite a l'ombra de' gran gigli d'oro»*, Modena 1569
– *Spositione a XXIX canti dell'Inferno*, Modena 1886
R. Castravilla, *I discorsi di Ridolfo Castravilla contro Dante e di Filippo Sassetti in difesa di Dante*, Città di Castello 1897
E. Cavallari, *La fortuna di Dante nel Trecento*, Firenze 1921
G. Cavazzuti, *Il culto di Dante a Modena*, in AMASLA, Modena, V serie, X (1952), pp. 189-263
M. Cecchi Torriani, *Il Canto VIII del Purgatorio e i Visconti di Pisa e di Milano*, Firenze 1964
E. Celani, *La edizione folignate della Divina Commedia*, in "Fanfulla della Domenica", XXXIII (1912), pp. 43
M. Ceresi, *Collezione manoscritta di codici danteschi della «Divina Commedia», esistenti in riproduzione fotografica presso la filmoteca dell'Istituto di Patologia del Libro "Alfonso Gallo". Roma*, in "Bollettino dell'Istituto di patologia del libro", XXIV (1967), pp. 4-13
M. Cesarotti, *Il raggio sulla filosofia delle lingue*, Firenze 1948
R. Cessi, *Sulla composizione della Leandreide*, in *Ricordi e studi in memoria di F. Flamini*, Napoli 1931
A Chastel, *Arte e Umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico: studi sul Rinascimento e sull'Umanesimo platonico*, Torino 1964
A. Chiari, *Dante e il Foscolo*, in: *Studi su Dante. Dante nel Risorgimento*, Milano 1941, pp. 117-162
A. M. Chiavacci Leonardi, *Il libro di Dante dalle prime copie manoscritte all'edizione della Crusca*, in: *Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer*, Catalogo della Mostra, Foligno 1989, pp. 49-63.
– *Problemi di un commento alla Commedia*, in: *La Commedia con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, Milano 1991, pp. 215-231
S. A. Chimenz, *Introduzione a la Divina Commedia*, Torino 1962
– *Per il testo e la chiosa della «Divina Commedia»*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXXXIII (1956), pp. 161-188
J. Chydenius, *The typological problem in Dante*, Helsingfors 1960
V. Cian, *Una satira di N.L.C.*, Pisa 1903
M. G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Narrar Dante attraverso le immagini: le prime illustrazioni della «Commedia»*, in *Pagine di Dante. Le edizioni della «Divina Commedia» dal torchio al computer*, Milano 1990, pp. 79-102
N. Cilento, *Medievalità di Dante*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, Firenze 1975, pp. 22-23
Cinque secoli del libro italiano, catalogo della Mostra storica (Roma, palazzo Braschi, 20 maggio - 30 giugno 1965), Roma 1965
E. Cione, *Francesco De Sanctis*, Messina-Milano 1938
L. N. Cittadella, *Il castello di Ferrara*, Ferrara 1875
A. Claudin, *Antiquités typographiques de la France*, Paris 1880

R. Clements, *Dante nel mondo*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, Firenze 1965, pp. 408-439
P. Colomb De Batines, *Bibliografia Dantesca.*, Prato 1845-1883, 3 voll.
Il Commento ai testi: Atti del seminario di Ascona 2-9 ottobre 1989. A cura di Ottavio Besomi, Carlo Caruso, Basel; Boston; Berlin 1992
Commento alla cantica dell'Inferno di Dante, di autore anonimo, Firenze 1848
Il commento dantesco a Graziolo dei Bambagliuoli dal Colombino di Siviglia con altri codici raffrontato, a cura di A. Fiammazzo, Savona 1915
D. Comparetti, *Virgilio nel Medio Evo*, Firenze 1872
A. Conti, *Prefazione alle Prose e Poesie*, Venezia 1739
G. Contini, *Commento alle Rime*, Torino 1939
– *La questione del fiore* in: "Cultura e Scuola", IV, 13-14 (1965) pp. 768-773
– *Un'idea di Dante*, Torino 1976
– *Un'interpretazione di Dante*, in "Paragone", 188 (1965), pp. 3-42
– *Introduzione a una scelta di scritti critici di Francesco De Sanctis*, Torino 1949
– *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino 1970
P. Cortese, *L'Ercolano*, Milano 1880
M. Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze 1981
– *Il viaggio testuale*, Torino 1978
S. Corticelli, *Della toscana eloquenza discorsi cento detti in dieci giornate da dieci nobili giovani in una villereccia adunanza*, Bologna 1752
U. Cosmo, *Con Dante attraverso il Seicento*, Bari 1946
– *Guida a Dante*, Firenze 1967
– *Le polemiche tassesche, la Crusca e Dante sullo scorcio del Cinque e il pregiudizio del Seicento*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XXI, XLII (1903), pp. 112-160
– *Primi saggi*, Padova 1891
– *L'ultima ascesa: introduzione alla lettura del Paradiso*, Bari 1936
– *Vita di Dante*, Bari 1930
T. Costantini, *Il giudicio estremo; poema sano composto ad imitazione di Dante Alighieri*, Padova 1648
M. Crescimbeni, *Dell'istoria della volgar poesia*, Venezia 1730
B. Croce, *Estetica*, Milano 1904
– *Intorno alla critica e storiografia della poesia*, in *La letteratura italiana del Settecento*, Bari 1949, pp. 201-206
– *La filosofia di G. B. Vico*, Bari 1946
– *La poesia di Dante*, Bari 1921
– *Pagine sparse*, Bari 1960
F. Croce, *Le poetiche del Barocco in Italia*, Milano 1959
P. Crocioni, *Le rime di Pietro Alighieri precedute da cenni biografici*, Città di Castello 1903
E. R. Curtius, *La littérature européenne et le Moyen-âge latin*, Paris 1986
A. D'Ancona, *Della Beatrice di Dante*, Firenze 1865
– *Vita nuova di Dante*, Pisa 1884
P. D'Ancona, *La «Divina Commedia» e le arti figurative*, in *Dante Alighieri. La «Divina Commedia». Esposizioni, testo e varianti di edizioni e codici insigni a cura di Nicola Zingarelli*, Milano 1934, pp. XXIII-XXVII
– *La miniatura fiorentina*, Firenze 1914
F. D'Ovidio, *Nuovo volume di studi danteschi*, Caserta 1926
– *Studi sulla Divina Commedia*, Palermo 1901
G. Da Prato, *Il Paradiso degli Alberti*, Bologna 1867
G. Dalla Santa, *Il Tipografo dalmata Bonino de Bonini*, Venezia 1915
B. Daniello, *Della Poetica*, Venezia 1536
Dante among the moderns, edited by S. Y. McDougal, London 1985
Dante e Bologna nei tempi di Dante, Bologna 1967
Dante. La vita. Le opere. Le grandi città dantesche. Dante e l'Europa, Milano 1921
Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV, Atti del Convegno (Melfi, 27 Settembre - 2 Ottobre 1970), Firenze 1975
Dante nella letteratura italiana del Novecento, a cura di S. Zennaro, Roma 1979
C. R. Dati, *Difesa di Dante contro Mons. Della Casa. Veglia*, in "Giornale enciclopedico", VI, 61 (1814), pp. 303-320
– *Prose scelte*, Venezia 1826
D. De Angelis, *Della patria d'Ennio: dissertazione*, in *Raccolta d'opuscoli scientifici, e filologici*, Venezia 1731, pp. 5-87
L. De Folliero, *Vocabolario di cinquemila vocaboli toschi non men oscuri che utili e necessari*, Napoli 1536
G. De Leva, *Sugli Estensi ricordati dall'Alighieri*, in *Dante a Padova. Studi storico-critici*, Padova 1865, pp. 235-251
B. De Montfaucon, *Diarium italicum sive monumentorum veterum, bibliothecarum, museorum*, Parigi 1702
C. De Notari, *Il duello dell'ignoranza e della scienza*, Venezia 1610
F. De Sanctis, *Carattere di Dante e sua utopia*, in *Saggi critici* a cura di Luigi Russo, Bari 1952, vol. II, pp. 101-114
– *Dell'argomento della Divina Commedia*, in: *Saggi critici* a cura di Luigi Russo, Bari 1952, vol. II, pp. 88-100
– *Francesca da Rimini*, in: "Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti" X, (1869) pp. 32-46
– *Il Farinata di Dante*, in: "Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti " XI, (1869) pp. 43-65
– *L'Ugolino di Dante*, "Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti" XII, (1869) pp. 665-683
– *Lezioni sulla «Divina Commedia»*, Bari 1955
– *Saggi critici*. A cura di Luigi Russo. Bari 1952
– *Teoria e storia della letteratura: lezioni tenute in Napoli dal 1839 al 1848, ricostruite sui quaderni della scuola da B. Croce*, Bari 1926

