



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dottorato di Ricerca in Italianistica (XXXIV Ciclo)

Federico Ubaldini esegeta e apologista di Dante nel
Seicento

Candidata:
Letizia Anna Nappi

Tutor:
Marco Grimaldi

Co-Tutor:
Lorenzo Geri

A.A. 2022/2023

Ad A. e alle mie nonne

INDICE

1) FEDERICO UBALDINI MEDIEVALISTA, EDITORE E FILOLOGO TRA URBINO E LA CORTE DEI BARBERINI

- 1.1 La temperie culturale del ventennio barberiniano: tra mecenatismo, fasto barocco e 'poesia honesta'... p. 3.
- 1.2 Federico Ubaldini: ritratto di un erudito e medievista tra Urbino e Roma... p. 21.
- 1.3 Federico Ubaldini editore dei *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino...p. 60.
- 1.4 Federico Ubaldini e l'edizione del 'Codice degli abbozzi' di Petrarca: alle origini della filologia d'autore in Italia...p. 74.

2) LA QUESTIONE DANTESCA NEL SEICENTO: LA *COMMEDIA*, «UN LIBRO MEZZANO FRA REO E FRA BUONO»...p. 80.

3) UBALDINI ESEGETA E APOLOGISTA DI DANTE

- 3.1 Ubaldini e la Tenzione di Dante con Forese...p. 125.
- 3.2 Il Giordano o vera Nuova difesa di Dante:
 - 3.2.1 Introduzione...p. 140.
 - 3.2.2 Sinossi del dialogo...p. 164.
 - 3.2.3 Esegese del primo libro...p. 180.
 - 3.2.4 Esegese del secondo libro...p. 208.
 - 3.2.5 Esegese del terzo libro...p. 253.

CONCLUSIONI...p. 272.

BIBLIOGRAFIA...p. 277.

FEDERICO UBALDINI MEDIEVALISTA, EDITORE E FILOLOGO TRA URBINO E LA CORTE DEI BARBERINI

1.1 La temperie culturale del ventennio barberiniano: tra mecenatismo, fasto barocco e 'poesia honesta'

Nell'afosa estate del 1623 un controverso conclave portò a sedere sul soglio petrino un giovane uomo discendente da una ricca famiglia di mercanti fiorentini, che si era già distinto, nel panorama letterario dell'epoca, per le sue spiccate doti poetiche: Urbano VIII¹. Nato Maffeo Barberini, il nuovo Papa ebbe una tempra e una lungimiranza tali da renderlo artefice di un pontificato che è ricordato non solo per essere stato uno dei più lunghi della storia, ma soprattutto perché cantiere di un rinnovamento culturale capace di rendere Roma non solo capitale di quella cristianità suffragata dalla recente Controriforma, ma anche centro fecondo, ed emblema rappresentativo, di una nuova stagione artistico-letteraria².

Fiero sostenitore della suprema autorità della Chiesa e geloso del proprio potere personale, Urbano VIII organizzò il suo governo sul modello dell'assolutismo di matrice francese, tenendo saldamente le redini di una vasta macchina amministrativa e culturale; se si esclude la conquista del Ducato di Urbino, infatti, il suo lungo regno fu scevro di grandi successi diplomatico-politici mentre riuscì a realizzare una *renovatio* culturale che fece sentire il suo riverbero a livello europeo.³

Il pontefice e i suoi nipoti Taddeo, Antonio, e soprattutto Francesco, si resero infatti protagonisti di una politica culturale che attirò a Roma eruditi, artisti, scienziati e letterati di grande fama, e grazie al loro ambizioso mecenatismo, l'*Urbe* visse una vera e propria stagione neo-rinascimentale, dove il Michelangelo del tempo era Bernini e lo splendore della Cappella Sistina era eguagliato dal salone affrescato da Pietro da Cortona.⁴

Urbano fu infatti il Papa del Barocco; i Barberini si servirono dell'audace spettacolarità di quell'arte per stupire e nel contempo affermare la magnificenza e il senso

¹ Cfr. Salvarani, 2009 p. 325; cfr. Lutz, 2000 p. 298.

² Cfr. Solinas, 2007 p. 206.

³ Cfr. Bracciolini, Barberini, Kapsberger, 2006 pp. LVIII-LX.

⁴ Cfr. Onori, Schütze, Solinas, 2007 pp. XIII-XIV.

di grandiosità del loro potere; sotto i loro governi, infatti, la città di Roma acquistò una nuova fisionomia in *primis* architettonica: furono costruite, abbellite o ampliate chiese e piazze, e tra le opere che immortalarono il loro nome si possono annoverare capolavori come il baldacchino in bronzo sull'altare maggiore di San Pietro e sontuosi palazzi tra cui il palazzo-villa 'alle quattro fontane', il quale venne arricchito di una biblioteca, la 'Barberina', che nata dal fondo librario privato di Maffeo Barberini, divenne una delle biblioteche più importanti dell'epoca¹, superando addirittura per ricchezza quella Vaticana².

Sviluppata a Roma, l'arte barocca si espanse quindi nel resto d'Europa; per Urbano e i suoi nipoti, infatti, il Barocco fu «il linguaggio figurativo del papato: un'arte pubblica dunque; e, anzi, un'arte di Stato»³, tesa non solo all'auto-celebrazione ma anche strumento per affrontare precise urgenze politiche e religiose:

A partire dal 1625, il regime barberiniano inviava decine di dipinti con nunzi e ambasciatori, legati, gentiluomini privati ed agenti politici alle corti di Madrid e Parigi, Torino e Vienna, Firenze e Londra, Napoli e Modena. Con l'invio di superbi dipinti [...] tentava di guidare la politica europea nell'indefessa speranza di riconquistare i territori perduti con l'avvento del protestantesimo⁴.

Fu così che «oltre al principe cardinale di Savoia, altri membri di famiglie regnanti e quasi tutti gli ambasciatori, imperiali e reali, accreditati presso Urbano VIII accolsero lo stile barberiniano nelle diverse capitali europee»⁵.

Il Papa e i suoi nipoti ebbero la sottile capacità di gestire la propria rappresentazione nelle arti attraverso la creazione di una vasta e capillare organizzazione culturale, la quale, mediante istituzioni come il 'Collegium Urbanum de Propaganda Fide' e una fitta rete di funzionari, riuscì a irradiare efficacemente i valori-base e le idee fondamentali del loro progetto culturale, superando il modello cortigiano dei predecessori⁶. Questi ultimi, infatti, concepivano il mecenatismo come estensione del fasto personale e conferma del

¹ Luana Salvarani (in Ubaldini, 2009 p. 16) ci ragguaglia che la 'Barberina' fu la «prima biblioteca scientifica in Europa a libero accesso per gli studiosi».

² Cfr. Fortuzzi, i.c.s. pp. 32-33.

³ Montanari, 2012 p. 67.

⁴ Solinas, 2004 p. 207.

⁵ Ivi, p. 208.

⁶ Cfr. Bracciolini, Barberini, Kapsberger, 2006 p. LIX.

prestigio familiare, mentre per i Barberini il mecenatismo fu un vero e proprio strumento politico teso al rafforzamento dello Stato, e attraverso di esso, al potenziamento della Chiesa e all'incremento del potere personale.¹ Fu così che i tafani dello stemma di famiglia si trasformarono in api d'oro su un fondo azzurro, le quali vennero apposte su tutti i manufatti librari e artistici del tempo per rendere imperitura la gloria del pontificato di Urbano, il quale, significativamente, scelse di appellarsi così per ricordarsi di temperare la propria indole², e, soprattutto, per mettere in luce il suo proposito di adottare uno stile di governo che riflettesse il modello del 'principe cristiano ideale': un monarca che governa in modo rigoroso e fermo ma anche con sommo garbo e civiltà, potendo sempre «giustificare e motivare anche su basi legali il proprio operato»³.

Sotto ponendo a un attento esame gli inventari secenteschi della biblioteca personale di Maffeo Barberini, studi recenti hanno permesso di tracciare una biografia culturale e intellettuale del pontefice⁴: analizzando i titoli degli stampati, dei manoscritti e la scelta delle edizioni, risulta evidente il preponderante interesse nutrito dal Papa per la poesia⁵. Nel Palazzo Barberini 'alle quattro fontane', infatti, come racconta Gerolamo Teti nelle *Aedes Barberinae ad Quirinalem*, Bernini aveva progettato e realizzato una sala, la 'Esedra ovata', destinata alle disquisizioni ed esercitazioni poetiche dell'Accademia letteraria patrocinata dal cardinal Francesco: attorno al pontefice e al 'cardinal nepote', gravitava una numerosa famiglia di illustri letterati come Francesco Bracciolini, Gabriello Chiabrera, Giovanni Ciampoli, Virginio Cesarini; tradizionalmente ricordati come autori appartenenti all'alveo del 'classicismo barocco' o 'barocco moderato'⁶.

Urbano VIII, fin da quando era cardinale, si era reso promotore di un rinnovamento letterario la cui direzione era stata impressa in modo chiaro: abbandonando l'Accademia dei Gelati di Bologna, Maffeo intendeva favorire il superamento della lirica amorosa, e in generale, di tutta la letteratura che avesse un valore e uno scopo puramente edonistico⁷.

Nelle *Poesie liriche toscane e latine* di Virginio Cesarini, infatti, si può leggere un'epistola in prosa latina indirizzata da Cesarini al Papa – intitolata *Maphaeo Barberino*

¹ Cfr. Bracciolini, Barberini, Kapsberger 2006, p. LIX.

² Cfr. Fortuzzi, i.c.s. p. 31.

³ Bracciolini, Barberini, Kapsberger 2006, p. LXII.

⁴ Per un quadro più approfondito sull'argomento, si rimanda a Schütze 2007.

⁵ Cfr. Schütze, 2007 p. 40.

⁶ Cfr. Serafini, 2003-2004 p. 132.

⁷ Cfr. Federico Ubaldini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 pp. 4-5.

cardinali amplissimo postea Urbano VIII – nella quale vengono illustrati i nuclei della riforma barberiniana della poesia, incentrata sull’allontanamento dalla lirica d’amore e sulla lode delle virtù morali, celebrate con spiccati accenti neo-stoici¹ e controriformistici. Cesarini lamentava infatti a Maffeo che «la diffusa e quasi esclusiva propensione dei poeti per gli argomenti d’amore, indagato spesso nei suoi aspetti più vani e lubrifici»² era stata causa «di una grave perdita di considerazione dell’attività dei poeti e dei letterati, fin quasi a rendere inconciliabile nella opinione generale il nome di poeta con quello di uomo dabbene»³.

Per Cesarini l’unico rimedio a questa penosa situazione era la poesia di Giovanni Ciampoli, in quanto si trattava di un’operazione letteraria tesa al recupero dei grandi temi morali e civili, «onde giustificare, secondo l’avvertimento di Platone, la permanenza dei poeti nel seno di un’ideale repubblica»⁴. Sull’esempio delle poesie latine di Urbano VIII – capace di coniugare felicemente soggetti morali e religiosi –, Cesarini auspicava inoltre l’intenzione di aprire l’imitazione poetica anche ai soggetti sacri, comunemente rifiutati dai poeti perché considerati «argumenta invenusta et languoris plena»⁵.

In conclusione dell’epistola, Cesarini si augurava quindi che i poeti moderni si ponessero alla sequela di Maffeo e di Ciampoli, riscoprendo, grazie al loro esempio, le vere leggi della poesia⁶.

I soggetti biblici erano infatti per Maffeo «superiori per maestà e dignità a qualsiasi altro tema profano»⁷, e costituivano dunque «l’unico rimedio alla decadenza della poesia»⁸, la quale gli appariva oramai privata «della più pura e sacra luce della bellezza»⁹. Per il Papa al lauro si doveva «opporre la Croce, ‘divini pignus amoris’»¹⁰, così come alla fallace mitologia pagana e ai suoi archetipi poetici era doveroso sostituire la storia cristiana¹¹.

¹ Cfr. Bellini, 2009 pp. 203-205.

² Bellini, 2009 p. 205.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Citato in Bellini, 2009 p. 205.

⁶ Cfr. Bellini, 2009 pp.205-206.

⁷ Baffetti, 2007 p. 198.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. Baffetti, 2007 p. 198.

Come Mosè, che dopo aver oltrepassato il Mar Rosso, «innalzò un cantico di lode a Dio liberatore»¹, e come Davide, che «per placare l'ira divina»², nei suoi salmi penitenziali celebrò «mundi nascentis opes [...] et almas / divinae laudes et benefacta manus»³, così Maffeo aveva intonato il suo 'novus hymnus' per indicare «al moderno poeta religioso la via da seguire per cogliere la 'pia gloria' della palma davidica e spronare l' 'Itala pubes' a restaurare l'antico onore della poesia»⁴.

Durante la sua gioventù il pontefice era stato autore di sonetti che riflettevano il gusto del petrarchismo tardo-cinquecentesco: leggendo i suoi componimenti, infatti, si scorge che a presiederli vi è un disegno unitario che, sulla falsariga dei frammenti di Petrarca, procede «dall'amore sensuale al desiderio di gloria, dal traviamiento alla conversione e all'ascesi mistica, attraverso le alternative d'obbligo dello sconforto e della malinconia»⁵.

I giudizi e le testimonianze unanimi dei contemporanei provano che Urbano VIII ebbe molto a cuore le sue 'rime toscane' e le sue odi 'alla pindarica' – programmaticamente ispirate, queste ultime, alla lezione di Chiabrera e di Ciampoli –, ma guardò ad esse con un misto di orgoglio e timidezza, con un amore diffidente e scontroso, certamente dovuto anche al peso del giudizio dei letterati coevi⁶. I biografi e i commentatori delle sue poesie infatti (tra cui varrà la pena ricordare Tommaso Campanella), reputavano di qualità letteraria superiore i *Poëmata* e Urbano VIII si sottomise a tale giudizio, prestando grandissime attenzioni alle sue poesie latine⁷. Queste ultime godettero di uno straordinario successo: stampate per la prima volta a Parigi nel 1620 su iniziativa dell'erudito Nicolas-Claude Fabri de Peiresc – a testimonianza del prestigio culturale di cui l'autore godeva in Francia già prima di divenire pontefice –, vennero rieditate più volte sino al 1644⁸. Tutte le edizioni dei *Poëmata* si aprivano con il poemetto in distici elegiaci *Poesis probis et piis ornata documentis primaevo decori restituenda*, manifesto della nuova 'poesia honesta', furono via via accresciute di nuovi componimenti e stampate in molti casi addirittura presso la tipografia della Camera Apostolica, per essere offerte in dono dal pontefice a personaggi ragguardevoli come il senatore Carlo di

¹ Baffetti, 2007 p. 198.

² *Ibid.*

³ Citato in Baffetti, 2007 p. 198.

⁴ Baffetti, 2007 pp. 198-199.

⁵ Costanzo, 1970 p. 19.

⁶ Cfr. Costanzo, 1970 p. 19 e p. 103.

⁷ Cfr. Costanzo, 1970 pp. 17-19.

⁸ Cfr. Bracciolini, Barberini, Kapsberger, 2006 p. 3; cfr. Lutz, 2000 p. 302.

Tommaso Strozzi o il cardinale di Richelieu¹. Di grande valore artistico, e quindi particolarmente prestigiose, furono le edizioni illustrate con incisioni su disegni di Rubens e Bernini²; quest'ultima in particolare – risalente al 1631 – fu un'edizione ufficiale in-quarto, pubblicata dalla Stamperia Camerale, che presentava «un apparato metrico completo, pensato allo scopo di utilizzare le liriche papali come modello per esercizi di composizione latina»³. Alle poesie volgari, invece, furono concesse solo cinque impressioni – realizzate tra il 1635 e il 1642 – di aspetto e formato decisamente più modesto, e il curatore della prima edizione, Andrea Brogiotti, in una lettera dedicatoria ad Anna Colonna Barberini, scriveva chiaramente che si trattava di una silloge di componimenti che risalivano ad una fase acerba dell'attività letteraria di Urbano VIII, il quale mostrava di avere maggiore interesse, e soprattutto, maggiore attitudine, verso la poesia in latino.⁴ A parte le odi 'alla pindarica' – che come i *carmina* risalgono al periodo della maturità –, tutti i sonetti, sia editi che inediti, furono composti dal Papa durante il primo momento della sua attività poetica e l'unica rilevante novità che distingue le liriche date alle stampe da quelle che rimasero manoscritte è che nelle prime viene eliminata dalla trama narrativa l'antefatto dell'amore sensuale e le tematiche del traviamiento e dell'immagine della donna⁵. Il volume delle *Poesie toscane*, infatti, è privo di sonetti come *Forme di bella donna in ballo*, una *Bella donna veduta all'improvviso* o addirittura allusivi a un pur giovanile amore carnale⁶. Significativamente esso si apre con un sonetto in cui si deplora il *Grave errore de' poeti ch'intraprendono a cantar d'amori impudichi*, ammonimento di Urbano indirizzato ai verseggiatori contemporanei, posto in simmetrica collocazione rispetto all'elegia *Poesis probis* che apriva i *Poëmata*.⁷ L'esperienza letteraria del Papa è dunque esemplificativa di un processo lento e graduale che, a partire da un manierismo dellacasiano e da un petrarchismo scolastico alla Aleandro, approda a un classicismo barocco alla Chiabrera.⁸ Nella composizione delle sue poesie latine, infatti, Urbano VIII seguì, per quanto riguarda la metrica e lo stile, il modello classico dei

¹ Cfr. Bracciolini, Barberini, Kapsberger, 2006 p. 3; cfr. Costanzo, 1970 p. 16.

² Cfr. Baffetti, 2007 p. 193; cfr. Lutz, 2000 p. 299.

³ Cfr. Bracciolini, Barberini, Kapsberger, 2006 p. 3.

⁴ Cfr. Costanzo, 1970 p. 17 e n.4.

⁵ Cfr. Costanzo, 1970 pp. 19-20.

⁶ Cfr. Bellini, 2009 p. 224.

⁷ Cfr. *ibid.*

⁸ Cfr. Costanzo, 1970 p. 21.

carmi di Pindaro –«le cui leggi [...] compositive erano cadute nell’oblio»¹ – e delle odi di Orazio e Catullo, mentre, per quanto riguarda le tematiche, si ispirò soprattutto all’esempio del già nominato Chiabrera, il quale aveva cercato di dare espressione, con solennità classica in veste barocchizzante, al messaggio della fede e della morale cattolica.² I *Poëmata* erano infatti per lo più liriche morali, odi e inni ai Santi e agli eroi della Bibbia e parafrasi di salmi e cantici (con testo della *Vulgata* a fronte) di notevole raffinatezza.³ Sin dalle prime edizioni, però, non mancavano anche poesie sugli avvenimenti della storia recente (l’acquisizione di Ferrara da parte della Santa Sede) e contemporanea (la *Pax allobrogica* stipulata da Clemente VII), su opere letterarie (l’ode *In Opus Roberti Bellarmini ‘De ascensione Mentis in Deum’*) e pittoriche, sulle fontane di Roma, su statue antiche, e sulle ricerche del naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi.⁴ I propri *Poëmata* costituivano sempre l’oggetto prediletto dei colloqui di Urbano VIII, il quale soleva ascoltarli a tavola da quando il musicista Johann Hieronymus Kapsberger, nel 1624 (più tardi seguito da Domenico Mazzocchi), li aveva musicati per voce e continuo nello stile tradizionale, preferito dal Papa anche in musica.⁵ Le poesie di Maffeo Barberini restituiscono dunque il senso di quella poetica cristiana e antimarinista, intrisa di moralità stoica e tridentina, di cui il pontefice voleva restaurare le forme⁶. Esse offrirono ai contemporanei lezioni tecniche e stilistiche improntate a un barocchismo classicheggiante ed ebbero quindi una notevole importanza per la formazione di una poetica moderato-barocca nell’ambito della cultura romana del primo Seicento⁷. Grazie anche alla sua influenza politica, Urbano VIII ebbe infatti il merito di essere stato fautore di una *medietas* letteraria, di un gusto barocco moderato e classicheggiante che sarà codificato sul piano teorico da Sforza Pallavicino e che ha i suoi documenti paradigmatici nell’epistola *Quod in tuas laudes istic contexere Pindaricum carmen* di Virginio Cesarini, nel carme *Quaerentem viridi praecingere tempora lauro* del Papa stesso, e nella *Poetica sacra* di Giovanni Ciampoli⁸.

¹ Baffetti, 2007 p. 193.

² Cfr. Lutz, 2000 p. 302.

³ Cfr. Bracciolini, Barberini, Kapsberger, 2006 p. 3.

⁴ Cfr. *ibid.*

⁵ Cfr. Lutz, 2000 p. 302.

⁶ Cfr. Serafini, 2003-2004 pp.124-125.

⁷ Cfr. Costanzo, 1970 p. 18.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 105.

Con fare cortigiano tipicamente secentesco, i letterati della cerchia barberiniana – primo fra tutti Gabriello Chiabrera –, facevano a gara non solo nell’esaltare le virtù e le nobili ascendenze della famiglia papale, ma anche nel compiacere gli indirizzi letterari promossi da Urbano VIII; Chiabrera in particolare – seguendo le scelte classicistiche di Ciampoli e Testi –, compiacque il pindarismo archeologizzante del pontefice, e in omaggio a quest’ultimo, allestì due sillogi poetiche di grande impegno metrico-stilistico, ossia le *Canzonette composte alla maniera di Pindaro* – realizzate in occasione del giubileo del 1625 – e le *Canzoni composte alla maniera di Pindaro per la Santità di Nostro Signore Papa Urbano VIII* – pubblicate nel 1628 –, dove oltre all’uniformità lessicale e stilistica, ad apparire omogeneo è soprattutto lo spettro di motivi impiegato per lodare il Papa-poeta, il quale viene esaltato come una figura virtuosa, protettrice e pacificatrice, che, a dispetto dei mali che incombono ai confini, è garante della prosperità e del benessere del suo regno¹.

Condivise pienamente i principi della letteratura barberiniana anche il poeta ferrarese Fulvio Testi, il quale, similmente ad Urbano VIII, esperì un *iter* letterario che dal petrarchismo approdò gradualmente a un classicismo di tipo moraleggiante e civile. Per Testi, infatti, l’*auctoritas* di Orazio costituiva il punto di mediazione tra barocco e classicismo; egli adattò «l’accento medio della saggezza oraziana al decoro un poco turgido della nobiltà secentesca» e l’interpretò «in una chiave più alta, aggiungendovi un vigore tra splendido e cupo, che dava al suo eloquio, anche nella compostezza, la scansione di un ampio, costante gestire».² Testi fu autore di una poesia di tipo civile e dai toni solenni che, perfettamente in linea con la politica barberiniana, illustrava i suoi sentimenti politici filo-francesi e duramente antispagnoli³.

Secondo Giovanni Baffetti è però nella poesia di monsignor Ciampoli «che il neoclassicismo devoto patrocinato da Urbano VIII trova la formulazione più ardita e consapevole, precisandosi come istanza irrinunciabile di verità a cui conferisce nuova forza anche l’umanesimo moderno della scienza galileiana e lincea»⁴. Difatti, è proprio il connubio «tra la verità della scienza e la meraviglia della poesia»⁵ il tema centrale della *Poetica sacra*, il lunghissimo dialogo in versi in cui Ciampoli, sulle orme di Maffeo,

¹Cfr. Carminati, 2008 pp. 183-184 e p. 186; cfr. Mezzanotte, 1979 p. 489; cfr. Merola, 1980 p. 471.

²Raimondi, 1966 p. 34. Cfr. Leone, 2019 p. 531.

³Cfr. Luperini, 2000 p. 137.

⁴*Ivi*, p. 200.

⁵*Ivi*, p. 201.

teorizza «il ripudio della mitologia e delle finzioni favolose, in nome di una poesia del vero che attingeva il diletto e la meraviglia dalla fede e dalla pietà, eleggendo unicamente i soggetti della storia biblica e cristiana, dalla creazione del mondo e dell'uomo sino ai riti sacri e alle cerimonie religiose della Chiesa romana»¹.

Vittima di un «vasto movimento repressivo inteso a chiudere i conti con quella stagione culturale fervida di speranze di rinnovamento nel segno della nuova filosofia di Galileo e dell'avventura dei Lincei»², nel 1632, Ciampoli fu esiliato dalla Curia romana e confinato a svolgere compiti amministrativi a Montalto, Norcia, Fabriano e Jesi³. In queste tristi circostanze, l'applicazione agli studi divenne per il poeta «non solo un esercizio ascetico di virtù, ma un riscatto orgoglioso e insieme quasi una terapia»⁴. Dopo la morte, gran parte dei suoi scritti vennero editati postumi dall'amico, anch'egli linceo, Sforza Pallavicino, il quale nel dare alle stampe l'opera di Ciampoli, rilevò che in essa il «vero della poesia, che si esprime ora anche attraverso il linguaggio della scienza, conquista spazi incogniti e inesplorati, dà tensione a nuovi sistemi d'immagini, formando 'concetti' che [...] 'discuoprono per vero ciò che saria paruto iperbolico' e pertanto si addicono a un 'grave poema' quanto a un 'filosofico libro'»⁵. Come ci spiega Baffetti, infatti, nella poesia di Ciampoli le due prospettive, «quella poetica e quella filosofica, si integrano a vicenda, proprio in quanto condividono, di là dalle differenze specifiche di oggetti e di linguaggio, un'analogia tensione conoscitiva e un unico criterio di verità»⁶.

La produzione poetica di Ciampoli riflette una parabola esistenziale che va dai componimenti della giovinezza e della maturità, «con la loro alternanza tra testi d'occasione e poesie di ispirazione filosofico-morale e religiosa»⁷ – i quali accompagnarono «lo strepitoso successo mondano e politico»⁸ del monsignore –, alle poesie scritte durante la vecchiaia, volte a «promuovere la propria immagine di servitore paziente, ingiustamente perseguitato a causa dell'invidia dei cortigiani»⁹.

¹ *Ivi*, p. 202.

² Baffetti, 2005 pp. 126-127.

³ Cfr. Baffetti, 2005 p. 126 e Geri, 2015 p. 228.

⁴ Baffetti, 2005 p. 127.

⁵ *Ivi*, p. 133.

⁶ *Ivi*, p. 132.

⁷ Geri, 2015 p. 229.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, p. 230.

Al centro di una vasta rete di amicizie letterarie, Ciampoli fu poeta «di notevole interesse»¹. La sua opera «appare caratterizzata da una parte da una nativa facilità espressiva, testimoniata dagli esordi come poeta all'improvviso; dall'altra da uno sperimentalismo di tipo metrico e tematico segnato da una peculiare commistione tra sapienza tecnica e 'irruenza dell'immaginazione'»². Uno stile che, come ci spiega Lorenzo Geri, è «facile e ricercato a un tempo»³, poiché «messo al servizio di una produzione che intende andare incontro alle istanze e al gusto di sodali e protettori»⁴.

Grazie alle lettere scritte da Ciampoli durante il suo esilio, intorno alla figura del poeta si creò il mito del 'giusto perseguitato', «un mito, alimentato dallo stesso monsignore nelle lettere e nelle *Meditazioni davidiche*»⁵. Il *corpus* delle *Meditazioni davidiche* consiste in tredici canzoni «in diversa misura fondate sui *Salmi*»⁶ e che si possono raggruppare in tre tipologie di componimenti: «le parafrasi dei salmi vere e proprie (cinque testi); le canzoni-meditazioni, caratterizzate da continue e ampie divagazioni (quattro testi); le canzoni che rielaborano in chiave autobiografica i salmi (quattro testi)»⁷. Come aveva già notato Pallavicino, in questi componimenti «Ciampoli non parafrasa i salmi ma mette in versi i 'pensieri' occorsi durante la lettura degli stessi»⁸; la scelta dei componimenti biblici su cui meditare si concentra «su alcuni salmi connessi col potere regale e con il destino del giusto perseguitato»⁹. Secondo Geri, infatti, le *Meditazioni davidiche* «non sono rubricabili come vacuo travestimento in panni davidici di carattere autobiografico e politico»¹⁰, poiché la riscrittura di Ciampoli, «per quanto in apparenza libera e capricciosa, si basa su una consonanza esistenziale fra la condizione del poeta e quella dei giusti perseguitati (*David in primis*) e degli esuli ebrei che affidano il proprio lamento al canto»¹¹. Il poeta rivolge la sua personale protesta a Dio e al pontefice, e trova nei *Salmi* «una voce sulla quale modellare il suo canto amareggiato ed aspro»¹².

¹ *Ivi*, p. 229.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, pp. 229-230.

⁴ *Ivi*, p. 230.

⁵ *Ivi*, p. 229.

⁶ *Ivi*, p. 232.

⁷ *Ivi*, p.235.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, p. 245.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

La misura classico- barocca promossa dal circolo barberiniano puntava quindi a una poesia «grande»¹ e «cospicua»², e tuttavia «graziosa»³ ed elegante, una poesia che avesse «‘la pompa’ e lo ‘splendore’ necessari per invogliare il lettore all’apprensione [...] del ‘sublime’ e del sacro, ma non senza vaghezza»⁴ e, come osserva Mario Costanzo, questo gusto barocco temperato sembrava ricollegarsi:

piuttosto alla lezione retorica del manierismo del tardo Cinquecento che all’esperienza tanto più mossa e avventurosa dei primi antimarinisti; con cui, a ogni modo, l’ambiente culturale romano dei primi anni del Seicento farà per così dire fronte comune nella polemica contro il Barocco più stravagante e indisciplinato⁵.

Probabilmente in modo coerente a quanto ci si aspetterebbe da un Papa della Controriforma, Urbano VIII proclamò la necessità delle ‘arti oneste’ e in ciò non intendeva rinunciare, bensì ripensare e riformulare il patrimonio culturale non solo passato ma anche presente; come scrive infatti Luana Salvarani:

l’obiettivo dichiarato della “nuova poesia” barberiniana non è il ritorno ad un più o meno ideale Rinascimento o classicismo antecedente, ma la piena assunzione della poesia “moderna”, anche nella sua accezione marinista, e l’esercizio difficile della sua trasformazione in “poesia onesta”⁶.

Esemplificativo è in tal senso il poema *L’Elettione di Urbano Papa VIII* di Francesco Bracciolini, poeta ufficiale della corte papale, designato da Urbano quale antagonista di Marino⁷. Compositore fecondo, Bracciolini rappresentò fedelmente l’atteggiamento temperato e misurato con cui i letterati barberiniani si opposero alle licenze e agli eccessi marinisti⁸; il suo stile, infatti, «si caratterizza per una temperata consuetudine barocca», ossia per «un’adesione al nuovo gusto letterario moderata dal toscanesimo tradizionale»⁹.

¹ Citato in Costanzo, 1970 p. 21.

² Citato in Costanzo, 1970 p. 21.

³ Citato in Costanzo, 1970 p. 21.

⁴ Costanzo, 1970 pp. 21-22.

⁵ *Ivi*, p. 105.

⁶ Salvarani, 2009 p. 329.

⁷ Cfr. Bracciolini, Barberini, Kapsberger, 2006 p. X.

⁸ Cfr. Rossi, 1971 p. 635.

⁹ Jannaco, 1966 p. 425.

La lettura dell'*Elettione* quale 'contro-Adone' poggia su una serie di importanti cambiamenti di prospettiva: nel poema braccioliniano la mitologia classica non è più al centro della scena ma diviene un innocuo repertorio da cui attingere favole e vicende; i languori amorosi-pastorali sono introdotti solo a scopo figurale e la natura non è più il luogo della sensualità e del meraviglioso del primo Barocco, ma uno spazio ordinato e quieto in cui i piaceri e gli incantamenti avvengono solo nell'ambito del lecito e del possibile.¹ A rendere l'*Elettione* uno dei testi più rappresentativi della 'poesia honesta' barberiniana è però soprattutto la sua natura di poema che non intende «rimarcare una distanza storica ma che al contrario proietta tutte le sue situazioni o personaggi nella dimensione di un qui- e-ora che viene a coincidere con i luoghi fisici della corte barberiniana»²; l'*Elettione* mette, infatti, in scena la storia contemporanea, vista come realizzazione in atto di un disegno provvidenziale poiché «il passato, il mito, gli episodi biblici o storico-legendari, con tutto l'armamentario morale degli *exempla*, sono 'figura' e profezia del presente»³.

Sotto l'egida di Urbano, quindi, additato quale prototipo perfetto dell'uomo di lettere⁴, la letteratura barberiniana razionalizza gli schemi barocchi e promuove un linguaggio e dei contenuti moralizzati, che abbiano una qualche utilità pubblica. Come ci spiega Ezio Raimondi, nella Roma del primo Seicento, questo «programma di moralizzazione della letteratura»⁵ aveva il suo cuore pulsante nell'umanesimo retorico della cultura gesuitica, il cui interprete d'ufficio era Famiano Strada, «uno dei professori più illustri della Compagnia»⁶. All'interno delle sue *Prolusiones academicae*, infatti – in particolare disquisendo intorno alla Poetica –, Strada aveva dissertato «a lungo di quella che egli chiamava la poesia impudica moderna e si era sforzato di dimostrare che non esisteva poesia autentica la quale non giovi al bene pubblico»⁷. Per Raimondi, le pagine del padre gesuita costituiscono «un documento quanto mai sintomatico di un gusto letterario che in sostanza non rinunciava all'eredità del Rinascimento» ma lo convogliava nel moralismo della Controriforma, e che «non scomponeva la tradizione in un grande catalogo di

¹ Cfr. Bracciolini, Barberini, Kapsberger, 2006 p. X, p. LIII, p. XXXVII e p. XLV.

² Salvarani, 2009 p. 329.

³ Bracciolini, Barberini, Kapsberger, 2006 p. VIII.

⁴ Cfr. Federico Ubaldini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 10.

⁵ Raimondi, 1966 p. 30.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

squisitezze alessandrine, ma ne faceva, anzi, una misura ideale del presente con un sentimento vivo dell'antico e della sua compostezza virile secondo lo spirito di una *Ratio studiorum* non ancora barocchizzata dal mito dell'invenzione ingegnosa o epigrammatica, come accadrà più tardi con il Graciàn e il Tesauro, e ancora vicina al classicismo cinquecentesco di un Muret», secondo il quale «la poesia non è un 'impetus animi' incontrollato e neppure un sistema chiuso di norme e di vincoli, ma nasce da una natura generosa, pronta a esprimere ciò che concepisce in un linguaggio alto di genere nobile, e dal rispetto, dall'osservazione di certi 'praecepta'»¹.

Alla corte dei Barberini, questa cultura accademica era particolarmente viva nell'animo di un altro importante esponente della 'Compagnia di Gesù', Agostino Mascardi. Per Raimondi, Mascardi nel teorizzare la necessità di una «poesia ben regolata»² – ossia di una consuetudine letteraria in cui l'imitazione avveniva «per maturità d'elezione» più che «per empito d'ingegno»³ – si rese portavoce della sensibilità poetica dell'*entourage* barberiniano, dove tutti gli intellettuali erano «egualmente convinti, anche se con molte oscillazioni, che lo sviluppo della poesia moderna verso nuovi campi d'espressione dovesse attuarsi mediante un trapianto di forme antiche e gravi lungo una linea di risentita saggezza umanistica, non diversamente da quanto accadeva [...] con il nuovo recitativo musicale»⁴. Secondo Raimondi, inoltre, Mascardi fu tra i classicisti romani quello più attento ai problemi della vita interiore e delle passioni, tant'è vero che fu proprio lui a delineare «il panorama più ricco delle formule stoiche che circolavano nella Roma del tempo»⁵; a guardar bene, infatti, per Raimondi, «gli uomini del classicismo romano non potevano prospettarsi l'idea di una dignità magnanima, di una tenerezza alta e severa, se non attraverso la lezione stoica, la quale toccava [...] le radici stesse della vita interiore, tanto più quando confluiva in quell'introspezione dell'anima cui educava, con un apparato corposo di immagini e in una solitudine di milizia, l'esame di coscienza gesuitico»⁶. Ciò significa, tra l'altro, che la stilizzazione scenografica che questi letterati traevano «dal culto dell'antico non aveva soltanto un fine iperbolico e

¹ *Ivi*, p. 31.

² Citato in Raimondi, 1966 p. 32.

³ Raimondi, 1966 p. 32.

⁴ *Ivi*, p. 33.

⁵ *Ivi*, p. 37.

⁶ *Ivi*, pp. 37-38.

decorativo, ma doveva anche servire di guida alla conoscenza e al dominio di sé»¹. Esemplificativa è in tal senso la poesia di Giovanni Ciampoli, dove l'autore tentò «una trasposizione drammatica in chiave stoica della propria vicenda personale»², assecondando perfettamente lo spirito della Controriforma, visto che, come già detto, nella sua *Poetica sacra* muove «dall'idea di una poesia fondata sul vero dell'esperienza, e non sulla 'menzogna' degli 'arnesi retorici', e dal progetto di sostituire alla favola mitologica la meditazione, e la storia»³. Come ci spiega Raimondi, nella letteratura barberiniana, «per quanto intorpidita da un empito moralistico, tale esigenza di verità restituiva l'uomo a un paesaggio familiare, a una elegia contemplativa di impressioni e di memorie legate alla storia di un'anima, e si configurava quasi come un classicismo della natura»⁴; in questo modo, infatti, nascevano «nuove aperture di paesaggio, di una scenografia che scomponeva il *locus amoenus*, o *horridus*, manieristico-barocco per attingere a tratti un sapore di immagine pittoresca ripresa come dal vero»⁵. Tutto ciò, per Raimondi, indica una volta di più come il classicismo vagheggiato dagli intellettuali barberiniani «tendesse a un ideale di naturalezza 'affettuosa'» anche se poi si trattava «di una naturalezza che non usciva dalle regole di un costume illustre, che s'accordava agevolmente con le forme celebrative di una società raffinata e feudale, immersa negli splendori del barocco romano, e il cui poeta eroico restava il Tasso» visto che «con il suo mito di una bellezza fatta idea, il patetico tassiano dava anche l'avvio alla nuova eloquenza classicistica e ne costituiva, anzi, un punto di riferimento quasi necessario di fronte alle riserve o alle preclusioni dell'intellettualismo marinistico»⁶.

La compostezza, dunque, «la 'concinnitas morum' che la poetica classicistica degli scrittori romani apprendeva dal Tasso e dalla lezione degli Antichi, sebbene poi fosse tutta mossa da interni fremiti barocchi e si esponesse subito alle avventure verbali di un concettismo perplesso», secondo Raimondi, «entrava intanto nella tradizione moderna come un valore di vita e di stile, come un'esigenza di schiettezza concitata e eloquente

¹ *Ivi*, p. 38.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 39.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 40.

che in modo sia pure confuso e accademico involgeva un'etica letteraria più severa, più vicina all'uomo e al suo teatro interiore»¹.

Se come pensavano i Gesuiti, «il fine della poesia è il bene e l'utile di una ordinata *res publica* cristiana» ne consegue, quindi, – come aveva già dichiarato Tasso nel *Cataneo ovvero de gli idoli* –, che i salmi e gli inni sacri costituiscono il genere di poesia più conveniente al pontificato post-tridentino². Il papato di Urbano VIII, «con il fastoso mecenatismo che esaltava le lettere, le scienze e le arti per fare della Santa Sede il centro splendido e superbo di una cultura moderna, in cui la spiritualità di una trionfante Riforma cattolica poteva ormai assimilare le linfe più profonde dell'umanesimo, parve davvero instaurare il 'sacro regno' prefigurato dal Tasso»³.

Generi chiave di quest'epoca furono il poema e, sul modello del *ballet politique* francese, la favola pastorale-politica; quest'ultima, messa a punto da Bracciolini, è una pastorale in cui compaiono riferimenti diretti all'attualità e che talora, grazie alle sperimentazioni braccioliniane, si richiama «al Trecento e in generale a forme complesse e artificiose prerinascimentali»⁴.

Discepolo prediletto del Papa-poeta fu il nipote Francesco che, in qualità prima di 'cardinal nepote' e poi di segretario di Stato, divenne la persona più potente nella curia dopo il pontefice, di cui fu agente e confidente, ma al quale rimase sempre legato da una condizione di subalternità psicologica, prima che di potere⁵. Francesco, quindi, non fu mai completamente autonomo, tuttavia, tenne molto alla sua carica e non volle che venisse offuscata neppure dalla nomina a cardinale dell'ambizioso e arrogante fratello minore Antonio; incarico al quale egli si era opposto fermamente per lungo tempo⁶. Il pontefice stesso, considerando l'indole del nipote più giovane, lo tenne lontano da Francesco, incaricandolo di numerose legazioni all'estero⁷.

Il 'cardinal nepote', che per compiacere lo zio fu anch'egli autore di elegie, odi ed epigrammi latini composti sul modello dei *Poëmata*, e rimasti quasi del tutto inediti⁸, ebbe un ruolo chiave nel plasmare le ambizioni intellettuali, oltre che politiche, della

¹ *Ivi*, p. 41.

² Baffetti, 2007 p. 191.

³ *Ibid.*

⁴ Bracciolini, Barberini, Kapsberger, 2006 p. XV.

⁵ Cfr. Fortuzzi, i.c.s. p. 10 e p. 33.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 33.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 33-34.

⁸ Cfr. Costanzo, 1970 p. 109.

famiglia Barberini nella Roma del Seicento e, più ampiamente, nello scenario culturale europeo¹. Avendo chiara percezione del fatto che il nuovo *status* della sua famiglia, all'indomani dell'elezione dello zio Maffeo al soglio pontificio, imponeva non solo l'acquisizione e l'accrescimento di un cospicuo patrimonio economico e finanziario ma anche la conquista di quello che Pierre Bourdieu avrebbe poi chiamato un 'capitale culturale' – connesso e tramutabile a sua volta in capitale sociale e in capitale simbolico – , Francesco fu grande mecenate, bibliofilo e collezionista di opere d'arte e oggetti preziosi.² Notevole fu il suo interesse per le arti figurative: oltre che della costruzione del suo palazzo, si incaricò del restauro di numerose chiese (dalla basilica di San Giovanni in Laterano a San Lorenzo in Damaso) e della protezione di diversi artisti, tra i quali soprattutto Gian Lorenzo Bernini; protezione che gli permise di formare la sua rinomata pinacoteca.³ Visto che, nell'ambito del mecenatismo culturale da lui promosso, «l'istituzione, il controllo diretto, o il sostegno di comunità erudite costituiva una delle principali strategie politiche della famiglia papale per la riaffermazione internazionale della Chiesa di Roma»⁴, il cardinale Barberini fu membro o protettore di varie accademie come l'Accademia dei Lincei, l'Accademia di lettere greche e latine dei Basiliiani e l'Accademia degli Umoristi⁵. Abilmente guidata dal 'cardinal nepote' e dai suoi ministri, quest'ultima fu probabilmente l'Accademia romana più attiva e frequentata, e, attraverso le sue dotte celebrazioni, erudite commemorazioni e correnti adunanze, costituiva «uno dei luoghi privilegiati nei quali con più evidenza si rifletteva il mecenatismo che alimentava i folti sciami delle 'Apes Urbanae'»⁶. Come scrive infatti Alessandro Spila:

La protezione delle accademie costituì certamente uno degli aspetti più significativi nell'ambito dell'affermazione del potere intellettuale dei Barberini quale manifestazione della supremazia della Chiesa di Roma. Accanto al sostegno delle lettere, delle scienze e delle arti nelle sue più alte forme, gli allestimenti di spazi interni, di feste e cerimonie rappresentavano un mezzo di comunicazione di

¹ Cfr. Westheider, Philipp, 2019 p. 35.

² Cfr. *ivi*, pp. 35-36.

³ Cfr. Merola, 1964 p. 175.

⁴ Spila, 2016 p. 69.

⁵ Cfr. Fortuzzi, i.c.s. p. 13 e p. 15.

⁶ Bellini, 2009 pp. 133-134.

altrettanta importanza, secondo la nuova concezione di stile e di immagine barocca di cui i Barberini furono inventori.¹

Nel corso della sua lunga carriera ecclesiastica, il ‘cardinal nepote’ coltivò quindi interessi variegati, che spaziavano dalla poesia alla teologia, dalla storia alla storia dell’arte e che «non si limitavano ad una semplice e distaccata esercitazione intellettuale ma lo impegnavano attivamente attraverso una intensa opera di committenze, di studi e ricerche sfocianti spesso in pubblicazioni a stampa»². Francesco è ricordato anche per essere stato cultore delle scienze naturali, con particolare riguardo alla botanica, tant’è vero che nel suo giardino allestì una ricca raccolta di piante rare ed esotiche³ ancora oggi visitabile; come dimostra la sua traduzione dei *Ricordi* di Marco Aurelio – eseguita «con uno stile aderente al testo e una grande attenzione al linguaggio»⁴ –, studiò con zelo la lingua e la letteratura greca e nutrì grande interesse per il mondo antico, sia per il mondo classico, seguendo la tradizione rinascimentale, sia per il mondo medievale, che era stato per lungo tempo misconosciuto⁵. La sua sete di conoscenza lo spinse ad accumulare una delle più importanti collezioni librerie europee del Seicento, nella quale riunì opere contemporanee italiane e straniere ma soprattutto testi antichi e manoscritti di pregio; gli instancabili bibliotecari della ‘Barberina’, infatti, si impegnavano a procurargli i testi più rari e preziosi riguardanti soprattutto opere dei Padri della Chiesa e di agiografia⁶. Assecondando lo spirito controriformistico dell’intransigente zio Urbano, Francesco, specialmente nella prima fase del pontificato, si interessò soprattutto a scritti e progetti editoriali che ristabilivano l’originalità e la veridicità della dottrina cattolica, assolvendo quindi a compiti di evangelizzazione⁷. Oltre allo spiccato gusto per il collezionismo – nel Palazzo Barberini ‘alle quattro fontane’ allestì un ricco museo in cui raccolse epigrafi, gemme incise, sculture, monete e medaglie⁸ –, fu animato da una notevole passione per la documentazione filologica e iconografica che lo spinse a commissionare l’edizione di testi antichi nonché la riproduzione di mosaici e affreschi medievali.⁹ Tra il 1624 e il

¹ Spila, 2016 p. 71.

² Barberini, 1994 p. 128.

³ Cfr. Merola, 1964 p. 175.

⁴ Schettini Piazza, 2007 p. 118.

⁵ Cfr. Barberini, 1993 p. 128.

⁶ Cfr. Fortuzzi, i.c.s. p. 96 e p. 103.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 104; cfr. Petrucci Nardelli, 1985 p. 192.

⁸ Cfr. Barberini, 1993 p. 128.

⁹ Cfr. *ibid.*

1625, infatti, poco dopo l'elezione di Urbano VIII, finanziò il restauro dei mosaici medievali fatti realizzare da Leone III nell'attuale basilica di San Giovanni in Laterano, un'importante operazione artistica che celava in realtà un intento di propaganda politica tesa a favorire una visione controriformistica del primato papale, a spese dei principi mondani.¹ Il 'cardinal nepote', infatti, affidò l'interpretazione iconografica dei mosaici a Nicolò Alemanni, il quale nella controversa opera *De lateranensibus parietinis*, avendo come punto di riferimento le idee espresse da Roberto Bellarmino e Cesare Baronio, basò la sua interpretazione delle pitture parietali sul concetto di *translatio imperii*, che – sin dai tempi della lotta per le investiture –, denotava la dipendenza dell'impero d'Occidente dal papato e il diritto papale di interferire negli affari laici.²

Amante della filologia, appassionato del particolare curioso e inedito, il 'cardinal nepote' rivestì dunque un ruolo fondamentale nella cultura romana del primo e medio Seicento: non solo, infatti, contribuì significativamente ad ampliare e sistemare la biblioteca 'Barberina' ma esercitò anche una costante opera di mediazione tra gusto letterario e gusto figurativo, sia direttamente – come committente –, sia indirettamente – tramite il maestro di camera Cassiano del Pozzo –, ma soprattutto, come afferma Mario Costanzo:

promosse la svolta dal “maraviglioso” barocco a un'idea di classicità intesa come grazia, leggiadria e “vaghezza” musicale, curiosità antiquaria e gusto del peregrino “archeologico”, in un senso che oggi si definirebbe moderato-barocco e quasi pre-arcadico.³

¹ Cfr. Herklotz, 1995.

² Cfr. *ibid.*

³ Costanzo, 1970 p. 123.

1.2 *Federico Ubaldini: ritratto di un erudito e medievista tra Urbino e Roma*

Salutato dai suoi contemporanei come «il più erudito uomo che sia vissuto e viva, dal '400 in qua»¹, Federico Ubaldini discendeva dalla vetusta casata degli Ubaldini, originaria del Mugello, famosa in Italia fin dal VII secolo per aver ricevuto da Carlo Magno numerosi privilegi e da Ottone II, nel 975, il titolo di 'Conti del Sacro Romano Impero'.² Gli Ubaldini si erano distinti, nel corso dei secoli, per essere stati valenti uomini d'arme e di chiesa: molti avi di Federico sono infatti presenti nella *Commedia* (ad *Inf.*, X, 120 compare il cardinale Ottaviano; ad *Inf.*, XXXIII, 13-15 l'arcivescovo Ruggieri; a *Purg.*, XIV, 105 Ugolino d'Azzo e a *Purg.*, XXIV, 28-30 Ubaldino della Pila) mentre altri furono personaggi di spicco nelle vicende politiche del loro tempo.³ Ugolino della Pila, ad esempio, è noto per aver firmato, con altri fuoriusciti fiorentini – tra i quali Dante Alighieri – il cosiddetto Patto di San Godenzo, un'alleanza contro il governo nero della loro città; Madonna Cia o Marzia – menzionata nella *Cronica* di Matteo Villani e nella *Vita di Cola di Rienzo* – è ricordata per aver difeso, in assenza del marito Francesco Ordelaffi da Forlì, la rocca di Cesena dall'assedio del cardinale Albornoz; Giovanni d'Azzo fu invece capitano delle soldatesche di Galeazzo Visconti, mentre il conte Ottaviano Ubaldini fu celebre per essere stato consigliere e amico fraterno – secondo alcuni addirittura fratello biologico – del signore rinascimentale Federico da Montefeltro⁴. Federico – che per esattezza discendeva dall'illustre ramo degli Ubaldini della Carda⁵, signori del contado urbinato – nacque «forestiero»⁶ – come scrive egli stesso nella prefazione alla sua edizione delle *Rime* petrarchesche – nel 1610 a Siena, figlio dei conti Ubaldino e Fulvia Sergardi⁷, appartenente, quest'ultima, ad una nobile famiglia senese⁸. Assieme ai fratelli Bernardino e Antonio Maria, egli fu l'ultimo rappresentante degli Ubaldini di Montevicino, territorio appenninico del ducato urbinato (assunsero tale carica

¹ Citato in Vitaletti, 1924b p. 2 n.5.

² Cfr. Mezzanotte, 1979 pp.486-487; cfr. Vitaletti, 1924b p.1.

³ Cfr. *ivi*, p. 487 n.1; cfr. *ibid.*

⁴ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 487.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 488.

⁶ Qui e altrove, cito il testo da un esemplare dell'edizione delle *Rime* di Francesco Petrarca, curata da Federico Ubaldini nel 1642, presente nella Biblioteca Nazionale di Napoli.

⁷ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 488; cfr. Comboni, 2020 p. 304.

⁸ Cfr. Lancioni, 2006 p. 61.

dal 1686 i conti di Apecchio)¹. Per la mancanza di documenti relativi a quel periodo, poco è noto degli anni dei suoi studi ma è probabile che il giovane patrizio si sia formato tra Urbino e Firenze². I suoi genitori, infatti, risiedevano a Casteldurante – l'attuale Urbania –, a pochi chilometri dal ducato di Pesaro-Urbino, ed è certo che qui Federico abbia trascorso lunghi soggiorni proprio in quella felice congiuntura storica in cui, per volere dell'ultimo erede dei Della Rovere, Francesco Maria II, Pesaro perdeva centralità a favore di Casteldurante³. Il duca, infatti, aveva fatto trasferire qui la corte e, soprattutto, aveva fatto allestire una cospicua biblioteca che, dopo la sua morte, andrà in parte a costituire il fondo più antico dell'attuale biblioteca Alessandrina.⁴ A Casteldurante il palazzo degli Ubaldini era situato proprio a pochi passi dalla libreria di Francesco Maria II e non è difficile presumere che questo luogo di cultura fosse ammirato⁵, e frequentato, anche dal giovane Federico, il quale, lasciata la città natale, si recò per qualche tempo a Firenze⁶, dove strinse amicizie fondamentali per il suo futuro di studioso e uomo di chiesa. Qui, infatti, conobbe il letterato Nicola Villani e iniziò la sua amicizia con l'erudito Carlo di Tommaso Strozzi, che resterà per tutta la sua vita prezioso collaboratore delle sue ricerche⁷, e che probabilmente lo presentò, prima del 1628, al cardinale Francesco Barberini.⁸

Il nipote del pontefice Urbano VIII – in onore del quale Casteldurante, nel 1636, fu ribattezzata Urbania⁹ –, prese sotto la sua protezione il giovane Federico, il quale – come si ricava dalla lettera di dedica allo stesso cardinale premessa ad una copia dell'*Admirandum sive de magnitudine Romana* di Giusto Lipsio¹⁰ – nel 1628, o poco prima, lo seguì a Roma¹¹. Qui Federico entrò in contatto con il clima culturalmente vivace e aperto della curia romana, un centro cosmopolita di arte ed erudizione che lo dovette impressionare molto. Oltre che per gratitudine e per ragioni di ordine economico¹², infatti,

¹ Cfr. *ivi*, p. 73.

² Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 488; cfr. Comboni, 2020 p. 304.

³ Cfr. Mezzolani, 2020 p. 145.

⁴ Cfr. Di martino, Nuccetelli, 2011 pp. 129-130.

⁵ Cfr. Mezzolani, 2020 p. 145.

⁶ Cfr. Comboni, 2020 p. 304.

⁷ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 488.

⁸ Cfr. Barberini, 1993 p. 144 n.32.

⁹ Cfr. Mezzolani, 2020 p. 145.

¹⁰ Cfr. Mezzanotte, 1979 pp. 488-489.

¹¹ Cfr. *ivi*, p. 488.

¹² Apprendo dal saggio storico di Stefano Lancioni, *Gli Ubaldini di Montevicino e Baciucchetto*, (Fano, 2006 p. 71), che gli Ubaldini erano in dissesto finanziario da decenni e avevano contratto debiti «per sostenere cause o mantenere un tenore di vita superiore a quanto consentissero le entrate familiari».

fu sicuramente anche il fascino esercitato dall'intensa attività culturale promossa dal Papa e dai suoi nipoti che spinsero Federico a mostrarsi sempre attento nel preservare buone relazioni con la famiglia Barberini; a f. 209^r del codice Barberiniano latino 3075, ad esempio, è annotata, assieme a quelle fatte da altri dotti e personaggi famosi che volevano dar prova della loro amicizia, una sua donazione alla biblioteca Barberiniana risalente al 2 dicembre del 1636¹.

Grazie alla sua vasta cultura e alle sue doti intellettuali, a Roma il giovane Ubaldini riuscì a farsi conoscere e apprezzare dall'*élite* culturale barberiniana e strinse rapporti amichevoli con molti esponenti della cerchia del 'cardinal nepote'; quando nel 1631 ottenne, tramite i suoi protettori, un canonicato a Urbino², infatti, il frate domenicano Giacinto Lupi, che fu direttore della stamperia del 'Collegio Urbano' e della 'Congregazione di Propaganda Fide', gli inviò da Roma il codice Barberiniano latino 3986, latore di una raccolta di canzoni provenzali, al fine di averne un suo giudizio³. La studiosa Francesca Barberini, inoltre, ci informa che nel ms. Chigiano L V 169, latore dei *Documenti d'amore*, il testo è preceduto da una scritta del medesimo Lupi, datata 20 novembre 1637, che recita: «Al Sig. Conte Federico Ubaldini che favorisca rivedere la seguente opera con darne il suo giudizio»⁴, seguita, poche righe dopo, dalla risposta di Federico, il quale afferma entusiasta che leggendo il libro non vi ha trovato alcuna «cosa che non sia degna della stampa»⁵. Abbiamo infine testimonianza che lo stesso Ubaldini, nel 1632, scrisse con una certa informalità all'erudito Joseph Marie Suares, primo

¹ Cfr. Fortuzzi, i.c.s. p. 118 e n.255.

² Mezzanotte (cfr. *op. cit.*, 1979 p. 491) ci informa dell'esistenza di un'epistola – datata il 15 febbraio del 1632 e contenuta a f. 2^r del codice Barberiniano latino 9231 – in cui Ubaldini scrive al 'cardinal nepote' le seguenti parole: «È parte del mio debito significare a V. E. l'arrivo mio in Urbino e 'l possesso di già preso della gratia hauta per Lei del canonicato». Sempre secondo la studiosa (cfr. *op.cit.*, 1979 p. 491 n.1) sarebbe probabile che, «in occasione di questa nuova dimostrazione di affetto verso Federico», i suoi genitori scrissero due lettere al cardinale Francesco - conservate all'interno del codice Barberiniano latino 9232 - ringraziandolo dei suoi favori. A f. 132 ^r del suddetto codice, infatti, sono leggibili alcune righe di Fulvia Sergardi - risalenti al 1 marzo del 1631 (la lettera di Ubaldino Ubaldini, invece, è datata al 25 febbraio del 1631) - in cui la madre dello studioso urbinato si rivolge a Francesco Barberini scrivendo: «Ho veduto in Federigo mio figliolo quanti e quali siano li oblighi che mi costringono ad essere umilissima serva dell' Eccellenza vostra onde ora ho stimato atto di debbito per tale a lei dedicarmi, accertandola che io, e tutta la casa nostra abbiamo sommamente ambizione dell'onore de suoi comandamenti, de quali mentre io la supplico, a V.E. so devotissima riceverla».

³ Cfr. Barberini, 1993 p. 129; cfr. Mezzanotte, 1978 p. 468; cfr. Mezzanotte, 1979 p. 490.

⁴ Citato in Barberini, 1993 pp. 144-145 n.34.

⁵ Citato in Barberini, 1993 pp. 144-145 n.34.

bibliotecario della ‘Barberina’, chiedendogli di procurargli un libro che interessava a Gabriel Naudé¹.

Sul finire del 1631, quindi, Ubaldini fece ritorno nella sua Urbino; qui, dello splendore della celebre corte montefeltresca si era oramai dissipata ogni traccia: dopo la morte di Guidobaldo II, infatti, il ducato era sprofondato in un grave dissesto finanziario e il duca Francesco Maria II, di indole solitaria e malinconica, si era alienato le simpatie dei sudditi attraverso una politica fiscale vessatoria, aveva ridotto le committenze artistiche ed era stato fautore di un’atmosfera controriformistica, assorbito com’era da scrupolose letture di filosofia e religione². Nel giugno del 1623 Federico Ubaldo, figlio di Francesco Maria II, morì improvvisamente, e quest’ultimo, che nel 1621 aveva volontariamente rinunciato al ducato in favore del figlio, fu costretto a riprendere tra le mani le redini del governo, ma, stanco delle continue pressioni di Papa Urbano VIII – intenzionato ad anettere i territori ducali alla Chiesa –, nel 1624 depose la sua carica e si ritirò a vita privata nel palazzo ducale di Casteldurante, dedicandosi solo agli studi³. In questo lasso temporale, il ducato fu retto da un governatore generale pontificio, monsignor Berlinghiero Gessi, e dopo la dipartita di Francesco Maria II, avvenuta nell’aprile del 1631, il cardinale legato del Papa, Antonio Barberini, prese ufficialmente possesso del ducato, insediandosi solennemente nel palazzo ducale⁴.

Ubaldini tornò quindi a Urbino in un momento delicatissimo, quando cioè «il governo papale si stabiliva ufficialmente nel nuovo dominio, cercando l’alleanza e il favore dei sudditi, ancora titubanti».⁵ Subito dopo la devoluzione alla Santa Sede, infatti, nell’ex ducato roveresco si moltiplicarono nuovi sodalizi accademici, nati per soddisfare la precisa volontà, da parte del patriziato cittadino, di perpetuare la cultura e le tradizioni della precedente corte principesca, e di preservare la propria identità, e il proprio prestigio di ceto dirigente, di fronte ai nuovi padroni romani.⁶ In questa temperie, Federico Ubaldini entrò a far parte, a Urbino, dell’Accademia degli Assorditi, a detta di alcuni tra le accademie più antiche d’Italia⁷. In base alla testimonianza del priore Giovanni Gianni,

¹ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 490.

² Cfr. Arbizzoni, 1996 pp. 26-27.

³ Cfr. Scorza, 1980 pp. 67-70.

⁴ Cfr. *ibid.*

⁵ Mezzanotte, 1979 p. 491.

⁶ Cfr. Cevolotto, 2017 p. 26.

⁷ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 491.

storiografo dell'accademia, gli Assorditi videro la luce nel 1540 circa, poiché «si ha notizia per riguardo ad un'adunanza letteraria urbinata, la quale, se anco non aveva forse il titolo d'Assorditi e l'Impresa che poi essi si alzarono, può tuttavia considerarsi siccome diretta loro precorritrice»¹. Dalla medesima fonte, sappiamo che nel 1572, «causa la sollevazione della plebe a motivo d'una nuova imposizione, l'Accademia interruppe gli esercizi, perché molti soci furono banditi e condannati»². Nel 1623, però, gli Assorditi rinnovarono il loro sodalizio nel Convento di San Francesco, «rialzando l'antica Impresa»³ delle Sirene e della nave d'Ulisse e il motto 'Canitis surdis', che, secondo lo storiografo Gianni, lascerebbe intendere che «gli Accademici, li quali entrano a solcare il vasto mare delle scienze e della erudizione, denno stare avvertiti di tener ben chiuse le orecchie alle lusinghe dei vari smoderati piaceri o dell'ozio, se di buon desiderio anelano all'acquisto delle virtù»⁴. Dal convento di San Francesco, l'adunanza letteraria si trasferì poi nella libreria del Palazzo Ducale, «per convenire talvolta nella platea del teatro e nell'anticamera degli Eminentissimi Legati, e di quando in quando in casa di Giulio Veterani, ove poi per lunga serie d'anni ebbe sede fissa»⁵. Il periodo di massima prosperità e di progresso degli Assorditi «va dal 1628 al principio del secolo XVIII»⁶ e occorre fare speciale menzione dello zelo accademico «per riguardo alla recitazione del primo atto della sua tragedia, intitolata il *Conte Ugolino*, che Giovan Leone Sempronij, autore del poema il *Boemondo* e di un volume di *Rime*, fece fra gli Assorditi nella tornata del 3 agosto 1632»⁷. Tale fervore teatrale «andò crescendo, quando il Pontefice Clemente XI, il quale sin da' suoi giovani anni era degli Assorditi, volle accordar loro favori e protezione»⁸. Primo e più importante beneficio papale venne elargito «in attinenza alla sede del sodalizio»⁹, che dalla casa di Veterani fu spostata in due stanze del palazzo Apostolico «che si dicevano del Magnifico, per essere state a suo tempo dimora di Giuliano de' Medici»¹⁰.

¹ Citato in Maylander, 1926 p. 383.

² Citato in Maylander, 1926 p. 382.

³ Maylander, 1926 p. 384.

⁴ Citato in Maylander, 1926 p. 384.

⁵ Maylander, 1926 p. 385.

⁶ *Ivi*, 386.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, p. 387.

Ubalдини divenne membro degli Assorditi con il nome di Lo 'Mperfetto e tra il 26 febbraio e il 7 settembre del 1632 ne ricoprì la carica di segretario¹, «come si legge nel diario manoscritto dell'accademia, che egli stesso in quel periodo redasse»². In questo lasso di tempo, Federico incontrò e strinse rapporti di stima e amicizia con personaggi di grande levatura intellettuale che ritroveremo protagonisti del suo dialogo *Il Giordano o vera Nuova difesa di Dante*: tra gli Assorditi infatti, frequentò Giulio Giordani, Muzio Oddi, Aurelio Corboli, Giulio Veterani, Giovan Leone Sempronio, e nel contempo conobbe il cardinale Giovan Francesco Guidi di Bagno e il suo seguito, ossia il francese Gabriel Naudé e l'olandese Giovan Francesco Sigislando, parente, quest'ultimo, del Puteano e segretario per la corrispondenza latina del cardinale³.

Possiamo immaginare che in tale contesto Ubalдини svolse sicuramente un ruolo di mediazione, visto che era un protetto del 'cardinal nepote' e uno stimato intellettuale della cerchia barberiniana, e, nel contempo, un nobile appartenente a una città, Casteldurante, che si mostrò particolarmente attenta nel preservare la propria identità politica dopo la scomparsa dell'ultimo duca roveresco. È infatti noto che, dopo la devoluzione, i Durantini, accanto alle api barberiniane, conservarono nel loro stemma il giglio guelfo, simbolo della fondazione duecentesca della città a opera del vescovo francese Guglielmo Durante⁴. In questo complicato periodo, quindi, di certo l'azione di Ubalдини fu tesa ad agevolare il transito dalla vecchia alla nuova autorità politica, fungendo da paciere tra le due fazioni della nobiltà urbinata e del potere pontificio.

Nel 1633, in occasione della morte della madre, Federico compose un'ode latina, la *Oratio habita in funere F. Sergardiae Ubaldinae comitis*, pubblicata in Giovanni Antonio Manasangue⁵, «insieme all'orazione funebre e a liriche di altri accademici composte per la stessa occasione»⁶.

Nel 1635, dopo aver cercato invano di ottenere l'incarico di bibliotecario della 'Barberina' – essendo venuto a conoscenza del fatto che a Joseph Marie Suarès era stato

¹ Mi preme segnalare che per gentile concessione di Federico Marcucci - responsabile del Fondo Antico della Biblioteca Universitaria di Urbino – ho appreso (e constatato, grazie all'indicizzazione inviata dal bibliotecario) –, che negli *Atti* dell'Accademia degli Assorditi, conservati presso la suddetta biblioteca, non sono presenti prolusioni o componimenti appartenenti a Ubalдини.

² Mezzanotte, 1979 p. 491.

³ Cfr. Maylender, 1926 pp. 385-386; cfr. Mezzanotte, 1979 pp. 491-492.

⁴ Cfr. Mezzolani, 2020 p. 145.

⁵ Cfr. Comboni, 2020, p. 305.

⁶ Mezzanotte, 1979 p. 492.

assegnato un vescovato –, Ubaldini fece ritorno a Roma, dove riprese a frequentare gli studiosi della curia, in particolar modo gli intellettuali Lucas Holstenius e Lucas Wadding, grazie ai quali approfondì le sue conoscenze relative alle Sacre scritture e all'agiografia, tanto che nel 1638 curò, per i tipi vaticani, l'edizione postuma del Milesio delle opere e della vita di San Damaso Papa, cui premise una biografia di quest'ultimo.¹ Grazie ai suoi studi, Ubaldini divenne – nella Roma della prima metà del Seicento – l'esploratore e il ricercatore dei terreni allora in gran parte ignoti, o mal noti, del Medioevo romano.² Agli inizi del secolo scorso, infatti, un insigne filologo, Santorre Debenedetti, additava in Federico Ubaldini, Alessandro Tassoni e Francesco Redi, i principali provenzalisti del Seicento italiano³. Vero modello per la formazione medievistica di Ubaldini fu il conterraneo Angelo Colocci, «uomo di chiesa e sottile ricercatore di ogni antica bellezza»⁴, le cui carte manoscritte – lasciate «alla Libreria Vaticana dal dottissimo Fulvio Orsini»⁵ – non gli fu difficile avere tra le mani ed esaminare⁶. L'umanista Colocci si interessò vivamente alla metrica e ai rapporti che intercorrono tra le lingue romanze delle origini⁷; egli fu infatti l'unico intellettuale del suo tempo a occuparsi di letteratura medievale portoghese – anche se della lingua portoghese ebbe una conoscenza imperfetta –, e possedette anche antichi manoscritti castigliani e catalani, «pure se la sua conoscenza del castigliano e del catalano era anch'essa molto scarsa, come dimostrano due sue traduzioni, una dal castigliano e una dal catalano di testi considerati di scarso valore, che furono ritenuti dallo Ubaldini due sue opere»⁸. Colocci ebbe interessi disparati e fu autore di studi linguistici comparativi tra forme poetiche occitaniche e forme poetiche italiane delle origini – in particolar modo i Siciliani, Dante e Petrarca⁹ –; per l'erudito cinquecentesco, infatti, «i Siciliani, come Dante e Petrarca, conoscevano di prima mano i testi dei trovatori occitanici e a loro si rivolgevano, in certo modo, come a modelli poetici, anche nelle opzioni linguistiche»¹⁰. I suoi studi avevano un duplice obiettivo: ricostruire la storia della

¹ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 493; cfr. Petrucci Nardelli, 1985 p. 56.

² Cfr. Federico Ubaldini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 5.

³ Cfr. Debenedetti, 1995 p. 363.

⁴ Vitaletti, 1924a p. 61.

⁵ Citato in Vitaletti, 1924a p. 61.

⁶ Cfr. Vitaletti, 1924a p. 61.

⁷ Cfr. * 1982, p. 108.

⁸ * 1982, p. 108.

⁹ Cfr. Frasso, 2010 pp. 224-225.

¹⁰ Frasso, 2010 p. 225.

lirica medievale, e, al fine di intervenire nel dibattito sulla questione della lingua, «conoscere i meccanismi che permetterebbero di elaborare una “norma linguistica” per la lingua poetica italiana»¹.

L’umanista jesino divenne per Ubaldini una vera e propria guida, anche, come osservava Debenedetti, nel metodo di lavoro a «postille e appunti staccati, risposte a saltuarie domande di metrica e di lingua, confronti dell’italiano antico [...] col provenzale, copie e tavole parziali»². Gli interessi letterari di Colocci erano subordinati a quelli linguistici³, i suoi studi lessicali e grammaticali, infatti, dischiusero a Ubaldini nuove strade, tant’è vero che, come ricorda Guido Vitaletti, ci accade spesso di sorprendere quest’ultimo non solo come «annotatore di autografi o di codici appartenenti»⁴ all’erudito di Jesi, ma soprattutto, «sia pure con intendimenti e mezzi nuovi»⁵, quale seguace delle sue direttive. A testimonianza dell’inequivocabile debito culturale contratto nei confronti dell’umanista cinquecentesco, a partire dal 1642, Ubaldini compose, in varie stesure, un’operetta, la *Vita di Monsignor Angelo Colocci*, dove «con evidente passione e partecipazione»⁶, si rese biografo del grande erudito, le cui gesta narrò al pari dell’agiografia di un Santo o di un predicatore⁷.

Nel dibattito coevo sulla questione della lingua, *l’Apologia delle rime di Serafino Aquilano*, curata da Angelo Colocci, costituisce il primo documento noto in cui è teorizzato il concetto di lingua cortigiana⁸; Colocci sostenne infatti l’esistenza di una lingua comune, un modello che costituiva la sintesi dei tratti più nobili dei volgari italiani, e, all’interno dei suoi zibaldoni, non perse occasione per elogiare il valore esemplare della lingua di Petrarca, le cui caratteristiche erano, a suo avviso, non puramente fiorentine ma assai vicine a tale modello⁹. A f.1r del Vaticano latino 4817, infatti, Colocci scrive che, anche quando «ben in Italia non sia lingua comune, certo quella che | Petrarca di tante lingue ha facto per imitatione è comune»¹⁰, in quanto, come possiamo leggere nei ff. 39r-v dello stesso zibaldone, tanti «mostri di parole che sono in dante e non poche in petrarcha

¹ *Ibid.*

² Debenedetti, 1995 p. 350.

³ Cfr. Cannata Salamone, 2006 p. 213.

⁴ Vitaletti, 1924a p. 61.

⁵ *Ibid.*

⁶ Federico Ubaldini, *Documenti d’amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 pp. 7-8.

⁷ Cfr. Italia, 2018 p. 383.

⁸ Cfr. Frasso, 2010 p. 226.

⁹ Cfr. Bernardi, 2010 p. 82.

¹⁰ Citato in Bernardi, 2010 p. 82.

di tutto la cagion è stata la imitatione che poche parole vi sono che non siano o de gli antiqui siculi o de lemosini o di vicini allemosini [...]»¹. Colocci fonda la sua concezione linguistica sulla realtà poliglotta del mondo delle corti e sulle pagine dantesche del *De vulgari eloquentia*²; come ha recentemente osservato Carlo Pulsoni, «in ragione delle affinità di posizioni sulla questione linguistica fra Trissino e Colocci»³, non è da escludere che i due abbiano discusso dei loro punti di vista dinanzi al codice del *De vulgari eloquentia*, portato a Roma da Trissino, e dal quale sappiamo che Bembo e Colocci si fecero esemplare ciascuno una copia.⁴ A f.62v del Vaticano latino 4817, inoltre, abbiamo testimonianza di ulteriori discussioni tra Colocci e Trissino riguardo ai vocaboli appartenenti alla lingua comune e un'eco di tale passo è rilevabile all'interno dei *Dubbi grammaticali* di Trissino, il quale, nel dialogo il *Castellano* sembra ripercorrere l'opinione colocciana riguardo la lingua di Dante e Petrarca, che, a suo avviso, essendo composta di elementi tolti da vari altri dialetti italiani, non si può «con verità nominare fiorentina né toscana»⁵, bensì «italiana»⁶. Alla luce di ciò – come asserisce Pulsoni – sembrerebbe proprio che Colocci abbia svolto «un ruolo di ghost-writer, o più semplicemente di suggeritore del Trissino, ancora tutto da studiare e sul quale converrà riflettere»⁷, sulla base anche del noto passo della *Vita* di Ubaldini:

Non è da ammirarsi se Angelo, così esperto in questa favella, sia introdotto da Piero Valeriano nel dialogo di essa a raccontare il discorso seguito in una cena del Card. Giulio de' Medici sopra il nome della nostra lingua: inclinava il Colocci, secondo si mostra nella suddetta narratione, all'opinione di Gio. Giorgio Trissino, anzi come si raccoglie dall'Ercolano del Varchi, il Colocci aiutò con alcune ragioni l'opinione di esso Trissino per chiamarla lingua Italiana: il che con ingenuità lombarda confessa l'istesso Trissino nel suo Castellano.⁸

Nella biografia colocciana inoltre, Ubaldini accenna anche a un aspetto minore dell'attività letteraria di Colocci, ossia ad un *corpus* latino di racconti faceti che, come è

¹ Citato in Frasso, 2010 p. 225.

² Cfr. Bernardi, 2010 p. 81.

³ Pulsoni, 2008 p. 464.

⁴ Cfr. Pulsoni, 2008 p. 449.

⁵ Citato in Pulsoni, 2008 p. 466.

⁶ Citato in Pulsoni, 2008 p. 466.

⁷ Pulsoni, 2008 p. 468.

⁸ Federico Ubaldini, *Vita di mons. Angelo Colocci*, 1969 pp. 94-96.

noto, ci è pervenuto in maniera disorganica nel ms. Vaticano latino 3450, e che, secondo Ubaldini, sarebbe stato composto dal letterato jesino sul modello del *Facietiarum libri* di Poggio Bracciolini¹.

La *Vita di Monsignor Angelo Colocci* rimase, per ragioni a noi ignote, inedita, e solo molto più tardi, nel 1673, apparve postuma in latino, una redazione, quest'ultima, che andrà a costituire «la base per quella che un secolo dopo ebbe a scrivere l'abate Gianfranco Lancellotti (1772)»². La snella biografia, «che già Pierre de Nolhac classificava come «une très rare plaquette»»³, fu quindi originariamente scritta in italiano; di essa, purtroppo, non possediamo più il primo abbozzo e la redazione italiana definitiva è tramandata dal codice Barberiniano latino 4882, dove l'opera è dedicata non più al cardinale Francesco Barberini ma al Cavaliere Cassiano Del Pozzo⁴. Fedelmente tradotta dall'originale italiano, la *Vita di Monsignor Angelo Colocci* fu pubblicata, come detto poc' anzi, molto più tardi e «facente parte, almeno per il formato tipografico, di una collanella di scritti consimili che alcuni editori venivano apprestando in Roma»⁵. Secondo Guido Vitaletti, «visto che la lettera dedicatoria porta la data del 1653»⁶, forse la traduzione dovette appartenere allo stesso Ubaldini⁷. L'amore del Colocci per ogni antichità e per i libri in ispecie costituisce il tema principale della biografia ubaldiniana, nella quale l'autore ci tramanda notizie intorno alla vita di Colocci che, altrimenti, sarebbero andate per sempre perdute, e ci descrive iscrizioni e curiosità adunate nei famosi 'Orti Colocciani'⁸. Da studioso attento e coscenzioso qual era, infatti, Ubaldini si preoccupò di raccogliere per il suo scritto notizie quanto più sicure possibili: oltre a sfogliare, in prima persona, i manoscritti e gli appunti di Colocci, da una postilla contenuta a f. 75 del ms. Barberiniano latino 4882, sappiamo che quando fu incaricato di vigilare le operazioni della Chiesa nella Marca, egli nominò come comandante di Urbino

¹ Cfr. Smiraglia, 1969 p. 221.

² Vitaletti, 1924a p. 62.

³ *Ibid.*

⁴ Cfr. Vitaletti, 1924a p. 63.

⁵ Vitaletti, 1924a p. 63.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. Vitaletti, 1924a p. 63.

⁸ Cfr. *ivi*, p. 64. Dalla voce su Angelo Colocci del Dizionario Biografico degli Italiani (cfr. * 1982, pp. 106-107) apprendo, infatti, che le raccolte archeologiche degli Orti Sallustiani di Colocci furono «parzialmente descritte dall'Ubaldini su basi documentarie e bibliografiche» e che, grazie ad Ubaldini, sappiamo che «Colocci morto a Roma nel maggio del 1544 fu inumato in un primo momento in S. Andrea delle Fratte e da lì [...] traslato nella chiesa di S. Settimio a Iesi, dove nel 1550 gli sarebbe stata apposta una lapide dai nipoti Giacomo e Ippolito».

un discendente del letterato jesino, il capitano Salvoni, il quale gli fornì dati e documenti nuovi intorno all'illustre antenato¹. Dato che lo studioso dovette aggiornare i suoi protettori, quasi quotidianamente, dei meriti di Colocci e dei progressi del suo lavoro intorno alla sua vita, è quasi certo che le ricerche lessicografiche tratte dagli zibaldoni del letterato jesino, pervenute all'erudito francese Peiresc per conto del cardinale Francesco Barberini, furono ricopiate dallo stesso Ubaldini.²

Grazie al magistero di Colocci Ubaldini capì che ogni suo studio su Dante, Petrarca e, in generale, sulla letteratura del Medioevo, sarebbe stato malsicuro senza una precisa conoscenza della lingua e della letteratura provenzale³; come ha osservato anche Vittorio Fanelli infatti, editore della redazione italiana della *Vita*, «la curiosità per il Colocci sorge nell'Ubaldini proprio quando trova in lui gli stessi suoi interessi che lo portano a ripercorrere lo stesso cammino attraverso le indagini sui nostri poeti delle origini e sui loro legami con la lingua provenzale»⁴. A f. 81 del codice Barberiniano latino 4882, infatti, Ubaldini annota che Colocci «per penetrar meglio le proprietà dei modi e delle voci toscane, ricorse a le scritture de' Provenzali, un volume delle quali fin dal Marchese Francesco di Mantova procurò di avere et hebbe, si come ho veduto dalla restituzione che ne fa egli stesso l'anno 1526 all'ambasciatore di quel Principe presso il Sommo Pontefice in Roma»⁵.

I riferimenti occitanici presenti nell'opera volgare di Petrarca – il quale nel quarto capitolo del *Trionfo d'Amore* cita in modo diretto alcuni trovatori e nel *Canzoniere* ricava alcune immagini dalla lirica trobadorica –, spinsero i principali dotti del XVI secolo – come Pietro Bembo, Angelo Colocci, Ludovico Castelvetro e Fulvio Orsini – a indagare in modo approfondito la cultura provenzale⁶. Questi studiosi, infatti, s'impegnarono proficuamente nella ricerca e raccolta dei manoscritti trobadorici, «nell'intento di conservare e tramandare il maggior numero di testi reperibili in quella lingua, in lezioni il più possibile vicine a quelle originali»⁷. Dopo la loro scomparsa però, l'interesse per la tradizione occitanica si esaurì rapidamente, confluendo «come dato di conoscenza già

¹ Cfr. Vitaletti, 1924a p. 64.

² Cfr. Federico Ubaldini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 7; cfr. Vitaletti, 1924a p. 64.

³ Cfr. Vitaletti, 1924a p. 61.

⁴ Federico Ubaldini, *Vita di mons. Angelo Colocci*, 1969 p. 94 n.168.

⁵ Citato in Vitaletti, 1924a p. 64

⁶ Cfr. Mezzanotte, 1978 p. 459.

⁷ Mezzanotte, 1978 p. 459.

scontato nel canale dell'erudizione secentesca»¹. Nel XVII secolo, infatti, i pochi studi che si concentrarono intorno alla cultura provenzale, consistevano in raffronti «fra i soggetti, i caratteri linguistici e formali della letteratura trobadorica e quelli della letteratura italiana in volgare del Due-Trecento, quasi sempre tesi a stabilire quanto e come la prima avesse influito sulla seconda»². Fu così che, «se si esclude la vaga e superficiale conoscenza dell'argomento dimostrata dal Rossotti, dal Soprani, dal Muscettola e dall'Oldoini»³, che, nelle loro opere, citarono le *Vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux* di Jean de Nostredame, nel Seicento il problema dei rapporti fra provenzale e italiano venne affrontato attentamente, «sebbene a livelli diversi di competenze»⁴, solo da Alessandro Tassoni, Federico Ubaldini e Francesco Redi⁵. Come ci ricorda Santorre Debenedetti, infatti, questi studiosi altro non fecero «che sviluppare la tesi bembiana, già accolta dal Varchi, degli influssi provenzali sull'italiano»⁶, e per le notizie letterarie ricorsero con fiducia all'opera del Nostradame⁷. La posizione di Ubaldini, in particolare, fu antitetica a quella di Tassoni: mentre infatti quest'ultimo si accostò alla poesia occitanica con fare polemico e nelle *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* mostra una certa ambiguità, non lasciando comprendere fino in fondo se l'origine di alcune voci italiane risale al provenzale o se tra le due lingue esistesse una semplice analogia⁸, per Ubaldini invece «l'esistenza di uno stretto legame fra le origini della poesia italiana e quella provenzale era indiscutibile»⁹. Lo studioso urbinato, infatti, nutrendo il sincero desiderio di conoscere le vicende storiche e culturali dell'epoca medievale in modo totalmente completo e imparziale, si accostò allo studio della letteratura provenzale in modo diverso dai suoi contemporanei,¹⁰ tanto che, per il suo impegno filologico, Santorre Debenedetti afferma che, tra i provenzalisti del Seicento, ad Ubaldini «spetta il primo posto»¹¹. Nei suoi zibaldoni, infatti, in particolare nel Barberiniano latino 3993 e nel Chigiano L VI 218, con atteggiamento simile a quello dei

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ivi*, pp. 459-460.

⁴ *Ivi*, p. 460.

⁵ Cfr. Mezzanotte, 1978 p. 460.

⁶ Debenedetti, 1995 p. 363.

⁷ Cfr. Debenedetti, 1995 p. 363.

⁸ Cfr. Mezzanotte, 1978 pp. 460-461.

⁹ Mezzanotte, 1978 p. 466.

¹⁰ Cfr. Mezzanotte, 1978 p. 464.

¹¹ Debenedetti, 1995 p. 365.

dotti cinquecenteschi, Ubaldini esemplificò alcuni usi linguistici dei poeti occitanici, partendo dalle voci provenzali usate da Petrarca nelle sue *Rime*.¹

Avendo già aiutato, nel 1636, Gassendi a svolgere le sue ricerche provenzali ed essendosi guadagnato – attraverso il continuo invio di indici e volumi provenzali – la stima del grande provenzalista francese Peiresc – conosciuto dal ‘cardinal nepote’ durante una sua legazione in Francia nel 1624 –, Ubaldini venne coinvolto dall’erudito francese «nei progetti su Francesco da Barberino e l’antico volgare italiano»², volti a valorizzare il ramo fiorentino e letterato della famiglia Barberini³. Morto Peiresc nel 1637, il ‘cardinal nepote’ affidò a Ubaldini il compito di portare a termine le ricerche su Francesco da Barberino; allo studioso urbinato si deve infatti *l’editio princeps* del solo testo italiano dei *Documenti d’amore* del poeta toscano⁴. Visto che, per la comprensione di quel testo, era indispensabile un’approfondita conoscenza di tutta la letteratura cortese occitanica, Ubaldini intensificò, con attenzione e pazienza, lo studio dei manoscritti degli autori provenzali e volgari italiani presenti nelle biblioteche Barberiniana e Vaticana – in quest’ultima, in particolare, grazie al lascito di Fulvio Orsini, poté leggere i codici trobadorici appartenuti a Bembo e Colocci –, ma si servì, nel contempo, anche di manoscritti messi a disposizione dai suoi amici eruditi, come il fiorentino Carlo di Tommaso Strozzi e il vescovo di Sidonia, monsignor Scannarola⁵. Poiché egli stesso si rendeva conto «delle difficoltà linguistiche presentate dal testo che intendeva pubblicare»⁶, nel dicembre del 1636 scriveva all’amico Carlo di Tommaso Strozzi che «volendo Sua Eminenza fare stampare questo Barberino, mi bisogna leggere di molti di quegli scrittori per trovare cose e parole simili a lui, e così farlo meno aspro e più grato al mondo»⁷.

L’edizione ubaldiniana dei *Documenti d’amore* è un lavoro ancor oggi prezioso poiché presenta una *Tavola delle voci e maniere di parlare più considerabili usate nell’opera di messer Francesco da Barberino* che, come scriveva Debenedetti, «porta un contributo

¹ Cfr. Mezzanotte, 1978 p. 469.

² Federico Ubaldini, *Documenti d’amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 6.

³ Cfr. Fortuzzi, i.c.s. p. 12; cfr. Italia, 2018 p. 386; cfr. Federico Ubaldini, *Documenti d’amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 pp. 6-7.

⁴ Cfr. Federico Ubaldini, *Documenti d’amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 7; cfr. Comboni, 2020 p. 305.

⁵ Cfr. Debenedetti, 1995 p. 361; cfr. Mezzanotte, 1978 p. 466.

⁶ Mezzanotte, 1979 p. 494.

⁷ Citato in Mezzanotte, 1979 p. 494.

alla conoscenza dell'antico toscano che supera di gran lunga tutto quanto si era prodotto, e del quale ancor oggi dobbiamo tener conto».¹ Ubaldini infatti, in conclusione del suo lavoro di edizione, appose un accurato prospetto dei termini più desueti impiegati da Francesco da Barberino nel suo poemetto, specificando per ciascuno di essi il significato, l'eventuale etimologia e fornendo esemplificazioni tratte da vari autori volgari italiani e occitanici. Nella premessa a questa *Tavola*, l'editore spiega di aver voluto confrontare «con gli esempi d'altri scrittori, le voci e le maniere del parlare più considerabili di questo libro, quelle dico, che o non furono mai osservate, o, se si osservarono, non era a bastanza dimostrato che alla loro stagione si usassero comunemente»², al fine di dimostrare che nella maniera in cui Francesco da Barberino ha scritto «anche gli altri autori di quell'età solevano scrivere»³. Ubaldini specifica che gli autori da cui sono tratte le esemplificazioni «o sono del buon secolo, [...] o Provenzali»⁴ e che questi ultimi sono stati introdotti affinché «non pur si veda l'origine del nostro rimare, ma ancor per seguir la mente di messer Francesco Barberino, il quale molto si compiacque di tal lingua»⁵. La *Tavola* presenta inoltre rinvii ad un Indice degli autori volgari e provenzali citati in essa, «corredati ciascuno dell'elenco dei manoscritti o dei testi a stampa donde i citati sono ricavati»⁶; secondo Debenedetti, a parte lo stampato di Ausias March Catalano, che scrisse in limosino, «“gli autori provenzali” son tutti tratti dai manoscritti»⁷, ed è inoltre certo che Ubaldini conobbe tutto quanto «l'erudizione provenzale aveva prodotto per le stampe, non escluse le *Vite* del Nostradame, dalle quali, a vero dire, non deriva alcun verso, ma solo un accenno sulle *Corti d'Amore*»⁸, riguardo alle quali, rispetto all'indeterminata espressione del Nostradame, Ubaldini «dà un suo compimento, identificando gli *Aresti d'Amore* (la -r- fa pensare ch'egli avesse innanzi la traduzione del Giudici, p. 12) con gli *Arrests d'Amour* di Martial d'Auvergne»⁹. Debenedetti puntualizza inoltre che, per gli autori citati, Ubaldini avrebbe potuto specificare il luogo occupato da essi all'interno del manoscritto, in modo da ricostruire, se pure a macchia di

¹ Debenedetti, 1995 p. 368.

² Qui e altrove, cito un testo dell'edizione secentesca dei *Documenti d'amore*, presente nella Biblioteca Nazionale di Napoli.

³ Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, 1640 s.n.p.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Italia, 2018 p. 387.

⁷ Debenedetti, 1995 p. 367.

⁸ *Ivi*, p. 368.

⁹ *Ibid.*

leopardo, la fisionomia dei codici originali perduti avuti dallo studioso, ma, in ogni caso, non manca di elogiare il suo metodo di lavoro, riconoscendogli una certa economia e razionalità.¹ Sfolgiando il codice Barberiniano latino 4000, appare chiaro che lo studioso urbinato aveva intenzione di approfondire le ricerche sugli autori italiani e provenzali citati nella *Tavola*, tracciando le loro biografie e indicando le loro opere maggiori in uno *Zibaldone per far le vite de' poeti toscani e provenzali citati nella «Tavola» del Barberino* di cui, disgraziatamente, rimangono solo poche note nel suddetto codice.²

Da un'analisi che ho personalmente condotto sui testi, la *Tavola delle voci e maniere di parlare più considerabili usate nell'opera di messer Francesco da Barberino* di Ubaldini è stata impiegata nei principali lavori lessicografici del XVII, XVIII e XIX secolo. Nel Seicento, essa risulta infatti conosciuta e utilizzata dagli Accademici della Crusca che compilarono la terza edizione³ (1691) del Vocabolario, e, ne *Le origini della lingua italiana* di Gilles Menage (1685) – primo dizionario etimologico della nostra lingua, è fonte di diverse esplicazioni.⁴

Nel Settecento, secolo in cui l'attività lessicografica conobbe una certa vitalità⁵, la *Tavola* risulta impiegata nella prima grande enciclopedia italiana organizzata in ordine alfabetico, ossia la *Biblioteca Universale Sacro-Profana, Antico-Moderna, In cui si spiega con ordine Alfabetico Ogni Voce, Anco Straniera, Che può avere significato nel nostro Idioma Italiano* (1701) di Vincenzo Coronelli⁶; essa è inoltre citata ne *Il torto e 'l*

¹ Cfr. Italia, 2018 p. 387.

² Cfr. Vitaletti, 1924 p. 69.

³ Nella terza impressione del Vocabolario degli Accademici della Crusca, a pag. 30, nella *Tavola de' nomi degli autori o de' libri citati in quest'opera*, compare la dicitura 'Francesco da Barberino. Documenti d'amore'; a pag. 44, nella *Tavola dell'abbreviature per ordine d'alfabeto: Dove si dà conto delle qualità de' Libri citati, e chi sieno i Padroni delle copie a penna*, gli Accademici specificano, alla voce 'Franc. Barb.', che si sono serviti dello 'stampato in Roma colle annotazioni dell'Ubaldini'. Una serie di analogie indicano l'impiego, da parte dei compilatori, delle suddette annotazioni all'interno del lemmario: a pag. 1568 del Vocabolario compare la voce 'sottiglianza', presente anche nella *Tavola*, e in entrambi i casi è riportato lo stesso significato ('sottigliezza') e le stesse esemplificazioni (una, tratta dai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino, l'altra, dal *Tesoretto* di Brunetto Latini); a pag. 1583 del Vocabolario compare la voce 'spera' che, come nella *Tavola*, presenta tra le varie accezioni quella di termine marinaresco ed esemplificazioni tratte dai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino e dall'*Orlando furioso* di Ariosto; a pag. 1733 del Vocabolario compare la voce 'trovare', che, nell'accezione di 'comporre', presenta lo stesso significato ('poetare') e alcune esemplificazioni (tratte dai *Documenti d'amore*, dalle *Rime* di Cecco Angiolieri e dalle *Rime* dantesche) presenti anche nella *Tavola* di Ubaldini.

⁴ A pag. 35 la *Tavola* di Ubaldini è citata per l'etimologia provenzale della voce 'adesso'; a pag. 81 è citata la voce 'bigordare' della *Tavola*, che ha lo stesso significato del lemma 'bagordare'; a pag. 138, alla voce 'ca', la *Tavola* viene citata per confermare l'uso del troncamento ca' per casa.

⁵ Cfr. Palermo, 2010 p. 785.

⁶ Nel settimo volume, alla voce 'ca', a pag.4, Coronelli, come Menage, cita la *Tavola* di Ubaldini per confermare l'uso del troncamento ca' per casa.

Diritto del non si può, dato in giudizio sopra molte regole della lingua italiana, esaminato da Ferrante Longobardi (1717) di Niccolò Amenta¹ e risulta utilizzata nella quarta edizione (1729-1738) del Vocabolario degli Accademici della Crusca². Sorprendentemente simile alla *Tavola* di Ubaldini, è il prospetto lessicografico presente all'interno dell'antico *Volgarizzamento de' Gradi di San Girolamo* (nell'edizione del 1729), ossia la *Tavola delle voci più notabili che si incontrano ne' gradi di San Girolamo*³, dove compaiono numerosi rimandi alla tabella dello studioso urbinato.⁴ Nell'Ottocento, secolo in cui «l'arricchimento dei dizionari è innegabile»⁵, anche se «l'impianto lessicografico restava ancorato alla tradizione»⁶, la *Tavola* ubaldiniana è citata in innumerevoli – e importanti – lavori linguistici. Mi riferisco a le *Proposte di alcune correzioni ed aggiunte al Vocabolario della Crusca*⁷, «volumi diretti e organizzati e promossi da Monti tra il 1817 e il 1824»⁸, al *Dizionario della lingua italiana* pubblicato da Luigi Carrer e Fortunato Federici (1827)⁹, al *Vocabolario universale italiano*¹⁰, edito dalla società editrice napoletana Tramater tra il 1829 e il 1840, al *Vocabolario della lingua italiana*¹¹ (1833-1842) curato da Giuseppe Manuzzi, a le *Voci e maniere di dire italiane additate a' futuri vocabolaristi*¹² (1838-1840) di Giovanni Gherardini, alla

¹ A pag. 645, la *Tavola* di Ubaldini è citata per il significato della voce 'Adesso'.

² Le stesse analogie riscontrate tra la *Tavola* e la terza impressione del Vocabolario, sono rilevabili anche nella quarta edizione di quest'ultimo.

³ Evidente è la somiglianza non solo nel titolo ma anche nella struttura: anche nella *Tavola delle voci più notabili che si incontrano ne' gradi di San Girolamo*, infatti, viene spiegato il significato delle voci (e a volte la loro etimologia) e vengono riportate esemplificazioni tratte da altri scrittori. Come nell'edizione di Ubaldini, anche nel *Volgarizzamento* c'è un indice degli autori citati nella *Tavola*.

⁴ A pag. 75 è citata la *Tavola* di Ubaldini per il significato della voce 'Altri'; a pag. 81 per la voce 'Lente'; a pag. 87 per la voce 'Buscia'; a pag. 101 per la voce 'Ea'; a pag. 121 per la voce 'Juriste'.

⁵ Palermo, 2010, p. 786.

⁶ *Ibid.*

⁷ Nella seconda parte del secondo tomo, sezione realizzata dal genero di Monti, il conte Giulio Perticari, e intitolata *Della difesa di Dante in cui si dichiarano le origini e la storia della lingua comune italiana*, a pag. 313, viene citata la *Tavola* dei *Documenti d'amore* editati da Ubaldini, in quanto quest'ultimo menziona «tra i veri maestri» della nostra lingua, il poeta antico Onesto da Bologna.

⁸ Palermo, 2010 p. 786.

⁹ Nel primo volume, a pag. LXXII n.90, è citata la *Tavola* ubaldiniana poiché menziona un ms. strozziano latore di *Rime* antiche, tra cui quelle di Dante, ora disperso; a pag. LXXX n.123, è menzionato Ubaldini, il quale «nella *Tavola* posta in fine de' *Documenti d'amore*», cita l'antica edizione a stampa dell'opera di fra Iacopo da Cessole, il *Trattato del giuoco degli scacchi*; a pag. CVI n.254, è citato il Catalogo de' libri «posto nella *Tavola* [...] de' *Documenti d'amore*» editi da Ubaldini; a pag. CXII n.260, la *Tavola* ubaldiniana è citata ancora una volta poiché menziona il ms. strozziano perduto.

¹⁰ Nel secondo volume dell'edizione risalente al 1830, ad esempio, viene citata la *Tavola* in relazione al significato della voce 'cimare'; mentre nel settimo volume dell'edizione del 1840 la *Tavola* è menzionata per spiegare il significato della voce 'varo'.

¹¹ A pag. 30, ad esempio, viene citata la *Tavola* ubaldiniana in relazione al significato della voce 'dato'.

¹² Nel primo volume, a pag. 142, alla voce 'Abena', è riportata una citazione dalla *Tavola* ubaldiniana.

*Lessigrafia italiana*¹ (1843) e al *Supplimento a vocabolarj italiani*² (1852-1857) del medesimo, al *Dizionario di pretesi francesismi e di pretese voci e forme erronee della lingua italiana*³ (1858) di Prospero Viani, al *Dizionario della lingua italiana*⁴ (1865-1879) di Niccolò Tommaseo e Bernardo Bellini e al *Vocabolario della lingua italiana compilato da Pietro Fanfani per uso delle scuole*⁵ (1865 e numerose edizioni successive). Secondo Luana Salvarani, l'imponente glossario dei *Documenti d'amore*, «che ricostruisce genealogia e occorrenze letterarie di tutte le parole significative o storicamente connotate, come i provenzalismi più crudi»⁶, non nasce da una curiosità lessicografica, «tipica di età più tarde»⁷, ma sarebbe invece legato ad una serie di azioni culturali proiettate a realizzare un'operazione più profonda, visto che:

il volgare del Duecento e del Trecento è interessante perché è ancora in cerca del proprio codice e delle proprie istituzioni: crea, nel farsi, la propria cultura. È chiaro che in quel processo l'Ubaladini legge un modello per l'utopia di papa Barberini, con le sue origini mercantili orgogliosamente contrapposte all'antica nobiltà romana: una civiltà che riscrive da capo le proprie regole, le forme, le scritture.⁸

Per Ubaladini «le parole significative»⁹ sono quelle che definiscono i valori etici e civili della società ideale tracciata dai *Documenti d'amore*; mentre le parole 'storiche' sono quelle che non sottolineano l'antiquarietà del testo ma, al contrario, la sua appartenenza ad un codice condiviso in formazione¹⁰. Il testo diviene quindi un fatto sociale, «il possibile atto di fondazione di una società»¹¹, e la fedeltà all'ortografia, alla metrica e alla

¹ A pag. 570, nella *Tavola degli autori e de' libri citati in quest'opera o per quest'opera consultati*, è menzionata la *Tavola* dell'edizione ubaldiniana dei *Documenti d'amore*.

² Ad esempio, nel terzo volume, a pag. 55, alla voce 'Favillàre' la *Tavola* ubaldiniana è citata perché conferma che una lezione petrarchesca è quella originaria; mentre, nel quarto volume, a pag. 890, alla voce 'Prugna' vi è una citazione del poeta Cecco Angiolieri tratta dalla *Tavola* di Ubaladini.

³ A pag. LXVIII, nella *Tavola de vocabolari della lingua italiana, d'altri libri che ne trattano ex professo, e d'alcuni stranieri, osservati e citati dall'autore di questo*, è menzionata la *Tavola* di Ubaladini.

⁴ Nel primo tomo, ad esempio, a pag. 88 n.254, la *Tavola* ubaldiniana è citata per l'attribuzione, a re Roberto d'Angiò, di alcune rime; mentre nel terzo tomo, a pag. 1311, in relazione al significato della voce 'Prugna' è menzionata una citazione tratta dalla *Tavola*.

⁵ Nelle edizioni del 1865, del 1879 e del 1882, alla voce 'Troppello' si rimanda alla *Tavola* di Ubaladini per l'origine provenzale del termine.

⁶ Federico Ubaladini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 11.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cfr. Federico Ubaladini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 11.

¹¹ Federico Ubaladini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 9.

sua lingua, con tutte le «irregolarità e oscillazioni»¹, è rispetto di un sistema di riferimenti che vanno oltre la lingua stessa².

La posizione linguistica di Ubaldini discende dal magistero di Colocci: dalla prospettiva cortigiana di quest'ultimo deriva infatti la sua insofferenza per il «toscano letterario limato e tornito dalla lirica manierista»³, cui mancava «la varietà fonetica (e il fascino dell'aspro e del petroso) del volgare antico, ma anche tutta una gamma di significati dal morale al politico all'allegorico, usciti da troppo tempo dal canone della letteratura volgare»⁴. La questione della lingua diviene quindi, per Ubaldini, «una questione di codice e di civiltà»⁵, ed egli ricorre ai Provenzali di Colocci «sperando di ricavarne una propria, più ricca lingua moderna»⁶.

Tra gli zibaldoni provenzali di Ubaldini riveste particolare importanza il codice Barberiniano latino 3986, latore, come notifica l'indicazione autografa del frontespizio, di «alcune canzoni provenzali fatte nel 1200 in circa per la liberazione da farsi del Santo Sepolcro»⁷. Dopo questo titolo, il codice risulta diviso in due sezioni: nella prima sono presenti alcune canzoni di Peire Vidal, Guiraut de Borneill, Gaucelm Faidit, Folquet de Marseilla, Pons de Capdoill, Raimbaut de Vaquerai, Lanfranc Cigala, Bertolome Zorzi, Bertrand de Born, Peire Cardenal e Sordel⁸, «precedute, quand'è possibile, dalla *Vita* dei singoli autori in provenzale»⁹, mentre la seconda parte, posteriore alla prima, ci tramanda la copia di due grammatiche provenzali, «di altra mano, ma che serbano qua e là correzioni dell'Ubaldini»¹⁰, ossia il *Donatz Proensals* di Uc Faidit (ff.34r-73v) e le *Rasos de trobar* di Ramon Vidal (ff.73v-85v)¹¹. Quest'ultima sezione del codice è tratta dal Barberiniano latino 3994, un ms. che Carlo Strozzi aveva ricopiato di sua mano da un codice della biblioteca Laurenziana (l'attuale Laurenziano XLI.42) e che aveva portato a Roma nel 1637¹²; da alcune epistole sappiamo che Ubaldini riinvio a Firenze questa parte,

¹ *Ibid.*

² Cfr. Federico Ubaldini, *Documenti d'amore, Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 11.

³ Federico Ubaldini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 8.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Citato in Mezzanotte, 1978 p. 468.

⁸ Cfr. Mezzanotte, 1978 p. 468.

⁹ Vitaletti, 1924a p. 67.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. Mezzanotte, 1978 p. 468.

¹² Cfr. Mezzanotte, 1978 p. 468. Francesca Barberini (*op.cit.*, p. 144 n.33) ci informa che nelle Carte Stroziane dell'Archivio di Stato di Firenze (III serie, no. 161, c.41 e 30) sono conservate due epistole, entrambe datate al 15 novembre del 1636, indirizzate dal cardinale Francesco Barberini e da Ubaldini a

affinché venisse confrontata con l'originale¹. Una lettera scritta dallo studioso urbinato al cardinale Francesco Barberini nel dicembre del 1642² e alcune righe della *Vita* di Colocci ci consentono di capire le vicende esterne di questa raccolta di canzoni provenzali, secondo Edmund Stengel³ e Vitaletti «quasi tutte di mano dell'Ubalдини»⁴, secondo Mezzanotte invece, sicuramente non autografe.⁵ Nella suddetta epistola, scritta da Ubalдини a Gaeta, lo studioso rievoca una conversazione privata avvenuta tra lui, il cardinale Francesco Barberini e il commentatore fra Enrico di Valensè riguardo la negligenza dei Principi occidentali, rei di aver trascurato di distruggere la minaccia degli Ottomani⁶. In tale circostanza, Ubalдини informa il suo protettore di aver iniziato a scrivere la biografia di un erudito, monsignor Angelo Colocci, la cui memoria sarebbe risultata cara al cardinale non solo perché egli aveva studiato con amore gli scritti di Francesco da Barberino, ma anche perché, in vita, si era prodigato affinché fosse scongiurata una possibile rivincita ottomana.⁷ Tale asserzione viene, infatti, ribadita nella *Vita*, dove Ubalдини scrive che:

col Lascari fin da fanciullo e forse appresso il Despoto Andrea Paleologo, contrasse Angelo amistà, e di mano in mano l'aiutò ne' suoi gran disegni di disturbare il Turco dalla Grecia, pensieri non dalla vanità o malinconia somministrati o dal desiderio di

Carlo Strozzi, affinché quest'ultimo cercasse a Firenze una grammatica provenzale che si credeva scritta da Petrarca. Gabriella Mezzanotte (*op.cit.*, 1978 p. 467) riporta che il 25 novembre di quell'anno, Carlo Strozzi scriveva a sua volta al cardinale Francesco di non essere riuscito a reinvenire la presunta grammatica di Petrarca ma di aver scovato, nella Laurenziana, «in un libro di rime in quella lingua, dove sono altre operette, una grammatica provenzale senza intitolazione, scritta anticamente, ma a mio credere non dal Petrarca, e fatta da un Pietro Berzoli di Agobbio». Visto che, come scritto di sopra, la copia di tale grammatica (il Barberiniano latino 3994) fu portata da Strozzi a Roma, il codice laurenziano dovette suscitare l'interesse del cardinale o, più probabilmente, di Ubalдини.

¹ La studiosa Mezzanotte (*op.cit.*, 1978 p. 468) ci informa che l'invio del codice a Firenze, su iniziativa di Ubalдини, è desunto da due lettere scritte da quest'ultimo a Niccolò Strozzi il 25 giugno e il 30 luglio 1639 (informazione già riportata da Debenedetti, cfr. *op.cit.* p. 367 n.19), ed è confermato «da un'altra lettera del 6 settembre 1639 in cui Filippo Magalotti, da Firenze, si scusava con l'Ubalдини di non averlo potuto, per ragioni di salute, aiutare come sarebbe stato suo desiderio».

² Cfr. Vitaletti, 1924a p. 62.

³ Cfr. Noto, 2012 p. 74 n.62.

⁴ Noto, 2012 p. 66.

⁵ Cfr. Mezzanotte, 1978 pp. 468-469. Secondo la studiosa, all'interno del Barberiniano latino 3986, sarebbero di mano di Ubalдини «soltanto alcuni titoli e note apposti alle canzoni e alle biografie, oltre alla *Vita* di Beltram del Born [...]».

⁶ Cfr. Vitaletti, 1924a p. 62.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 62-63.

accattar adito appresso i Principi, ma per sottrarre veramente Europa et Asia dalla rapacità de' Barbari¹.

Le canzoni provenzali raccolte nel Barberiniano latino 3986, quindi, offrivano a Ubaldini l'occasione di giovare alla causa cristiana e di guadagnarsi la stima dell'*entourage* barberiniano precludendo e infervorando a una futura crociata, segreto disegno del pontefice Urbano VIII.²

Probabilmente perché Ubaldini intendeva accompagnare le canzoni con una traduzione italiana in versi, al fine di renderle più accessibili, ma non ebbe tempo a sufficienza per realizzare il suo proposito, o forse perché l'improvvisa morte di Urbano VIII condannò a un binario morto il suo progetto, in ogni caso, anche questo lavoro non fu mai portato a termine.³

Nel 1638, in occasione della dipartita di Nicolas-Claude Fabri de Peiresc, «dopo circa tre secoli che in Italia non si scriveva più in lingua d'oc»⁴, Ubaldini possedeva una conoscenza del provenzale tale da cimentarsi nella composizione di un *carmen provinciale vetus*⁵. Il componimento è conservato nel codice Barberiniano latino 1996⁶, fu «pubblicato nella miscellanea poetica plurilingue Monumentum Romanum Nicolao Claudio Fabricio Peirescio»⁷, e, – come ci informa Gabriella Mezzanotte – il primo verso, *Mon mistur es qu'ieu dei laudar los pros*, «è tolto dal trovatore Granet, ed è citato dallo stesso Ubaldini nella *Tavola delle voci e delle maniere di parlare più considerabili usate nell'opera di messer Francesco da Barberino*»⁸.

In questi anni – tra il 1639 e il 1640 – Ubaldini fu nominato segretario del cardinale Francesco e il suo favore presso i Barberini raggiunse l'apice.⁹ Al 1642 risale la sua più nota e sorprendente iniziativa editoriale: la pubblicazione dell'*editio princeps* del Vaticano latino 3196, il 'codice degli abbozzi' petrarchesco, «da cui escluse, perché in prosa, l'abbozzo della lettera *Ad Nicolaum episcopum Viterbiensem egrotantem*,

¹ Federico Ubaldini, *Vita di mons. Angelo Colocci*, 1969 p. 78.

² Cfr. Vitaletti, 1924a p. 67.

³ Cfr. *ivi*, p. 68.

⁴ Debenedetti, 1995 p. 367.

⁵ Cfr. Debenedetti, 1995 p. 367.

⁶ Cfr. Mezzanotte, 1978 p. 470.

⁷ Comboni, 2020 p. 305.

⁸ Mezzanotte, 1978 p. 470.

⁹ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 494.

consolatio, conservato ai ff. VIr-V del manoscritto»¹. Ubaldini annunciò la pubblicazione dell'«Originale del Petrarca»² già nel 1640, «nell'avviso ai lettori dell'edizione dei *Documenti d'amore* [...] e in diverse voci presenti nella *Tavola delle voci, e maniere di parlare più considerabili usate nell'opera di M. Francesco Barberino*»³. Il rapporto dei letterati barberiniani con la poesia petrarchesca appare complesso e non univoco; nel solco delle direttive morali e civili, propugnate da Urbano VIII, i letterati barberiniani, per lo più, non censuravano direttamente Petrarca ma «la prolifica famiglia dei 'petrarchisti'»⁴, rei di essersi affaticati quasi esclusivamente intorno alla lirica d'amore, «restringendo in uno spazio troppo angusto le possibilità ben più ampie offerte all'imitazione poetica»⁵. Nella prefazione all'edizione delle *Rime* di Giovanni Ciampoli, infatti, Sforza Pallavicino definiva la poesia di Petrarca «molto più leggiadra che saggia, non disonesta, ma vana»⁶, e che «molti poeti suoi successori alla vanità della materia aggiunsero l'oscenità della forma. Tanto che, trasferita nell'arte la colpa degli artefici, era lo stesso in Italia il nome di poesia e d'impudicizia»⁷. Molto intransigente – quasi pedante – era, in proposito, la posizione del gesuita Famiano Strada, il quale sosteneva «che non poteva essere considerata vera quella poesia che non portava nessun giovamento “al bene pubblico”»⁸, e che, pertanto, la poesia d'amore era da identificarsi unicamente quale poesia oscena.⁹ Tuttavia, entrando nel vivo della produzione letteraria dei 'classicisti barberiniani', si scopre con sorpresa che per essi l'esperienza poetica di Petrarca «poteva fornire, da un lato, una casistica dettagliata delle follie d'amore, ma anche, dall'altro, il modello inarrivabile del pentimento e del rimorso».¹⁰ Leggendo l'*Arte della perfezione cristiana* dello stesso Pallavicino, infatti, Petrarca è annoverato come il «poeta cristiano»¹¹ la cui vicenda di conversione è esemplare come percorso di perfezionamento morale e religioso¹². L'edizione ubaldiniana del *Canzoniere* – che comprendeva «alcune 'estravaganti' del Petrarca lette nel loro formarsi, con la trascrizione di tutte le varianti e

¹ Mezzanotte, 1979 p. 495.

² Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, 1640 s.n.p.

³ Italia, 2018 p. 383.

⁴ Bellini, 2009 p. 204.

⁵ *Ibid.*

⁶ Giovanni Ciampoli, *Rime*, 1648 s.n.p.

⁷ *Ibid.*

⁸ Bellini, 2009 p. 206.

⁹ Cfr. Bellini, 2009 p. 206.

¹⁰ Bellini, 2009 p. 209.

¹¹ Sforza Pallavicino, *Arte della perfezion cristiana*, II, 1665 p. 208.

¹² Cfr. Bellini, 2009 p. 219.

i ripensamenti»¹ – in linea con la temperie letteraria barberiniana, recuperava il testo petrarchesco non come libro lirico, bensì come opera di moralità.² Proprio il suo valore etico, infatti, giustifica l'accostamento editoriale del *Canzoniere* al *Trattato delle virtù morali* attribuito a re Roberto d'Angiò, al *Tesoretto* di Brunetto Latini e alle canzoni di Bindo Bonichi³. Sulle orme di Angelo Colocci, infatti, Ubaldini attribuiva a Roberto d'Angiò il *Trattato delle virtù morali*, di cui ci consegna l'*editio princeps*⁴. Nella prefazione alla sua importante edizione, lo studioso urbinato scrive che «dalle parole dell'istesso Petrarca»⁵ si apprende che fu lui medesimo ad animare «quel gran Re»⁶ a coltivare la poesia, e che, letti i *Documenti d'amore*, l'esempio di Francesco da Barberino instradò il sovrano nel comporre il suo *Trattato* in rima⁷. A differenza dei suoi predecessori quindi, – incalza Ubaldini – re Roberto non si occupò di quelle «cose amoro»⁸ che furono l'unico trastullo di Federico II di Svevia e dei figli Enzo e Manfredi, ma, come conviene ai «saggi Re»,⁹ oggetto della sua penna furono quelle «moralità»¹⁰ che, assieme alle leggi pubbliche, insegnavano ai sudditi la rettitudine¹¹. Il re angioino, infatti, – fa notare Ubaldini – non volle apporre al suo trattato altra iscrizione che 'Re di Gerusalemme', «glorandosi solo di quel titolo, che il facea conoscere successore non meno della dignità, che della sapienza di Salomone». ¹² In realtà, come hanno ampiamente provato illustri studiosi successivi, il suddetto *Trattato* è opera del giurista (e commentatore dantesco) bolognese Graziolo de' Bambagliuoli, e, secondo Luana Salvarani, non sarebbe da escludere che l'editore conoscesse chi fosse il vero autore e che, pertanto, «giocasse di sponda»¹³. In ogni caso, come ci informa Luca Carlo Rossi, «la genesi dell'attribuzione a Roberto d'Angiò non è stata ancora spiegata»¹⁴. Grazie all'epistola dedicatoria di un manoscritto fiorentino, il primo a restituire il *Trattato* a Bambagliuoli fu l'arcade Giovan Mario Crescimbeni, il quale ipotizzò che l'operetta fosse

¹ Salvarani, 2008 p. 337.

² Cfr. Salvarani, 2008 p. 337.

³ Cfr. *ibid.*

⁴ Cfr. Rossi, 1988 p. 97 n.34.

⁵ Petrarca, *Le rime*, 1642 s.n.p.

⁶ *Ivi*, s.n.p.

⁷ Cfr. Petrarca, *Le rime*, 1642 s.n.p.

⁸ Petrarca, *Le rime*, 1642 s.n.p.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. Petrarca, *Le Rime*, 1642 s.n.p.

¹² Petrarca, *Le Rime*, 1642 s.n.p.

¹³ Federico Ubaldini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 16.

¹⁴ Rossi, 1988 p. 97 n.34.

passata dalle mani di Bertrando del Balzo a quelle di re Roberto e che, dopo la morte di costui, fu considerata sua, e come tale, copiata e tramandata.¹ Come detto poc'anzi, in precedenza, avevano attribuito il trattato al sovrano angioino, Angelo Colocci, «che ne trasse un elenco di voci conservato insieme ad altri spogli nel Vaticano latino 3217, poi appartenuto a Fulvio Orsini»², e Ubaldini, il quale nella prefazione alla sua edizione ci informa che «il testo delle *Rime* del Re Roberto»³ gli fu trasmesso «dal sig. Miglior Guadagni gentiluomo Fiorentino, e da ogni parte risponde all'estratto del Colocci»⁴. Nel 1821 e nel 1865 il *Trattato* venne finalmente edito col nome di Graziolo Bambaglioli da Celestino Cavedoni, mentre nel 1865 il celebre poeta Giosuè Carducci ne pubblicò una scelta dall'edizione di Ubaldini in *Rime di m. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*.⁵ Più recentemente, nel 1915, Lodovico Frati ne ha curato l'edizione⁶. Gabriella Mezzanotte ci informa inoltre del fatto che «parte dei brani del *Trattato* pubblicati nel 1640 furono trascritti dall'Ubaldini nel Vat. Barb. lat. 3888, ff. Ir-4v»⁷.

Il *Tesoretto* di Brunetto Latini venne pubblicato per la prima volta proprio da Ubaldini, e, secondo Luana Salvarani, «è rimasto il migliore che mai si sia letto in epoca moderna, grazie a una familiarità costante con il dettato medievale e senza alcun bisogno di *stemma codicum*»⁸.

Nell'introduzione Ubaldini presenta il *Tesoretto* come «un ristretto del *Tesoro*»⁹, poiché «volendo Ser Brunetto ridurre in compendio, e in rime la sopranominata opera, gli parve similmente di renderla con qualche invenzione più plausibile»¹⁰. L'editore afferma dunque che, ispirandosi alla *Consolatio philosophiae* di Severino Boezio, Brunetto immagina che, di ritorno da un'ambasceria per il comune fiorentino, smarritosi in una selva, incontra alcune entità astratte personificate, ossia la Natura e le Virtù, con le quali ragiona «delle materie per le quali si suol possedere il nome di scienziato, virtuoso, costumato, e pio»¹¹.

¹ Cfr. Rossi, 1988 p. 97 n.34.

² Rossi, 1988 p. 97 n.34.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. Rossi, 1988 p. 97 n.34.

⁶ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 495 n.4.

⁷ Mezzanotte, 1979 p. 495 n.4.

⁸ Federico Ubaldini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 15.

⁹ Petrarca, *Le Rime*, 1642 s.n.p.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

L'intento barberiniano di ripristinare la funzione morale e civile della letteratura è evidente quando Ubaldini scrive che da Ser Brunetto « sono nate le nostre maggiori Muse; onde a ragione vien nominato Maestro, e veramente da lui posson chiamarsi discepoli Dante, il Barberino, il Petrarca, il Boccaccio, e Fazio degli Uberti, essendosi tutti arricchiti dal Tesoretto»¹. Infatti, continua Ubaldini, dal suddetto poemetto in rima, «Dante imitò lo smarrimento per una selva oscura, il Barberino il parlare, e l'insegnare, che fanno le Virtù; il Petrarca ne Trionfi, il Boccaccio nel Laberinto, e Fazio degli Uberti lo seguita nel suo Dittamondo»².

Come ci avverte Paola Italia, però, tra l'edizione ubaldiniana del *Canzoniere* e quella del *Tesoretto*, esiste un'importante differenza ecdotica, «che mette conto considerare»³: se per il testo petrarchesco, infatti, l'editore resta fedele e rispettoso dell'arcaicità dell'originale, a costo di ottenere «discrasie e incertezze linguistiche»⁴, per il *Tesoretto*, invece, Ubaldini si preoccupa di fornire un testo perfetto per il lettore del Seicento, «dove perfezione non è da intendere in senso filologico o codicologico ma nel senso dell'equilibrio interno e della perspicuità *storica* del risultato finale»⁵. Così, grazie alla profonda conoscenza che egli aveva della cultura antica classica, e soprattutto, romana, Ubaldini modernizzò «con intelligenza e scorrevolezza»⁶ la veste linguistica del testo medievale⁷.

Chiudono l'edizione le quattro canzoni morali del poeta senese Bindo Bonichi. Ubaldini specifica che «la somiglianza dello scrivere, dell'argomento, e dell'età, la quale è tra il Bonichi e 'l Barberino ha operato che per ora si pubblicino queste poche rime delle molte, che l'autore lasciò alla posterità»⁸. Secondo l'editore, inoltre, «se il Bonichi avesse eguale alla proprietà la scelta delle parole, potrebbe star sicuramente vicino al Petrarca, il quale con la esattezza, che vien qui rappresentata, recò somma gloria alla Toscana favella»⁹.

¹ *Ivi*, s.n.p.

² *Ibid.*

³ Italia, 2018 p. 385.

⁴ *Ibid.*

⁵ Federico Ubaldini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 15.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. Italia, 2018 p. 385.

⁸ Petrarca, *Le Rime*, 1642 s.n.p.

⁹ *Ibid.*

Nella silloge *Poeti antichi raccolti da codici m.ss. della Biblioteca Vaticana, e Barberina, da monsignor Leone Allacci, e da lui dedicati, alla Accademia della Fucina della nobile, e esemplare città di Messina*, edita a Napoli nel 1661, lo stampatore, uno dei membri della suddetta accademia, nella nota ai lettori cita l'edizione petrarchesca di Ubaldini e, come si può leggere a pp. 73-75, si rifà all'*auctoritas* di Ubaldini per confermare l'ipotesi circa la presenza di alcuni lombardismi nelle canzoni di Bindo Bonichi che, anche a detta dello studioso urbinato, sarebbero da imputare non direttamente all'autore ma all'attività «de'suoi trascrittori»¹. L'anonimo stampatore ci informa dunque che Ubaldini, nella sua edizione del 1642, mandò ai torchi alcune canzoni di Bonichi «corrette toscaneamente»² e che gli accademici della Fucina hanno deciso di pubblicare la versione 'lombardeggiante' delle suddette canzoni – così come erano state raccolte dall'erudito Leone Allacci –, per permettere un raffronto con quelle edite da Ubaldini³.

Nelle stesse pagine, lo stampatore sottolinea, inoltre, che nella raccolta di Allacci anche i sonetti di Cecco Angiolieri e Folgore da San Gimignano «lombardeggiano»⁴, mentre nella *Tavola dei Documenti d'amore* editi da Ubaldini, i medesimi frammenti presentano lezioni toscane⁵. L'accademico si chiede quindi se è stato Ubaldini a intervenire filologicamente sui testi o se queste miglierie sono frutto di 'collatio' eseguite dai suoi codici⁶.

A partire dal 1641, e fino alla morte del pontefice, i Barberini furono impegnati nella disastrosa guerra di Castro contro la famiglia Farnese⁷; Ubaldini, in qualità di segretario del cardinale Francesco, tra il 1642 e il 1643, fu inviato da quest'ultimo in Romagna «perché ispezionasse la zona e gli riferisse intorno alla situazione e agli spostamenti delle milizie pontifice»⁸. Nel marzo del 1643, come apprendiamo da una sua lettera, inviata al cardinale Barberini da Fermo⁹, Federico conseguì il dottorato in *utroque iure* all'università di Urbino.¹⁰ Da questo momento in poi, fino al 1647, per ragioni a noi ignote, il rapporto di Ubaldini con i Barberini si incrinò profondamente; come ci

¹ Leone Allacci, *Poeti antichi raccolti*, 1661 p. 73.

² *Ibid.*

³ Cfr. Leone Allacci, *Poeti antichi raccolti*, 1661 p. 73.

⁴ *Ivi*, pp. 74.

⁵ Cfr. Leone Allacci, *Poeti antichi raccolti*, 1661 pp. 74-75.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 74.

⁷ Cfr. Lutz, 2020 p. 312.

⁸ Mezzanotte, 1979 p. 496.

⁹ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 497.

¹⁰ Cfr. Comboni, 2020 p. 306.

ragguaglia Gabriella Mezzanotte, infatti, le lettere di Federico che risalgono a questo periodo «sono la testimonianza di continue richieste mai accolte e il loro stesso tono, prima quasi amichevole, di persona che si sa rispettata e stimata, diventa querimonioso e a volte servile»¹. Tornato nella sua Urbania, Federico vi rimase fino al 1646,² mentre i fratelli Francesco, Antonio e Taddeo, morto Urbano VIII nel 1644, furono costretti a riparare a Parigi perché il nuovo Papa, Innocenzo X, aveva intrapreso un'azione legale contro i nipoti di Urbano VIII, accusandoli di concussione.³ Nel 1646 Innocenzo X concesse il suo perdono ai Barberini, restituendogli i beni confiscati, ma l'anziano cardinale Francesco attese fino al 1648 prima di rientrare a Roma, dove intanto Ubaldini era tornato a risiedere dall'aprile del 1647, «essendo evidentemente riuscito a entrare nelle grazie del nuovo pontefice, senza tuttavia rinnegare i suoi debiti di riconoscenza verso la famiglia di Urbano VIII»⁴.

Tornato per un breve periodo a Urbania, a causa di una malattia, Federico si ristabilì definitivamente a Roma nel 1653; qui, nel marzo del 1654, venne eletto segretario del Concistoro, «come provano le lettere inviate a diversi principi e re dal Sacro Collegio in periodo di sede vacante e firmate “Federicus Ubaldinus secretarius”»⁵. Abbiamo notizia che alla morte di Innocenzo X, avvenuta nel 1655, scrisse per costui un'orazione funebre⁶. Giunto all'apice della sua carriera ecclesiastica, fu designato segretario del conclave – in cui ebbe un ruolo determinante Francesco Barberini⁷ –, durante il quale venne eletto al soglio pontificio Alessandro VII.

A Roma Ubaldini trascorse in maniera serena gli ultimi anni della sua vita, che si concluse, prematuramente, nell'aprile del 1657⁸, all'età di soli 47 anni.

Isidoro Del Lungo, infatti, ci informa di aver letto, nelle memorie domestiche dell'archivio Ubaldini di Urbino, che:

Il dì 14 aprile la sera ad un'ora incirca della notte morì il conte Federigo Ubaldini, fratello del conte Bernardino Ubaldini, segretario del Concistoro. Il suo corpo fu

¹ Mezzanotte, 1979 pp. 497-498.

² Cfr. Comboni, 2020 p. 306.

³ Cfr. Poncet, 2000 p. 326.

⁴ Mezzanotte, 1979 p. 499.

⁵ *Ivi*, p. 501.

⁶ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 501.

⁷ Cfr. Rosa, 2000 p. 338.

⁸ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 502.

portato alla Madonna degli Angioli, chiesa dei certosini, dove fu sepolto...Il Papa [Alessandro VII] intesa la morte del conte Federigo, disse con molti e in particolare con il conte Bernardino Ubaldini suo fratello: “Abbiamo perso il più erudito uomo che sia vissuto e viva dal Quattrocento in qua”. Il medesimo pontefice, per la stima che ne faceva, li fece fare nel suo deposito, nella suddetta chiesa ove fu sepolto, quest’iscrizione: “Federico Ubaldino / ex comitibus Montis Vicini / Sacri Collegi secretario / qui generis nobilitati et indolis / elegantiae singularem / ingenii eruditionem adiunxit. / Obiit anno MDCLVII aetatis suae XLVII. / Qui ceneris calcas, qui rudera suspicis in te / quid tempus possit, quid libitina vides / ”. ¹

Come scriveva Guido Vitaletti in un oramai vecchio e bellissimo saggio, *Federigo Ubaldini e Angelo Colocci*, «se cieca morte non avesse spezzato nel fior degli anni così fervida e operosa esistenza, egli ci avrebbe dato lavori di ampio respiro e tali da spianare notevolmente il cammino ai futuri storici delle lettere nostre»².

Come affermava Isidoro Del Lungo, infatti, quelli in cui visse Federigo furono tempi in cui si perdettero «il sentimento dell’antico [...] riguardo ai fatti come alle parole, seguitando, secondo il solito, al civile e morale mutamento quel della lingua»³; anche ai cruscanti del Sei-Settecento, infatti, «nulla forse, tra i difetti che pur ebbe il loro lavoro, possa più gravemente rimproverarsi [...] che la imperfetta e non sincera notizia della lingua storica del medioevo fiorentino. Tanto remoti dal sentimento comune si erano fatti, per cotesti uomini, quei tempi!»⁴. Lo stesso Ubaldini dirà che, per gran parte dei suoi contemporanei, «l’antico scrivere era “aspro”»⁵ e che, anche per questo, «quanto poco ci potiamo fidare degli scrittori delle cose non della loro età»⁶.

Al contrario, egli, annoverato come «uno de’ più gentili eruditi del secolo XVII»⁷, si distinse per essere stato sempre particolarmente «cauto e avvisato contro le deficienze de’ suoi contemporanei rispetto al sentimento storico delle cose del basso medioevo»⁸.

Ubaldini, infatti, dedicò la sua esistenza agli studi letterari, mostrando per essi «sicuro gusto disponendolo ad una dirittura di giudizio e soprattutto ad una incontentabilità critica

¹ Del Lungo, 1911 p. 3.

² Vitaletti, 1924a p. 56.

³ Del Lungo, 1929 p. 148.

⁴ *Ivi*, p. 149.

⁵ *Ivi*, p. 169.

⁶ Citato in Del Lungo, 1929 p. 153.

⁷ Del Lungo, 1911 p. 2.

⁸ *Ibid.*

che potevano sembrare veramente eccezionali ai suoi tempi»¹. Ricercatore e indagatore «coscienzioso e sagace dei fatti storici»², compì ricerche accurate cercando con caparbia di risalire ai documenti autentici della nostra storia e del nostro volgare, poiché, a suo avviso, «soltanto attraverso la veridicità dei documenti storici e il palpito degli scrittori, era possibile costruire saldamente e organicamente».³ Per fare ciò, oltre a lavorare tenacemente nelle biblioteche messegli a disposizione dai suoi protettori, intrattenne fitte corrispondenze con gli eruditi più illustri del suo tempo, i quali gli inviavano notizie rare o controllavano le sue ricerche, e non esitò «a spendere gran parte delle sue rendite per l'acquisto di manoscritti e documenti».⁴ Come ci informa Vitaletti, infatti, «alla sua morte il cardinale Barberini disse al fratello Bernardino “che per questa sua manoscritta libreria gli avrebbe dato dieci o dodici mila scudi”»,⁵ e la filologa Paola Italia, in un recente saggio, ci rammenta che «la sua raccolta di manoscritti e libri a stampa, in parte ora nel Fondo Chigi della Vaticana, è un tesoro ancora da esplorare»⁶. Considerata la breve esistenza di cui godette, le sue ricerche abbracciarono campi disparati, che vanno dalle letterature classiche – di cui si intendeva come il più raffinato degli umanisti – alle medievali, ambiti che perlustrò non perdendo mai di vista la natura storica della sua metodologia, che applicò «senza esclusivismi e senza preconcetti»⁷, convinto che la storia fosse la luce non soltanto degli eventi politici ma anche dei fenomeni letterari e della poesia, «specialmente delle origini»⁸.

Avido di sapere, dunque, «sperando sempre di poter aumentare [...] il corredo di notizie e di vagliarne più rigorosamente il contenuto»⁹, appena iniziato un lavoro, preso dalla sua incontentabilità, lo abbandonava come se non gli appartenesse più, «attratto nell'orbita di più ampie visioni»¹⁰.

Ubalдини studiò con passione le origini e le vicende del suo casato: fra il 1646 e il 1648, infatti, «arricchì ed elaborò la massa dei dati raccolti sulla storia della sua famiglia»¹¹ e

¹ Vitaletti, 1924a p. 55.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 73.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, n.4.

⁶ Italia, 2018 p. 380.

⁷ Vitaletti, 1924a p. 73.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Mezzanotte, 1979 p. 499.

compose le *Vite ubaldiniane*, una raccolta di biografie di suoi quattro celebri antenati: il cardinale Ottaviano, Madonna Cia, e i due valorosi condottieri Bernardino della Carda e Giovanni d'Azzo¹. La prima e più importante di esse, *Della vita del Cardinale Ottaviano diacono di S. Maria in Via Lata raccolta da Balduino Gofredi libri V*², è una lunga e dotta apologia «destinata a mettere in più serena luce la figura del suo antenato, dolorante con Federico II nel cerchio degli eresiarchi».³ La corrispondenza epistolare scambiata in questo periodo con l'amico fiorentino Carlo di Tommaso Strozzi, testimonia con quanta premura Ubaldini cercasse di reperire dei documenti che potessero riscattare la figura «di quel singolare uom di chiesa»⁴; in una lettera risalente al settembre del 1646, ad esempio, Ubaldini scriveva a Strozzi:

Più segnalato favore non mi poteva venire da Fiorenza che la lettera di V.S. con l'istrumento e la bolla annessa di Clemente IV circa la rebenedditione di quella città, fatta dal cardinale Ottaviano: si perché ne vedevo qualche spiraglio tra le memorie ch'io avevo di quel cardinale, né potevo però trovare la verità; si perché da quello si scorge come a torto gli era dato voce di ghibellino e fautore di Manfredi...Anche Federico secondo, imperadore, dice in una sua epistola che il cardinale Ottaviano cercò di far ribellare Fiorenza da lui e darla alla parte contraria, ch'è la Chiesa; e pure gli storici fiorentini e questa e quell'altra azione mettono sotto silenzio. Tanto più dunque sono grandi le obbligazioni che devo al mio signor Carlo, per la notizia che mi dona di così degna opera...⁵

Come ha già osservato Gabriella Mezzanotte, appare singolare che Ubaldini non firmò mai la biografia del cardinale Ottaviano con il suo nome proprio ma utilizzò, in modo alterno, gli pseudonimi anagrammatici Balduino Gofredi o Gofredo Balduini⁶, e, altrettanto strano, è il fatto che, scrivendone a Strozzi, Federico si riferì sempre a questa biografia come se ad occuparsene fosse un altro studioso che si era rivolto a lui per

¹ Cfr. *ibid.*

² Guido Vitaletti (*op. cit.*, 1924a, p. 56 n.3) ci ragguaglia che le redazioni originali di questa biografia sono presenti nella Biblioteca comunale di Urbania, e che, altre redazioni più tarde, si trovano nell'Archivio Ubaldini di Urbino e nella Biblioteca comunale di Gubbio. Gabriella Mezzanotte, inoltre, (*op. cit.*, 1979 p. 500 n.1) ci informa che delle biografie del cardinale Ottaviano e di Giovanni d'Azzo esistono copie autografe anche nella Biblioteca Apostolica Vaticana.

³ Vitaletti, 1973 p. 492.

⁴ Del Lungo, 1911 p. 3.

⁵ Citato in Del Lungo, 1911 p. 3.

⁶ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 500.

suggerimenti e indicazioni.¹ Probabilmente questo riserbo è da imputare al desiderio di Ubaldini di non diffondere la difesa del cardinale come opera di un suo discendente, poiché, in tal caso, quasi sicuramente essa sarebbe stata giudicata poco obiettiva² e, dunque, non affidabile.

Come auspicavano già nel secolo scorso Isidoro Del Lungo e Guido Vitaletti, la pubblicazione almeno della *Vita del Cardinale Ottaviano* «sarebbe assai desiderabile, e avrebbe inoltre ragione d'opportunità nel presente fiorire della letteratura dantesca»³.

Esperto di genealogie, Ubaldini collaborò con l'amico Carlo Strozzi alla realizzazione del 'pedale' dei Barberini⁴; dal 1640, e fino quasi alla sua morte, lavorò inoltre ad un progetto che si inquadrava perfettamente nell'ambiente cortigiano della curia romana: «diverse storie della famiglia Barberini furono scritte in quegli anni»⁵ e Ubaldini, coerentemente alla sua incontentabile indole, copiò e rifece innumerevoli volte la sua, senza, peraltro, mai portarla a termine⁶.

Prendendo a modello, come già detto, il metodo di lavoro di Colocci⁷, «intellettuale dotato di una curiosità onnivora»⁸, ma seguendo anche il costume culturale tipicamente secentesco⁹, Ubaldini si servì, nel suo lavoro di studioso e letterato, di numerosi zibaldoni, latori di una massa magmatica di appunti ed elenchi vari. Gabriella Mezzanotte ci ricorda infatti che, «gli studi di Ubaldini sulla letteratura del Due e del Trecento»¹⁰, sono

¹ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 500.

² Cfr. *ibid.*

³ Del Lungo, 1911 p. 2. Ma apprendo dal saggio storico di Stefano Lancioni (*op. cit.*, p. 74 n.303), che, ad oggi, riguardo a questo importante scritto ubaldiniano è stata realizzata una tesi di laurea da M. Tancini, *Della vita del cardinale Ottaviano Ubaldini: inedito di Federico Ubaldini erudito del XVII secolo*, Università di Urbino, a.a. 1991-1992 (presente nella biblioteca civica di Urbania).

⁴ Cfr. Vitaletti, 1924b p. 60.

⁵ Mezzanotte, 1979 p. 495.

⁶ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 495.

⁷ Cfr. Bernardi, 2008 pp. 6-7.

⁸ Bernardi, 2008 p. 6.

⁹ È noto, infatti, che lo zibaldone, per il suo contenuto vario, è un documento paradigmatico della cultura secentesca.

¹⁰ Mezzanotte, 1979 p. 494.

documentati dai «codici Vat. Barb. Lat. 3999 e 4000»¹ e dai manoscritti «27-1, 27-2 e 28 della Biblioteca Comunale di Urbania»².

Lo studioso urbinato, come già detto poc'anzi, alla corte di Urbano VIII si distinse subito per le sue doti e competenze di medievalista; come scriveva Guido Vitaletti, infatti, per lui «i poeti di Provenza e d'Italia [...] erano anima della sua anima»³.

In un imprescindibile saggio del secolo scorso, *Dante nel Seicento*, Giuseppe Tavani affermava che Ubaldini fu «il più serio e preparato fra i dantisti del Seicento»⁴.

Prima prova del suo amore per il poeta fiorentino sono le *Brevi annotazioni del S.r Torquato Tasso sopra Dante*. Esse sono contenute in uno dei suoi zibaldoni, il Barberiniano latino 3999, da f. 243 a f. 246, «sono autografe e terminano con questa postilla: “Annotazioni brevi del Sig.r Toquato Tasso fatte sopra un Dante di stampa del Giolito, il quale è nella libreria del S.r Camillo Giordani a Pesaro”»⁵. Torquato Tasso, legato alla corte urbinata sin dall'adolescenza⁶, nel 1578 tornò a Pesaro, dove fu ospitato dal segretario ducale Giulio Giordani⁷. Qui il poeta si dedicò alla lettura di Dante e Petrarca, tant'è vero che, alla sua partenza, lasciò in casa Giordani «tre suoi libri postillati, forse i soli che aveva portato con sé, la *Commedia* e il *Convito* di Dante e il *Canzoniere* del Petrarca»⁸. Natascia Bianchi ci ragguaglia che la copia di Ubaldini delle postille tassiane ai primi XXIV canti dell'*Inferno* risalirebbe al 1642, quando lo studioso, trovandosi a Pesaro in casa dei Giordani, rimase colpito da queste chiose e «le trascrisse ad 'uso personale', come testimoniano la grafia trascurata, la selezione compiuta, la mancata osservanza delle particolarità linguistiche, insomma la natura di appunti che

¹ *Ibid.* Guido Vitaletti (*op.cit.*, 1924b p. 6) ci avverte che, già ai suoi tempi, i due zibaldoni barberiniani erano in pessime condizioni poiché la qualità della carta, l'inchiostro, ricco di ferro, e la scrittura di Ubaldini, posta sulle due facce di ciascun foglio, hanno reso le pagine dei mss. in gran parte corrose e illeggibili. Vitaletti sottolinea che è solo grazie ai pazienti restauri voluti dal cardinale O. Ehrle che tali mss. sono stati salvati dalla completa rovina. Oggi i due codici giacciono nel fondo barberiniano della Biblioteca Apostolica Vaticana ma, a causa del loro cattivo stato, sono consultabili solo nella versione digitalizzata presente sul sito internet della suddetta biblioteca.

² *Ibid.*

³ Vitaletti, 1924b p. 71.

⁴ Tavani, 1976 p. 58.

⁵ Vitaletti, 1924b p. 57 n.1.

⁶ Cfr. Arbizzoni, 2018 p. 143.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 146.

⁸ Arbizzoni, 2018 p. 149.

caratterizza queste carte»¹. Guido Vitaletti ci informa che dalla copia di Ubaldini fu ricavata «‘per dotta curiosità’», quella di Alessandro VII»².

Nel 1631 Messer Fagiano, l'accademico pistoiese Nicola Villani, nelle sue *Considerazioni sopra la seconda parte del Cav. Stigliano, contro allo Adone del Cavalier Marino e sopra la seconda difesa di Gerolamo Aleandro*, aveva attaccato duramente Dante, e Ubaldini, all'interno dei suoi zibaldoni vaticani (il Barberiano latino 3999 e il Barberiniano latino 4000), aveva raccolto una serie di schermaglie in risposta a tali aspre censure.³ Successivamente, lo studioso urbinato reimpiegò parte di tali osservazioni all'interno del dialogo *Il Giordano o vero Nuova difesa di Dante*, dove, attraverso la figura di Giulio Giordani, alter ego dell'autore, rintuzza una ad una, ed energicamente, le accuse rivolte a Dante dai critici letterari del suo tempo, in particolare da Nicola Villani.⁴ Nella sua febbrile attività di studioso, inoltre, Ubaldini oltre a raccogliere, all'interno del ms. Chigiano L IV 111⁵, una notevole quantità di materiale riferito a Dante, fu autore di un'operazione critica, e filologica, di fondamentale importanza, dato che trascrisse, all'interno dei ff. 78-81v del Barberiniano latino 3999, i sei sonetti della *Tenzzone di Dante con Forese*⁶ nell'ordine in cui noi ancora oggi li leggiamo. Prodotto dei suoi studi danteschi furono anche, come ci ricorda Guido Vitaletti, una «*Tavola delle poesie di Dante contenuta nel Codice Vaticano Urbinato della Commedia ed altri scritti minori*»⁷.

¹ Bianchi, 1997 p. 100.

² Vitaletti, 1924a p. 57 n.1. Natascia Bianchi (*op.cit.*, pp. 102-103) ci ragguaglia che il *descriptus* in questione è il ms. Chigiano L IV 111, il quale, nei suoi fogli centrali, ha come antigrafo il codice Barberiniano.

³ Cfr. Vitaletti, 1924a p. 57.

⁴ Cfr. *ibid.*

⁵ Guido Vitaletti (*op.cit.*, 1924b, p. 3 n.1) ci ragguaglia sul contenuto del codice, il quale si compone di ff. 233, in-8. I primi 72 ff. contengono i *Notamenti fatti dal Sr Don | Carlo Barberino e Sr | Francesco Bracciolini | mentre insieme leggevano | il Dante*; nei ff. 73-76 sono presenti le *Note e postille del Sr Torquato Tasso sopra alcuni canti | dell'istesso | Dante*; all'interno dei ff. 81-92v ci sono le *Note di Scip. Bargagli, e di Gau | ges Gozze sopra i Rimatori | antichi e altre note sopra | essi*; nei ff. 93-174 vi è un *Indice delle parole | raccolte da varij scrittori antichi | non osservate dalla Crusca* di cui è autore Ubaldini stesso. All'interno dei ff. 175-223, infine, vi è una tavola di *Parole antiche | di Dante e | d'altri antichi | delli poeti del Giunta | capiversi di Poeti antichi. | Note del Sr Scipione Bargagli Sancte | sopra le rime antiche de' Poeti | istampate da' Giuntj*, che contiene capiversi di antichi rimatori tratti dalla famosa *Giuntina* e da mss. di Ubaldini, il quale li trascrive di propria mano.

⁶ Cfr. Vitaletti, 1924b p. 3 e n.2.

⁷ Vitaletti, 1924b p. 58. De Robertis (in Dante, *Rime*, I, 2, 2022 p. 725) ci ragguaglia che la suddetta Tavola (presente all'interno dei ff. 32-34 del Barberiniano latino 4000) è ricavata, «con solo lievi varianti formali», dal codice Urbinato latino 687.

Ubaladini, inoltre, approntò una serie di postille – intitolate ‘annotazioni’¹ e sparse senza ordine nei codici Barberiniani lat. 3999 e 4000² – che, nelle sue intenzioni, avrebbero un giorno assunto la forma di un vero e proprio commento alla *Commedia*; un commento che doveva riuscire come «il più ampio e attendibile di quanti ne erano stati fino ad allora pubblicati»³. Lo studioso urbinato fu autore anche di una *Vita di Dante*⁴, anch’essa incompleta, ma basata quasi esclusivamente «su documenti dell’Archivio del Comune di Firenze, sia per indagini dirette, sia attraverso il tramite dello Strozzi»⁵. Questa ricerca, «ai tempi dell’Ubaladini, notevolissima»⁶, è sufficiente per farci fare un’idea della solerzia costante con cui Federico cercava di risalire alle fonti e ai materiali più autentici e genuini.⁷

Tra i suoi lavori di stampo storico, «scrive una raccolta delle più famose congiure dell’antichità, in latino»⁸, e una, in italiano, contenuta nel codice Barberiniano latino 4905, che descrive le congiure tenutesi dal Medioevo fino ai suoi tempi⁹. Isidoro Del Lungo ci informa che egli ricercava febbrilmente i documenti originari di antichi storici fiorentini, come «il Monaldi, i Morelli, il Velluti, lo Stefani, il Compagni, allora inediti tutti»¹⁰. Di Dino Compagni in particolare, Ubaladini ricevette in dono da Urbano VIII una diligente trascrizione della *Cronica* realizzata da Strozzi a partire dall’antica copia Pandolfini¹¹ e il Papa, come soleva, la postillò e si divertì a rilegarla di propria mano, tant’è vero che Ubaladini annotò su di essa «legato per mano della felice memoria di papa Urbano VIII»¹². Del Lungo ci indica che la suddetta copia giace nella Biblioteca Apostolica Vaticana fra i manoscritti chigiani¹³.

Le sue ricerche, però, non si limitarono alla storia: nel codice Barberiniano latino 4000 trascrisse, «assiependolo di correzioni e postille»¹⁴, un trattatello medico di autore

¹ Guido Vitaletti ha pubblicato parte delle suddette postille, aggiungendovene altre tratte da vari manoscritti ubaldiniani e dall’edizione secentesca dei *Documenti d’amore* (cfr. *op.cit.*, 1924b pp. 12-53).

² Cfr. Vitaletti, 1924b p. 3.

³ Vitaletti, 1924a p. 58.

⁴ Guido Vitaletti ha già pubblicato questi appunti (cfr. *op.cit.*, 1924b, pp. 6-12).

⁵ Vitaletti, 1924b p. 6.

⁶ Vitaletti, 1924a p. 58.

⁷ Cfr. Vitaletti, 1924b p. 6.

⁸ Vitaletti, 1924a p. 68 n. 2.

⁹ Cfr. *ibid.*

¹⁰ Del Lungo, 1911 p. 2.

¹¹ Cfr. Del Lungo, 1917 p. 156.

¹² Citato in Del Lungo, 1911 p. 2.

¹³ Cfr. Del Lungo, 1911 p. 2.

¹⁴ Vitaletti, 1924a p. 70.

francese, *Rithmici carminis latini et Eth, origo et successus ex Proleg. Renati Moreau ad scholam Salex, observationibusque meis*, cui fa seguito, il *De metrica ratione* di Beda¹.

Lo appassionò moltissimo il problema della formazione degli antichi volgari; grazie alle sue competenze linguistiche, infatti, – derivanti per la maggior parte dai precetti di Colocci e di Raimondo Vidals – fu in grado di separare nettamente «il dominio tedesco dall’antico francese e questo dal provenzale e dal “romano”»². Si affannò, dunque, ad adunare documenti dell’antico volgare e a dimostrare che il *Tesoro* di Brunetto Latini non era scritto in provenzale – come ritenevano alcuni – bensì in francese³. A tal proposito citava il precetto di Raimondo Vidals: «La parladura francesca val mais et plus avinenz a far Romanz et Pasturellas, mas cella de Lemosin val mais per far vers et cansos serventes»⁴.

Ubaldini esperò il suo talento letterario anche in qualità di poeta: nel Barberiniano latino 4100 vi «sono parecchie sue poesie e i frammenti di un dramma intitolato *Santa Lucia* a cc.45-50 [...]. Un sonetto, *Donna bella e gentile ridendo avventa*, si ritrova a c. 194 verso dello zibaldone barberiniano»⁵. Leonardo Lattarulo ci segnala che un gruppo di poesie ubaldiniane è presente nei ff. 381-427 del Barberiniano latino 3999⁶ ma l’indicazione è errata poiché lo zibaldone dove, alle medesime carte, sono presenti le suddette poesie, è il 4000.

Sfogliando i suoi scartafacci, ci si rende conto che i suoi studi abbracciavano anche i poeti del Quattro e Cinquecento, anche i minori, cosicché nelle sue carte «troviamo capoversi di canzoni e sonetti d’ogni età»⁷, dagli antichi poeti perugini e senesi – conosciuti soprattutto attraverso i ragguagli di Giulio Piccolomini⁸ – ai suoi contemporanei Basile, Bracciolini e Marino⁹. Vitaletti ci avverte che si tratta di notizie sommarie, «t’altra minute»¹⁰, apparentemente gettate sulle sue carte alla rinfusa, ma che svelano, ad un

¹ Cfr. *ibid.*

² Vitaletti, 1924a p. 70.

³ Cfr. Vitaletti, 1924a p. 70.

⁴ Citato in Vitaletti, 1924a p. 70.

⁵ Citato in Vitaletti, 1924a p. 70 n. 3.

⁶ Cfr. Lattarulo, 1973 p. 598.

⁷ Vitaletti, 1924a p. 71.

⁸ Cfr. Vitaletti, 1924a p. 71 n.1.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 71 n.3.

¹⁰ Vitaletti, 1924a p. 71.

occhio sagace, un disegno preciso: la stesura di una *Storia della volgar poesia fino ai suoi tempi*¹.

Dopo la dipartita di Federico, la sua ricca suppellettile libraria confluì nelle librerie dei Barberini e dei Chigi, ma un notevole gruppo di manoscritti e stampati fu trasferito nella attuale biblioteca Comunale di Urbania².

Come già riferito poc'anzi, l'ultimo erede dei Della Rovere, Francesco Maria II, aveva trasferito la corte e la sua biblioteca, «una tra le prime nell'Italia di allora»³, nel palazzo ducale durantino. Nel 1667, per ordine di Papa Alessandro VII, la libreria a stampa di Casteldurante «fu trasferita a Roma ove andò a costituire il più importante nucleo della Biblioteca della Sapienza che con tale acquisto diventò la biblioteca più ricca del suo tempo, dopo la Vaticana»⁴. La perdita della libreria locale fu sentita dai Durantini dell'epoca come una vera e propria spoliazione, tant'è vero che, «all'atto del trasporto in Roma, precisamente il 29 gennaio 1667»⁵, il conte Bernardino Ubaldini e Honorato degli Honorati, primo vescovo di Urbania, per risarcire i loro compatrioti furono fautori di una cospicua donazione pubblica delle loro collezioni librerie private, che, ancora oggi, costituiscono una «parte sostanziale del patrimonio della Biblioteca e Civici Musei di Palazzo ducale»⁶.

La donazione Ubaldini rivestì notevole importanza perché il conte Bernardino versò, assieme alla propria, la pregiata libreria del fratello Federico, che comprendeva i suoi manoscritti, le sue stampe e una folta collezione di disegni⁷. A partire dalla fine del Seicento, infatti, il lascito di Federico costituisce «il fondo più cospicuo e di maggiore interesse»⁸ della biblioteca di Urbania. I libri che appartennero allo studioso presentano nel frontespizio, oltre al «consueto ex libris ubaldiniano, consistente nella testa di cervo con la stella a otto punte, anche le iniziali F.U.»⁹e, quando vennero acquisiti dal fratello Bernardino, fu «aggiunta la sigla D.I.C.B.U.»¹⁰. I disegni della donazione Ubaldini

¹ Cfr. *ibid.*

² Cfr. Vitaletti, 1973 p. 497 n. 2.

³ Paoli, 1994 p. 17.

⁴ *Ivi*, pp. 17-18.

⁵ *Ivi*, p. 18.

⁶ Mezzolani, 2020 p. 146.

⁷ Cfr. Cleri, Pao 1992 p. 51. Anche Debenedetti (*op.cit.* pp. 368-369) ci informa che, sfogliando gli zibaldoni vaticani di Ubaldini, si rilevano molti «audaci disegni», visto che, fra le altre cose, egli avrebbe voluto pubblicare «una raccolta di vite di trovatori coi relativi ritratti».

⁸ Cleri, Pao 1992 p. 51.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

furono quindi raccolti, oltre che da Bernardino, il quale durante la sua vita fu per lo più assorbito da impegni militari, da Federico, che compose «la sua multivalente collezione d'arte»¹ attraverso la frequentazione dei numerosi circoli artistici romani prossimi ai Barberini, i quali, com'è noto, furono grandi mecenati e permisero dunque ai loro sodali di entrare in contatto con gli artisti più importanti dell'epoca².

La collezione degli Ubaldini comprende, infatti, disegni di artisti e incisori di grande rilievo come Antonio Tempesta, Jacques Callot, Cornelis Bloemaert e gli urbinati Federico Barocci, Giovanni Francesco Guerrieri e Domenico Peruzzini³, autore, quest'ultimo, ancora poco indagato dalla critica moderna⁴

Alla morte di Bernardino, la collezione artistica venne ereditata dai Padri Caracciolini di Urbania, i quali, visto che le illustrazioni giunsero in fogli sciolti, per evitarne la dispersione, li incollarono su due tomi⁵. Come ci spiega Feliciano Paoli, infatti, «nel primo volume, un incunabolo di “Baldus de Ubaldis, Consilia, edito nel 1490” furono incollati 329 disegni»⁶, mentre, dopo un recente restauro, «dal secondo volume furono invece ricavati [...] 375 disegni»⁷. Fino agli inizi del secolo scorso, a parte relazioni di natura tecnico-inventariale, intorno alla collezione degli Ubaldini non esisteva alcun intervento critico; il primo studio storico-artistico, ancora oggi, «un punto di riferimento insostituibile»⁸, è stato condotto da Lidia Bianchi nel 1959⁹, e ha avuto il merito «di risvegliare da un sonno secolare»¹⁰ la raccolta ubaldiniana. Quest'ultima, tra il 1958 e il 1994, è stata oggetto o fonte di diverse mostre ed esposizioni artistiche non solo italiane¹¹, e già Feliciano Paoli ci informava che «dal Centro Beni Culturali della Regione Marche [...] su iniziativa del Dott. Mauro Mei, è partita una vera svolta per lo studio della collezione Ubaldini»¹².

¹ *Ivi*, p. 53.

² Cfr. Cleri, Pao 1992 p. 51; cfr. Paoli, 1994 p. 19.

³ Cfr. *ivi*, p. 53; cfr. *ivi*, pp. 21-24.

⁴ Cfr. Paoli, 1994 p. 24.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 19.

⁶ Paoli, 1994 p. 19.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, p. 23.

⁹ Mi riferisco al volume, catalogo della mostra tenutasi a Urbino nel 1959, intitolato *Cento disegni della Biblioteca comunale di Urbania*, (Urbania, 1959).

¹⁰ Paoli, 1994 p. 23.

¹¹ Cfr. Paoli, 1994 pp. 23-24.

¹² Paoli, 1994 p. 24. Apprendo infatti da Opac SBN che, sotto la supervisione scientifica di Mauro Mei, Marina Cellini ha curato un catalogo generale della collezione Ubaldini, ossia *Disegni della biblioteca comunale di Urbania: la collezione Ubaldini: catalogo generale* (Ancona, 1999).

Probabilmente, a testimoniare la passione e le competenze storico-artistiche di Ubaldini, vi è anche un'opera, *Il Pellegrino, o vero la Dichiarazione delle Pitture della Sala Barberina*. Nel 1640, sotto il patrocinio del cardinal Francesco, venne pubblicata una guida all'affresco della *Divina Provvidenza* realizzato da Pietro da Cortona sulla volta del palazzo 'alle quattro fontane', ossia la *Dichiaratione delle pitture della sala de' signori Barberini*, di cui fu autore Rosichino¹. Franca Petrucci Nardelli ci informa che, prima di morire, il cardinal 'nepote' finanziò una nuova stampa della *Dichiaratione*, «di cui pagò all'Ercole una tiratura di 500 esemplari»², una stampa di cui, ad oggi, non si è rinvenuto alcun esemplare³. Petrucci Nardelli si chiede dunque se ad essere stampata sia stata «una nuova edizione dell'opuscolo edito già nel 1640, [...] il quale peraltro aveva avuto già una seconda edizione, o l'edizione di un altro testo, relativo al medesimo argomento»⁴, che potrebbe essere appunto *Il Pellegrino*⁵. Un'opera su cui, ancora oggi, pare non ci sia stata sufficiente interazione tra la critica d'arte e quella letteraria. *Il Pellegrino* è un dialogo narrativo «che descrive l'affresco della *Divina Provvidenza* come fosse già realizzato»⁶. Esso, però, «non andò mai a stampa perché superato dai fatti dopo il 1637»⁷. Luana Salvarani ci comunica che il testo è stato attribuito a Bracciolini, in quanto, nell'opera «un narratore viaggiatore incontra, nei pressi di Palazzo Barberini, un vecchio custode (lo stesso Bracciolini) che si offre di illustrargli le pitture del salone»⁸ e «la lunga descrizione che segue riprende da vicino molti luoghi dell'Elettione, tra cui la storia degli amanti liguri Vivaldo e Camilla»⁹. La storica dell'arte Anna Lo Bianco, invece, nel saggio *Pietro da Cortona e la grande decorazione barocca*¹⁰, afferma che le pagine del *Pellegrino* presentano discrepanze con quanto dipinto sulla volta di palazzo Barberini e, soprattutto, esprimono idee alternative rispetto a quelle del poeta Bracciolini. Sulla paternità del testo la critica d'arte si è spaccata: alcuni storici dell'arte, infatti, attribuiscono il testo del dialogo a Ubaldini, mentre altri ritengono che l'autore sia il poeta

¹ Cfr. Testa, i.c.s. p. 29.