G. B. De Sanctis, *L'unità poetica nella «Divina Commedia»*, Città di Castello 1943

D. De' Rossetti, *Perché "divino" si appelli il poema di Dante*, Milano 1819

C. Dedeyan, *Dante en Angleterre*, Paris 1961

B. Degenhart, *Kommentar zur Codex Altonensis*, Berlino 1964-1965

B. Degenhart, A. Schmitt, *Corpus der italienischen Zeichnungen. 1300-1500*, Berlin 1968-1980

C. Del Balzo, *Poesie di mille autori intorno a Dante Alighieri, raccolte ed ordinate cronologicamente con note storiche, bibliografiche e biografiche*, Roma 1889

I. Del Lungo, *Beatrice nella vita e nella poesia del sec. XIII*, Milano 1891

– *Dal secolo e dal poema di Dante*, Bologna 1898

– *Dante e gli Estensi*, in "Nuova Antologia di scienze lettere ed arti", III serie, XI (1887), pp. 549-577

– *Dante nei tempi di Dante*, Bologna 1888

– *Dell'esilio di Dante*, Firenze 1881

– *Dino Compagni e la sua Cronica*, Firenze 1879-80

– *La figurazione storica del Medio Evo italiano nel poema di Dante*, Firenze 1891

– *Storia esterna, vicende, avventure d'un piccolo libro de tempi di Dante*, Milano 1917

G. Della Casa, *Galateo*, Firenze 1943

I. Della Giovanna, *Osservazioni intorno al canto XII dell'Inferno*, in "Giornale dantesco", VIII (1900), pp. 475-476

D. Della Terza, *Forma e memoria. Saggi e ricerche sulla tradizione letteraria italiana da Dante a Vico*, Roma 1979

– *Studi su Dante*, Milano 1963

G. Della Volpe, *Critica del gusto*, Milano 1960

C. Di Pierro, *I Domenicani e Dante*, in "Bullettino della Società dantesca italiana", XII (1905), pp. 41-42

F. Di Pretoro, *Codici e principali edizioni della Divina Commedia*, Roma 1956

– *La Divina Commedia nelle sue vicende attraverso i secoli*, Firenze 1965

J. G. Dionisi, *Preparazione istorica e critica alla nuova edizione di Dante Allighieri*, Verona 1806, 2 voll.

J. G. Dionisi, *Serie di Aneddoti*, Verona 1785-1799.

C. Dionisotti, *Dante nel Quattrocento*, in *Atti del I Congresso internazionale di studi danteschi*, Firenze 1965, pp. 333-378

– *Dante e il Rinascimento*, in "Terzo Programma", 4 (1965), pp. 166-167

L. Dolce, *Osservazioni della volgar lingua*, Venezia 1550

– *I quattro libri delle osservazioni*, Venezia 1562

A. Dolfi, *Dante e i poeti del Novecento*, in: "Studi Danteschi", LVIII (1986) [1990], pp. 307-342

E. Donadoni, *Ugo Foscolo pensatore, critico, poeta*, Palermo-Roma 1927

L. Donati, *Chi furono gli Accademici che prepararono la Divina Commedia del 1595?*, Firenze 1953

– *Il Botticelli e le prime illustrazioni della Divina Commedia*, Firenze 1962

– *Il Manetti e le figure della Divina Commedia*, in "La Bibliofilia", LXVII (1965), pp. 273-296

– *Ripensamenti sulle prime illustrazioni della «Divina Commedia»*, in "La Bibliofilia", LXIII (1961), pp. 3-72

E. Esposito, *Gli studi danteschi dal 1950 al 1964*, Roma 1965

N. D. Evola, *Bibliografia dantesca (1920-1930)*, Firenze 1932

G. Fallani, *Pietro Alighieri e il suo commento al Paradiso*, Firenze 1965

M. Faloci Pulignani, *Notizie sull'arte tipografica in Foligno durante il secolo XV*, Firenze 1900

P. Fanfani, *Indagini dantesche messe insieme da Niccola Castagna*, Città di Castello 1895

A. Farinelli, *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania: Dante e Goethe*, Torino 1922

– *Michelangelo e Dante*, Avezzano 1981

G. Fatini, *Il culto di Dante in Arezzo*, in *Dante e Arezzo*, Arezzo 1922, pp. 185-189

– *Dante presso gli Estensi. Contributo allo studio e alla fortuna di Dante nel sec. XV*, in "Giornale dantesco", XVII (1909), pp. 126-144

D. Fava, *La Biblioteca Estense nel suo sviluppo storico*, Modena 1925

– *Guida catalogo della mostra dantesca*, Modena 1921

D. Fava, M. Salmi, *I manoscritti miniati della Biblioteca Estense di Modena*, [il secondo volume ripreso e completato da Emma Coen Pirani], Firenze 1950, 1973, 2 voll.

Fazio degli Uberti, *Liriche edite ed inedite*, Firenze 1883

P. Fedele, *Per la storia del «De Monarchia»*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", LVI (1910), pp. 271

S. Fermi, *Biobibliografia Magalottiana*, Piacenza 1904

G. G. Ferrero, *Dante e i grammatici della prima metà del Cinquecento* in: "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CV (1935), pp. 1-59

M. Ficino, *Supplementum ficinianum ... edidit Paulus Oscarius Kristeller*, Firenze 1937

L. Filomusi Guelfi, *Il poema dantesco nella critica di Francesco De Sanctis*, in "Nuovo giornale dantesco" (1917), pp. 5-15

G. Finali, *Le prime quattro edizioni della Divina Commedia*, in "Nuova Antologia di Scienze Lettere ed Arti", CLV (1897), pp. 385-394

B. Fioretti, *Proginnasmi poetici di Udeno Nisiely da Vernio, accademico apatista*, Firenze 1620-1639, 5 voll.

A. Firenzuola, *Discacciamento de le nuove lettere inutilmente aggiunte ne la lingua toscana*, Roma 1524

F. Flamini, *Un codice del collegio di S. Carlo e le raccolte a penna di rime adespote*, in "Il Propugnatore", V (1892), pp. 279-314

G. Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del I Congresso internazionale di studi danteschi*, Firenze 1965, pp. 1-78