² Petrucci Nardelli, 1985 p. 188.

³ Cfr. Petrucci Nardelli, 1985 p. 188.

⁴ Petrucci Nardelli, 1985 p. 188.

⁵ Salvarani (Cfr. Bracciolini, Barberini, Kapsberger, 2006 p. XXVIII) ci informa che esso è ora leggibile sul sito <http://aedesarberinae.cribecu.sns.it>.

⁶ Salvarani, 2006 p. XXVIII n.49.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cfr. Giunti, 1983 p. 109.

Bracciolini e affermano, inoltre, che le discrepanze tra il testo e l'affresco – rilevate da Lo Bianco – siano da attribuire a modifiche apportate, in corso d'opera, dal pittore Pietro Berrettini rispetto al programma prefissato.¹ Come ci comunica Marco Testa, Lucia Faedo e Thomas Frangenberg, a supporto di questa ipotesi, hanno rilevato che i disegni preparatori dell'affresco di Pietro da Cortona presentano incongruenze rispetto a quest'ultimo che sono in assonanza con quanto espresso nel *Pellegrino*². Ma questa tesi, come ci fa notare Testa, non è convincente in quanto i restauri dell'affresco hanno messo in luce «che materialmente non vi sono tracce di grossi rifacimenti rispetto ad una concezione iniziale»³. L'opera *Il pellegrino, o vero la Dichiarazione delle pitture della Sala Barberina* è conservata nel manoscritto Barberiniano latino 3550⁴ ma il medesimo testo è contenuto anche nel manoscritto Barberiniano latino 4335, il quale, ora pubblicato da Giuseppina Magnanimi⁵, presenta correzioni di Ubaldini che, secondo Franca Petrucci Nardelli, potrebbero essere d'autore in quanto «le pitture della sala del palazzo Barberini furono compiute quando la stella del conte Federico era ancora alta presso il cardinale»⁶. Avendo effettuato un'analisi paleografica presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, ho appurato che le correzioni presenti nel Barberiniano latino 4335 si possono attribuire con certezza alla mano di Ubaldini in quanto coincidono con le aggiunte, sicuramente d'autore, dei codici ubaldiniani Chigiano L.VI.214 e Chigiano L.VI.218⁷. Leggendo attentamente tali correzioni, inoltre, ho rilevato che si tratta di varianti non di natura formale ma che riguardano la sostanza del testo, per cui credo si possa affermare, con buone probabilità, che l'autore del *Pellegrino* sia proprio il nostro studioso urbinato. Nell'ottobre del 1655, Ubaldini ottenne un ultimo prestigioso riconoscimento alle sue fatiche letterarie poiché divenne, «sedendo arciconsolo lo Strozzi»⁸, accademico della Crusca, e sappiamo che propose, come nome da assumere in quanto membro dell'accademia, quello di *Selvatico* o *Selvaggio*, eventualmente da associare alla citazione petrarchesca «Io ch'ero più selvatico che cervi, / tutto dimesticato fui con tutti»⁹, o quello

¹ Cfr. Testa, i.c.s. p. 29.

² Cfr. *ibid.*

³ Testa, i.c.s. pp. 29-30.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 29.

⁵ Cfr. Giuseppina Magnanimi, *Palazzo Barberini*, Roma, Editalia, 1983 pp. 302.

⁶ Petrucci Nardelli, 1985 p. 188 n.336.

⁷ Cfr. Angiolillo, 1984 pp. 9-10.

⁸ Vitaletti, 1924b p. 72.

⁹ Citato in Mezzanotte, 1979 pp. 501-502.

di *Sicuro* o *Rifuggito*¹, da unire al verso dantesco «Vidi per fame a voto usar li denti / Ubaldin della Pila»². È chiaro che entrambe le idee derivavano oltre che dai suoi interessi di studioso, anche dall'immagine del suo stemma familiare, che era un cervo con una stella a otto punte³.

Paola Italia ci informa che Carlo Roberto Dati, in un'epistola del 29 dicembre 1664, «ci testimonia il lavoro di – si direbbe ora – “implementazione” del Vocabolario»⁴ svolto da Ubaldini, il quale, «grazie alle proprie competenze linguistiche»⁵, aveva individuato «molte osservazioni provenzali, dalle quali traeva il passaggio di molte voci e maniere particolarmente poetiche da quella lingua nella nostra»⁶. Leggendo integralmente il carteggio di Dati al letterato romano Ottavio Falconieri però, – in particolare le lettere risalenti al 17 novembre e al 2 dicembre del 1664 –, apprendo che il primo era molto interessato agli studi di Ubaldini «sopra l'origine di nostra lingua dalla lingua [...] Provenzale»⁷ – al punto da chiedere, con una certa bramosia, a Falconieri di procurargli le sue carte⁸ – ma, a differenza di quanto asserisce Italia, non per la costituzione della terza impressione del Vocabolario della Crusca, bensì per la redazione di un dizionario etimologico della lingua italiana che – come leggo dal sito dell'Accademia della Crusca⁹ – «avrebbe dovuto concorrere al progetto degli Accademici di fornire nuovi strumenti linguistici modellati sulla tradizione letteraria fiorentina». Il progetto linguistico di Dati abortì poiché preceduto dalla pubblicazione, tra il 1666 e il 1669, delle *Origini della lingua italiana* di Gilles Ménage, il quale, visto che Dati gli inviò a Parigi il materiale etimologico che aveva raccolto per il suo dizionario, poté avvalersi anche di quest'ultimo¹⁰.

¹ Cfr. Mezzanotte, 1979 pp. 501-502.

² *Purgatorio*, XXIV 28-29.

³ Cfr. Paoli, 1994 p. 23.

⁴ Italia, 2018 p. 380 e n.6.

⁵ *Ivi*, p. 380.

⁶ Citato in Italia, 2018 p. 380.

⁷ Carlo Roberto Dati, *Lettere di Carlo Roberto Dati*, 1825 p.8.

⁸ In un'epistola successiva a quelle citate, risalente per la precisione al 6 ottobre del 1655, Dati ci riporta una notizia anomala (probabilmente temporanea): scrive infatti di aver appreso, dall'amico Falconieri, che «tra gli scritti del conte Federigo Ubaldini [...] non si trova alcuna cosa in materia d'origine» e che perciò se ne era finalmente «quetato».

⁹ Si tratta del seguente sito: <https://accademiadellacrusca.it>.

¹⁰ L'informazione è stata acquisita dalla scheda 'La terza edizione' contenuta nel database Accademia della Crusca, accessibile in linea all'indirizzo accademiadellacrusca.it [visitato in data 17/10/2022].

1.3 Federico Ubaldini editore dei ‘Documenti d’amore’ di Francesco da Barberino

Nel 1628 o poco prima, il giovane Ubaldini approdò nella brulicante vita culturale di una Roma che «Urbano VIII tentava di riportare allo splendore del tempo di Giulio II»¹. Artisti come Caravaggio, Bernini, Borromini e Pietro da Cortona eguagliavano il talento di Raffaello e Michelangelo², mentre letterati di grande valore spendevano parole di adulazione verso le doti poetiche del nuovo Papa e ne condividevano – per opportunismo o per sincera convinzione – i nuovi indirizzi letterari.

Perfettamente calato nell’ambiente intellettuale romano e internazionale, il cardinale Francesco Barberini dedicò particolare cura all’editoria, servendosi della stampa quale strumento per esplicitare i suoi personali indirizzi culturali e, «non differenziandosi per questo da altri principi della Chiesa»³, per promuovere l’esaltazione della sua famiglia⁴. In tutti i secoli della storia papale, ma in particolar modo nell’epoca barocca, il ruolo del ‘cardinal nepote’ fu di assoluta importanza: è la sua persona, infatti, che si occupava ufficialmente della rappresentazione del potere familiare, dell’intrattenimento a corte e che, apparentemente, sostituiva lo zio nei compiti mondani del potere temporale.⁵ Nato in seno alla Chiesa duecentesca come strumento di governo organicamente connesso al tipo di organizzazione curiale e statale creato dai Papi – e pertanto spoglio, nelle sue origini, di qualsiasi valenza negativa⁶ – nel XVII secolo il nepotismo assunse consistenza nuova e maggiore rispetto al passato: suo obiettivo primario era infatti l’inserimento della famiglia papale nel novero dell’*élite* aristocratica tradizionale, puntando quindi alla creazione di una dinastia principesca⁷.

Le ricerche genealogiche compiute dall’erudito fiorentino Carlo di Tommaso Strozzi avevano – probabilmente non a caso – ricondotto i Barberini a nobili origini trecentesche⁸ e proprio per rafforzare la presunta nobiltà del casato barberiniano⁹, il ‘cardinal nepote’

¹ Mezzanotte, 1979 p. 489.

² Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 489.

³ Petrucci Nardelli, 1985 p. 133.

⁴ Cfr. Petrucci Nardelli, 1985 p. 133.

⁵ Cfr. Bernasconi, 2004 p. 25 e p. 27.

⁶ Cfr. Carocci, 1999 pp. 80-90.

⁷ Cfr. Bernasconi, 2004 p. 26.

⁸ Cfr. Panzera, 1994 p. 91 n.1.

⁹ Cfr. Italia, 2018 p. 383.

decise di finanziare l'edizione degli inediti *Documenti d'amore*, opera maggiore del giurista e letterato toscano Francesco da Barberino.

Oltre a rispondere a intenti encomiastici, l'edizione era anche testimonianza dell'interesse del circolo barberiniano per la riscoperta della cultura medioevale; interesse che sin dall'inizio del pontificato di Urbano si era concretizzato in diverse operazioni di stampo erudito, come quando, in occasione del restauro del triclinio leoniano della basilica laterana, i Barberini finanziarono la stesura del già citato *De lateranensibus parietinis* di Nicolò Alemanni, un'opera che, offrendo uno dei primi tentativi di iconografia medioevale comparata, costituisce una pietra miliare nella storia degli studi medioevali.¹

Per il cardinal Francesco la stampa del poema di Francesco da Barberino, scritto per la maggior parte in Provenza, rivestiva particolare interesse sia da un punto di vista iconografico, per le immagini che lo illustravano, sia da un punto di vista filologico, per i molteplici legami che esso intesseva con la letteratura coeva di quei luoghi.² Il nipote di Urbano VIII, infatti, nutriva grande curiosità non solo per la letteratura in lingua d'oc – che egli intendeva indagare come studio filologico sulle origini della lingua italiana – ma – come dimostra il suo fitto carteggio con l'erudito francese Nicolas-Claude Fabri de Peiresc³ – anche per le antiche usanze e i costumi provenzali⁴. Questa attenzione per il modo di vestire degli antichi poeti provenzali risultava particolarmente interessante per la pubblicazione dei *Documenti d'amore*, «in cui si trova inciso a piena pagina il ritratto del poeta Francesco da Barberino vestito, appunto, alla maniera provenzale».⁵ Tale interessamento per i costumi della Provenza può anche essere messo in relazione con la giostra o festa del 'Saracino', che si tenne per volere del cardinale Antonio Barberini in piazza Navona durante il carnevale del 1634, e in cui comparve anche una squadriglia provenzale.⁶

Il cardinale affidò dunque il compito di pubblicare i *Documenti d'amore* al dotto Federico Ubaldini. Quest'ultimo dedicò il volume ai tre figli di Taddeo, fratello del cardinal Francesco e nipote di Urbano VIII; nell'introduzione, infatti, il curatore si rivolge ai tre giovani Carlo, Maffeo e Niccolò Barberini esortandoli ad apprezzare il libro «per l'autore,

¹ Cfr. Herklotz, 1995.

² Cfr. Barberini, 1993 pp. 128-129 e p. 144 n.27.

³ Per un quadro più approfondito sull'argomento si rimanda a Rizza, 1965.

⁴ Cfr. Barberini, 1993 p. 144 n. 27 e n. 31.

⁵ Barberini, 1993 p. 144 n.31.

⁶ Cfr. *ibid.*

e per la materia»¹ ma soprattutto perché in esso possono contemplare «la lunga continuanza di virtù e di dottrina»² della loro famiglia. Ubaldini – almeno in apparenza – sembra così convinto della parentela diretta tra i Barberini e lo scrittore della Val d'Elsa, da citare sempre quest'ultimo come Francesco Barberino³.

A queste pagine di dedica seguiva un'introduzione in cui l'editore si rivolge ai lettori sottolineando il valore didascalico dei *Documenti d'amore*, un'opera scritta da Francesco da Barberino «per ricondurre il Mondo sviato dietro al mal'esempio alla vera gentilezza»⁴ e che ha il merito di svelare la bellezza della fase «più tenera della nostra favella Toscana»⁵, la quale, fortificandosi in grazia e vigore, sarebbe stata un giorno degna di comparire accanto alla «Greca, e Latina facondia»⁶.

Dato che ai suoi primordi la lingua toscana non sapeva «favellare altro, che cose da compiacere alle Donne»⁷, Ubaldini elogia poi Francesco da Barberino in quanto primo autore che ha elevato «le nostre rime a trattar cose filosofiche»⁸, un'impresa che, considerato lo stadio iniziale dell'idioma toscano e la difficoltà dell'argomento, gli era costata più di un'oscurità linguistica, tanto che «per diminuirla»⁹, l'autore «rifece egli stesso medesimo i Documenti in latino, et alcune chiose v'aggiunse»¹⁰.

Il curatore informa, inoltre, che nell'edizione ha rispettato l'«incostante»¹¹ ortografia originale di Barberino; come ha osservato Marco Albertazzi, infatti, «Ubaldini ha avvertito la necessità di ricopiare l'intera opera secondo la visione secentesca»¹², cercando, attraverso la sua modalità di riscrittura, uno strumento per «nobilitare intellettualmente il committente, Urbano VIII, nato Maffeo Barberini»¹³.

Scriveva a tal proposito lo studioso:

¹ Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, 1640 s.n.p.

² *Ibid.*

³ Cfr. Goldin Folena, 2016 p. 214.

⁴ Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, 1640 s.n.p.

⁵ *Ivi*, s.n.p.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, s.n.p.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ivi*, s.n.p.

¹² Albertazzi, 2008 p. XII.

¹³ *Ivi*, p. XIII.

Rende altresì men leggiadri i suddetti componimenti l'Ortografia con la quale gli hò rappresentati; perché ottenuto l'istesso originale di M. Francesco, hò stimato convenevole seguire la mente dell'autore, pubblicandogli come da lui proprio furono scritti. Quindi è che secondo l'uso di quel tempo ella è seco medesima incostante: qui l'aspirazione non toglie almeno gli equivoci; ma la sola applicazione di chi legge agevola l'intelligenza de sentimenti: l'istesse parole sono qui diversamente in diversi luoghi formate [...]¹.

Il curatore specifica inoltre che spesso la versificazione e le 'gobole' impiegate dall'autore eccedono l'uso moderno:

e veggionsi i medesimi versi molte volte fuori dalle regole più lunghi. Ma per non dire ogni cosa senza ragione, questa lunghezza avviene perché alcune voci le quali per lo metro e per l'uso moderno si scrivono accorciate nell'ultime sillabe, in queste rime si ritrovano poste intiere, riducendole la pronunzia nell'ordine che si richiede. [...] Non pure i versi, ma quello che più importa, le gobole istesse eccedono la norma prescritta, trovandosene alcune maggiori dell'altre, non essendoci però moltiplicate le rime².

Chiosava a tal proposito Ubaldini, il quale chiarisce che con il termine provenzale 'gobole' messer Barberino soleva indicare «quelle certe picciole quantità di versi tra sé rimati, di cui essendo rimasti solamente tra gli Spagnuoli i vestigi, oggi andrebbero sotto nome di Stanze»³, e che tutte queste particolarità, frutto dell'antichità del libro, lo rendono pregiato agli occhi degli intendenti.

La breve delucidazione offerta da Ubaldini riguardo al significato del provenzalismo 'gobole', sarà in seguito condivisa e ripresa dal letterato Francesco Redi, il quale nelle *Annotazioni al Bacco in Toscana* scriverà – e la sua annotazione sarà poi ripresa nel lemmario del quarto Vocabolario della Crusca – che «Cobbola, Cobola, e Gobola son voci antiche, e vagliono componimento lirico, ed ebbero origine dal Provenzale Cobla, che in quella lingua avea lo stesso significato»⁴. Da esperto provenzalista quale fu, Redi

¹ Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, 1642 s.n.p.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Francesco Redi, *Bacco in Toscana*, 1687 p. 145.

proseguiva la sua argomentazione affermando con sicurezza che «ebbe ragione l'Ubalдини a scrivere, che le Coble anderebbono talvolta sotto nome di Stanze, perché le Sampite de' Provenzali erano per lo più scompartite in tante Stanze, o Strofe come son le nostre Canzoni»¹. In un recente intervento, Giancarlo Breschi – basandosi su una dichiarazione dello stesso poeta valdelsano – ha illustrato come le 'gobole' impiegate da Francesco da Barberino «factae sunt ad instar provincialium gobularum»², cioè a guisa delle coblas provenzali, visto che – come dimostrano le citazioni trobadoriche dei *Documenti d'amore* – durante i quattro anni trascorsi tra la Provenza e la Francia, Francesco si attivò in un impegno costante di apprendistato culturale e, «segnato dalla sua educazione metrica e da una agnostica attitudine verso la componente musicale»³, interpretò gli schemi trobadorici delle coblas sulla base delle convenzioni italiane, inquadrando «il disegno intrastrofico della canzone in un rigido canone, istruito [...] ad imporre la distinzione tra piedi e volte nelle canzoni distese [...], e a suggerire al contempo gli artifici per rendere più o meno complessa la testura, concedendo ampio margine di ampliamento per gli esperti»⁴. Secondo Breschi la 'gobula' si precisa quindi come «l'unità discreta monostrofica realizzata in varianti intercambiabili»⁵, e sotto la sua etichetta «si collocano istituti polivalenti, [...] intesi ad una conclusa affabulazione, sia pure gravitanti tra la massima escursione della strofe inventariata tra i *modi invendiendi* [...] e la misura sommaria del distico e del tristico»⁶.

Ubalдини proseguiva poi la sua prefazione affermando che i *Documenti d'amore* sono un'opera che merita di essere letta e soprattutto studiata dal punto di vista linguistico non solo «per la novità delle voci»⁷ ma anche perché rende più chiara la comprensione dei grandi autori medievali Dante, Petrarca e Boccaccio. Come testimonia quest'ultimo nella *Genealogia degli Dei*, il libro di Barberino fu assai stimato già durante l'epoca medievale, e il curatore ricorda che anche monsignor Angelo Colocci, finissimo studioso cinquecentesco, contemporaneo di Bembo, reputò opportuno che da esso si traessero le regole della lingua italiana⁸.

¹ *Ivi*, p. 146.

² Citato in Breschi, 2012 p. 162.

³ Breschi, 2012 p. 164.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. 159.

⁶ *Ivi*, p. 166.

⁷ Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, 1640 s.n.p.

⁸ Cfr. Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, 1640 s.n.p.

La nota ai lettori si conclude infine con un rilievo che riguarda l'esemplarità della materia dei *Documenti d'amore*, un'opera che è stata imitata da illustri letterati :

Ne solo altri s'è valuto delle voci di questo nostro, ma il suo argomento medesimo è stato imitato. Et al certo confrontandosi questi *Documenti* col *Galateo* di Monsignor Giovanni della Casa, apparirà non oscura tale imitazione¹.

Osserva attentamente Ubaldini, il quale anche nella prefazione della successiva edizione del *Trattato delle virtù morali* di Graziolo Bambaglioli – pubblicato, come già detto, assieme alle *Rime di m. Francesco Petrarca* ed erroneamente attribuito (sulla scorta di Colocci) a re Roberto d'Angiò – ricorderà che il sovrano angioino aveva talmente amato l'opera di Francesco da Barberino da decidersi a scrivere un trattato simile, «pigliandosi massimamente ad imitare le Regole del nominato autore, le quali abbiamo sotto l'Industria»².

A precedere l'edizione del testo dei *Documenti d'amore* vi era poi una raccolta di *Testimonianze fatte da huomini illustri di m. Francesco Barberino e dell'opere sue* e una lunga biografia di quest'ultimo, mentre in coda al volume – come già illustrato – Ubaldini si premurò di inserire un indice degli scrittori italiani e provenzali citati in una tavola *Delle voci, e maniere di parlare più considerabili usate nell'opera di m. Francesco Barberino*, che conclude l'edizione.

Ubaldini editò solo i versi volgari dei *Documenti d'amore* e per il suo lavoro si servì principalmente di un testimone che coincideva con il Barberiniano latino 4076 o «con un apografo molto vicino a quello, cioè completo delle miniature e del commento, date le precise informazioni che delle glosse e delle illustrazioni barberiniane ci dà l'editore seicentesco»³. Benché – come ha notato Daniela Goldin Folena – anche Ubaldini si trovi talora in difficoltà con la *scriptio continua*, tipica dell'*usus scribendi* barberiniano, il testo della sua edizione aderisce sostanzialmente a quello del Barberiniano latino 4076, di cui fornisce, infatti, una corretta interpretazione⁴. Unico testimone completo del poema, il Barberiniano latino 4076 è un manoscritto membranaceo, conservato nella Biblioteca

¹ Francesco da Barberino, *Documenti d'amore*, 1640 s.n.p.

² Petrarca, *Le rime*, 1642 s.n.p.

³ Goldin Folena, 2016 p. 214.

⁴ Cfr. Goldin Folena, 2016 p. 214.

Apostolica Vaticana, che presenta «una pergamena piuttosto pesante e spessa, di colore giallastro, liscia dalla parte della carne, vellutata dalla parte del pelo»¹ tranne che nel primo fascicolo (nn. I-VIII), il quale consiste di un quaderno contenente un *index rerum*, scritto su tre colonne, che Armando Petrucci ha giudicato aggiunto successivamente da una mano italiana della seconda metà del Trecento². Le carte del codice sono state numerate nel XIX secolo da Luigi Maria Rezzi e si presentano divise in otto fascicoli ternioni che sono ben individuabili in base ai richiami.³ La rilegatura, anch'essa ottocentesca, «è in pergamena rigida e reca sul dorso un semplice ornato di api che sostengono una corona e un tassello in pelle rossa con la scritta: “BARBERINO / DOCUMENTI / D'AMORE”».⁴ Il manoscritto presenta una *mise en page* molto complessa, dato che «il testo volgare è posto al centro con ogni verso distinto dall'a capo⁵» mentre «ai lati e inferiormente si dispone su due colonne il testo latino che a sua volta è inquadrato dall'apparato di glosse in scrittura in modulo molto ridotto»⁶. L'elaborata fattura del libro è completata da una trentina di illustrazioni – che consistono di miniature e disegni – tradizionalmente considerate di stile senese ma di recente ricondotte all'ambito fiorentino⁷. Il Barberiniano latino 4076 era ritenuto da Ubaldini e da Francesco Egidi, curatore dell'edizione diplomatica novecentesca dei *Documenti d'amore*, completamente autografo, ma la recente perizia paleografica di Armando Petrucci ha in parte smentito questo giudizio:

L'affermazione della totale autografia del codice da parte dell'Ubaldini e poi di Egidi si basava su argomenti deboli quali la generale correttezza testuale e la presenza nella glossa di note attualizzanti [...] che invece Petrucci ha giustamente ricondotto all'ambito retorico.⁸

Secondo Petrucci l'autografia va infatti limitata alle parti del manoscritto che sono state scritte in una piccola gotica tondeggiante, ossia il testo volgare in versi, le carte 99v-101v

¹ Petrucci, 2017 p. 321.

² Cfr. Panzera, 1994 p. 93; cfr. Petrucci, 2017 p. 321.

³ Cfr. *ibid.*; cfr. *ibid.*

⁴ Petrucci, 2017 p. 321.

⁵ Panzera, 1994 p. 94.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. *ibid.*

⁸ Panzera, 1994 p. 95.

e gli interventi correttori presenti lungo tutta l'opera¹. Il testo latino e il commento sarebbero invece ascrivibili alla mano di un copista professionista, notevolmente abile, che ha operato «in una piccola gotica posata, meno tondeggiante e più contrastata della precedente».² A tal riguardo, risulta differente il parere di Paola Supino Martini, secondo cui un riesame minuzioso delle scritture del manoscritto rivelerebbe l'appartenenza di queste ultime non all'area della testuale o gotica, bensì della corsiva cancelleresca³. Secondo Franca Petrucci Nardelli, inoltre, il codice apparteneva a Maffeo Barberini, futuro Papa Urbano VIII, già prima del 1603⁴, mentre Guido Vitaletti ha ipotizzato che il manoscritto fu portato a Roma da Carlo di Tommaso Strozzi nel 1637.⁵ Per la sua edizione Ubaldini si servì pure dell'altro celebre testimone della Biblioteca apostolica Vaticana – parziale e anch'esso in parte autografo – ossia il Barberiniano latino 4077⁶. Anche quest'ultimo è un codice membranaceo ed è attualmente composto di cc. 90, numerate erroneamente come 89 da Luigi Maria Rezzi per il salto della c. 38, a cui fu in seguito dato il numero 37 A.⁷ La numerazione inoltre, non tiene conto della caduta del secondo dei dieci quinterni originari.⁸ La membrana è di duplice aspetto e preparazione: «il primo fascicolo è fatto di pergamena piuttosto spessa e giallastra, senza diversità di rilievo fra *recto* e *verso*; il resto del codice è di pergamena più sottile, bianca al *recto*, e grigiastra al *verso* con evidenti i follicoli».⁹ La rilegatura del codice risale al XVII secolo e si presenta in marocchino rosso, «i piatti sono incorniciati da doppio filetto circondato di fregi a ventaglio; il dorso a nervature è diviso in cinque scomparti centrati di fregi floreali a piccoli ferri»¹⁰. Il manoscritto è latore del testo volgare con lacuna di buona parte dei documenti di Docilità, a causa della caduta del secondo fascicolo.¹¹ Come ha osservato Maria Cristina Panzera, «la traduzione latina procede solo fino a c. 5r mentre la glossa si arresta al *recto* della prima carta»¹² anche se, dalla presenza di iniziali miniate della glossa nelle carte dove comincia ciascuna delle dodici parti, «si può dedurre che durante

¹ Cfr. Petrucci, 2017 pp. 323-324.

² Petrucci, 2017 p. 323.

³ Cfr. Supino Martini, 1996 pp. 949-950.

⁴ Cfr. Panzera, 1994 p. 94.

⁵ Cfr. Vitaletti, 1973 p. 493.

⁶ Cfr. Barberini, 1993 p. 144 n.34; cfr. Panzera, 1994 p. 96.

⁷ Cfr. Panzera, 1994 p. 96; cfr. Petrucci, 2017 p. 320.

⁸ Cfr. Panzera, 1994 p. 96.

⁹ Petrucci, 2017 pp. 320-321.

¹⁰ Petrucci, 2017 p. 321.

¹¹ Cfr. Panzera, 1994 p. 96.

¹² Panzera, 1994 p. 96.

l'allestimento del codice l'*apparatus* fosse già disponibile e si progettasse di inserirlo»¹. Il codice è stato vergato da più mani in minuscola libraria: Egidi ne distingueva tre relativamente al testo volgare mentre Petrucci ne individua altre due nel testo latino e nella glossa². L'apparato decorativo risulta incompleto mancando in gran parte le illustrazioni relative alle glosse³. Le diciotto miniature presenti, «disegnate a penna e tinteggiate ad acquerello»⁴, sono particolarmente innovative dal punto di vista iconografico; ancora fortemente dibattuta è la questione che riguarda la presunta autografia di tali disegni: mancando un giudizio che possa dirsi definitivo, l'ipotesi di lavoro più probabile è che essi siano da ricondurre a Francesco da Barberino stesso, il quale sarebbe stato profondamente influenzato, nella loro fattura, dalla tradizione figurativa della miniatura bolognese del Due e Trecento.⁵ Per quanto riguarda i rapporti tra i due codici, sia Egidi che Petrucci concordano nel ritenere che il Barberiniano latino 4077 sia stato allestito anteriormente al Barberiniano latino 4076 e che probabilmente l'insoddisfazione per l'estetica e la scorrettezza testuale del primo furono le motivazioni per cui venne abbandonato a favore del confezionamento del secondo⁶. Paola Supino Martini, invece, ha messo in dubbio non solo la parziale autografia dei due codici – che, a suo avviso, sarebbero completamente ascrivibili all'attività di copisti – ma anche la loro ipotesi di successione: sulla base di vari rilievi testuali, infatti, Supino Martini ritiene che si potrebbe dedurre «o che i due codici abbiano avuto un modello materialmente identico, o che il 4077 abbia preso a modello il 4076».⁷ Una recente disamina di Daniela Goldin Folena ha smentito quest'ultimo giudizio, dimostrando poco sostenibile la tesi secondo cui il Barberiniano latino 4077 sia copia successiva all'esemplare completo, in quanto nel primo è difficile vedere una topografia della pagina articolata come quella presente nel Barberiniano latino 4076, composta cioè «di testo poetico volgare in posizione centrale, autotraduzione circostante e ancora intorno autocommento, comprensivo a sua volta di spazi riservati alle immagini pertinenti alle varie sequenze del testo o meglio dei testi volgari e latino e dello stesso commento»⁸.

¹ *Ibid.*

² Cfr. Panzera, 1994 p. 97.

³ Cfr. *ibid.*

⁴ Panzera, 1994 p. 97.

⁵ Cfr. Panzera, 1994 p. 97 n.16.

⁶ Panzera, 1994 pp. 98-100.

⁷ Supino Martini, 1996 p. 946.

⁸ Goldin Folena, 2016 p. 208.

Come ci informa Francesca Barberini, per la sua edizione Ubaldini consultò anche altri due manoscritti romani: uno di mano del XV-XVI secolo, cioè il Barberiniano latino 4028, privo delle miniature e del commentario, l'altro copia del XVII secolo, ossia il Chigiano L V 169; quest'ultimo in particolare fu accuratamente compulsato da Ubaldini poiché presenta numerose note di suo pugno, tra cui i titoli dei singoli documenti dettati dalle virtù trascritti così come si trovano nell'edizione secentesca.¹

L'edizione dei *Documenti d'amore* di Federico Ubaldini venne pubblicata nel 1640 e si presenta come un volume estremamente curato in ogni dettaglio: presenta infatti una bellissima legatura «in marocchino scuro con piatti decorati in oro con cinque cornici concentriche, le api araldiche agli angoli ed al centro del campo il sole, emblema legato alla figura del pontefice»²; vanta dei bei finalini xilografici con simboli legati alla famiglia Barberini³ e, soprattutto, un ricco e sontuoso apparato iconografico. Come detto poc'anzi, infatti, i codici barberini dei *Documenti d'amore* hanno a margine uno splendido apparato di miniature eseguite molto probabilmente dall'autore stesso o basate su disegni di lui, ed è certo che «l'edizione ubaldiniana dei *Documenti*, commissionata direttamente dalla corte pontificia in formato in-folio di gran lusso, fosse prevista fin dall'inizio come riccamente illustrata, per pareggiare la bellezza dell'originale miniato»⁴. Alle quattordici incisioni del volume, infatti, lavorarono assieme i più quotati artisti della corte barberiniana e, visto che ciascuno apparteneva ad una scuola artistica differente, le illustrazioni presentano diversi orientamenti stilistici: legate a modelli tardo-manieristici sono infatti le incisioni realizzate da Cornelis Bloemaert, influenzati dalla corrente barocca-cortonesca sono invece i disegni di Lorenzo Greuter e dei fratelli Magalotti, mentre a risultare predominante è la componente classicheggiante rappresentata dal pittore Andrea Camassei.⁵

Come sarà per le *Rime di m. Francesco Petrarca* anche l'operazione editoriale dei *Documenti d'amore* mirava ad aggiornare un testo antico e lontano facendolo apparire come contemporaneo⁶. L'aspetto più vistoso di tale attualizzazione è proprio l'apparato iconografico del volume, il cui senso è trasmettere il senso del recupero di Francesco da

¹ Cfr. Barberini, 1993 p. 144 n. 34.

² Barberini, 1993 p. 142 n.1.

³ Cfr. *ibid.*

⁴ Federico Ubaldini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 17.

⁵ Cfr. Barberini, 1994 pp. 130-148.

⁶ Cfr. Salvarani, 2008 p. 327.

Barberino come modello.¹ Quest'ultimo infatti – nella prospettiva di Ubaldini – prima che poeta fu innanzitutto dotto giurista e buon cittadino e perciò poté essere elevato quale punto di riferimento della nuova cultura barberiniana non solo perché Maffeo Barberini aveva compiuto studi giuridici ma anche per la sua concezione eteronoma delle arti della parola e in particolar modo della scrittura: una pratica che va rigorosamente modellata sui valori di riferimento della società civile².

Nell'introduzione alla recente edizione anastatica dei *Documenti d'amore* di Ubaldini, infatti, Luana Salvarani ha ipotizzato che quest'ultimo abbia inserito tra le *Testimonianze fatte da huomini illustri di m. Francesco Barberino* una misteriosa nota 'd'Incerto', tradotta da Filippo Villani, che sarebbe in realtà un falso di sua mano allo scopo di esemplificare come dovrebbe essere il perfetto uomo di lettere barberiniano e – implicitamente – proporre quindi l'identificazione del ritratto di Francesco da Barberino con quello di Urbano VIII.³

Sembra quindi sufficientemente chiaro quale sia il parallelismo tra il poeta Francesco da Barberino nella Firenze del Trecento e il Papa-poeta Maffeo Barberini nella Roma del Seicento: «riportare la letteratura alla sua funzione morale e civile, in un'epoca di edonismo e di facile versificare sui sempiterni temi amorosi»⁴.

Varrà la pena ricordare, anche in questa sede, che la fortunata scoperta, avvenuta nel 2003, dell'*Officiolo* di Francesco da Barberino, non solo ha segnato il proliferare di un diffusissimo interesse per lo scrittore valdelsano ma – come ha osservato Daniela Goldin Folena – ha permesso soprattutto di mettere a fuoco una circostanza storico-artistica di fondamentale importanza:

la compresenza nello stesso ambiente – Padova – e nello stesso ben delimitato numero d'anni – 1306-1309 – di tre toscani, ciascuno a suo modo eccezionale, fuorisciti per motivi diversi dalla loro regione, ma tutti di particolare significato per la cultura italiana, sia pure in grado diverso, quali Giotto, Dante e appunto Francesco da Barberino⁵.

¹ Cfr. Salvarani, 2008 pp. 326-328.

² Cfr. Federico Ubaldini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 12.

³ Cfr. *ibid.*

⁴ Federico Ubaldini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 p. 13.

⁵ Goldin Folena, 2016 p. 197.

Sembra davvero inverosimile infatti, che Dante, all'inizio del Trecento, non abbia avvertito il bisogno di entrare in contatto con lo stimolante ambiente culturale padovano, ricco di esperienze innovative, e dove un artista da lui tanto ammirato, Giotto, proprio in quel periodo stava lavorando ad una delle sue maggiori imprese: la Cappella degli Scrovegni¹. Benché, per ragioni politiche ed accademiche, Padova non si prospettasse come un luogo particolarmente accogliente per il Poeta, è certo che egli transitò, seppur brevemente, per quella città, e che fu proprio Francesco da Barberino, che in quel momento frequentava lo *Studium* padovano, il primo a prestare particolare attenzione all'opera del grande corregionale, cogliendone con incredibile tempismo la superiorità rispetto ai contemporanei e ai predecessori².

Attraverso il rilievo, all'interno dei *Documenti d'amore*, di una fitta rete di reminiscenze dantesche, Daniela Goldin Folena ha ipotizzato che Francesco da Barberino compì un'attenta lettura della *Commedia*, cogliendo «anche nei dettagli del testo dantesco potenzialità espressive nuove e una originale carica poetica, comunicativa, e persino rappresentativa»³, visto che – come già supposto da Enrico Malato e Chiara Ponchia – nell'apparato figurativo dell'*Officiolo* sono presenti due miniature che rimandano chiaramente ad elementi dell'*Inferno*⁴. Prendendo in esame anche il trattato barberiniano finalizzato all'educazione femminile, il *Reggimento e costumi di donna*, Goldin Folena ritiene, a dispetto degli studiosi che sostenevano che la conoscenza di da Barberino dell'*Inferno* fosse limitata solo ai primi cinque canti, che si potrebbe arrivare a dimostrare che quest'ultimo «conosceva della *Commedia* molto più di quanto pensiamo, o conosceva almeno il progetto complessivo della *Commedia* dantesca nei termini in cui poi di fatto si realizzò»⁵. Quanto alla datazione dei *Documenti d'amore*, la studiosa ha ipotizzato che il *terminus* discriminante entro il quale porre l'opera, e dal quale dipende la conoscenza barberiniana della *Commedia*, si rilevarebbe dalla firma apposta dall'autore valdelsano all'inizio e alla fine del Barberiniano latino 4076, dove Francesco si definisce *scholaris utriusque iuris* e quindi non ancora *doctor*, titolo da lui conseguito nel 1313 e convalidato nel 1318⁶.

¹ Cfr. Goldin Folena, 2016 p. 198; cfr. Mariani Canova, 2016 p. 250.

² Cfr. *ibid.*; cfr. *ivi*, pp. 250-251.

³ Goldin Folena 2016, p. 227.

⁴ Cfr. Goldin Folena 2016, p. 227 ; cfr. Mariani Canova, 2016 p. 251.

⁵ Goldin Folena 2016, p. 235.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 219.

Giordana Mariani Canova in un recente saggio ha analizzato l'importante ruolo giocato da Francesco da Barberino, «poeta ma anche ideatore e disegnatore di immagini»¹, nella cultura artistica italiana dell'età di Dante, e ha ipotizzato che non desterebbe meraviglia se l'incontro tra i due toscani fosse avvenuto a Treviso, «considerato che l'Alighieri poté essere presso i da Camino poco prima della morte di Gherardo avvenuta nel marzo 1306 o agli inizi della signoria di Rizzardo».²

Secondo la studiosa *l'Officiolo*, primo Libro d'ore realizzato in Italia, costituì una novità assoluta nel campo librario e religioso dell'epoca: costruito sull'esempio dei Libri d'ore francesi e inglesi dell'ultimo Duecento, il libricino non solo offriva alla preghiera individuale del laico una inedita dimensione liturgica ma si presentava anche corredato da una dovizia di immagini sconosciuta agli esemplari contemporanei³. Analizzando tali immagini e in particolare le già ricordate miniature dantesche, Mariani Canova ipotizza che «non è di per sé forse necessario pensare a una vera e propria circolazione dell'*Inferno* intero prima del 1308, ultimo termine *ante quem* per l'esecuzione dell'*Officiolum*, ma appunto a una ipotetica lettura dei primi canti, o di un abbozzo di essi, da parte del Barberino»⁴. A suo parere inoltre, l'influenza dantesca sul poeta valdelsano potrebbe individuarsi soprattutto in conclusione dell'*Officiolo*, dove Francesco pone una *Ystoria* che è il racconto, in chiave autobiografica, di un'anima che dalla concupiscienza, «rappresentata come una mostruosa creatura di quattro nature in cui potrebbero essere evocate le fiere dell'*Inferno* dantesco»⁵, giunge alla salvezza con l'aiuto di una misteriosa donna, che come Beatrice è vittoriosa sul male⁶.

Visto che sia Francesco da Barberino che Dante sono consapevoli e affascinati dal prestigio della miniatura bolognese e dalla personalità artistica di Giotto, Mariani Canova ipotizza che, considerati i possibili rapporti tra i due, sarebbe suggestivo immaginare che, quando in *Purg.*, XI 79-83 Dante elogia Franco Bolognese in confronto con Oderisi da Gubbio, nella sua lode egli facesse riferimento al principale miniatore dell'*Officiolo* o a quel maestro, anch'egli bolognese e consapevole della lezione giottesca, che dipinge la

¹ Mariani Canova, 2016 p. 241.

² *Ivi*, p. 245.

³ Cfr. Mariani Canova, 2016 p. 249.

⁴ Mariani Canova, 2016 p. 251.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. *ibid.*

Laus e conclude superbamente l'*Ystoria* barberiniana, dipingendo «una misteriosa e magnifica donna, la *Victoria Virtus*, intervenuta a operare la salvezza»¹.

¹ Mariani Canova, 2016, p. 255.

1.4 Federico Ubaldini e l'edizione del 'Codice degli abbozzi' di Petrarca: alle origini della filologia d'autore in Italia

A dispetto dell'involuzione filologica che aveva caratterizzato la temperie culturale post-tridentina, epoca costellata di edizioni – basti pensare al *Decameron* – stravolte sul piano testuale dalle esigenze censorie dettate dalla morale e dall'ideologia, l'edizione delle *Rime di m. Francesco Petrarca estratte da un suo originale*, condotta da Federico Ubaldini nel 1642, costituisce un isolato e significativo momento di genesi di una pratica ecdotica che, non tradendo lo spirito autentico della disciplina, avrà – anche se non nell'immediato – fervide e rilevanti conseguenze culturali¹.

A onor del vero, è necessario subito puntualizzare che l'edizione petrarchesca di Ubaldini, per quanto antesignana di operazioni filologiche innovative, riflette anch'essa la politica culturale della classe dirigente della sua epoca: preannunciata nell'avviso ai lettori dell'edizione dei *Documenti d'amore* del 1640, la sua pubblicazione si allinea infatti a quella rinascita classicistica promossa dai Barberini e volta anche alla «canonizzazione della lettera petrarchesca, in funzione celebrativa, ma con scarto significativo rispetto al petrarchismo canonico»².

Dato alle stampe assieme al *Tesoretto* di Brunetto Latini, al *Trattato delle virtù morali* e a quattro canzoni di Bindo Bonichi da Siena, il Petrarca di Ubaldini è dedicato da costui a Taddeo Barberini, nipote di Urbano VIII e comandante dell'esercito pontificio (oltre che Principe di Palestrina); l'encomio non è casuale: la famiglia di Taddeo e quella di Petrarca sono legate da un antico vincolo di consanguineità, dato che, come scrive Ubaldini:

il Petrarca, per via materna discendette dalla nobile, e antica famiglia de Canigiani. Egli di Brigida Canigiani fu figliuolo, e Paola Canigiani negli stessi tempi a Taddeo settimo Avolo dell'E.V. partori Maffeo Barberini, da cui ritrasse il primo nome Urbano Ottavo, Vostro Beatissimo Zio³.

¹ Cfr. Caruso, Russo, 2018 pp. XXII-XXIII.

² Italia, 2018 p. 383.

³ Petrarca, *Le rime*, 1642 s.n.p.

Ancora una volta, viene dunque confermato l'intento di celebrare, attraverso un raffinato progetto editoriale, il ramo fiorentino e letterato della famiglia Barberini.

Nell' *Introduzione* l'editore spiega poi ai suoi futuri lettori le ragioni che l'hanno spinto a pubblicare «l'Originale d'alcune delle famose e leggiadrissime Rime di Francesco Petrarca»¹, ossia il famoso Vaticano latino 3196 o 'Codice degli abbozzi': impiegando riflessioni dello stesso Petrarca, citando la testimonianza di Bembo e ricordando la consuetudine del poeta di appuntare i versi persino nella sua pelliccia, Ubaldini rende conto dell'instancabile e faticoso lavoro di correzione, rifacimento ed eliminazione, cui Petrarca sottoponeva i suoi componimenti in volgare. Citando Orazio, Stazio, Virgilio e San Girolamo, il curatore sottolinea come il 'labor limae' sia stato il mezzo che ha permesso agli autori classici di raggiungere la perfezione stilistica e soprattutto che, a suo avviso, nessuno supera «il Petrarca d'accuratezza»². Lo stesso poeta nei *Rerum familiarum libri* aveva infatti raccontato di non aver distrutto parte dei suoi componimenti scartati «non illorum dignitati, sed labori meo consulens»³, enfatizzando quindi l'importanza dell'impegno profuso in quel lavoro di limatura e revisione dei versi che agli occhi di Ubaldini possiede anche un'eccezionale portata didascalica e pedagogica: grazie a «questi cominciamenti così rozzi a fine così pulito condotti»⁴, infatti, i più giovani impareranno che «tutte le buone cose a noi si vendono dal cielo a prezzo di fatica»⁵.

Questo motivo didattico, assieme all'intento di «mettere in luce la storicità del modello»⁶, costituiscono le ragioni che sottendono all'innovativa edizione petrarchesca di Ubaldini. Quest'ultimo ha, infatti, il merito di aver realizzato un'edizione diplomatico-interpretativa del Vaticano latino 3196, rappresentando, per la prima volta, tutte le fasi dell'elaborazione di ogni poesia attraverso l'utilizzo di caratteri tipografici diversi.

Come scrive Cesare Segre: « Il Cinquecento s'era soffermato più volte sulle varianti del Petrarca, in particolare proprio sulle varianti del codice degli abbozzi»⁷ ma i verseggiatori dell'epoca che studiavano le correzioni petrarchesche erano guidati da un principio

¹ *Ivi*, s.n.p.

² *Ivi*, s.n.p.

³ *Rerum familiarum libri*, I 1,3-10.

⁴ Petrarca, *Le rime*, 1642 s.n.p.

⁵ *Ibid.*

⁶ Italia, 2018 p. 397.

⁷ Segre, 2003 p. 5.

aprioristico basato su una certezza per loro ovvia (mentre – come sottolinea Segre – non lo è affatto) e cioè che la lezione anteriore fosse necessariamente peggiore di quella definitiva, per cui il loro confronto si riduceva solo a «spiegare ogni volta il perché della correzione»¹.

Mosso dallo stesso criterio didascalico Ubaldini offriva però ai suoi lettori una visione totale del sistema delle varianti, permettendo di analizzare integralmente l'*iter* correttorio, e, anche se inconsapevolmente, rendeva quindi di fatto la sua edizione – come l'avrebbe potuta definire Cesare Segre – un 'incunabolo della critica genetica'. Sull'assenza di sensibilità, potremmo dire, sistemica di Ubaldini, «che relega a un atto inconsapevole la rappresentazione del manoscritto petrarchesco»², Segre si era inizialmente detto incerto, non rinnegando la possibilità di un margine di consapevolezza, nella sua operazione ecdotica, da parte del filologo secentesco, ma – come ha recentemente sottolineato Paola Italia – «col senno di poi, ovvero *sub specie continiana*»³, il filologo è tornato sulla sua osservazione e ha ridimensionato l'operazione ubaldiniana, rea di non aver avvertito, a suo avviso, «le implicazioni dell'edizione per l'analisi dell'elaborazione poetica del Petrarca»⁴.

Rivelatore di una coscienza filologica molto avvertita e avanzata è dunque l'utilizzo, da parte di Ubaldini, di marcatori tipografici: il tondo viene infatti impiegato «per [...] quello che l'autore lasciò per all'ora senza cassare»⁵, il corsivo per componimenti apocrifi e per componimenti cassati, mentre le microcassature vengono rappresentate in corpo minore: «del corsivo picciolo si è valso a dinotare quando in un verso è più d'una mutazione, secondo che la prima non aggradiva all'orecchie del Poeta»⁶, scrive infatti Ubaldini, che in tal modo rappresenta le varianti genetiche con una consapevolezza ecdotica inusitata per i suoi tempi.

Ad esempio, visualizzando il testo dello studioso urbinato, si può osservare che all'interno del terzo componimento a p. I, Ubaldini riporta il verso «O diletto, & riposto mio tesoro»⁷ in corsivo, e, per segnalare che vi sono delle varianti, come nel Codice degli Abbozzi,

¹ *Ivi*, p. 6.

² Italia, 2018 pp. 379-380.

³ *Ivi*, p. 381.

⁴ Segre, 2003 p. 7.

⁵ Petrarca, *Le rime*, 1642 s.n.p.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, p. I.

pone accanto al verso un piccolo segno grafico che, nel manoscritto di Petrarca è costituito da due linee parallele, nell'edizione ubaldiniana, invece, consiste di un asterisco. Alla fine del componimento ritorna l'asterisco richiamante il primo e sono riportate le due varianti: la prima è trascritta in tondo, la seconda, che nel Codice degli Abbozzi è cassata, è riportata in corsivo. A p. II, invece, per trascrivere due componimenti che nel manoscritto di Petrarca sono cassati con fregi trasversali, Ubaldini li riporta in corsivo e, dato che a v. 3 del primo componimento vi è una microcassatura, il curatore la trascrive nell'interlinea superiore servendosi di un corsivo 'minuscolo'.

Le 'Postille', inoltre, cioè le date e gli autocommenti apposti da Petrarca, non vengono separati dal testo ma mantengono la *mise en page* dell'originale, adoperando per essi «quei caratteri, che più è paruto fare a proposito, per la varietà, più che per altro»¹; Ubaldini infatti, inserendosi perfettamente nel solco delle direttive culturali barberiniane, intende enfatizzare la *variatio* del 'Codice degli abbozzi' in modo da sottrarre Petrarca a quella visione estetizzante, tipicamente manierista, che aveva portato a leggere il *Canzoniere* «solo in una versione 'finale', limata e unica»². In questo modo, superando la concezione storica cinquecentesca, veniva restituita ai lettori «la progressione cronologica del testo, la sua natura di documento storico, vivo»³ e l'editore Ubaldini, guardandosi bene dal praticare interventi invasivi sul testo, rispettando il piano stilistico originario di quest'ultimo, ne restaurava la genuina alterità rendendolo di fatto pronto ad essere immediatamente proiettato sui testi di riferimento del mondo coevo⁴.

Segno manifesto di un'acuta sensibilità filologica ed esegetica, è inoltre il riconoscimento della necessità di dotare ogni edizione di un commento la cui espressione migliore è rappresentata dai richiami interni che intercorrono tra le opere stesse dell'autore che si intende commentare:

Era veramente necessario per dichiarazione delle postille, e d'altro qui contenuto, scrivere alcuna cosa d'avantaggio; ma essendo l'opere Latine, e Toscane del Petrarca comuni a tutti, si è giudicato di far torto alla diligenza degli studiosi, se vi ci

¹ *Ibid.*

² Salvarani, 2008 p. 337.

³ Italia, 2018 p. 394.

⁴ Cfr. Federico Ubaldini, *Documenti d'amore. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, 2009 pp. 13-14.

affatichiamo suso. Puossi a quelle ricorrere, che l'una opera serve bene spesso all'altra di verissimo Comento.¹

Osserva con incredibile spirito moderno Ubaldini.

Sempre nell'*Introduzione* il curatore fornisce inoltre preziose informazioni sulla storia del Vaticano latino 3196 informando i lettori che il suddetto codice, prima di capitare nella libreria Vaticana, era appartenuto alla biblioteca di Fulvio Orsini; sulla base di accorte osservazioni paleografiche, poi, Ubaldini si rende conto della diversità materiale delle carte dei *Trionfi* e che i testi petrarcheschi non seguono l'ordine cronologico della loro composizione, due dati che, a suo avviso, sarebbero spia del fatto che il manoscritto fu allestito dopo la morte di Petrarca dai suoi collaboratori. Sempre sulla base di puntuali rilievi paleografici, inoltre, Ubaldini dichiara il carattere miscelaneo del codice: misto di carte autografe e apografe e, in conclusione, ragguaglia il lettore sulle consuetudini scrittorie del Trecento.

Sebbene nessuno dei contemporanei si accorse delle implicazioni filologiche di cui era foriera l'edizione ubaldiniana, essa fu utilizzata da Muratori nella sua storica edizione delle *Rime* di Petrarca e per questo tramite trasmise i suoi materiali a numerose edizioni petrarchesche successive. Rieditata a Torino nel 1750, l'edizione di Ubaldini fu studiata ed apprezzata anche da Vittorio Alfieri, il quale – dedito alla prassi filologica di apporre sui suoi testi postille e varianti tratte dalla collazione con altre edizioni della stessa opera –, utilizzando l'interlinea e i corsivi per stabilire la diacronia delle correzioni di Petrarca, pare proprio seguire «il metodo già utilizzato dall'Ubaldini per riprodurre il processo variantistico del Codice degli abbozzi»². È però nell'edizione del *Canzoniere* di Appel del 1891 e nell'edizione dei *Frammenti autografi dell'Orlando Furioso* di Santorre Debenedetti del 1937 che il metodo Ubaldini acquista davvero il valore di modello: sia Appel che Debenedetti, infatti, sulla scorta di Ubaldini, rappresentano con caratteri tipografici diversi il testo e le successive correzioni delle pagine così come esse si presentavano, e, secondo Gianfranco Contini, anche Giosuè Carducci basò la sua edizione de *Le Rime di Francesco Petrarca di su gli originali*, curata e commentata assieme a Severino Ferrari nel 1899, sull'imprescindibile lavoro secentesco di Ubaldini.³

¹ Petrarca, *Le rime*, 1642 s.n.p.

² Del Vento, 2019 p. 58.

³ Cleri, Pao, 1992 p. 52.

È noto a tutti che in Italia la critica delle varianti moderna è stata fondata da Contini soprattutto a partire dalle sue riflessioni sul lavoro ariostesco di Debenedetti; in un celebre saggio risalente al 1976, infatti, ossia *Come lavorava l'Ariosto*, Contini distingue due modi di considerare l'opera poetica contenuta in manoscritti corretti dall'autore: un modo statico, «che vi ragiona attorno come su un oggetto o risultato»¹, e un modo dinamico, «che la vede quale opera umana o lavoro *in fieri*, e tende a rappresentarne drammaticamente la vita dialettica»² attraverso l'illustrazione delle diverse redazioni e varianti d'autore. Poiché Debenedetti nella sua edizione critica delle carte ariostesche, prendendo a modello l'edizione ubaldiniana, aderisce alla seconda visione delineata da Contini, a rigor di logica spetta proprio a Ubaldini un notevole merito, ossia quello di essere riconosciuto quale precursore e pioniere della filologia d'autore in Italia.

¹ Contini, 1976 p. 233.

² *Ibid.*

2. LA QUESTIONE DANTESCA NEL SEICENTO: LA *COMMEDIA*, UN LIBRO «MEZZANO FRA REO E FRA BUONO»

Molti lettori del Novecento – anche quelli più scaltriti e disincantati – di fronte alla personalità e l’opera di Dante sono stati avvezzi a impiegare parole davvero insolite a dispetto del «secolo della scienza applicata (o applicabile) anche alla critica letteraria»¹. Accademici alla stregua di Michele Barbi e Gianfranco Contini, infatti, – presi da una mistura di ammirazione e sgomento – si sono riferiti alla *Commedia* additandola come un vero e proprio *miracolo* o *prodigio*.² Difatti, «fin dall’inizio della sua parabola»³, intorno alla figura e l’opera del poeta fiorentino, si è sviluppato un mito che, come avverte Enrico Malato, ha assunto e «assume contorni e dimensioni quasi leggendari»⁴. Leggendo le *Egloghe* dantesche, ci si rende conto che del mito di Dante se ne intravedono tracce addirittura prima della morte del poeta, il quale «contribuisce a darcene qualche indizio più o meno preterintenzionale»⁵, ma, prescindendo «dai segnali di considerazione e di stima che per anni si erano ripetuti nei suoi confronti»⁶, la misura della straordinaria fama che investì il poeta fiorentino si può valutare, oltre che dalle onoranze funebri che gli furono tributate alla morte – quando si levò, in molte parti d’Italia, un generale compianto⁷ –, dal rapidissimo prendere forma di un’aneddotica che episodicamente assume i tratti propri delle *Vitae Sanctorum*, di una vera e propria letteratura agiografica⁸. Avvolte, sin da subito, da un alone di leggenda, quindi, la figura di Dante e la sua opera si diffusero presto negli ambienti più diversi grazie al vasto favore di un pubblico costituito non solo da dotti e letterati ma anche da persone comuni, affascinate dalla forza di suggestione del dettato dantesco.⁹ A dispetto di questo vasto e significativo plauso – popolare e non –, nel corso dei secoli non sono mancati anche dissensi e opposizioni; per quanto a noi contemporanei sembri incredibile – e a tratti sconcertante –, anche la *Commedia* non è stata esente da critiche, poiché, come avvertiva Giorgio Padoan, «troppi interessi,

¹ Malato, 1999 p. 4.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. 5.

⁶ *Ivi*, p. 7.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, pp. 14-15.

⁹ *Ivi*, pp. 4-18.

teologici, culturali, politici, familiari, ne sembravano colpiti [...]. Critiche aspre [...] dovevano indubbiamente essere state mosse già vivente l'autore; mentre pochi anni dopo la sua scomparsa, Graziolo e i primissimi commentatori avevano dovuto fare i conti con i detrattori del poeta (famiglie che si sentivano direttamente colpite dal poema, ipercritici di professione, teologi, guelfi oltranzisti)»¹. A tal proposito, occorre subito tener conto ed evidenziare un dato di fatto: c'è stato un tempo in cui le critiche alla *Commedia* sono state così numerose e pungenti, da dar quasi l'impressione che sia esistito davvero un «secolo senza Dante»². È con questa espressione, infatti, che uno storico del secolo scorso, Luigi Firpo, definiva il XVII secolo, quando – come scriveva Guido Vitaletti – «per vezzo retorico e per traviati ideali di vita e d'arte»³, il poema dantesco fu oggetto di un vituperio senza precedenti.

Da diversi decenni – come afferma Marco Corradini – «gli studiosi che si sono più direttamente occupati della ricezione di Dante nel XVII secolo hanno provveduto a controbattere la sclerotizzata opinione secondo cui la *Commedia* nel Seicento sarebbe stata trascurata, tanto che ormai è diventato una sorta di luogo comune smentire il luogo comune»⁴.

La questione è in realtà assai complessa, presenta aspetti contraddittori e inaspettati, ma, attraverso la lettura de *Il Giordano o vero Nuova difesa di Dante* di Federico Ubaldini, può essere percepita – a mio parere –, in una prospettiva nuova e chiarificatrice.

La convinzione che nel XVII secolo la fortuna di Dante ebbe una battuta d'arresto, poggia su diversi dati, in *primis* di ordine materiale: durante tutto il Seicento, infatti, vennero pubblicate solo tre edizioni integrali del poema, un numero nettamente inferiore, quindi, rispetto alle trentadue stampe cinquecentesche e alle trentasei del Settecento⁵.

Le tre seicentine furono tutte impresse nel primo trentennio del secolo nello Stato di Venezia, «storicamente più liberale nell'ambito librario»⁶. Nel XVII secolo, infatti, la *Commedia* era un libro dallo statuto incerto, che rischiava costantemente «di finire del

¹ Padoan, 1994 pp. IX-X. Sulla scia di quanto già osservato da Giorgio Padoan, Malato (*op.cit.*, p. 24) ci ricorda che le obiezioni coeve rivolte alla *Commedia* costituiscono «un settore di ricerca ancora in gran parte da esplorare».

² Firpo, 1969 p. 31.

³ Vitaletti, 1924a p. 3.

⁴ Corradini, 2012 p. 107.

⁵ Samarini, 2018 p. 241.

⁶ *Ivi*, p. 243.

tutto proibito dall'Indice»¹. Quest'ultimo, in più di un'occasione, aveva imposto di espurgare – nonostante la loro ampia fortuna cinquecentesca – i commenti di Cristoforo Landino e Alessandro Vellutello – non a caso mai editi nel Seicento –, mentre nei confronti del poema aveva assunto un atteggiamento alquanto incerto e ambiguo, «caso peraltro non raro, vista l'oggettiva confusione normativa»² che caratterizzava le pratiche dell'*Indice*³. In Spagna, infatti, l'*Index* aveva preso di mira l'ultima edizione cinquecentesca della *Commedia* – «allestita dai fratelli Sessa nel 1596»⁴ –, dove comparivano anche i due commenti incriminati; come ci indica Francesco Samarini, gran parte delle espunzioni richieste riguardavano «passi contenuti nelle chiose di Landino e Vellutello (rispettivamente quattordici e otto luoghi)»⁵, mentre il testo della *Commedia* era censurato direttamente solo in tre casi: a *Inf.* XI, 6-9 (dove il sepolcro di Papa Anastasio II compare tra gli eresiarchi); a *Inf.* XIX, 106-17 (dove Dante inveisce contro la Chiesa corrotta e apostrofa Costantino per la sua donazione) e a *Par.* IX, 136-42 (dove Folchetto di Marsiglia «condanna l'avarizia degli ecclesiastici e predice la liberazione di Roma dalla corruzione»⁶). Anche se non vennero mai decretate condanne precise, dunque, nel Seicento stampare il poema dantesco costituiva «un atto potenzialmente rischioso»⁷, foriero di possibili inquietudini e imbarazzo per gli editori⁸. Come avvisa Samarini, però, per puntiglio intellettuale non si può fare a meno di considerare il fatto che nel XVII secolo Venezia era «il maggiore centro editoriale della Penisola»⁹, il che, naturalmente, aumenta in modo considerevole le probabilità che un testo venisse «pubblicato in laguna e non altrove»¹⁰.

La prima edizione seicentesca della *Commedia* fu stampata a Vicenza nel 1613 e si presenta come un prodotto assai modesto: «di piccolo formato [...], in carattere corsivo, senza note al testo»¹¹, e, fatta eccezione per la povera marca tipografica che circonda il frontespizio – e per alcuni semplici fregi che ornano l'inizio o il termine delle sezioni

¹ Arnaudo, 2013 p. 55.

² Samarini, 2018 p. 242.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi.*, p. 243.

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. Samarini, 2018 p. 243.

⁹ Samarini, 2018 p. 243.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

principali delle terzine –, è un libro completamente privo di illustrazioni¹. Il fatto che – oltre al brevissimo encomio iniziale – gli unici paratesti consistano in brevi ‘argomenti’ di ogni canto posti in coda all’intero volume (prelevati dall’edizione curata da Ludovico Dolce nel 1555), e in due ‘tavole’, la prima contenente i ‘capitoli’, cioè i capoversi dei canti in ordine alfabetico, la seconda «i già citati argomenti»², non è affatto casuale: come già detto, il nudo testo del poema aveva suscitato meno perplessità rispetto alle introduzioni e, soprattutto, ai commenti relativi ad esso³. La novità principale di questa edizione, però, «è costituita dal titolo dell’opera, ribattezzata per la prima volta, *La Visione*»⁴, un’intitolazione destinata a sparire completamente, in Italia, dopo il Seicento⁵. Come ci spiega Francesco Samarini, infatti, quella che a noi appare quasi una bizzarra evidenza chiaramente:

l’intenzione di indicare, fin dal frontespizio, la natura irreali dei fatti narrati, spostando in una dimensione esclusivamente mentale tutti i contenuti problematici del poema, a partire dalla presenza fisica dell’autore nell’Aldilà, privilegio che la tradizione non concedeva neppure a San Paolo, fino ai violenti attacchi contro la degenerazione della Chiesa e dei suoi pastori, alcuni dei quali relegati tra i tormenti dell’Inferno⁶.

Quasi identica alla prima edizione, è la stampa realizzata a Padova nel 1629, che si discosta da quella del 1613 solo «per la nuova marca editoriale»⁷.

Significativamente differente dalle secentine precedenti è invece l’edizione che vide la luce a Venezia nel 1629, anche se si tratta «di un volume in miniatura, quasi una curiosità tipografica»⁸. Anche questa edizione prende a modello l’edizione della *Commedia* di Dolce, ma, rispetto alle altre due, ne preleva molti più elementi: innanzitutto il titolo, *Divina Commedia*, ma anche la biografia dell’autore, gli argomenti, le allegorie e le tavole di vocaboli rari e di cose notevoli⁹. La presenza delle allegorie, «pare indicare la

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, p. 244.

³ *Ivi*, p. 243-244.

⁴ *Ivi*, p. 244.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, p. 245.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

possibilità di adottare strategie diverse nell'edizione della *Commedia*, non necessariamente improntate alla prudenza assoluta»¹, ma, come le precedenti, anche questa edizione pare aliena «da preoccupazioni filologiche»² riguardo al testo dantesco, che, come i paratesti, è ripreso dall'edizione dolcina del Cinquecento³.

L'evidente penuria editoriale che, nel secolo del Barocco, investe la *Commedia* non è comunque indizio sufficiente per decretare il presunto disinteresse dei lettori nei confronti del poeta fiorentino: altre, infatti, furono le forme e le modalità attraverso cui gli uomini del Seicento poterono pervenire al testo capitale della nostra letteratura⁴.

Anzitutto, visto che nel Cinquecento la *Commedia* e i suoi commenti furono stampati innumerevoli volte, come ci avvertono Marco Arnaudo⁵ e il già citato Samarini, è ragionevolissimo pensare che il mercato editoriale fosse oramai saturo e che questi volumi, «ancora in circolazione»⁶, non richiedessero «la produzione di nuovi esemplari»⁷. È infatti assai improbabile che i letterati secenteschi che conoscono la *Commedia* – e che direttamente, o indirettamente la citano nelle loro opere – «ricorrono solo alle sole tre stampe prodotte nel corso del secolo, che peraltro vedono la luce entro confini cronologici e geografici limitati»⁸; è certo che essi avranno letto, e usufruito, anche di materiali librari prodotti in precedenza⁹. Non è un caso che la saturazione editoriale secentesca della *Commedia* è una situazione che si riscontra analogamente per le altre due Corone del Medioevo: Petrarca, ad esempio, «autore studiato e imitato ancora per tutto il corso»¹⁰ del secolo – e, tra l'altro, meno problematico, rispetto a Dante, sul piano dottrinale – mentre nel Cinquecento è stampato ben centosettantasette volte, nel Seicento solo diciassette¹¹. E ancora peggiore è la sorte editoriale del *Decameron* di Boccaccio che, oltre a essere sottoposto a devastanti interventi censori, «sperimenta un brusco calo di

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Cfr. Arnaudo 2012; cfr. Samarini 2018.

⁵ Cfr. Arnaudo, 2012 pp. 27-28.

⁶ Samarini, 2018 p. 255.

⁷ *Ibid.*

⁸ Samarini, 2018 p. 255.

⁹ Cfr. *ibid.*

¹⁰ Samarini, 2018 p. 255.

¹¹ *Ibid.*

stampe tra i due secoli»¹, passando dalle cinquanta edizioni cinquecentesche alla decina di stampe del Seicento².

Viene dunque naturale pensare che, in tale contesto, per ragioni economiche l'interesse degli stampatori dovette essere proiettato verso nuove acquisizioni editoriali, un'ipotesi che, tra l'altro, si conforma perfettamente a quello stereotipato gusto per la novità attribuito da sempre all'epoca barocca³.

Tra i materiali pre-esistenti, oltre alle «copiose stampe del Cinquecento»⁴, nel XVII secolo gli studiosi e i lettori poterono leggere il testo della *Commedia* anche attraverso versioni manoscritte già confezionate: come afferma Samarini, infatti, la «perdurante circolazione di manoscritti della *Commedia* prodotti in tempi precedenti è testimoniata [...] dall'esteso utilizzo di codici da parte di intellettuali del Seicento»⁵; e come ci ricorda Arnaudo, Giuseppe Bianchini, un difensore di Dante di inizio Settecento – «quindi in teoria dopo un secolo di sparizione della *Commedia* dal circuito dell'editoria»⁶ –, ci lascia in proposito una significativa testimonianza:

In quale altissima stima sia stato sempre tenuto il sovraumano poeta Dante Alighieri, ben lo dimostrano le quasi innumerabili copie manoscritte della sua *Divina Commedia* che adornano, come gemme preziosissime, le più celebri biblioteche d'Europa, e le tante e sì varie impressioni di essa per mezzo delle stampe, e finalmente l'esser stata commentata, illustrata e in giudizio posta e difesa da' letterati più grandi che, dopo l'Alighieri, abbia avuto il mondo⁷.

Occorre inoltre precisare che, anche nel Seicento, la «produzione di materiali manoscritti di varia natura riguardanti la *Commedia* è [...] ben attestata»⁸, visto che, «già una semplice consultazione del catalogo di de Batines pone all'attenzione una lunga lista di testi destinati al commento di porzioni limitate del poema»⁹. È dunque evidente che, in più di un caso, nel XVII secolo gli studi su Dante si legano al filone, tipicamente

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. 246.

⁶ Arnaudo, 2012 p. 28.

⁷ Citato in Arnaudo, 2012 p. 28.

⁸ Samarini, 2018 p. 247.

⁹ *Ibid.*

secentesco, dell'antiquaria e a interessi collezionistici, «configurando una fruizione dei manoscritti riservata a un'élite culturale»¹.

Secondo Samarini, inoltre, visto che nell'Italia della Controriforma domina un evidente atteggiamento di prudenza editoriale, gli stampatori e i curatori non evitarono di offrire il testo della *Commedia* attraverso «vie alternative, più caute»², che presentano «parti selezionate e decontestualizzate dell'opera, o una versione 'mediata' di essa»³.

Nella fattispecie, lo studioso si riferisce alle 'opere di consultazione' e alle 'para-edizioni': nel primo caso, si tratta di repertori poetici che estraggono dal *poema sacro* sezioni circoscritte, «proponendole all'ammirazione e all'imitazione del pubblico»⁴ e – nel contempo – «evitando di toccare le parti problematiche dal punto di vista formale [...] o contenutistico»⁵; nel secondo caso, invece, si tratta di prodotti editoriali «che permettono di accedere, anche se in modo indiretto o mediato, all'intero contenuto del testo dantesco»⁶, offrendone – a differenza della tipologia precedente – «una visione d'insieme»⁷.

Appartengono alla categoria delle 'opere di consultazione', scritti realizzati nel XVI secolo e poi ristampati – ad esempio, «il vocabolario enciclopedico *Della fabrica del mondo* di Francesco Alunno»⁸, che raccoglie tutte le voci utilizzate da Dante⁹ –, ma anche la prima edizione del Vocabolario della Crusca (1612) – dove numerosi lemmi vengono prelevati dalle opere dantesche¹⁰ –; i *Mazzetti di fiori, dalle rime di più valenti poeti toscani raccolti* di Scipione Bargagli (1604) – dove una ventina di brani sono estrapolati dalle tre cantiche della *Commedia* e dalle Canzoni¹¹ –; il *Tesoro di concetti poetici* di Giovanni Cisano (1610) – dove «Dante compare in settantanove occorrenze [...] con versi prelevati dalle tre cantiche della *Commedia* e, marginalmente, dalle *Rime*»¹² –; e i

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, p. 256.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, p. 247.

⁵ *Ivi*, p. 247 e p. 249.

⁶ *Ivi*, p. 249.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, p. 247.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, p. 248.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, p. 249.

Proginnasmi poetici di Benedetto Fioretti – stampati tra il 1620 e il 1639 –, che contengono «un glossario di voci e locuzioni dantesche»¹.

Le ‘para-edizioni’ secentesche della *Commedia*, invece, sono costituite dai rimari e dai compendi². I primi hanno una finalità didattica, in quanto sono utili «per chi voglia cimentarsi in prima persona nell’attività poetica»³ o – tenendo sottomano un’edizione integrale del poema – nello studio della *Commedia*, al fine di «rintracciarvi più facilmente versi e concordanze»⁴; i secondi, invece, «forniscono almeno i temi generali e la struttura dell’opera»⁵.

I due rimari del capolavoro dantesco sono il *Rimario di tutte le disinenze della Comedia di Dante Alighieri. Ordinato ne’ suoi versi integri co i numeri segnati in ciascun terzetto. I quali citano i capitoli distintamente dell’Inferno, del Purgatorio, e del Paradiso* (1602), dove le terzine dantesche sono disposte «per rime e non in ordine logico»⁶; e il *Rimario di tutte le desinenze della Commedia del divin poeta Dante Alighieri fiorentino* (1604), dove «i versi non sono riportati integralmente»⁷ ma vi sono elenchi che «comprendono soltanto le parole in rima, con l’indicazione del canto e del numero della terzina da cui ciascuna di esse proviene»⁸.

Sul finire del secolo, inoltre, «dopo un vuoto di vari decenni»⁹, viene pubblicato a Venezia – da Giovanni Palazzi – un vero e proprio sunto del poema dantesco, ossia *il Compendio della Comedia di Dante Alighieri, divisa in tre parti. Inferno, Purgatorio, Paradiso per la filosofia morale, adornata con bellissime figure* (1696), dove «della *Commedia* viene offerta una lettura attenta soprattutto ai significati didattici e morali»¹⁰. Altro dato materiale che, da sempre, ha contribuito a etichettare il Seicento quale «secolo senza Dante»¹¹, è l’assenza, nel corso del XVII secolo, della stampa di un commento completo al testo dantesco; come ci avvisano Arnaudo e Samarini, però, gli studi di Eraldo Bellini¹² hanno dimostrato che l’erudita *Difesa* della *Commedia* di Iacopo

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, pp. 249-250.

³ *Ivi*, p. 252.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. 250.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, p. 251.

⁸ *Ivi*, p. 252.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Firpo, 1969 p. 31.

¹² Cfr. *Stili di pensiero nel Seicento italiano: Galileo, i Lincei, i Barberini* (Pisa, ETS, 2009).

Mazzoni – la cui prima parte venne stampata nel 1587 – «godette di circolazione e fortuna addirittura europea nel corso del Seicento»¹, e – come indicato da Arnaudo – non ci deve ingannare il fatto che la seconda parte dell’opera «sia stata pubblicata soltanto verso la fine del Seicento, perché le approfondite ricerche di Bellini hanno finalmente potuto dimostrare che pur in forma manoscritta il testo fu ben conosciuto attraverso tutto il secolo»². Del resto, come ha osservato Luigia Businarolo, «che la fama del Mazzoni e

¹ Arnaudo, 2012 p. 27.

² *Ibid.* Apprendo dalla recente edizione critica della *Difesa* di Iacopo Mazzoni, curata da Claudio Moreschini, Luigia Businarolo e Sara Petri (cfr. Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, V, 2021 pp. 5-12) e da un articolo del filologo Claudio Gigante (cfr. Gigante, 2001 pp. 75-90) che il processo di stampa della *Difesa* fu lungo e articolato, e che tra i suoi responsabili vi fu anche Federico Ubaldini. In primo luogo, Claudio Moreschini (cfr. Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, I, 2021 p. 9) ci ragguaglia che già durante la composizione dell’opera il critico cesenate ne aveva fatto circolare alcune parti, «sotto ponendole alla approvazione di amici e conoscenti, come egli stesso ci fa sapere nella prefazione». Come si legge nel DBI (cfr. Dalmas, 2008 p. 711) e nel quinto volume dell’edizione critica della *Difesa*, curato da Luigia Businarolo, i sette libri dell’opera vennero progettati da Mazzoni nel 1583 e furono completati nel 1584, ma solo i primi tre libri vennero pubblicati nel 1587; a tal proposito, Gigante ci ragguaglia che «non sono noti manoscritti portatori di redazioni precedenti o successive», e che «fondamento del testo non può che essere l’*editio princeps* (C₁), allestita dall’autore con la collaborazione materiale di Tucio Dal Corno, emendata dei parecchi refusi tipografici». Lo stesso Gigante ci spiega, inoltre, che ben diversa è la situazione della seconda parte (C₂), che fu pubblicata solo postuma. Il secondo volume del trattato, infatti, come riportato da Businarolo, fu editato a Cesena nel 1688 e fu dedicato dai curatori Mauro Verdoni e Domenico Buccioli, sacerdoti cesenati, a Monsignor Rinaldo degli Albizzi. Come ci spiega Businarolo, le «ragioni per cui gli ultimi quattro volumi dell’opera non videro la luce, se non un secolo più tardi, sono poco chiare», ma «di sicuro anche l’editore secentesco ebbe diverse difficoltà se è vero, come emerge dall’epistola al lettore, che per tre volte mise mano alla pubblicazione dell’opera e per tre volte ne fu interrotto». Rifacendosi alla ricostruzione biografica del letterato Pierantonio Serassi, Gigante ci spiega che Mazzoni avrebbe affidato il manoscritto della seconda parte della *Difesa* a Lotario de’ Conti, duca di Poli. Tale manoscritto è l’attuale Barberiniano latino 4129 (Br₁), che come scrive Gigante, è «identificabile con il secondo dei due volumi ricopiati da Tucio dal Corno per l’allestimento della stampa». Il codice fu probabilmente donato ai Barberini dopo la morte del proprietario, nel 1635, e dopo questa data, prese il via un progetto di edizione, che – come riporta Gigante – fu «vagheggiato, a quanto sembra, da Federigo Ubaldini». Al progetto di Ubaldini, è infatti connessa la storia di tre manoscritti della *Difesa*, «risalenti tutti», come scrive Gigante, a un periodo anteriore alla stampa di quest’ultima, e che tramandano parti della seconda sezione del trattato. I codici in questione sono il Barberiniano latino 4091 (Br₂), il Barberiniano latino 4115 (Br₃) e il Chigiano LVIII 295 (Ch). Come ci ragguaglia Gigante, all’interno di Ch, vi è una nota anonima, di mano secentesca – ma posteriore all’anno di morte di Ubaldini –, che ci informa che il suddetto manoscritto è latore della seconda parte della *Difesa di Dante* di Iacopo Mazzoni; che esso appartenne al conte Federigo; e che l’opera fu rivista e approvata, per ordine del Padre Maestro del Sacro Palazzo, da padre Bartolomeo Tortoletti. Ch è infatti preceduto da un fascicolo costituito dalla relazione stesa da Bartolomeo Tortoletti nell’aprile del 1639, per ordine del Maestro del Sacro Palazzo, Niccolò Riccardi. Come ci spiega Gigante, in essa il revisore si fa garante della mancanza, all’interno dell’opera, di elementi contrari alla dottrina cattolica e riferisce di aver tracciato un segno rosso per indicare le lacune e le incongruenze evidenti del testo. L’anonimo estensore della postilla, ci informa che quella contenuta in Ch «è la seconda parte della Difesa di Dante composta da Iacomo Mazzoni», e che mentre la prima parte arriva al capitolo cinquantaduesimo del quarto libro, questa seconda parte inizia dal capitolo cinquantatreesimo del quarto libro e termina al capitolo settimo del settimo libro. Come ci spiega Gigante, con «‘prima’ e ‘seconda parte’ l’anonimo estensore intende non le due ‘parti’ dell’opera di Mazzoni, bensì le due sezioni di testo (della seconda parte) che Tortoletti visionò». Le ricerche di Gigante hanno rilevato che, per la sua revisione, Tortoletti si servì, oltre che di Ch, anche di Br₃, manoscritto latore di una porzione del IV libro, terminante a metà del capitolo cinquantatreesimo, proprio nel medesimo punto in cui ha inizio Ch. Secondo il filologo, Ch e Br₃

della sua *Difesa* fosse ben salda nel corso di tutto il Seicento è testimoniato anche dalla sua presenza in ambienti letterari ed eruditi, italiani e stranieri»¹. Giovan Battista Marino, infatti, per comporre le sue *Dicerie sacre* estrapolò molti materiali dalla monumentale apologia dantesca – «e proprio in virtù di questo utilizzo di materiale mazzoniano Emanuele Tesauro difese l’opera dalle accuse rivoltegli dal detrattore Ferrante Carli»² – ; il medesimo Marino, inoltre, omaggiò il critico cesenate in un componimento della *Galeria*, e nel 1632 Gabriel Naudè si recò in pellegrinaggio sulla sua tomba trascrivendo l’iscrizione posta tuttora sulla lapide³. Businarolo ci ricorda, inoltre, che l’inglese John Milton, nel suo trattato *Of education* (1644), nominò Mazzoni fra i più importanti commentatori cinquecenteschi della *Poetica* aristotelica, e che Antonio Querenghi, sodale del critico cesenate presso lo Studio di Padova, «nel 1616 scriveva al cardinale Alessandro d’Este che la lezione della prima e della seconda parte della *Difesa* (che lui, dunque, doveva aver letto e conosciuto) avrebbe dato grande soddisfazione al curiosissimo ingegno del suo corrispondente»⁴. Infine, «una lettera del 22 aprile 1687 di

sono stati esemplati entrambi da Br₁, e quindi, oltre che complementari, sono sicuramente appartenuti entrambi al *dossier* della mancata edizione Ubaldini, visto che il copista di Br₃ «deve avere interrotto, per motivi ch’è impossibile conoscere, il suo lavoro all’improvviso, arrestandosi bruscamente a metà del cap. 53», e «in un secondo momento, forse quando l’Ubaldini pensò di promuovere una stampa della parte inedita del trattato, fu effettuato il resto della copia (Ch)». Riguardo alla mancata edizione del conte Federico, Gigante afferma che, secondo Serassi, «il disegno dell’edizione non fu attuato per la morte dell’Ubaldini (che di Ch secondo lui sarebbe – del tutto inverosimilmente – anche l’amanuense): ma la ragione non può essere questa, visto che il conte di Urbania [...] morì nel 1657, 18 anni dopo la perizia effettuata dal Tortoletti. L’anonimo prefatore di Ch sostiene invece che la stampa non fu compiuta per la sopravvenuta morte del Riccardi, che sembrerebbe così, contro la ricostruzione di Serassi, il vero promotore dell’iniziativa. Ma l’ipotesi si scontra col fatto che il proprietario di Ch, l’Ubaldini, era per i suoi interessi danteschi certamente il più motivato a una pubblicazione della *Difesa*». È dunque probabile, secondo Gigante, «che a scoraggiare l’impresa sia stata la mole, veramente imponente, del lavoro, e i costi relativi». Colgo l’occasione per ricordare quanto segnalato, a proposito di Ch, da Aldo Vallone in *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo* (Milano, Vallardi, 1981 p. 487 n. 92) e cioè che in tale codice, che, come si è già detto, è copia del manoscritto originale del secondo volume della *Difesa*, risultano «aggiustati luoghi, citazioni e riferimenti» di quest’ultima. Dato che, all’interno di Ch – che ho personalmente esaminato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana –, le correzioni sono riconducibili alla medesima mano che ha vergato il testo di Mazzoni, credo sia molto plausibile ritenere che tali interventi siano stati dettati al copista da Federico Ubaldini, il quale, come già scritto, fu proprietario di Ch e, soprattutto, promotore della copia del testo della *Difesa*. Visto che, come ci informa sempre Gigante, tra i codici latini della *Difesa*, il più prossimo all’edizione seicentesca della seconda parte (C₂), è il ms. II 47 della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (F), che, secondo il filologo, sarebbe copia di Ch, credo sia possibile asserire che l’azione di Ubaldini ebbe un peso fondamentale nell’edizione seicentesca del secondo volume del trattato di Mazzoni. A testimoniare il lavoro filologico ed editoriale che Ubaldini approntò sulla *Difesa*, vi sono infatti i ff. 225r-242r di uno dei suoi zibaldoni, il ms. Barberiniano latino 3999, dove lo studioso urbinato ha trascritto i capitoli 25-29 del sesto libro del trattato del critico cesenate.

¹ Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, V, 2017 p. 8.

² *Ibid.*

³ Cfr. Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, V, 2017 p. 8.

⁴ Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, V, 2017 p. 9.

Antonio Magliabechi a Jean Mabillon testimonia la grande attesa per la pubblicazione della seconda parte dell'opera»¹.

L'eruditissima *Difesa* di Mazzoni costituisce una delle innumerevoli risposte ad un trattato – «divulgato in forma manoscritta»²– che nel 1572 inaugura le *querelles* letterarie intorno al poema dantesco, ossia il *Discorso nel quale si dimostra l'imperfezione della Commedia di Dante contra al Dialogo delle lingue del Varchi*, opera di un presunto Ridolfo Castravilla, la cui identità, ancora oggi, non è stata chiarita con certezza dalla critica³.

Nel decennio successivo, le polemiche su Dante s'innestarono nell'acceso dibattito che vedeva contrapporsi acerbamente due fazioni: tassisti da un lato, Cruscantì dall'altro⁴. All'interno dell'*Apologia della Gerusalemme liberata* (1585), l'infelice poeta sorrentino aveva denominato Dante «poeta divino»⁵, lo aveva dichiarato «maestro di lessico poetico»⁶, e, soprattutto, aveva letto nella *Commedia* quello che Arnaudo chiama il modello dell'opera-universo che Tasso riteneva di aver composto con la *Gerusalemme*; mentre nei *Discorsi del poema eroico* (1594) – ma in verità già all'altezza dei *Discorsi dell'arte poetica* (1587) – il poeta aveva paragonato Dante a Virgilio e a Omero «per l'evidenza o energia»⁷, cioè per la straordinaria capacità di far «quasi vedere le cose che si narrano»⁸. Nonostante cotanta ammirazione, e benché Tasso, come già ricordato nel capitolo precedente, fu non solo appassionato lettore ma anche postillatore della *Commedia*, come ci spiega Umberto Cosmo in un fortunatissimo saggio del secolo scorso, tra Cinque e Seicento, in Italia, accadeva all'incirca che «sono amici del Tasso? Combatteranno contro l'Alghieri. Sono ammiratori di questo? avverseranno quello»⁹.

In virtù delle loro istanze fiorentiniste¹⁰, erano stati gli Accademici della Crusca a innescare il conflitto tra Tasso e Dante. L'ostilità a Tasso «da parte della Crusca era [...] di tipo linguistico e non poetico-retorico»¹¹. Il lavoro linguistico che Lodovico Dolce

¹ *Ibid.*

² Corradini, 2012 p. 107.

³ *Ivi*, pp. 107-108 e p. 108 n.243.

⁴ Arnaudo, 2012 p. 18.

⁵ Tasso, *Apologia della Gerusalemme liberata*, 1959 p. 433.

⁶ Arnaudo, 2012 p. 18.

⁷ Distaso, 2006 p. 94.

⁸ Tasso, *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, 1964 pp. 243.

⁹ Cosmo, 1946 p. 2.

¹⁰ Tassoni, 2003 p. 486.

¹¹ Cfr. Sberlati, 2001 p. 245.

aveva effettuato sul *Furioso*, infatti, aveva esercitato un decisivo influsso sulle «scelte linguistiche del secondo Cinquecento, quando il canone grammaticale-normativo della Crusca ridurrà l'esperienza della *Liberata* nei margini ristretti del provincialismo e dell'arcaismo, per far spazio invece al "vincente" *Furioso* e al suo più incisivo laboratorio linguistico di stampo bembiano»¹. Nel 1584 il letterato Camillo Pellegrino aveva pubblicato un dialogo, *Il Carrafa*, dove la *Commedia* era aspramente criticata non solo per la lingua ma anche per la struttura, non aderente, quest'ultima, né ai caratteri del poema epico né alla normativa aristotelica². Negli stessi anni, però, il cruscante Leonardo Salviati pubblicò una serie di libelli dove rispondeva a Pellegrino riaffermando «il principio della supremazia idiomantica del volgare fiorentino, nei confronti del quale l'autore della *Liberata* aveva in più casi mostrato un disincantato distacco, un'autonomia che lasciava temere una crisi statica inaccettabile e pericolosa per il lento ma inarrestabile, fecondo dinamismo della trasmissione verso il porto sicuro e conchiuso del *Vocabolario*»³. Attraverso la sua operazione letteraria, Salviati elogiò il poema di Ariosto – ma anche quello di Boiardo, di Pulci e di Alemanni –, e difese con ardore la *Commedia*, vessillo della tradizione e della preminenza linguistica fiorentina⁴. Quando, nel 1612, la Crusca nella prima edizione del suo *Vocabolario* escluse completamente dai suoi spogli lessicali Tasso e la maggior parte degli autori del Cinquecento, concentrandosi esclusivamente sui trecentisti – in particolare su Dante, che occupava il primo posto nella 'Tavola degli autori citati'⁵ – scoppiò una polemica che, attraverso «risposte spesso filologicamente particolareggiate»⁶ ci restituisce l'intensità di quel dibattito linguistico, legato alla letteratura, che si esplica «in un interessante susseguirsi di botte e risposte»⁷. Principale paladino di Tasso e acerrimo avversario della Crusca – e di Dante –, fu il gesuita umbro Paolo Beni, «la voce certamente più ostile al Poeta di tutto il Seicento»⁸. Polemizzando ferocemente con Leonardo Salviati, il quale, fieramente arroccato sulle sue posizioni fiorentiniste, – ponendo in antitesi Dante e Tasso –, aveva definito lo stile della *Gerusalemme Liberata* pedantesco e oscuro, e di contro, quello di Dante, «leggiadrissimo

¹ Cfr. *ivi*, p. 370.

² Cfr. Tavani, 1976 p. 36; Distaso, 2006 p. 94.

³ Gigante, Sberlati, 2003 pp. 396-397.

⁴ Cfr. Tavani, 1976 p. 36; Distaso, 2006 p. 94.

⁵ Tavani, 1976 p. 35.

⁶ Tassoni, 2003 pp. 486-87.

⁷ *Ivi*, p. 487.

⁸ Tavani, 1976 p. 42.

e bellissimo»¹; il gesuita – seguendo la linea inaugurata da Guastavini – aveva attaccato il gusto arcaicizzante dei Cruscantì, affermando «che la lingua antica, sulla quale l'Accademia erigerà il grande *Vocabolario*, è 'incolta e rozza' , mentre la moderna diviene sempre più, grazie all'uso, 'regolata e gentile'»². Nel suo *Cavalcanti ovvero in Difesa dell'Anticrusca* (1614), Beni aveva dichiarato che Dante aveva uno stile «duro, immondo» e che, a suo avviso, il poeta fiorentino era nettamente inferiore ai «Tassi, Domenichi, Cari, Tolomei, e altri cento»³. Una minorità dovuta – secondo il gesuita – non solo all'elocuzione, ma soprattutto perché egli, come poeta, «non ebbe ingegno né giudizio, né gentile erudizione, né insomma talento alcuno»⁴, mentre Tasso, «in un sol canto della sua Gierusalemme val più che tutta la Comedia di Dante»⁵.

Come non era mai accaduto in precedenza, dunque, nel XVII secolo Dante «è sotto processo»⁶, viene accusato e difeso da schiere di letterati che si azzuffano rabbiosamente e, spesso, con spirito eccessivamente pedante; a tal proposito, però, occorre subito sottolineare che questo accadimento è figlio di circostanze preesistenti, poiché, la maggior parte delle obiezioni avanzate contro Dante nel Seicento, erano già state esposte dai critici cinquecenteschi.

Per attraversare la questione dantesca nel Seicento, dunque, è imprescindibile conoscere la natura delle accuse, che furono rivolte a Dante, nel XVI secolo.

Durante la prima metà del Cinquecento, in piena temperie classicistica, – cioè quando si afferma una retorica ed estetica di tipo edonistico secondo cui il bello deve essere sinonimo di piacevole anche nel momento in cui «l'arte si propone un fine di utile ammaestramento»⁷ –, le critiche a Dante provenivano da ogni parte d'Italia⁸.

Oggetto di tali censure erano essenzialmente la lingua e lo stile della *Commedia*, un poema che – come suggeriva Giuseppe Tavani – all'interno dell' «edonismo estetizzante»⁹ primocinquecentesco, non poteva di certo «trovare una collocazione sicura e non controversa»¹⁰.

¹ *Ivi*, p. 97.

² Gigante, Sberlati, 2003 p. 410.

³ Michelangelo Fonte (ps. di Paolo Beni), *Il Cavalcanti, ovvero la Difesa dell'Anticrusca*, 1614 pp. 98-99.

⁴ *Ivi*, p. 119.

⁵ *Ivi*, pp. 164-165.

⁶ Corradini, 2012 p. 108.

⁷ Tavani, 1976 p. 61.

⁸ *Ivi*, p. 24 e p. 61.

⁹ *Ivi*, p. 24.

¹⁰ *Ibid.*

Sulla scia di Petrarca, l'atteggiamento degli umanisti quattrocenteschi nei confronti della *Commedia* oscillò tra l'ammirazione culturale e una pregiudiziale linguistica destinata a prolungarsi anche nel secolo successivo¹; come avvisava sagacemente Saverio Bellomo, infatti, la condanna del modello dantesco, a favore di quello petrarchesco, da parte di Bembo, diede «corpo organico a convinzioni già largamente condivise»², dato che l'autorevolezza culturale del proponente non bastava, in ogni caso, a legittimare «l'immediata adesione, da parte dei più, alla normativa»³.

Sulla scia di Bembo, nella prima metà del XVI secolo, la *Commedia* fu valutata sulla base di parametri estetici classicistici e, pertanto, divenne agli occhi dei letterati un prodotto poetico mai apprezzato completamente per la presenza di presunte e gravose irregolarità linguistiche e stilistiche. È sconcertante, infatti, che – a seguito dell'introduzione, nelle discussioni degli Orti Oricellari, da parte di Trissino, del *De vulgari eloquentia* – perfino un letterato fiorentino come Machiavelli – «alieno da ricercatezze ed eleganze di stile»⁴ – nel *Discorso o Dialogo intorno alla lingua*⁵, abbia criticato, «pur accogliendone l'ideale dell'unificazione linguistica»⁶, non solo la teoria dantesca del *De vulgari eloquentia* – attribuendo, a differenza di Dante, preminenza assoluta al fiorentino – ma anche la lingua della *Commedia*, percepita spesso come goffa, oscena e soprattutto, benché fiorentina, priva di «infiniti vocaboli patrii»⁷. Posizione articolata, in verità, questa di Machiavelli, dato che il cancelliere della Repubblica fiorentina, nel suo *pamphlet*, mostra di dispregiare quanto affermato da Dante nel *De vulgari eloquentia* ma di apprezzare quanto ha compiuto scrivendo la *Commedia*, dato che in essa fa uso di una «lingua corrente»⁸ che è quel dialetto fiorentino di cui poi lo stesso Machiavelli critica, come detto poc' anzi, l'uso che Dante ne fa⁹.

¹ Cfr. Frattarolo, 1970 p. 109.

² Bellomo, 2003 p. 312.

³ *Ibid.*

⁴ Tavani, 1976 p. 17.

⁵ Nel saggio *Dante e la questione della lingua nel Cinquecento* (in *Dante nei secoli: momenti ed esempi di ricezione*, a cura di D. Cofano, Foggia, 2006 p. 63), Francesco Tateo ci ricorda che «una delle ragioni che fanno propendere per la tradizionale attribuzione del *Discorso o Dialogo* al Machiavelli è la sottile convergenza fra la proposta linguistica che vi è svolta, ossia quella dell'egemonia del fiorentino nell'area italiana, e l'idea perseguita nel *Principe*, dove si auspica la formazione di uno stato nazionale sotto l'egemonia della nuova dinastia medicea».

⁶ Tateo, 2006 p. 63.

⁷ Machiavelli, *Dialogo intorno alla lingua*, 2002 p. 773.

⁸ Tateo, 2006 p. 64.

⁹ Cfr. *ibid.*

In questa temperie, altrettanto ambiguo e significativo, – per la grande risonanza che ebbe nei decenni successivi –, fu il parere di un altro celebre letterato fiorentino, monsignor Giovanni Della Casa, il quale, «nel fortunatissimo libretto *Galateo*»¹, pubblicato a Venezia nel 1558, dedicando un intero capitolo alla trattazione delle maniere di parlare che convengono ai gentiluomini, prende di mira Dante, che è definito «sommo poeta»², ma che al contempo non è affatto consigliabile a chi intendesse prenderlo a modello «in questa arte dello esser grazioso, con ciò sia cosa che egli stesso non fu»³. Della Casa, infatti, stigmatizzò il linguaggio dantesco, definendo le sue voci troppo arcaiche, a volte incomprensibili, prive di leggiadria, e dunque aspre, oppure «disoneste o sconce e lorde»⁴, senza dimenticare che il poeta fiorentino fu anche autore di espressioni potenzialmente equivoche, di anastrofi dure e vili, e, soprattutto, di un linguaggio plebeo, e quindi sconveniente, nel trattare – come accade nella terza cantica – di argomenti elevati e sacri⁵.

Nella seconda metà del secolo ad erigersi contro l'accusa di barbarismo linguistico della *Commedia* – principiata, come già detto, dalla condanna di Bembo – fu l'Accademia Fiorentina⁶. Istituita da Cosimo I de' Medici nel 1542, essa «promosse pubbliche letture del poema dantesco ed una serie di scritti in difesa della lingua fiorentina e dell'Alighieri»⁷. In una serie di lezioni, «tenute con regolarità dal 1540 al 1589»⁸, gli accademici – per lo più persone approdate alla cultura da autodidatti⁹ – restituirono «una visione della *Commedia* cara al passato: il poema come *summa* dottrinale»¹⁰, il che costituiva anche una controbattuta alla critica bembesca secondo cui il contenuto della *Commedia* era poco adatto ad un grande poema, in particolar modo a causa del posto che vi occupavano le scienze, la filosofia e la teologia¹¹. Le opinioni sulla lingua di Dante espresse da Carlo Lenzi e, soprattutto, da Giovan Battista Gelli, sintetizzano efficacemente l'operazione apologetica messa in atto dall'Accademia fiorentina contro le

¹ Tavani, 1976 p. 21.

² Giovanni Della Casa, *Il Galateo ovvero De'costumi*, 22, 1990 p. 41.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, p. 44.

⁵ Cfr. Tavani, 1976 p. 22 e Arnaudo, 2013 p. 18.

⁶ Cfr. Tavani, 1976 p. 25.

⁷ Tavani, 1976 p. 25.

⁸ Bellomo, 2003 p. 318.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. Limentani, 1964 p. 16 e Bellomo, 2003 p. 316 e p. 318.

riserve linguistiche dei letterati primocinquecenteschi¹. Lenzoni, infatti, fu autore di un dialogo, *Difesa della lingua fiorentina e di Dante, con le regole da far bella e numerosa la prosa* (1556), che, a causa della prematura scomparsa dell'autore, fu affidato e completato – sulla base degli appunti lasciati da Lenzoni – dall'accademico Pier Francesco Giambullari². Nella *Difesa*, come avvisa Aldo Vallone, Lenzoni «atteggia un momento storico definito e qualificante dell'antibembismo nel secondo Cinquecento»³; nella prima parte del dialogo, infatti, attraverso il personaggio di Giovan Battista Gelli, – «uno degli interlocutori»⁴ –, Lenzoni racconta un episodio dove – in «una discussione sorta a Firenze dopo la pubblicazione delle *Prose* del Bembo»⁵ –, Niccolò Machiavelli ribatte alla supponenza di un nobile veneziano, affermando che sarebbe ridicolo se un Fiorentino – che ha appreso dai testi letterari la lingua veneziana – volesse insegnare ai Veneziani il loro idioma naturale⁶. Conseguenzialmente, quindi, Lenzoni sostiene, con vigore polemico, che «solo i fiorentini 'nativi' possono giudicare della loro lingua»⁷, e che quindi Dante a taluni può apparire oscuro e rozzo solo «perché non si conosce bene la lingua fiorentina»⁸.

Straordinari per la loro modernità, oltre che per il loro acume, furono gli studi danteschi del calzolaio fiorentino Giovan Battista Gelli. Quest'ultimo, infatti, ribatté alle censure linguistiche bembesche sostenendo che i denigratori di Dante –ingiustamente – non consideravano che quest'ultimo compose il suo poema in un tempo in cui «la nostra lingua [...] era tanto rozza e tanto povera, ch'ei fu piuttosto cosa da ammirarla che da crederla, che Dante facesse con quella una opera piena de' più altre scienze ed arti»⁹. In relazione al paragone fra la lingua di Dante e quella di Petrarca, inoltre, Gelli difese energicamente Dante invitando a valutare lo stile delle opere dei due poeti sulla base del genere letterario: le esigenze di un poema lungo e complesso, come la *Commedia*, infatti, sono ben diverse da quelle di brevi liriche amorose, e, considerate le necessità di realismo espressivo richieste dalla materia dantesca, a suo avviso, se il poeta fiorentino «attese in

¹ Cfr. Tavani, 1976 pp. 25-27.

² Cfr. Vallone, 1966 p. 163; Carducci, 1970 p. 623.

³ Vallone, 1981 p. 401.

⁴ Tavani, 1976 p. 25.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Tavani, 1976 p. 25.

⁸ *Ibid.*

⁹ Giovanni Battista Gelli, *Lecture edite e inedite di Giovan Batista Gelli sopra la Commedia di Dante*, I, 1887 p. 325.

quella sua opera molto più a esprimere bene i concetti, che alla bellezza e dolcezza delle parole, egli debbe e merita di esser di tal cosa lodato, e non biasimato»¹. Con acuta lungimiranza, inoltre, il calzolaio fiorentino si rese precursore di quella ‘querelles des anciens et des modernes’ che divamperà agli inizi del secolo successivo, dato che nel *Dialogo sopra la difficoltà dello ordinare detta lingua* (1551), dichiara con fermezza la netta superiorità del fiorentino moderno rispetto a quello degli autori del Trecento, Dante compreso².

L'impostazione linguistica e retorica con cui l'Accademia fiorentina esaminò l'opera dantesca, determinò lo scoppio di un'aspra controversia con i letterati di stretta osservanza aristotelica, i quali, «abituati a giudicare le opere di poesia secondo le esigenze dei vari generi letterari»³, lamentavano l'impossibilità di collocare la *Commedia* nei rigidi schemi della *Poetica*, o meglio della teoria aristotelica così come era allora intesa⁴. Ad aprire le polemiche su questo aspetto fu il sedicente Ridolfo Castravilla, il quale, nel già ricordato *Discorso nel quale si dimostra l'imperfettione della Commedia di Dante contra al Dialogo delle lingue del Varchi* criticò ferocemente la «non aderenza del Poema alle regole aristoteliche»⁵. Facendo continuo riferimento ai precetti di Aristotele, infatti, Castravilla affermava con spregio non solo che la *Commedia* «non è poema heroico, e, dato e non concesso che fosse poema heroico, è in fra' poemi heroici malo poema, ed è tutto pieno d'imperfezioni in tutte le sue parti; cioè nella favola (dato e non concesso che abbia favola), e nel costume e nella dianoia o vuoi dire concetto, e nella dizione, o vuoi dire elocuzione»⁶, ma soprattutto che l'*inventio* dantesca – ripresa da Virgilio, e, a detta di Castravilla, peggiorata da Dante⁷ – è assolutamente distante da ogni forma di verosimiglianza, «non essendo nessuno che pensi che uno, vestito di membra, possa discendere all'inferno, et, uscitone, possa passare per il purgatorio, e quindi ascendere al paradiso [...], e far tanti altri miracoli, o più tosto prodigi e monstrosità, che in quell'opera si veggono»⁸.

¹ *Ivi*, p. 328.

² Tavani, 1976 p. 27.

³ Limentani, 1964 p. 17.

⁴ Limentani, 1964 p. 9 e p. 17; Cfr. Tavani, 1976 p. 28.

⁵ Tavani, 1976 pp. 28-29.

⁶ Ridolfo Castravilla, Filippo Sassetti, *I discorsi di Ridolfo Castravilla contro Dante e di Filippo Sassetti in difesa di Dante*, 1897 p. 20.

⁷ Cfr. Tavani, 1976 p. 29.

⁸ Ridolfo Castravilla, Filippo Sassetti, *I discorsi di Ridolfo Castravilla contro Dante e di Filippo Sassetti in difesa di Dante*, 1897 pp. 25-26.

La risposta più pregevole al *Discorso* di Castravilla fu quella del cesenate Iacopo Mazzoni. Quest'ultimo, nel 1572, pubblicò, con lo pseudonimo di Donato Roffia, un *Discorso in difesa della Commedia del divino Poeta Dante*, dove controbattè puntualmente le accuse di Castravilla affermando che è possibile incasellare il poema dantesco entro i precetti aristotelici¹ dato che la *Commedia* «non che semplice narrazione d'un sogno, è vera imitazione d'azione, e però vero poema, e poema comico, eccellentemente per la favola, il costume, i concetti, le similitudini, la favella e gli episodi»². Come ci ricorda Tavani, inoltre, secondo Mazzoni, nel poema dantesco è possibile ricercare «una catarsi finale e varie catarsi particolari»³.

Come già spiegato in precedenza, nell'Italia della Controriforma, Dante non poteva non prestare il fianco anche a feroci critiche sul piano dell'ortodossia religiosa.

Di tali irregolarità teologiche fu apologeta – in una monumentale opera in sette libri – soprattutto Iacopo Mazzoni, il quale, all'interno della sua *Difesa di Dante*, si concentra in particolar modo sulla questione «della corporeità del viaggio dantesco, a cui dedica l'intero primo libro (un terzo dell'opera intera)»⁴. Mazzoni controbatte la grave accusa rivolta a Dante attraverso l'alternarsi di opinioni sintetizzate poi, mirabilmente, in un'inattesa chiusa finale⁵. Il letterato cesenate, infatti, in un primo momento – come aveva già fatto nel *Discorso* – si impegna a dimostrare che il viaggio ultraterreno di Dante è realmente avvenuto e smonta le interpretazioni della *Commedia* come sogno, ma poi, «in perfetta contraddizione con tutto quanto detto inizialmente»⁶, avvalorà l'interpretazione onirica dichiarando che il viaggio dantesco è senza dubbio *visione* per ragioni di ordine prettamente pratico⁷. Secondo Mazzoni, infatti, la distanza che sarebbe stata percorsa da Dante attraversando la Terra e scalando il Purgatorio è del tutto incompatibile con la breve durata dell'esperienza descritta nel poema, e inoltre, è assolutamente impossibile che il pellegrino, uomo mortale, potesse volare in cielo di moto violento o penetrare nel corpo delle sfere celesti⁸. Nel finale della trattazione però, il critico giustifica nuovamente la verosimiglianza degli eventi narrati da Dante, in quanto «non è alcuno cristiano che non

¹ Cfr. Dalmas, 2008 p. 714.

² Tralza, 1915 p. 199.

³ Tavani, 1976 p. 31.

⁴ Arnaudo, 2013 p. 32.

⁵ Cfr. *ivi*, pp. 31-34.

⁶ Arnaudo, 2013 p. 32.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

creda, e tenga per fermo, che Dio secondo l'assoluta potenza non possa mandare un uomo vivo all'Inferno, al Purgatorio ed al Paradiso»¹, aggiungendo poi che è accettabile che ad un uomo qualunque sia stato concesso un privilegio del genere, poiché «venendo dall'assoluta potenza di Dio può stare senza merito alcuno di chi la riceve»². In conclusione, quindi, Mazzoni afferma, con grande disinvoltura, che «si vede chiaramente che il concetto di Dante, o venga intenso in visione, o reale, non è in tutto incredibile al popolo cristiano»³.

Da quanto si è fin qui esposto, appare evidente che «il XVI secolo non fu ben disposto a una totale comprensione dell'arte dantesca»⁴; come scriveva Giuseppe Tavani, infatti:

Queste dispute a favore e contro Dante dimostrano che nel '500 non esiste una vera comprensione della sua poesia; la particolare concezione estetica di tipo edonistico e razionalistico, con il corollario spesso gretto e pedante di dibattiti e controversie (discorsi, difese, annotazioni, risposte, antidiscorsi) circoscritti sempre agli stessi argomenti, con osservazioni e critiche che si ripetono e rimbalzano dall'uno all'altro scrittore, non consentiva un esame obiettivo dell'arte dantesca: tutto ciò condiziona il successivo evolversi della critica, almeno fino a Vico, verso una direzione per lo più angusta.⁵

Come già accennato poc'anzi, dopo aver illustrato gli indirizzi critici del secolo precedente, è possibile trovare il bandolo della questione dantesca nel Seicento.

Tutte le critiche rivolte a Dante nel corso del Cinquecento continuarono a risuonare nel secolo del Barocco, ma a fare da sfondo al propagarsi di tali accuse fu una nuova convinzione: la presunta superiorità dei moderni sugli antichi.

Sulla scia del secolo precedente, ma anche a causa del dilagare di una nuova concezione del bello, nel XVII secolo le obiezioni rivolte a Dante si concentrarono prevalentemente sugli aspetti linguistici e stilistici della *Commedia*, un'opera dove erano state impiegati

¹ Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, III, 50, 1587 p. 626.

² *Ivi*, III, 51, p. 628.

³ *Ivi*, III, 52, p. 630.

⁴ Frattarolo, 1970 p. 117.

⁵ Tavani, 1976 p. 32.

vocaboli ed espressioni umili, aspre, volgari,¹e in cui erano state mescolate «senza discernimento parole di ogni dialetto e di ogni lingua»².

In verità, come già indicato da Arnaudo, proprio ciò che faceva orrore a Bembo, ossia la libertà e creatività, lessicale ed espressiva, di Dante, erano elementi che ben si confacevano al gusto barocco³, che, com'è noto, rispetto ai principi di imitazione che avevano dominato nel secolo precedente, esaltava l'ingegno individuale e la potenza intellettuale dell'artista ma – come avvisava già Tavani – tale vivacità inventiva poteva e doveva esprimersi sottostando a delle condizioni precise, e tali condizioni erano, ancora, l'armonia e il decoro cinquecentesco⁴. Nel Seicento, infatti, l'opera di un artista veniva valutata preponderatamente in base a una concezione estetica il cui criterio dominante era il gusto: secondo Giambattista Marino – massimo esponente della poesia barocca in Italia – l'unica regola che il letterato doveva rispettare «è saper rompere le regole a tempo e luogo, accomodandosi al costume corrente e al gusto del secolo»⁵. Considerato che si affermò una nuova e particolare concezione del bello, in base alla quale quest'ultimo è sinonimo di piacevole e il prodotto artistico deve «quasi accarezzare i complessi moti di una sensibilità che non è spirito non è materia, ma turbamento, eccitazione, commozione, istinto»⁶, nel Seicento fiorisce la consapevolezza che il fine della poesia non è *docere delectando* ma solo *delectare*.⁷ Dato che l'elemento catalizzatore di questa nuova concezione estetica rimaneva la bellezza armoniosa, anche se – come avvertiva Tavani – «cambiano [...] i modi per giungere a questa ipotizzata armonia, più fantasmagorica e scintillante, e si percorrono strade diverse, con uno spirito vivificato dalla coscienza dell'autonomia dell'arte»⁸, anche per i letterati barocchi, dunque, aveva un'importanza fondamentale, «se non unica»⁹, attenersi a uno stile puro e terso, evitando assolutamente di utilizzare un linguaggio volgare, rozzo o impuro¹⁰.

Tra i detrattori della lingua di Dante si distinse, per l'acerbo vigore con cui attaccò il *poema sacro*, il già menzionato frate Paolo Beni. Originario di Candia, Beni si formò

¹ Cfr. Limentani, 1964 p. 11.

² Cosmo, 1946 p. 75.

³ Cfr. Arnaudo p. 22.

⁴ Cfr. Tavani, 1976 p. 39.

⁵ Marino, *Epistolario*, II, 1912 p. 55.

⁶ Tavani, 1976 p. 61.

⁷ Cfr. Tavani, 1976 p. 50 e pp. 61-62.

⁸ Tavani, 1976 p. 50.

⁹ *Ivi*, p. 62.

¹⁰ Cfr. *ibid.*

culturalmente a Padova, dove, sin dal XVI secolo, gli studi danteschi erano in auge grazie all'attività del filosofo Sperone Speroni e dei dotti dell'Accademia dei Ricovrati, un cenacolo dove si discutevano problemi danteschi di natura filosofica e teologica¹. Eseguita finissimo della *Gerusalemme Liberata* e appassionato difensore di Tasso e dei poeti moderni nella sua celebre *Comparazione di Omero, Virgilio e Torquato Tasso* (1607)², Beni fu nemico giurato di Dante, su cui sentenziò con un'asprezza tale da rasentare – come asseriva Umberto Cosmo – addirittura l'odio³. Riguardo alla favella dantesca, come già detto poc'anzi, in aperta opposizione ai Cruscanti e in particolare al cavalier Salviati – autore di un'orazione in cui, con fervido spirito patriottico, esaltava la lingua e gli autori fiorentini, superiori, a suo dire, anche a Omero e Virgilio⁴ – Beni non solo ripeté le accuse di Bembo, ma ne aggiunse di sue, affermando con feroce sarcasmo che:

[...] pare a me [...] che [...] egli usi molte parole e frasi non già perfette e divine [...], ma parte pedantesche e parte sforzate e strane, poscia che il dir '*se mai continga*' e '*la tua vita s'infutura*', son frasi pedantesche delle fine, e però non si troverà che buon poeta l'abbia seguito. Nel dir parimente, '*nol può far bigio*', per oscurarlo e spegnerne la fama, si scopre basso e licenzioso; sì come cantando '*i lupi danno guerra*' per 'fanno guerra', è pur licenzioso e duro; e dell'istessa farina è il dire: '*al quale e Cielo e Terra ha posto mano*' per dare aiuto; perché dell'uomo il quale ha mani, non sarebbe disdicevole, ma della terra e del Cielo, ha del basso e dello strano. L'istesso dico di '*cappello*', che per corona di lauro usò per accordar la rima. Né la voce '*retro*' per 'dietro' è per avventura da imitare gran fatto; sì come il dir '*Minerva spira*', quasi che sia aura o vento, o pur sia Eolo, over abbia usurpato l'ufficio delle Muse e d'Apollo, non può lodarsi⁵.

Riguardo al genere della *Commedia*, poi, Beni affermava che essa, non essendo incentrata su «sogni o visioni, per non dire estatiche immaginazioni»⁶, non poteva di certo dirsi un poema epico, visto che quest'ultimo «parla di fatti materialmente avvenuti»⁷. Più

¹ Cfr. Distaso, 2006 p. 97.

² Distaso, 2006 p. 97.

³ Cfr. Cosmo, 1946 p. 26.

⁴ Cfr. Cosmo, 1946 p. 27 e n. 55.

⁵ Michelangelo Fonte (ps. di Paolo Beni), *Il Cavalcanti, ovvero la Difesa dell'Anticrusca*, 1614 pp. 16-19.

⁶ Paolo Beni, *Comparazione di Torquato Tasso con Omero e Virgilio*, VIII, 1612 p. 63.

⁷ Arnaudo, 2013 p. 39.

precisamente, «con intransigente ostilità»¹, il frate umbro dichiarava che il capolavoro dantesco «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»².

La severa disapprovazione di Dante da parte di Beni, però, può essere compresa solo in parte «con l'entusiasmo sincero ma un po' ingenuo per il Tasso, e con l'antipatia per le teorie linguistiche della Crusca»³, poiché alla sua base vi è una polemica che va ben oltre i confini della nostra penisola e che investe, anche a livello europeo, la critica barocca su Dante: la grande *querelle* tra antichi e moderni⁴. La *querelle*, che, prima che in Francia, potrebbe dirsi sorta in seno ai 'nostri' dibattiti quattrocenteschi tra i rigidi umanisti dell'epoca e i sostenitori dei grandi toscani del Trecento – per poi proseguire attraverso la voce degli *scapigliati* cinquecenteschi, dispregiatori dell'antico, come il Lasca e Ortensio Lando –, iniziò a divampare nei primi anni del XVII secolo, quando l'entusiasmo per la modernità, – dovuto all'accadere di grandi avvenimenti come la conquista del Nuovo Mondo, l'invenzione della stampa, di nuove armi e il prorompere della Riforma luterana – fecero considerare come barbare le tradizioni del passato⁵. Sul principio del XVII secolo la *querelle* sfociò nella polemica Bouhours-Orsi, il primo grande dibattito internazionale delle due maggiori letterature neolatine, quella italiana e quella francese⁶. Dominique Bouhours, gesuita francese, «nutrito di razionalismo cartesiano»⁷, aveva accusato la letteratura italiana di retoricismo e barocchismo nel suo saggio *Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit* (1687), dove imputava ai letterati italiani «di non saper essere naturali per quella mania d'imbellezzare ogni cosa e per quel vizio di riportare il linguaggio letterario all'imitazione retorica dei classici»⁸. Rieditato nel 1691, il trattato di Bouhours accese in Italia il risentimento di tutti coloro che non riuscivano ad accettare che si potessero equiparare i «seicentisti più arditi, da noi non meno esecrati nella stagione d'Arcadia»⁹, con i maestri 'antichi', in nome dei quali si stava realizzando «il trionfo del 'buon gusto'»¹⁰. La polemica infiammò di sdegno i nostri letterati, «fattisi più compatti e

¹ *Ibid.*

² Michelangelo Fonte (ps. di Paolo Beni), *Il Cavalcanti, ovvero la Difesa dell'Anticrusca*, 1614 p. 16.

³ Tavani, 1976 p. 44.

⁴ Cfr. Distaso, 2006 p. 98.

⁵ Cfr. Ferroni, 2012 p. 224 e p. 332; cfr. Natali, 1929 p. 467.

⁶ Cfr. Natali, 1929 p. 467.

⁷ Battistini, 2002 p. 253.

⁸ *Ivi*, p. 255.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

meglio organizzati per l'istituzione estesa all'ambito nazionale dell'Accademia di Arcadia, in seno alla quale le pretese imperialistiche della supremazia moderna del vero e della logica sul verisimile e sulla retorica degli antichi»¹ generarono «un dissidio ormai settecentesco sul primato letterario tra Francia e Italia, con gli oltramontani attestati sulle glorie del *Grand siècle* e gli italiani memori dei successi passati, rinverditati dall'Arcadia che si rifà non a caso alle poetiche della superba età rinascimentale»². Annunciata da lunghi preparativi, la risposta ufficiale della fazione italiana arrivò –già morto Bouhours –, dal letterato Giovanni Giuseppe Orsi, il quale, nel 1703, pubblicò le *Considerazioni sopra un famoso libro francese*, dialogo anonimo passato al vaglio da Muratori e da altri critici appartenenti all'Accademia della Crusca e dell'Arcadia³. La *querelle* Bouhours-Orsi «ebbe larga risonanza nelle pagine del neonato *Giornale de' letterati d'Italia*, che annoverava tra i suoi fondatori Apostolo Zeno»⁴, autore di una delle undici lettere apologetiche (tra cui anche quelle di Muratori, Manfredi e Anton Maria Salvini) composte in difesa di Orsi, «poi riunite insieme con tutti gli altri scritti relativi alla polemica nei due tomi dell'edizione postuma delle *Considerazioni*, curata da Muratori a Modena nel 1735 per Bartolomeo Soliani»⁵. In questi due poderosi libri, «sotto il pungolo delle accuse francesi»⁶, la disputa – che, di primo acchitto, parrebbe «riproporre lo stanco rituale di una diatriba oziosa»⁷ – rivela invece i profondi «rapporti equivoci tra poetiche barocche e riforma arcadica, portando a contemperare il razionalistico buon gusto con le risorse secentesche dell'ingegno, dell'immaginazione e della fantasia, e ancor più con il grande immaginario tassiano, da salvaguardare le volte in cui si misura con la poesia, ora sempre più distante –esattamente al contrario di come la pensava Bouhours – dalla referenzialità filosofeggiante invocata per la prosa»⁸. In Italia, insomma, anche i moderni non rinnegarono «la diuturna eredità della retorica e della letteratura autoctona, sentita oltre tutto come uno dei pochi beni da opporre a un decadimento culturale»⁹ che ci emarginava nell'orizzonte europeo¹⁰.

¹ *Ivi*, p. 256.

² *Ivi*, p. 257.

³ Cfr. Battistini, 2002 p. 257; cfr. Varano, 2013 p. 603.

⁴ Varano, 2013 p. 603.

⁵ *Ibid.*

⁶ Battistini, 2002 p. 258.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, p. 258.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cfr. *ibid.*

Come avvisa Tavani, l'apologia «dei moderni, il riconoscimento dei loro pregi di raffinatezza, di gusto, di argutezza ingegnosa e metaforica sono il presupposto per comprendere l'atteggiamento di fondo di molta critica dantesca nel Seicento»¹; e il critico Uberto Limentani, infatti, precisa che, nel XVII secolo, la somma importanza che i teorici attribuivano «al decoro ed alla forma poggiava sulla diffusa convinzione che il secolo avesse raggiunto il vertice della tecnica poetica»² e che, pertanto, «potesse assurgere alle cime più alte della poesia»³. Tale opinione era condivisa persino dai letterati antimarinisti, e talora, l'acredine verso gli autori antichi – e in particolar modo verso Dante – era esacerbata al punto da divenire piuttosto grottesca⁴; esemplificativo è in tal senso, un passo del bizzarro frate genovese Francesco Fulvio Frugoni, il quale, in una prosa superbamente barocca, affermava disinibito che:

Può far il mondo, ed è possibile che non vi sia chi sappia oggidì scrivere più civilmente de' Villani e che possa passar avanti al Passavanti? Se tornasse il Boccacci e leggesse ora come si scrive, e sentisse ora come si parla da chi scrive e da chi parla bene, boccheggerebbe dallo stupore, attonito e trasecolato [...]. E che direbbe sier Dante, che tanto nella frase suole aver del pedante, come ne' sensi reconditi del filosofo e del teologo? Certo che farebbe un'altra Vita Nova, rimarrebbe a denti stretti come un zanni nella Commedia [...]. Quanto a me stimo più, e credo certo di non sbagliare, una strofa delle odi del Vidali, del Santinelli, del Ciampoli, del Testi, del Balducci, dello Stampa, del Dottori [...]; un'ottava del Tasso, dell'Ariosto, del Tassoni, del Chiabrera, del Graziani, del Cebà, del Bracciolini, del Casoni, del Goltio, e di molti altri epici dell'età nostra che tutta la Commedia di Dante⁵.

Tornando a Paolo Beni, dunque, la sua energica invettiva contro Dante e il suo poema, si fondava sulla convinzione che la poesia dei moderni sopravanzava di gran lunga quella degli antichi «quasi per legge naturale»⁶; un fenomeno che, per Beni, si era verificato analogamente anche nella poesia latina, dato che, a suo avviso, di certo un autore come

¹ Tavani, 1976 p. 49.

² Limentani, 1964 p. 14.

³ *Ivi*, p. 15.

⁴ Cfr. Limentani, 1964 p. 15.

⁵ Francesco Fulvio Frugoni, *Dei ritratti critici abbozzati e contornati*, III, 1669 pp. 370-371.

⁶ Tavani, 1976 p. 45.

«Virgilio non avrebbe potuto raggiungere la perfezione poetica se fosse nato qualche secolo prima»¹.

Anche le severe riserve linguistiche espresse contro Dante dal modenese Alessandro Tassoni, autore del poema eroicomico *La secchia rapita* – «una delle opere più importanti della stagione del picaresco barocco»² –, sono comprensibili solo «alla luce dell'appassionata difesa che egli, pur accademico della Crusca, faceva dei moderni»³. Tassoni fu attento esegeta della poesia dantesca, cui dedicò tre scritti, *Dieci libri di pensieri diversi* (1620), le *Postille scelte alla Divina Commedia* (1685) e il *Ragionamento al XII dell'Inferno* (1597)⁴. In particolar modo nelle *Postille*, il letterato modenese passò al vaglio i canti della *Commedia* appuntando la sua attenzione sugli errori storico-letterari⁵ commessi da Dante, e, soprattutto, sullo stile e il lessico del poeta fiorentino, giudicati prosaici, oscuri e rozzi⁶. Nello specifico Tassoni contestò le metafore e le metonimie dantesche⁷, censurò i presunti difetti metrici delle terzine della *Commedia* postillando continuamente, e con acribia, «versaccio, versaccio staffilabile, zoppo, pedantesco, fidenziano, strapazzato, spallato, verso senza verso, prosa rimata»⁸, e soprattutto, mettendo a confronto la poesia di Dante con quella di Ariosto e Tasso, dichiarò con fermezza che alcune celebri immagini poetiche dantesche sarebbero apparse migliori se fossero state riscritte dalla penna dei due poeti cinquecenteschi.⁹ Per Tassoni, dunque, Dante era emendabile. Questa convinzione, come già accennato poc'anzi, si può spiegare solo partendo dall'apologia dei moderni. Secondo il letterato modenese, infatti, benchè per molti autorevoli studiosi l'idioma fiorentino degli «autori del buon secolo»¹⁰ – in particolar modo di Dante, Petrarca, Boccaccio e Giovanni Villani – «fiorisse nella suprema sua purità», mentre ora è creduto «in buona parte corrotto e guasto»¹¹, tuttavia egli non si acquietava «a credere che i fiorentini stessi e gli altri moderni [...] siano inferiori agli antichi»¹², visto che è «ben vero che i nominati autori con miglior giudizio

¹ *Ibid.*

² Capaci, 2008 p. 101.

³ Tavani, 1976 p. 45.

⁴ Cfr. Capaci, 2008 p. 101.

⁵ Per un eventuale approfondimento si rimanda a Capaci, (*op.cit.* p. 103).

⁶ Cfr. Capaci, 2008 pp. 101-102.

⁷ Per un eventuale approfondimento si rimanda a Capaci, (*op.cit.* p. 102).

⁸ Alessandro Tassoni, *Postille scelte alla Divina Commedia*, 1826 p. 67.

⁹ Cfr. Capaci, 2008 p. 102.

¹⁰ Alessandro Tassoni, *Paragone degl'ingegni antichi e moderni*, 1827 p. 228.

¹¹ *Ivi*, p. 229.

¹² *Ibid.*

degli altri cercaron di fare scelta delle frasi e voci, che lor parver più belle; ma sì non la seppero, né potero eglino far perfetta, che i moderni non abbiano trovato che riprendere, aggiungere, moderare e lasciare, seguitando oltre la ragione, anche l'uso, che è il vero giudice e padrone delle cose»¹. Per i moderni, quindi, la perfezione poteva essere raggiunta solo attraverso l'emulazione dei posteri, i quali, scivolando dalle spalle dei giganti, avevano sempre «la possibilità di ridire e dire meglio quanto è stato già scritto»². Nonostante Tassoni sviluppi la sua esegesi dantesca partendo da questo nuovo punto di vista, anche l'autore della *Secchia rapita*, nelle sue postille, si fermò talvolta ad ammirare, con sommo stupore, la sublime bellezza di alcuni versi della *Commedia*³; così, ad esempio, le prime terzine del terzo canto del *Paradiso*, dove Dante incontra la beata Piccarda, sono commentate con la seguente esortazione: «nota questi versi di questa facciata, che tutti sono bellissimi, e dove costui dice bene meglio non si può dire»⁴. Altro importantissimo dato che palesa, ancora una volta, l'ammirazione che anche un autore schierato dalla parte dei moderni come Tassoni nutrì nei confronti di Dante, è il fatto che, allo scopo di creare dei precedenti autorevoli per il suo poema eroicomico, la *Secchia rapita*, il letterato modenese dichiarò che il poema di Dante «potrebbe chiamarsi eroisatirico poi che il suo Inferno non è altro che satira e'l Paradiso è tutto narrazione eroica mischiato d'innica e'l Purgatorio è parte eroico, parte satirico»⁵.

Un giudizio analogo, nella sua ambivalenza, a quello di Tassoni, fu espresso dal celebre critico letterario Emanuele Tesauro, «il codificatore più importante e più illustre delle forme e dei meccanismi della poetica barocca»⁶. Paladino della superiorità dei moderni sugli antichi, Tesauro nel suo *Cannocchiale aristotelico* (1654) paragonò Dante, Petrarca e Boccaccio agli autori antichi Ennio, Cecilio e Plauto, «padri veramente della lingua latina, ma non ancora pulita. Perochè sicome più vicini all'origine di quello idioma, meglio sapendo le dialetti de'vulgari che le delicatezze de'dicitori, furon più latini, ma non più eleganti, di Cesare e Cicerone»⁷. Allo stesso modo, secondo l'opinione di Tesauro, Dante, che fu autore di un poema ricco «di glossemi e di vocabuli toscchi, ma

¹ *Ivi*, p. 231.

² Capaci, 2003 p. 102.

³ Cfr. *ivi*, p. 103.

⁴ Citato in Capaci, 2008 p. 104.

⁵ Citato in Arnaudo, 2013 p. 192.

⁶ Tavani, 1976 p. 48.

⁷ Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, 1670 p. 242.

ranciosi molto, e plebei»¹, è parso plebeo anche ai «suoi propri compatrioti, i quali avisano (sicome di Ennio dicemmo) doverne i discreti leggitori scerner le perle dal fango»². A confermare questo giudizio linguistico negativo, sopraggiungeva un altro passo del *Cannocchiale*, dove, discutendo di tutt'altro argomento che dantesco, ossia delle imprese, Tesauro affermava che «sicome la impresa è impression di concetto eroico (sicome diremo), vilissimo animo dimostrerebbe colui che adoperasse comparazioni basse od ignobili, quali usò il Dante, meritamente vituperatone da buoni autori»³. Inaspettatamente, però, lo stesso critico torinese, in un altro punto del suo celeberrimo trattato esaltava «il valore dell'abilità linguistica di Dante»⁴, poeta straordinario nel coniare parole onomatopeiche come «la novella voce *cricc*»⁵, con cui «ci fece udire il suono che fa la ghiaccia mentre si rompe, e ne fé rima a *Tabernicch*»⁶.

Accuse e lodi alla *Commedia*, si mescolarono anche nei *Proginnasmi poetici* (1620-1639) di Benedetto Fioretti – che pubblicò la suddetta opera con lo pseudonimo letterario di Udeno Nisiely. Fioretti fu uno dei principali esponenti dell'Accademia degli Apatisti, che, nella Firenze del Seicento, assieme alla Crusca e all'Accademia Fiorentina, fu tra le principali istituzioni a coltivare e preservare il culto di Dante⁷. Nelle sue erudite analisi dei *Proginnasmi* – dove operò raffronti tra i poeti latini e greci e quelli toscani –, Fioretti censura la lingua e lo stile di Dante; nella fattispecie, il letterato pistoiese deplora «l'abuso dantesco di latinismi, barbarismi, neologismi, di parole rozze e plebee»⁸ e afferma con decisione che «Dante, poeta fiorentino (secondo il giudizio della grammatica, non secondo la ragione dell'allegoria) fa il suo poema tale che sembra la torre di Babel, per la confusione delle lingue»⁹. Come avvisava Umberto Cosmo, però, per Udeno Nisiely «anco nelle barbarie ci sono gradazioni»¹⁰, visto che, secondo il suo punto di vista, la «locuzione poetica»¹¹ del *Paradiso*, rispetto a quella delle altre due cantiche, primeggia per sublimità e leggiadria¹². A tali censure linguistiche facevano però da contraltare lodi

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 644.

⁴ Arnaudo, 2013 p. 16.

⁵ Emanuele Tesauro, *Il cannocchiale aristotelico*, 1670 p. 264.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. Tavani, 1976 p. 52 e p. 54.

⁸ Tavani, 1976 p. 55.

⁹ Udeno Nisiely (ps. di Benedetto Fioretti), *Proginnasmi poetici*, IV, 1638 p. 238.

¹⁰ Cosmo, 1946 p. 35.

¹¹ Udeno Nisiely, *Proginnasmi poetici*, IV, 1638 p. 241.

¹² Cfr. Limentani, 1964 p. 25.

ed elogi. Dato che, secondo Fioretti, la poesia «per insignorirsi della mente e dell'opinione degli uomini [...] va ricercando il verisimile delle cose, per aprir così la strada alle sue dilettevoli menzogne, le quali, se non fossero fiancheggiate da sì potente antidoto, non sarebbero assaporate da niuno»¹, il letterato pistoiese tesse le lodi dell'invenzione dantesca, la quale, anche se non risulta sempre verosimile e dilettevole, è degna di essere additata come modello ai poeti moderni, rei di dimenticare, troppo spesso, «la lezione dei grandi del passato, cadendo in leziosità fuori luogo o in inverosimiglianze»².

Ammiratore, e nel contempo, critico severo della poesia dantesca fu anche il pistoiese Nicola Villani, personalità di spicco nell'ambiente letterario del suo tempo. La produzione critica di Villani comprende tre opere: l'*Uccellatura di Vincenzo Foresi all'Occhiale del Cav. Frà Tomaso Stigliani* (1630), le *Considerazioni di messer Fagiano sopra la seconda parte dell'Occhiale del cav. Stigliano contro allo Adone del cav. Marino e sopra la seconda difesa di Gerolamo Aleandro* (1631) e il *Ragionamento dello accademico Aldeano sopra la poesia giocosa de' Greci, de' Latini e de' Toscani* (1634). Nei primi due scritti Villani interviene nella polemica sull'*Adone* sposando il punto di vista del letterato Tommaso Stigliani, il principale e più auterovole denigratore secentesco di Giambattista Marino³. Come Stigliani anche il critico pistoiese disprezza l'arroganza di Marino e auspica il ritorno alla tradizione e all'imitazione dei testi classici, ma, a differenza di Stigliani, questo ritorno al passato è accompagnato da una nuova consapevolezza, quella della 'perfettibilità' della poesia, un concetto «che contrapponeva il Villani sia agli ammiratori troppo entusiasti del passato che agli esaltatori iperbolici di un presente che avrebbe già raggiunto il massimo consentito di perfezione»⁴. Guidato da un intento didascalico, infatti, nelle *Considerazioni*, Villani ci offre una serie di saggi in cui analizza minutamente la letteratura degli autori classici e toscani, allo scopo di dimostrare che nessuno di essi fu manchevole di imperfezioni⁵. Il letterato pistoiese nutrì una speciale predilezione per Dante, che stimava tra i maggiori poeti della nostra storia letteraria, ed è per questo motivo, infatti, che l'autore della *Commedia* è tra le sue pagine

¹ Udeno Nisiely, *Proginnasmi poetici*, IV, 1638 p. 157.

² Tavani, 1976 p. 55.

³ Cfr. *ivi*, p. 102 e p. 99.

⁴ Tavani, 1976 p. 103.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 104.

«forse il più bistrattato»¹: a lui Villani riservò grandi lodi, ma anche critiche particolarmente serrate e aspre². Conformandosi alla tendenza generale del Cinque\Seicento, infatti, anche il critico pistoiese censurò severamente la lingua dantesca, tacciandola di ambiguità e, soprattutto, oscurità «quanto allo uso, come al suono»³; Villani redasse infatti un lunghissimo elenco di ‘storpiature’ di parole che definì ‘le metamorfosi di Dante’, criticò la coniazione dantesca di «neologismi poco felici»⁴ e denunciò, con puntiglio, l’uso di latinismi, grecismi, ebraismi, che, a suo avviso, «si sarebbero potuti tollerare tutt’al più nel *pastiche* di un poema giocoso e burlesco»⁵, ma che apparivano del tutto «incongrui in un testo che raffigura i destini ultimi dell’uomo»⁶. Sulle orme di Tassoni, inoltre, il critico biasimò anche la metrica del poema, facendo notare che alcune terzine hanno sembianza «più di prosa che di versi»⁷. Era opinione di Villani, infine, «che la Commedia dovesse con più perspicuità chiamarsi *Metamorfosi*. Metamorfosi non di corpi ma di parole»⁸, in ragione del costante impiego, da parte di Dante, di polisemia e traslati. Villani realizzò infatti un’analisi attenta delle metafore e delle similitudini dantesche; riguardo alle prime sentenziò che alcune sono «degne di esser notate, come dicono, con le stelletto»⁹, ma «non poche ancora ve ne sono, che scannar si vorrebbero con gli obelischi»¹⁰ poiché di queste «alcune sono lontane e dure, alcune umili e plebee, così quanto alle parole, come quanto alle cose, e alcune leggiere e quasi che ridicole»¹¹. Rifacendosi alla retorica cinquecentesca, il critico dichiarava la necessità che le similitudini siano basate sul criterio di verosimiglianza¹², e, partendo da questa convinzione, rilevò che quelle impiegate da Dante sono spesso errate, «poco adeguate o vili»¹³.

¹ Tavani, 1976 p. 104.

² Cfr. *ibid.*

³ Nicola Villani, *Le osservazioni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, 1894 p. 70 (all’interno delle *Considerazioni sopra la seconda parte dell’Occhiale del Cav. Stigliano, contro allo Adone del Cavalier Marino e sopra la seconda difesa di Gerolamo Aleandro*, le pagine in cui Villani polemizza contro Dante vanno da p. 155 a p. 230. Queste pagine, nel 1894, furono ristampate da Umberto Cosmo in *Le Osservazioni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, Città di Castello, Lapi, pp. 79).

⁴ Tavani, 1976 p. 120.

⁵ Battistini, 2008 p. 14.

⁶ *Ibid.*

⁷ Nicola Villani, *Le osservazioni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, 1894 pp. 75.

⁸ Capaci, 2008 p. 61.

⁹ Nicola Villani, *Le osservazioni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, 1894 p. 51.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Cfr. Tavani, 1976 pp. 125-126.

¹³ Distaso, 2008 p. 93.

Nonostante constati tante imperfezioni, nell'*Uccellatura* anche Villani non mancò di elogiare, con sincero stupore, la miracolosa arte di Dante, «il quale ha rappresentato tutta la natura intellettuale, e 'l mondo istesso intellegibile con idoli e con immagini bellissime»¹, aggiungendo poi che fu gran fortuna che Marino non abbia cercato di imitare Dante, «sapendosi che Dante era maestro, e 'l Marino voleva parere»². Nel *Ragionamento*, invece, il critico sembra correggere l'opinione espressa nelle *Considerazioni* riguardo all'abuso, da parte di Dante, di parole forestiere e di neologismi e voci poco felici³. Dopo aver dichiarato che il poeta fiorentino fu «il primo a distaccarsi dalla poesia d'amore componendo 'un giusto poema di gravi azioni'»⁴, infatti, inaspettatamente il letterato pistoiese elogia Dante per la ricchezza linguistica manifestata attraverso l'uso di parole miste italo-latine, che ottengono, a suo parere, «una grave, e bella maniera di poetare»⁵.

A riprova della stima che nutrì per l'Alighieri, nella *Fiorenza difesa* (1641) – poema in cui si narra della resistenza degli antichi Fiorentini contro il barbaro Radagaiso⁶ – Villani, come avvisa lo stampatore, «seguendo in vari luoghi lo stile di Dante, si è compiaciuto di trasportar da lui molte voci e forme di dire nell'ottava eroica»⁷. Come afferma Arnaudo, infatti, emulando, e nel contempo cercando di superare il modello attraverso l'emendazione dei difetti che vi ravvisava, nella *Fiorenza difesa* Villani «costruisce connessioni con Dante che vanno dalla scheggia pacificamente inserita alla vera e propria gara poetica»⁸.

Come già accennato poc'anzi, dunque, la finalità delle censure espresse da Villani riguardo il dettato della *Commedia* aveva quasi una natura pedagogica, poiché, mettendo in evidenza «le imperfezioni e le ombre, anziché le bellezze e le luci»⁹ della poesia dantesca, il critico pistoiese si proponeva di allontanare e distogliere le giovani menti dal rischio di idolatrare il *poema sacro*¹⁰.

¹ Nicola Villani, *L'Uccellatura*, 1630 pp. 159-160.

² *Ivi*, p. 161.

³ Cfr. Accame Bobbio, 2021 p. 986.

⁴ Accame Bobbio, 2021 p. 986.

⁵ Nicola Villani, *Ragionamento dello Academico Aldeano sopra la poesia giocosa de' greci, de' latini, e de' toscani*, 1634 p. 84.

⁶ Cfr. Arnaudo, 2013 pp. 204-205.

⁷ Citato in Arnaudo, 2013 p. 205.

⁸ Arnaudo 2013 p. 205. Se si desidera approfondire l'intertestualità dantesca della *Fiorenza difesa* si riamanda ad Arnaudo (*op.cit.* pp. 204-208).

⁹ Tavani, 1976 p. 135.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 104 e p. 135.

Nel mezzo di questa congerie di accuse e impropri, infatti, non mancarono studiosi e letterati «che ammirarono Dante senza riserve»¹, come Galileo Galilei, Tommaso Campanella e, soprattutto, Alessandro Guarini.

Si astenne dal trattare questioni letterarie ma non dal manifestare apertamente il suo sincero amore per la *Commedia*, il padre della nuova scienza, Galileo Galilei. Quest'ultimo, nel 1588, tenne le sue *Due lezioni all'Accademia fiorentina circa la figura, sito, e grandezza dell'Inferno di Dante*, un saggio dove, attraverso rilievi topografici, Galileo conferma la teoria di Antonio Manetti circa le dimensioni dell'Inferno dantesco, confutando l'ipotesi, ad essa contraria, espressa da Alessandro Vellutello nel suo commento alla *Commedia*². Mostrando un'approfondita conoscenza e una perfetta padronanza del poema dantesco, quindi, Galileo «quasi presuppone l'esistenza materiale dell'Inferno, quale Dante l'ha descritto, e fonda i suoi calcoli sulle indicazioni di misure che il poeta fornisce di tanto in tanto, come se queste indicazioni avessero lo scopo di comunicare al lettore dati precisi, e non solamente di suscitare un'impressione realistica, ma vaga di grandi altezze o di grandi distanze»³.

Le ricerche di Eraldo Bellini hanno dimostrato che all'interno delle opere dello scienziato toscano sono rilevabili evidenti reminiscenze del poema dantesco⁴, il che – considerato che nessuno più di Galileo era consapevole «del rapporto problematico che intercorreva tra discorso letterario e discorso filosofico (o meglio ciò che oggi chiameremmo scientifico)»⁵ – lascia alquanto esterrefatti proprio perché, apparentemente, reitera «quella mistione di materiali letterari e scientifici contro cui il metodo galileiano stesso si prodigava»⁶. Come avvisa Arnaudo, occorre precisare che gli inserti danteschi delle opere galileiane hanno una funzione meramente ornamentale, in quanto Galileo non riporta «passaggi di Dante a testimonianza delle affermazioni propriamente scientifiche»⁷ ma si limita «a disporre tali frammenti a lato del discorso principale, arricchendone di sfumature e godibilità la forma senza andare a intaccarne la sostanza»⁸. La rarità con cui

¹ Frattarolo, 1970 p. 147.

² Cfr. Distaso, 2008 pp. 96-97; cfr. Limentani, 1964 p. 21.

³ Limentani, 1964 p. 22.

⁴ Se si desidera approfondire l'intertestualità dantesca nelle opere galileiane si rimanda alle indicazioni fornite da Arnaudo, (*op.cit.* p. 64 e n. 43).

⁵ Arnaudo, 2013 p. 65.

⁶ *Ivi*, pp. 65-66.

⁷ *Ivi*, p. 66.

⁸ *Ibid.*

si riscontrano inserti di testi letterari all'interno delle opere galileiane, palesa quindi la sincera e profonda ammirazione che Galileo nutrì nei confronti del poeta fiorentino, che fu, per la sua difficile missione di scienziato, modello ineguagliato di ricerca e amore per la verità¹, «pur nella piena consapevolezza dei rischi che questo poteva comportare»².

Lesse e giudicò la *Commedia* con spirito assai distante rispetto a quello dei suoi contemporanei, il filosofo calabrese Tommaso Campanella.

Obiettivo principale della poesia di Campanella era farsi veicolo «tra il sapere universale e il nostro mondo»³, al fine di istruire la comunità dei lettori ma anche per condurre alla salvezza «un mondo internamente dilaniato dall'errore»⁴.

Fortemente ostile all'*auctoritas* di Aristotele e nemico di Omero, considerato poeta menzognero e «maestro di vizi piuttosto che di virtù»⁵, il pensiero di Campanella era dunque antidogmatico e contrario ai precetti del passato a causa del carattere «di normatività che tali idee assumono una volta che siano state cristallizzate dalla tradizione, diventando, per questa via, estranee al vivo e complesso sviluppo della realtà»⁶. Proprio in opposizione a questa visione del mondo «astratta e atemporale»⁷, Campanella esaltava la *Commedia* «per l'abilità suprema di Dante nel sapere ritrarre con assoluta vivezza ogni più diverso aspetto dell'esistente»⁸. Secondo il filosofo calabrese «l'indipendenza di Dante dalle regole dei grammatici costituiva la sua vera grandezza» in quanto era «il segno del 'divino spirito del poeta architettonico' che non guarda alle regole prescritte da Aristotele a imitazione di Omero e poi imposte dai pedanti, ma all'espressione delle idee, 'all'utile e al diletto ragionevole e all'imitazione della natura'»⁹. Profondamente affascinato dalla qualità mistigenere, enciclopedica e dall'intento morale del poema dantesco, quest'ultimo era esaltato da Campanella come «esempio di perfezione» in quanto «è allo stesso tempo un poema sacro, filosofico ed eroico» il cui argomento e il cui carattere didascalico ne fanno «il modello ideale»¹⁰.

¹ Cfr. Arnaudo, 2013 pp. 66-67.

² Arnaudo, 2013 p. 67.

³ *Ivi*, p. 113.

⁴ *Ibid.*

⁵ Limentani, 1964 p. 22.

⁶ Arnaudo, 2013 p. 113.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, p. 114.

⁹ Distaso, 2006 p. 108.

¹⁰ Limentani, 1964 p. 22.

Conformemente alle norme della critica cinque-secentesca, però, anche Campanella discorre dettagliatamente di questioni come il genere letterario al quale appartiene la *Commedia*, l'unità, la struttura del poema e l'uso, da parte di Dante, di neologismi e di vocaboli realistici, grossolani e forestieri¹. Riguardo alla questione della lingua, infatti, il filosofo difende la ricchezza linguistica del poema dantesco, che, a suo avviso, riflette la capacità del poeta fiorentino di «trasporre l'immensa congerie delle cose trattate, accentuando l'effetto di imitazione poetica con l'affondare nella ricchezza della lingua alla stessa stregua con cui esplora le pieghe più riposte della realtà umana e naturale»². Significativa – per il «riscatto post-bembiano»³ del poema dantesco – fu la difesa di Dante operata dallo scrittore Alessandro Guarini, figlio del celebre Battista, autore del *Pastor fido*. Guarini, nel 1610, compose il *Farnetico savio*, un dialogo «di piacevole stile secentesco»⁴, dove, attraverso la voce del poeta Torquato Tasso, l'autore sottrae il poema dantesco «alle analisi minute e tante volte [...] puntigliose della critica del tempo»⁵. In primo luogo, Guarini dichiara che la *Commedia*, essendo «un *unicum* che sfugge a ogni possibile parametro»⁶, possiede una grandezza che risiede proprio nel suo non aver avuto bisogno di essere incasellata nel solco delle rigide regole aristoteliche⁷; poi, «con una sensibilità acuta e moderna»⁸, intuendo la necessità di una stretta aderenza tra lo stile e il contenuto di un'opera, il critico loda l'uso dantesco di «paragoni umili, di suoni aspri e di vocaboli plebei»⁹, che, nonostante alle orecchie eccessivamente melodiche dei letterati cinquecenteschi e coevi potevano apparire rozzi, in realtà sono funzionali ad un «realismo rappresentativo vigoroso e preciso»¹⁰, che ha, a suo parere, una natura essenzialmente pittorica¹¹. In tutto il dialogo, infatti, Guarini appunta la sua attenzione sulle meravigliose immagini del poema, paragonando l'arte di Dante alla pittura di Tintoretto¹². Il letterato ferrarese, inoltre, non si lascia intrappolare dalla contesa di coloro che opponevano Dante

¹ Cfr. *ivi*, pp. 22-23.

² Arnaudo, 2013 p. 114.

³ Capaci, 2008 p. 41.

⁴ *Ibid.*

⁵ Distaso, 2006 p. 112.

⁶ Battistini, 2008 p. 15.

⁷ Cfr. Capaci, 2008 p. 42.

⁸ Distaso, 2006 p. 111.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. Distaso, 2006 p. 111.

¹² Cfr. *ibid.*

a Petrarca, in quanto è convinto – «come verrà detto anche nel Settecento da Gravina»¹– che il lessico di Petrarca e Boccaccio è debitore dell’arricchimento «del volgare toscano reso possibile proprio dalla poesia di Dante»², che ha il merito di aver sottratto «quella lingua nata tra i triboli e i pruriti»³ delle barbarie medievali, alla iniziale, e naturale, selvatichezza⁴. Come suggerisce Bruno Capaci, nel *Farnetico savio* il poeta fiorentino è considerato una sorta di manierista *ante litteram*, poichè la sua poesia, che è quella di un aristotelico che non ha osservato le norme prescritte dalla *Retorica*, costituisce un modello unico e atipico che ha saputo coniugare «pittura e letteratura, classicità e barbarie»⁵. In questo modo «il suo scrivere è una selva aspra e selvaggia, ma che nasconde tesori»⁶.

Come già accennato poc’anzi, dal principio alla fine del XVII secolo, Firenze può essere considerata come il vero e proprio sacrario della *Commedia*; la patria di Dante, infatti, «dopo averlo allevato, e poi bandito e condannato, e dopo averlo riconosciuto troppo tardi come il suo più grande figlio, [...] sembrava quasi bramosa di fare ammenda per averlo espulso dal suo seno»⁷. Per i letterati fiorentini, infatti, la *Commedia* simboleggiava la superiorità della lingua di Firenze «e forniva l’appoggio più valido alla tesi che la lingua nazionale dovesse adeguarsi all’uso fiorentino»⁸. Come era già accaduto nel secolo precedente, anche nel Seicento fu un gruppo di studiosi fiorentini che, «attraverso un metodo di studio e [...] indagini più esperte e scaltrite»⁹, s’impegnò a difendere strenuamente Dante dalle disapprovazioni linguistiche di cui era stato, ed era ancora, oggetto¹⁰.

In ordine cronologico, il primo di tali apologisti fu il grammatico Benedetto Buonmattei. Pubblico lettore della *Commedia*, fra il 1632 e il 1637, all’Accademia fiorentina e poi all’Università di Pisa, tenne ben 466 lezioni sull’*Inferno* e sui primi diciotto canti del *Purgatorio*¹¹. Di tali dissertazioni solo le prime quattro vennero stampate e presentano il

¹ Capaci, 2008 p. 41.

² *Ivi*, p. 42.

³ *Ibid.*

⁴ Cfr. Capaci, 2008 pp. 41-42.

⁵ Capaci, 2008 p. 44.

⁶ *Ibid.*

⁷ Limentani, 1964 p. 27.

⁸ *Ibid.*

⁹ Tavani, 1976 p. 56.

¹⁰ Cfr. Tavani, 1976 p. 56.

¹¹ Cfr. Limentani, 1964 p. 28; Tavani, 1976 p. 53.

commento del critico «fino al verso 31 del primo canto dell'*Inferno*»¹; dall'analisi di questi primi saggi – che secondo Limentani, «sembrano bastanti per fornire una discreta idea dell'intero corso»² –, è evidente che il lavoro esegetico di Buonmattei si proponeva di realizzare «un esame particolareggiato e completo del Poema, senza dipendere né dalle interpretazioni dei precedenti commentatori né dalle leggi e precetti aristotelici»³, che anzi, secondo il grammatico fiorentino, sarebbero stati perfezionati proprio da Dante⁴. Nelle sue indagini critiche, Buonmattei si concentra soprattutto sugli aspetti allegorici e linguistici della *Commedia*, e, riguardo alle accuse di rozzezza linguistica e di stile, difende a spada tratta il poeta fiorentino, che, a suo avviso, ha il merito di aver composto un'opera che «non ha per fine di grattare gli orecchi come altre fanno con poco frutto; ma di purgar lo 'ngegno e di sanar lo 'ntelletto di chi la legge»⁵.

Tra i dantisti fiorentini del Seicento, «il più preparato ed il più acuto, il più moderno e giudizioso nel metodo di lavoro»⁶, fu Federico Ubaldini. Nato a Siena, Ubaldini, come già detto, «si dedicò ad indagini prevalentemente storico-filologiche»⁷ sia ne *Il Giordano*, un dialogo «scritto col preciso intento di difendere Dante dalle accuse linguistiche del Villani, sia in una serie voluminosa di appunti e di materiale che andava raccogliendo per comporre un commento al Poema»⁸.

Difese con ardore la *Commedia* anche Carlo Roberto Dati, filologo e «membro dell'accademia Fiorentina, della Crusca, degli Apatisti e del Cimento»⁹. Dati fu autore di una *Veglia* in cui confuta le critiche rivolte da mons. Giovanni Della Casa a Dante, visto che, a suo avviso, si trattava di osservazioni «improntate a criteri di infastidita e schizzinosa forbitezza»¹⁰ e, soprattutto, poco consistenti dal punto di vista linguistico e filologico¹¹. Della Casa aveva infatti criticato l'uso, nella *Divina Commedia*, di vocaboli come «lucerna»¹², «drudo»¹³ e «'scotto'»¹⁴, che invece, secondo gli studi filologici ed

¹ Limentani, 1964 p. 28.

² *Ibid.*

³ Tavani, 1976 p. 53.

⁴ *Ibid.*

⁵ Citato in Tavani, 1976 p. 53.

⁶ Limentani, 1964 p. 29.

⁷ Tavani, 1976 p. 58.

⁸ *Ibid.*

⁹ Tavani, 1976 p. 56.

¹⁰ Limentani, 1964 p. 32.

¹¹ Cfr. Limentani, 1964 p. 32; Tavani, 1976 p. 56.

¹² Giovanni Della Casa, *Il Galateo overo De' costumi*, 22, 1990 p. 45.

¹³ *Ivi*, p. 44.

¹⁴ *Ivi*, p. 45.

etimologici condotti da Dati, risultavano rispettabilissimi se posti in relazione al valore e al significato che essi avevano nell'epoca in cui Dante li aveva adoperati¹.

Probabilmente il più ambizioso di questo gruppo di apologeti fiorentini fu il presbitero e grammatico Francesco Cionacci; quest'ultimo, infatti, dedicò gran parte della sua esistenza a un progetto «davvero caratteristico dei tempi in cui fu formulato»², ossia la compilazione di un commento alla *Commedia* che, nei suoi propositi, «avrebbe dovuto por fine a tutti i commenti»³ fino ad allora realizzati.

A tal proposito scriveva infatti il grammatico:

Divisa è la Divina Commedia del nostro glorioso Poeta e concittadino Dante Allaghieri in tre parti, dette cantiche, cioè Inferno, Purgatorio e Paradiso [...]. Questi cento canti piacerebbemi vederli spartiti in altrettanti tomi, in ciascheduno dei quali fosse posto interamente e da per sé il canto suo ridotto alla vera Lezione; e susseguentemente il comento intero, fatto sopra di esso da qualunque espositore, o sia per modo d'esplicazione o per modo d'esposizione, o per modo di lettura, o per modo d'annotazione e chiosa⁴.

Nelle intenzioni di Cionacci, questo immenso lavoro esegetico doveva disporre anche, «per beneficio degli Oltremontani»⁵, di una traduzione in lingua latina di ciascun canto, di una serie di volumi aggiuntivi dove «dovevano trovar luogo tutte le vite di Dante, tutto quanto era mai stato scritto a sua lode e in suo biasimo, le opere minori, seguite da un apparato gigantesco di indici, rimari, concordanze e vari altri sussidi»⁶, e, soprattutto, un «commento nuovo»⁷ che doveva raccogliere tutto quanto «per incidenza»⁸ fosse stato mai detto «su qualunque passo o parola della *Divina Commedia*»⁹. È opportuno sottolineare che il presbitero Cionacci non intendeva sottrarsi, tra l'altro, alla preparazione dell'edizione critica della *Monarchia*, opera, come già detto, fermamente proibita dalla

¹ Cfr. Limentani, 1964 p. 32-33; Tavani, 1976 p. 57.

² Limentani, 1964 p. 31.

³ *Ibid.*

⁴ Citato in Tavani, 1976 p. 59.

⁵ Citato in Limentani, 1964 p. 31.

⁶ Limentani, 1964 p. 31.

⁷ Citato in Limentani, 1964 p. 31.

⁸ Citato in Limentani, 1964 p. 31.

⁹ Limentani, 1964 p. 31.

Chiesa¹. Come afferma Tavani, infatti, proprio in questo progetto, Cionacci «mostra la sua serietà di studioso, affermando di volere offrire l'opera in edizione integra, pur se corredata da postille per spiegare la erroneità delle idee dantesche alla luce della dottrina cattolica»².

Ultimo grande dantista fiorentino del Seicento fu Lorenzo Magalotti, insigne scenziato e segretario dell'Accademia del Cimento. Autore di un commento alla *Commedia* – condotto, a causa della sua indole incostante, fino al quinto canto dell'*Inferno* –, Magalotti non era interessato agli aspetti linguistici del poema dantesco ma solo a «dilucidare il puro sentimento di Dante»³ illustrando il significato delle terzine attraverso «quei passi, che servono o a meglio esplicare il luogo di Dante, o i quali si vedono strettissimamente imitati»⁴. Visto che, come gli aveva suggerito l'amico letterato Francesco Ridolfi, «L'ottimo [...] interprete è Dante a sè medesimo»⁵, per Magalotti tali passi dovevano essere rinvenuti in altri luoghi della *Commedia* e nelle opere minori, soprattutto nel *Convivio* e nelle *Rime*⁶.

Da quanto è stato finora esposto, a mio avviso, emerge chiaramente un dato: dalla prima alla seconda metà del XVII secolo, la percezione critica di Dante muta gradualmente.

Nella prima metà del Seicento, infatti, a parte il singolare caso di Paolo Beni, voce totalmente ostile al poema dantesco, nelle opere dei critici più influenti e rappresentativi⁷, le critiche si alternano alle lodi, facendo quindi emergere la presenza di posizioni ambivalenti, complesse, a volte contraddittorie. Se nella prima metà del Seicento, dunque, come già accaduto nel secolo precedente, non esiste ancora una valutazione unitaria, «autonoma e obiettiva»⁸ della *Commedia* – che, «salvo qualche rara eccezione»⁹, si trova quasi sempre coinvolta in indagini e questioni che non la riguardano direttamente e globalmente, ad esempio la lingua, i generi letterari, la morale¹⁰ –, credo si possa tuttavia asserire che l'atteggiamento del mondo culturale nei confronti di Dante sia fatto, per lo

¹ Cfr. Tavani, 1976 p. 59.

² Tavani, 1976 p. 59.

³ Citato in Limentani, 1964 p. 34.

⁴ Citato in Limentani, 1964 p. 34.

⁵ Citato in Limentani, 1964 p. 34.

⁶ Cfr. Limentani, 1964 p. 34.

⁷ Limentani (*op.cit.* p. 20) definisce in tal modo gli esegeti Alessandro Tassoni, Emanuele Tesauro, Benedetto Fioretti e Nicola Villani.

⁸ Distaso, 2006 p. 90.

⁹ Tavani, 1976 p. 66.