– *Il primo imitatore veneto di Dante, Giovanni Quirini*, in *Dante e la cultura veneta*, Atti del Convegno, Venezia 1966, pp. 408 e 411

F. Fontani, *Elogio di Carlo Dati*, Firenze 1794

G. Fontanini, *Bibliotheca della eloquenza italiana*, Venezia 1753, 2 voll.

F. Forti, *Bologna: tradizione, manoscritti e commentatori*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma 1970, pp. 664-667

F. G. Fortunio, *Regole grammaticali della volgar lingua*, Ancona 1516

U. Foscolo, *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*, Lugano 1828

– *Illustrazione dell'episodio di Francesca da Rimini nella Divina Commedia*, in: "The Edinburgh Review", XXIX (1818), pp. 434-474

– *Parallelo fra Dante e il Petrarca*, in: *Opere edite e postume*, Firenze, 1923, vol. X, pp. 105-131

G. L. Fossati, *Elogio di Dante Alighieri*, Venezia 1783

S. Frascino, *Per la nuova edizione del Dante di K. Vossler*, in "Cultura", VI (1927), pp. 109-124

C. Frati, *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani*, Firenze 1933

L. Frati, *Nicolò Malpigli e le sue rime*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XL, XXII, 66 (1893), pp. 305-334

R. Frattarolo, *Studi su Dante dal Trecento all'età romantica*, Ravenna 1970

F. Frugoni, *Dei ritratti critici abbozzati e contornati*, Venezia 1669

M. Fubini, *Arcadia e illuminismo*, in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano 1949, pp. 503-595

– *Dal Muratori al Baretti: studi sulla critica del Settecento*, Bari 1954

– *Due studi danteschi*, Firenze 1951

– *Stile e Umanità di Giambattista Vico*, Bari 1946

G. Gabetti, *Dante e la Germania*, in *Dante. La vita. Le opere. Le grandi città dantesche. Dante e l'Europa*, Milano 1921, pp. 281-314

F. Gabotto, *Notizie ed estratti del poemetto inedito «De excellentium Virorum» di Antonio Cornazzano*, Pinerolo 1889

G. Gabrielli, *Lo Stato della Chiesa liberato*, Vicenza 1620

I. Gaddi, *De scriptoribus non ecclesiasticis, graecis, latinis, Italicis Primorum gradum*, Firenze 1648, Lione 1649, 2 voll.

G. Galilei, *Due lezioni all'Accademia fiorentina circa la figura, sito e grandezza dell'Inferno* in: *Opere, edizione nazionale*, Firenze 1890-1909, vol. IX, p. 31-57

C. Garboli, *Struttura e poesia nella critica dantesca contemporanea*, in "Società", VIII (1952), pp. 20-44

E. Garin, *Dante nel Rinascimento*, in "Rinascimento", II serie, VII (1967), pp. 3-28

– *Le versioni latine della Commedia del Salutati*, in *L'età nuova*, Napoli 1969, pp. 211-213

G. B. Gelli, *Letture edite e inedite sopra la Commedia di Dante*, Firenze 1887

G. Gentile, *Dante e Manzoni*, Firenze 1923

– *Pensiero e poesia nella Divina Commedia*, in *Frammenti di estetica e letteratura*, Lanciano 1921, pp. 204-250

L. Gentile, *Il codice Poggiali della Divina Commedia*, in "Rivista delle Biblioteche", 1-2, 3-4 (1888), pp. 20-24, 55-58

G. Getto, *Aspetti della poesia di Dante*, Firenze 1947

– *Dante e il gusto del Novecento*, in: *Poeti, critici e cose varie del Novecento*, Firenze 1953, pp. 208-221

– *Pascoli dantista*, in "Lettere italiane", I (1949) pp. 35-59

C. Ghelfucci, *Il Rosario della Madonna*, Venezia 1600

E. Giachery, *Dante nella coscienza letteraria del Novecento*, in: "L'Alighieri", XIX (1978), pp. 65-70

A. Giannandrea, *Dell'introduzione dell'arte della stampa a Jesi per M. Federico de' Conti da Verona e della sua edizione quattrocentesca della Divina Commedia*, in: "Il Bibliofilo" I (1880) n. 2 pp. 167-170 e n. 12 pp. 182-184

S. Giannone, *Vita scritta da lui medesimo*, Napoli 1905

G. Gimma, *Idea della storia dell'Italia letterata*, Napoli 1723

P. Ginori Conti, *Il codice dei commenti alla «Commedia» Poggiali-Vernon, oggi Ginori Conti*, in "Studi danteschi", XXIII (1938), pp. 99-105

– *Vita ed opere di Pietro di Dante Alighieri: con documenti inediti*, Firenze 1939

V. Gioberti, *Del Bello*, Milano 1939

– *Prolegomeni del primato morale e civile degli italiani scritti dall'autore*, Bruxelles 1845

– *Studi filologici, desunti da manoscritti di lui autografi ed inediti fatti di pubblica ragione* per cura di D. Fissore, Torino 1867

E. N. Girardi, *Dante nell'Umanesimo di Giovan Battista Gelli. Le «Letture sopra la Commedia»*, in "Aevum", 27, 27 (1953), pp. 132-174

Il giudicio estremo; poema sano composto ad imitazione di Dante Alighieri, Padova 1648

A. Giulini, *L'ultimo dei giudici di Gallura nella «Divina Commedia»*, Milano 1894

G. Giusti, *Postille alla Divina Commedia*, Città di Castello 1898

G. B. Giraldi Cinzio, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi*, Venezia 1554

G. Gozzi, *La difesa di Dante*, Venezia 1758

C. H. Grandgent, *Dante in the United States*, in: "Italy America Review", I (1936), 1, pp. 1-4

V. Gravina, *Della ragion poetica. Libri due*, Napoli 1731

C. Grayson, *Dante in the Reinassance*, in *Italian Studies Presented to E.R. Vincent*, Cambridge 1962, pp. 56-75

L. Greco, *La difesa di Dante di G. Benivieni*, in "Giornale dantesco", V (1898), pp. 509 -518

J. Grondin, *L'Universalitè de l'herméneutique*, Paris 1993

A. Guarini, *Il Farnetico Savio ovvero il Tasso*, Ferrara 1610

F. Guarino, *L'Inferno d'amore*, Napoli 1620

D. Guerri, *Dante minore: la vita nuova*, Firenze 1922

A. Guidi, *L'Endimione di Erlilo Cleoneo, pastore arcade, con un discorso di Bione Crateo*, Roma 1692

J. Hardoüin, *Doutes proposez sur l'âge du Dante*, in *Memoires pour l'histoire des sciences et des beaux arts*, Trevoux 1727, pp. 1516-1534

G. W. Hegel, *Lezioni di estetica, nella trascrizione di H. G. Hotho*, Roma-Bari 2000

K. Hegel, *Uber den historichen Werth der alteren Dante-Commentare*, Lipsia 1879

H. J. Hermann, *Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Heste in Ferrara*, Wien 1900

G. Holmes, *Dante*, Milano 1980

H. P. Horne, *Alessandro Filipepi commonly called Sandro Botticelli Painter of Florence*, London 1908

F. X. Kraus, *Dante. Sein Leben un sein Werk. Sein Verhaltniss zur Kunst und zur Politik*, Berlin 1897

P. O. Kristeller, *Studies in Renaissance. Thought and Letters*, Roma 1956

A. Lamartine, *Discours de recéption à l'Académie Française*, in *Premières méditations poétiques la mort de Socrate*, Paris 1848, p. 1-27