¹⁰ Cfr. Tavani, 1976 pp. 66-67.

più, di un intreccio «di luci e di ombre»¹. La percezione di questa realtà è mirabilmente sintetizzata, ed esposta per la prima volta, nel dialogo di Federico Ubaldini *Il Giordano o vero Nuova difesa di Dante*, dove, attraverso la voce del dotto Sigislando²– alter ego di Nicola Villani³ – l'autore esprime un punto di vista assai indicativo riguardo alla questione dantesca nel Seicento, in particolar modo riguardo a cosa accade in Italia nella prima metà del secolo. All'interno del dialogo, infatti, mentre i dotti stanno discutendo «se Dante sia da piacere o no non tanto per la novità quanto per l'altre virtù che a gran poeta si ricercano»⁴, Sigislando, che è il principale oppositore del poeta fiorentino, dichiara con fermezza che «la Commedia di Dante in ogni stagione avrà chi le s'opporrà e chi la difenderà. Il tempo che è balio se non Padre della Verità, non potendo operare che Dante apparisca del tutto buono non lascerà ne anche che resti del tutto reo. Chiaro ci dimostra che questo libro sia mezzano fra reo e fra buono»⁵.

Un libro «mezzano fra reo e fra buono»⁶ è, a mio avviso, l'osservazione più realistica che sia stata mai emessa riguardo al modo in cui la *Commedia* fu percepita all'interno dell'universo letterario italiano della prima metà del XVII secolo⁷, quando, – rinvigorite

¹ Distaso, 2006 p. 90. Mi preme sottolineare che questo punto dell'intervento di Grazia Distaso è stato, per me, un input di fondamentale importanza. Discorrendo della ricezione dantesca nella cultura d'età barocca, infatti, la storica della letteratura ha affermato chiaramente che le «nuove acquisizioni del pensiero critico su Dante, la pubblicazione in anni recenti di alcuni scritti sinora inediti di autori del Seicento hanno [...] consentito, se non di ribaltare il giudizio sulla difficile frequentazione del poema in ambito critico secentesco [...] di cogliere in maniera più mosca l'intreccio, magari in uno stesso autore, di luci e di ombre». Ho costruito la mia ricerca mettendo in relazione questo spunto con la lettura del saggio di Uberto Limentani (*op.cit.* p. 20), e, soprattutto, con la lettura del dialogo di Federico Ubaldini, *Il Giordano o vero Nuova difesa di Dante*.

² È opportuno ricordare che nel Chigiano L.VI.214, codice latore de *Il Giordano*, sono attestate, riguardo alla denominazione di tale dotto, due lezioni: Sligelando e Sigislando. Gabriella Mezzanotte (*op.cit.* p. 492 n.2) ritiene «senz'altro più corretta la prima (che è anche la più frequente)», ma in realtà, come già osservato da Giuliana Angiolillo (Cfr. *Una inedita difesa di Dante nel secolo XVII: Il Giordano o vero Nuova difesa di Dante*, Salerno, 1984, p. 10), la lezione Sligelando (o Sligilando), nella maggioranza dei casi, viene corretta in Sigislando, che, anche a mio parere, può essere licenziata come l'ultima volontà dell'autore.

³ Si tratta di una constatazione rilevata per la prima volta da me e di cui tratterò più specificamente nel capitolo successivo. Mi preme sottolineare, ancora una volta, che Nicola Villani – legato ad Ubaldini da un rapporto di profonda stima intellettuale, oltre che di amicizia –, è considerato uno dei critici più importanti e influenti della sua epoca.

⁴ Cito il testo de *Il Giordano* (questo passo è presente al f. 7r) direttamente dalla riproduzione digitale del ms. Chigiano L.VI.214, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. La trascrizione integrale e completa del codice, è stata compiuta per la prima volta per le cure di chi scrive.

⁵ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s. d. f. 8r. Credo valga la pena sottolineare che, come in origine, per Ubaldini l'aggettivo *mediocre* era sinonimo di *medio*.

⁶ *Ibid.*

⁷ Visto che, come asserisce Guido Vitaletti (*op.cit.* 1924b, p. 14), Ubaldini conosceva perfettamente «tutta la letteratura dantesca a stampa» prodotta fino ai suoi tempi (vale la pena ricordare che Vitaletti aveva letto tutta la produzione dantesca ubaldiniana); e, dato che, Uberto Limentani (*op.cit.* p. 29) e Giuseppe Tavani (*op.cit.* p. 58) consideravano lo studioso urbinato come «il più serio e preparato tra i dantisti del

dalla *querelle* tra antichi e moderni –, le controversie cinquecentesche su Dante si trascinarono in un alternarsi di accuse e lodi che portano alla luce una ricezione della *Commedia* ambivalente, complessa, che guarda al capolavoro dantesco come ad un testo di «mediocre»¹ qualità letteraria.

Credo che – a questo punto della trattazione – sia opportuno e indispensabile riportare anche un punto di vista che condivido pienamente: come avvisava Uberto Limentani, infatti, la percezione di «ostilità diffusa»² che ha gravato intorno alla questione dantesca nel Seicento, è probabilmente riconducibile al fatto che le censure e le opere dei detrattori fecero più scalpore degli elogi e delle apologie dei difensori³. Senza tralasciare il fatto che anche le requisitorie dei censori rivelano, in realtà, la più stretta familiarità con il poema dantesco⁴, credo che le critiche rivolte a Dante, autore principale della nostra tradizione letteraria, abbiano impressionato, e continuino ad impressionare maggiormente chi legge questi testi, con il conseguente effetto di amplificare, in senso negativo, un dibattito delineato preponderantemente da posizioni miste e incrociate.

Seicento», credo si possa ragionevolmente supporre che Ubaldini fosse ben conscio dello stato in cui versava il dibattito dantesco dei suoi tempi e che, pertanto, la sua percezione rappresenti un punto di vista piuttosto realistico, e quindi, corretto.

¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 7v.

² Limentani, 1964 p. 10.

³ Cfr. *ibid.* Suggestiva, a tal proposito, è l'ipotesi espressa da Marco Arnaudo (*op.cit.* p. 10 e pp. 55-57), secondo cui il clima di sospetto che la cultura della Controriforma aveva destato intorno alla *Commedia* indusse i letterati del Seicento a contenersi nel manifestare apertamente la loro stima verso il poema dantesco, il quale, peraltro, fu oggetto di un numero scarno di saggi critici ampi e 'ufficiali' perché i tentativi di comprendere criticamente Dante migrarono in sedi meno compromettenti, assumendo forme meno visibili - rispetto al trattato a stampa - come le discussioni e le lezioni accademiche, la corrispondenza epistolare, le lunghe note erudite in calce ad altri testi, le trattazioni all'interno di opere più ampie e i commenti e le annotazioni in forma manoscritta che poi non raggiunsero la pubblicazione. Per quest'ultimo punto Arnaudo riporta l'esempio delle *Annotazioni alla Divina Commedia* di Federico Ubaldini. A mio parere, per quanto riguarda il caso di Ubaldini, si tratta di un'ipotesi piuttosto inverosimile, in quanto Gabriella Mezzanotte (*op.cit.*, 1979 p. 498) ci informa che già nell'estate del 1643, in molte delle sue epistole indirizzate al cardinale Francesco Barberini, lo studioso urbinato non appare preoccupato e, anzi, palesa la sua intenzione di rivedere e completare molti dei suoi lavori (tra i quali era di sicuro compresa la sua importante produzione dantesca), cui molto probabilmente fu la prematura scomparsa a impedirne la conclusione, e di conseguenza, la pubblicazione.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 4. Lo storico della letteratura (*ibid.*) ci ragguaglia che quelli che come lo Stigliani censuravano Dante, «si vantavano, tuttavia, di conoscerne il testo a menadito, il che, del resto, è confermato dal fatto che lo citavano assai di frequente per rincalzare le proprie argomentazioni»; e che, perfino i più acerbi avversari del poeta fiorentino, «come il Beni, non si facevano scrupolo di appoggiarsi, talvolta, all'autorità della *Divina Commedia*». Sempre a tal proposito, (*op.cit.* p. 20) Limentani è del parere che non si può escludere che «coloro che partecipavano alle dispute letterarie del tempo solevano aggrapparsi alle posizioni da loro assunte, quasi per partito preso; che le opinioni in materia di letteratura venivano talvolta difese o avversate accademicamente nel senso letterale della parola, per abbagliare le accademie con uno sfoggio d'eloquenza e di dottrina, per sgominare gli oppositori, per riscuotere applausi».

Come accennavo poc' anzi, a partire dalla metà del secolo, la prospettiva degli studi critici su Dante mutò significativamente. Visto che la «moda del marinismo andava declinando e con essa andava perdendo vigore l'opinione che relegava Dante nel limbo di una fase primitiva e rozza della letteratura»¹, cominciarono «a scomparire [...] parecchi degli ostacoli che si frapponevano alla serena comprensione del poema dantesco»². Come dimostrano le opere del gruppo di letterati fiorentini, infatti, «fu dato impulso agli studi danteschi con criteri più costruttivi e più vicini a quelli moderni»³, e, se è vero che «alcune delle obiezioni sollevate dai critici del Cinquecento e del primo Seicento non erano ancora cadute (in realtà esse non furono del tutto superate nemmeno nel Settecento)»⁴, tuttavia, «i ristretti criteri linguistici e letterari di un tempo venivano abbandonati a favore di una valutazione più ampia»⁵, coerente e serena. Secondo Uberto Limentani, a codesti studiosi fiorentini va riconosciuto il merito di aver fatto «da anello di congiunzione fra i dantisti più antichi e quelli delle età più vicine alla nostra»⁶.

Così come si verifica in altre circostanze della realtà culturale barocca, anche per quanto riguarda la questione dantesca nel Seicento, esiste un notevole scollamento tra il piano delle teorizzazioni critiche e la 'pratica' letteraria. Se sul versante critico, come già detto poc' anzi, la *Commedia* rimase coinvolta in «un'animata e animosa dialettica»⁷ – che, come suggeriva Andrea Battistini, «è indizio di una partecipazione appassionata che [...] contribuisce a creare e a mantenere sempre vivo il mito»⁸ del poeta fiorentino –, come avvisava già Giuseppe Tavani, nel XVII secolo diventeranno più insistenti l'imitazione, «le citazioni e le reminiscenze, spesso senza scrupoli, di concetti e di interi versi»⁹ del poema dantesco.

Tali forme di riappropriazione, se da un lato sono tipiche della mentalità barocca – per la quale «l'imitazione, se abilmente eseguita, era ritenuta più pregevole della creazione originale, poiché [...] costituiva perfezionamento del modello»¹⁰ –, dall'altro, sono

¹ Limentani, 1964 p. 32.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 35.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. 35-36.

⁶ *Ivi*, p. 36.

⁷ Battistini, 2008 p. 12.

⁸ *Ibid.*

⁹ Tavani, 1976 pp. 39-40.

¹⁰ Limentani, 1964 p. 6. Qualche riga dopo, il critico letterario (*op.cit.* p. 7) afferma che se per noi imitare «Dante, gareggiare con Dante sembra [...] un'impresa da far tremare le vene e i polsi», ai poeti del

particolarmente significative perché rappresentano «una traccia della vasta conoscenza del testo della *Commedia* da parte tanto degli autori quanto dei lettori»¹. Come ci spiega Francesco Ferretti, secondo Arnaudo, alcuni elementi della *Commedia* – «la sua irregolarità stilistica, la pluralità di generi e stili e la sovrabbondanza metaforica (sul piano dei *verba*), nonché la varietà straniante di contenuti, il gusto per il mostruoso, il metamorfico e il meraviglioso, la fortissima istanza enciclopedica (sul piano delle *res*)»² – erano intensamente affini agli obiettivi e al gusto dei poeti barocchi, per i quali il poema dantesco, divenne quindi una «delle più succulente fonti di ispirazione»³. Analizzando la fattura delle opere e il tessuto dei rimandi intertestuali ad esse soggiacente⁴, come ha osservato Ferretti, il recente e monumentale lavoro di Arnaudo è teso al rilievo dei «generi che si rifanno al modello dantesco, perché sentito in qualche modo omogeneo (oppure, come nel caso dell'*Adone*, ingegnosamente assimilabile): la satira, la lirica profetica di Campanella, il poema mitologico di Marino, il poema epico e il poema pedagogico-spirituale»⁵.

Se è possibile rinvenire «sparsi echi di Dante»⁶ in una vasta serie di opere nelle quali non ci si aspetterebbe di ritrovare la *Commedia* – ad esempio la trattatistica accademica, i testi di riferimento della nuova scienza, i repertori, i manuali di lingua e di letteratura, le opere enciclopediche⁷ –, nel XVII secolo il poema dantesco fu ascritto, in modo esplicito, a quelli che Ferretti definisce «due generi forti della cultura barocca»⁸: la satira e il poema epico⁹.

Per la categoria degli autori satirici, nel Seicento Dante costituiva «un esempio imprescindibile»¹⁰, in quanto era «sia un modello ispiratore che un termine di

Seicento, invece, non incuteva affatto timore, visto che sembrava «facile a quei tempi eclissare» anche la gloria «del maggior poeta italiano».

¹ Arnaudo, 2013 p. 9.

² Ferretti, 2015 p. 153.

³ *Ivi*, p. 154.

⁴ Cfr. Arnaudo, 2013 p. 59.

⁵ Ferretti, 2015 p. 155.

⁶ Arnaudo, 2013 p. 59.

⁷ Per un eventuale approfondimento, si rimanda ad Arnaudo (*op.cit.* pp. 59-88).

⁸ Ferretti, 2015 p. 154.

⁹ Cfr. Arnaudo, 2013 pp. 89-109 e pp. 191-236.

¹⁰ Arnaudo, 2013 p. 89.

confronto»¹. Molti poeti satirici, infatti, consideravano «Dante il fondatore del genere in Italia»², e Azzolini e Adimari lo definirono addirittura il «principe satirico»³.

Tra gli epigoni satirici del poeta fiorentino vi furono Alessandro Allegri, Jacopo Soldani, Giulio Padovano, ma a rivestire particolare importanza fu soprattutto Benedetto Menzini. Nelle sue *Satire*, infatti, Dante non è solo maestro «di dizione poetica ma anche di tono, di robusta indignazione verso malesseri della società e dell'animo umano descritti con compiaciuta irriverenza»⁴. Per quanto concerne la satira in prosa, invece, di grande rilievo è *L'inferno monacale* della suora veneziana Arcangela Tarabotti. In questo testo – teso a denunciare l'orribile pratica delle monacazioni forzate – appaiono numerosi frammenti intertestuali del poema dantesco, che, assieme ad altri richiami a opere di autori passati, assumono un significato e un valore proto-femminista, in quanto dimostrano che anche «una donna, seppure autodidatta e costretta a studiare in situazione di svantaggio tra le mura del chiostro, può acquisire competenza intellettuale e intessere di dottrina i propri saggi altrettanto bene quanto gli uomini sono consueti fare»⁵.

Probabilmente anche in virtù delle reminiscenze dantesche ravvisabili nella *Gerusalemme Liberata* di Tasso, nel Seicento ci furono molteplici letterati che interpretarono la *Commedia* come un poema che, al pari del capolavoro del poeta sorrentino, apparteneva al genere epico⁶.

A conferma della tesi su cui ha basato il proprio lavoro di ricerca, Marco Arnaudo sostiene che, poiché «il genere del poema epico di stampo tassesco fu molto praticato nel Seicento»⁷, la presenza di rimandi danteschi «in queste opere indica sia una sicura circolazione di tali immagini nel [...] contesto di riferimento, sia la conoscenza del testo citato da parte di un pubblico di lettori piuttosto ampio»⁸. È così che prestiti intertestuali danteschi – «ovvero citazioni localizzate di versi, rime, immagini o scene singole»⁹ riprodotte, per lo più, «a scopo meramente decorativo»¹⁰ –, si rinvennero nei poemi epici

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Citato in Arnaudo, 2013 p. 89.

⁴ Arnaudo, 2013 p. 101. Se si desidera approfondire l'intertestualità dantesca in Menzini, si rimanda ad Arnaudo (*op.cit.* pp. 101-111).

⁵ *Ivi*, p. 100.

⁶ Cfr. Arnaudo, 2013 p. 191.

⁷ Arnaudo, 2013 p. 193.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

di Giambattista Marino la *Gerusalemme distrutta*, *La strage degli innocenti* e l'*Anversa liberata*, ma anche ne *La Croce racquistata* di Francesco Bracciolini e nella già citata *Fiorenza difesa* di Nicola Villani¹.

In altri poemi epici, invece, la *Commedia* non costituì solo una «collezione di passi preziosi da depredate»², ma fu un vero e proprio «precedente narrativo disponibile [...] a farsi rappresentante della nuova temperie culturale»³. Ne *Il Palermo liberato* di Tommaso Balli e ne *Lo Stato della Chiesa liberato* di Girolamo Gabrielli, ad esempio, ciò che «in Dante era un'esperienza sia personale che universale assume [...] un carattere più univocamente esemplare, in perfetta aderenza con gli intenti propagandistici della Controriforma»⁴. I protagonisti di questi due poemetti, infatti, ossia i cavalieri Boemondo e Giustino, come nel viaggio dantesco, attraversano i tre regni dell'oltretomba, ma, a differenza della *Commedia*, essi sono privi «dello spessore psicologico e dell'individualità nettamente definita di Dante-personaggio»⁵. Come avvisa Arnaudo essi rappresentano, piuttosto, figure che hanno «la funzione pedagogica di mediare tra il lettore e il codice etico soggiacente al testo, porgendo al fruitore una serie di emblemi morali predisposti dall'autore»⁶.

La funzione della *Commedia* quale repertorio «di materiali da rampinare e inglobare nella fabbrica della propria opera»⁷, è presente anche nel capolavoro della poesia italiana del Seicento, l'*Adone* di Giambattista Marino. Come suggerisce Arnaudo, l'enciclopedismo di Dante, «il suo plurilinguismo, la sua ampia gamma di toni e la vivezza icastica della descrizione sono apprezzati da Marino»⁸ ma vengono svuotati di ogni direzionalità e spinta ascensionale, assumendo il ruolo di «gemme da trattare come giocattoli, da godere in sé e per sé, esclusivamente nei termini del piacere che possono dare e nella curiosità che scatenano»⁹.

¹ Se si desidera approfondire l'intertestualità dantesca in questi poemi si rimanda ad Arnaudo (*op.cit.* pp. 194-208).

² Arnaudo, 2013 p. 193.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, p. 208.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, p. 129.

⁸ *Ivi*, p. 124.

⁹ *Ibid.*

Esiste però una sezione dell'*Adone* in cui la *Commedia* riveste la funzione di modello narrativo, più che di «collezione di tessere preziose da esibire e travisare»¹; mi riferisco alla narrazione del viaggio di Adone in cielo, che è in molti punti ricalcato sul *Paradiso* dantesco, ma con un'impostazione volutamente speculare e ostentatamente ribaltata, in quanto Marino riporta «nell'ambito della pura, materiale e uniforme natura quello che Dante aveva voluto arricchire di qualità divine»². È così che il viaggio in cielo di Adone, che avrebbe dovuto condurre quest'ultimo alla maturazione in pieno eroe, non solo si risolve in un'esperienza futile, dalla quale il giovane non impara assolutamente nulla, «ma anche ripercorre la struttura della *Divina Commedia* in senso inverso, col moto prima discendente e poi ascendente di Dante-personaggio rivisitato ora in moto prima ascendente e poi discendente di Adone (cielo di Venere, regno di Falsirena), e soprattutto col completo azzeramento di qualsiasi significato didattico o moralizzante che l'esperienza del viaggio rivestiva nel testo di partenza»³.

Come già illustrato in precedenza, nella lirica di Campanella, nel tentativo di esplorare «le pieghe più riposte della realtà umana e naturale»⁴, viene preso a modello il metodo dantesco di conio linguistico, anche se il filosofo calabrese non «cade nella trappola di considerare Dante quale autorità archeologica fissa e assoluta, da citare con la medesima pedanteria con cui altri si servono di Aristotele»⁵. Campanella mutua da Dante paralleli lessicali e di costruito, l'uso di forestierismi e neologismi, e, «quando si trova a dover descrivere concetti teologici che sfuggono alla diretta esperienza dei sensi»⁶, riconosce nel poeta fiorentino «un modello impareggiabile a cui riferirsi»⁷.

Non si può, ovviamente, non ricordare che, nell'Italia del Seicento, riscosse un notevole successo il poema didattico-spirituale di Toldo Costantini, il *Giudicio estremo*. Come ci spiega Ferretti, tale opera non solo si proponeva «come imitazione esplicita della *Commedia*»⁸ ma si distingueva per la sua azione di disciplinamento di tutti gli elementi del poema dantesco ritenuti sconvenienti dall'ortodossia cattolica della Controriforma⁹.

¹ *Ivi*, p. 138.

² *Ivi*, p. 141.

³ *Ivi*, p. 148.

⁴ *Ivi*, p. 114.

⁵ *Ivi*, p. 117.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.* Se si desidera approfondire l'intertestualità dantesca nella poesia di Campanella, si rimanda ad Arnaudo (*op.cit.* pp. 113-129).

⁸ Ferretti, 2015 p. 156.

⁹ Cfr. Ferretti, 2015 p. 156.

Ad esempio il protagonista, Toldo, non compie un viaggio nell'oltretomba ma ha una visione; tale visione non avviene in un momento di peccato della sua esistenza ma dopo un'omelia ascoltata in chiesa; la guida del protagonista non è un pagano ma l'angelo custode¹.

Rispetto a quelli che Ferretti ha definto una vasta e capillare serie di «"carotaggi"danteschi»², quindi, nessuno storico della letteratura potrà più dubitare che la *Commedia* non sia stata letta, studiata, discussa, imitata costantemente per tutto il corso del Seicento, e soprattutto – come avvisava Limentani –, nessuno studioso non potrà non concordare sul fatto che «la sentenza di condanna pronunciata contro il secolo per aver trascurato Dante è affrettata e superficiale, e ha valore solo se accettata con forti riserve o per stabilire»³ un confronto fra il XVII secolo e i secoli che lo precedettero o seguirono⁴.

¹ Cfr. *ibid.*

² Ferretti, 2015 p. 155.

³ Limentani, 1964 p. 4.

⁴ Cfr. *ibid.*

3. UBALDINI ESEGETA E APOLOGISTA DI DANTE

3.1 Ubaldini e la Tenzione di Dante con Forese

La Tenzione di Dante con Forese Donati – che risale sicuramente a prima del 1296, anno della dipartita di Forese – è uno scambio di sonetti che appartiene al filone comico-realistico della poesia italiana della seconda metà del XIII secolo¹. In linea con «una modalità [...] delle tenzoni trobadoriche che aveva avuto fortuna soprattutto in Toscana, in particolare con Rustico Filippi, e poi, per giungere alla generazione di Dante, con Cecco Angiolieri»², nella suddetta tenzone Dante e Forese si scambiano accuse e insulti basati su un registro tematico che è chiaramente ascrivibile al genere del *vituperium* o dell'invettiva, anche se, visto che il tono dei loro componimenti oscilla tra il serio e il faceto, e, dato che in essi, «non è chiaro se il fine sia lo scherno in sé e per sé del corrispondente (*causa malignandi*) o la correzione dei vizi (*causa correctionis*)»³, non è da escludere «che possa essere individuata un'intenzione più propriamente satirica»⁴.

Nel primo sonetto, *Chi udisse tossir la malfatata*, Dante accusa Forese di povertà e di trascurare i suoi doveri coniugali verso la moglie⁵; Forese, in *L'altra notte mi venne una gran tosse*, risponde chiamando in causa Alighiero, padre di Dante, che viene accusato di una misteriosa colpa, probabilmente di natura economica⁶; in *Ben ti faranno* Dante taccia Forese «di ghiottoneria, di povertà oberata dai debiti, e velatamente di furto»⁷; Forese, in *Va, rivesti San Gal prima che dichì*, rinfaccia a Dante di essere così indigente da «ricorrere alla pietà dei Donati»⁸; nella controbattuta dantesca, cioè nel sonetto *Bicci novel, figliuol di non so cui*, Forese viene non solo accusato di essere un goloso e un ladro, ma anche un figlio illegittimo⁹; in *Ben so che fosti figliuol d'Alighieri* Forese conclude l'alterco accusando Dante di viltà poiché non ha adempito all'obbligo familiare della vendetta¹⁰.

¹ Cfr. Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 807.

² Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 807.

³ *Ibid.*

⁴ Cfr. Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 807.

⁵ Cfr. Dante, *Rime*, 1995 p. 82.

⁶ Cfr. Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 808.

⁷ Dante, *Rime*, 1995 p. 82.

⁸ Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 808.

⁹ Cfr. Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 808.

¹⁰ Cfr. *ibid.*

Secondo Claudio Giunta questa tenzone costituisce un'anomalia nella nostra tradizione letteraria, in quanto nelle tenzoni medievali italiane che ci sono state tramandate, il registro è molto diverso da quello delle tradizionali tenzoni trobadoriche, nelle quali, come nella tenzone tra Dante e Forese, i trovatori si scambiavano insulti e accuse prendendo parte ad un gioco amaro, dato che tali impropri «prendevo spunto dalla vita spesso grama che questi poeti-giullari conducevano: e si rinfacciavano così la povertà, la rozzezza, la viltà»¹. Secondo Giunta, la ragione di tale lacuna risiede nella diversità del contesto socio-culturale dei comuni italiani rispetto alle corti francesi e occitane². Nella nostra civiltà comunale, infatti, «le occasioni per questi pubblici dibattiti in rima»³ erano meno numerose in confronto alle corti provenzali, dove «la poesia, approssimandosi al teatro»⁴, veniva cantata e ascoltata da un pubblico di uditori compartecipi⁵. Come ha osservato Marco Grimaldi, però, la tenzone con Forese – che costituisce un *unicum* nella produzione lirica dantesca⁶ – presenta caratteristiche tematiche e formali che si spiegano bene non solo alla luce dei precedenti romanzi, in particolare trobadorici, ma anche rispetto alle altre tenzoni del Duecento e del Trecento italiano⁷. Se si considerano le tenzoni 'realistiche' dell'XI secolo, infatti, – ad esempio la «lunga disputa a più voci tra Monte Andrea, Schiatta Pallavicino, Orlanduccio e altri poeti fiorentini trādita dal canzoniere Vaticano latino 3793»⁸ –, benché il tema dominante sia di ordine politico, «il registro è a tratti comico e non troppo lontano né dagli accenti della Tenzone con Forese né, in generale, dalla tradizione dell'invettiva»⁹. Inoltre, anche le tenzoni trecentesche – in particolare quelle dei poeti perugini Cione, Cecco Nuccoli e Nerio Moscoli – presentano una struttura formale molto simile «a quella dei dibattiti trobadorici e dello scambio con Forese»¹⁰. Secondo Grimaldi, è quindi possibile congetturare che la tenzone tra Dante e Forese «abbia contribuito al rinnovamento del

¹ Dante, *Rime*, 2014 p. 212.

² Cfr. *ibid.*

³ Dante, *Rime*, 2014 p. 212.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. *ibid.*

⁶ Grimaldi (cfr. *Le Rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 808) ci avvisa, infatti, che repliche forse giocose come quella di Dante da Maiano e di Cecco Angiolieri restano senza risposta da parte di Dante, e che «per trovare dei paralleli occorre guardare piuttosto verso la *Commedia*, alla disputa tra mastro Adamo e Sinone nel canto XXX e agli altri episodi "comici" dell'*Inferno*, e al *Fiore* (se è di Dante)».

⁷ Cfr. Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 pp. 808-809.

⁸ Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 809.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, p. 810.

genere attraverso il recupero della tradizione trobadorica»¹, anche se il filologo non esclude che, come notava anche Giunta, si può ipotizzare che altre tenzoni di questo tipo non siano giunte fino a noi «non perché non sono state scritte, ma perché non sono state conservate»². Sia Grimaldi che Giunta, inoltre, concordano nel ritenere che il tono e lo stile dell'alterco risultano meno isolati e anacronistici non solo se si considera la tradizione letteraria coeva e successiva, ma anche se «si guarda alla vita reale, e precisamente a quelle minacce infamanti che i popolani si scambiavano, e che finirono talvolta registrate nei libri criminali come prove a carico dei denunciati»³.

Oltre che nella tenzone, Forese Donati – che apparteneva ad una potente, e nobile, famiglia fiorentina di parte guelfa⁴ – è uno dei personaggi incontrati dal pellegrino Dante nella *Commedia*; nei canti XXIII e XXIV del *Purgatorio*, infatti, Forese è tra i peccatori della cornice dei golosi – un vizio di cui è accusato anche nei sonetti dell'alterco –, e, come afferma Gianfranco Contini, «il modo dell'incontro, estremamente patetico, sì da non potersi confrontare se non all'incontro con ser Brunetto, attesta l'intrinsechezza dell'affezione che i due si portavano»⁵. I tempi dell'amicizia con Forese, però, sono ricondotti da Dante a un momento di traviamiento della sua esistenza, sicché, secondo molti critici, gli scherni e le feroci ingiurie contenute nella tenzone, sarebbero in realtà «un indizio del tono e dei divertimenti di quel periodo»⁶. Nell'episodio purgatoriale – improntato, com'è naturale, ad un tono molto diverso rispetto a quello della tenzone⁷ –, il poeta fiorentino dichiara all'amico di aver mutato «quella vita»⁸, un'espressione che, con tutta probabilità, è riferita all'esistenza condotta da Dante dopo la morte di Beatrice; il che fa presumere che lo scambio di sonetti tra i due amici possa essere collocato più precisamente tra il 1290 e il 1296⁹. L'incontro tra Dante e Forese nella *Commedia*, quindi, è intessuto di «una fitta rete di rimandi alla tenzone»¹⁰, e, se letto alla luce di quest'ultima,

¹ *Ibid.*

² Dante, *Rime*, 2014 p. 212. Secondo Giunta (cfr. Dante, *Rime*, 2014 p. 212) ciò presuppone che «nella tradizione manoscritta abbia agito una sorta di filtro che ha trattenuto, censurato i testi di contenuto triviale, dovendosi all'ossequio per il nome di Dante la conservazione di questo scambio con Forese».

³ Dante, *Rime*, 2014 p. 214.

⁴ Cfr. Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 810.

⁵ Dante, *Rime*, 1995 p. 81.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 810.

⁸ *Purgatorio*, XXIII 118.

⁹ Cfr. Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 810.

¹⁰ Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 811.

«può essere considerato una sorta di palinodia nella quale»¹ i due protagonisti dell'alterco «fanno ammenda di una comune esperienza passata che potrà essere considerata o reale o letteraria»².

La successione dei sonetti della tenzone ha un assetto testuale incerto; l'unico codice che ci tramanda l'ordine accolto dalle maggiori edizioni novecentesche – in quanto ritenuto il più logico – è il Barberiniano latino 3999, dove, con perizia filologica ed esegetica, Federico Ubaldini ha disposto i componimenti traendoli, in parte dal manoscritto Chigiano L VIII 305, e in parte, dal Chigiano L IV 131³.

Secondo alcuni filologi (Witte, Fraticelli, e più recentemente Lanza e Cursietti) la Tenzone tra Dante e Forese sarebbe in realtà «un falso costruito tra la fine del Trecento e gli inizi del Quattrocento, a partire dall'episodio purgatoriale, in un ambiente pre burchiellesco»⁴, ma, da Barbi in poi, tale ipotesi è stata ampiamente, e significativamente, contestata dalla critica⁵, e, a oggi, l'unico elemento ancora utile riguardo il dibattito sull'autenticità dell'alterco «è il tentativo di lettura in chiave allusiva», visto che, come afferma Grimaldi, «è certamente plausibile che in una tenzone in cui fin dalle prime battute si tratta di sessualità siano identificabili anche altri doppi sensi erotici»⁶.

A tal proposito, recentemente, ha fornito un importante contributo critico anche Michelangelo Zaccarello. Partendo dalla lettura, data da Gennaro Savarese, dei vv. 115-117 del XXIII canto del *Purgatorio*, dove il verbo *memorar*, con funzione anaforica, avrebbe il valore latineggiante di 'esporre' o 'narrare', Zaccarello ha ipotizzato che «il referente di quel verbo si trovi a valle e non a monte del passo, che insomma il suo valore non sia anaforico quanto introduttivo nei confronti di ciò che segue»⁷. Rifacendosi agli studi di Franca Brambilla Ageno, secondo Zaccarello, nella struttura sintattica della terzina, sembra esservi una correlazione fra «se»⁸ e «ancor fia»⁹, in cui la protasi dell'indicativo sembra avere il valore concessivo o avversativo di 'anche se', 'pur se' o

¹ *Ivi*, p. 810.

² *Ibid.*

³ Cfr. Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 811.

⁴ Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 812.

⁵ Se si desidera approfondire la questione, si rimanda alla trattazione e alle indicazioni fornite da Grimaldi (*op.cit.* pp. 812-13)

⁶ Dante, *Le rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 813.

⁷ Zaccarello, 2003 p. 8.

⁸ *Purgatorio*, XXIII 115.

⁹ *Ivi*, v. 117.

‘se è vero che’¹. In tale contesto, inoltre, Zaccarello fa notare che «molti esempi antichi mostrano che *ancor* con il condizionale può assumere un valore rafforzativo-avversativo nell’apodosi del periodo ipotetico, parafrasabile secondo i casi con ‘tantopiù’, ‘nondimeno’, ‘eppure’»². Riconsiderando il problema del referente della protasi del periodo ipotetico misto che racchiude l’intera terzina, quindi, secondo il critico «dobbiamo [...] proiettare sulla terzina la luce non dell’invettiva di Forese, ma quella della successiva esposizione (appunto il *memomar presente*) di Dante-pellegrino»³. A questo punto, scricchiola «qualunque tentativo di assemblare il “nuovo” v. 117 con un’eventuale allusione alla tenzone o al travimento giovanile»⁴, e, secondo Zaccarello, «l’innesto della lettura di Savarese su un diverso flusso referenziale produce una lettura fluida della terzina, restituendole il suo ruolo di cardine fra la domanda, reiterata e incalzante, di Forese e il ragguaglio che la soddisfa»⁵. In base a quanto detto, la parafrasi del passo potrebbe essere la seguente: «“Anche se tu consideri [come certo fai (*protasi della realtà*)] l’intima confidenza e amicizia che abbiamo reciprocamente nutrito, nondimeno [mi] sarà/sarebbe difficile l’esposizione cui mi accingo”»⁶. Non ci sarebbe, dunque, secondo Zaccarello, alcun richiamo alla tenzone o palinodia di un diverbio passato, ma il riferimento all’amicizia giovanile sarebbe funzionale «a nient’altro che all’enfasi della difficoltà e importanza di quanto Dante-personaggio sta per fare, [...], non dandosi altrove nel poema un riassunto così completo dell’*itinerarium* del pellegrino»⁷.

Come già anticipato, il Barberiniano latino 3999 è, dunque, un codice di fondamentale importanza per la corretta restituzione della sequenza e dell’interpretazione della Tenzone di Dante con Forese, dal momento che, proprio in questo manoscritto, per la prima volta, i sei componimenti della disputa giocosa vennero trascritti nell’ordine in cui furono poi dati alle stampe da Isidoro Del Lungo e da Francesco Torraca⁸; il medesimo ordine in cui noi, ancora oggi, leggiamo lo scambio di sonetti tra Dante e Forese.

¹ Cfr. Zaccarello, 2003 p. 9.

² Zaccarello, 2003 p. 9.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. Zaccarello, 2003 p. 9.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. Barbi, 1975 p. 5.

Quattro dei sei componimenti dell'alterco ci sono stati tramandati «da codici che si raggruppano attorno al Chigiano L.VIII.305 (C¹)»¹, nel seguente ordine: *Chi udisse tossir*, *L'altra notte*, *Bicci novel*, *Ben so che fosti*²; mentre i restanti due, *Ben ti faranno* e *Va rivesti*, sono conservati in due manoscritti «affini tra loro»³, ossia il Rediano 184 e il Chigiano L.IV.131⁴.

L'illustre filologo Michele Barbi, però, a tal proposito precisa che:

I due sonetti *Bicci novel* e *Ben so che fosti* ci sono pur conservati in un altro gruppo di manoscritti: Ricc. 1093 (c.49²), Ricc. 1094 (c. 141^b), Laur. XL 49 (c. 54^b), Panc. 24 (c. 5^b); e a tal gruppo attinse anche l'editore antico che riprodusse i due sonetti sotto il nome del Burchiello. Ma è una tradizione che mette capo a quella medesima del gruppo di C¹⁵.

Federico Ubaldini ricostruì lo svolgimento della tenzone attingendo quattro sonetti dal cosiddetto 'codice Strozzi', citato nella *Tavola delle voci e maniere di parlare più considerabili* dell'edizione dei *Documenti d'amore* e ricordato nella terza e quarta impressione del Vocabolario della Crusca⁶, identificato da Michele Barbi con il Chigiano L.VIII.305⁷, e due da un codice di sua proprietà, che egli citò infatti come 'codice Ubaldini', ossia il Chigiano L. IV.131⁸. Da interprete dotto e acuto qual era, Ubaldini inserì la coppia di sonetti *Ben ti faranno* e *Va rivesti San Gal*, tratta dal suo manoscritto, tra le due coppie *Chi udisse tossir* e *L'altra notte*, *Bicci novel* e *Ben so che fosti*, desunte dal Chigiano condotto presso di lui, a Roma, dall'amico Carlo di Tommaso Strozzi⁹.

¹ Barbi, 1975 p. 5.

² Cfr. *ibid.*

³ Barbi, 1975 p. 6.

⁴ Cfr. Barbi, 1975 pp. 5-6.

⁵ Barbi, 1975 p. 6.

⁶ Cfr. Barbi, 1898 pp. 13-14.

⁷ Cfr. Barbi, 1898 pp. 14-18. Nella fattispecie il filologo ci spiega che, mentre era impegnato nelle ricerche per la sua edizione della *Vita nova* e delle *Rime* dantesche, è riuscito a identificare il codice Strozzi col famoso ms. Chigiano L.VIII.305, e che, a suo avviso, tale identificazione è sicura «non soltanto perché tutti i rimatori indicati dall'Ubaldini come compresi nel codice Strozzi si trovano [...] nel Chigiano, e le attribuzioni e le lezioni riferite alle singole voci nella Tavola come del ms. Strozzi si hanno nell'altro, ma principalmente perché alcuni esempi riferiti dal codice Strozzi colla citazione della carta si ritrovano nel Chigiano precisamente allo stesso foglio».

⁸ Cfr. Barbi, 1975 p. 7.

⁹ Cfr. Barbi, 1975 p. 132; cfr. Barbi, 1898 pp. 17-18.

Una significativa obiezione all'ordinamento dato da Ubaldini alla tenzone è stata avanzata da Vittorio Rossi. Secondo quest'ultimo, il sonetto *Va rivesti* sarebbe «fuori di posto nell'ordinamento ubaldiniano»¹, in quanto in esso Forese non fa che rinfacciare a Dante la sua miseria, contrapponendola alla miseria che Dante ha rinfacciato a Forese e alla sua famiglia². A veder bene, però, secondo Rossi, nel sonetto precedente, cioè in *Ben ti faranno*, non vi è alcuna traccia della presunta indigenza di Forese e dei suoi congiunti, ma Dante accusa l'amico di furto e allude alla minaccia del carcere³. Secondo Rossi, quindi, il sonetto *Va rivesti* costituirebbe in realtà la replica a *Chi udisse tossir*, in quanto l'oggetto centrale di entrambi i componimenti è la miseria, mentre *Ben ti faranno* risponderrebbe, senza dubbio, a *L'altra notte*, «per la menzione del nodo ch'è in tutti e due»⁴. *Ben so che fosti*, infine, sarebbe, secondo Rossi, la replica a *Bicci novel* «per ciò che i due sonetti contengono sulla paternità dei due contendenti»⁵. A sostegno della sua tesi, Rossi congetturava che i due sonetti *Chi udisse tossir* e *L'altra notte* non starebbero tra loro in relazione di botta e risposta, «come vuole l'ordinamento dell'Ubaldini»⁶, né il secondo sarebbe seguito alla replica fornita da Forese al primo – come risulta dagli accoppiamenti delineati da Rossi stesso –, visto che, in realtà, secondo il critico, i due componimenti sarebbero stati composti simultaneamente, cioè prima che ciascun poeta avesse conoscenza del sonetto dell'avversario, e sarebbero dunque germogliati da un precedente e vivace battibecco orale, tra Dante e Forese, a noi ignoto⁷. Ai due componimenti che inaugurano il contrasto sarebbero così seguite due repliche sincrone: Forese avrebbe risposto a *Chi udisse tossir* con *Va rivesti San Gal*, Dante invece avrebbe controbattuto a *L'altra notte* con *Ben ti faranno*⁸.

L'ordine ipotizzato da Rossi, che è stato seguito – pur se con qualche modificazione – da Tommaso Casini e da Aldo Massera, è stato smentito da Michele Barbi per una serie di ragioni: innanzitutto perché – come, del resto, avvisava lo stesso Rossi – in tenzoni di questo genere l'alternarsi di botte e risposte appare più naturale e conforme all'uso poetico dei tempi, poi, per l'improbabilità delle congiunture che si sarebbero dovute venire a

¹ Barbi, 1975 p. 132.

² Cfr. *ibid.*

³ Cfr. *ivi*, p. 133.

⁴ Barbi, 1975 p. 133.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 134.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

creare qualora il critico avesse avuto ragione, in quanto, «che per effetto d'un diverbio a tutti e due i contrastanti venga in mente di fare un sonetto, e a tutti e due riesca di trasmetterlo nello stesso tempo, e tutti e due pensino di dover subito replicare, pare una catena di fortuite coincidenze»¹. Barbi, inoltre, reputa improbabile anche che, benché come avvisava anche Rossi, la testimonianza dei manoscritti ci presenti i sonetti raggruppati in tre coppie che tutto fa credere originarie, siano stati in realtà i copisti, «in mancanza di rubriche precise»², indotti da vari indizi, e per loro supposizione, a invertire il vincolo determinativo tra i sonetti delle prime due coppie³. Come spiega il filologo, poi, «sia che le due tradizioni manoscritte che ci conservano la tenzone risalgano a un capostipite unico ove i sei sonetti fossero raccolti e disposti nell'ordine loro originario, sia che l'una e l'altra tradizione rimontino a trascrizioni parziali della tenzone»⁴, le due testimonianze risultano univoche nel dimostare che *L'altra notte* è risposta a *Chi udisse* e *Va rivesti* a *Ben ti faranno*⁵. Secondo Barbi, infine, il contenuto semantico dei componimenti legittima perfettamente l'ordinamento pensato dallo studioso urbinato, in quanto, è pur vero che nel sonetto *Ben ti faranno* vi è «la minaccia del carcere e l'accusa di ladrocinio»⁶, ma, come riconosceva lo stesso Rossi, la radice primigenia di tutte le accuse che Dante rivolge a Forese, è «la gran miseria in cui l'amico è caduto per la sua gola»⁷, il resto, come dichiara Barbi, «è conseguenza necessaria, e riprova di quella»⁸.

Barbi era dunque dell'opinione che, in linea con l'ordinamento ubaldiniano e con la tradizione manoscritta, il sonetto *Va rivesti* è perfettamente al suo posto, in quanto, «il secondo sonetto riprende dal primo il motivo della tosse, che per essere un motivo particolare e piuttosto estrinseco, sta bene che sia ripreso subito, e non dopo l'inframessa d'un altro sonetto; il motivo del nodo accennato nel secondo dà opportunamente lo spunto al terzo; e l'essere nel terzo rappresentato un Donati ridotto alla disperazione, tanto di non poter fidare neppure nell'aiuto dei consorti, dà buon'occasione a mostrare nel quarto che razza di disperati c'era nella casa di Dante»⁹.

¹ *Ivi*, p. 135.

² Barbi, 1975 p. 136.

³ Cfr. *ibid.*

⁴ Barbi, 1975 p. 136.

⁵ Cfr. *ibid.*

⁶ Barbi, 1975 p. 136.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, pp. 137-138.

Come già anticipato, secondo alcuni filologi lo *status* dei sonetti III-IV sarebbe in realtà problematico e potrebbe essere spiegato solo considerando che la Tenzone tra Dante e Forese sia frutto di una tarda opera di falsificazione, in cui l'aggiunta alla tradizione manoscritta del dittico centrale, rappresenterebbe una sorta di autocensura da parte di chi si rendeva conto che quei testi c'entravano davvero poco con quanto, a quell'altezza temporale, si conosceva intorno a Dante¹. Secondo Michelangelo Zaccarello, sarebbe «legittimo formulare l'ipotesi che – all'interno del dittico centrale – alcuni degli elementi che depongono per una datazione alta e, soprattutto, stabiliscono perentorie connessioni con le altre coppie, possano essere spiegati come prelievi e variazioni eseguiti nell'ambito di un'abile centonatura dei testi preesistenti»². Se, infatti, «volessimo rovesciare la logica che ha spinto Federigo Ubaldini a ordinare i testi nella forma oggi consueta, potremmo dire che il “dittico debole” calza al centro della tenzone proprio perché è intessuto di riferimenti agli altri quattro, e dunque funge da connettivo fra svolgimenti piuttosto diversi nei temi e nelle forme»³; in altre parole, secondo il critico, «potremmo ammettere la possibilità che le indubbe connessioni testuali non vadano necessariamente interpretate come genuine riprese dei tenzonatori, ma come richiamo agli altri testi da parte di chi voleva incastonarvi un dittico strutturalmente omogeneo; qualcosa che paresse anzi necessario come sviluppo di premesse contenute in I-II e anticipazione di elementi di V-VI»⁴. Per Zaccarello, infatti, l'ipotesi «che questo dittico sia nato come esercitazione a scopo integrativo a partire dagli altri testi è suggerita anche dal fatto che non sembra di ravvisare in III-IV elementi nuovi per la logica interna della tenzone, ma solo variazioni su temi già presenti negli altri quattro»⁵. Il critico, però, precisa che è indispensabile svincolare la questione dell'autenticità da quella cronologica, visto che «la prima non si pone esclusivamente come un *aut aut* (Dante o i burchielleschi), né sembra necessario arrivare ad una collocazione tarda per discutere la paternità dantesca»⁶. Secondo Zaccarello, infatti, la «tenzone comico-realistica ha forme piuttosto stabili dall'Angiolieri in poi e sarebbe illusorio cercare elementi di datazione e

¹ Cfr. Zaccarello, 2003 p. 12.

² Zaccarello, 2003 p. 14.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, p. 15.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 18.

attribuzione in un genere con alto indice di convenzionalità¹; d'altra parte, «una “falsificazione” (se così la si vuole chiamare) potrebbe provenire dall'interno della tradizione e dell'esegesi di Dante, come esercizio erudito in margine a due testi – la *Tenzzone* e il *Purgatorio* – che, almeno a partire dall'Anonimo Fiorentino, venivano messi in stretta correlazione»². Per rinsaldare la valutazione dei rapporti tra la *Tenzzone* e *Purgatorio* XXIII e i sonetti III-IV, inoltre, esiste, secondo Zaccarello, un ultimo dato non ancora messo sufficientemente in evidenza: «la descrizione della ‘faccia di Forese’ nel passo purgatoriale (*Purg.* XXIII, 31-33: ‘Parean l'occhiaie anella senza gemme: / chi nel viso de li uomini legge ‘omo’/ ben avria quivi conosciuta l'emme’’) potrebbe essere stata suggerita a Dante da uno spunto secondario ma non trascurabile del sonetto V, dove la ‘faccia fessa’ (V, 7) cioè sfregiata, di Bicci-Forese offriva un termine passibile di amplificazione semantica mediante il suo più diffuso significato di ‘vuoto, scavato’»³.

Tornando a Federico Ubaldini, i manoscritti delle *Rime* dantesche che egli ebbe sicuramente tra le mani sono sette. Si tratta di codici – tre vergati nel XIV secolo, i restanti risalenti al Cinque/Seicento – che oggi sono tutti conservati a Roma, presso la Biblioteca Apostolica Vaticana; essi sono: il Barberiniano latino 3999, il Barberiniano latino 4000, il Barberiniano latino 4036, il Chigiano L.IV.131, il Chigiano L.V.176, il Chigiano L.VIII.305 e il Vaticano latino 3214⁴.

Di seguito se ne fornisce una descrizione analitica.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano latino 3999

Descrizione: cartaceo, secolo XVII, composto di cc. di varia qualità e formato fino a cm 28x20, cc. 290 +I', numerazione antica (originale) 1-246, con ripetizione del n. 61 e, per due volte, della serie 81-90; salto di una carta tra la 135 e la 136 e dei nn. 106, 144, 145,

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 19.

⁴ Cfr. Dante, *Rime*, 2002, pp. 721-752.

162, 196; numerose cc. bianche non numerate, per lo più aggiunte, verosimilmente, in un secondo tempo.

Illustrazioni: assenti.

Mani: varie mani del XVII secolo, tra le quali risulta dominante, pur «se con inchiostri e ductus diversi»¹, quella di Federico Ubaldini, che si avvale, probabilmente, della collaborazione di amanuensi.

Contenuto: zibaldone di Federico Ubaldini, latore di un'annotazione di Nicola Villani alle rime di Francesco da Barberino; della copia di una lettera di re Roberto d'Angiò; di una novella di Franco Sacchetti, delle rime di Antonio Pucci, Maso della Tosa e Franco Sacchetti; della vita di Franco Sacchetti (in due redazioni), delle rubriche delle sue novelle e dell'indice delle sue rime e delle sue lettere; degli appunti di Federico Ubaldini sulla vita di Sacchetti, su Dante e la sua famiglia; della *Vita* di Dante tratta dal proemio del commento alla *Commedia* di Francesco da Buti; delle annotazioni di Federico Ubaldini su Dante e Forese e le loro rime²; dei sonetti di Biondolesso e Schiccia; delle annotazioni di Federico Ubaldini sulla *Commedia* e sui luoghi del Petrarca imitati da Dante; delle annotazioni sulla *Commedia* di Torquato Tasso.

Provenienza: appartenne a Federico Ubaldini.

Note: assenti.

Bibliografia: Dante, *Rime*, I, 2, 2002 pp. 721-723; le informazioni sono state acquisite anche dalla scheda 'Barberiniano latino 3999' contenuta nel database «Censimento e edizione dei Commenti danteschi», accessibile in linea all'indirizzo centropiorajna.it.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano latino 4000

Descrizione: cartaceo, secolo XVII, composito di carte e fascicoli di varia qualità e formato fino a cm 27X20, cc.430, numerazione antica (originale) I-407 con salto dei nn. 77, 176, 192, 193, 218, 261, 267, 276, 277, 292, 298, 300, 310, 314, 347, 366, 372, 376, «che in qualche caso può essere dovuto a perdita di cc.»³; numerose cc. bianche non

¹ Dante, *Rime*, I, 2, 2002 p. 722.

² Il codice Barberiniano latino 3999, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, è consultabile esclusivamente *on-line*, nella sezione mss. del sito della suddetta biblioteca. Visionando la riproduzione digitale del codice, ho rilevato che le carte dove sono presenti le annotazioni su Dante e Forese e le loro rime sono i ff. 78r-81v. A precedere la trascrizione dei sei sonetti della Tenzzone, vi è, a f. 78r, una nota biografica su Geri del Bello, già trascritta da Guido Vitaletti (*op.cit.* 1924b, p. 8 n.1), dove Ubaldini afferma che Geri era in realtà padre di Dante, e che costui era adirato con il figlio poiché non aveva ancora adempito l'obbligo morale della vendetta. A conforto della sua tesi, lo studioso urbinato riporta quanto asserito dal letterato Vincenzo Buonannj sulla base degli «antichi prioristi di Firenze oltre Dante 1300», ossia che Bonaccorso di Geri del Bello e Giovanni di Geri del Bello furono fratelli di Dante. Apprendo dalla voce 'Alighieri, Geri' dell'Enciclopedia Dantesca (cfr. Piattoli, 2021 p. 110) che tale ipotesi, ripresa successivamente anche dallo storico Domenico Bortolan (1850-1928), è stata smontata «con critica serrata e documentata» da Michele Barbi. Leggo in una recente monografia di Giuseppe Indizio (cfr. Indizio, 2014 pp. 29-30) che Geri nacque tra il 1220 e il 1230 e fu uno dei quattro figli di Bello Alighieri. Di professione cambiatore, militò tra i guelfi intransigenti e subì l'esilio a seguito della sconfitta di Montaperti. Secondo gli esegeti antichi, «la ragione dell'astio di Geri verso Dante [...] è la mancata vendetta per l'omicidio con cui egli fu tolto dal mondo (15 aprile 1287); un dovere che per la sensibilità dell'epoca era un obbligo non solo morale, debitamente tutelato dalle leggi».

³ Dante, *Rime*, I, 2, 2002 p. 723.

numerate, forse aggiunte in un secondo momento; hanno una numerazione particolare (originale), a pp., le cc. 154-174 (I-42), 202-208 (47-60), 342-343, 345-356, 359-363, 365, 367-371 (I-4, 5-26, 27-36, 37-48).

Illustrazioni: assenti.

Mani: è presente una mano dominante, identificata con quella di Federico Ubaldini, il quale si avvale della collaborazione di vari amanuensi, sulle copie dei quali intervenne con abbondanti correzioni, integrazioni e annotazioni.

Contenuto: zibaldone di Federico Ubaldini, latore delle annotazioni (di quest'ultimo) alle osservazioni sulle origini della poesia ritmica di Renato Moreau; è presente un'ampia «raccolta di notizie, appunti, e citazioni intorno e di poeti antichi e recenziori (fino al pieno Cinquecento), spogli di manoscritti di rime, elenchi alfabetici di rime, una piccola raccolta di iscrizioni, notizie varie, lettere»¹, in particolare vi è lo spoglio di un manoscritto di Bembo, il Vaticano latino 3214, del manoscritto Vaticano latino 3196, del manoscritto Barberiniano latino 3953, e di un codice di Giordano Orsini. È presente il commento alle prime tre stanze della canzone *Io miro i biondi e' crespi capelli* di Fazio degli Uberti, con citazioni di rime di Dante e di vari autori antichi, oltre che dalla *Commedia* e da poeti e prosatori latini. Di particolare interesse, a cc. 32-34, è la copia, pur se «con lievi varianti formali»², di una Tavola tratta dalle prime carte del codice Urbinato latino 687. Sono, inoltre, riportati versi e gruppi di versi di Dante e dei suoi corrispondenti, in particolare Forese Donati, delle cui relazioni con Dante vi sono ripetuti appunti³.

Provenienza: appartenne a Federico Ubaldini.

Bibliografia: De Robertis, 1965 pp. 430-433; Dante, *Rime*, I, 2, 2002 pp. 723-726.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barberiniano Latino 4036

Descrizione: cartaceo, metà secolo XIV, cm28X20, di cc. III, 98, I', numerazione moderna a pp.1-196, che ne sostituisce una antica, originale, di mano del copista principale a cc. 5-6, 8-12, 16-20, 29-101, 103-111, 126-129, «dalla quale risulta la perdita di 31 cc.»⁴.

Illustrazioni: assenti.

Mani: varie mani coeve, di cui una dominante; postille di mano del secolo XV; note sparse forse di Luigi Maria Rezzi, che riscrisse a p.81 (c. 47^r) alcuni versi cancellati da

¹ *Ivi*, p. 724.

² *Ivi*, p. 725.

³ Il codice Barberiniano latino 4000, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, è consultabile *on-line* sul sito della suddetta biblioteca. Visionando la riproduzione digitale ho rilevato che a f. 131^r Ubaldini trascrive una chiosa del commento di Benvenuto da Imola relativa all'incontro avvenuto tra Dante e Forese nel XXIII canto del *Purgatorio*. All'interno dei ff. 131^v-133^r, inoltre, lo studioso urbinato riporta una biografia di Forese Donati. Nei ff. 205^r-206^v, infine, sono presenti appunti su Forese che, purtroppo, almeno nella versione *on-line* del codice, non sono più leggibili a causa della consunzione dell'inchiostro.

⁴ Dante, *Rime*, I, 2, p. 729.

una vasta macchia; a c. II^rv un indice degli autori di mano del secolo XVII, di Federico Ubaldini.

Contenuto: poeti e rime di poeti antichi perugini e d'altri luoghi; rime adespote (tra cui di Dante e Guido Cavalcanti); epistola ed altri scritti latini di Marino Ceccoli, Ridolfo da Pedemonte; poemetto adespoto e anepigrafo in ottava rima; atto notarile rogato in Perugia da Gino Guidinelli da Castro San Piero nel 1347; alcune sentenze latine e volgari; notizia storica relativa al 1353.

Provenienza: a c. I^r è attestato, da una mano del XVII secolo, che il codice appartenne a Carlo di Tommaso Strozzi.

Bibliografia: De Robertis, 1965 pp. 435-436; Dante, *Rime*, I, 2, 2002, pp.729-31.

Città del vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L.IV.131

Descrizione: cartaceo, cm 21X15, secc. XVI e XVII, composito «di codici diversi, ma ben presto riuniti assieme»¹, di cc. XIII, 49r, I^r, numerazione moderna a macchina I-49, a lapis I-13 per le cc. I-XIII, antica (secolo XVII) a pp. 1-973 fino a c. 486^r, con salto da 596 a 599.

Illustrazioni: assenti.

Mani: due le mani principali, la prima α , del secolo XVI, con una giunta di mano coeva o di poco posteriore a c. 61^v; la seconda, β , del secolo XVI ex. o XVII in.; postille di varie mani del secolo XVII, tra cui quella di Federico Ubaldini. Sono presenti tre mani del secolo XVIII, tra cui quella di Giovan Mario Crescimbeni, che redige un indice degli autori del volume, e due mani del secolo XIX, una delle due di Giuseppe Cugnoni, responsabile della redazione di un «indice dei capoversi delle rime»².

Contenuto: due diverse raccolte di rime, quelle della prima mano (α) per lo più adespote – ma con alcune attribuzioni ad opera di Federico Ubaldini, e con rare attribuzioni originali (Ranieri da Palermo, Bonagiunta Orbicciani, Rinaldo d'Aquino), tratte dal canzoniere ora Palatino 418 della Biblioteca Nazionale di Firenze; quelle della seconda mano (β), copia in parte di un codice della fine del secolo XIV, cui è aggiunta una sezione risalente alla tradizione aragonese, divisa in più parti.

Provenienza: appartenuto a Mario Milesio, indi a Federico Ubaldini.

Bibliografia: De Robertis, 1965 pp. 445-448; Dante, *Rime*, I, 2, 2002, pp.742-45.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L.V.176

Descrizione: membranaceo, seconda metà del secolo XIV (presumibilmente 1363-1366), cm 26X18, di cc.VI, 79, II^r, numerazione antica (forse del secolo XVII) ma in sostituzione di altra precedente «quasi scomparsa per rifilatura o svanimento dell'inchiostro»³, I-79 includente la I^r e da c. 49 cancellata e sostituita da una moderna esatta 49-81 includente la c. II^r; si legge una numerazione a pp. del secolo XVI solo sul v.(ossia solo su pp. pari) 18-72, 2-8, 2-89 con salto della facciata 61', che tradisce un

¹ *Ivi*, p. 742.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 745.

diverso ordinamento delle prime due sezioni e corrisponde alla sostituzione colle attuali cc. 29-32 dell'intero codice, cc.IV-VI, pp.1-359, oggi Chigiano L.VI.213, col quale probabilmente, in origine, formava un tutt'uno.

Illustrazioni: iniziale ad oro e colori con fregio e stemma a piè di pagina, aggiunti in un secondo momento; a c. I^r, altre iniziali, originali e probabilmente dello stesso Boccaccio; bicolori rosse e blu con fregi blu e rossi alle cc. 13^r, 29^r, 34^v; «altre minori rosse o blu con fregi contrari o senza fregio»¹; segni paragrafali rossi o blu.

Mani: un'unica mano, quella di Giovanni Boccaccio, con giunte e varianti marginali dello stesso; «varianti e postille volgari, latine e greche di varie mani dei secc. XV, XVI, XVII passim»², tra cui le più frequenti risultano essere quelle di Iacopo Corbinelli.

Contenuto: la *Vita di Dante* di Giovanni Boccaccio; *Vita Nova* di Dante con divisioni a margine; canzone d'amore di Guido Cavalcanti con la glossa latina di Dino del Garbo; carne del Boccaccio al Petrarca *Ytalie iam certus honos*. Canzoni di Dante; *Fragmentorum liber* di Francesco Petrarca.

Provenienza: appartenne a Giovanni Boccaccio, indi, come annota Fabio Chigi a c. e^r del ms., a Jacopo Corbinelli, il quale lo portò con sé a Parigi, da dove fu condotto, dietro il suo acquisto, a Federico Ubaldini, che a sua volta lo lasciò in eredità a Papa Alessandro VII.

Bibliografia: De Robertis, 1965 pp. 448-450; Dante, *Rime*, I, 2, 2002, pp.745-47.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L.VIII.305

Descrizione: membranaceo, metà secolo XIV, cm 28X22, di cc. VI, 122, II^r, corrispondenti a sedici fascicoli per lo più quaderni tranne il 4^o, duerno, il 5^o, ternione, l'II^o, duerno e il 16^o, sesterno, ma il cui duerno centrale 115-118 va riportato nel cuore del fascicolo II^o; «fascicoli tutti con regolari richiami (al testo, non all'eventuale rubrica) dello stesso copista, e cc. numerate modernamente a macchina I-124, incluse le cc. I-II»³, su resti di numerazione, risalente al XVI secolo, I-121 che tralascia l'ultima carta, «per lo più asportata dalla rifilatura e rifatta a più riprese, qua e là su rasura, anche alternando numeri romani ad arabi»⁴. A c. I^r in alto, il numero Cxxij, è stato probabilmente apposto da Coluccio Salutati, dato che era sua consuetudine segnare il numero delle cc. dei codici di sua proprietà.

Illustrazioni: sono presenti rubriche rosse; «grandi iniziali bicolori rosse e blu con filigrane viola e rosse alle cc. I^r, 3^r, 7^r, 39^v all'inizio delle canzoni di Guinizzelli, Cavalcanti, della *Vita Nova*, di Cino»⁵; blu con fregi rossi a c. 29^r in corrispondenza dell'incipit delle canzoni di Dante; altre iniziali rosse o blu con fregi rispettivamente viola e rossi ad ogni testo della mano principale e ad ogni lirica e divisione della *Vita Nova*, «in bianco alle rime di Petrarca»⁶; segni paragrafali rossi o blu.

Mani: una mano fondamentale di copista fiorentino coevo a Francesco di ser Nando, identificabile con quella del gruppo Stroziano della cosiddetta famiglia Barberiniana dei mss. della *Divina Commedia*, e che lasciò, di carattere minutissimo, a penna rovesciata,

¹ *Ivi*, p. 746.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 753.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. 754.

⁶ *Ivi*, p. 755.

istruzioni marginali per il miniatore e per il rubricatore. Di mano coeva e tentando di uniformarvisi le cc. 120^r-121^r a partire dalle rime del Petrarca, e della medesima mano o di altra contemporanea i volgarizzamenti dei passi latini della *Vita Nuova*; giunte di due diverse mani, rispettivamente del secolo XIV-XV a c.27^v; annotazione di Coluccio Salutati; a c. 121^v giunta di una mano del XV secolo. Sono presenti ritocchi di mano e d'inchiostro diversi al testo delle canzoni di Dante, postille emendative di almeno due mani del secolo XV in particolare alle rime di Cino da Pistoia; altre bibliografiche seriori (secc. XVII, XVIII, XIX) di Leone Allacci, Giovan Mario Crescimbeni e Luigi Maria Rezzi.

Contenuto: questo codice è latore della più ampia silloge pervenutaci di sonetti comici, tutti restituitici anonimi; raccolta di rime antiche – tra cui quelle di Dante, inclusa la *Vita Nova* – secondo un ordine che riflette ormai frammentariamente quello tradizionale per metri, autori e generi, con regolari attribuzioni in rubrica ad opera dello stesso copista per canzoni, ballate, e parte dei sonetti fino a c. 94^r e oltre per sezioni ben delimitate. A cc.120^r-121^r rime del Petrarca; la canzone aggiunta a c.27^v è di Cino da Pistoia; «tarda giunta di un "sonetto fatto per lo scrittore" (ma di mano del secolo XV) a c. 121^v»¹.

Provenienza: appartenuto a Coluccio Salutati, e al figlio di costui, Antonio; passato poi nelle mani di Benedetto Manetti, e di suo fratello, Antonio di Tuccio. Divenne poi proprietà di Carlo di Tommaso Strozzi e di Federico Ubaldini, che lo trasmise, infine, ai Chigi.

Bibliografia: De Robertis, 1965 pp. 455-457; Dante, *Rime*, I, 2, 2002, pp.752-59.

Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3214

Descrizione: cartaceo, cm 28X20, datato al 1523, di cc. I, 170, I'; numerazione moderna a macchina I-170 in sostituzione di una più antica (del secolo XVI) I-167 cominciante da c.3, che a sua volta sostituisce, sovente riscrivendola, la numerazione originale in gran parte asportata dalla rifilatura.

Illustrazioni: assenti.

Mani: il codice fu vergato, con estrema stilizzazione della *littera antiqua*, da una sola mano, identificata da Armando Petrucci con quella di Antonio Sallando, e la copia fu eseguita a Bologna, su commissione, per conto del Bembo, di G.C.Delminio, che rilesse, corresse, integrò e postillò. Sono presenti postille, varianti e integrazioni di Bembo, di Federico Ubaldini, di Celso Cittadini, di Leone Allacci e forse di qualche altra mano.

Contenuto: le *Cento novelle antiche* precedute dall'indice di mano del copista; rime adespote e di autori medievali, tra cui Dante.

Provenienza: appartenne a Bembo, dal cui figlio Torquato fu venduto, per il tramite di Gian Vincenzo Pinelli, a Fulvio Orsini.

Bibliografia: De Robertis, 1965 pp. 110-112; Dante, *Rime*, I, 2, 2002, pp.680-84.

È ancora incerto se Federico Ubaldini ebbe o meno tra le mani anche il codice Chigiano L.VIII.301, visto che sono state rilevate, in esso, postille a penna del secolo XVII di cui non si è ancora stabilita esattamente la mano, riconducibile a Ubaldini o a Fabio Chigi².

¹ *Ivi*, p. 756.

² Cfr. Dante, *Rime*, I, 2, 2002 pp. 750-752.

3.2 Il Giordano o vero Nuova difesa di Dante

3.2.1 Introduzione

Il Chigiano L.VI.214

Il dialogo *Il Giordano o vero Nuova difesa di Dante*¹ è contenuto nel codice Chigiano L.VI.214² e composta da Federico Ubaldini. L'attribuzione allo studioso urbinato si ricava con certezza dalla lettura di un piccolo rettangolo di carta (numerato I) che costituisce ciò che rimane del primo foglio del codice, e su cui compare la scritta – con ogni probabilità, aggiunta successivamente da un bibliotecario – «Federici Ubaldini a Secretis S. Collegij Cardinalium Urbinatis».

Sul retro del piccolo rettangolo, si legge in modo parziale un'iscrizione, di cui sono visibili solo le seguenti parole: «Al Signor Mio Padre Clarissimo Tomaso de Iuliis». Dalla lettura di documenti vaticani³, ho appreso che Tommaso de Iuliis (1659-1712) fu uno *scriptor latinus* della Biblioteca Apostolica Vaticana, noto soprattutto per aver preso parte all'inventariazione dei manoscritti greci del fondo urbinato della suddetta biblioteca.

Il codice Chigiano L.VI.214, conservato a Roma, presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, è un manufatto cartaceo, risalente al XVII secolo, di ff. 247 (gli ultimi tre fogli

¹ All'interno del codice latore dell'opera, la denominazione del titolo oscilla in varie forme: nella carta iniziale si presenta come *Del Giordano o vero della Nuova difesa di Dante*; nell'*incipit* del primo libro compare come *Il Giordano o vero Nuova difesa di Dante*; nell'*incipit* del secondo libro è *Del Giordano o vero della nuova difesa di Dante*; nell'*incipit* del terzo libro compare come *Del Giordano o vero nuova difesa di Dante*. Sebbene non sia la più corretta dal punto di vista filologico, per una questione di comodità, e per evitare cacofonie, mi sono adeguata alla denominazione finora usata dagli studiosi che si sono occupati o hanno citato il dialogo, comunemente indicato come *Il Giordano o vero Nuova difesa di Dante*.

² Risulta inspiegabilmente errata la segnatura fornita da Giuseppe Izzi alla voce 'Ubaldini, Federigo' dell'Enciclopedia dantesca e, in più di un'occasione, da Guido Vitaletti (*op.cit.* 1973 p. 492 n.4; *op.cit.* 1924a p. 57 n.3; *op.cit.* 1924b p. 3 n.4), i quali indicano come codice latore del dialogo, il ms. Chigiano L IV III.

³ Cfr. Hugo Laemmer, *Monumenta Vaticana*, 1861 p. 453; le informazioni sono state acquisite anche dalla scheda 'THE VATICAN INVENTORIES' contenuta nel database The Library of a 'Humanist Prince', Federico da Montefeltro and His Manuscripts, accessibile in linea all'indirizzo spotlight.vatlib.it [visitato in data 30/09/2022].

sono bianchi); presenta un formato di mm 0,267 x mm 0,196¹, ha una legatura in pergamena², e sul dorso reca una scritta nera che recita: ‘Difesa di Dante dell’Ubalдини’.

L’inventario della Biblioteca Apostolica Vaticana – redatto dall’ex bibliotecario della Biblioteca Chigiana, Giuseppe Baronci – descrive il codice Chigiano L.VI.214 come un manoscritto autografo «con molte cancellature, correzioni e aggiunte»³, e i critici Aldo Vallone e Leonardo Lattarulo, che hanno trascritto alcuni passi del dialogo, confermano tale asserzione⁴. Nell’introduzione all’edizione parziale de *Il Giordano*, realizzata da Giuliana Angiolillo sul finire del secolo scorso, la studiosa ha invece smentito questo dato, ipotizzando che il manoscritto non sia autografo ma idiografo: secondo Angiolillo, infatti, nel codice sarebbero presenti due mani, una di base, «riposata e calligrafica»⁵, l’altra «assai più nervosa e non sempre decifrabile, riservata alle numerose aggiunte e correzioni che il testo presenta»⁶. La studiosa specifica che confrontando il manoscritto con altri scritti sicuramente di mano di Ubalдини⁷, è possibile accertare che la grafia di quest’ultimo coincide con quella delle aggiunte e delle correzioni presenti nel dialogo. Angiolillo aggiunge che la mano che ha vergato il testo base de *Il Giordano*, apparterebbe ad un copista «neppure troppo dotto, che non sempre ha decifrato i caratteri dell’originale»⁸; a conforto di tale ipotesi, infatti, la studiosa fa riferimento alle numerose parole lasciate in bianco o scritte a metà o in luogo delle quali compaiono dei puntini sospensivi; a parole ripetute più volte; a «qualche evidente errore di lettura»⁹; ad «altri

¹ L’informazione è stata acquisita dalla versione digitalizzata dell’inventario dei codici Chigiani - collocato nella Sala Manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana - denominato: Chig. H-L; inventario; sec. XX; G. Baronci, con segnatura Salacons. Mss. Rosso 389 (3). È possibile consultare l’inventario *on-line*, all’indirizzo vaticanlibrary.va [visitato in data 30/09/2022].

² L’informazione è stata acquisita dalla versione digitalizzata dell’inventario dei codici Chigiani – collocato nella Sala Manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana – denominato: Chig. H-L; inventario; sec. XX; G. Baronci, con segnatura Salacons. Mss. Rosso 389 (3). È possibile consultare l’inventario *on-line*, all’indirizzo vaticanlibrary.va [visitato in data 30/09/2022].

³ La citazione è stata acquisita dalla versione digitalizzata dell’inventario dei codici Chigiani – collocato nella Sala Manoscritti della Biblioteca Apostolica Vaticana – denominato: Chig. H-L; inventario; sec. XX; G. Baronci, con segnatura Salacons. Mss. Rosso 389 (3). È possibile consultare l’inventario *on-line*, all’indirizzo vaticanlibrary.va [visitato in data 30/09/2022].

⁴ Cfr. Vallone, 1981 p. 525.

⁵ Angiolillo, 1984 p. 9.

⁶ *Ibid.*

⁷ Angiolillo (*op.cit.* p. 10) si riferisce alle *Brevi annotazioni del signor Torquato Tasso sopra Dante*, contenute all’interno dei ff. 243-246 del Barberiniano latino 3999, e alle note marginali alle *Rime* di Petrarca, contenute nel Chigiano L.VI.218.

⁸ Angiolillo, 1984 p. 9.

⁹ *Ivi*, p. 10. La studiosa si riferisce, ad esempio, a «*frode per fede* a c. 80v».

errori tipici di chi scrive sotto dettatura»¹; e a nomi propri errati corretti poi dalla seconda mano².

Da un rilievo paleografico, che ho personalmente condotto presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, e attraverso la lettura dell'edizione della redazione italiana definitiva della *Vita di Monsignor Angelo Colocci* di Ubaldini – curata da Vittorio Fanelli alla fine degli anni Sessanta – mi sento in grado di poter affermare che l'ipotesi di Giuliana Angiolillo riguardo la presunta idiografia del codice Chigiano L.VI.214 non è corretta.

Innanzitutto, comparando con attenzione le grafie del Chigiano L.VI.214, tra di esse, e con le grafie di codici sicuramente autografi, o parzialmente autografi, di Ubaldini, ossia il Chigiano E IV 104³ – su cui lo studioso urbinato trascrisse, «con calligrafia minuta e chiara»⁴, degli appunti di filosofia aristotelica⁵ –, e il già citato Barberiniano latino 3999 – latore, all'interno dei ff. 243-246, delle *Brevi annotazioni del signor Torquato Tasso sopra Dante* –, è evidente che le grafie del Chigiano L.VI.214, anche se presentano *ductus* diversi, sono entrambe autografe. Inoltre, leggendo le note dell'edizione del Barberiniano latino 4882⁶, manoscritto latore della versione italiana della *Vita di Monsignor Angelo Colocci*, ho rilevato che Ubaldini era solito inserire puntini sospensivi in luogo di dati di cui non era certo⁷ e che, frequentemente, commette degli errori nella trascrizione dei nomi⁸. Poiché ciò accade anche nel Chigiano L.VI.214⁹, credo sia

¹ *Ibid.* Angiolillo indica, ad esempio, «pargli per parli o parla a c. 12v; dure per due a c. 15r; gli strioni per gl'istrioni a c. 211v».

² Cfr. *ivi*, pp. 9-10. Per quanto riguarda l'ultimo punto, la studiosa fa riferimento, ad esempio, al nome del letterato olandese che nel trattato fa le veci dell'oppositore di Dante, il quale è indicato «a lungo con lo *Sligelando* (o *Sligilando*)», corretto poi più volte, dalla mano di Ubaldini, in Sigislando.

³ Vitaletti (*op.cit.*, 1974 p. 498) ci informa che nella prima carta del codice si legge la seguente nota:

«Federici Ubaldini II die 12 Maii 1628 | missum a D. Gavello de | Gavellis Romam».

⁴ Vitaletti, 1973 p. 498.

⁵ Cfr. *ibid.*

⁶ La grafia del testo del Barberiniano latino 4882 è la medesima di quella base presente nel Chigiano L.VI.214; per cui, benchè Vittorio Fanelli indichi il Barberiniano latino 4882 come un codice idiografo, credo si possa, invece, asserire che sia anche esso riconducibile alla mano di Ubaldini.

⁷ Si confronti nell'edizione della *Vita di Monsignor Angelo Colocci*, quanto indicato da Vittorio Fanelli a p. 34 (dove Ubaldini pone dei puntini sospensivi in luogo di un cognome); a p. 62 (dove l'autore pone dei puntini sospensivi in luogo del nome di un poeta, che resta dunque anonimo); a p. 84 (dove Ubaldini pone dei puntini sospensivi in luogo dell'indicazione di una data). Si tratta di casi in cui, secondo il curatore, Ubaldini aveva dei dubbi riguardo all'indicazione da fornire.

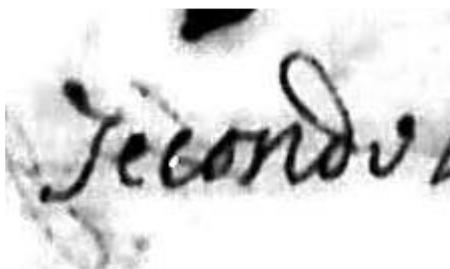
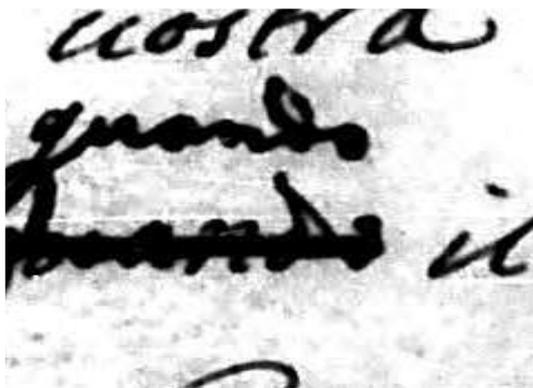
⁸ Vittorio Fanelli (in Federico Ubaldini, *Vita di Monsignor Angelo Colocci*, 1969 p. 102 n.179) osserva, ad esempio, che lo studioso urbinato scrive «il nome del Peiresc sempre in modo diverso, evidentemente incerto sulla grafia esatta; eppure l'Ubaldini era segretario del card. Francesco Barberini ed avrà certamente visto le lettere con le quali il Peiresc chiedeva le copie dei codici colocciani».

⁹ Ad esempio, a f. 56v, Ubaldini pone dei puntini sospensivi in luogo della città di origine di un autore, sulla quale, credo sia possibile dedurre che avesse dei dubbi. Inoltre, come già detto poc'anzi, Giuliana

possibile dedurre che quanto osservato a tal proposito da Giuliana Angiolillo, non sia da imputare all'attività di un copista poco abile, ma all'*usus scribendi* dell'autore.

Di seguito ho riportato esemplificazioni delle due grafie presenti all'interno del Chigiano L.VI.214. In alto vi è la mano delle correzioni e delle aggiunte, in basso quella che verga il testo base. Come già notava Giuliana Angiolillo, la prima è assai nervosa e non sempre decifrabile, mentre la seconda è riposata e calligrafica¹

Gli esempi riguardano, nell'ordine che segue, le lettere : d; f; e; l; r.



Angiolillo (*op.cit.* p. 10) ha correttamente osservato che Ubaldini – benchè (come già indicato in precedenza) conobbe personalmente il seguito del cardinale Guidi da Bagno – sembra avere dei dubbi riguardo all'esatta grafia del nome del segretario del cardinale, il quale, nel dialogo, rappresenta il personaggio che critica e accusa Dante. Egli è, infatti, indicato frequentemente come Sligelando o Sligilando, ma, nella maggior parte dei casi, viene poi corretto in Sigislando.