T. Landoni, *Descrizione bibliografica e critica di due edizioni della Divina Commedia*, in "Il Bibliofilo", XVII (1887), pp. 1-3

A. Lazzari, *Il marchese Obizzo II d'Este signore di Ferrara nel poema di Dante e nella storia*, in "Giornale dantesco", IX serie, XXXIX (1938), pp. 127-150

C. Lenzoni, *In difesa della lingua fiorentina et di Dante con le regole da far bella et numerosa la prosa*, Fiorenza 1556

G. Leopardi, *Zibaldone*, Milano 1949

Letture classensi. Dante nei commenti del Novecento, Ravenna 1994

E. Levi, *Antonio e Nicolò da Ferrara poeti e uomini di corte del Trecento*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria", Ferrara, XIX (1909), pp. 41-405

Libro uno chiamado Cecho de Ascholi in vulgare in menbrana coverto de chore colore verde, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XIV (1889), p. 24

Libro uno chiamado Fatio de li Uberti, in membrana et in vulgaro coverto de colore verde, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XIV (1889), p. 22

U. Limentani, *La fortuna di Dante nel Seicento*, in "Studi secenteschi", V (1964), pp. 3-49

– *La satira nel Seicento*, Milano-Napoli 1961

G. Locella, *Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst un Musik*, Esslingen 1913

L. Lodi, *Codice di Dante detto l'Estense*, in "Il Bibliofilo", I (1880), pp. 57

G. I. Lopriore, *G. Baretti nella sua Frusta*, Pisa 1940

Lorenzo de' Medici, *Simposio. Altrimenti i Beoni*, in *I Sonetti del burchiello di M. Antonio Alamanni*, Firenze 1568, pp. 110-126

F. P. Luiso, *I concetti generici dell'ermeneutica dantesca nel secolo XIV e l'epistola a Cangrande*, in "Giornale dantesco", XI (1902), pp. 20-26

– *Di un'opera inedita di Frate Guido da Pisa*, in *Miscellanea di studi critici pubblicati in onore di G. Mazzoni dai suoi discepoli*, Firenze 1907, pp. 79-135

A. Luzio, R. Renier, *La coltura e le relazioni letterarie di Isabella D'Este Gonzaga*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XXXVIII, XIX, (1901), pp. 41-70

– *I Filelfo e l'Umanesimo alla corte dei Gonzaga*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", vol. XVI, A VIII (1890), pp. 119-217

A. Luzio, *Le letture dantesche di Giulio II e di Bramante*, Genova 1928

C. A. Madrignani, *Di alcune biografie umanistiche di Dante e Petrarca*, in "Belfagor", XVIII (1963), pp. 29-48

D. Maestri, *Le «Letture» di Giovan Battista Gelli sopra la «Commedia»*, in "Lettere italiane", XXVI (1974), pp. 3-24

L. Magalotti, *Commento sui primi cinque canti dell'Inferno di Dante*, Milano 1819

F. Maggini, *Dalle rime alla lirica del Paradiso dantesco*, Firenze 1938

– *La critica dantesca dal '300 ai nostri giorni*, in *Problemi ed orientamenti critici di lingua e di letteratura italiana*, Milano 1949, pp. 123-166

A. Mainardi, *Dell'arte tipografica in Mantova*, in "Giornale delle biblioteche", 2-3 (1868), pp. 5-6, 11, 13

G. Mambelli, *Gli annali delle edizioni dantesche*, Bologna 1931

– *Le traduzioni della «Divina Commedia» e delle opere minori. Bibliografia dantesca*, in "Giornale dantesco", XXVIII (1925), pp. 97-146, 193-224, 289-312

G. Mancini, *Vita di L. Battista Alberti*, Firenze 1882

M. L. Manzi, *«La Vita di Dante e del Petrarca» di Leonardo Bruni*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, Firenze 1975, pp. 403-416

V. Mariani, *Aspetti dell'esegesi dantesca nel primo Ottocento*, in *Atti del I Congresso internazionale di studi danteschi*, Firenze 1962, pp. 75-173

G. Mariani Canova, *Il fiore dipinto alla corte di Leonello e di Borso*, in *Fiori e giardini estensi a Ferrara*, Roma 1992, pp. 44-50

G. M. Marino, *Epistolario seguito da lettere di altri scrittori del Seicento*, Bari 1912, 2 voll.

A. Marsand, *Manoscritti italiani della Regia Biblioteca parigina descritti e illustrati*, Parigi 1838

P. J. Martello, *Versi e prose*, Bologna 1727

S. Martin, *Dante e la Commedia nell'opera di Carducci giovane (1846-1865)*, Genova 1999

L. Martinelli, *Dante*, Palermo 1966

V. Martinelli, *Lettere familiari e critiche*, Londra 1758

G. Maruffi, *La Divina Commedia considerata quale fonte dell'Orlando Furioso e della Gerusalemme Liberata*, Napoli 1903

O. Masnovo, *Il culto di Dante nel XVIII secolo e L. A. Muratori*, in "Atti e Memorie della Deputazione di Storia Patria", Modena, VII (1952), pp. 211-225

A. F. Massera, *A proposito della Leandreide*, in "Archivum Romanicum", IX (1925), pp. 190-197

D. Mattalia, *Momenti negativi e positivi della fortuna di Dante nel Seicento*, in *I classici italiani nella storia della critica*, Firenze 1954, pp. 34-93

N. Matteini, *Il più antico oppositore politico di Dante: Guido Vernani da Rimini*, Padova 1858

F. May, *Ugo Foscolo's parallel between Dant and Petrarch in two literary periodicals of 1821*, s.l. 1962

G. Mazzatinti, *Inventari dei manoscritti delle Biblioteche d'Italia*, Forlì 1900

F. Mazzoni, *Guido da Pisa interprete di Dante e la sua fortuna presso il Boccaccio*, in "Studi danteschi", XXV (1958), pp. 29-128

– *La critica dantesca del secolo XIV*, in "Cultura e scuola" (1965), pp. 279-360

– *Problemi d'un commentatore*, in: *Letture classensi*, Ravenna 1994, pp. 85-125

– *Tommaso Casini e l'esegesi della Divina Commedia*, in: *Contributo di filologia dantesca*, Firenze 1966, pp. 213-327

G. Mazzoni, *Almae luces malae cruces*, Bologna 1941

– *Discorso in difesa della «Commedia» del divino poeta*, Città di Castello 1898

– *Il nome di Dante e le due Società italiane intitolate a lui*, in "Archivio storico italiano", LXXIX (1921), pp. 76-91

J. Mazzoni, *Della difesa della «Commedia» di Dante distinta in sette libri*, Cesena 1688, 2 voll.

G. M. Mazzucchelli, *Gli Scrittori d'Italia*, Brescia 1763

F. Melis, *Aspetti della vita economica medievale*, Siena 1962

G. Menage, *Mescolanze*, Venezia 1736

B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze 1959

E. Milano, *La Biblioteca Estense*, Firenze 1987

– *Dante Estense*, Commentario al facsimile, Pavone Canavese 1995

L. Modona, *Rime volgari di Immanuele Romano, poeta del XIV secolo, nuovamente riscontrate sui codici*, Parma 1898

P. Molmenti, *La prima edizione della Divina Commedia*, in "Emporium", XIII (1921), pp. 34-51

A. Momigliano, *Le lezioni torinesi del De Sanctis*, in *Elzeviri*, Firenze 1945, pp. 1-7

E. Monaci, *Sulla classificazione dei manoscritti della «Divina Commedia»*, in "Rendiconti R. Accademia dei Lincei", VI (1888), pp. 229-237

M. Monnier, *La Renaissance de Dante à Luther*, Parigi 1889

R. Montano, *Dante e il Rinascimento*, Napoli 1942

V. Monti, *In morte di Ugo Basville seguita in Roma il dì XIV gennaro 1793. Canti quattro ... con note preceduti da un correttivo e chiusi da un emenda*, Mantova 1798

– *Lettera a Giosafatte Biagioli, 2 dicembre 1819*, in: "Giornale Arcadico", XLIX (1819) pp. 330-331

– *Postille ai commenti del Lombardi e del Biagioli sulla commedia*, Ferrara 1879

E. Moore, *Contributions to the Textual Criticism of the «Divina Commedia»*, Cambridge 1889

– *Studies in Dante*, Oxford 1896, 4 voll.