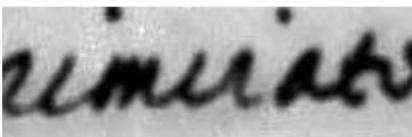
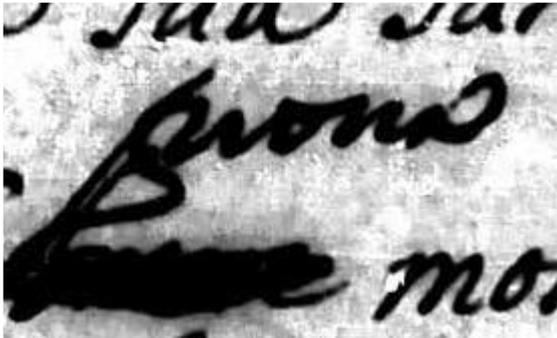
¹ Cfr. Angiolillo, 1984 p. 9.

... forse

... fuori

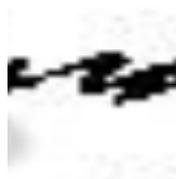
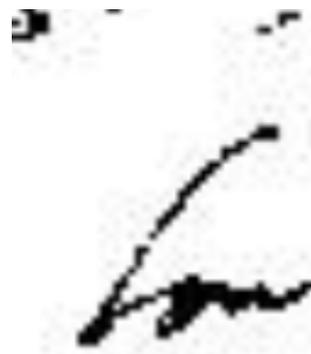
... de

come



Di seguito si riportano, nello stesso ordine di lettere (d, f, e, l, r), esemplificazioni tratte dalle *Brevi annotazioni del signor Torquato Tasso sopra Dante*, una sezione del

manoscritto Barberiniano latino 3999, che, come già detto, è sicuramente autografa di Ubaldini.



All'interno del manoscritto, il *Giordano o vero Nuova difesa di Dante* è diviso in tre libri: il primo libro ha ff. 1-100, il secondo libro ff. 100v-194v, il terzo libro ff. 195-244v. Dato che il codice è una *copia di lavoro* è difficile stabilire con esattezza le varie fasi di elaborazione del testo, ma, come già osservato da Aldo Vallone, i ff. 18-32, che risultano cancellati, presentano la prima stesura dei ff. 6-17¹. Consultando il manoscritto presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, ho rilevato che dopo f. 194v vi sono cinque fogli strappati che, a giudicare dal *richiamo*² presente a f. 194v, costituivano le prime pagine del terzo libro. Anche dopo f. 198v, sono presenti tre fogli strappati che, a giudicare dalle pochissime parole che si riescono a leggere, facevano parte del discorso introduttivo al terzo libro.

Nel manoscritto sono rilevabili tre numerazioni: quella definitiva, come già anticipato, va da f. 1 a f. 247, ma, oltre a quest'ultima, da f. 18 a f. 223 è presente una prima numerazione, per lo più sottoscritta o segnata a lato di quella definitiva, che va (con alcuni salti di carta) da f. 10 a f. 214. Da f. 180 a f. 245, inoltre, compare, segnata a lato, una terza numerazione che inizia da f. 190 e termina a f. 254.

Il contenuto di f. 183v è ripetuto a f. 184v; mentre il f. 184r è ripetuto due volte.

I ff. 17v, 97v e 199v sono stati lasciati in bianco.

A metà di f. 85v, è presente un'illustrazione – realizzata con il medesimo inchiostro del testo – che raffigura il monte del Purgatorio e il Paradiso terrestre, così com'erano creduti da alcuni Dottori della Chiesa. Sopra il disegno compare, infatti, la scritta «Sistema de Padri antichi»³.

A metà di f. 183v, è invece presente un'illustrazione che rappresenta un capricorno che reca all'estremità della schiena, la coda di un pesce, sul dorso, un cesto di fiori e di frutta, e accanto alle zampe, un grosso tridente. Dalla lettura della carta, si apprende che il disegno in questione raffigura il segno zodiacale del Capricorno, il quale, come scrive Ubaldini, «è mezzo co' membri caprini e mezzo con quelli di pesce»⁴, così come «si scorge dalle antiche medaglie»⁵. Nello specifico, infatti, l'immagine restituisce la figura

¹ Cfr. Vallone, 1981 p. 548.

² Il richiamo è «libro terzo».

³ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 85v.

⁴ *Ivi*, f. 183v.

⁵ *Ibid.*

del Capricorno, così come era stata vista da Ubaldini su un'antica medaglia, presente «nello studio del Signor Ottavio Emilij in Pesaro»¹.

A metà di f. 184v, sul lato sinistro, si scorge invece la figura di un toro, che come si legge dal testo, rappresenta il «Toro celeste»².

La datazione

Nel profilo biografico di Ubaldini, ricostruito da Gabriella Mezzanotte, la studiosa, basandosi sui riferimenti cronologici del dialogo, ha ipotizzato che quest'ultimo sia stato composto tra il 1633 e il 1641³.

Avendo letto il dialogo nella sua interezza, e, anche se – come già detto – il Chigiano L.VI.214 non è una copia pronta per la tipografia, ma una *copia di lavoro* – per cui credo sia possibile ipotizzare l'esistenza di altre redazioni, o stesure precedenti –, mi sento in grado di poter affermare che l'ipotesi secondo la quale *Il Giordano* sia stato composto tra il 1633 e il 1641 non è completamente corretta.

Nel primo libro Ubaldini dichiara che la *querelle* dantesca avvenne quando un «anno e poco più correva che, morto Francesco Maria Feltrio della Rovere, Duca d'Urbino, quel dominio sotto l'obediienza della Chiesa Romana [...], era ritornato»⁴; difatti a f. 2r, l'autore specifica che la disputa ebbe luogo nel Palazzo Ducale di Urbino durante l'estate del 1633. A f. 6r, lo studioso menziona i *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino e *Il Tesoretto* di Brunetto Latini come opere ancora inedite, e, com'è noto, questi testi furono dati alle stampe, rispettivamente, nel 1640, e nel 1642, dallo stesso Ubaldini.

Nel secondo libro, invece, a f. 161v, lo studioso realizza un elogio del talento letterario di Papa Urbano VIII, morto nel 1644, citandolo come un pontefice ancora in carica.

Appare dunque chiaro che, per il primo libro, il *terminus ante quem* è il 1642, mentre, per il secondo libro, è il 1644.

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, f. 184v.

³ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 492.

⁴ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 1r.

A giudicare dal contenuto e dalla morfologia del manoscritto, e tenendo sempre in considerazione la sua natura di *copia di servizio*, credo sia possibile asserire che la stesura del terzo libro sia posteriore al 1641. In questa parte del dialogo, infatti, Ubaldini piange accuratamente la scomparsa di alcuni personaggi della disputa e del cardinale Guidi di Bagno, morto, appunto, nel 1641. Nel narrato dell'ultimo libro, però, queste figure continuano ad essere presenti, poiché, come scrive l'autore, «ha ancora il dolersi una sua consolazione»¹, e per consolazione sua e altrui, Ubaldini decide di dare un seguito alla «incominciata materia, non meno che brevemente che con verità, scrivendo quanto quei valent' huomini ancor che d'improvviso potessero convincere l'altrui oppinioni»². Visto che, dopo f. 194v, quindi prima dell'introduzione al terzo libro, vi sono alcune carte strappate che appartenevano all'inizio di quest'ultimo, credo si possa presumere che Ubaldini abbia iniziato la stesura dell'ultimo libro prima della morte del cardinale Guidi di Bagno, e poi, successivamente, abbia strappato quei primi fogli, scrivendo il tristissimo compianto e il seguito dell'opera.

Dato che, come già osservato da Giuliana Angiolillo³, *Il Giordano o vero Nuova difesa di Dante* è un'opera incompiuta proprio perché manca, nella parte finale del terzo libro, una chiusa narrativa⁴, credo sia importante segnalare un dato, presente nel foglio del codice numerato II, che, a mio parere, dimostra che Ubaldini nel corso del tempo è tornato sul suo dialogo, e che, molto probabilmente, in seguito, vi sarebbe tornato ancora. Il dato in questione è una misteriosa frase di encomio, sicuramente aggiunta dall'autore in una fase successiva alla stesura del dialogo, che recita: «I' do luce a defunti Barberinj»⁵. Ho ipotizzato che questa dedica risalga a dopo il mese di novembre del 1647. Nel luglio del 1644, il pontefice Urbano VIII morì dopo una lunga malattia⁶. Venne eletto al soglio pontificio Innocenzo X, al secolo Giovanni Battista Pamphilj, il quale, a differenza del suo predecessore, era filo-spagnolo e ostile alla monarchia francese⁷. Papa Innocenzo,

¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 199r.

² *Ibid.*

³ Cfr. Angiolillo, 1984 p. 35.

⁴ A mio avviso, altra spia di incompiutezza del trattato è il fatto che nel secondo libro Sigislando accampa tre accuse (nella fattispecie, Dante a *Inferno* XXIX, 129 intende per «orto» la città di Siena, a *Inferno* IV, 139 denomina Dioscoride «accoglitore del quale» e a *Purgatorio*, XX 49 afferma che Ugo Capeto era figlio di un beccaio di Parigi), a cui i difensori del poeta fiorentino non controbattono alcunchè. Credo sia ragionevole ipotizzare che, probabilmente, l'autore, che non lascia che alcuna critica non sia seguita da una puntuale difesa, avrebbe elaborato le repliche mancanti in un tempo successivo.

⁵ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. II.

⁶ Cfr. Lutz, 2000 p. 314.

⁷ Cfr. Poncet, 2000 pp. 321-334.

sebbene nella fase finale del conclave fosse stato eletto con l'appoggio dei fratelli Francesco e Antonio Barberini, iniziò il suo operato di pontefice mettendo in atto una serie di inchieste sulle azioni dei Barberini durante il pontificato di Urbano VIII, volte soprattutto «a chiarire in quale modo si fosse enormemente ingrandito il patrimonio della loro famiglia»¹. I Barberini vennero dunque accusati di illeciti finanziari, i loro beni furono confiscati, e, nei loro confronti, a Roma, si accese un'aria di tale risentimento, che i cardinali Francesco e Antonio, e il fratello Taddeo, furono costretti a rifugiarsi a Parigi, trovando protezione presso il cardinale Mazzarino². A Parigi Taddeo morì nel novembre del 1647³.

Tramite l'intervento di Mazzarino, il quale sfruttò il contrasto tra il pontefice e i Barberini per ottenere che il Papa, incline al partito spagnolo, modificasse il suo atteggiamento verso la Francia, gli arrivisti Barberini furono graziati da Innocenzo X e ottennero il reintegroamento dei loro beni⁴. I cardinali Francesco e Antonio, infatti, rientrarono a Roma, rispettivamente, nel 1648 e nel 1653⁵.

Tra l'aprile del 1647 e il 1648 – come già detto nel primo capitolo –, Ubaldini era a Roma, «essendo evidentemente riuscito a entrare nelle grazie del nuovo pontefice, senza tuttavia rinnegare i suoi debiti di riconoscenza verso la famiglia di Urbano VIII»⁶; abbiamo infatti notizia di una sua lettera, datata all'aprile del 1647, in cui si rivolge al cardinale Francesco, in esilio a Parigi, palesando la sua intenzione di continuare a scrivere una storia della «Vita della gloriosa memoria di Urbano VIII»⁷ e del suo «glorioso pontificato»⁸, iniziata anni prima, e che non porterà mai a termine⁹, probabilmente a causa della sua prematura scomparsa.

¹ Merola, 1964 p. 174.

² Cfr. *ivi*, p. 182.

³ Cfr. *ibid.*

⁴ Cfr. *ibid.*

⁵ Cfr. *ibid.*

⁶ Mezzanotte, 1979 p. 499. A partire dalla bibliografia dell'Enciclopedia dei Papi che riguarda la figura di Innocenzo X - sul quale, occorre puntualizzarlo, non esiste ancora una biografia completa e mancano dei dati sulla sua carriera prima del 1644 -, è stata condotta (da chi scrive) una ricerca *ad indicem* sulle fonti, ma non è stata rilevata alcuna traccia della figura di Ubaldini. L'ipotesi di Mezzanotte potrebbe dunque essere veritiera ma nessuno ci vieta di supporre che, siccome il futuro Papa Innocenzo X fu consigliere privilegiato del 'cardinal nepote' in questioni di politica estera, molto probabilmente fu lo stesso Francesco Barberini a presentare Ubaldini al cardinale Pamphili (cfr. Poncet, 2000 pp. 322-323).

⁷ *Ivi*, p. 499 n.2.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cfr. *ivi*, p. 496.

Sulla base di ciò, credo si possa ragionevolmente presumere che i «defunti Barberinj»¹, cui allude l'autore nell'encomio, siano Urbano VIII e il nipote Taddeo, a cui Ubaldini, attraverso il dialogo, ha intenzione di dar «luce»², a dispetto del fango gettato su di essi dalle inchieste del nuovo pontificato.

Come già detto nel primo capitolo, studi recenti hanno permesso di censire i volumi della biblioteca personale di Urbano VIII, rilevando che in essa la poesia «rappresenta, per quantità degli autori e scelta delle edizioni, senz'ombra di dubbio il cuore della biblioteca e degli interessi di Maffeo»³. Poiché le sue origini fiorentine ebbero un peso di fondamentale importanza per la costruzione dell'identità culturale di Maffeo, nella sua biblioteca, la poesia volgare italiana, in particolar modo l'opera di Dante, era rappresentata con grande completezza e nelle edizioni più aggiornate sul piano filologico⁴. Abbiamo infatti notizia che Urbano possedette manoscritti e incunaboli di Dante «di grande prestigio, ma anche di ricercata bellezza e rarità»⁵.

Oltre a ciò, nel 1665, Carlo Cartari, avvocato concistoriale e rettore della Sapienza, visitò la biblioteca Barberina, lasciandoci un'accurata descrizione inventariale degli arredi e degli oggetti di quest'ultima⁶. In particolar modo, Cartari menziona che nella prima stanza della biblioteca erano presenti sessanta ritratti di personaggi illustri tra i quali figurava quello del più importante apologista dantesco del Cinquecento, Iacopo Mazzoni, rappresentato, come scrive Cartari, «a' sedere, in tela d'Imperatore, e questo è il più gran quadro che vi sia»⁷. Come riportato da Eraldo Bellini, infine, Giovanni Ciampoli, che fu, come già detto, uno degli esponenti principali della cerchia letteraria patrocinata dal 'cardinal nepote', nella sezione della *Poetica sacra* delle sue *Rime* contrappone «allo stanco e deteriore petrarchismo il modello di Dante»⁸, scrivendo: «Dimmi, e ti par ch'entro al confine stretto / d'un volto amorosetto / imprigionar volesse a i carmi il volo / l'aligero intelletto / dell'ammirabil Dante? / Fu breve spazio l'uno e

¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. II.

² *Ibid.*

³ Schütze, 2007 p. 40.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 38 e p. 40.

⁵ Schütze, 2007 p. 38.

⁶ Cfr. Fortuzzi, i.c.s. p. 64.

⁷ Citato in Fortuzzi, i.c.s. p. 67.

⁸ Bellini, 2009 p. 208.

l'altro polo / a quell'alma volante, / che con vasto pensiero / alla Commedia sua volle la scena / maggior del mondo intiero»¹.

Sulla scorta di quanto detto, credo sia possibile affermare che i Barberini riservarono all'opera di Dante un culto privilegiato²; per tale ragione, suppongo che un dialogo in difesa del poeta fiorentino, ambientato nel luogo e all'epoca del più grande successo della politica barberiniana, ossia la devoluzione del ducato di Urbino allo Stato Pontificio, potesse avere, nelle intenzioni di Ubaldini, un doppio scopo apologetico.

A conforto di tale ipotesi, occorre fare un'altra considerazione: sempre a f. II del Chigiano L.VI.214, Ubaldini, prima della sopraccitata frase di encomio, si firma dapprima con il suo anagramma, Gofredo Balduino, e poi, con il suo nome autentico, lasciando quindi un margine di incertezza sull'idea di chi, infine, egli avrebbe voluto fosse considerato l'autore del dialogo. Come già spiegato in precedenza, sappiamo che lo studioso urbinato si firma con il suo pseudonimo, fingendo che Gofredo Balduino sia un religioso, solo in un'altra opera, ossia la biografia di un suo avo, il cardinale Ottaviano Ubaldini, che egli intendeva difendere dall'accusa di eccessivo ghibellinismo³. Secondo Gabriella Mezzanotte, «questo riserbo è probabilmente da imputare al desiderio che la difesa del cardinale non fosse conosciuta come opera di un suo discendente e ritenuta, in quanto tale, poco obiettiva»⁴. Sulla base di ciò, credo si possa presumere che, nel caso de *Il Giordano*, la presenza dello pseudonimo potrebbe essere legata ad un atteggiamento di cautela da parte di Ubaldini, probabilmente desideroso di non irritare il suo nuovo protettore, Papa Innocenzo X, con un'opera encomiastica, finalizzata a celebrare la

¹ Citato in Bellini, 2009 p. 209.

² I recenti studi di Davide Colombo (cfr. Colombo, 2009 pp. 114-117) hanno rilevato che poche «città sembrerebbero capaci di apprezzare la *Commedia* di Dante meglio della Roma *triumphans* del Seicento», visto che la capitale europea del Barocco era «un centro d'attrazione di artisti sensibili a 'un ordine di valori che assegna il primo posto non all'uomo in questo mondo, ma all'uomo in funzione dei meriti spirituali e nella conquista della beatitudine eterna'». Difatti, attraverso la lettura di un luogo dell'*Istoria della volgar poesia* di Giovan Mario Crescimbeni, dove l'autore «decide di non riportare tre canti di Dante, non per motivi ideologici (uno di essi è il XIX dell'*Inferno*, in cui l'Urbe dei papi simoniaci viene vista 'puttaneggiar coi regi'), bensì 'per esser egli tal libro notissimo, e trovarsi appresso ogni studioso di belle lettere'», Colombo dimostra che, «circa la diffusione secentesca della *Commedia* a Roma», le riserve sull'ortodossia di Dante furono molto meno determinanti di quanto saremmo portati a credere. Difatti, analizzando il carteggio tra Tommaso Stigliani e la famiglia Orsini, visto che il critico, in un'epistola indirizzata al duca Paolo Giordano Orsini, riguardo all'esegesi dantesca di Landino e Vellutello, scrive senza remore che «'Queste loro interpretazioni io esaminai infin da giovane'», Colombo ha potuto rilevare che, benchè per lungo tempo non poterono farlo con edizioni stampate a Roma, nel corso del XVII secolo i Romani «continuarono a leggere Dante, anche servendosi dei commenti proibiti di Landino e Vellutello».

³ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 500.

⁴ Mezzanotte, 1979 p. 500.

memoria di personaggi appartenenti ad una famiglia verso la quale il nuovo pontefice aveva mostrato una forte ostilità.

Del resto, che *Il Giordano o vero Nuova difesa di Dante* sia un dialogo perfettamente in linea con gli schemi tipici della cerchia letteraria barberiniana, è evidente sin dalle prime pagine del testo. All'interno dei ff. 3r-v, infatti, il *Cantico dei Cantici* viene presentato come una vera e propria *auctoritas* del genere pastorale, al pari delle egloghe latine e greche dei poeti antichi. Una connotazione, quest'ultima, che rispecchia i canoni di quel classicismo cristiano patrocinato, sin dagli albori del suo pontificato, da Papa Urbano VIII. Quest'ultimo, come già detto, fu cultore e appassionato di poesia, e conosceva bene, e apprezzava in particolar modo, anche il *Canticum Canticorum*, presente nella sua biblioteca personale nelle edizioni più recenti e affidabili sul piano filologico¹. Nel sopraccitato passo del dialogo di Ubaldini, è evidente l'influenza della lettura del commento realizzato al *Cantico dei Cantici* dal teologo spagnolo Luis de Lèon. Lo studioso urbinato, infatti, scrive che presto Niccolò Riccardi – teologo e consultore dell'Indice romano² –, nel suo commento³ alla *Cantica* metterà in luce le unità aristoteliche presenti in essa, in modo che il senso letterale del testo potrà sussistere senza l'aiuto dell'allegoria, e grazie a ciò, si rivelerà la «Onestà dovuta a poema sacro»⁴. In questo punto del testo, quindi, Ubaldini si rende portavoce di un'interpretazione letterale del *Cantico* che, a dispetto di quanto asserito dalla tradizione cristiana, farà emergere la sacralità di quest'ultimo. Fin dall'antichità, infatti, il *Canticum Canticorum* era legittimato ad essere annoverato tra gli scritti biblici, proprio in virtù dell'interpretazione completamente allegorica del suo contenuto⁵. Il francescano Luis de Lèon si era in parte discostato dall'esegesi tradizionale poiché, nella prima parte del suo commento al *Cantico*, aveva interpretato letteralmente il testo sacro, definendolo un'egloga in cui Salomone e la sua sposa, la figlia del re d'Egitto, si confidano i loro amori, come due pastori⁶. Tale visione attirerà sul frate le accuse e il processo dell'Inquisizione spagnola, dalla quale il francescano riuscì a difendersi, affermando di aver interpretato letteralmente

¹ Cfr. Schütze p. 40.

² Cfr. Cavarzere, 2016 p. 167.

³ Apprendo dalla voce 'Riccardi, Niccolò' del DBI (cfr. Cavarzere, 2016 p. 170) che il commento al *Canticum Canticorum* di quest'ultimo giace ancora inedito all'interno del ms. Barberiniano latino 2954, conservato presso la Biblioteca Apostolica Vaticana.

⁴ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, f. 3v.

⁵ Cfr. Origene, *Omellerie sul Cantico dei Cantici, Introduzione*, 1998 p. 10.

⁶ Luis de Lèon, *Commento al Cantico dei Cantici, Introduzione*, 2003, p. 16 e p. 40.

il testo della *Cantica* allo scopo di far comprendere «il senso profondo dei brani più astrusi e di difficile interpretazione»¹, per potersi quindi avviare «con passo sicuro alla spiegazione mistica di quei versetti misteriosi»². Quanto anticipato in queste pagine dallo studioso urbinato, quindi, lascia presagire che per i Barberini e i loro adepti era legittima, sulla scia di fra Luis, un'interpretazione letterale del *Canticum Canticorum* che permettesse di mettere in luce la bellezza e il valore poetico del testo, al fine di comprenderne meglio il significato spirituale. Sono convinta che, riguardo a tale concessione, non sia casuale il fatto che Urbano VIII e il nipote Francesco furono, come già scritto, cultori della poesia e poeti in prima persona, e che la pastorale – vale la pena ricordarlo – fu assieme al poema epico il genere chiave della lettura barberiniana.

I personaggi e le analogie con il *Il Cortegiano*

Nella narrazione, Ubaldini racconta gli eventi e le azioni del dialogo ad un «Eminentissimo Prencipe»³ o «Signore»⁴, cui si rivolge nell'*incipit* di ciascuno dei tre libri. Tale figura corrisponde al cardinale Francesco Barberini, esplicitamente citato a f. 198r del dialogo⁵.

I personaggi presenti nell'opera sono complessivamente nove: Giulio Giordani, Giovan Francesco Sigislando, Gabriele Naudeo, Iacopo Micalori, Muzio Oddi, Giulio Veterani, Giovan Leone Sempronio, Aurelio Corboli e il cardinale Giovanni Francesco Guidi di Bagno.

Giulio Giordani (1550-1633) fu, per circa quarant'anni, segretario e consigliere del duca d'Urbino, Francesco Maria II Della Rovere⁶, e, per il rilievo della sua carica, figurò «come terzo in ordine d'importanza tra i 'gentiluomini primarj' del consiglio aulico di reggenza»⁷. Come già detto in precedenza, sappiamo che Giordani nutrì forti interessi

¹ *Ivi*, p. 13.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, f. 1r.

⁴ *Ivi*, f. 100v.

⁵ In questo punto, Ubaldini si rivolge al suo interlocutore, chiamandolo «eminentissimo Cardinal Barberino».

⁶ Cfr. Pierantonio Serassi, *La vita di Torquato Tasso*, III, 1785 p. 387.

⁷ Cevolotto, 2017 p. 34.

letterari, visto che frequentò, e fece parte, dell'Accademia degli Assorditi di Urbino, dove, peraltro, fece la conoscenza di Federico Ubaldini. Abbiamo notizia che Giordani conobbe Torquato Tasso e, soprattutto, che fu suo grande estimatore e difensore. Durante la sua fanciullezza, a Pesaro, Tasso «fu compagno di studi e forse ripetitore del principe Francesco Maria [...] e qui dette le prime prove poetiche»¹; l'infelice poeta, per tutta la sua vita, mantenne rapporti costanti con la corte roveresca² e, in più di un'occasione, vi fece gradito ritorno. Ad esempio, come già scritto in precedenza, nel 1578 Tasso tornò a Pesaro e fu ospitato in casa di Giulio Giordani, dove lasciò tre suoi libri postillati, tra i quali un'edizione della *Commedia* stampata dall'editore Giolito. È noto che, su richiesta del duca Francesco Maria, Giordani interrogò Tasso su quale fosse, a suo parere, la miglior forma di governo tra la repubblica e il principato, e il poeta rispose indirizzando a Giordani³ la famosa lettera politica che, come racconta Serassi nella sua biografia tassiana, «piacque cotanto al Duca di sì fatte materie intendentissimo; che lettala più volte, la volle conservare tra le sue scritture più stimate»⁴. Dalla lettura di un'epistola, datata il 5 novembre del 1583, e indirizzata da Giulio Giordani a Giovan Battista Leoni, abbiamo testimonianza dell'intenso dibattito che divampò, a Pesaro, intorno alla *Gerusalemme Liberata* di Tasso⁵. Nell'ambito del culto pesarese di Tasso, Giulio Giordani e la sua famiglia ebbero un ruolo di primo piano: nella lettera a Leoni, infatti, Giordani prende posizione su questioni che erano già state oggetto di discussioni verbali e confuta le opinioni del destinatario, «trovandosi in sintonia con alcune delle riflessioni teoriche del Tasso stesso (ma non ancora alle stampe)»⁶. Nella medesima epistola, inoltre, Giordani fornisce un'importante notizia, di cui non è stato ancora possibile trovare riscontro, «ma che è pure documento del fervore tassiano dell'ambiente pesarese: sarebbe stato di prossima pubblicazione un libro a più mani dedicato alla celebrazione dei pregi del poema, nell'intenzione risolutiva entro un dibattito evidentemente già acceso»⁷. Testimonianza del forte interesse della famiglia Giordani nei confronti dell'attività letteraria di Tasso, è anche la presenza, nella libreria di Giulio, «di un manoscritto che

¹ Arbizzoni, 2001 p. 42.

² *Ibid.*

³ Per un eventuale approfondimento sulla questione, non priva di controversie, si rimanda ad Arbizzoni 2011.

⁴ Pierantonio Serassi, *La vita di Torquato Tasso*, III, 1785 p. 387.

⁵ Cfr. Arbizzoni, 2011 p. 150.

⁶ Arbizzoni, 2011 p. 150.

⁷ *Ivi*, p. 151.

trasmette alcuni canti della *Gerusalemme liberata* in una fase redazionale ‘primitiva’, ma con tracce di correzioni evolutive»¹. Nello stesso codice, in duplice redazione, una di mano di Giulio, l’altra di suo fratello minore, Pier Matteo, è inoltre possibile leggere anche un discorso accademico, intorno alla *Gerusalemme Liberata*, in cui l’autore si assume l’onere di argomentare contro il poema, attendendo una confutazione².

Nel dialogo di Ubaldini, Giulio Giordani difende Dante dalle aspre critiche e dalle dure accuse di Sigislando, e rappresenta, quindi, l’*alter ego* dell’autore. Come aveva già sagacemente osservato Giuliana Angiolillo, è forse «proprio tale funzione che finisce per togliere alla parola del personaggio quella essenzialità e quella incisività che talvolta ha il Sigislando. Un eccesso di impegno – si direbbe – che si traduce spesso in prolissità»³. A f. 2r de *Il Giordano*, Ubaldini scrive che Giulio fu tra coloro che, appreso che il cardinale Guidi di Bagno era guarito dalla sua infermità, si recarono a Urbino per rallegrarsi e gioire con lui della recuperata salute. Apparentemente in modo inspiegabile, Ubaldini racconta che il vecchio pesarese «dotto e cortese essendo al possibile, non pure era grato al Cardinale ma riuscì gratissimo a coloro che erano nella sua comitiva»⁴. Credo che la causa dell’antipatia di Guidi di Bagno nei confronti di Giordani sia da imputare a una ragione di ordine politico. Giulio Giordani apparteneva «per famiglia e parentele alla più alta e potente aristocrazia cortigiano-patrizia del Ducato roveresco»⁵, e, come già scritto in precedenza, di fronte al nuovo dominio della Chiesa di Roma, i nobili urbinati-pesaresi reagirono cercando di preservare il proprio prestigio e la loro identità culturale, indissolubilmente legata alla corte roveresca. Come già sottolineato, lo spazio in cui si espressero tali intenti furono le Accademie, che, dopo la devoluzione alla Santa sede, nell’ex ducato roveresco, si moltiplicarono a iosa. Abbiamo notizia del fatto che, all’interno di alcuni di tali sodalizi accademici, la famiglia Giordani ebbe un ruolo di spicco: come già detto, infatti, Giulio fu membro dell’Accademia urbinata degli Assorditi, mentre il figlio Camillo II, fu fondatore e ‘principe’ dell’Accademia degli Eteroclitici, un’istituzione che rivestì «una considerevole importanza nella vita sociale pesarese, durante il complicato periodo di ‘rodaggio’ del nuovo potere papale»⁶. Il conte

¹ *Ivi*, pp. 149-150.

² Cfr. Arbizzoni, 2011 p. 150.

³ Angiolillo, 1984 p. 16.

⁴ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 2r.

⁵ Cevolotto, 2017 p. 34.

⁶ *Ivi*, p. 29.

Camillo II, che, accanto al padre, fece parte del consiglio di reggenza dello Stato pesarese, «ebbe certamente modo di svolgere un ruolo non secondario nei complessi negoziati con Roma, l'Impero e la corte medicea che precedettero la ‘devoluzione’ alla Santa Sede»¹, e difatti, dalla lettura del carteggio che intercorse con il padre Giulio, traspaiono chiaramente i suoi timori e, soprattutto, i suoi sentimenti antiecclesiastici e antiromani². Detto ciò, credo sia logico pensare che il cardinale Guidi di Bagno, noto per essere stato legato al Papa Urbano VIII e, soprattutto, al ‘cardinal nepote’, Francesco Barberini, da uno stretto rapporto di collaborazione e fiducia³, non abbia gradito la presenza di un personaggio che aveva avuto un ruolo politico di primo piano nell'ex ducato roveresco, e che quindi, apparteneva alla frangia del patriziato pesarese più critica, e ostile, al nuovo potere pontificio.

L'olandese Giovan Francesco Slingelant, italianizzato in Sigislando, come già anticipato precedentemente, fu «parente del Puteano e segretario, per la corrispondenza latina, del cardinale Giovan Francesco Guidi di Bagno, al cui servizio era entrato nel 1625, quando questi era nunzio a Bruxelles»⁴. Nel dialogo Sigislando «assolve alla funzione di avversario di Dante»⁵, rendendosi portavoce delle tesi di Nicola Villani. A f. 9v il dotto olandese racconta infatti alla brigata che, a Roma, aveva incontrato il critico pistoiese, e che quest'ultimo gli aveva esposto le contraddizioni, le oscurità, e le falsità presenti all'interno del poema dantesco. In questa occasione, nel primo libro, l'autore allude alla figura di Villani in modo velato, citando lo pseudonimo di Messer Fagiano⁶, mentre nel prologo del terzo libro, attraverso il suo stile involuto, Ubaldini lascia intendere ai lettori che le accuse rivolte a Dante da Sigislando sono frutto del «ragionamento»⁷ fatto a costui da Nicola Villani, ma sono state anche registrate, da quest'ultimo, all'interno di un libro⁸. Confrontando il testo de *Il Giordano* con le pagine dantesche delle *Considerazioni sopra la seconda parte dell'Occhiale* di Nicola Villani,

¹ *Ivi*, p. 35.

² Cfr. Cevolotto, 2017 p. 35.

³ Cfr. Becker, 2004 p. 340.

⁴ Mezzanotte, 1979 p. 492.

⁵ Lattarulo, 1973 p. 589 n.17.

⁶ Nella fattispecie, a f. 9v, Sigislando afferma: «Essendo io una mattina in Roma al Corteggio del nostro Cardinale, mi parlò su questo proposito uno il quale io stimo il più dotto Italiano che ci viva, il nome del quale perché egli per la sua modestia nell'opere sue va celando non altrimenti ch'il fagiano faccia il capo».

⁷ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 198r.

⁸ A f. 198r, Ubaldini, piangendo la scomparsa di Nicola Villani, scrive: «Ma come mi scordo io di te, Nicola Villani, che fosti origine col ragionamento fatto al Sigislando che eziandio nel libro del Fagiano registrati a queste dispute?».

infatti, mi sono resa conto che le accuse e le critiche che Sigislando rivolge a Dante, sono quasi tutte tratte dalle aspre osservazioni che il critico pistoiese aveva indirizzato alla *Commedia*¹. Anche nell'esposizione e nell'argomentazione, nel dialogo ubaldiniano le accuse rivolte al poeta fiorentino sono quasi fedeli al testo di Villani.

Gabriele Naudeo (1600-1653) fu un erudito e filosofo francese². Medico a Parigi e a Padova, la sua cultura spaziò «dalla medicina alla fisica, dalla filosofia all'erudizione storico-letteraria»³. Sua vera passione furono però i libri; era infatti nota «la sua abilità di scovarne dovunque si trovino e di acquistarli a poco prezzo»⁴. Nel periodo in cui il cardinale Guidi di Bagno fu nunzio pontificio a Parigi, Naudeo divenne suo segretario e bibliotecario, e, quando il cardinale rientrò in Italia, lo seguì, soggiornando qui per circa dieci anni, soprattutto a Roma⁵. Dopo la dipartita di Guidi di Bagno prestò servizio presso il cardinale Giulio Mazzarino, infatti, mise «insieme per lui, a costo di faticosi viaggi per tutta Europa, la prima grande biblioteca moderna, criticamente organizzata, ricca di più quarantamila volumi»⁶.

Giacomo Micalori (1570-1645) fu un teologo, astronomo e filosofo, professore a Urbino⁷. Fu autore di un importante trattato di astronomia, *Della sfera mondiale*⁸, testo conosciuto anche da Ubaldini, il quale lo cita a f. 81r del dialogo *Il Giordano*. Gabriella Mezzanotte ci informa che la copia di *Della sfera mondiale*, posseduta da Ubaldini, giace ora nella Biblioteca Comunale di Urbania⁹.

Muzio Oddi (1569-1639) fu un matematico, ingegnere e architetto urbinato¹⁰. Fu al servizio del duca Francesco Maria II come ingegnere bellico, e poi, in qualità di architetto, fu coinvolto nei lavori di edificazione e decorazione degli edifici religiosi e delle dimore ducali di Casteldurante¹¹. Accusato di furto, ai danni del duca, fuggì da Urbino ma nel 1605, dopo la nascita dell'atteso erede, Francesco Maria II concesse un'amnistia generale

¹ Le uniche accuse che non ho riscontrato anche nelle Considerazioni di Villani sono: la questione della costellazione del Capricorno, detta da Dante «capra del ciel», e la presunta falsità espressa dal poeta fiorentino riguardo a Ugo Capeto, che, a suo dire, sarebbe stato figlio di un beccaio di Parigi.

² Moscato, 1973 p. 797-799.

³ *Ivi*, p. 797.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. Schino, 2009 p. 120.

⁶ Moscato, 1973 p. 797.

⁷ Cfr. Mezzanotte, 1979 p. 492.

⁸ Cfr. *ibid.*

⁹ Cfr. *ivi*, p. 492 n.1.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 492.

¹¹ Cfr. Righini, 2013 pp. 116-117.

e si riconciliò anche con Oddi, che fece quindi ritorno in patria¹. Pochi mesi dopo, però, fu arrestato «con l'accusa, forse ingiusta, di intrigo ai danni del duca [importanti progetti architettonici e ingegneristici, e dopo la morte di Francesco Maria II, «che si era sempre mostrato irremovibile nel risentimento verso Oddi»², tornò definitivamente a Urbino nel 1637. A f. 198r de *Il Giordano*, Ubaldini piangendo la sua scomparsa, si mostra solidale nei confronti di Oddi, e narra che nell'ex ducato, la reputazione del celebre matematico fu riabilitata grazie al cardinale Francesco Barberini³.

Giulio Veterani fu consigliere del duca di Urbino, Francesco Maria II, e fu presidente dell'Accademia degli Assorditi⁴.

Aurelio Corboli (1539-1598) fu un abate e giurista urbinato⁵.

Giovan Leone Sempronio (1603-1646) ricoprì, a Urbino, importanti incarichi politici, e fece parte dell'Accademia degli Assorditi⁶. Fu autore di un'opera letteraria, *La selva poetica*, dedicata al cardinale Giovan Francesco Guidi di Bagno, e di una tragedia, *Il conte Ugolino*, «che, barocca nello spirito e nella struttura, quindi sostanzialmente lontana dal mondo dantesco, pur trasse spunto e più di un particolare dall'episodio del XXXIII canto dell'Inferno»⁷.

Giovanni Francesco Guidi di Bagno (1578-1641) fu cardinale della Chiesa cattolica. Molto legato a Richelieu e al re di Francia, Luigi XIII, in qualità di diplomatico esperto, curò i rapporti tra la Santa sede e gli stati europei⁸. Ebbe un rapporto di stretta collaborazione e fiducia con il cardinale Francesco Barberini, di cui fu consigliere; quando nel 1637 Urbano VIII si ammalò gravemente, Guidi di Bagno fu proposto da Richelieu come suo successore, ma il partito asburgico si oppose alla candidatura⁹.

Conformemente al modello del dialogo cinquecentesco, la struttura dialogica de *Il Giordano* è costruita con regolarità, visto che il compito di esporre il tema di ogni dibattito

¹ Cfr. Righini, 2013 p. 118.

² Righini, 2013, p. 118.

³ Ubaldini scrive: «si aggiunse il danno che mi trahe dagli occhi verissime e giuste lacrime per la perdita che la Città di Urbino pochi anni appresso fece di Muzio Oddi, famosissimo Matematico; la disgrazia la quale mai diede vacanza dalle miserie dell'Oddi con più scomodo de' suoi cittadini che di se stesso fu finalmente da voi, eminentissimo Cardinal Barberino, superata lo restituisce alla Patria, agli onori, agli amicj».

⁴ Cfr. Giovan Mario Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia*, V, 1714 p. 463.

⁵ Cfr. Giuseppe Colucci, *Delle antichità Picene*, 1786 p. 77-78.

⁶ Cfr. Giachino, 2018 pp. 16-17.

⁷ Scotti, 2021 p. 335.

⁸ Cfr. Becker, 2004 p. 337.

⁹ Cfr. *ivi*, p. 341.

è assegnato a un preciso interlocutore, Sigislando – come già detto, alter ego di Nicola Villani –, mentre gli altri personaggi che assistono in circolo alla discussione, per lo più, intervengono per contraddire il dotto olandese o per proporre battute isolate¹.

Diversamente da quanto accade nel dialogo rinascimentale, però, ne *Il Giordano* i componenti della brigata non aderiscono ad alcun principio di *ethopoeia* poiché, a parte Sigislando, gli altri non appaiono più o meno sensibili a determinate questioni, anche se, in generale emerge un sotteso atteggiamento di deferenza verso chi critica Dante. Leggendo i primi fogli del terzo libro, infatti, ci si rende conto che il compianto per la dipartita di Villani è il più mesto e accorato, e, inoltre, rispetto alle altre, nell'opera la figura dell'olandese è tratteggiata come quella di un erudito particolarmente orgoglioso, fiero, e incline a risentirsi facilmente.

Come già scritto, nell'azione del dialogo, Sigislando è il personaggio che critica la poesia di Dante, rendendosi iniziatore delle polemiche; gli altri personaggi prendono tutti le difese del poeta fiorentino, ad eccezione di Muzio Oddi, che rappresenta l'unico uditore, in quanto non interviene mai nei discorsi della *querelle*. Il cardinale Guidi di Bagno è invece una figura che non presenzia alle discussioni su Dante ma compare nei momenti della cornice che fa da sfondo al dialogo; l'autore non è tra i protagonisti della scena ma accenna alla propria persona in due punti dell'opera: a f. 169v, dove Naudeo, discutendo riguardo al problema della città natale di Stazio, dichiara che Dante, conformandosi all'opinione diffusa nel Medioevo, la pone a Tolosa, e che tempo addietro il conte Federico Ubaldini gli aveva mostrato «un Testo di Stazio antichissimo, in membrane di forma ben lunga e poco largo con lettera quadrata che spera antichità grandissima, ove al fine della *Tebaide* e avanti il principio dell'*Achilleide* ci ha la vita di Stazio»². Come aveva già notato Lattarulo, «è evidente come l'Ubaldini voglia presentarsi nella sua veste di erudito e di appassionato bibliofilo»³.

Il secondo punto del dialogo in cui l'autore fa riferimento a se stesso è a f. 209r, dove lo studioso urbinato lascia intendere che la sua trascrizione è di secondo grado: discorrendo della necessità di emulare quanto accade nel *Convito* di Platone e della verità che – così come dichiarato da Sigislando – «si ritrova nel vino»⁴, Ubaldini scrive che a

¹ Cfr. Baldassar Castiglione, *Il libro del Cortegiano, Introduzione*, 2022, p. XXIX.

² Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. ff. 169v-170r.

³ Lattarulo, 1973 p. 588 n.55.

⁴ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 208v.

«tutto questo che disse lo Sligilando consentivano tutti gli altri, ma le risposte da me non si ricordano perché né io l'ho alla mente, né colui che le mi raccontò credo che tutte le sovengano»¹. Una circostanza simile è presente anche nel dialogo di Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, dove, come nell'opera di Ubaldini, il testo – secondo Amedeo Quondam – «si presenta sotto il segno di questo raddoppio di memoria, [...]: una simulazione, questa, occorre rilevare, anch'essa di secondo grado»².

Come *Il Cortegiano*, inoltre, il dialogo di Ubaldini è di tipo narrativo – «‘diegetico’, secondo la terminologia propria di questo genere, di ampia diffusione e tradizione, soprattutto in ambito umanistico»³ – e genera, «accanto alla trascrizione dei discorsi diretti, una serie di incisi situazionali e/o narrativi»⁴. Secondo Leonardo Lattarulo, infatti, gli studiosi che si sono occupati de *Il Giordano* hanno trascurato di evidenziare gli elementi appartenenti alla cornice di esso, che sono, sul piano quantitativo, piuttosto numerosi⁵. Fin dall'apertura del primo libro, è concesso largo spazio alla caratterizzazione del luogo in cui si deve svolgere il dialogo, cioè il palazzo ducale di Urbino, e alla presentazione dei personaggi che vi partecipano⁶. Che il dialogo di Ubaldini sia modellato su *Il Cortegiano* è evidente dal chiaro desiderio dello studioso urbinato di realizzare una condizione di decoro letterario, di scherzo elegante, di conversazione colta, espressa dagli espliciti richiami al dialogo di Castiglione⁷ e dal profilo di elevata cultura, dignità e compostezza, che è proprio dei protagonisti de *Il Giordano*⁸. Secondo Lattarulo, al desiderio di decoro letterario, si accompagna, in Ubaldini, la volontà di collocare il dialogo in un'atmosfera di serenità e piacevolezza, già evidente nell'occasione a cui è collegato lo svolgersi della narrazione: il recupero della salute del cardinale Guidi di

¹ *Ivi*, f. 209r.

² Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, 2022, p. XXX.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. Lattarulo, 1973 p. 588.

⁶ Cfr. *ibid.*

⁷ All'interno de *Il Giordano*, il dialogo di Castiglione è esplicitamente menzionato a f. 2v e a f. 52v. Nel primo punto, il narratore, discorrendo dell'*otium letterario* della brigata, scrive che a «tale intrattenimento furono destinate le medesime stanze di quel Regio Palagio, dalle quali ne' tempi migliori uscirono quelle dottissime veglie che ammaestrano nelle più nobili arti *il Cortegiano*»; mentre nel secondo punto, Sigislando, nel contrabattere a Naudeo, premette il desiderio che tra lui e i suoi compagni «sia lecito qualcosa di più che la buona creanza di perfetto cortigiano non comporta, perché se bene siamo nel luogo ove fu fatto *il Cortigiano*, non però voglio, né vogliono anche questi Signori che l'huomo si lasci soverchiare, et ho apparato un ribobolo, che 'chi pecora si fa, il lupo se la mangia'».

⁸ Cfr. Lattarulo, 1973 p. 586, p. 588 e p. 590.

Bagno¹. Come ne *Il Cortegiano*, anche nel dialogo di Ubaldini, domina la segnalazione del ridere come atteggiamento proprio di chi partecipa alla discussione². Come scrive Lattarulo, infatti, esempio dell'aura entro cui Ubaldini vuole collocare il dialogo è la chiusa del primo libro, in cui la discussione su Dante assume un tono quasi scherzoso fin dallo scontro iniziale tra Micalori e Sigislando³. Anche l'apertura e la conclusione della disquisizione sul canto di Ulisse e Diomede, però, esprime il tono su cui è improntato il dibattito della *querelle*: quello di una piacevolezza cortese, non intaccata, ed anzi confermata dalle divergenze di opinione su Dante⁴, poiché, come afferma Giordani, «queste sono differenze d'intelletto, e non di volontà, ove sta l'amicizia»⁵. Come ha osservato Lattarulo:

L'inizio del terzo libro presenta alcune pagine di notevole interesse per la comprensione della personalità di Ubaldini: si tratta di una sorta di lamento sulla morte del cardinal Giovan Francesco Guidi da Bagno, di Giulio Giordani di Muzio Oddi e, infine, di Nicola Villani, a cui l'Ubaldini, dimenticando le polemiche (e confermando con ciò che quelle polemiche si svolgevano in gran parte su un terreno comune e non riguardavano le premesse di fondo) rivolge un caldo elogio; queste pagine sono completamente a sé stanti all'interno dell'opera, costituiscono solo una parentesi senza alcun legame col contesto: dopo di esse il dialogo riprende sullo stesso tono di prima, anzi proprio sul piano dell'intermezzo scherzoso che era stato preannunciato dalle battute finali del secondo libro; tuttavia esse costituiscono un sintomo della presenza del negativo e della morte in forte contrasto con l'ideale di serena e dignitosa erudizione che è alla base del dialogo e attraverso cui, nel finale del brano, Ubaldini tenta di esorcizzare quella presenza.

Secondo Umberto Cosmo e Leonardo Lattarulo, Ubaldini non possedeva «né l'eleganza della società cortigiana che si proponeva di imitare, né la signorile sprezzatura del Castiglione»⁶, ma, a tal proposito, Aldo Vallone ha affermato invece che il «giudizio del Cosmo (che però conosceva del *Giordano* solo le poche carte pubblicate dal Vitaletti),

¹ Cfr. *ivi*, p. 588.

² Cfr. Baldassarre Castiglione, *Il Cortegiano*, 2022, p. XXX.

³ Cfr. Lattarulo, 1973 p. 589.

⁴ Cfr. *ivi*, 595.

⁵ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 63v.

⁶ Cosmo, 1946 p. 64.

[...] è almeno inesatto»¹, poiché «certamente *Il Giordano* non è un dialogo che possa stare alla pari del *Cortegiano* (né gran che significa letterariamente), ma è senza dubbio un'opera, assieme alle *Annotazioni*, variamente interessante e assai proba tra la grande critica del Cinquecento e la solitaria voce del Vico»².

¹ Vallone, 1981 p. 531.

² *Ibid.*

3.2.2 Sinossi del dialogo

Libro primo

Il dialogo è ambientato a Urbino, nell'anno 1633; Ubaldini racconta che è passato poco tempo dalla devoluzione del ducato alla Chiesa di Roma, e che, con il sopraggiungere dell'estate, l'infermo cardinale Guidi Da Bagno si era recato in quella località affinché, grazie alla salubrità del suo clima, potesse recuperare la perduta salute.

Poiché «quell'aria officiosa»¹ sortì il miglioramento sperato, molti giunsero a Urbino dai paesi confinanti per far visita al benvoluto cardinale e rallegrarsi con lui della recuperata «sanità»². Fu così che giunse da Pesaro un anziano dotto, Giulio Giordani, il quale – sebbene non risultò gradito al cardinale –, diventò amico dei dotti che costituivano il suo seguito. Ogni dì, infatti, nelle eleganti stanze del Palazzo Ducale urbinato, l'eruditissimo Giordani, assieme ai suoi amici di vecchia data Iacopo Micalori e Muzio Oddi, si riuniva con la «comitiva»³ del Cardinale Da Bagno, ossia l'olandese Giovan Francesco Sigislando e il francese Gabriele Naudeo. La brigata trascorreva gran parte delle giornate a disquisire di sottili questioni letterarie e linguistiche, e Giordani, «come maggiore d'età, così a questi dotti quasi Maestro pareva»⁴.

In una di queste erudite conversazioni, Sigislando e Naudeo lodarono le pastorali di Tasso, di Guarini e di Bonarelli poichè in esse «con impareggiabile maestria s'erano finte cose rusticali e villesche in dramma secondo le regole dell'antiche tragedie, il che anco nelle cose più gravi riusciva malagevole»⁵; un merito che, a loro avviso, era «fuori dell'esempio degli antichi»⁶. Giordani ribattè prontamente che vi era una poesia più innovativa della favola pastorale, una poesia completamente italiana e senza esempi precedenti. Sorpreso da queste parole, Sigislando intervenne spiegando che «la Pastorale avanti gl'insegnamenti de' Latini e de' Greci fu fatta da Salomone, che tale è la *Cantica*»⁷, e che oltre che i Latini e i Greci nelle egloghe, altri esempi di questo genere letterario

¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 1r.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, f. 2r.

⁴ *Ivi*, f. 2r-v.

⁵ *Ivi*, f. 3r.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, f. 3v.

furono forniti dai Francesi nelle loro Pastorelle; motivi per i quali il dotto si rivolse a Giordani chiedendo: « E ch'altra sorte (di) poesia ha egli la vostra lingua che non ha la latina lingua e la greca?»¹.

Giordani rispose che alludeva alla poesia di Dante Alighieri, «così stimata da' nostri buoni antichi che il Petrarca la predicava per opera sopraumana e divina»². L'anziano dotto era dell'opinione che Dante fosse stato «il trovatore di nuova foggia di poesia»³, colui che «primiero levò dalle bassezze dell'amor profano la nostra lingua ancor pulzella»⁴, traendola «in Cielo a cantar la gloria di colui che governa e muove il tutto»⁵; impresa che a lui stesso, nella *Vita nova*, pareva impossibile. Dopo un breve *excursus* di Naudeo, prese la parola Micalori, il quale controbattè che in realtà «Dante non risolse egli il primo la nostra favella da' mezzi donneschi e d'amore»⁶, poichè «avanti di lui ciò fecero Brunetto Latini nel *Tesoretto* e Francesco da Barberino ne' *Documenti d'amore*»⁷, anche se, siccome queste opere non erano state ancora pubblicate «con le stampe, perciò essi non tolgono la lode a Dante dell'anzianità esser stato egli a liberar questa lingua da' legami d'Amore, essendo in lui più poesia, più politezza e più invenzione che negli altri non è»⁸.

A questo punto Sigislando propose di accantonare momentaneamente la questione della priorità e di constatare «se Dante veramente sia da piacere o no non tanto per la novità quanto per l'altre virtù che a gran poeta si ricercano»⁹.

Alle pungenti parole di Sigislando, che si preparava a dispiegare ai presenti tutti gli «impedimenti»¹⁰ che non gli consentivano di stimare appieno la poesia dantesca, su consiglio di Giordani tutti si disposero in circolo per stare meglio a udirlo e, soprattutto, per rintuzzare energicamente le sue argomentazioni contro il poeta fiorentino.

Il dotto olandese riferì dunque alla brigata l'opinione su Dante ascoltata a Roma da una persona che egli stimava «il più dotto italiano che ci viva»¹¹, ma della quale non farà

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, f. 4v.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, f. 5r.

⁶ *Ivi*, f. 6r.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, f. 6v.

⁹ *Ivi*, f. 7r.

¹⁰ *Ivi*, f. 8v.

¹¹ *Ivi*, f. 9v.

quel nome che egli stesso «per la sua modestia nell'opere sue va celando non altrimenti ch' il fagiano faccia il capo»¹.

L'anonimo letterato – il quale, come sottolineò Sigislando, pur essendo un estimatore di Dante, non era «timido amico del vero»² –, riteneva che nella *Commedia* il poeta fiorentino era incorso in una serie di «solenni marroni»³. Ad esempio esisteva un'insanabile contraddizione tra *Paradiso* VI, 74, dove Giustiniano afferma che «Bruto con Cassio nell'Inferno latra»⁴, e *Inferno* XXXIV, 66, dove a proposito di Bruto si dice «vedi come si storce e non fa motto»⁵.

Altra irremediabile ambiguità vi era poi tra *Purgatorio* XXII, 113, dove Manto è annoverata da Virgilio fra le anime del Limbo, e *Inferno* XX, 55, dove la stessa è presente tra gli indovini della quarta bolgia.

L'olandese si dilungò poi a ricordare che il poeta fiorentino aveva commesso una ancora più grande incongruenza nel XXVI canto dell'*Inferno*; il presunto svarione era stato illustrato a Sigislando da «uno de maggiori litterati»⁶ della curia romana, secondo il quale in quel canto Virgilio, poiché i greci Ulisse e Diomede «sarrebbero stati schivi»⁷ del detto latino di Dante, si rivolge a loro in lingua greca, e li prega, in virtù delle «lodi che di loro egli cantò negli alti suoi versi»⁸, di fermarsi a rispondere alle sue domande.

L'illustre letterato aveva poi fatto notare a Sigislando che era illogico e incoerente che «dopo che Virgilio ha saputo da Ulisse quanto di saper desiderava gli ha commiato con queste parole 'Issa ten' v'ài più non te aizzo'»⁹, poichè se «egli parlava seco in greco idioma come poi lo accommiata con parole lombarde?»¹⁰.

Sigislando continuò la sua requisitoria evidenziando gli errori astronomici commessi da Dante in diversi luoghi del suo poema. Innanzitutto, come si evince da *Purgatorio* II, 1-3 e da *Inferno* XXXIV, 112-115, il poeta fiorentino colloca Gerusalemme «nel mezzo

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, f. 10r.

³ *Ibid.*

⁴ *Paradiso*, VI 76.

⁵ *Inferno*, XXXIV 66.

⁶ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 11v.

⁷ *Ivi*, f. 12 r.

⁸ *Ivi*, f. 12v.

⁹ *Ivi*, f. 14r.

¹⁰ *Ibid.*

della terra, sotto il circolo di merigge»¹, e quindi «sotto lo Equinoziale»², ma poi, trovandosi sul monte del Purgatorio, dichiara che il sole nascente «gl'appariva di mano sinistra»³

Nel canto XXII, 151-153 del *Paradiso*, inoltre, Dante dice di aver guardato la Terra e di averla vista tutta «da' colli alle foci»⁴, e, nel canto XXVII, 82-83 della stessa cantica, «raccontando di aver fatto il medesimo»⁵, dichiara di aver scorto il «varco folle d'Ulisse, e di qua presso il lito nel qual si fece Europa dolce carco»⁶. Ma – incalzava Sigislando – chi «è quegli tanto Cimone che non sappia che il globo terrestre a chi dall'ottava spera il rimirasse parrebbe un picciolissimo e confuso e quasi non visibile corpicciuolo?»⁷.

Tornando, infine, all'*Inferno*, l'olandese concluse la sua invettiva rilevando ai suoi compagni la contraddizione esistente tra il canto XIV e il canto XVI della cantica, dato che in essi, riferendosi alla pioggia di fuoco che castiga i dannati, il poeta nel XIV canto dichiara che essa cade «d'un cader lento»⁸ e nel XVI che «saetta»⁹.

Il dialogo entra a questo punto nel vivo della *querelle* dantesca, e gli altri componenti della brigata diedero prova di grande amore verso la poesia di Dante, impegnandosi con ardore a difendere quest'ultima dalle ruvide accuse di Sigislando.

Iniziò a rispondere alle critiche esposte da quest'ultimo, l'anziano pesarese Giulio Giordani, il quale affermò chiaramente che Dante non si contraddice dicendo che Bruto «non fa motto»¹⁰ e «latra»¹¹ perché 'far motto' significa 'parlare' mentre 'latrare' significa 'dolarsi come un cane', per cui «può sicuramente d'alcuno dirsi che e' latri non dovendosi per conseguenza conchiudere che faccia motto, e così al rovescio»¹².

Passando alla questione di Manto, collocata da Dante prima nell'*Inferno* e poi nel Purgatorio, intervenne a tal proposito Naudeo, il quale basandosi sulle «postille marginali»¹³ dell'edizione della *Commedia* curata dagli Accademici della Crusca,

¹ *Ivi*, f. 15r.

² *Ivi*, f. 16r.

³ *Ivi*, f. 15r.

⁴ *Paradiso*, XXII 153.

⁵ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 33r.

⁶ *Paradiso*, XXVII 82-84.

⁷ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. ff. 33r-v.

⁸ *Inferno*, XIV 28.

⁹ *Inferno*, XVI 16.

¹⁰ *Inferno*, XXXIV 66.

¹¹ *Paradiso*, VI 74.

¹² Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 37v.

¹³ *Ivi*, f. 49r.

afferme che la figlia di Tiresia indicata da Dante nel ventiduesimo canto del *Purgatorio* in realtà non è Manto ma Dafne.

Su invito di Sigislando, prese allora la parola Micalori, il quale si propose di chiarire la contraddizione dantesca che riguarda il fatto che Virgilio, fingendo di essere Omero, dapprima parla con Ulisse e Diomede in greco, e poi, come scordatosi di ciò, si congeda da loro in lombardo. Il dotto Micalori spiegò ai presenti che, a suo avviso, Ulisse e Diomede sarebbero stati «schivi del detto di Dante»¹, in quanto quest'ultimo, come egli stesso accenna nel XIV canto del *Purgatorio*, non era ancora un poeta abbastanza famoso per poter trattare con quegli eroi, i quali, peraltro, avrebbero disprezzato la sua favella fiorentina, poiché essa «non era ancora con le nobili da andar del pari come poi fu per la sua penna»². Secondo Micalori, Virgilio, dinanzi a Ulisse e Diomede, non aveva avuto bisogno di fingersi Omero, non solo perché i due eroi intendevano bene il latino, ma anche perché lo stesso poeta latino, citandoli e lodandoli più volte nei versi dell'*Eneide*, era da loro ben conosciuto. Riguardo al presunto parlare lombardo di Virgilio, poi, Micalori dichiarò non solo che, nel testo dantesco, quel «lombardo»³ sarebbe in realtà un vocativo indirizzato al poeta latino, ma anche che l'espressione «Istra ten va; più non t'adizzo»⁴, è costituita da parole «fiorentine e toscanissime»⁵.

Micalori proseguì la sua apologia tornando sulla questione astronomica sollevata da Sigislando. A tal proposito, il dotto affermò non solo che Dante «potè bene [...] quanto alla longitudine far Gerusalemme nel mezzo della Terra nel nostro Emispero»⁶ ma anche che «il Poeta giamai pensò»⁷ che «il monte del Purgatorio, così come Sion, è stato balestrato sotto l'equatore»⁸.

Il medesimo Micalori, passò poi a «l'altra obiezione fatta pure a Dante, cioè come essendo egli nella ottava spera potesse discernere molti particolari della terra»⁹. Secondo il dotto, l'unica spiegazione possibile a tale accadimento era costituita dal fatto che Dante fosse già trasumanato.

¹ *Ivi*, f. 68r.

² *Ivi*, f. 68v.

³ *Inferno*, XXVII 20.

⁴ *Ivi*, 21.

⁵ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, f. 78v.

⁶ *Ivi*, f. 84r.

⁷ *Ivi*, f. 85r.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, f. 93r.

Sigislando riprese allora la parola, facendo notare alla brigata che nessuno aveva risposto alla sua obiezione circa la contraddizione esistente tra il XIV e XVI canto dell'*Inferno*. Naudeo controbattè dunque che, tra i versi danteschi, non esisteva alcuna incoerenza, in quanto il 'cader lento' e il 'saettare' del fuoco si spiegano alla luce del fatto che nel girone dei violenti erano puniti, in modo differente, tre specie di peccatori: i «violenti a Dio, alla Natura, e all'Arte»¹.

La conversazione si concluse con la richiesta, da parte di Sigislando, di rivedersi l'indomani al fine di poter continuare a discorrere della poesia dantesca.

Così finisce il primo libro.

Libro secondo

Nel secondo libro entrarono a far parte dell'erudita brigata altri tre personaggi: Giulio Veterani, Giovan Leone Sempronio e Aurelio Corboli, giovani urbinati «ne' quali»², come scrive Ubaldini, «la [...] Città ben' a ragione ha fondate altissime speranze»³.

Visto che tutti «si misero a riguardare il Sligilando, in sembante di aspettare il suo favellare»⁴, il dotto olandese ricominciò a disquisire sulla poesia dantesca, affermando che, «ancorchè concediamo che Dante non si sia mai contraddetto, non però resta ch'egli non sia difettoso almeno per l'oscurità la quale in molti luoghi toglie ogni lustro al poema»⁵. Nello specifico Sigislando rese oggetto della sua trattazione le «enimmatiche traslazioni»⁶ della *Commedia*, un «difetto»⁷ che, a suo avviso, non era di minima importanza, «richiedendosi a' poeti, i quali ragionano con gente dotta e indotta, l'esser da tutti intesi»⁸.

Il dotto olandese iniziò quindi a esaminare l'oscurità presente ai versi 67-78 del XXXIII canto del *Purgatorio*, dove Dante scrive che i pensieri mondani, al pari

¹ *Ivi*, f. 99r.

² *Ivi*, f. 101r.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, f. 104r.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, f. 104v.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

dell'acqua del fiume Elsa, hanno indurito la sua mente, e il piacere che egli ha trovato in essi, come «un Piramo alla gelsa»¹, ha ottenebrato il suo intelletto. Secondo Sigislando lo stesso Dante, resosi conto di essersi espresso in modo troppo ermetico, per spiegare ciò che aveva voluto far intendere con le espressioni «acqua d'Elsa»² e «Piramo alla gelsa»³, aveva soggiunto, quasi interprete di se stesso, che il suo intelletto era «'impetrato' e 'tinto'»⁴.

Al verso 43 del medesimo canto, inoltre, compare la famosa espressione «cinquecento diece e cinque»⁵, che, secondo Sigislando, pare formasse «la parola DUX, le di cui lettere secondo l'uso de' Latini rilevano così fatto numero e che per tal Duce s'intende Arrigo sesto Imperadore»⁶. Sigislando fece notare ai presenti che, seppure fosse concessa a Dante la licenza di mescolare il latino col volgare, la parola «DUX»⁷ non era stata formata «secondo l'ordine e la giacitura degli elementi»⁸, visto che, in base ad esse, «bisognerebbe aver detto un cinquecento cinque e diece, e non 'un cinquecento diece e cinque'. Il che non solo veniva richiesto dall'ordine degli elementi ma dall'ordine eziandio numerario de' Latini, che al numero maggiore avanti por sogliono il minore»⁹.

Sempre nello stesso canto, poi, Sigislando asserì che i versi 46-51 costituiscono un terribile «miscuglio di sacro e profano»¹⁰. Le favole mitologiche di Temi e Sfinge, infatti, secondo l'olandese «tanto stanno bene in bocca di Beatrice quanto sta bene a Virgilio il dirsi dell'ali di Lucifero il principio dell'Inno della Croce del Salvatore 'Vexilla regis prodeunt'»¹¹.

Altra gravissima oscurità era presente, secondo Sigislando, ai versi 13-14 del *Paradiso*, dove il poeta fiorentino «volendo significare che Bice o Beatrice è sua Donna e Signora dice 'che s'indonna di tutto me, per B. per ice'»¹².

¹ *Purgatorio*, XXXIII 69.

² *Purgatorio*, XXXIII 67.

³ *Ivi*, 69.

⁴ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 106r.

⁵ *Ivi*, 43.

⁶ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 107r.

⁷ *Ivi*, f. 107v.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, f. 108r.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, f. 108v.

Altra metafora ambigua e oscura compare, secondo Sigislando, nel XXIX canto dell'*Inferno*, dove il poeta fiorentino, malagevolmente, per «orto»¹ intende la città toscana di Siena.

Ancora più oscuro è il verso 120 del XIX canto del *Paradiso*, dove Dante volendo intendere che il re di Francia, Filippo il Bello, rimase ucciso dalla ferita di un cinghiale durante una battuta di caccia, scrive che egli morì «di colpo di cotenna»². Ma ciò, secondo Sigislando, «è giusto come se si dicesse che un toro (verbigrazia) o un leone avesse ferito alcuno colla pelle havendolo fatto col corno o colle zampe»³.

Al verso 139 del IV canto dell'*Inferno*, poi, Dioscoride viene appellato «accoglitore del quale»⁴ come «se l'erbe e fiori solo avessero qualità e l'altre cose no»⁵.

Ma, secondo Sigislando, l'apice delle oscurità viene raggiunto da Dante nel XVIII canto del *Paradiso*. Il dotto olandese raccontò, infatti, ai presenti di aver chiesto al suo amico erudito della corte romana, innanzitutto, se con l'espressione 'viver solo' Dante indichi un uomo celibe o un eremita, e poi, se con la voce 'salti' il poeta fiorentino vuole significare dei 'balli' o, come nell' XI⁶ canto del *Paradiso*, dei 'boschi' o delle 'selve'. L'erudito aveva dunque spiegato a Sigislando che con «colui che volle viver solo e che per salti fu tratto al martirio»⁷, il poeta fiorentino intende indicare San Giovanni Battista.

Sigislando continuò imperterrito la sua lista di accuse, sciorinando le «storie false»⁸ inserite da Dante all'interno del suo poema. Il poeta fiorentino, infatti, aveva affermato che Ugo Chiapetta era figlio di un beccaio di Parigi; che a far giustizia alla «vedovella»⁹ non fu Adriano ma Traiano; che il poeta latino Stazio fu tolosano; che «il conte Ugolino fu rinchiuso nella torre della fame con quattro figliuoli, sapendosi che furon due figliuoli e due nipoti»¹⁰. Inoltre, come aveva fatto notare a Sigislando il suo dotto amico, nel XXVII canto del *Paradiso*, Dante denomina il Capricorno «capra del ciel»¹¹, non chiamandosi mai così «da nessun Poeta, né altro autore volete greco o latino

¹ *Inferno*, XXIX 129.

² *Paradiso*, XIX 120.

³ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 110v.

⁴ *Inferno*, IV 139.

⁵ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 110v.

⁶ Nel codice è indicato, erroneamente, il canto XXII.

⁷ *Paradiso*, XVIII 134-135.

⁸ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 112v.

⁹ *Purgatorio*, X 77.

¹⁰ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 113r.

¹¹ *Paradiso*, XXVIII 69.

o vogliate Toscano»¹. Nella prima cantica, infine, Dante chiama ‘emispero’ la metà del primo cerchio infernale, e «così ‘sfere’ i quattro Cerchietti nel fondo del detto Inferno»².

Intervenire allora Micalori, il quale mostrò a Sigislando che le predizioni di Dante sono degne «d’ogni lode»³. Nel XIX canto del *Paradiso*, infatti, dove si racconta della morte di Filippo il Bello, re di Francia, Dante profetizzò «una cosa 14 anni inanzi»⁴, visto che, come raccontato da Giovanni Villani, il sovrano morì durante una partita di caccia, ferito da un cinghiale, nell’anno 1314, e il poeta fiorentino, quindi, «finge che questo fossegli detto nel cielo di Giove l’anno 1300»⁵, mentre, per «pure interpretare questo luogo all’usanza degli indovini»⁶, secondo Micalori, in questo punto Dante utilizza il termine ‘cotenna’ – che nel dizionario della Crusca significava propriamente ‘pelle del porco’ – prendendo «il continente per il contenuto»⁷; per quanto riguarda l’oscura profezia del «cinquecento diece e cinque»⁸, presente nel XXXIII canto del *Purgatorio*, Micalori dichiarò che tutti i commentatori «riducendo le note numerate alla latina in forma di lettere dicono che forma DVX, e poi la V ponendola anteriore alla X formano la parola DVX»⁹. Secondo il dotto, in questo punto i commentatori avevano imitato l’esegesi del vescovo cristiano Haymone, il quale «disse che 666, nome della Bestia della Apocalipse, significava DICLVX, all’uso de’ latini pigliando in numeri per lettere»¹⁰, oppure che, volendo Dante contrapporre il «cinquecento diece e cinque»¹¹ al 666 dell’*Apocalisse*, i commentatori intesero DVX come il contrario di quel «nome che esplicò essere della bestia dell’Apocalipse Areta, ‘κακὸς ὁ δὴγός’, cioè in latino ‘pravus dux’»¹².

Il dibattito si concentrò allora sulla questione relativa ai versi 46-51 del XXXIII canto del *Purgatorio*, i quali – come già detto in precedenza – secondo Sigislando, «sono oscuri essendoci per entro un certo miscuglio di sacro e di profano, di favole e d’istorie, di Sansone e di ninfe che [...] non aggrada alle purgate orecchie»¹³. Il dotto olandese spiegò,

¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 114r.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, f. 135v.

⁴ *Ivi*, f. 136r.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Purgatorio*, XXXIII 43.

⁹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 136v.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Purgatorio*, XXXIII 43.

¹² Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 136v.

¹³ *Ivi*, f. 143r.

infatti, a Micalori che in quel punto del testo Dante pareva si fosse riferito alle parole usate da Sansone nel *Libro dei Giudici*¹. Quel danno di pecore e di biade fu, infatti, causato da quelle «Volpi che colla coda affocata arsero la raccolta de' Filistei»², poiché questi ultimi non seppero risolvere l'enigma posto loro dal giudice biblico, sicchè – asseriva Sigislando – , «ragionevolmente è detto che sia oscurità in quei versi per lo mescolio di sacro e di profano, di ninfe e di Sansone»³.

Riprese la parola Micalori, secondo il quale nel *Libro de' Giudici* è narrato che, in realtà, «volendo Sansone visitare la sua moglie che era Filistea fu dal socero impedito, e che perciò irato si vendicò di lui coll'oltraggiare tutti i Filistei nelle loro possessioni»⁴. Pertanto, secondo Micalori, Dante «non può avere avuto riguardo in quei terzetti a Sansone non essendo le parole che si presuppongono solo dette di Sansone, né le pecore e le biade avendo che partire con l' 'Enimma forte' di Sansone»⁵.

Micalori proseguì la sua arringa, prendendo in esame la presunta oscurità dantesca relativa ai versi 130-136 del XVIII⁶ canto del *Paradiso*. Secondo il dotto, se quel «viver solo»⁷ si intende «per celibe o per solitario, o per l'uno e l'altro»⁸, in ogni caso, è chiaro che «tutte insieme e disunte si ponno adattare al Battista»⁹. Inoltre, visto che il Santo visse nel deserto, con il termine 'salti' bisogna necessariamente intendere 'balli' e non 'boschi', sicchè «tanto un dotto quanto qualsiasi altro potrà agevolmente intendere questa voce 'salti' per quello che qui vale e non per altro significato lontano dalla lingua nostra, non usato che una volta da Dante»¹⁰.

Micalori concluse il suo discorso apologetico, prendendo in esame la presunta oscurità dantesca che riguarda i versi 67-69 del XXXIII canto del *Purgatorio*. Visto che, non solo tutti i commentatori di Dante, «che sono un numero grandissimo»¹¹, ma anche Boccaccio, nel *De montibus, lacubus, fluminibus, stagnis et paludibus, et de nominibus maris*,

¹ Giuliana Angiolillo (*op.cit.* p. 24) ci informa che Sigislando fa riferimento al *Libro dei Giudici*, XIV, 12, dove Sansone dice ai Filistei: «Proponam vobis problema, quod si solveritis mihi intra septem dies convivij, dabo vobis triginta sindones et totidem tunicas».

² Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 144r.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, f. 146r.

⁵ *Ibid.*

⁶ Come riportato anche da Giuliana Angiolillo (*op.cit.* p. 25) nel ms. è indicato, per errore, canto XVII.

⁷ *Paradiso*, XVIII 134.

⁸ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 155v.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, f. 156v.

¹¹ *Ivi*, f. 160v.

racconta «che l'acqua del fiume Elsa impietrisce ciò che vi si mette»¹, chi non sa – proseguiva Micalori – «che 'impetrire' sta per 'instupidirsi'?»², e ancora, chi «non sa che di bianco essendo trasformato, ha ancora deteriorato sua condizione?»³.

A questo punto, fecero il loro ingresso, nella sala dove risiedeva la brigata, alcuni giovani olandesi e fiamminghi, i quali offrirono ristoro al gruppo di eruditi, offrendo loro confetti e ottimi vini.

Riprese poi la parola Sigislando, il quale, poiché Naudeo, con l'astenersi dal vino, era «fuori dal sospetto di haver poca memoria»⁴, si rivolse a quest'ultimo invitandolo a continuare il dibattito sulla poesia dantesca.

Naudeo iniziò a discorrere riguardo la presunta falsificazione operata da Dante realtivamente alla patria del poeta latino Publio Papinio Stazio. Secondo Naudeo, «si sa che era costante opinione appresso le genti litterate di tre o quattrocento anni sono che egli fosse di Tolosa»⁵. Ecco, dunque, che Dante non fu «falsificatore d'Istorie ma si bene seguittatore là dove non aveva altra scorta né guida dell'opinione delle persone, la quale o poco o non mai suole ingannare chi le s'accosta»⁶.

Naudeo continuò il suo discorso apologetico, affermando che per «maggior decoro [...] può il Poeta e giungere e sminuire»⁷. A tal proposito, secondo il dotto francese, Dante «ottimamente risguardò a questo decoro nella persona del Conte Ugolino nel 33 dell'*Inferno*, ponendo che quei fanciulli che seco morirono di fame fussero tutti e quattro suoi figliuoli, e non due figlioli e due Nipoti, come dicono che veramente fossero»⁸. Naudeo spiegò ai suoi uditori che il conte Ugolino voleva che «le parole ch'egli porgeva al Poeta fosser seme d'infamia all'Arcivescovo Rugero degli Ubaldinj»⁹, e pertanto, se avesse detto che due di quei quattro fanciulli erano suoi nipoti, «non mostrava esser cosa cotanto compassionevole quanto a dir figliuoli [...], e invece di allargare restringeva la compassione e perciò anco l'odio che universalmente procacciava all'Arcivescovo»¹⁰.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, f. 165r.

⁵ *Ivi*, f. 167r.

⁶ *Ivi*, f. 170v.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, f. 171v.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, ff. 172r-172v.

Con molto giudizio, quindi, Ugolino disse a Dante che coloro che perirono con lui, erano tutti suoi figlioli.

L'erudito francese passò poi a esaminare la storia di Traiano e della vedova. Nel X¹ canto del *Purgatorio* l'imperatore romano Traiano, assieme alla Vergine Maria e a Davide, viene additato da Dante quale esempio «di profondissima umiltà»². A testimonianza di questa sua virtù, Dante racconta che l'imperatore si piegò a far giustizia a una vedova cui era stato assassinato il figlio; Naudeo spiegò quindi ai presenti che il poeta fiorentino «non s'inventò egli questo racconto, trovollo così stabilito e dalla credenza universale di quei tempi, come appare nel libro delle novelle antiche, e nell'istorie fatte in versi dagli Imperatori Romani che cita il Mazzoni»³.

Venendo, poi, alla questione presente nel XXVII canto del *Paradiso*, dove Dante, al verso 69, denomina il Capricorno, «capra del ciel»⁴ – espressione che, secondo Sigislando, indicherebbe non il Capricorno ma la capra Amaltea –, Naudeo spiegò ai presenti che i poeti e i pittori considerano il Capricorno «né maschio né femina [...] perché questo Segno è mezzo co' membri caprini e mezzo con quelli di pesce»⁵, ma, considerando le teorie degli astrologi, si apprende che il Capricorno è un segno zodiacale «feminino»⁶. Dante, dunque, «facendo questo Segno femina non lo deteriorò punto ma lasciollo nel suo stato primario, e pratico Astrologo e giudizioso Poeta dimostrossi in seguitar il vero e quelli che soli parlan per verità nelle cose degli astri e de' Segni del Cielo»⁷.

Naudeo concluse la sua difesa, prendendo in esame l'ultima presunta falsità imputata a Dante da Sigislando, ossia «il chiamarsi [...] 'emisperio' la metà di uno de' Cerchi dell'Inferno»⁸. Secondo il dotto francese, tale definizione non è errata in quanto «'spera' appresso i Toscani non sempre si prende per 'globo' ma sovente per li raggi del Sole, come Dante *Purgatorio* 17 e Federico Imperatore chiama la sua donna 'chiarita spera'»⁹. E perciò, secondo Naudeo, «diconsi anche 'spere' i Cerchi del Pozzo di Lucifero»¹⁰.

¹ Nel manoscritto, per errore, viene indicato l'undicesimo.

² Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 174v.

³ *Ivi*, f. 176v.

⁴ *Paradiso*, XXVII 69.

⁵ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. ff. 183r-183v.

⁶ *Ivi*, f. 184v.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, f. 191v.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, f. 192r.

Inoltre, «quelli tre cerchi non sono altrimenti detti tutti ‘spere’ da Dante, ma si bene quella che ‘Giudecca’ si chiama, il quale è sferico veramente (pigliandosi nel comunale significato tal voce), e chi vuol sapere il come e lo ’mperchè si vada e legga il discorso del Giambulari et il dialogo del Manetti che saprallo»¹.

Il dotto francese invitò, dunque, Sigislando a mettere da parte le sue riserve su Dante, ma, uno strepito di tamburi e di trombe, pose fine ai battibecchi della brigata, che, richiesto «qual fosse il rumore»², apprese «che era il Mastro di Campo dell’Aita ch’era venuto ad annunziare al Cardinale che già era apprestato al solito giuoco»³. Tutti dunque «si mossero a corteggiar il Cardinale»⁴, ma con la promessa, richiesta da Sigislando, di proseguire le loro dispute l’indomani.

Così finisce il secondo libro.

Libro terzo

L’ultimo libro inizia con un’amara riflessione sulla condizione umana, la cui infelicità «è tanta che oggi mai quella assuefatti non la riputiamo tale o stimianla natura, ond’è che in qualche modo pur ci dilettiamo dell’istessa miseria»⁵. Prova di ciò è per Ubaldini il fatto che la letizia di quell’amena estate trascorsa dalla brigata in Urbino, «bene tosto fu rivoltata in inconsalibil pianto»⁶. Dopo la partenza del cardinale, infatti, in Pesaro, «di breve malattia»⁷, morì Giulio Giordani, e alla «mancanza di tante e sì belle virtù che si scorgevano nel Giordani»⁸, si aggiunse «la perdita che la Città di Urbino pochi anni appresso fece»⁹ del famosissimo matematico Muzio Oddi. Ubaldini piange poi,

¹ *Ivi*, ff. 192r-192v.

² *Ivi*, f. 194r.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, ff. 194r-194v.

⁵ *Ivi*, f. 196r.

⁶ *Ivi*, f. 197r.