O. Moroni, *La tradizione manoscritta della Commedia. I codici Barberiniani latini*, in "L'Alighieri", XIII, 1 (1972), pp. 25-52

S. Morpurgo, *Dante Alighieri e le nuove rime di Giovanni Quirini*, in "Bullettino della Società dantesca italiana", I (1894), pp. 134-139

Mostra di codici ed edizioni dantesche, Firenze 1965

Mostra storica nazionale della miniatura. Firenze 1954

L. A. Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Modena 1706, 2 voll.

– *Delle Antichità Estensi ed Italiane*, Modena 1717-1740, 2 voll.

– *Lettera al Duca del 12 gennaio 1703*, in *Epistolario Muratoriano*, Modena 1901-1905, pp. 616-617

– *Rerum Italicarum Scriptores*, Milano 1723-51, vol. IX (1726), vol. XIII (1728)

G. I. Muresu, I *commenti di Grabber e di Chimenz*, in: *Letture classensi*, Ravenna 1994, pp. 65-83

M. Nali, *Avisi di Parnaso a' poeti toschi*, Venezia 1644

E. Nasalli Rocca, *Filippo da Reggio lettore di Dante allo "Studio" di Piacenza alla fine del sec. XIV*, in *Reggio ai tempi di Dante*, Atti e Memorie del Convegno per il VII centenario della nascita di Dante (Reggio Emilia, 16-17 ottobre 1965), Modena 1966, pp. 125-133

G. Natali, *Dante rivelato nella Vita Nova*, Firenze 1952

– *Il Settecento*, Milano 1944-1947, 2 voll.

– *La fortuna di Dante nel mondo*, in "L'Italia che scrive", IV (1921), pp. 202-203

C. Negroni, *Illustrazioni artistiche della Divina Commedia nel sec. XV*, in "Il Bibliofilo", VI (1885), pp. 23-25

A. Nofri, *Dante e il Novecento*, in "Studi Danteschi" XLVIII (1971), pp. 185-209

F. Novati, *Indagini e postille dantesche*, Bologna 1881

A. Noyer-Weidner, *Das Danteverständnis im Zeitalter der Aufklärung*, in: "Deutsches Dante-Jahrbuch", 38 (1960), pp. 112-134

G. G. Orsi, *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare ne' componimenti*, Modena 1735, 2 voll.

Pagine di Dante. Le edizioni della Divina Commedia dal torchio al computer, Catalogo della mostra, Milano 1990

A. Pagliaro, *Altri saggi di critica semantica*, Messina 1961

– *Simbolo e allegoria nella Divina Commedia*, in "L'Alighieri", IV (1963), pp. 3-35

M. Palmieri, *Della vita civile*, Bologna 1944

G. Paparelli, *Dante fra latino e volgare*, in *Questioni dantesche*, Napoli 1967, pp. 44-52

G. Pardi, *La suppellettile dei palazzi estensi in Ferrara nel 1436*, Ferrara 1908

– *Borso d'Este*, in *Studi storici*, Pisa 1907, pp. 119-120

– *Leonello D'Este Marchese di Ferrara*, Bologna 1904

M. Parenti, *Alcune annotazioni al dizionario della lingua italiana che si stampa a Bologna*, Modena 1820-1826

– *Disamina d'alcune proposizioni estratte dall'analisi del Poema di Dante nella storia d'Italia del Ginguen*, in *Memorie di religione, di morale e di letteratura*, Modena 1823, pp. 74-183

– *Saggio di una edizione della Commedia di Dante Alighieri secondo i migliori testi e colle spiegazioni più necessarie*, Modena 1843

G. Parini, *Opere. Pubblicate ed illustrate da Francesco Reina*, Milano 1801-1802, 2 voll.

E. G. Parodi, *La prima egloga di Dante e l'ovis gratissina*, in "Atene e Roma", XIV (1911), pp. 199

– *Il dare e l'avere fra i pedanti e i geniali*, Città di Castello 1923

– *Poesia e storia nella «Divina Commedia»*, Napoli 1921

G. L. Passerini, *La Divina Commedia nella figurazione artistica e nel secolare commento*, Torino 1924-1929

– *Vita di Dante*, Firenze 1929

– *Le vite di Dante scritte da Giovanni e Filippo Villani, da Giovanni Boccaccio, Leonardo Aretino e Giannozzo Manettii*, Firenze 1917

M. Pastore Stocchi, *Monarchia. Testo e cronologia*, in "Cultura e scuola", IV (1965), pp. 714-721

C. Pellegrino, *Il Carrafa, o vero della epica poesia*, Firenze 1584

G. Pelli, *Memorie per servire alla vita di Dante Alighieri*, Firenze 1823

M. Pensa, *Sulle prime segnalazioni di Dante nei paesi in lingua tedesca*, in *Dante e Bologna*, Bologna 1967, pp. 339-363

B. Perazzini, *Corructiones et adnotationes in Dantis Comoediam*, Verona 1755

L. Pescasio, *Pietro Adamo de' Micheli proteditore mantovano*, Mantova 1972

D. Petrini, *La poesia e l'arte di G. Parini*, in *Dal Barocco ad Decadentismo*, Firenze 1957, 2 voll.: vol. I, pp. 57-117

G. Petrocchi, *L'antica tradizione manoscritta della Commedia*, in "Studi danteschi", XXXIV (1957), pp. 7-126

– *Sul testo dell'Urb. lat. 365*, in *Il Dante Urbinate della Biblioteca Vaticana*, Città del Vaticano 1965, p. 147

A. Petrucci, *L'esemplare corsiniano. Descrizione e storie della riproduzione dell'edizione di Foligno 1472*, Roma 1965

L. Piccioni, *La fortuna di Dante nell'opera di Giuseppe Baretti*, in *Dante e il Piemonte*, Torino 1922, pp. 309-323

V. Piccoli, *Il mito di Dante nella ideologia giobertiana*, in "Rassegna", (1919), pp. 136-144

A. S. Piccolomini, *Opera quae extant omnia*, Basilea 1571

M. Picone, *I commenti danteschi dell'inizio del Novecento*, in: *Letture Classensi*, Ravenna 1994, pp. 15-28

G. L. Pierotti, *Le ripetizioni nella Divina Commedia*, in "L'Alighieri", XVIII (1977), pp. 3-28

L. Pietrobono, *Commento alla Divina Commedia*, Torino 1923

– *Struttura allegorie e poesie nella Divina Commedia*, in "Giornale dantesco", XLIII (1943), pp. 9-45

A. W. Pollard, *Italian book illustrations chiefly of the Fifteenth Century*, London 1894

A. Pompeati, *Dante*, Firenze 1935

M. Porta, *Il Rossi overo del parere sopra alcune obiettioni Fatte dall'Infarinato Academico della Crusca. Intorno alla Gerusalemme liberata del Sig. Torquato Tasso. Dialogo*, Rimini 1589

G. Preti, *Dei ritratti critici abbozzati e contornati*, Venezia 1669

Prose degli Arcadi, Roma 1718

L. Ragghianti, *Commenti. Matière sans mémoire*, in "La critica d'arte" (1949), pp. 395-402

E. Raimondi, *Aspetti del grottesco barocco: dal Tesauro al Frugoni*, in "Convivium", XXVI (1958), pp. 261-279

– *Del saggio di Schelling su Dante*, in "Convivium" (1947), pp. 173-180

– *Grammatica e retorica nel pensiero del Tesauro*, in "Lingua nostra", XVIII (1957), pp. 34-39

P. Raina, *L'epiteto di "divina" alla Commedia di Dante* in: "Bullettino della Società Dantesca Italiana", XXII (1915), pp. 107-115; 255

C. Re, *Girolamo Benivieni, fiorentino. Cenni sulla vita e sulle opere*, Città di Castello 1906

F. Redi, *Bacco in Toscana. Ditirambo con le annotazioni*, Firenze 1685

– *Opere*, Milano 1811, 5 voll.

A. Reinhard, *Tito Vespasiano Strozzi*, Leipzig 1891

G. Resta, *Dante nel Quattrocento*, in *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, Atti del Convegno (Melfi 27 settembre - 2 ottobre 1970), Firenze 1975, pp. 71-91

C. Ricci, *Di alcuni codici sconosciuti del Commento di Pietro Alighieri alla Divina Commedia*, in "Bullettino della Società dantesca italiana", 5-6 (1881), pp. 45-62

– *L'ultimo rifugio di Dante Alighieri*, Milano 1891

P. G. Ricci, *Primi approcci per l'edizione nazionale della Monarchia*, in "Studi danteschi", XXXI (1953), pp. 31-58

– *Studi sulle opere latine e volgari del Boccaccio*, in "Rinascimento", XIII, II (1962), pp. 3-29

Rime scelte de' poeti ferraresi antichi e moderni. A cura di Girolamo Baruffaldi, Ferrara 1713

F. Riva, *Il Dante di Mantova, spunti e appunti su un facsimile*, in "Accademie e Bibblioteche d'Italia", XLI (1973), pp. 68-71

L. Rocca, *Di Alcuni commenti della Divina Commedia composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze 1891

M. Roddewig, *Bembo und Boccaccio unter dem Diktat von Vat. 3199 Qualität und Textabhängigkeit der Aldina-Ausgabe der Commedia*, in "Deutsches Dante-Jahrbuch", 47 (1973), pp. 125-162

– *Dante Alighieri Die göttliche Komödie. Vergleichende Bestandaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart 1984

– *Ein frühes Commedia-Fragment aus Pesaro (mit textkritischem Apparat)*, in "L'Alighieri", XIII (1972), pp. 24-48

R. Roedel, *Scartazzini*, Chiasso 1969

F. Roediger, *Dichiarazione poetica dell'inferno di Fra Guido da Pisa*, in "Propugnatore", nuova serie, I (1888), pp. 62-92, 326-395

D. Roffia, *Discorso in difesa della Commedia del Divino Poeta Dante*, Bologna 1572

P. Rolli, *Osservazioni sopra il libro di Voltaire che esamina l'epica delle nazioni europee*, Londra 1728

S. Romagnoli, *Indroduzione alle lezioni e saggi su Dante*, Torino 1955

– *Lo svolgimento della critica dantesca del De Sanctis*, in: *Studi sul De Sanctis*, Torino 1962, pp. 139-182

F. Rosa Morando, *Osservazioni sopra il Commento della Divina Commedia del 1749*, Verona 1751

G. Rosini, *Sopra le varianti della Divina Commedia che trovansi nel testo pubblicato dal Landino nel 1481*, Pisa 1837

G. Rossi, *Il codice estense X.*.34*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XXX (1897), pp. 1-62

– *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna 1904

– *Lo studio di Dante in A.Tassoni*, in *Studi e ricerche tassoniane*, Bologna 1904, pp. 3-64

L. Rossi, *Degli scritti inediti giuridico politici di Giovanni da Legnano*, Bologna 1878

M. Rossi, *Gusto filologico e gusto poetico: questioni di critica dantesca: con un'appendice sul problema estetico della «Commedia» nella più recente letteratura dantesca*, Bari 1942

P. Rossi, *La Lectura Dantis nello studio senese*, Torino 1898

V. Rossi, *Dante nel Trecento e nel Quattrocento*, in *Scritti di critica letteraria. Saggi e discorsi su Dante*, Firenze 1930, pp. 293-332

– *Niccolò Lelio Cosmico, poeta padovano del secolo XV*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", VII (1889), pp. 101-158

– *Scritti di critica letteraria*, Firenze 1930, vol. I

G. Ruscelli, *De' comentarii della lingua italiana*, Venezia 1581

– *Del modo di comporre in versi, nella lingua italiana*, Venezia 1628

– *Lettera dedicatoria ad Alfonso d'Este*, in L. Ariosto, *Orlando Furioso*, Venezia 1580

– *Tre discorsi di Girolamo Ruscelli, a M. Lodouico Dolce. L'uno intorno al Decamerone del Boccaccio, l'altro all'Os seruationi della lingua volgare, et il terzo alla tradottione dell'Ouidio*, Venezia 1553

A. Russi, *La critica letteraria in America*, in: "Paragone", III (1952), 26, pp. 3-41

L. Russo, *La nuova critica dantesca del Foscolo e del Mazzini*, in "Belfagor", IV (1949), pp. 621-637

– *La critica letteraria e contemporanea*, Bari 1942-43, 3 voll.

– *Problemi di metodo critico*, Bari 1929

F. Sacchetti, *Il libro delle rime*, Bari 1969

– *Delle novelle*, Firenze 1724-1725, 2 voll.

C. Salutati, *Epistolario*, Roma 1891-1911, 5 voll.

G. Salvadori, *Sulla vita giovanile di Dante*, Roma 1906

A. M. Salvini, *Sopra un luogo di Dante. Lezione XXXII*, in *Prose Toscane*, Venezia 1734, pp. 294-301

S. Samek Ludovici, *Arte del libro. Tre secoli di storia del libro illustrato, dal Quattrocento al Seicento*, Milano 1974

M. Sander, *Le livre à figures italien depuis 1467 jusqu'à 1530*, Milano 1942-43

T. Sandonnini, *Dante e gli Estensi*, in AMDSP, Modena, s. IV (1893), pp. 149-191

E. Sanguineti, *Tre studi danteschi*, Firenze 1960

M. Sansone, *Natura e limiti del rapporto di struttura e poesia nella critica dantesca*, in *Studi di storia letteraria*, Bari 1950, pp. 95-170

N. Sapegno, *Compendio di storia sulla letteratura italiana*, Firenze 1941

– *La critica dantesca dal 1921 ad oggi*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, Firenze 1966, pp. 263-274

– *La Divina Commedia*, Firenze 1955

– *Le rime di Dante*, in "La Cultura", IX (1930), pp. 801-817

– *Storie letterarie del Trecento*, Milano 1963

– *Il Trecento*, Milano 1942

– *La Vita nuova*, Firenze 1943

F. Sarappa, *La critica di Dante nel secolo XVIII*, Nola 1901

A. Sardi, *Discorsi* [della poesia di Dante], Venezia 1586

G. Savino, *La più antica difesa di Dante* in: "Studi Danteschi", 65 (2000), pp. 159-168

L. Scarabelli, *La Commedia di Dante degli Allaghieri col commento di Jacopo della Lana*, Bologna 1867

G. Scarlata, *Giammario Filelfo: interprete di Dante*, Palermo 1931

G. A. Scartazzini, *Commento alla Divina Commedia*, Lipsia 1874-1890

– *Dante in Germania*, Milano 1881-83, 2 voll.