⁷ *Ivi*, f. 197v.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

accoratamente, la scomparsa di Nicola Villani, con la morte del quale «la critica chiuse gli occhi e ogni bella scienza è restata orba et oggimai senza chi la coltivi»¹. Dopo queste terribili disgrazie, si spense poi anche il cardinale Guidi da Bagno, per cui l'autore si domanda «la nobiltà della famiglia e dell'animo suo e le fatiche durate per essa fino dalla sua giovenile età alla più grave vecchiezza, ove sono ite?»². Nonostante ciò, visto che «ha ancora il dolersi una sua consolazione»³, Ubaldini dichiara che per suo e per altrui conforto, seguirà «l'incominciata materia non meno che brevemente che con verità scrivendo quanto quei valent'huomini ancor che d'improvviso potessero convincere l'altrui oppinioni»⁴.

Riprende dunque l'azione del dialogo.

Sigislando riaprì la *querelle* dantesca, ricordando ai presenti che al verso nove del XXV canto del *Paradiso*, Dante impiega la voce 'cappello' «invece della laura poetica»⁵. Secondo il dotto olandese sarebbe «questo un solennissimo grifo se però non fosse più tosto un granchio di Dante mentre così favella, come se fra la Corona e il Cappello non fosse alcuna differenza»⁶.

Rispose a Sigislando Aurelio Corboli, secondo il quale il poeta fiorentino dicendo di voler prendere il 'cappello' intendeva non una corona di alloro ma di lana, in quanto essendo poeta «è un artefice che sol la pace fa per lui e l'ozio»⁷, mentre l'alloro «a gran guerrieri si conveniva, onde l'avevano gl'Imperatori e non persone pacifiche et oziose»⁸.

Intervenne Giovan Leone Sempronio, secondo il quale il poeta fiorentino impiega la voce 'cappello' anziché 'ghirlanda' «perché uomo Cristiano non istia bene il portare in capo corona; e questo è tradizione nella primitiva chiesa e la verità di ciò fu corroborata col sangue da più d'un invitto martire, il quale ripudiando queste terrene coronasi delle celestiali, e nella chiesa indecenza troppo grande sarebbe vedere il capo coronato di spine e l'altre membra tra allegre frondi e tra fiori deliziare, onde ben testimonia Tetulliano che era volgar disciplina de' Cristiani di non coronarsi altrimenti»⁹. Per questo motivo, Dante

¹ *Ivi*, f. 198r.

² *Ivi*, f. 198v.

³ *Ivi*, f. 199r.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, f. 209v.

⁶ *Ivi*, ff. 209v-210r.

⁷ *Ivi*, f. 221v.

⁸ *Ivi*, f. 222r.

⁹ *Ivi*, ff. 225v-226r.

«vuole quasi per premio del suo poema il cappello e quasi ammaestrasse che non gli si dovea la Corona, la qual è cosa profana»¹, chiama la sua opera *poema sacro*.

Rispose a Sempronio Giulio Veterani, il quale ricordò ai presenti la consuetudine «che s'incoronino i Poeti Cristiani, il Petrarca 'sendo in Roma stato coronato da Stefano Colonna»², e, oltre a ciò, dichiarò di non essere persuaso «che Dante avesse questo riguardo, dicendo egli nel principio del *Paradiso* ad Apollo 'Venir vedrami al tuo diletto legno / E coronarmi allor di quelle foglie / Che la materia e tu mi farai degno»³.

Sempronio controbattè a Veterani che di «Apollo e dell'alloro sul primo canto del *Paradiso* si ragiona quasi ancor profano»⁴ e che Dante dunque «a ragione ricusò la ghirlanda dello alloro e prese il cappello, hornamento dicevole all'huomo libero dalla servitù del diavolo e che a ragione poteva prendere in Chiesa come egli stesso dice di haver bramato»⁵.

Sigislando ricordò allora ai presenti che ai versi 70-72 del XXXII canto del *Paradiso*, Dante ragionando della grazia divina, afferma «che tal grazia s'incappella»⁶. Il dotto olandese chiese quindi ai presenti che gli fosse spiegato «perché tal grazia s'ha più a incappellarsi che calzarsi o infarsettarsi»⁷.

Su invito di Micalori, rispose a Sigislando il giovane Veterani, secondo il quale, Dante in quei versi del *Paradiso*, vuol fare intendere «ch'a Dio piace ci dà la sua grazia acciò possiamo goder della vita eterna senza nullo antecedente nostro merito o demerito. E ciò dicesi ad imitazione di San Paolo nell'epistola a' Romani prova coll'addurre misticamente l'esempio della Dilezione di Dio verso Giacob e dell'odio ch'e' portava ad Esaù»⁸. Dante, dunque, «disse il lume altissimo della grazia s'incappella, cioè si colora o si sopra infonde, tirando bene la metafora perché il colore si fa dal lume»⁹, e, considerando quanto detto dai filosofi antichi, il poeta fiorentino «potè dire che il lume della grazia si colorasse, essendo secondo essi una flussione e non altro il colore che

¹ *Ivi*, f. 226r.

² *Ivi*, f. 227v.

³ *Ivi*, f. 229r.

⁴ *Ivi*, f. 229v.

⁵ *Ivi*, f. 233r.

⁶ *Ivi*, f. 236v.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, ff. 238r-238v.

⁹ *Ivi*, ff. 240v-241r.

racconta Aristotele. O pure disse, come esplica il Vellutello, s'incappella cioè s'incorona, essendosi detto cappello per corona di sopra»¹.

Sigislando, dopo aver dichiarato che la questione gli era oramai chiara, aggiunse che voleva gli si spiegassero i versi 76-81 del mesedimo canto, in quanto Dante, dopo aver detto «che nel Principio del Mondo bastava per salvarsi l'innocenza e la fede de' parenti»², afferma che per i maschi è necessaria la circoncisione, «ove quell' 'innocenti penne', s'intende per l'età puerile con qual somiglianza nol so»³.

Rispose a Sigislando Corboli, secondo il quale, il senso di questi versi sarebbe che convenne «a maschi che hanno l'innocenti penne con la circoncisione acquistar virtù»⁴.

Così finisce il terzo libro.

¹ *Ivi*, f. 241r.

² *Ivi*, f. 241v.

³ *Ivi*, f. 242r.

⁴ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 243v.

3.2.3 Esegesi del primo libro

[4v - 226r-v] *I personaggi di Giulio Giordani e Aurelio Corboli si rendono portavoce di un originale punto di vista riguardo la denominazione del poema dantesco quale 'Divina Commedia', definita in tal modo non da Boccaccio bensì da Petrarca, secondo il quale l'opera del poeta fiorentino sarebbe in realtà frutto dell'azione di un'entità sovraumana e divina.* Il dialogo di Ubaldini inizia riportando una singolare opinione riguardo alla denominazione del poema dantesco, che, com'è noto, sin dal 1555, cioè dalla pubblicazione dell'edizione fiorentina curata da Ludovico Dolce, è chiamato *Divina Commedia*¹. Il fatto che l'aggettivo 'divina' «fu applicato all'opera da Boccaccio nella biografia dantesca»², costituisce un dato scontato all'interno della nostra tradizione esegetica, ma Ubaldini, seppur consapevole di tale atto, attribuisce «la prima origine di questa intitolazione»³ a Petrarca. A f. 4v de *Il Giordano*, infatti, lo studioso urbinato afferma che Petrarca definiva la *Commedia* «opera sopraumana e divina», e che così «le è rimasto il glorioso cognome»; sul finire del dialogo, poi, all'interno dei ff. 226r-v, Ubaldini riprende la questione dichiarando che, secondo Petrarca, nei vv. 52-54 del XXIV canto del *Purgatorio*, riferendosi all' «Amor» che «ditta dentro»⁴, Dante avrebbe inteso, in realtà, lo Spirito Santo, e che in base a questa interpretazione, il poeta aretino avrebbe denominato il poema *Divina Commedia*, facendo in modo che «Boccaccio e tutti gli altri impararono di dare Titolo sì sovraumano all'opera grande di questo Poeta». Nell'ultima parte di f. 226v, inoltre, Ubaldini indica la fonte di tale ragguaglio, ossia un «savio huomo» che imparò «tale ammaestramento» dallo stesso Petrarca «e volle farne memoria, colla penna, in un libro che ancora dice l'Ottonelli ritrovarsi in Modena manuscritto». All'interno delle *Annotazioni alla Divina Commedia* di Ubaldini – trascritte, come già detto, da Guido Vitaletti – lo studioso urbinato ci informa, al riguardo, più nel dettaglio: il letterato cinquecentesco Giulio Ottonelli, in un *Discorso* nel quale prendeva le difese di Tasso contro gli Accademici della Crusca, racconta che, all'interno di un antichissimo manoscritto posseduto dal conte Sertorio Sertorj di Modena, aveva letto che «una fiata,

¹ Cfr. Bellomo, 2008 p. 158.

² Bellomo, 2008 p. 158.

³ Vitaletti, 1924b p. 12.

⁴ *Purgatorio*, XXXIII 53-54.

essendo richiesto al famoso uomo messer Francesco Petrarca l'opera di Dante da un cotal pisano molto di quella studioso e intendente, il quale l'era ito a visitare mentre e' stava in Lombardia a Milano, egli di subito diede a chi gliel'aveva domandato, la *Monarchia* dello stesso autore; ma costui disse voler la *Commedia*. Al che disse il Petrarca, facendo sembante di meraviglia, che non gli pareva opera di Dante la *Commedia*, ma bensì dello Spirito Santo»¹. Leggendo le pagine di Ottonelli da cui Ubaldini ha tratto tale notizia², ci si rende conto che lo studioso urbinato ha mutuato l'interpretazione attribuita a Petrarca dei famosi versi del *Purgatorio*, rivolti da Dante a Buonagiunta Orbicciani, dall'opera del letterato cinquecentesco, il quale, dopo aver concluso il racconto del dotto pisano riferendo che, secondo Petrarca, Dante in quei versi, parlando dell' «Amor [...] ch'e' ditta dentro»³, intendeva lo Spirito Santo, dichiara che, secondo il poeta fiorentino, «le cose sottili, e profonde, che egli hà trattate, o tocche in quel suo poema, non si possono conoscere, e intendere senza special grazia»⁴ di quest'ultimo. Credo sia verosimile che il punto di vista di Giulio Ottonelli sia rimandabile all'esegesi del figlio di Dante, Pietro Alighieri, il quale nel suo *Comentum* al poema, in riferimento ai versi citati, scrive che «auctor, ut ostendat quomodo quilibet scribens poetice latine vel vulgariter debet primo moveri non simpliciter a se ipso sed ab illa punctali interius nos ad talia incitante, quam Yeronimus in prohemio Biblie vocat *energiam*, Statius vero in principio sui Thebaidos vocat *oestrum*, Gualfredum in eius *Poetria* eam vocat *intrinsecam lineam cordis*»⁵. Opinione che sarà poi contraddetta da Benvenuto da Imola, il quale nelle sue chiose, riguardo «a quando Amore spira»⁶, scrive che «non intellegas de amore divinae gratiae, sicut quidam falso exposuerunt, immo de amore lascivo»⁷.

¹ Vitaletti, 1924b p. 12.

² Cfr. Giulio Ottonelli, *Discorso sopra l'abuso del dire «Sua Santità»*, 1586 pp. 40-44.

³ *Purgatorio*, XXIV 53-54.

⁴ Giulio Ottonelli, *Discorso sopra l'abuso del dire «Sua Santità»*, 1586 p. 44.

⁵ Cito l'ultima redazione del *Comentum* del figlio di Dante, datata tra il 1359 e il 1364 – e non ancora edita –, dalla scheda 'Commentary' contenuta nel database Dartmouth Dante Project, accessibile in linea all'indirizzo dante.dartmouth.edu [visitato in data 05/10/2022].

⁶ Cito il commento di Benvenuto da Imola - non ancora edito – dalla scheda 'Commentary' contenuta nel database Dartmouth Dante Project, accessibile in linea all'indirizzo dante.dartmouth.edu [visitato in data 05/10/2022].

⁷ Cito questa chiosa del commento di Benvenuto da Imola dalla scheda 'Commentary' contenuta nel database Dartmouth Dante Project, accessibile in linea all'indirizzo dante.dartmouth.edu [visitato in data 05/10/2022].

[4v - 5r - 6v] *L'autore realizza un elogio dell'impresa compiuta da Dante: utilizzare la nostra lingua come strumento per esprimere ciò che sembra inenarrabile, ossia la beatitudine del Paradiso.*

Subito dopo questo singolare ragguaglio, Ubaldini – attraverso i personaggi di Giordani e Micalori – loda Dante che «primiero levò dalle bassezze dell'amor profano la nostra lingua ancor pulzella, come che questo fatto a lui stesso nel libro della *Vita nuova* paresse impossibile, e trassela in Cielo a cantar la gloria di colui che governa e muove il tutto [...], onde egli a ragione può dire 'L'acqua che io prendo, giamai non si corse'»¹. Il passo della *Vita nuova* a cui Ubaldini si riferisce è presente nel capitolo XXVIII del libello giovanile. Qui il poeta fiorentino racconta che mentre era impegnato nella stesura della canzone *Sì lungiamente*, viene a sapere che Beatrice è stata chiamata da Dio a occupare il suo 'giusto posto', cioè, come ci spiega Donato Pirovano, «a partecipare eternamente della gloria celeste [...] insieme alla schiera di anime radunate attorno al vessillo [...] della regina [...] dei cieli Maria, che la gentilissima venerò con speciale devozione nelle sue invocazioni»². Nel testo del libello, dopo la sua dipartita, la gentilissima è chiamata da Dante «Beatrice beata»³, e secondo Pirovano, questa evidente paronomasia, «esprime il nuovo stato della donna, ora creatura celeste, che gode quella beatitudine semanticamente sottintesa nel suo stesso nome»⁴. La morte di Beatrice, infatti, verrà in seguito «presentata indirettamente nella canzone *Li occhi dolenti* come una vera e propria assunzione»⁵, e questo evento, per Dante, è inenarrabile⁶. Di questa reticenza, il poeta fiorentino fornisce ai lettori tre ragioni, e nella seconda di esse, Dante rivela che la morte della sua donna, «o meglio la sua assunzione al cielo»⁷, è un evento soprannaturale che la sua lingua «al momento presente non può ancora adeguatamente narrare»⁸. Ciò, come ha osservato anche Pirovano, si ricollega a quanto il poeta fiorentino esprimerà nell'ultimo paragrafo del libello. Nella chiusa della *Vita nuova*, infatti, Dante rivela «il proposito di scrivere di Beatrice ciò che non è mai stato scritto di nessuna

¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. ff. 4v-5r-6v.

² *La Vita nuova*, 2015 p. 228 n.XXVIII 1-3.

³ *Ivi*, p. 228.

⁴ *Ivi*, p. 228 n.XXVIII 1-3.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. *ibid.*

⁷ *La Vita nuova*, 2015 p. 228 n.XXVIII 1-3.

⁸ *Ivi*, p. 229 n.XXVIII 1-3.

donna»¹, annunciando quindi l'allestimento «di un progetto più grande, un testo veramente degno di colei che vive beata nell'Empireo»².

Il sopraccitato verso del II canto del *Paradiso*, ossia «L'acqua che io prendo giamai non si corse»³ – dove Dante mostra di ignorare, o quantomeno di dispregiare le altre rappresentazioni medievali della sede celeste⁴ –, è commentato da Ubaldini anche nelle sue *Annotazioni*. Qui lo studioso urbinato ritiene, infatti, che Dante, in questo punto del suo poema, abbia imitato quanto scritto dal poeta e astrologo latino Manilio nei vv. 135-139 del secondo libro degli *Astronomica*⁵, in cui l'autore si vanta del fatto «che il trattamento delle cose celesti è solo da lui cantato»⁶. L'analogia tra Dante e Manilio era stata già rilevata da Iacopo Mazzoni nel quarto libro della sua *Difesa*. Nella fattispecie, Mazzoni giustifica il poeta fiorentino, il quale, come Manilio, in questo verso aveva rivolto una lode verso se stesso, affermando che tale atteggiamento può rivelarsi utile se attuato «per incitare e spronare gli animi degli ascoltanti»⁷. Secondo il critico cesenate, Dante era incorso in questo errore, al fine «d'eccitare, e di spronare gli altri alla Poesia»⁸; con tale proposito, infatti, nel sopraccitato luogo del *Paradiso*, il poeta fiorentino aveva «imitato Pindaro, Horatio, Manilio, e Propertio, gloriandosi d'haver poetato intorno a cose nuove»⁹.

[8v] In questa sezione del dialogo l'autore fa riferimento alla lettura dei più importanti esegeti che hanno difeso Dante dalle critiche cinquecentesche.

Come riportato anche da Aldo Vallone (*op.cit.* p. 530), ne *Il Giordano o vero Nuova difesa di Dante*, Ubaldini si rifà spesso all'esegesi dantesca di Iacopo Mazzoni, di Girolamo Zoppio e di Orazio Capponi¹⁰. Come scrive Vallone, infatti, lo studioso

¹ *Ivi.*, 2015 p. 287 n.XLII 1-3.

² *Ivi.*, 2015 pp. 287-288 n.XLII 1-3.

³ *Paradiso*, II 7.

⁴ Cfr. *Inferno*, 1980 p. 19 n.7; cfr. *Inferno*, 2021 p. 47 n.7-9.

⁵ Cfr. Vitaletti, 1924b p. 43.

⁶ Vitaletti, 1924b p. 43.

⁷ Iacopo Mazzoni, *Della Difesa della Comedia di Dante*, IV, 47, 1688 p. 181. Cito il testo del secondo volume della *Difesa* da un esemplare della sua *editio princeps* presente nella Biblioteca Universitaria di Napoli. Anche se questo volume fu dato alle stampe dopo la morte di Ubaldini, come già detto precedentemente, lo studioso urbinato conosceva bene il testo della seconda parte, e molto probabilmente, ebbe un ruolo importante nella sua edizione secentesca.

⁸ *Ivi.*, p. 185.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Credo valga la pena sottolineare, e ricordare, che come si legge nella voce su Orazio Capponi del DBI (cfr. Barbiche, 1976 p. 87) l'esegesi dantesca di quest'ultimo, ossia la *Risposta alle cinque prime particelle delle Considerazioni* – con cui Capponi controbatteva alle argomentazioni espresse da Belisario Bulgarini in difesa dell'avversario di Dante, (il sedicente) Ridolfo Castravilla –, è ancora oggi inedita. Dell'opera di

urbinate entra spesso «in polemica coi contemporanei (Zoppio, Capponi, Mazzoni, ecc.) e non concede requie: li cita, li commenta, e poi ritorna alla sua opinione»¹. Nella fattispecie, è a f. 8v del dialogo che Ubaldini, attraverso la voce di Sigislando, menziona esplicitamente l'esegesi dantesca di Girolamo Zoppio e di Iacopo Mazzoni riguardo ad alcune questioni critiche, ossia «se la Commedia di Dante sia buona poesia o no, e se sia ben chiamata così e perché se conforme agl'insegnamenti poetici sia fabbricata»², affermando di rapportarsi, riguardo a ciò, agli apologisti Zoppio e Mazzoni, i quali «dottissimamente n'hanno scritto»³.

Nel primo libro del dialogo lo studioso urbinate controbatte alle accuse, rivolte a Dante da Nicola Villani, riguardo alle presunte contraddizioni esistenti nella *Commedia*.

[11r - 37v - 44r-v - 46r-v] *I personaggi di Sigislando, Giordani e Naudeo disquisiscono intorno alla contraddizione dantesca che riguarda la figura di Bruto, presentato nella Commedia come un dannato che, in un primo momento, si lamenta emanando urla dolenti, e poi, è completamente silente. Entrambi i contendenti principali della querelle espongono le loro tesi rispettivamente confutando e avallando l'esegesi di Iacopo Mazzoni.*

La prima contraddizione presa in esame, riguarda quanto scritto da Dante a *Paradiso* IV, 74, dove Giustiniano afferma che «Bruto con Cassio nell'Inferno latra»⁴, e a *Inferno* XXXIV, 66, dove a proposito di Bruto si dice «vedi come si storce e non fa motto»⁵. Il personaggio di Sigislando riporta l'opinione, espressa a tal riguardo, da Iacopo Mazzoni, il quale, nel capitolo sessantaseiesimo del terzo libro della sua *Difesa*, a

Capponi possediamo due copie manoscritte: «una presso la Biblioteca comunale di Siena (ms. G, IX, 54), che è la stessa menzionata da P. Serassi (*La Vita di Iacopo Mazzoni*, Roma 1970, p. 72 n.4) come posseduta dall'abate Giuseppe Ciaccheri; un'altra, datata dalla villa di Vignale in Valdarno a dì 25 genn. 1577, nel Fondo Capponi (ms. 107 XIV) della Biblioteca Apostolica Vaticana. Gli argomenti del C. furono condivisi e ripresi da un oppositore del Bulgarini, il senese Lelio Marretti, nei suoi *Avvertimenti dati a B. Bulgarini circa i suoi scritti contra l'opera di Dante*, rimasti anch'essi inediti (Biblioteca comunale di Siena, ms. H, VII, 19, cc. 437r-454v)». Aldo Vallone (cfr. *op.cit.*, 1981 pp. 495-496) ci ragguaglia che il senese Lelio Marretti nei suoi *Avvertimenti* condivide le opinioni di Capponi contro Bulgarini; in particolare modo, Marretti si pronuncia riguardo alla questione «se pertenga al filosofo o no il giudicar de' poeti», e il punto di vista di Capponi, ossia che «la poesia sia piuttosto parte, che istromento del Morale, facendo il medesimo appunto che fa la sciantia inducendo con il suo modo felicità nell'huomo ordinario» per Marretti, come scrive Vallone, «vale a stabilire una ricerca nella poesia e a limitare la morale a componente, anche se di privilegio, non ad asservire la poesia o a ridurla a gioco letterario, il cui valore riposto è ben altro».

¹ Vallone, 1981 p. 530.

² Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 8v.

³ *Ibid.*

⁴ *Paradiso*, VI 74.

⁵ *Inferno*, XXXIV 66.

proposito «della contraddittione estrinseca, & intrinseca de' Poeti, che vien voluta dalla diversità del tempo»¹, afferma che la «vera contraddittione richiede, che le proposizioni contraddittorie s'intendano nel medesimo tempo non essendo veramente contraddittorie quelle proposizioni, che parlano di cose avvenute in diversi tempi»². In riferimento a tale premessa, Mazzoni esamina la sopraccitata contraddizione dantesca, notata – come scrive il critico – «da un commentatore vulgare della Poetica»³, e spiega che essa «sia solubile per la diversità del tempo»⁴, in quanto «altro tempo fu quello nel quale Dante vidde Bruto, & altro tempo è quello, nel quale Giustiniano parla di Bruto»⁵. Secondo il critico, sarebbe infatti verosimile che quando Bruto vide Dante e Virgilio, per non perdere la sua fama di stoico – di cui parlano, come indicato da Mazzoni, alcuni commentatori⁶ – si contenne dal mostrare segni di sofferenza, mentre quando Giustiniano «parlava di lui, non avendo innanzi quelle persone, per le quali fù tanto paziente si lasciasse soprafare, e vincere dal dolore, dando di ciò testimonio con gridi, e con lamenti»⁷.

Secondo Sigislando, la difesa espressa da Mazzoni è in realtà vana, in quanto «come dominandosi»⁸ può aver avuto Bruto «tema di vergogna in Inferno? E se l'aveva perché non di tanti altri dannati che erano quivi con lui? Tanto più che essendo quella Giudecca 'pozzo oscuro', come dice il canto 32 dell'*Inferno*, non potea veder Dante e se lo vedeva potea immaginarsi che anima fosse et ombra, non essendo solito in quella Giudecca discernerci mai niuno che poscia sia stato esperto di ritornare»⁹. A farsi portavoce delle tesi di Ubaldini, è come già detto, l'anziano Giulio Giordani, il quale, attraverso una particolareggiata analisi etimologica, controbatte a Sigislando che Dante non si contraddice dicendo che Bruto «non fa motto»¹⁰ e «latra»¹¹, in quanto 'far motto' significa

¹ Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, 1587, III, 66 p. 712. Cito il testo di Mazzoni da un esemplare dell'*editio princeps* della *Difesa* – dall'edizione, quindi, che consultò anche Ubaldini – presente nella Biblioteca Nazionale di Napoli.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 717.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, pp. 717-718.

⁶ Mazzoni si riferisce alle chiose di Benvenuto da Imola e a quelle di Giovanni da Serravalle, dove i due commentatori, a proposito di Bruto «che si storce e non fa motto», dichiarano che tale atteggiamento è segno di grande forza d'animo.

⁷ *Ivi*, p. 718.

⁸ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 11r.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Inferno*, XXXIV 66.

¹¹ *Paradiso*, VI 74.

‘parlare’ mentre ‘latrare’ significa ‘dolarsi come un cane’¹, per cui «può sicuramente d’alcuno dirsi che e’ latri non dovendosi per conseguenza conchiudere che faccia motto, e così al rovescio»². Alla domanda di Naudeo, il quale interrompe l’argomentazione di Giordani chiedendo «per quale ragione più tosto hanno i traditori a latrare che a urlare, o sibiliare o raghiare od’altro»³, Giordani risponde che nell’ottantesimo capitolo del terzo libro della *Difesa* di Mazzoni, quest’ultimo fornisce un’accurata spiegazione a tale fenomeno, provando che «Cane vuol dire anche Infedele»⁴. Nel suddetto capitolo, infatti, il critico cesenate, discorrendo «del nocumento de’ sensi»⁵, il quale si divide «in due specie, cioè in vicino, che porta il nocumento d’appresso, & in rimoto, che lo reca da lontano»⁶, dichiara che a molti potrebbe sembrare che un «esempio de’ nocumenti rimoti»⁷ fosse il luogo della *Commedia* dove il poeta fiorentino «parlando di Bruto, e di Cassio, dice, che latrano»⁸. Secondo Mazzoni, visto che «il latrare è cosa conseguente all’esser cane, & all’esser cane per comunissimo parere di tutti gli scrittori è medesimamente conseguente la fedeltà. Come adunque ha preso Dante la voce d’animale fedele per darci ad intendere il lamento di quegli huomini, ch’egli ha stimati infedelissimi sopra tutti gli altri?»⁹. A questo punto, il critico prende le difese del poeta fiorentino affermando che quest’ultimo «ha seguita l’opinione di coloro, che credono, che il cane sia più tosto infedele, che fedele animale»¹⁰, e a riprova di ciò, riporta l’esempio (ripreso anche da Ubaldini)¹¹, del commento di Eustazio al primo libro dell’*Iliade* di Omero, dove si apprende «che Achille con dire ad Agamennone carico di vino, volto di Cane, e cuor di Cervo»¹², gli ha detto «trè delle maggiori villanie, che si possano dire a capitano»¹³. Visto che «dalla ubriachezza nasce la negligenza, dalla somiglianza del Cane nasce la prosuntione, e l’infedeltà, e dal timore nasce l’inesperienza»¹⁴, e, dato che, secondo

¹ Credo sia interessante segnalare che anche nel commento al *Paradiso* di Francesco da Buti e di Cristoforo Landino, i due esegeti, riguardo al latrare di Bruto, chiosano che egli abbaia come un cane.

² Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 37v.

³ *Ivi*, f. 44r.

⁴ *Ivi*, f. 44v.

⁵ Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, III, 80, 1587 p. 729.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, p. 733.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d., f. 44v.

¹² Iacopo Mazzoni, *Della Difesa della Comedia di Dante*, III, 80, 1587 p. 733.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

Eustazio, «l'infedele si conosce a due segni manifesti, cioè dalla prosuntione, e dalla adulatione»¹, secondo Mazzoni è possibile asserire che per Eustazio «il Cane sia significatore d'Infedeltà»². Alla fine del capitolo, però, il citico cesenate ritorna su questo punto, affermando che Dante ha in realtà tratto questa metafora «non dalla fedeltà: ma dalla impudenza del Cane, il quale fù tenuto da' Greci così sfacciato, che per dimostare la sfacciataggine istessa, presero il nome da lui»³.

Sempre su richiesta di Naudeo, Giordani conclude la sua difesa, controbattendo a Sigislando che «presso Dante nell'Inferno hanno tema di vergogna molti dannati»⁴, sicchè, come aveva già spiegato Mazzoni, è certo che Bruto, vedendo i due poeti, si astenne dal latrare perché aveva capito che Dante non era un'anima e che, pertanto, dovendo far ritorno nel mondo dei vivi, avrebbe potuto danneggiare la sua reputazione di stoico. Peraltro, secondo il dotto pesarese, quel luogo «è chiamato 'pozzo oscuro' non però non vi si vede nulla, onde neanche da Bruto potrebb'esser veduto Dante, conciosiachè lo stesso Dante vede quivi l'anime che sono sotto la ghiaccia e discerne il colore delle tre faccie di Lucifero che senza qualche po' di lume non si saria potuto vedere»⁵.

Nell'edizione della *Divina Commedia* commentata da Natalino Sapegno, a proposito del 'latriare' di Bruto, il critico chiosa che «la maggior parte dei commentatori moderni, preoccupati di eliminare una possibile contraddizione con ciò che Dante afferma a proposito di Bruto e Cassio in *Inf.*, XXXIV, 66-67, intendono il verbo in senso metaforico: "attestare con la sua presenza"»⁶, ma, «i riferimenti agli altri luoghi dove Dante si giova di questo vocabolo, sempre con valore intenso e concreto (*Inf.*, VI, 14; XXX, 20; XXXII, 105; *Rime*, CIII, 59; e anche *Conv.*, IV, III, 8), e soprattutto l'evidente parallelismo di *latra* con i successivi *fu dolente*, *piangente*, esigono che qui alla parola si assegni il suo significato più semplice, e che essa implichi sfogo di dolore e di rabbia»⁷.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 46r.

⁵ *Ivi*, f. 46v.

⁶ *Paradiso*, 1981, p. 76 n.74.

⁷ *Ibid.*

[49r - 60r-v] Il personaggio di Naudeo, appellandosi alle chiose degli Accademici della Crusca, difende la bilocazione di Manto, la quale, come fatto osservare da Sigislando, viene posta da Dante prima nell'Inferno e poi nel Limbo.

La seconda contraddizione difesa da Ubaldini riguarda la questione di Manto, la quale all'interno della *Commedia* è presente contemporaneamente in due luoghi, a *Inferno* XX, 55, tra gli indovini della quarta bolgia, e a *Purgatorio* XXII, 113, dove è annoverata da Virgilio fra le anime del Limbo.

Nel capitolo settantasettesimo del terzo libro della *Difesa*, Mazzoni continuando a discorrere delle contraddizioni, afferma che ve ne sono alcune che non «ponno ricevere sentimento di concordia»¹, e che pertanto, possono essere considerate vere e reali². Come esempio di tali «proposizioni contraddittorie»³, il critico cesenate riporta i versi della *Commedia* che riguardano il personaggio di Manto, definiti da Mazzoni «esempio novo della vera contraddittione»⁴, sicché «gli Aversari si possano accorgere, ch'essi havevano campo di dir qualche cosa sopra questa materia, contra a Dante»⁵. Secondo l'esegeta, infatti, il poeta fiorentino «parlando di Manto figliuola di Tiresia hà dette due cose, che non si ponno in alcuna maniera accordare insieme»⁶.

Attraverso il personaggio di Naudeo, però, Ubaldini difende questo luogo del poema, appellandosi alle chiose degli Accademici della Crusca. Nel 1595, infatti, i letterati dell'accademia fiorentina avevano realizzato la prima edizione critica della *Commedia*, un testo definito da Ubaldini «come quello che fra i buoni è veramente l'ottimo, essendo divenuto uno con infiniti ottimi manuscritti»⁷. Nel suo discorso apologetico, Naudeo dichiara che in tale edizione vi sono brevi «ma dorate postille marginali»⁸, e che nella chiosa relativa al v. 113 del XXII canto del *Purgatorio*, viene spiegato ai lettori chi è «la figlia di Tiresia»⁹ menzionata da Dante. Come scritto dall'accademico Lo' nferigno – pseudonimo di Bastiano de' Rossi¹⁰ – nella nota introduttiva ai lettori, infatti, nell'edizione dei Cruscantì, «e specialmente nel Paradiso, sono alcune poche postille

¹ Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia Dante*, III, 77, 1587 p. 718.

² Cfr. Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia Dante*, III, 77, 1587 p. 718.

³ Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia Dante*, III, 77, 1587 p. 718.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 49r.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Purgatorio*, XXII 113.

¹⁰ Cfr. Messina, 1970 p. 379.

senza suo numero, perciocche non pertengono ne a varia lezion, ne a correggimento, ma solo a pura dichiarazione, e sono, per mostrare al leggitore il luogo senza fatica»¹. Sul lato sinistro della pagina in cui sono presenti i versi del *Purgatorio* in cui Virgilio, elencando le eroine greche confinate nel Limbo, menziona la figlia di Tiresia, gli Accademici della Crusca chiosano che per essa Dante intende «Dafne [...] della quale Diodoro siculo lib. 4»². La difesa di Ubaldini si regge completamente sul contenuto di tale postilla. Come spiegato da Naudeo, infatti, secondo Diodoro Siculo, Manto non era figlia di Tiresia bensì di Melampode; nella *Commedia*, anche se sono nella stessa bolgia, Dante non nomina mai Manto quando si riferisce a Tiresia, né Tiresia quando si riferisce a Manto, «il che dimostra che né quella per figliuola né questo per Padre ha posti, volendo forse che si creda essere Melampo o qualcun altro e non Tiresia il Padre di colei»³.

La contraddizione dantesca è stata notata anche da numerosi commentatori: l'estensore dell'Ottimo commento, Pietro Alighieri, Giovanni da Serravalle, Cristofaro Landino e Bernardino Daniello si sono limitati a segnalare la presenza di questo personaggio sia nell'*Inferno* che nel *Purgatorio*, mentre l'Anonimo Lombardo, Francesco da Buti e Benvenuto da Imola – come dirà poi anche Giorgio Inglese⁴ – hanno cercato di sanare la contraddizione ipotizzando che il *quivi* del v. 109 e l'*èvvi* del v. 113 non si riferiscono al Limbo ma genericamente al *carcere cieco*, ossia all'*Inferno*. Il commentatore cinquecentesco Alessandro Vellutello ha invece fornito un'interpretazione diversa, visto che, nelle sue chiose, cerca di dispiegare l'ambiguità ritenendo che Dante ha posto Manto prima nell'*Inferno*, e successivamente nel Limbo, per dimostrare che «quantunque fosse

¹ Dante, *La Divina Commedia. Ridotta a miglior lezione dagli accademici della Crusca*, 1595 s.p.

² *Ivi*, p. 281.

³ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. ff. 60r-v.

⁴ Giorgio Inglese (cfr. Dante, 2016 pp. 277-278 n.113-114) a tal proposito, dichiara che tutte «le soluzioni concepibili (comprese le più assurde) sono state enunciate, ma le possibilità reali si riducono a tre: (I) il testo è deteriorato, emendabile [...] o inemendabile (*crux desperationis*); (2) il P., completando o rifacendo il canto XIX dell'*Inferno* qualche tempo dopo aver scritto il XXII del *Purgatorio*, dimenticò il fugace accenno lì riservato alla *figlia di Tiresia* [...]; (3) (*èvvi* (Benvenuto) o, meglio, *quivi* (Buti) non significa 'nel limbo', ma 'nell'inferno'». Per Inglese, quest'ultima ipotesi «è forse la via d'uscita meno tortuosa, considerato che a V., soddisfatta la domanda di Stazio sui poeti antichi (vv. 97-99), resta solo di compiacere l'interlocutore evocandone i poemi attraverso alcuni dei suoi personaggi, non importa in quale *vico* infernale essi siano finiti». Secondo il critico, infatti, le eroidi greche elencate a *Purgatorio* XXII 106-114, «hanno in comune la sorte infelice che le rende degne di pietà, ma non formano un gruppo omogeneo paragonabile a quello delle donne legate al fato troiano e romano, onorate a *If* 4.121-128 (da Elettra a Cornelia), 'spiriti magni' a tutti gli effetti [...]: di conseguenza, la presenza fra loro di una dannata può apparire tollerabile. Tanto più che il peccato di Manto, pur gravissimo, non annulla i tratti virtuosi che la *Tebaide* le riconosce: *Phoeba virgo* (IV 488), *intemerata sacerdos* (IV 579), *virgine fida* (IV 582), *provida* (X 639); il padre (IV 465: *sanctus parens!*) Tiresia la chiama 'nostrae regimen viresque senectae'».

stata peccatrice, ella havea però lassato al mondo fama di sé»¹. Più vicino all' esegesi dei Cruscani è stato invece Torquato Tasso, che nelle sue postille, a tal proposito, si è limitato a chiosare che «Manto è posta nell'Inferno, e ora qui si dice che è nel Limbo, o forse intende d'altra»².

Riguardo a tale contraddizione ha fornito il suo contributo interpretativo anche Cono Antonio Mangieri. Secondo quest'ultimo, che Dante possa aver dimenticato, a *Purgatorio* XXII 113, di aver posto Manto nella quarta bolgia infernale e non nel Limbo, è un'eventualità non realistica³.

Secondo lo studioso, quindi, sarebbe evidente «che i manoscritti ci mettano di fronte a nient'altro che a un errore di trascrizione commesso dal primo copista»⁴; nello specifico, per Mangieri, è la presenza della *s* nella parola che deve ritenersi corrotta, ossia 'Tiresia', che dovrebbe indurci a cercare la soluzione paleografica giusta, «giacchè questa lettera alfabetica aveva una forma davvero rilevante nella scrittura che Dante deve avere utilizzato originariamente, cioè la minuscola notarile fiorentina: il cui grafema usciva al di sotto e al di sopra di tutte le altre lettere, e per di più somigliava moltissimo alla *f*, tanto che spesso nel leggere sorgevano equivoci fra l'una e l'altra lettera e tuttora ne sorgono di fronte a quei manoscritti»⁵.

Secondo Mangieri, quindi, visto che nella originaria parola dantesca era necessariamente presente una *s* o una *ʃ* «nella parte desinenziale del nesso grafico»⁶, l'unico emendamento possibile sarebbe stato quello commesso dal primo copista a partire dalla lezione, 'èvvi la figlia di Dorissa, Teti,'⁷. Per lo studioso lo scriba aveva inteso per 'Dorissa', 'Doris', una delle ninfe Oceanidi, madre di Teti e perciò nonna di Achille, protagonista dell'Achilleide staziana⁸. Come fa osservare Mangieri, apporre la desinenza '-issa' oppure '-isse' a nomi propri greco-latini terminanti in '-is' o '-ix' era una consuetudine grafico-culturale tipica dell'ultimo Duecento e del primo Trecento fiorentino⁹. Per Mangieri, «si deve convenire che non vi sono obiezioni di natura

¹ Alessandro Vellutello, *La 'Commedia' di Dante Alighieri con la nuova esposizione*, II, 2006 p. 1071 n.17.

² Torquato Tasso, *Postille di Torquato Tasso alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, 1831 p. 70.

³ Cfr. Mangieri, 1994 p. 10.

⁴ Mangieri, 1994 p. 7.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 8.

⁷ Cfr. Mangieri, 1994 p. 8.

⁸ Cfr. *ibid.*

⁹ Cfr. *ibid.*

cronologica, glottologica o letteraria capaci di opporsi all'adozione di questo emendamento»¹, poiché si tratta di un meccanismo ampiamente comprovato in componimenti fiorentini dell'epoca e presente anche nel *Fiore* – com'è noto, di probabile paternità dantesca – dove, in due occorrenze, compare infatti il nome 'Venusso' per 'Venus'².

Per lo studioso, quindi, la dinamica emendativa è stata sicuramente dovuta al fatto che:

Il nome di questa divinità marina era senz'altro noto alla maggioranza dei copisti due-trecenteschi, ma soltanto nella forma grafica che avevano tramandato i Latini, cioè *Doris*, non nella forma presente in questo luogo purgatoriale, dove Dante fa ricorso ad una epitesi forse da lui stesso inventata o usuale al fiorentino del suo tempo e perciò sconosciuta al copista trecentesco che trascriveva la cantica centrale. Quest'ultimo non è riuscito ad estrarre il nome *Doris* dalla trasformazione grafica dantesca, e siccome il neologismo somigliava molto a «tiresia», egli ha posto senza remore quest'ultimo nome nel testo, essendo forse anche convinto che Manto stesse bene tra le «genti» staziane ivi menzionate.

Oltre a ciò, Mangieri ci fa notare che in altri luoghi del poema Dante menziona tre «delle quattro più note ninfe Oceanidi»³, ossia Stige (la laguna di *Inferno* VII 106), Dione (la madre di Venere a *Paradiso* VIII 7), e Climene (la madre di Fetonte a *Paradiso* XVII 1), per cui risulterebbe non strano, bensì coerente, «se anche la quarta trovasse posto nel poema come madre di Teti, sotto la denominazione 'Dorissa' o 'Dorisse'»⁴. Per quanto riguarda quale sia stata la fonte da cui il poeta fiorentino ha tratto il nome 'Doris' per poi trasformarlo in 'Dorissa', secondo Mangieri l'unica ipotesi plausibile è che l'ipotesto siano state le *Bucoliche*, X, 5, «non solo perché questo è l'unico luogo virgiliano in cui si legge il nome della dea oceanica, ma anche perché ciò viene giustificato da tre ottime ragioni di carattere poetico-strutturale»⁵. Nella fattispecie lo studioso ci fa notare che a *Purgatorio* XXII è proprio il personaggio di Virgilio a recitare il passo preso in esame; a v. 57 del medesimo canto Dante definisce significativamente Virgilio come «cantor de'

¹ Mangieri, 1994 p. 8.

² Cfr. Mangieri, 1994 p. 8.

³ Mangieri, 1994 p. 8.

⁴ *Ivi*, pp. 8-9.

⁵ *Ivi*, p. 9.

buccolici carmi»¹; e che sicuramente non è casuale che all'interno del dialogo tra Virgilio e Stazio si menziona uno dei «buccolici carmi»², ossia la IV Egloga³. Sembra dunque logico, per Mangieri, che 'Dorissa' sia un nome inserito da Dante come una reminiscenza virgiliana delle *Bucoliche*, un'opera che aveva tanto influenzato l'incontro tra i due personaggi Stazio e Virgilio⁴.

Tra i critici che recentemente si sono pronunciati riguardo a tale questione figura anche Giorgio Brugnoli.

Secondo quest'ultimo per Dante «i poeti regolati»⁵ –ossia gli *auctores* le cui strutture semiologiche sono «esemplari e degne di emulatio»⁶ –erano Virgilio, Ovidio, Stazio e Lucano⁷. Per Brugnoli, sicuramente la cultura classica del poeta fiorentino si aggiornò nel corso della sua vita, ma, nonostante ciò, «non è lecito [...] concludere che possibili sue nuove acquisizioni culturali abbiano potuto scalfire in qualche modo il ferreo sistema dei regolati»⁸. Ad esempio, secondo lo studioso, il catalogo degli *auctores* di *Pg* XXII non dimostra affatto che Dante «abbia voluto così modificare o comunque rettificare il catalogo degli auctores regolati del Limbo»⁹, poiché, in realtà, mentre a *If* IV è il poeta fiorentino «che si fa proporre da Virgilio il canone dei propri studi classici»¹⁰, a *Pg* XXII, «Stazio e Virgilio – e Dante non è qui né sesto né niente, in quanto è letteralmente escluso dal conversare dei due poeti – si palleggiano canoni letterari di cortesia»¹¹, e, per Brugnoli, non potrebbe essere diversamente¹². Come ci spiega lo studioso, infatti, la «conoscenza storica di Dante è quella che ha ereditata senza variazioni di rilievo dalla teoria storiografica medievale»¹³, tant'è vero che, dal conversare di Stazio e Virgilio, non è desumibile «una qualsiasi intenzione da parte di Dante di volersene far veicolo per una sua propria esibizione di nuove conquiste letterarie»¹⁴.

¹ *Purgatorio*, XXII 57.

² *Ibid.*

³ Cfr. Mangieri, 1994 p. 9.

⁴ Cfr. *ivi*, pp. 9-10.

⁵ Brugnoli, 1998 p. 55.

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. Brugnoli, 1998 p. 55.

⁸ Brugnoli, 1998 p. 56.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Cfr. Brugnoli, 1998 p. 56.

¹³ Brugnoli, 1998 p. 57.

¹⁴ *Ivi*, p. 56.

Secondo Brugnoli ciò pone agli studiosi «il problema della veridicità in termini moderni di tanti e illustri personaggi presentati da Dante come conoscenze abituali»¹ ma che in realtà, per lo studioso, costituiscono dei falsi ideologici, in quanto è inverosimile che il poeta fiorentino conoscesse autori come Livio, Plinio e Frontino, completamente assenti dai modelli scolastici del tempo². I casi «più vistosi» di *Pg* VIII e XI, quindi, sarebbero per Brugnoli – come aveva già intuito Daniele Mattalia – degli esempi in cui il poeta fiorentino «oggettiva semplicemente la familiarità storica e ideale di certi nomi e personaggi»³.

Per lo studioso, quindi, questo «tipo di conoscenza storica crea un modello di ricerca scientifica in cui evidentemente l'aporia non ha luogo»⁴. Ad esempio, riguardo alla contraddizione tra *If* XX e *Pg* XXII a proposito di Manto, secondo Brugnoli, tenendo presente «le due diverse strutture in cui appare il personaggio», e la regola in base alla quale «due piani ideologici diversi non appartengono necessariamente – nella coscienza storica dell'epoca di Dante – a un campo ideologico unitario, quale invece richiede la coscienza storica moderna»⁵, ci si rende conto che l'aporia di collocazione è totalmente apparente⁶. Difatti, analizzando la struttura di *If* XX 27-99 e di *Pg* XXII 109-114, ci si accorge che, nella bolgia infernale, «Virgilio dà un canone di indovini e maliardi che si chiude appunto con Manto e l'eziologia della sua Mantova»⁷ e che, soprattutto, tale canone è «puntigliosamente quaternato», dato che «ogni Figura della quaterna va fatta risalire a uno dei quattro regolati [...] che ne costituiscono appunto la fonte mitografica per la conoscenza culturale di Dante»⁸. Del tutto diverso è, invece, il contesto di *Pg* XXII, dove Manto compare fra le «genti»⁹ di Stazio¹⁰. Secondo Brugnoli, in «questo catalogo di eroidi staziane, il nome di Manto non è una dimenticanza di Dante e neanche (non sia mai detto!) un trascorso scrittoria»¹¹, poichè la soluzione è che «le due strutture, quella dell'*Inferno* e quella del *Purgatorio* appartengono a due piani ideologici diversi e che

¹ *Ivi*, p. 58.

² Cfr. Brugnoli, 1998 pp. 58-59.

³ Brugnoli, 1998 p. 58.

⁴ *Ivi*, p. 59.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. Brugnoli, 1998 p. 59.

⁷ Brugnoli, 1998 pp. 59-60.

⁸ *Ivi*, p. 60.

⁹ *Purgatorio*, XXII 109.

¹⁰ Cfr. Brugnoli, 1998 p. 62.

¹¹ Brugnoli, 1998 p. 62.

comunque non fanno parte di un campo ideologico complessivo nella coscienza storica di Dante»¹. Per lo studioso, infatti, mentre a *If* XX Manto è maliarda e indovina, a *Pg* XXII ella «è semplicemente un'eroide di Stazio, e Virgilio ne cita il nome a Stazio soltanto per atto squisito di cortesia»².

Secondo Brugnoli tale ragionamento sarebbe perfettamente adeguato a Dante e alla sua epoca, e il poeta fiorentino ne fornisce traccia già a *If* XX 82³. Qui, infatti, Dante definisce Manto la «vergine cruda»⁴, e per Brugnoli ciò costituirebbe una spia del fatto «che a livello di *Purgatorio* Manto non starà più nell'*Inferno* ma nel *Limbo*»⁵. Come ci fa osservare lo studioso, infatti, 'vergine' e 'cruda', sono senhal che Stazio attribuisce a Manto nella *Tebaide*, e, a suo avviso, costituiscono «intenzionale premonizione della figurazione che Manto assumerà nel *Purgatorio* attraverso le parole di Virgilio, che la riporterà redenta nell'asilo di Stazio, al gineceo del *Limbo* sua dimora naturale»⁶.

Una, oserei dire – rifacendomi alle stesse parole del critico –, spregiudicata soluzione filologica riguardo la questione di Manto, è stata ipotizzata da Mario Martelli. Quest'ultimo, premesso il fatto che «la critica si occupa – o dovrebbe occuparsi – del certo, o, quando il certo sia inattuabile, del verosimile e del probabile, non del possibile»⁷, nel suo saggio, ci fa intendere che «tra un testo critico e l'originale ci sono o possono esserci molte più cose di quante non ce ne siano tra la terra e il cielo»⁸.

Difatti il critico, attraverso le sue supposizioni, anziché risolvere la *crux* di Manto, amplia il passo a cui riferirla⁹. Secondo Martelli, infatti, non «il primo emistichio del v. 113, anche se quello più vistosamente, ma l'intero distico con cui si conclude la terzina fornisce notevoli motivi di perplessità: 'èvvi la figlia di Tiresia, e Teti, / e con le suore sue Deidamia'»¹⁰. Ebbene, soprassedendo sulla presunta innocenza di Deidamia – visto che Ovidio l'aveva apostrofata come «non più vergine principessa»¹¹ –, Martelli si domanda come sia possibile che Dante abbia inserito nel *Limbo* la madre di Achille, la

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, pp. 62-63.

³ *Ivi*, p. 64.

⁴ *Inferno*, XX 82.

⁵ Brugnoli, 1998 p. 64.

⁶ *Ibid.*

⁷ Martelli, 2004 p. 120.

⁸ *Ivi*, p. 125.

⁹ Cfr. Martelli, 2004 p. 120.

¹⁰ Martelli, 2004 p. 120.

¹¹ *Ibid.*

dea Teti¹. Come ci fa osservare il critico, infatti, leggendo cosa ha scritto Stazio stesso nell'*Achilleide*, si apprende con stupore che Teti fu non solo consigliera fraudolenta di Achille, «ma ella stessa orditrice di una astuta frode ai danni di Licomede»². A questo punto, il critico afferma che sarebbe davvero inverosimile che Dante non abbia ritenuto macchiata di altro peccato, «se non quello di non aver adorato il vero Dio»³, una dea falsa e bugiarda, che adorava quella stessa schiera di divinità che Dante – sulla scia di Sant'Agostino – chiama «dei falsi e bugiardi»⁴, e a cui – «ed è quello che assolutamente non si riesce ad intendere»⁵ – ella stessa apparteneva⁶; una donna, dunque, come afferma Martelli, «non più adorante, [...], di quanto non si facesse falsamente e bugiardamente adorare»⁷.

Secondo lo studioso, inoltre, l'altro verso, ossia «con le suore sue Deidamia»⁸, mette in moto altre ragioni di perplessità, non solo perché ci invita a chiederci con quale criterio Dante avrebbe stabilito che nessuna delle figlie di Licomede aveva o meno peccato – difettando, dunque, solo nella fede –, ma anche perché, per Martelli, «si tratta d'un verso non [...] soltanto brutto, ma sguaiato, buttato lì senza pensarci neppure un secondo di più, quasi per levarsi il pensiero di concludere una assai infelice terzina e di completare l'elenco delle genti di Stazio ospitate nel Limbo»⁹.

Secondo lo studioso, «se un giorno o l'altro ci capitasse sotto mano una testimonianza che esibisse al posto di quei due versi una lacuna ed avessimo quindi una prova che quei due versi furono opera di persona diversa da Dante, messi lì in fretta e furia da qualcuno che volle colmare così come poteva e sapeva quel vuoto, non potremmo davvero meravigliarci»¹⁰, anzi, per Martelli, «ripensando che fra gli spiriti presenti nel Limbo Dante non ha ricordato se non spiriti magni»¹¹, qualcuno potrebbe essere davvero indotto a credere ad un'interpolazione, dato che «terminando il v. 107 con la parola *piùe*, e richiedendosi quindi nel primo e nel terzo verso della terzina successiva la rima in *-ue*,

¹ Cfr. Martelli, 2004 p. 120.

² Martelli, 2004 p. 123.

³ *Ibid.*

⁴ *Inferno*, I 72.

⁵ Martelli, 2004 p. 123.

⁶ Cfr. *ibid.*

⁷ Martelli, 2004 p. 123.

⁸ *Purgatorio*, XXII 114.

⁹ Martelli, 2004 p. 123.

¹⁰ *Ivi*, p. 124.

¹¹ *Ibid.*

potrebbe non essere del tutto attribuibile al caso che, saltate le due terzine sospette di apocrifia, a metà del primo verso della terzina successiva fosse ospitata la parola *ambidue*¹. Peraltro, secondo il critico, in questo luogo, sarebbe lecito sospettare che «il testo poteva originariamente suonare in modo diverso», anche perchè Dante, nella seconda delle due terzine, scrive che i due poeti tornavano a guardarsi intorno «liberi da saliri e da pareti»², il che, per Martelli, sarebbe comprensibile solo se la loro vista fosse stata ostacolata da pareti rocciose, non impedita dal salire³.

Sul piano filologico un'importante contributo a tale questione è stato fornito da Federico Sanguineti. Secondo il filologo, tra i molteplici, ingegnosi e più o meno suggestivi tentativi di soluzione della presunta contraddizione dantesca, conviene «una volta tanto sottoscrivere, senza essere etichettato come seguace di Bédier, il seguente aforisma ‘La conservation n’est pas une opinion paresseuse’»⁴. Per Sanguineti, infatti, la «*crux* testuale, o almeno esegetica»⁵ che riguarda la questione di Manto, può essere risolta interpungendo il testo della *Commedia* in modo diverso da quello trádito, e tale ipotesi, troverebbe conforto nei luoghi del poema «in cui il discorso diretto non appare delimitato da rigidi confini, o perché non accompagnato da un verbo di *dire*, o semplicemente perché al tempo di Dante mancavano specifici indicatori grafici come trattini o virgolette (aggiunti da editori moderni)»⁶. Il filologo ricorda infatti che esemplificazioni «di dialoghi con omissioni di qualsiasi elemento introduttore»⁷ si hanno nel *Roman de la Rose*, e che anche nel poema dantesco, almeno in tre versi, ossia *Purg.* XXI, 112, *Purg.* XVIII, 136 e *Purg.* XXIX, 86, «la congiunzione *e* può essere letta, a discrezione dell’editore, come interna o esterna al discorso diretto»⁸. A *Purgatorio* XXII, 113, quindi, secondo Sanguineti, la presunta e grave incoerenza di cui è stato accusato Dante, può essere risolta leggendo il testo della *Commedia* in questo modo: «‘Èvi la figlia di Tiresia?’ ‘È Teti / e con le sore sue Deidamia’»⁹.

¹ *Ibid.*

² *Purgatorio*, XXII 117.

³ Cfr. Martelli, 2004 p. 124.

⁴ Sanguineti, 2008 p. 45.

⁵ *Ivi*, p. 43.

⁶ *Ivi*, p. 45.

⁷ *Ivi*, p. 46.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Purgatorio*, XXII 113-114.

Recentemente si è pronunciato su tale questione anche Enrico Malato. Secondo quest'ultimo, «mettendo a confronto la prima ampia esibizione di Manto, in *Inf.*, XX 52-59»¹ con la fugace ripresa in *Purg.*, XXII 113, «sembra altamente probabile che tutto l'edificio sia stato ben studiato e deliberatamente costruito in questo modo dall'autore, il quale non solo non si è “dimenticato” della prima Manto, ma ha voluto contrapporla alla seconda, in ragione, è da supporre, di un preciso messaggio che intendeva trasmettere ai suoi lettori»².

Nella prima cantica, infatti, Manto «è esibita in una marcatamente ostentata nuova “realtà staziana”, garantita dall'ipotesto, a clamorosa rettifica di “menzogne” antiche e nuove»³, e, come fa notare Malato, la sua esibizione e condanna, «avvengono in rigorosa assenza di Stazio, non ancora comparso sulla scena»⁴. Secondo il critico, nel *Purgatorio* il quadro cambia poiché «è stato preso atto della conversione e della salvezza del poeta pagano»⁵, e dunque della innegabile venatura cristiana della sua opera⁶. In questo modo, per Malato «sembra possibile immaginare che per meditata scelta la seconda Manto, cursoriamente allusa come ‘la figlia di Tiresia’, sia, in presenza di Stazio, concepita come “altra” dalla prima, diversamente connotata perché riscattata dall'alta letteratura di cui il poeta della *Tebaide* porta diretta testimonianza in questa avanzata stazione del tragitto oltremondano di Dante»⁷.

[11v - 12r - 13r - 65v - 66r - 68r-v - 69v - 77r - 78v] *I personaggi di Sigislando e Micalori disquisiscono riguardo l'incongruenza dantesca dell'incontro di Virgilio con Ulisse e Diomede, quando il poeta latino dapprima, fingendosi Omero, parla con i due eroi in greco, dopodichè, si congeda da loro in dialetto lombardo.*

Ubalдини difende Dante anche da una contraddizione che, come afferma Sigislando nel dialogo, fu osservata da «uno de' maggiori litterati che stansi»⁸ nella curia romana. Come ha già notato Giuliana Angiolillo, tale contraddizione «non è che l'opinione formulata originariamente da Torquato Tasso. Ma che nelle parole del Sigislando si possa

¹ Malato, 2016 p. 359.

² *Ibid.*

³ *Ivi*, p. 361.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. Malato 2016 p. 361 e p. 362.

⁷ Malato, 2016 p. 361.

⁸ Federico Ubalдини, *Il Giordano*, s.d. f. 11v.

vedere una diretta allusione al Tasso sembra escluso dall'uso del presente ('stansi in quella corte'): il Tasso era morto nel 1595»¹.

La presunta incongruenza riguarda il fatto che, nel XXVI canto dell'*Inferno*, Virgilio, poiché i greci Ulisse e Diomede «sarebbono stati schivi»² del detto latino di Dante, si rivolge a loro in lingua greca, fingendo di essere Omero. Secondo l'illustre letterato incontrato da Sigislando, ciò «patisce contrarietà»³, poiché, «se tanto Virgilio quanto Dante erano latini, per qual cagione Ulisse e Diomede havevano a essere più schivi del detto di Dante che di quello di Virgilio?»⁴. A porsi tale interrogativo era già stato il commentatore trecentesco Benvenuto da Imola, il quale cercò di dispiegare l'ambiguità, affermando che «licet Virgilius esset latinus, tamen optime novit linguam graecam, et summopere conatus est imitari vestigia graecorum [...], et quia Virgilius multa scripsit de gestis graecorum et potissime Ulyxis et Diomedis, ideo verisimiliter isti erant responsuri sibi sine indignatione»⁵. L'esegeta quattrocentesco Giovanni da Serravalle, invece, ipotizzò che l'unica spiegazione possibile all'affermazione del poeta latino, fosse che «Dicendum quod isti erant obligati Virgilio, quia ipse scripserat de ipsis, et dederat eis perpetuam famam et gloriam. Quasi dicat: Te non cognoscunt, quia omnem cognitionem quam habuit Dantes de istis, habuit a Virgilio et propter stilum Virgilio»⁶. Anche il commentatore cinquecentesco Ludovico Castelvetro, a tal proposito, mostrò di nutrire «un dubbio, che non pare trovare soluzione, che appaghi il dubbioso»⁷. Se, infatti, Ulisse e Diomede non avrebbero risposto al pellegrino «perché non degnano altro linguaggio che il greco, il quale non sa Dante»⁸, Castelvetro si chiedeva perché essi avrebbero invece risposto a «Virgilio, il quale, quantunque sapesse il linguaggio greco, non dimeno non parlò loro greco, anzi Lombardo, dicendo il Conte Guido da Montefeltro: *O tu, che parlavi mo Lombardo, Dicendo: ista ten va, più non t'aizzo*»⁹. L'esegeta cercò di spiegare l'incongruenza supponendo che forse la ragione di ciò risiede nel fatto che

¹ Angiolillo, 1984 pp. 14-15.

² Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 12r.

³ *Ivi*, f. 13r.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cito il commento di Benvenuto da Imola – non ancora edito – dalla scheda 'Commentary' contenuta nel database Dartmouth Dante Project, accessibile in linea all'indirizzo dante.dartmouth.edu [visitato in data 09/10/2022].

⁶ Giovanni Bertoldi da Serravalle, *Traduzione e commento della Divina Commedia di Dante Alighieri*, 1986, p. 324.

⁷ Lodovico Castelvetro, *Spositione a XXIX canti dell'Inferno*, 2017 p. 446.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

Dante discende dai Romani e Virgilio dai Greci, oppure che Virgilio con loro «parlasse greco, quantunque parlasse [lombardo] alla fine in licenziando Ulisse»¹, ma poi, in conclusione della chiosa, afferma che, a suo avviso, Dante non osò rivolgere la parola a Ulisse e Diomede «per cagione dell'antichità, perciò che fu prima lo 'mperio de' greci e la loro grandezza, che quello de' Romani»². Secondo Castelvetro, infatti, il poeta fiorentino «non mostra di sapere l'istorie antiche, né le dottrine degli antichi, come sapeva Virgilio»³.

A differenza dei suoi predecessori, Ubaldini prende le difese di Dante dichiarando che l'affermazione di Virgilio era dovuta a due motivi: in primo luogo, Dante «non volea parlare che a huomini latini»⁴, sia perché – «particolarmente per lo lungo scisma delle due Chiese»⁵ – solo «i Latini, cioè gli Occidentali popoli, erano allora (per così dire) cogniti, avendosi pochissima cognizione degli Orientali e de' Greci»⁶, sia perché «latino, presso gli autori di quel secolo, e particolarmente verso Dante, volea dire [...] intellegibile e chiaro»⁷. Nei vv. 73-74 del XXIII canto dell'*Inferno*, infatti, il poeta fiorentino dice a Virgilio «Fa che tu trovi alcun ch'al fatto o al nome si conosca»⁸, cioè qualcuno «che sia noto per le sue azioni o per il nome che porta»⁹, e, considerando quanto espresso nella canzone *Ai faus ris, por quoi traï aves*, dove Dante scrive «Iam audivissent verba mea Greci!»¹⁰ per «dimostrare che erano state grandissime le sue parole, oltre che i Greci erano tenuti superbi e rigogliosi, sì che 'ingrecare' volea dire a quel tempo 'adirarsi fuor di misura' e 'divenir'ostinato'»¹¹, Ubaldini afferma che il poeta fiorentino «sempre chiede di trattare co' Latini»¹². A conforto della sua tesi, infatti, lo studioso urbinato si rifà a quanto scritto da Dante a *Inferno*, XXIX 88-89, dove Virgilio si rivolge a due falsari

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 66r.

⁵ *Ivi*, f. 65v.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, f. 66r.

⁸ *Inferno*, XXIII 73-74.

⁹ Cfr. *Inferno*, 1980 p. 257 n.74.

¹⁰ Dante, *Rime*, 2014 p. 558. Come ci ragguaglia Claudio Giunta (Cfr. Dante, *Rime*, 2014 p. 563 n.4), in questo verso il poeta fiorentino intende esprimere che i greci stessi avrebbero avuto compassione di lui, il che è tutto dire, dato che, come ci spiega Marco Grimaldi (Dante, *Le Rime della maturità e dell'esilio*, II, 2019 p. 1296), in base a quanto scritto nell'*Eneide*, nel Medioevo i Greci avevano «fama di essere un popolo superbo e fraudolento».

¹¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 65v.

¹² *Ibid.*

chiedendo se «alcun latino è tra costoro»¹, e a *Purgatorio*, XIII 92, dove il poeta fiorentino chiede alla zia di Provenzan Salvani «s'anima è qui tra voi che sia latina»². Rifacendosi al v. 63 del III canto del *Paradiso*, infine, dove Dante dice a Piccarda che le sue parole lo avevano aiutato a comprendere chi lei fosse «sí che raffigurar m'è più latino»³, Ubaldini dimostra che per il poeta fiorentino, cosí come «presso gli autori di quel secolo»⁴, 'latino' «volea dire, [...], intellegibile e chiaro»⁵.

L'altra ragione per cui, secondo Ubaldini, Virgilio crede che Ulisse e Diomede «sarebbono stati schivi»⁶ del detto di Dante, è che quest'ultimo, per sua stessa ammissione, non era ancora abbastanza «famoso tanto quanto pareva che convenisse trattando con quegli eroi»⁷. Nel XIV canto del *Purgatorio*, infatti, Dante risponde a Guido del Duca affermando che dire di se stesso «saría parlare indarno, ché 'l nome mio ancor molto non suona»⁸, mentre quando a *Inferno* X incontra Farinata degli Uberti, secondo Ubaldini, «se non dicea esser figliuolo e nipote a tale e tale [...] Farinata se lo saria levato dinanzi col viso de l'armi»⁹, visto che Dante scrive che «Com'io al piè della sua tomba fui, guardommi un poco, e poi, quasi sdegnoso, mi dimandò: 'Chi fuor li maggior tui?'»¹⁰. Lo studioso urbinato era inoltre del parere che i due eroi greci, Ulisse e Diomede, avrebbero «doppiamente sprezzato»¹¹ Dante poiché la sua favella toscana e fiorentina «non era ancora con le nobili da andar del pari, come poi fu per la sua penna, secondo scrive il Boccaccio»¹². Ancora peggio, poi, sarebbe stato se egli «avesse in rima espresso il suo concetto, che era stimato da Dante istesso modo basso, che solo da doversi parlare colle femmine per farle sapute dell'amore che huom le portava, sí come testifica egli stesso nella *Vita nuova*, ove anche riprende quelli volgari Poeti che d'altro trattano che d'Amore nella lingua del Sì»¹³.

¹ *Inferno*, XXIX 88-89.

² *Purgatorio*, XIII 92.

³ *Paradiso*, III 63.

⁴ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d., f. 66r.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, f. 12r.

⁷ *Ivi*, f. 68r.

⁸ *Purgatorio*, XIV 20.

⁹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 68v.

¹⁰ *Inferno*, X 40-42.

¹¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 69r.

¹² *Ivi*, ff. 68v-69r.

¹³ *Ivi*, f. 69r.

In un punto del *Trattatello in laude di Dante*, Boccaccio, discorrendo della biografia del poeta fiorentino, elogia la lingua della sua poesia, che «egli primo non altramenti fra noi Italicis esaltò e recò in pregio, che la sua Omero tra' Greci o Virgilio tra' Latini»¹. Secondo lo scrittore certaldese, prima di Dante, i poeti in lingua volgare «solamente in leggerissime cose d'amore con essa s'ercitavano»², mentre costui «mostrò con effetto con essa ogni alta materia potersi trattare, e glorioso sopra ogni altro fece il volgar nostro»³.

Nel XXV capitolo della *Vita nuova*, invece, Dante afferma che «il primo che iniziò a poetare in volgare fu spinto a farlo, perché desiderò far comprendere i propri componimenti a donne, cui era difficile intendere i versi latini; e questo si oppone a coloro che scrivono poesie su temi diversi dalla poesia d'amore, visto che la poesia volgare venne inventata per poetare d'amore»⁴. Secondo Donato Pirovano, con quest'ultima affermazione, «Dante coglie l'occasione per scagliare il suo strale contro Guittone [...]». Il «dittatore» aretino non viene nominato, ma non c'è dubbio che sia lui quello che rima «sopr'altra materia che amorosa», visto il *battage* con cui sbandierò la propria conversione esistenziale e letteraria, soprattutto nella canzone *Ora parrà s'eo saverò cantare*⁵. Per Dante, tra il poeta in lingua volgare e la materia amorosa, esiste un vincolo indissolubile che costituisce la cifra distintiva, e più significativa, dei poeti stilnovisti, i quali, com'è noto, rimarono esclusivamente d'amore, e questa scelta, come afferma Pirovano, «non era scontata»⁶, visto che «anche a prescindere dalla netta e sbandierata opzione di Guittone per la poesia morale; [...] in quegli anni e proprio a Firenze, la culla geografica del dolce stile, erano più che diffuse le poesie dedicate ad altri argomenti»⁷.

L'anonimo letterato della curia romana aveva inoltre fatto notare a Sigislando che era fortemente illogico e incoerente che, dopo che Virgilio aveva parlato in greco con Ulisse e Diomede, come scordatosi di ciò, si era congedato da loro pronunciando l'espressione lombarda «Issa ten' va; più non t'aizzo»⁸. Il conte Guido da Montefeltro, infatti, appena vede Virgilio, si rivolge a lui dicendo «O tu a cu'io drizzo la voce e che parlavi mo

¹ Boccaccio, *Trattatello in Laude di Dante*, 1965 p. 595.

² *Ivi*, p. 596.

³ *Ibid.*

⁴ *La Vita nuova*, 2015 p. 209 n.3-6.

⁵ *Ivi*, p. 211 n.3-6.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 77r.

lombardo»¹, ma secondo Ubaldini, in realtà, dinanzi a Ulisse e Diomede, Virgilio non aveva dovuto fingersi Omero, non solo perché i due eroi intendevano bene il latino, ma anche perché lo stesso poeta latino, citandoli e lodandoli più volte nei versi dell'*Eneide*, era da loro ben conosciuto, tant'è vero che, a suo avviso, quel «lombardo»², non si riferisce al linguaggio di Virgilio, ma sarebbe un vocativo indirizzato al poeta latino, il quale, com'è noto, nacque da genitori mantovani.

L'incongruenza del parlare, prima greco e poi lombardo, di Virgilio, era stata già notata, prima di Nicola Villani, dall'estensore dell'Ottimo commento, da Alessandro Vellutello e da Ludovico Castelvetro. Come riportato da Sigislando, Vellutello ha tentato di giustificare l'ambiguità ipotizzando che Virgilio, per intendere da Ulisse quanto Dante desiderava sapere, parlò ai due eroi in greco, ma poi, nel licenziarsi da essi, non badò in quale lingua si esprimesse, poiché non era necessario «con quelli, che hanno usato l'ingegno nel vizio, d'osservar tutti i convenienti termini, come con quelli, che l'hanno usato ne la virtù»³. Sulla stessa scia, Ludovico Castelvetro chiosa che pareva «sconvenevolezza che Dante faccia parlare Virgilio lombardo moderno, non avendo mai apparsa, né potuto apparire detta lingua, non usandosi al suo tempo, e specialmente parlando con Ulisse, che era greco; il quale verisimilmente non poteva intendere se non quelle lingue, che s'usavano mentre egli visse. Ma Dante era tanto intento a trovar cagione di far parlare il conte Guido, che non riguardò a sconvenevolezza niuna e non sen'avvide»⁴. A dispetto di quanto espresso dai commentatori precedenti – per i quali, in quel punto del poema, Virgilio si esprime in lingua lombarda⁵ –, Ubaldini afferma invece che, a suo avviso, le parole 'Issa ten'va più non t'aizzo' «sono fiorentine e Toscanissime»⁶ visto che non si deve dubitare «punto che quello che ha usato tante fiato Dante non sia da stimarsi Toscano»⁷. Secondo lo studioso urbinato, infatti, 'Issa' sarebbe, in realtà, corruzione di 'isso fatto' «che sta per 'subito'; e lasciatone poi quel 'fatto', restò 'isso' et 'issa' per

¹ *Inferno*, XVII 19-20.

² *Ivi*, 20.

³ Alessandro Vellutello, *La 'Comedia' di Dante Alighieri con la nuova esposizione*, II, 2006 p. 624 n.6.

⁴ Ludovico Castelvetro, *Spositione a XXIX canti dell' 'Inferno'*, 2017 p. 455.

⁵ Anche Mazzoni (*op.cit.*, VI, 5, p. 498) riconosce queste parole come lombarde nel capitolo del sesto libro della *Difesa* in cui loda Dante «per aver usato nel suo Poema tutte le voci delle Provincie d'Italia».

⁶ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 78v.

⁷ *Ibid.*

‘subito’»¹, mentre ‘aizzo’ è un’espressione adoperata da autori toscani come Matteo Villani, Giovanni Boccaccio e Franco Sacchetti.

[84r] *I personaggi di Micalori e Sigislando dibattono riguardo a una questione di natura astronomica, e la difesa di Micalori riprende l’esegesi di Iacopo Mazzoni.*

Come già osservato da Aldo Vallone e da Uberto Limentani², nel dialogo sono affrontati anche «temi minuti, forse oziosi oggi, ma di estremo interesse per un lettore del tempo: ad esempio, se ‘Dante ponga Gerusalemme nel mezzo della terra’»³.

Difatti, il letterato modenese Alessandro Tassoni, nelle sue *Postille scelte alla Divina Commedia* (1685), riguardo ai versi del secondo canto del *Purgatorio* «Già era ’l sole all’orizzonte giunto/ lo cui meridian cerchio coverchia/ Ierusalèm col suo più alto punto»⁴, chiosa che «Fu opinione d’alcuni che Gerusalemme fosse nel mezzo del mondo».⁵

A tal proposito, Ubaldini difende Dante, affermando che egli «potè bene [...] quanto alla longitudine, far Gerusalemme nel mezzo della Terra nel nostro Emispero»⁶, e nel dire ciò, lo studioso urbinato, si rifà all’opinione espressa da Iacopo Mazzoni nel primo libro della sua *Difesa*. Mazzoni, infatti, afferma che Dante, conformandosi alle Sacre scritture – nella fattispecie alle parole del profeta biblico Ezechiele – pone Gerusalemme «nel mezzo del mondo»⁷. Secondo il critico, prendendo «dunque Dante questa opinione, fù conseguentemente sforzato, di tribuire a Gierusalemme novanta gradi di longitudine, poiche la mezza palla del mondo ne hà cento, & ottanta, e tutto il giro di questo globo d’acqua, e di terra, trecento sessanta»⁸, ma, «vedendo egli, che secondo l’opinione di Tolomeo non potea riuscirli questo suo disegno; però aggiunse quatordecì gradi alla distantia, che Tolomeo havea posta fra noi, e Gierusalemme, facendoli di trentuno, quarantacinque gradi»⁹. Secondo Mazzoni, però, «con tutto questo pare, che non sia soluta interamente la dubitatione, poiche havendo noi intorno a trentacinque gradi di longitudine, e ponendosene quarantacinque di qui a Gierusalemme, seguita che tutto

¹ *Ivi*, f. 78r.

² Cfr. Limentani, 1964 p. 30.

³ Vallone, 1981 p. 527.

⁴ *Purgatorio*, II 1-3.

⁵ Alessandro Tassoni, *Postille scelte alla Divina Commedia*, 1826 p. 13.

⁶ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 84r.

⁷ Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, I, 17, 1587 p. 52.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

questo spatio venga compreso dal numero d'ottanta gradi, e non di novanta. Adunque ne in questo modo anchora sarà Gierusalemme situata nel mezzo di questo Hemispero»¹. Per chiarire «questo intricatissimo luogo di Dante»², il critico cesenate afferma che «il principio della longitudine è pur voce equivoca per differenti opinioni»³, visto che, Strabone, Aremidoro, e molti altri geografi antichi «cominciavano»⁴ esso dall'isola di Gade, mentre Tolomeo lo «prese»⁵ dall'isole Fortunate⁶. Secondo Mazzoni, dato che «li Geografi moderni hanno detto che niuno di questi ha trovato il vero principio della longitudine, volendo che il vero principio sia nel meridiano dell'Isole Azore»⁷, e, visto che, Gonzalo d'Oviedo nel suo *Sommario de viaggi dell'India*, narra «ch'egli ha navigato quattro volte per que' paesi, e che hà sempre osservato, che nel meridiano di quell'Isole, la Saetta della Calamita, si voltava per dritto Diametro verso il polo»⁸, si può dunque concludere «che la natura habbia posto il secreto confine dell'uno, e dell'altro Hemispero in quel meridiano»⁹, e che quest'ultimo «sia il vero occidente, e il luogo, onde si hà da prendere il principio della longitudine»¹⁰. Per tali ragioni, quindi, il critico cesenate dichiara che «hà Dante con molto giudizio, cominciato il principio della longitudine diece gradi di la dall'Isole Fortunate, accio che ponendo i nostri paesi nella longitudine di quarantacinque gradi, potesse poi collocare Gierusalemme sotto alli novanta, cioè nel mezo di questo nostro Hemispero»¹¹, in modo conforme a quanto scritto nella Bibbia¹². Nel quinto libro della *Difesa*, Mazzoni ritorna su tale questione, e, riguardo ai versi del *Purgatorio* in cui il poeta fiorentino scrive che «Già era 'l sole a l'orizzonte giunto/ lo cui meridian cerchio coverchia / Ierusalèm col suo più alto punto»¹³, afferma che Dante, se in questi versi ha parlato del «Meridiano del mondo»¹⁴, lo ha fatto sull'esempio di Lucano, «il quale ha collocato questo medesimo Meridiano sul Monte Parnaso»¹⁵.

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, p. 53.

³ *Ivi*, p. 52.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, I, 17, 1587 pp. 52-53.

⁷ Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, I, 17, 1587 p. 53.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Cfr. Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, I, 17, 1587 p. 53.

¹³ *Purgatorio*, II, 1-3.

¹⁴ Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, V, 12, 1688 p. 346.

¹⁵ *Ivi*, pp. 346-347.

Secondo il critico cesenate, inoltre, se il poeta fiorentino «ha trasferito il mezo del Mondo dal monte Parnaso a Gierusalemme, l'ha fatto ragionevolmente, perche Varrone anchora fra gli altri s'accorse, ch'era il mezo del Mondo assai più verso Oriente di quello, che si sia il monte Parnaso: oltre che questo fu parere di molti Theologi antichi»¹.

Anche i commentatori Jacopo Alighieri, Jacopo della Lana, l'estensore dell'Ottimo commento, l'Anonimo selmiano, Pietro Alighieri, Francesco da Buti, l'Anonimo fiorentino, Giovanni da Serravalle, Guiniforte Barzizza, Cristoforo Landino, Alessandro Vellutello e Bernardino Daniello, attenendosi alle Sacre scritture, nelle loro chiose dichiarano che Gerusalemme è situata al centro delle terre emerse. Anche nelle *Annotazioni*, Ubaldini spiega questo punto del poema e giustifica l'opinione di Dante riguardo Gerusalemme, «in medio mundi sitam»², riportando le parole del profeta Ezechiele e del monaco Beda³.

[80r-v] *L'autore mostra di essere particolarmente attento alle accuse di eterodossia indirizzate a Dante e adotta un atteggiamento di cautela riguardo alla natura del viaggio ultraterreno compiuto dal poeta fiorentino.*

Credo sia importante sottolineare che, in questo punto del dialogo, Ubaldini nel difendere il poeta fiorentino è autore di un'espressione assai significativa per comprendere il peso che ebbe l'Inquisizione nella ricezione della *Commedia* nel XVII secolo.

All'interno dei ff. 80r-v, infatti, lo studioso urbinato scrive:

Io vi confesso, Signori, che parmi cosa troppo ardita il fare supposti a modo suo per poi dichiarare un Autore siccome anche sì è quello che molti dicono, e particolarmente dallo Sligelando abbiamo testè sentito, che Dante ponga Gerusalemme nel mezzo della Terra, cosa che mai non la si sogna quel Poeta in quel suo sogno, e che fa nascere di quelli errori che poi sono accagionati al poeta.