– *Prolegomeni della Divina Commedia: introduzione allo studio di Dante Alighieri e delle sue opere*, Lipsia 1890

F. W. J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, Milano 1998

M. Scherillo, *Alcuni capitoli della biografia di Dante Alighieri*, Torino 1896

G. Schizzerotto, *Libri stampati a Mantova nel Quattrocento*, Mantova 1972

A. W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, Genova 1977

– *Corso di letteratura drammatica*, Milano 1817

– *Leçons sur l'histoire et la théorie des beaux-arts*, Paris 1830

– *Le Dante, Pétrarque*, Bonn 1842

F. Schlegel, *Storia della letteratura antica e moderna*, Napoli 1858

– *Frammenti critici e scritti di estetica*, Firenze 1937

F. C. H. Schlosser, *Die Divina Comedia nach Landino und Vellutello (1824)*, in: idem, *Dante Studien*, Lipsia, 1855, pp. 59

V. Scholderer, *Federico de' Conti and his first books printed at Jesi*, in: "Gutenberg Jahrbuch", 7 (1932) pp. 110-113

P. Schubring, *Illustrationen zu Dantes «Göttlicher Komödie». Italien, 14. bis 16. Jahrhundert*, Zürich 1931

F. Scolari, *Intorno al merito da dover esser riferito alla splendida edizione ora procurata dal Prof. Carlo Witte*, Venezia 1862

L. Scorrano, *La Commedia dantesca nelle commedie dell'Ariosto*, in "L'Alighieri", XIVI, 1 (1973), pp. 53-65

– *Modi ed esempi di dantismo novecentesco*, Lecce 1976

– *Presenza verbale di Dante nella letteratura italiana del Novecento*, Ravenna 1994

C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino 1985

– *Natalino Sapegno e la Divina Commedia*, in "Letture classensi", XXIII (1994), pp. 45-52

M. A. Severino, *La querela della et accorciata, scherzo di M.Severino philosopho et medico napoletano*, Napoli 1644

P. Sforza Pallavicino, *Considerazioni sopra l'arte dello stile e del dialogo*, Roma 1646

C. Sgroi, *L'estetica e la critica letteraria di Vincenzo Gioberti*, Firenze 1921

W. Shakespeare, *The complete Works of William Shakespeare, with annotation and general introduction by Sidney Lee*, London 1906

P. B. Shelley, *Difesa della poesia*, Milano 1999

A. Sicca, *Rivista delle varie lezioni della Divina Commedia di Dante Alighieri sinora avvisate col catalogo delle più importanti edizioni*, Padova 1832

C. S. Singleton, *An essay on the Vita nuova*, Cambridge 1958

A. Sisca, *Il commento di Francesco Torraca*, in: *Dante nel pensiero e nella esegesi dei secoli XIV e XV*, a cura di A. e P. Bonaro, Firenze 1975, pp. 583-99

A. Spagnolo, *Moggio dei Moggi da Parma*, in "Atti dell'Accademia d'Agricoltura, Scienze, Lettere, Arti e Commercio di Verona", s. IV, vol. VI (1905-1906), pp. 87-94

V. Spampanato, *Il culto di Dante nel Campanella*, in "Giornale critico della filosofia italiana" (1921), pp. 35-63

A. G. Spinelli, *Gli Alighieri Danteschi del Modenese*, in "MRASLA", Modena, s. III, vol. IV (1902), pp. 187-203

– *Appunti per servire a una bibliografia modenese*, Modena 1906

Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris 1822

T. Stigliani, *Il mondo nuovo*, Roma 1628

Studi sulla Divina Commedia di Galileo Galilei, Vincenzo Borghini ed altri, a cura di O. Gigli, Firenze 1855

A. Tartaro, *Forme poetiche del Trecento*, Bari 1971

T. Tasso, *Apologia in difesa della Gerusalemme Liberata*, Ferrara 1585

A. Tassoni, *Postille alla Divina Commedia*, Reggio 1826

– *Ragionamento tra il Signor Cavaliere Furio Carandino e il Signor Gaspare Prato intorno ad alcune cose notate nel duodecimo dell'Inferno di Dante*, Modena 1867

– *La Secchia rapita*, Parigi 1622

C. Tauber, *I capostipiti dei manoscritti della Divina Commedia*, Winterthur 1889

– *Tutte le opere di Dante Alighieri*, Oxford 1894

G. Tavani, *Dante nel Seicento*, Firenze 1976

E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico, o sia, Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione, che serue a tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica, esaminata co' principii del divino Aristotele*, Roma 1664

Tesori bibliografici emigrati in America, in "La Bibliofilia", v. XXIX a. XXIX (1927), pp. 243–244

G. Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Modena 1787-1794, 16 voll., tomo V (1789).

G. Todeschini, *Scritti su Dante*, Vicenza 1872

B. Tomitano, *Ragionamenti della lingua toscana*, Venezia 1546

N. Tommaseo, *Nuovi studi su Dante*, Torino 1865

L. Tonelli, *Dante e la poesia dell'ineffabile*, Firenze 1934

G. Torelli, *Opere varie in versi e in prosa*, Pisa 1830

F. Torraca, *Di un commento nuovo alla Divina Commedia*, Bologna 1899

– *La Divina Commedia di Dante Alighieri con commento del Prof. Giacomo Poletto*, in "Bullettino della Società dantesca italiana", II (1895), pp. 168-290, 194-214

– *La Divina Commedia di Tommaso Casini*, in "Nuova Antologia", XVIII (1888), pp. 552-560

– *Studi danteschi*, Napoli 1912

A. Torre, *Alcune lettere a Saverio Bettinelli*, in "Giornale dantesco", VI (1898), pp. 346-349

– *Il Commento del Padre Pompeo Venturi alla Divina Commedia*, in: "Giornale dantesco", V (1898), pp. 7-106

– *Le Lettere virgiliane e la difesa di Dante*, in "Giornale dantesco", IV (1897), pp. 145-160

J. Toynbee Paget, *Dante Studies*, Oxford 1921

– *De vulgari eloquentia*, Boston 1897

– *Dante Alighieri*, Torino 1908

F. Trabaudi Foscarini, *Della critica letteraria di Giosuè Carducci: note e osservazioni*, Bologna 1911

Trattatisti e narratori del Seicento, Milano 1960

G. G. Trissino, *La Poetica, versione del De vulgari eloquentia, Dubbi grammaticali, il Castellano* in: *Tutte le opere*, Verona 1729, 2 voll.

C. Troya, *Del Veltro allegorico di Dante*, Firenze 1826

L. Ughi, *Dizionario storico degli uomini illustri ferraresi*, Ferrara 1804

B. L. Ullman, *The Humanism of Coluccio Salutati*, Padova 1963

A. Vallone, *Avviamento alla commedia erudita del '500*, Asti 1950

– *La critica dantesca del Novecento*, Firenze 1976

– *La critica dantesca nel Settecento e altri saggi danteschi*, Firenze 1971

– *Dante*, Padova 1973, 2ª edizione ampliata, Milano 1981

– *Dante nel Seicento attraverso testi inediti* in: "Studi secenteschi", voll. III (1962) pp. 3-25

– *Dantismo romagnolo del secondo Ottocento attraverso testi inediti*, Ravenna 1966

– *La linea esegetica: Benvenuto, Landino, Vellutello*, in *Atti del Convegno internazionale di Studi Danteschi*, Firenze 1966, pp. 283-306

– *Nota sul testo e sulla pubblicazione della Commedia*, in: *La critica dantesca del Settecento e altri saggi danteschi*, Firenze 1961, pp. 65-67

– *Note sull'edizione mantovana della Commedia (1472)*, in: "L'Alighieri" XIII (1972), pp. 49-61.

– *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, Padova 1981, 2 voll.

– *Gli studi danteschi dal 1940 al 1949*, Firenze 1950

– *Trifone Gabriele e Bernardino Daniello dinnanzi a Dante*, in *Aspetti dell'esegesi dantesca nei secoli XVI e XVII*, Lecce 1966, pp. 15-58

G. Vandelli, *Ancora su la datazione della Commedia*, in "Studi danteschi", XV (1931), pp. 43-66

B. Varchi, *Della maggioranza delle Arti*, in *Trattati dell'arte del Cinquecento fra Umanesimo e Controriforma*, Bari 1960, pp. 57-58

– *Lezioni sul Dante*, Firenze 1841

M. Vattasso, *Del Petrarca e di alcuni suoi amici*, Roma 1904

A. Venturi, *L'arte ferrarese nel periodo d'Ercole I*, in AMDSP, Romagna, s. III, v. VI (1888), pp. 103 ss.

G. B. Vermiglioli, *Bibliografia storico Perugina o sia Catalogo degli scrittori che hanno illustrato la storia della città, del contado, delle persone de' monumenti della letteratura*, Perugia 1823

– *Memorie di Jacopo Antiquari*, Perugia 1813

G. Vernani, *Tractatus de reprobatione «Monarchiae» compositae a Dante Aligherio florentino: rarissimo opuscolo del secolo XIV. Per la prima volta tradotto in italiano e ripubblicato da Jarro* [Giulio Piccinini], Firenze 1906

A. Vicinelli, *Cronaca e storia degli studi danteschi del Pascoli*, in "Studi danteschi", XXXI (1953), pp. 5-80

G. B. Vico, *De' principj d'una scienza nuova*, Napoli 1735

– *Scritti vari e pagine sparse*, Bari 1940

– *Tutte le opere*, Milano 1957

G. Villani, *Croniche*, Venezia 1537

N. Villani, *Osservazioni intorno alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, Città di Castello 1894

G. Vinay, *Crisi tra Monarchia e Commedia?* in: "Giornale Storico della Letteratura Italiana", XXXI (1956), pp. 149-155

– *L'interpretazione della Monarchia*, Firenze 1962

– *La teoria linguistica del De vulgari eloquentia*, in: "Cultura e scuola", II, 5 (1962), pp. 30-42

– *Ricerche sul De vulgari eloquentia*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", CXXXVI (1959), pp. 367-388

G. Vitaletti, *Le annotazioni alla Divina Commedia di Federigo Ubaldini (1810-1657)*, in "Giornale Dantesco", XXVI (1923), pp. 239-52

– *Schermaglie dantesche nel Seicento*, in "Giornale dantesco", XXVII (1924), pp. 173-183, 261-271

Q. Viviani, *Commento al codice Bartoliano della Divina Commedia*, Udine 1823-1827, 4 voll.

Vocabolario degli accademici della Crusca, Venezia 1612

L. Volkmann, *Iconografia Dantesca. Le rappresentazioni figurative della Divina Commedia. Edizione italiana a cura di G. Locella*, Firenze-Venezia 1898

L. C. Volta, *Saggio storico nella tipografia mantovana nel secolo XV*, Venezia 1786

Voltaire, *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations, et sur les principaux faits de l'histoire, depuis Charlemagne jusqu'à Louis XIII*, Genève 1771

– *Essay sur la poésie épique*, Paris 1728

K. Vossler, *Die Göttliche Komödie. Entwickelungsgeschichte und Erklärung*, Heidelberg 1907-1910

B. Weinberg, *A history of literary criticism in the Italian Renaissance*, Chicago 1961, 2 voll.

R. Wellek , A. Warren, *Theory of literature*, New York, 1942

K. Witte, *Dante-Forschungen*, Halle 1869-79

– *La Divina Commedia ricorretta sopra quattro dei più autorevoli testi a penna*, Berlino 1862

– *Prolegomeni critici della Divina Commedia*, Berlino 1862

A. Zaccaria, *Storia letteraria d'Italia*, Venezia 1750

G. Zacchetti, *Il commento del Lombardi*, Roma, 1899

– *La fama di Dante in Italia nel secolo XVIII*, Roma 1900

F. Zanelli, *Del pubblico insegnamento in Pistoia dal XIV al XVI secolo*, Roma 1900

A. Zardo, *Gasparo Gozzi nella letteratura del suo tempo a Venezia*, Bologna 1923

O. Zenatti, *La «Divina Commedia» e il "divino" poeta*, Bologna 1895

N. Zingarelli, *Dante*, Milano s.d.

G. Zippel, *Niccolò Niccoli*, Firenze 1890

– *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano 1931

M. Zito, *La bilancia critica di Mario Zito: in cui bilanciati alcuni luoghi, notati, come difettosi, nella Gerusalemme liberata del Tasso, travansi di giusto peso secondo le pandette della lingua italiana*, Napoli 1685

G. Zonta, *Filippo Nuvolone e un suo dialogo d'amore*, Modena 1905

L. Zuccolo, *Discorso delle ragioni del numero del verso italiano*, Venezia 1623

BIBLIOTECA ESTENSE UNIVERSITARIA
318355 13DIC.2000
MODENA

finito di stampare
nel mese di novembre 2000

Il
Giardino
delle Esperidi

collana diretta da Ernesto Milano



volumi pubblicati

LA CARTA DEL CANTINO
e la rappresentazione della Terra nei codici
e nei libri a stampa della Biblioteca Estense

XILOGRAFIA
dal Quattrocento al Novecento
percorso storico-artistico
sui fondi della Biblioteca Estense

In foliis folia, I
ERBARI
nelle carte estensi

In foliis folia, II
GIARDINI
e orti botanici

ASTROLOGIA
arte e cultura in età rinascimentale
art and culture in the Renaissance

GLI ESTENSI
I. La corte di Ferrara

GLI ESTENSI
II. La corte di Modena

LE CACCE DEL PRINCIPE
l'ars venandi nella terra dei Gonzaga

LA CITTÀ FORTIFICATA
Mantova nelle mappe ottocentesche
del Kriegsarchiv di Vienna

TESTIMONIANZE DANTESCHE
nella Biblioteca Estense Universitaria
(sec. XIV-XX)

SULLA MENSA DEL PRINCIPE
alimentazione e banchetti alla Corte dei Gonzaga

Il Bulino
edizioni d'arte

Via N. Sauro, 1 - 41100 Modena - Tel. 059.242442 - fax 059.218888
e-mail: ilbulino@ilbulino.com - www.ilbulino.com

Lire 150.000 / € 77,50

ISBN 88-86251-34-3

Ernesto Milano

TESTIMONIANZE DANTESCHE

BIBLIOTECA ESTENSE
UNIVERSITARIA
RICERCHE
MONOGRAFIE
1
11
Sala Consultazione