Anche Ubaldini, quindi, benchè apologeta di Dante e benchè immerso in un contesto, quello della Roma barocca e quello della cerchia barberiniana, in cui, come già scritto – nonostante le riserve espresse dall'Inquisizione – ferveva un culto privilegiato nei

¹ *Ivi*, p. 347.

² Vitaletti, 1924b p. 32.

³ Cfr. *ibid.*

confronti del poeta fiorentino, adotta un atteggiamento di prudenza, connotando, come risulta chiaro da questo passo, il viaggio ultraterreno di Dante come una visione esclusivamente onirica. Come già detto, infatti, si trattava di una cautela, quest'ultima, finalizzata a indicare la natura irrealistica dei fatti narrati, relegando a una dimensione solo mentale tutti i possibili contenuti del poema tacciati di eterodossia, dalla presenza fisica dell'autore nell'Aldilà, privilegio che la tradizione non aveva concesso nemmeno a San Paolo, fino ai violenti attacchi contro la corruzione della Chiesa e di alcuni Papi, condannati, per le loro malefatte, ai tormenti dell'Inferno.

[93r - 99r] *Il personaggio di Micalori difende Dante riguardo a un'altra critica di natura astronomica, e la sua apologia si basa sulle postille degli Accademici della Crusca.*

Riguardo all'altra questione astronomica posta da Sigislando – cioè come fosse possibile che Dante vedesse, dal cielo di Giove, «molti particolari della terra»¹ – Ubaldini, attraverso il personaggio di Micalori, difende questo luogo dantesco, appellandosi alle chiose dell'edizione critica della *Commedia* curata dagli accademici della Crusca. Sul margine sinistro della pagina in cui sono riportati i vv. 151-153 del XXII canto del *Paradiso*, infatti, compare una postilla in cui gli accademici chiosano che «benchè la terra, dal ciel di Giove, fosse del tutto invisibile a occhio mortale, essendo veramente quanta, da una veduta deificata quale si finge dal Poeta, può, nella sua grandezza, perfettamente vedersi, e ch'è potesse in un girar d'occhio veder tutto ciò ch'è s'aveva lasciato sotto, in più altri luoghi, si come in questo, lo ci discuopre»². Secondo gli accademici fiorentini, quindi, l'unica spiegazione possibile ai versi del XXII e del XXVII canto del *Paradiso* – dove il poeta fiorentino scrive che egli vede la Terra «da' colli alle foci»³, e poi, che riesce a discernere «di là da Gade il varco folle d'Ulisse, e di qua presso il lito nel qual si fece Europa dolce carico»⁴ –, è che egli fosse già trasumanato⁵.

[99r-v] *Il personaggio di Naudeo difende Dante dall'ultima contraddizione esposta da Sigislando, visto che, secondo quest'ultimo, esiste un'incoerenza riguardo la modalità in cui cade la pioggia di fuoco che castiga i dannati del settimo cerchio.*

¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 93r.

² Dante, *La Divina Commedia. Ridotta a miglior lezione dagli accademici della Crusca*, 1595 p. 454.

³ *Paradiso*, XXII 153.

⁴ *Paradiso*, XXVII 82-84.

⁵ Cfr. Angiolillo, 1984 p. 20.

L'ultima contraddizione difesa da Ubaldini è quella che riguarda l'ambiguità esistente tra il canto XIV e il canto XVI dell'*Inferno*, dove, riferendosi alla pioggia di fuoco che castiga i dannati, Dante nel XIV canto scrive che essa cade «d'un cader lento»¹ e nel XVI che «saetta»². Attraverso il personaggio di Naudeo, lo studioso urbinato controbatte a questa accusa, ritenendo che, in realtà, tra i versi danteschi non esiste alcuna incoerenza, in quanto il 'cader lento' e il 'saettare' del fuoco si spiegano alla luce del fatto che nel girone dei violenti erano puniti, in modo differente, tre specie di peccatori: i «violenti a Dio, alla Natura, e all'Arte»³. La spiegazione di Ubaldini è vicina a quanto espresso, nelle loro chiose, da alcuni commentatori trecenteschi: l'estensore dell'Ottimo commento, Francesco da Buti e l'estensore delle Chiose Vernon. Secondo tali esegeti, infatti, l'intensità del fuoco che castiga tali dannati è correlata alla gravità del loro peccato: pertanto, i blasfemi sono puniti maggiormente rispetto ai sodomiti, e questi ultimi patiscono una pena peggiore rispetto agli usurai.

¹ *Inferno*, XIV 28.

² *Ivi*, XVI 16.

³ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 99r.

3.2.4 Esegesi del secondo libro

Nel secondo libro Ubaldini difende Dante dalle presunte oscurità rilevate da Nicola Villani in molti luoghi del suo poema. Nello specifico, l'oggetto della *querelle* sono le «enimmatiche traslazioni»¹ della *Commedia*, un «difetto»² che, secondo Sigislando, non era di minima importanza, «richiedendosi a' poeti, i quali ragionano con gente dotta e indotta, l'esser da tutti intesi»³.

[106r – 160v] *Il personaggio di Micalori difende Dante da due accuse: che la leggenda del fiume Elsa sia falsa e che le espressioni 'acqua d'Elsa' e 'Piramo alla gelsa' siano eccessivamente ermetiche.*

La prima oscurità presa in esame dal dotto olandese è quella presente ai vv. 67-78 del XXXIII canto del *Purgatorio*. In essi, Dante afferma che i pensieri mondani, al pari dell'acqua del fiume Elsa, hanno indurito la sua mente, e il piacere che egli ha trovato in essi, come «un Piramo alla Gelsa»⁴ ha ottenebrato il suo intelletto. Secondo Sigislando, la leggenda del fiume Elsa, in base alla quale tutto ciò che si getta in questo fiume s'indurisce e si trasforma in pietra, oltre ad essere oscura, è falsa e poco nota, mentre la metafora di Piramo che con il suo sangue aveva trascalorato le more da bianche in nere, è «lontana e tenebrosa»⁵. Lo stesso Dante, inoltre, resosi conto di essersi espresso in modo troppo ermetico, per dispiegare quanto voleva far intendere con le espressioni «acqua d'Elsa»⁶ e «Piramo alla gelsa»⁷, aveva soggiunto, quasi interprete di se stesso, che il suo intelletto era «'impetrato' e 'tinto'»⁸.

Attraverso il personaggio di Micalori, Ubaldini controbatte a Villani che tutti i commentatori di Dante – nella fattispecie: Pietro Alighieri, Jacopo della Lana, l'estensore del Codice cassinese, l'autore delle Chiose ambrosiane, Benvenuto da Imola, l'Anonimo Fiorentino, Giovanni da Serravalle, Cristoforo Landino, Alessandro Vellutello, Trifon

¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 104v.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Purgatorio*, XXXIII 69.

⁵ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 106r.

⁶ *Purgatorio*, XXXIII 67.

⁷ *Ivi*, 69.

⁸ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 106r.

Gabriele, Bernardino Daniello e Lodovico Castelvetro – nelle loro chiose, testimoniano la veridicità di tale leggenda. Inoltre, secondo lo studioso urbinato, chi non sa «che ‘impetrare’ sta per ‘instupirsi’?»¹, e ancora, chi «non sa che di bianco essendo trasformato, ha ancora deteriorato la sua condizione?»².

[107r-v - 136v - 135r-v - 137r-v - 138r-v] *L'autore, confutando l'opinione degli esegeti precedenti e coevi, fornisce la propria interpretazione della famosa profezia dantesca del 'cinquecento diece e cinque', intesa da Ubaldini non come l'equivalente della parola 'DVX', ma come un personaggio perfetto che distruggerà il Gigante dell'Apocalisse.*

La seconda oscurità imputata a Dante da Sigislando riguarda la profezia del «cinquecento diece e cinque»³. Secondo il dotto olandese, questa famosa espressione formerebbe «la parola DVX, le di cui lettere, secondo l'uso de' Latini, rilevano così fatto numero, e che per tal Duce s'intende Arrigo sesto Imperadore»⁴. A tal proposito, Sigislando fece notare ai presenti che, seppure fosse concessa a Dante la licenza di mescolare il latino col volgare, la parola 'DVX' non era stata formata «secondo l'ordine e la giacitura degli elementi»⁵, visto che, in base ad esse, «bisognerebbe aver detto 'un cinquecento cinque e diece', e non 'un cinquecento diece e cinque'. Il che non solo veniva richiesto dall'ordine degli elementi ma dall'ordine eziandio numerario de' Latini, che al numero maggiore avanti por sogliono il minore»⁶.

Attraverso il personaggio di Micalori, Ubaldini critica l'interpretazione conferita a questo luogo dagli esegeti precedenti – nella fattispecie, Jacopo della Lana, l'Anonimo Lombardo, l'Ottimo commento, Pietro Alighieri, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti, l'Anonimo Fiorentino, Giovanni da Serravalle, Cristoforo Landino, Alessandro Vellutello e Bernardino Daniello –, i quali «riducendo le note numerate alla latina in forma di lettere»⁷ affermano che l'espressione «cinquecento diece e cinque»⁸, ponendo

¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 160v.

² *Ibid.*

³ *Purgatorio*, XXXIII 43.

⁴ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 107r.

⁵ *Ivi*, f. 107v.

⁶ *Ibid.*

⁷ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 136v.

⁸ *Purgatorio*, XXXIII 43.

la ‘V’ «anteriore alla ‘X’»¹, formi la parola ‘DVX’². Secondo lo studioso urbinato, in questo punto, i commentatori o avevano imitato l’esegesi del vescovo cristiano Haymone, il quale disse «che 666, nome della Bestia della *Apocalipse*, significava DICLUX, all’uso de’ Latini pigliando in numeri per lettere: D per cinquecento, L per cinquanta, I per uno, C per cento, V per cinque, X per diece, che in tutto sono 666»³, o, poichè Dante voleva contrapporre il «cinquecento diece e cinque»⁴ al 666 dell’*Apocalisse*, gli esegeti intesero ‘DVX’ come il contrario di quel «nome che esplicò essere della bestia dell’*Apocalipse* Areta, ‘κακὸς ὁ δηγὼς’, cioè in latino ‘pravus dux’»⁵.

Riguardo alle interpretazioni attribuite alla misteriosa profezia dantesca, Ubaldini fa riferimento al coinvolgimento della *Commedia* all’interno delle aspre controversie cinquecentesche tra cattolici e protestanti. Negli anni delle guerre di religione, infatti, in Francia il poema dantesco venne considerato non come un libro di poesia, «ma come fonte storica di denuncia delle malefatte dei papi»⁶, e fu utilizzato dagli Ugonotti e dai Gallicani nelle polemiche contro i cattolici e il Papato⁷. Nel 1586 fu stampato in Olanda un pamphlet anonimo, intitolato *Aviso piacevole dato alla Bella Italia da un nobile giovane Francese sopra la mentita data dal serenissimo Re di Navarra a Papa Sisto V*, scritto in realtà da François Perrot, un letterato ugonotto che aveva studiato in Italia, conosciuto il poeta Pietro Aretino, tradotto in ottave italiane le *Metamorfosi* di Apuleio e i *Salmi* di Davide, e già nel 1550, scrivendo al cugino Nicolas de Thou, aveva mostrato di conoscere bene l’opera di Dante⁸. Obiettivo principale del trattato era denunciare la scomunica lanciata dal Papa contro Enrico di Borbone, ma nell’appendice, intitolata *Il naturale et vivo Ritratto del papa et di tutta la corte ecclesiastica papasca, cavato dall’antichità, come si ritrovava negli scritti di Dante, del Petrarca e del Boccaccio che sono i tre principali lumi della lingua volgare italiana*, Perrot «riprendendo le invettive più fiere delle tre cantiche»⁹ dantesche, realizzava una pungente filippica «contro la

¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 136v.

² Secondo Natalino Sapegno (cfr. *Inferno*, 1985 p. 370) l’interpretazione dei commentatori antichi nel senso di ‘duce’, ricavando la parola DVX dalle lettere che formano il numero romano DXV, è ancora la spiegazione più probabile.

³ *Ibid.*

⁴ *Purgatorio*, XXXIII 43.

⁵ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 136v.

⁶ Cesarani, 2021 p. 561.

⁷ Cfr. *ibid.*

⁸ Cfr. *ibid.*

⁹ Farinelli, 1908 p. 515.

Chiesa e i ministri di Dio», definiti «di frodi e viltà esperti, soliti a pagar di moneta senza conio, adulteratori delle cose di Dio, per oro e argento, trafficanti entro il sacro tempio, lupi rapaci in veste di pastori»¹. Il fronte cattolico, preoccupato di vedere Dante trascinato in queste controversie, rispose prontamente². Nel 1623, il cardinale gesuita, Roberto Bellarmino aggiunse al suo trattato *De Controversiis christianae fidei*, un'appendice intitolata *Appendix ad libros de Summo Pontefice quae continet responsionem ad librum quendam anonymum cujus titulus est Aviso piacevole dato alla bella Italia*³. In tale appendice, Bellarmino, «dopo aver espresso il suo stupore nel vedere gli eretici ricorrere per i loro argomenti alle opere dei poeti anziché dei teologi»⁴, rintuzzava una ad una le accuse contro i Papi che Perrot aveva attribuito a Dante, «e precisava circostanze storiche e interpretazioni filologiche dei singoli passi danteschi»⁵. Secondo Umberto Cosmo, «l'importanza della risposta del Bellarmino non sta nella luce ch'essa possa aver portato all'intelligenza della *Commedia*, chè non ne portò nessuna»⁶, ma sta «nell'autorità dell'uomo che la scrisse»⁷, visto che essa fu «come il riconoscimento ufficiale dell'ortodossia del poeta, e liberò gli spiriti più timorati dagli scrupoli del leggerne l'opera»⁸. Recentemente, Marco Arnaudo ha invece smentito questo punto di vista, dichiarando che una lettura più approfondita della replica di Bellarmino, conduce il lettore a chiedersi se costui «si sia trovato a difendere Dante per profonda convinzione o per necessità di contraddire il nemico protestante su ogni punto, su ogni dettaglio»⁹. Secondo Arnaudo, infatti, il testo di Bellarmino «non dirime praticamente nessuno dei dubbi teologici su Dante che circolavano tra lettori e religiosi italiani, come la fisicità corporea del viaggio della *Commedia*, l'impasto di cristiano e pagano, o il lessico inappropriato all'argomento sacro»¹⁰. Come sottolinea Arnaudo, significativamente, l'unica accusa, tra quelle toccate da Bellarmino, presente anche nelle polemiche degli anti-dantisti italiani, è quella che riguarda l'ingiusto trattamento di Celestino V, «e, caso vuole, proprio quello

¹ *Ivi*, p. 516.

² Cfr. Cesarani, 2021 p. 561.

³ Cfr. *ibid.*

⁴ Cesarani, 2021 p. 561.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cosmo, 1946 p. 111.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Arnaudo, 2013 p. 37.

¹⁰ *Ivi*, p. 38.

è il momento in cui Bellarmino non si schiera dalla parte di Dante; transige e tira innanzi, ma non pare condonare»¹.

Tornando a Ubaldini, quest'ultimo, nel testo de *Il Giordano*², smentisce l'attribuzione dell'*Aviso piacevole dato alla bella Italia* a François Perrot, e dichiara che il giovane francese, autore dell'anonimo trattato, è in realtà lo scrittore calvinista Filippo di Mornay. A proposito dell'interpretazione del «cinquecento diece e cinque»³, lo studioso urbinato si ritrova d'accordo con il rifiuto espresso da Bellarmino riguardo al punto di vista del presunto Mornay, secondo il quale il misterioso verso del *Purgatorio* intende dimostrare «un certo tempo e non una persona»⁴, poiché, in realtà, sarebbe profezia della Riforma di Martin Lutero⁵.

Secondo Ubaldini, con l'espressione «cinquecento diece e cinque»⁶, Dante non voleva intendere la parola 'DVX', poiché, com'è manifesto, il XXXIII canto del *Purgatorio* è un testo in cui il poeta fiorentino imita il libro dell'*Apocalisse* di San Giovanni. Visto che San Giovanni «per dar'ad intendere quella bestia che si annoierà la Chiesa di Dio nel numero senario sei volte replicato che è 666 si serve»⁷, Dante dovendo, conformemente a quella similitudine, mostrare «per via di numeri quel tale che aveva ucciso quella bestia»⁸, secondo Ubaldini, se «quello si nomina 666, come sappiamo, questo dovrà dirsi 'Cinquecento dieci e cinque'»⁹. Poiché il numero cinque, come ritiene anche Plutarco, è come il dieci, un numero perfetto, lo studioso urbinato afferma che anche «cinquecento, che è composto da cinque volte cento, altro non essendo il cento che un numero denario dieci volte moltiplicato, verrà ad essere perfetto»¹⁰. Per Ubaldini, quindi, «'cinquecento diece e cinque' dinoterà un huom di tutta perfezione»¹¹. Riportando quanto scritto da San Girolamo a San Paolino, lo studioso urbinato afferma che, dato che «il diece [...] e il cinque uniti sì come è in questa profezia»¹², danno ad intendere «per quello che è

¹ *Ibid.*

² Cfr. Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. ff. 135r-v.

³ *Purgatorio*, XXXIII 43.

⁴ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 137r.

⁵ Cfr. Arnaudo, 2013 p. 38.

⁶ *Purgatorio*, XXXIII 43.

⁷ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 137v.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, f. 138r.

¹⁰ *Ivi*, f. 138v.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ivi*, f. 139r.

‘Predicator delle genti’»¹, è possibile concludere che Dante «con questo ‘cinquecento diece e cinque’ ci abbia voluto significare un perfetto uomo che predicando alle genti e rimettendo le pene, anciderà la foia e la licenza di quel Gigante che sarà pernicioso alla Chiesa di Cristo»².

Secondo Aldo Vallone tale interpretazione è «suggestiva»³ e «più felice di molte altre d’oggi e di ieri»⁴, poiché in essa c’è «il rispetto della *Commedia* come visione, e tempi e tono, immagini e successioni»⁵ e rappresenta dunque una tesi «che i colloquanti accettano e discutono»⁶.

Tra i critici che recentemente si sono pronuncati su tale questione figura Giovanni Cerri. Secondo quest’ultimo, l’ipotesi interpretativa secondo cui il ‘cinquecento diece e cinque’ della profezia del *Purgatorio* debba essere letto come ‘Dux’, cioè come «un ‘duce’ che restaurerà l’Impero, e con l’Impero la Chiesa»⁷, è infondata. Come fa notare Cerri, infatti, all’interno della critica, tale interpretazione si è poi biforcata in due ipotesi, a suo dire, entrambe errate. Il filologo, infatti, sostiene che coloro che hanno identificato il ‘Dux’ con l’imperatore stesso, cioè con colui «che riuscirà a restaurare l’autorità imperiale grazie al suo prestigio e alla forza del suo esercito»⁸, hanno ipotizzato che il suddetto imperatore fosse un personaggio storico che Dante ritenesse all’altezza dell’impresa, ossia Arrigo VII, «se datavano il passo del *Purgatorio* a prima della sua disfatta e della sua morte (1313)»⁹, o Ludovico il Bavaro, «se lo datavano a dopo quell’anno»¹⁰. Per Cerri tale ipotesi «urta contro difficoltà [...] insormontabili»¹¹. Innanzitutto, visto che Dante «è sempre estremamente razionale nella tecnica espressiva e nei procedimenti mentali che vuole indurre nel lettore»¹², se avesse voluto che «cinquecento diece e cinque»¹³ venisse letto in lettere latine capitali e che, invertendo l’ordine della seconda e della terza lettera, si potesse ottenere dunque la parola ‘Dux’,

¹ *Ivi*, ff. 139v-140r.

² *Ivi*, f. 140r.

³ Vallone, 1981 p. 528.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Cerri, 2013 p. 11.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, pp. 11-12.

¹¹ *Ivi*, p. 12.

¹² *Ivi*, p. 12.

¹³ *Purgatorio*, XXXIII 43.

«avrebbe detto magari ‘cinquecento cinque e diece’ (= DV + X = DVX), non ‘cinquecento diece e cinque’, o comunque avrebbe dettato diversamente»¹. Per Cerri, quindi, rimescolando a nostro piacimento le cifre-lettere, i critici hanno attribuito a Dante «un’incoerenza e la pretesa che questa incoerenza fosse corretta dal lettore, obbligato a non prenderlo alla lettera»². Una dinamica, quest’ultima, «non impossibile, ma, quanto meno, un po' strana, in Dante»³.

Oltre a tale idiosincrasia, per il filologo vi è anche una difficoltà contestuale ben più grave, poiché, leggendo i vv. 37-53 del XXXIII canto del *Purgatorio*, per chi interpreta «cinquecento diece e cinque»⁴ come ‘Dux’ e quest’ultimo come imperatore, appare inverosimile che, a v. 37, Dante abbia scritto perentoriamente che presto giungerà «l’erede imperiale a ristabilire la giustizia»⁵, poi, nei versi immediatamente successivi, che abbia ripetuto lo stesso concetto in forma oracolare-enigmatica, «per poi enfatizzare al massimo ai vv. 46-53 la difficoltà, anzi l’impossibilità di risolvere l’enigma prima che la profezia si sia realizzata nei fatti»⁶.

Secondo Cerri, inoltre, la parte della critica che ha sposato l’ipotesi secondo cui Dante con il termine ‘Dux’ aveva intenzione di indicare «non lo stesso futuro imperatore, ma qualcuno che gli avrebbe fornito un aiuto decisivo sul piano militare»⁷, si trova ugualmente dalla parte del torto⁸.

A parte la problematica, già esposta in precedenza, di dover necessariamente alterare l’ordine delle cifre-lettere leggendo ‘DVX’ anziché ‘DXV’, infatti, per Cerri tale ipotesi ha senso solo nel caso in cui Dante avesse voluto elogiare un personaggio determinato che, in base ai problemi di cronologia relativi alla composizione del poema, è creduto dai più Cangrande della Scala o Ugucione della Fagiola⁹. Secondo il filologo, quindi, sarebbe stato davvero inopportuno, da parte dell’autore, «inserire uno spunto di elogio cortese ad un personaggio tutto sommato secondario, per di più dandogli un rilievo così alto, attraverso l’artificio e il tono della formula profetica, da porlo quasi al di sopra

¹ Cerri, 2013 p. 12.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Purgatorio*, XXXIII 43.

⁵ Cerri, 2013 p. 12.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. Cerri, 2013 pp. 12-13.

⁹ Cfr. *ibid.*

dell'elogio del futuro imperatore, accennato nei versi precedenti»¹.

Inoltre, poiché quella del «cinquecento diece e cinque»² è una profezia *ante eventum* – così come quella relativa al Veltro nel primo canto dell'*Inferno* – per Cerri è inverosimile ipotizzare che essa possa riferirsi a un evento di carattere contingente, poiché non è realistico ritenere che Dante potesse essere sicuro, *ante eventum*, che Cangrande o Ugucione avrebbero «compiuto un'impresa militare tale da portare alla restaurazione dell'Impero»³.

A questo punto del suo saggio, il filologo si concentra sull'analisi della struttura dei canti XXIX-XXXIII della seconda cantica. Come ci fa notare Cerri, lo statuto narrativo della *Commedia* «è quello di un racconto autobiografico in versi»⁴; in cui la convenzione di partenza è che l'autore-poeta ha davvero compiuto un viaggio nell'Aldilà e «ha veramente visto, interrogato e ascoltato entità diaboliche o angeliche e anime di defunti, che dunque stanno veramente là, a scontare le loro pene o a godere dei loro premi»⁵. A dispetto di ciò, quanto narrato da Dante all'interno dei canti XXIX, XXX e XXXI del *Purgatorio* ha una natura diversa⁶. Nello specifico si tratta di una visione, uno spettacolo popolato da immagini, «cariche di significati allegorici»⁷, che si ispira alla visione dell'*Apocalisse* di San Giovanni, «che ad un certo punto viene persino citata come fonte della fantasmagoria (29, 105)»⁸.

In principio del canto XXXIII, Beatrice si rende esegeta della rappresentazione sacra cui hanno assistito non solo lei e Dante, ma anche Virgilio, Stazio e Matelda, e, nell'illustrare il significato di quanto visto, inserisce la famosa profezia del «cinquecento diece e cinque»⁹, il misterioso personaggio che ucciderà la prostituta e il gigante, «cioè la sfrontatezza della chiesa avignonese e la tracotanza della corona francese»¹⁰.

Secondo Cerri, è in realtà lo stesso Dante a fornire ai lettori la chiave della corretta interpretazione di questo passo, attraverso l'impiego di un verbo, che, «ad una più attenta

¹ Cerri, 2013 p. 13.

² *Purgatorio*, XXXIII 43.

³ Cerri, 2013 p. 13.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, p. 14.

⁶ Cfr. Cerri, 2013 p. 14.

⁷ Cerri, 2013 p. 14.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Purgatorio*, XXXIII 43.

¹⁰ Cerri, 2013 p. 17.

considerazione»¹, si rivela un neologismo composto a regola d'arte e di specifico significato². La voce verbale in questione si trova a v. 48 di *Purgatorio* XXXIII, ed è «attuia»³. A giudicare dalla reazione di sorpresa dei commentatori trecenteschi, questo verbo, come ci fa notare Cerri, non esiste non solo nell'italiano contemporaneo ma anche nell'italiano del tempo di Dante⁴. Considerando la terzina in cui compare la voce, ossia «E forse che la mia narrazione buia, / qual Temi e Sfinge, men ti persuade, / perch'a lor modo lo' intelletto attuia»⁵, la maggior parte dei critici ha conferito a questo verbo «significati ruotanti intorno alla nozione 'ottundere', 'danneggiare', 'debilitare'»⁶, ma, dato che Dante è un poeta «che ha introdotto nella *Commedia* un microsistema davvero emblematico di neologismi costruiti tutti allo stesso modo»⁷, cioè trasformando un pronome personale in verbo facendolo precedere da una preposizione, secondo Cerri 'attuia' sarebbe in realtà «voce del verbo *attuare*, derivato da tu e preceduto dal prefisso preposizionale ad-»⁸. Per il filologo, quindi, l'interpretazione letterale corretta della terzina pronunciata da Beatrice sarebbe la seguente: «'Probabilmente il mio vaticinio, oscuro come quello di Temi e di Sfinge, non ti persuade, perché indirizza, sì, la tua intellezione di esso verso te stesso, ma lo fa alla maniera oscura di Temi e Sfinge'»⁹. Il verbo transitivo 'attuare', dunque, per Cerri significa 'portare verso di te'¹⁰. In conclusione, secondo il filologo, Beatrice con il v. 48 afferma oscuramente che la formula «cinquecento diece e cinque»¹¹ indirizza l'intelletto di Dante verso se stesso e che, di conseguenza, il misterioso «cinquecento diece e cinque»¹² sarebbe in realtà proprio Dante¹³.

Oltre alla presenza di tale verbo, però, vi è per Cerri anche un secondo motivo «per intravedere nel 'cinquecento diece e cinque' Dante, anzi, più precisamente la *Commedia*»¹⁴. Leggendo con attenzione la terzina della profezia, infatti, ci si rende conto

¹ *Ibid.*

² Cfr. Cerri, 2013 p. 17.

³ *Purgatorio*, XXXIII 48.

⁴ Cfr. Cerri, 2013 p. 19.

⁵ *Purgatorio*, XXXIII 46-48.

⁶ Cerri, 2013 p. 19.

⁷ *Ivi*, p. 21.

⁸ *Ivi*, p. 22.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Purgatorio*, XXXIII 43.

¹² *Ibid.*

¹³ Cfr. Cerri, 2013 p. 22.

¹⁴ Cerri, 2013 p. 24.

che la critica finora non ha appuntato abbastanza la sua attenzione sull'espressione, in funzione appositiva, che segue la formula «cinquecento diece e cinque»¹, ossia «messo di Dio»². Apparentemente sembra che tale espressione abbia una ragione ovvia, in quanto il personaggio misterioso della profezia ucciderà la prostituta e il gigante per volere divino, assecondando quindi un disegno provvidenziale³. Ma, come ci fa osservare Cerri, «se si considera l'intero episodio a partire dal canto XXIX»⁴, si rileva che «questa è una seconda occorrenza dell'espressione, che ha già fatto la sua comparsa all'inizio del canto XXX»⁵ e ciò implica, «nella tecnica compositiva propria di Dante»⁶, che tale ripresa non sia priva di una sua specifica funzione⁷.

All'inizio di *Purgatorio* XXX, infatti, uno dei ventiquattro vecchi vestiti di bianco che precedevano il carro durante la processione, invoca la comparsa di Beatrice mediante un versetto tratto dal testo biblico del *Cantico dei cantici*⁸. Dante, infatti, scrive: «e un di loro, quasi da ciel messo, / 'Veni, sponsa, de Libano' cantando / gridò tre volte, e tutti li altri appresso»⁹. Secondo Cerri sarebbe logico «che sia proprio il *Cantico dei Cantici* ad invocare Beatrice e a provocarne l'avvento, perché proprio questo libro sacro di lirica amorosa è alla radice dell'idea stessa di 'Beatrice', nonché del linguaggio e dell'ideologia stilnovistica, della quale tale idea è baricentro»¹⁰. Appare dunque evidente che al di là del testo del Vecchio Testamento, si profila la presenza di un libro scritto da Dante durante la sua gioventù, ossia la *Vita nuova*¹¹. L'espressione 'messo di Dio' e di 'da ciel messo', quindi, si configurano nel poema come segnale di rinvio bibliografico, così come a *Inferno* X, 85 la figura angelica «da ciel messo»¹² che era giunto in soccorso di Dante e Virgilio, «è certo un rinvio figurale al libro VI della *Farsaglia* di Lucano, concepito paradossalmente come libro di Rivelazione»¹³.

Secondo Cerri, è dunque chiaro che:

¹ *Purgatorio*, XXXIII 43.

² *Ivi*, 44.

³ Cfr. Cerri, 2013 p. 23.

⁴ Cerri, 2013 p. 23.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Cfr. Cerri, 2013 p. 23.

⁸ Cfr. *ibid.*

⁹ *Purgatorio*, XXXX 10-12.

¹⁰ Cerri, 2013 pp. 23-24.

¹¹ Cfr. Cerri, 2013 p. 24.

¹² *Inferno*, X 85.

¹³ Cerri, 2013 p. 24.

Dante quando scrive la profezia è già certo che il suo poema avrà comunque un impatto rilevante sulla cultura del suo tempo, soprattutto a livello di denuncia morale. Ma nutre pure una speranza più ambiziosa, che non si sente di esprimere ancora, se non per enigma: proprio il suo canto, uccidendo la fuia e il gigante, costituirà un intervento risolutivo, che determini le condizioni politiche nelle quali un erede legittimo dell'Impero sia in grado di prendere possesso della carica a lui spettante, e di restituire così anche la Chiesa alla purezza della sua funzione spirituale. Ciò che non era riuscito a Dante con la pubblicistica diretta, con la *Monarchia*, con le lettere aperte ad Arrigo VII, ai cardinali e a Cangrande della Scala, gli sarebbe forse riuscito con il grande poema¹.

Nella terzina immediatamente successiva, ossia «ma tosto fier li fatti le Naiade / che solveranno questo enigma forte / senza danno di pecore o di biade»², Beatrice dichiara che «una volta che si sia realizzato nel futuro il fatto profetizzato, la profezia incomprensibile *ante eventum* diverrà comprensibilissima *post eventum*, perché sarà il corso stesso degli eventi a fornire la corretta esegesi»³. Riflettendo sull'ipotesto ovidiano della terzina dantesca, appare chiaro che «stavolta a fare da Naiadi saranno i fatti»⁴, poiché non esiste alcun esegeta che sarà in grado di fornire la soluzione dell'enigma all'uomo comune⁵.

Secondo Cerri quindi, si «delinea così un'equazione complessa tra situazione dialogica istituita da Dante nel finale del *Purgatorio* e personaggi del racconto ovidiano: Beatrice = Sfinge; Dante= Edipo; fatti = Naiade»⁶, ma, a differenza delle *Metamorfosi*, nella *Commedia* Beatrice «non si offenderà quando l'enigma sarà risolto: di conseguenza non ci sarà bisogno di una giustizia riparatrice (Temi)»⁷ e non ci sarà alcuna devastazione di campi e bestiame da parte della fiera vendicatrice della Sfinge, poiché, a differenza dell'enigma di quest'ultima, «la soluzione dell'enigma di Beatrice sarà indolore»⁸. Tutto ciò, secondo Cerri, sarebbe «assai più congruo se il referente del 'cinquecento diece e

¹ *Ivi*, pp. 24-25.

² *Purgatorio*, XXXIII 49-51.

³ Cerri, 2013 p. 25.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. *ibid.*

⁶ Cerri, 2013 p. 25.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

cinque' fosse la *Commedia* e se *li fatti* del v. 49 fossero la constatazione *ex eventu* che il poema, divenuto celebre, ha effettivamente ucciso la fuia e il gigante con la forza della sua denuncia»¹, mentre, se il referente fosse il futuro imperatore a capo del suo esercito o un suo luogotenente, l'esegesi della terzina presa in esame sarebbe sconveniente «trattandosi in questo caso di guerre o almeno battaglie, con inevitabili stragi di uomini e devastazioni di cose»². Secondo il filologo, quindi, si deve riconoscere con onestà «che il 'senza danno di pecore o di biade' acquista nell'ambito dell'interpretazione 'cinquecento diece e cinque' = 'Dante/*Commedia*' un significato preciso e una contestualizzazione perfetta; laddove nell'ambito dell'interpretazione 'dux' resta uno spezzone inerte di reminiscenza ovidiana, inspiegabile sia sul piano letterale sia su quello allegorico»³.

Leggendo con attenzione la terzina successiva a quella appena presa in esame, ossia quando Beatrice dice a Dante «Tu nota; / e sì come da me son porte, / così queste parole segna a' vivi / del viver ch'è un correre a la morte, / E aggi a mente, quando tu le scrivi, di non celar qual hai vista la pianta / ch'è or due volte dirubata quivi. / Qualunque ruba quella o quella schianta, / con bestemmia di fatto offende a Dio, / che solo a l'uso suo la creò santa»⁴, di primo acchitto, sembra che l'anima beata dica due volte la medesima cosa, in quanto, dapprima parla della profezia del «cinquecento diece e cinque»⁵ – la quale, come già spiegato, indicherebbe l'impatto politico-ecclesiale che avrà la *Commedia* – e poi, ingiunge a Dante di adempiere alla sua missione, che è quella di riferire la profezia agli uomini e di raccontare tutto quanto ha visto e sentito nell'*Adilà*⁶. Apparentemente, quindi, sembra che Beatrice dica la stessa cosa prima «per enigma, poi *apertis verbis*»⁷, ma in realtà, nella mente di Dante, le sue parole hanno una ragione precisa, in quanto, quando il poeta fiorentino scrisse gli ultimi canti del *Purgatorio* aveva già pubblicato parti dell'*Inferno* «e aveva dunque potuto riscontrare quella popolarità immediata che il poema ottenne fin dall'inizio in Italia e a Firenze stessa»⁸. Per tale ragione, dunque, a questa altezza cronologica, dichiarare che il suo poema «sarebbe stato

¹ *Ivi*, p. 26.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Purgatorio*, XXXVIII, 52-60.

⁵ *Purgatorio*, XXXIII 43.

⁶ Cfr. Cerri, 2013 p. 27.

⁷ Cerri, 2013 p. 27.

⁸ *Ivi*, p. 28.

un evento necessario e sufficiente a determinare la restaurazione dell'Impero e la riforma della Chiesa, avrebbe suonato presuntuoso, velleitario, ai limiti del ridicolo»¹. Pertanto, visto che Dante sperava ardentemente ed era intimamente convinto che la *Commedia* potesse sortire nel mondo tali effetti, per il momento si limita, attraverso il personaggio di Beatrice, ad anticiparlo mediante un «enigma forte», non comprensibile al pubblico, se non *a posteriori*².

Secondo Cerri, inoltre, esiste anche un altro dato che conferma l'interpretazione del «cinquecento diece e cinque»³ come *Commedia*, ed è la profezia di Cacciaguida⁴. Nel XVII canto del *Paradiso*, infatti, Cacciaguida profetizza a Dante l'esilio e le sofferenze che esso comporterà, ma la profezia dell'esilio si conclude con la profezia della gloria che ricompenserà Dante dei dolori patiti⁵. Cacciaguida, dunque, predice a Dante la gloria e per Cerri, «che cos'è questa predizione se non predizione del poema e del suo enorme successo?»⁶. Si tratterebbe quindi della stessa profezia dettata da Beatrice nell'ingiungere a Dante di scrivere «a' vivi»⁷ quanto ha visto e udito nell'Aldilà⁸. Per il filologo, però, leggendo le terzine «con cui Dante aveva introdotto la risposta di Cacciaguida alla sua domanda sul proprio futuro»⁹, ossia «Né per ambage, in che la gente folle / già s'inviscava pria che fosse anciso / l'agnel di Dio che la pecora tolle, / ma per chiare parole e con preciso / latin ripsuose quello amor paterno, / chiuso e parvente del suo proprio riso»¹⁰, ci si rende conto che il latinismo virgiliano 'ambage' – il cui significato equivale a 'parole doppie, ambigue' – «investe in pieno anche la profezia del 'cinquecento diece e cinque', che Beatrice stessa, dopo averla appena fatta, aveva assimilato per la sua oscurità agli enigmi di Temi e Sfinge, cioè ai responsi oracolari dell'antico paganesimo»¹¹. Secondo il filologo, anche Beatrice ha parlato 'per ambage', mentre Cacciaguida può farlo solo «per chiare parole e con preciso latin»¹²; per Cerri, quindi, «l'opposizione intratestuale è evidente, ma non avrebbe alcun senso se il referente dell'una e dell'altra profezia non

¹ *Ibid.*

² Cfr. Cerri, 2013 p. 28.

³ *Purgatorio*, XXXIII 43.

⁴ Cfr. Cerri, 2013 pp. 29-32.

⁵ Cfr. *ivi*, p. 29.

⁶ Cerri, 2103 p. 30.

⁷ *Purgatorio*, XXXIII 53.

⁸ Cfr. Cerri, 2013 p. 30.

⁹ Cerri, 2013 p. 31.

¹⁰ *Paradiso*, XVII 31-36.

¹¹ Cerri, 2013 p. 31.

¹² *Paradiso*, XVII 34-35.

fosse lo stesso o quasi lo stesso, cioè la gloria futura di Dante»¹. Verrebbe così confermato, «anche per questa via»², che il misterioso «cinquecento diece e cinque»³ sarebbe in realtà la *Commedia*⁴.

A questo punto, dato che sia Cacciaguida che Beatrice sono anime beate, sorge spontaneo chiedersi perché a Beatrice è concesso parlare attraverso le immagini ambigue dell'oracolarità pagana mentre a Cacciaguida tale facoltà è negata⁵. In realtà, secondo Cerri, «dietro questa apparente contraddizione si coglie uno spunto molto acuto di riflessione poetica e di autocoscienza stilistica»⁶, visto che, nel momento della profezia, mentre Cacciaguida si trova nel cielo di Marte, ed è quindi impossibilitato ad adottare «il linguaggio della mantica pagana»⁷, poiché risulterebbe «empio sul piano figurale e stonato sul piano stilistico»⁸, Beatrice fa la sua predizione quando si trova nel Paradiso terrestre e nel momento in cui si rende esegeta di una visione costellata «di mostruosità infernali e risvolti semicarnevaleschi»⁹. Peraltro, come già detto, la struttura e lo stile della visione sacra sono ispirati al testo dell'*Apocalisse*, «e la letteratura apocalittica altro non è, e altro non era agli occhi di Dante stesso, che applicazione al cristianesimo antico del genere mantico, oltre che del profetismo ebraico vetero-testamentario»¹⁰.

In conclusione del suo saggio interpretativo, Cerri riflette sul perché Dante ha scelto come numero della sua profezia proprio 'cinquecento diece e cinque'. Secondo il filologo è chiaro che il poeta fiorentino identificò il re di Francia con il 'seicento sessanta sei' dell'*Apocalisse*, poiché lo definisce 'gigante', allineandosi dunque alla tradizione esegetica del tempo¹¹. Per Cerri «cinquecento diece e cinque»¹² deve essere stato considerato da Dante come numero antitetico al 'seicento sessanta sei' poiché «è l'opposto polare della bestia emersa dalla terra dell'*Apocalisse*: è come lei sostenitore-propagandista, deuteragonista, non protagonista; ma non è sostenitore-propagandista dell'entità perversa (la bestia emersa dal mare), bensì dell'entità positiva (carro-Chiesa,

¹ Cerri, 2013 p. 31.

² *Ibid.*

³ *Purgatorio*, XXXIII 43.

⁴ Cfr. Cerri, 2013 p. 31.

⁵ Cfr. *ibid.*

⁶ Cerri, 2013 p. 31.

⁷ Cerri, 2013 pp. 31-32.

⁸ *Ivi*, p. 32.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. Cerri, 2013 p. 37.

¹² *Purgatorio*, XXXIII 43.

aquila imperiale, suo erede legittimo, albero della Sapienza, Cristo ecc.)»¹.

Ovviamente noi non possiamo sapere quale fosse l'interpretazione offerta dagli esegeti precedenti che Dante preferiva, ma, secondo Cerri, è chiaro che il poeta fiorentino «abbia voluto esprimere la differenza tra il 'seicento sessanta sei' apocalittico e il suo 'cinquecento diece e cinque' attraverso la sostituzione del sei con il cinque»².

Come ci fa osservare il filologo, è stato dimostrato con puntiglio che «per Dante il cinque fosse il numero della perfezione umana»³, ma allora, si chiede Cerri, perché egli non ha impiegato 'cinquecento cinquanta e cinque'?⁴Quella che apparentemente potrebbe sembrare un'opzione dovuta a ragioni stilistiche, secondo Cerri, è una scelta legata a «una variante testuale del testo biblico, attestata in ambiente latino da un commento post-agostiniano all'*Apocalisse*, che al tempo di Dante circolava sotto il nome di Sant'Agostino e che oggi si propende ad attribuire a Cesario di Arles»⁵. Dalla lettura del commento in questione emerge, infatti, che l'autore, all'interno del testo biblico, sostituisce 'seicento sessanta sei' con 'seicento sedici'⁶.

Secondo Cerri quindi:

Di fronte alla variante testuale del numero apocalittico, Dante mostra di considerare la cosa come materia passabile di libera elaborazione poetica: mentre si era attenuto alla variante più diffusa 'seicento sessanta sei', al momento di denominare Gigante il 'drudo' della 'puttana sciolta' [...], si attiene alla variante rarissima 'seicento sedici', offerta dallo Ps.Agostino al momento di dare un numero-nome all'aiutante efficace dell'erede al trono imperiale, e lo chiama 'cinquecento diece e cinque', sostituendo i due sei del numero apocalittico-agostiniano con due cinque e lasciando immutato il dieci (l'uno, in cifre arabe) che si frappone tra il seicento/cinquecento e il sei/cinque (in cifre arabe, 616>515)»⁷.

È dunque probabile, secondo Cerri, che Dante pensava che non fosse possibile comprendere fino in fondo la *ratio* del 'seicento sessanta sei', così come del 'seicento

¹ Cerri, 2013 p. 38.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Cfr. Cerri, 2013 p. 38.

⁵ Cerri, 2013 pp. 38-39.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 39.

⁷ Cerri, 2013 p. 40.

sedici», «senza scontare un certo margine di arbitrarietà da parte dell'autore biblico»¹.

A fornire una nuova ipotesi interpretativa riguardo la misteriosa profezia dantesca è stata anche Gaia Tomazzoli. Nello specifico la studiosa si è soffermata «sulla modalità di scioglimento dell'enigma»². Fino agli albori del secolo scorso, infatti, gli esegeti concordavano tutti nel ritenere che la decodifica di quest'ultimo dovesse avvenire convertendo i tre numerali in cifre latine, «le quali, opportunamente anagrammate»³, andrebbero a costituire la parola DVX⁴. Come riporta Tomazzoli, il primo a ribaltare tale ipotesi fu Francesco Torraca, il quale, reputando «inaccettabile la trasposizione anagrammatica»⁵ – tanto più che l'ordine delle lettere avrebbe consentito a Dante una più semplice rima in -ece anziché in -inque – riteneva fosse opportuno considerare il numero dantesco come un'ingegnosa trascrizione del monogramma di Cristo⁶.

L'ipotesi di Torraca fu subito accolta favorevolmente e, a oggi, «le interpretazioni proposte sono aumentate»⁷, ma, gran parte dei critici si limita a illustrare le più persuasive e ad affermare che l'enigma è troppo 'forte' per poter essere sciolto senza alcun margine di dubbio⁸.

Come ci fa notare Tomazzoli, in tale situazione di stallo, per gran parte dei commentatori moderni, l'unica certezza è costituita dal fatto che il passo dantesco sia stato composto sul modello biblico dell'enigma del 'numero della bestia'⁹. Tale ipotesi, però, non compare nell'esegesi di alcun commentatore antico, ed è stata avanzata per la prima volta nel XVIII secolo da Pompeo Venturi¹⁰.

A onor del vero, come ci fa osservare la studiosa, la traduzione in latino aveva reso problematica l'esegesi del crittogramma numerico dell'*Apocalisse* di Giovanni, poiché «la procedura isopsefica (ossia quella che attribuisce un valore numerico alle lettere dell'alfabeto greco ed ebraico) non poteva essere applicata allo stesso modo all'alfabeto latino, in cui sono solo alcune le lettere a cui è possibile associare un numero»¹¹. Gli

¹ *Ibid.*

² Tomazzoli, 2016 p. 6.

³ *Ibid.*

⁴ Cfr. Tomazzoli, 2016 p. 6.

⁵ Tomazzoli, 2016 p. 6.

⁶ Cfr. Tomazzoli, 2016 p. 6.

⁷ Tomazzoli, 2016 p. 7.

⁸ Cfr. *ibid.*

⁹ Cfr. *ibid.*

¹⁰ Cfr. *ibid.*

¹¹ Tomazzoli, 2016 p. 7.

esegeti medievali, pertanto, si erano limitati a tramandare le varie soluzioni attraverso l'alfabeto greco della tarda antichità, ma, commentatori come Vittorino di Petovio e Pietro di Giovanni Olivi avevano proposto un nuovo computo, che, attraverso l'alfabeto latino e il ricorso alla procedura anagrammatica, dava origine alla formula DICLVX¹. Secondo la studiosa, il fatto che gli esegeti coevi a Dante non sembrano nutrire alcun dubbio riguardo alla soluzione del passo, è dovuto al fatto «che i lettori vissuti nell'epoca di Dante e nei secoli immediatamente successivi riconoscevano più distintamente di noi un altro fondamentale ambito dal quale poteva essere tolta quella procedura enigmistica, e, forse, avevano addirittura presente»² una specifica tessera interdiscorsiva rappresentata da un indovinello piuttosto conosciuto nel Medioevo³.

Come ci fa notare Tomazzoli, infatti, nella profezia del 'cinquecento diece e cinque' è possibile scorgere un legame profondo con la dottrina retorica ed erudita della classicità, «che faceva ampio e vario uso di indovinelli, specialmente nelle compilazioni di scuola»⁴.

Esiste infatti un indovinello in esametri, ossia, «Filia sum solis et sum cum sole creata / Sum decies quinque, sum quinque decemque vocata»⁵, di cui è attestata l'ampia circolazione e che, come è evidente, si avvicina al passo dantesco e «giustifica lo scioglimento dell'enigma fungendo da modello per lo meno complementare rispetto al testo dell'*Apocalisse* – se non addirittura preponderante, poiché la soluzione prevista non presenta ambiguità né dipende da proposte ermeneutiche troppo complesse»⁶. Lo scioglimento dell'enigma dell'indovinello – convertendo i numeri in cifre romane – è LVX⁷. Apparentemente, se confrontato con un testo capitale – e di esplicita influenza sugli ultimi canti del *Purgatorio* – come l'*Apocalisse* di Giovanni, tale indovinello sembra avere davvero poco peso per comprendere la profezia dantesca, ma, secondo Tomazzoli, «niente ci vieta però di pensare che Dante abbia voluto sovrapporre al palinsesto giovanneo una modalità enigmistica di più univoca interpretazione»⁸.

Come ci spiega la studiosa, l'indovinello è tramandato anche dalla sezione intitolata *Retorica* di un fortunato trattato inglese sulle arti liberali del XIII-XIV secolo, il *Secretum*

¹ Cfr. Tomazzoli, 2016 p.8.

² Tomazzoli, 2016 p. 9.

³ Cfr. Tomazzoli, 2016 p. 5 e p. 9.

⁴ Tomazzoli, 2016 p. 9.

⁵ Citato in Tomazzoli, 2016 p. 10.

⁶ Tomazzoli, 2016 p. 10.

⁷ Cfr. *ibid.*

⁸ Tomazzoli, 2016 p. 10.

*philosophorum*¹. All'interno di quest'ultimo, la menzionata sezione inizia con una riflessione sulla retorica che testimonia chiaramente «che la procedura enigmistica di conversione dei numeri in lettere romane (e viceversa) era sufficientemente diffusa da essere annoverata tra gli insegnamenti di retorica di un manuale tutt'altro che specialistico»².

Per Tomazzoli, inoltre, vi è una particolare «attestazione di questo indovinello che sopra tutte è interessante per il caso dantesco»³. All'interno dell'*Ars poetica* di Gervasio di Melkley – «tra le *artes poetriae* del XII secolo»⁴ – vi è una sezione dedicata «all'estensione del significato attraverso la *similitudo*, ossia attraverso procedimenti basati sulla somiglianza»⁵. In questa parte del trattato ampio spazio è riservato a una delle due varietà della *transumptio*, ossia la *transumptio orationis*, che comprende a sua volta due diversi generi di traslazione estesa, ossia l'*antismos* e l'enigma⁶. Riguardo a quest'ultimo – definito come «quelibet obscura sententia probans ingenium divinandi»⁷ – seguono due esemplificazioni originali, di cui la prima viene risolta attraverso un procedimento di trasposizione anagrammatica, mentre la seconda consiste nell'indovinello sciolto nella formula LVX⁸. Come è evidente, nella definizione di enigma, è chiamato in causa l'*ingenium divinandi* del lettore, e per Tomazzoli è chiaro che se Dante avesse conosciuto l'*Ars poetica* di Gervasio, avrebbe potuto trarre dalla lettura di questa parte del trattato «non solo il procedimento enigmistico alla base del verso sul 'cinquecento diece e cinque'»⁹ ossia la procedura di scambio tra cifre romane e lettere e l'anagramma, «ma anche l'uso tecnico-retorico del termine *enigma* (l' 'enigma forte' di *Purg.* XXXIII, 50), oltre ad una definizione di quest'ultimo più completa e consonante con la propria idea di linguaggio figurato»¹⁰.

In verità, come ammette anche Tomazzoli, riguardo la circolazione del trattato di Gervasio sappiamo poco, ma i riscontri rilevati dalla studiosa stessa, assieme ad altri

¹ Tomazzoli, 2016 p. 11.

² *Ivi*, p. 12.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. Tomazzoli, 2016 pp. 12-13.

⁷ Citato in Tomazzoli, 2016 p. 13.

⁸ Cfr. Tomazzoli, 2016 p. 13.

⁹ Tomazzoli, 2016 p. 13.

¹⁰ *Ibid.*

avanzati da illustri critici precedenti come Mengaldo e Nencioni¹, impongono «di rivalutare la questione, ammettendo come per lo meno possibile che Dante conoscesse l'*Ars Poetica* del maestro inglese, nella sua interezza, oppure, più verosimilmente, per il tramite di qualche florilegio»².

Secondo la studiosa, infine, poiché la paronomasia *lux/dux* ha molte attestazioni e, nella *Commedia*, la rima *duce: luce* si trova ben sette volte, «a cui si devono aggiungere le cinque occorrenze della variante *duca: luca*»³, non sarebbe irrealistica «l'ipotesi che Dante abbia incontrato l'indovinello *Filia sum solis* nel trattato di Gervasio, oppure in uno dei molti altri contesti che circolava, e che, complice una diffusissima paronomasia, o semplicemente in virtù di un facile gioco di parole, lo abbia usato come modello per formulare il proprio 'enigma forte' insieme al crittogramma dell'*Apocalisse* di Giovanni»⁴.

Recentemente si è pronunciato su tale questione anche Michelangelo Picone.

A dispetto dell'esegesi secolare, Picone propone una lettura autoreferenziale dei canti XXXII e XXXIII del *Purgatorio*, considerando questi ultimi non più «come un groviglio di enigmatiche rievocazioni e profezie relative al mondo cristiano, ma come un'accorata riflessione dell'io dantesco sul proprio destino di uomo e soprattutto di poeta»⁵.

Secondo lo studioso, infatti, le corrispondenze simboliche e allegoriche che si sono depositate sui versi più famosi di tali canti, non solo «non ricevono l'avallo chiaro e sicuro del testo dantesco»⁶, ma «creano degli evidenti controsensi nel contesto dei canti del Paradiso terrestre, e non trovano alcuna giustificazione nella macrostruttura del poema sacro»⁷.

Come ci spiega Picone, infatti, nella lettura ermeneutica tradizionale, il carro che compare al centro della visione del XXXII canto viene identificato come il carro della Chiesa⁸. Tale ipotesi si basa sul contenuto dell'*Epistola XI*, in cui Dante, rivolgendosi ai cardinali italiani riuniti in conclave, parla della Chiesa come di un carro che, «guidato da

¹ Per un eventuale approfondimento, si rimanda alla bibliografia inserita da Tomazzoli (*op. cit.* p. 14 n. 29 e n.30).

² Tomazzoli, 2016 p. 14.

³ *Ivi*, p. 15.

⁴ *Ibid.*

⁵ Picone, 2017 p. 565.

⁶ *Ivi*, p. 567.

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. Picone, 2017 p. 568.

falsi aurighi (gli stessi cardinali), non segue più l'orbita indicata dal suo Sposo, Cristo, ma ha imboccato una via sbagliata, portando il popolo cristiano verso il baratro infernale»¹. Secondo Picone, però, l'immagine fornita dall'*Epistola XI* non è coerente con il carro «che ci viene presentato per la prima volta nel canto XXIX del *Purgatorio*»². Il carro che il pellegrino vede al centro della visione edenica, infatti, è un'immagine non religiosa ma mondana, in quanto «viene paragonato prima ai carri storici che nell'antica Roma servivano per portare in trionfo i condottieri vittoriosi, e poi al carro mitologico usato da Fetonte nella sua folle corsa attraverso i cieli»³. Partendo da tale presupposto, lo studioso ci dimostra che il carro che sfila dinanzi agli occhi del pellegrino non è un'immagine con cui Dante vuole tematizzare la storia della Chiesa – «che non avrebbe alcuna pertinenza e rilevanza per il discorso svolto in questi canti del Paradiso terrestre»⁴ – bensì la storia della sua poesia, «il vettore che ha consentito al protagonista della *Vita Nova* di compiere il viaggio 'oltre la sfera che più larga gira', e che giustifica ora l'ascesa – non orgogliosa (come quella di Fetonte) ma umile – del poeta pellegrino della *Commedia* verso la visione diretta di Dio»⁵. Secondo Picone, infatti, per Dante «esiste un'omologia tra il trionfo militare e quello poetico, come attestato nell'invocazione ad Apollo contenuta nel I canto del *Paradiso* ('Sì rade volte, padre, se ne coglie [dell'amato alloro] / per trionfare o *cesare* o *poeta*')», e da ciò «ne deriva un'ulteriore risonanza poetologica per l'immagine del carro, che emblemizza non solo il condottiero che ha trionfato sul campo di battaglia, ma anche il poeta che grazie alla sua opera si è reso degno di ricevere la corona d'alloro»⁶. Analogamente, rifacendosi alla storia mitologica di Fetonte, Dante vuole contrapporre il destino infausto dell'eroe pagano al destino felice del pellegrino della *Commedia*, dato che, il primo precipitò nel fiume Eridano per non aver saputo guidare il carro affidatogli dal Dio del Sole, mentre il secondo era asceso al Paradiso «per aver saputo manovrare il carro di una poesia direttamente ispirata dall'Apollo cristiano, cioè da Dio stesso (secondo quanto affermato nel già citato proemio del *Paradiso*)»⁷.

¹ Picone, 2017 p. 568.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, p. 569.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 568.

⁷ *Ivi*, p. 569.

Secondo Picone questa ipotesi interpretativa sarebbe confermata da alcuni passi significativi dei canti XXXII e XXXIII del *Purgatorio*¹. In realtà, già nel XXX canto, Beatrice prima di rimproverare aspramente Dante per il suo traviamiento, era apparsa in piedi sulla «sponda del carro sinistra»², e, per Picone, l'atteggiamento assunto dalla donna – paragonata a un ammiraglio che impartisce ordini ai suoi marinai – è perfettamente coerente a un contesto che riguarda colpe letterarie, mentre «risulterebbe del tutto incongruo se si trattasse del carro della Chiesa, alla cui guida Beatrice non potrebbe mai aspirare, neanche in quanto simbolo della Teologia o della Verità rivelata»³. In principio del XXXII canto, la discesa dal carro di Beatrice coincide con l'arresto della processione dinanzi a «una pianta dispogliata / di foglie e d'altra fronda in ciascun ramo»⁴, alla quale il grifone lega il timone del carro⁵. Secondo lo studioso, il «significato poetologico dell'azione compiuta da Beatrice di salire e scendere dal carro»⁶, risultato finora inspiegabile per l'esegesi tradizionale, dovrebbe essere in realtà inteso come un'allusione alla vita e alla morte della donna, «oggetto della *quête* erotica e poetica dell'autore della *Vita Nova*»⁷, e, più in particolare, l'azione di Beatrice enfatizzerebbe il ruolo decisivo avuto da quest'ultima «nel processo di svelamento di un senso nuovo e più alto da attribuire alla passione amorosa – all'eros diventato *caritas* –, secondo quanto manifestato nei capitoli finali del libello»⁸.

All'interno di tale temperie interpretativa anche la figura del grifone – tradizionalmente identificato con Cristo – assume una connotazione fortemente diversa⁹. Se infatti il carro equivale alla poesia di Dante, ne consegue che il grifone, cioè chi è addetto a trainarlo, sia la forza propulsiva dell'ispirazione poetica dell'autore, un impulso che, come sappiamo dal XXIV canto del *Purgatorio* e dal I canto del *Paradiso*, ha un'origine divina ed equipara Dante agli autori dei testi sacri¹⁰.

Come ci fa notare Picone, ai vv. 43-45 il grifone viene elogiato da tutte le figure del corteo per il fatto che, diversamente da quanto aveva fatto Adamo, non mangia il frutto

¹ Cfr. Picone, 2017 p. 569.

² *Purgatorio*, XXX 61.

³ Picone, 2017 p. 569.

⁴ *Purgatorio*, XXXII 38-39.

⁵ Cfr. Picone, 2017 p. 569.

⁶ Picone, 2017 p. 570.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Cfr. Picone, 2017 pp. 570-571.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 570.

dell'albero proibito e ciò, «qualora si identificasse il grifone con Cristo, sarebbe assolutamente privo di senso» – visto che il figlio di Dio non potrebbe contravvenire ad un'ingiunzione del Padre –mentre, secondo lo studioso, il riconoscimento indirizzato al grifone si adatterebbe «perfettamente alla più profonda ispirazione dantesca: del Dante *cantor rectitudinis* (come ama definirsi nel *De Vulgari eloquentia*) e celebratore dell'ideale di Giustizia nel mondo terreno (come si presenta nella grande canzone dell'esilio *Tre donne intorno al cor mi son venute*)»¹.

Secondo Picone il segmento centrale del canto XXXII serve a mettere in risalto la funzione dell'io personaggio che ha assistito alla visione e dell'io narratore che ha il dovere di raccontarla; esso dunque «informa noi lettori che la visione ha come esclusivo beneficiario Dante, ma soprattutto che Dante vi si trova direttamente coinvolto»². In questi versi l'attenzione «si sposta dalla scena dove si svolge la processione edenica sullo spettatore che osserva quella stessa scena con la massima attenzione»³ e vengono descritte «le operazioni eseguite dal pellegrino, che prima si addormenta e poi si risveglia»⁴.

Il poeta fiorentino per «descrivere la sua caduta in un sonno profondissimo, causato dal canto celestiale del coro dei figuranti che partecipano alla processione»⁵, riprende un mito tratto dal I libro delle *Metamorfosi*, ossia quello di Argo dai cento occhi, che Mercurio fece addormentare su comando di Giove⁶. Per Picone il richiamo a questa narrazione mitologica riveste un notevole interesse. Innanzitutto «si tratta di un mito incastrato fra due altri miti capitali per la ricezione dantesca»⁷: esso segue il racconto degli amori di Apollo e Dafne, che Dante impiega, con evidente funzione poetologica, nel proemio del *Paradiso*; e nel contempo precede il resoconto della disavventura di Fetonte alla guida del carro del Sole, un mito di cui il poeta fiorentino si serve «per caratterizzare, nel canto XXIX del *Purgatorio*, il carro che sta al centro della visione edenica»⁸. Come ci fa notare l'autore del saggio, l'inserimento del mito di Argo non avviene «nell'abituale contesto di sfida poetica lanciata dall'autore moderno a quello

¹ Picone, 2017 p. 571.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. Picone, 2017 pp. 571-572.

⁷ Picone, 2017 p. 572.

⁸ *Ibid.*

antico»¹, poiché Dante dichiara che il racconto di Ovidio «esprime come meglio non si potrebbe il suo proprio assopimento»², e che pertanto, costituisce un modello insuperabile³. Questo medesimo mito, infine, compare brevemente sempre nel canto XXIX del *Purgatorio* «per descrivere le ali dei quattro animali che simboleggiano i quattro Vangeli»⁴ anche se, significativamente, come ci fa intendere Dante, mentre gli occhi degli Evangelisti sono simili a quelli di Argo «per la profondità e l'ampiezza del loro raggio di visione»⁵, a differenza di quelli di Argo, che furono chiusi e poi spenti per sempre da Mercurio, rimasero sempre «vivi»⁶. Ugualmente, anche gli occhi del pellegrino riprenderanno ad essere vivi e attivi dopo il breve assopimento⁷. Il risveglio di Dante, infatti, viene modellato sul passo della trasfigurazione di Cristo tratto dai vangeli sinottici, visto che, al pari degli apostoli, Dante personaggio, prima di piombare in un profondo sonno, assiste a una visione paradisiaca in cui una «pianta dispogliata»⁸ rifiorisce miracolosamente, mettendo fuori i «fioretti»⁹ che diverranno i frutti di cui si ciberà l'intero Paradiso¹⁰. Come gli apostoli anche Dante, consapevole del proprio privilegio, al suo risveglio – mentre le altre figure del corteo sacro sono tornate in cielo – si ritrova da solo con Matelda, e, dopo aver chiesto a quest'ultima di Beatrice, viene invitato da Matelda «a guardare nella direzione della pianta edenica appena rifiorita, sulla cui radice sta appunto la donna amata». Sarà proprio Beatrice a predire a Dante che è destinato a diventare cittadino della Gerusalemme celeste ma che, adesso, è chiamato a prestare attenzione alle vicende del carro, per poi poter, «senza remore personali», narrare quanto ha visto «a beneficio del mondo tralignato»¹¹.

Secondo Picone le tragiche terzine in cui il poeta fiorentino descrive la metamorfosi negativa e la scomparsa del carro, costituiscono «quadri storici, politici o religiosi che emblematizzano la drammatica sequenza di eventi che portarono all'esilio di Dante, e che determinarono sia le condizioni esistenziali tristissime nelle quali l'autore della

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Cfr. Picone, 2017 p. 572.

⁴ Picone, 2017 p. 572.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Purgatorio*, XXIX 96.

⁷ Cfr. Picone, 2017 p. 572.

⁸ *Purgatorio*, XXXII 38.

⁹ *Ivi*, 73.

¹⁰ Cfr. Picone, 2017 p. 573.

¹¹ *Ibid.*

Commedia si trovava al momento di comporre questi canti, sia soprattutto la convinzione che la poesia fosse morta nel mondo terreno e andasse cercata nella dimensione ultraterrena»¹. A questo punto, lo studioso non si concentra nell'identificare ogni evento a cui si allude o ogni figura simbolica coinvolta, ma appunta la sua attenzione sullo sfondo letterario che circonda personaggi come l'aquila, la volpe, il drago, la puttana o il gigante, tentando di riesumare i testi poetici soggiacenti a essi². Ad esempio, all'interno dei vv. 109-117, dove l'aquila sfronda la pianta edenica e distrugge il carro, secondo Picone non è mai stato osservata «la presenza di una autocitazione»³, visto che Dante per descrivere questa scena «impiega [...] le stesse immagini (come quella del tuono) e quasi le stesse parole (come *ferire*, *disfare*, ecc.) che aveva utilizzato nella canzone 'montanina' e nell'annessa lettera a Moroello Malaspina»⁴. Per lo studioso è chiaro che da questi testi traspare «il senso di un evento tragico che colpisce il poeta – o il suo sostituto metaforico (il carro) – in modo inaspettato e devastante, lasciandolo attonito e sconcolato»⁵.

In questi canti del Paradiso terrestre, inoltre, secondo Picone finora non è stata rilevata la ripresa di un modello prestigiosissimo: le *Metamorfosi* di Ovidio⁶. L'episodio di Ippolito, infatti, «l'eroe mitologico che emblemizza all'interno della *Commedia* (basti pensare a *Par.* XVII 46-48) l'archetipo stesso dell'esule»⁷, racconta proprio la sorte di un uomo che, fuggito dalla città natale per via delle calunniose accuse della «perfida noverca»⁸, muore tragicamente poiché un toro mostruoso, fuoriuscito dal mare, spaventa i suoi cavalli facendolo cadere dal cocchio⁹.

Naturalmente, come ci fa notare lo studioso, in queste terzine oltre all'intertestualità classica si avverte fortemente la presenza del modello biblico, poiché «'il drago' dantesco ripropone il *draco magnus* dell'*Apocalisse* giovannea (12 3-9)»¹⁰, anche se, per Picone, Dante non intende attribuire all'immagine lo stesso significato del testo biblico e, soprattutto, non vuole affatto inserire il suo testo «in una prospettiva apocalittica»¹¹.

¹ *Ivi*, p. 574.

² Cfr. Picone, 2017 p. 574.

³ Picone, 2017 p. 574.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. Picone, 2017 p. 574.

⁷ Picone, 2017 p. 575.

⁸ *Paradiso*, XVII 47.

⁹ Cfr. Picone, 2017 p. 575.

¹⁰ Picone, 2017 p. 575.

¹¹ *Ibid.*

Per quanto concerne la famosa scena della puttana e del gigante, secondo Picone, l'intertesto biblico soggiacente a queste terzine non è più il libro di Giovanni bensì di Ezechiele, il quale «aveva parlato di Israele e Gerusalemme come di una prostituta dissoluta che dava il suo corpo a chiunque glielo richiedeva, soprattutto ai suoi potenti vicini, senza neanche richiedere la mercede dovuta»¹. Tale immagine, come ci fa notare lo studioso, è già presente nell'*Epistola* VII, dove Dante descrive Firenze come la sciagurata Mirra che, «negandosi al suo legittimo sposo, l'imperatore»², aspira a unirsi al pontefice – rompendo quindi l'armonia che dovrebbe regnare fra i due poteri –, e che nel frattempo ha perpetrato il peggior tradimento donandosi a un re straniero, Roberto d'Angiò, il quale viene presentato da Dante come il nuovo gigante Golia, «che Arrigo VII, nuovo David, deve abbattere con la fionda della sua saggezza»³. L'*epistola* si conclude con il sogno di Dante, il quale da esule, dopo che l'imperatore cacerà i suoi nemici da Firenze, sarà reintegrato nei suoi diritti di cittadino fiorentino e quindi «non vivrà più nella miseria dell'esilio ma nella gioia della ritrovata pace»⁴.

Per Picone un «barlume di questa speranza sopravvive anche nei nostri canti purgatoriali, sicuramente composti dopo la lettera: Dante si dimostra ancora convinto che in tempi molto brevi sia la puttana che il re che con lei delinque verranno annientati da un messo divino, e l'armonia e la felicità ristabilite nella città partita»⁵.

A questo punto, lo studioso appunta la sua attenzione sul discorso fatto da Beatrice al pellegrino allo scopo di chiarire il significato della visione che ha appena avuto; significato che viene illustrato nel corso del canto XXXIII⁶. Secondo Picone la prima parte del discorso di Beatrice, ossia «Sappi che 'l vaso che 'l serpente ruppe, / fu e non è»⁷, sarebbe «del tutto assurda se vigesse la glossa tradizionale»⁸, poiché se il carro dovesse davvero essere identificato con la Chiesa, Beatrice starebbe affermando che quest'ultima non esiste più, che è stata definitivamente annientata, e una tale affermazione risulterebbe inammissibile sulla labbra della gentilissima donna che guida Dante

¹ *Ivi*, p. 576.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, p. 577.

⁵ *Ibid.*

⁶ Cfr. Picone, 2017 pp. 577-578.

⁷ *Purgatorio*, XXXIII 34-35.

⁸ Picone, 2017 p. 578.

nell'ultima cantica di un'opera, la *Commedia*, «che fonda il genere epico cristiano»¹. Per lo studioso, in questo luogo, Beatrice sta semplicemente e coerentemente parlando della fine della poesia, eclissata da un mondo politico e religioso gravemente corrotto².

Per punire coloro che hanno reso possibile ciò, Dante scrive che Dio invierà un «cinquecento diece e cinque»³, suo «messo»⁴, il quale dopo aver eliminato il gigante e la prostituta, «ricreerà le condizioni storiche ideali per la futura palingenesi del mondo e per la rinascita della poesia»⁵. Secondo Picone, il misterioso personaggio renderà anche possibile «la reintegrazione di Dante, *exul inmeritus*, nella sua condizione storica di *civis florentinus*»⁶. Se noi infatti leggiamo la *Commedia* «come un'opera di poesia, come il poema dell'esilio»⁷, per Picone risulta chiaro che, come il «veltro»⁸ nel I canto dell'*Inferno*, così anche il «cinquecento diece e cinque»⁹ è identificabile con Cangrande della Scala¹⁰. Il 'veltro', infatti, che come ci fa notare lo studioso, ricaccerà la lupa nella selva in cui si sono rintanati il gigante e la prostituta, è «un cane da caccia, veloce ma anche grande, è un "grande cane"»¹¹, è appunto Cangrande, al quale Dante sta per dedicare il *Paradiso* e grazie al quale il poeta fiorentino si aspetta di poter realizzare il suo sogno, far ritorno nella sua Firenze, dove spera di poter essere incoronato poeta nella stessa chiesa in cui fu battezzato¹².

In modo ugualmente semplice, Cangrande della Scala può essere identificato come il misterioso 'cinquecento diece e cinque' leggendo il primo numero come 'cinque cento' anziché 'cinquecento'; in tal maniera, infatti, secondo Picone, otteniamo non la sigla DVX, bensì VCXV, le iniziali di una frase, ossia 'Vicariu Canis in Christo Victoriosus', «che corrisponde all'intitolazione dell'*Epistola XIII*, quella contenente la dedica del *Paradiso* a Cangrande»¹³. La misteriosa profezia, dunque, si riduce a questo: «al segreto

¹ *Ibid.*

² Cfr. *ibid.*

³ *Purgatorio*, XXXIII 43.

⁴ *Ivi*, 44.

⁵ Picone, 2017 p. 579.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Inferno*, I 101.

⁹ *Purgatorio*, XXXIII 43.

¹⁰ Cfr. Picone, 2017 p. 579.

¹¹ Picone, 2017 p. 579.

¹² Cfr. *ibid.*

¹³ Picone, 2017 p. 579.

desiderio del poeta della *Commedia* che il suo potente protettore veronese lo reintegri nei suoi diritti civili, chiuda per lui la tragica parentesi dell'esilio»¹.

Ha cercato di decifrare il significato della misteriosa profezia dantesca anche Nicolò Mineo. Secondo lo studioso, la lettura più plausibile dei famosi versi del *Purgatorio* si deve a Ernesto Giacomo Parodi, il quale identificava il «messo di Dio»² nell'imperatore Enrico VII di Lussemburgo, per cui, in base a tale ipotesi, il XXXIII canto della seconda cantica sarebbe stato composto da Dante nel 1312, mentre l'imperatore cingeva d'assedio la città di Firenze³.

Per Mineo, questa tesi «può essere ulteriormente rafforzata, tenendo conto di una serie di particolari della rappresentazione, e, per la proposta di una nuova possibilità interpretativa, che darebbe anche all'insieme un di più significato»⁴.

Come ci spiega lo studioso, Dante incontra Enrico VII probabilmente a Milano, in occasione dell'incoronazione regale, e manifesta il suo interesse nei confronti della vicenda dell'imperatore in modo diretto, scrivendo le *Epistole* V, VI e VII, e in modo indiretto, attraverso le profezie della *Commedia*⁵. Nella prima delle epistole citate, Dante esorta gli Italiani ad accogliere Enrico VII con atteggiamento obbediente e fiducioso, poiché l'imperatore è «un nuovo Mosè»⁶, ossia un inviato divino, cristologicamente figurato, che nelle infelici circostanze del tempo è chiamato ad assolvere non solo ai suoi doveri politici ma anche a funzioni spirituali⁷. Attraverso una sapiente *contaminatio* tra immagini tratte dai testi biblici e motivi della presunta predizione virgiliana della IV *Bucolica*, infatti, il poeta fiorentino presenta Enrico VII come una figura che, biblicamente, «sarà distruttore del male e degli empi», mentre «virgilianamente e romanamente [...] perdonerà in quanto Cesare a chi chiederà misericordia [...] e si porrà al di qua del mezzo nel punire e al di là nel premiare», anche se, in quanto Augusto, «perseguiterà sino all'ultimo i recidivi»⁸.

Nell'epistola indirizzata ai Fiorentini, invece, Dante rimprovera a questi ultimi la mancata obbedienza all'ordine terreno prestabilito da Dio, «possibile causa di

¹ *Ibid.*

² *Purgatorio*, XXXIII 44.

³ Cfr. Mineo, 2020 p. 10.

⁴ Mineo, 2020 p. 10.

⁵ Cfr. Mineo, 2020 p. 17.

⁶ Mineo, 2020 p. 18.

⁷ Cfr. *ibid.*

⁸ Mineo, 2020 p. 19.

dannazione»¹. I suoi concittadini, infatti, accecati «da una smisurata cupidigia»² si dichiarano fautori della libertà e della giustizia, ma, secondo Dante, se non si pentiranno vedranno «i tumulti delle folle affamate e la fine della stessa città»³.

Nella settima epistola, scritta presso la sorgente dell'Arno, e «diretta allo stesso Enrico a nome suo e dei Toscani desiderosi di pace»⁴, Dante esorta l'imperatore a non perder tempo nel tentativo di domare le città ribelli del Nord-Italia ma a muoversi al più presto verso la Toscana, visto che è lì, e nello specifico a Firenze, che si annida il vero male⁵. In tale missiva l'imperatore è rappresentato in figura di David e di Enea, poiché il primo è «il più autorevole e autorizzato *tipo* di Cristo»⁶, mentre, come l'eroe virgiliano, Enrico ebbe un primogenito che per il mondo cristiano è un nuovo Ascanio⁷.

Secondo Mineo la *Commedia* è un testo disseminato di allusioni a Enrico VII. Difatti, per lo studioso, oltre a essere probabile che la profezia del veltro riguardasse l'imperatore,⁸ a v. 102 del VI canto del *Purgatorio*, la figura di Enrico è annunciata da Dante nel riferirsi al «successor»⁹ di Alberto d'Asburgo, e, per lo studioso, non sarebbe difficile comprendere che i vv. 106-117 sarebbero in realtà destinati a Enrico e che la ragione del fittizio appello ad Alberto sia da cercare nella necessità «di riferire ogni momento del poema al tempo del 'viaggio' oltremondano»¹⁰.

Per Mineo allo stesso tempo, e al medesimo clima, sono riferiti anche i versi centrali del XVI canto del *Purgatorio* –in cui, per la prima volta, viene equiparato il potere del Papa e quello dell'imperatore –, e i vv. 10-15 e 94-96 del XX canto della medesima cantica, «che esprimono una palpitante e accorata attesa»¹¹, visto che, secondo lo studioso, è probabile che mentre il poeta fiorentino componeva il *Purgatorio* «sarà stato confortato nelle sue speranze dal fatto che l'attesa azione politico-militare del re dei Romani avesse avuto inizio o proprio fosse in corso»¹².

¹ *Ivi*, p. 20.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. Mineo, 2020 p. 20.

⁶ Mineo, 2020 p. 21.

⁷ Cfr. *ibid.*

⁸ Cfr. Mineo, 2020 pp. 17-18 e p. 22.

⁹ *Purgatorio*, VI 102.

¹⁰ Mineo, 2020 p. 22.

¹¹ *Ivi*, p. 23.

¹² *Ibid.*

Per Mineo la profezia del «cinquecento diece e cinque»¹ risalirebbe proprio a un momento dell'impresa compiuta da Enrico VII in Italia, e, secondo lo studioso, è sorprendente il fatto che a essa sia riservato lo stesso numero di terzine presente anche nella profezia del veltro e che, in quella che per Mineo può essere considerata la prima parte del poema, vi sia al principio e alla fine del testo una profezia politica².

Dato che, come si evince dalle terzine dantesche, il «soggetto della profezia è *erede dell'aquila*»³, per Mineo è indubbio che il significato del «cinquecento diece e cinque»⁴ sia da sciogliere in senso imperiale ed arricchiano⁵. Una serie di elementi, infatti, rendono assai persuasiva tale ipotesi. Innanzitutto, considerato che il viaggio ultraterreno di Dante fu compiuto nel 1300, dalle parole «stelle propinque»⁶ è possibile presumere che la profezia si avvererà in un tempo che può essere considerato vicino; a differenza della profezia pronunciata da Virgilio riguardo il Veltro, la predizione dell'ultimo canto del *Purgatorio* è immediatamente seguita dall'ingiunzione data da Beatrice a Dante di riportare fedelmente ai contemporanei quanto egli ha udito da lei; per Mineo che «si preannunci un'azione militare è dimostrato dal linguaggio adottato, di marca guerresca: 'stelle propinque / secure d'ogni intoppo e d'ogne sbarro'»⁷.

Secondo lo studioso, se «cinquecento diece e cinque»⁸ viene letto non come anagramma ma come acrostico, può essere sciolto in *David Cristi Vicarius (o Virga)*. Come ci fa notare Mineo, infatti, Dante nella *Monarchia* afferma che il pontefice è «Domini nostri Iesu Cristi vicarius et Petri successor»⁹, ma è anche vero che in assenza della figura papale diviene vicario di Cristo lo stesso imperatore¹⁰. Pertanto, in analogia con l'*Epistola VII*, secondo lo studioso, «il 'messo' divino potrebbe esser visto come soggetto *in figura* di David»¹¹. A questo punto Mineo ci illustra una serie di parallelismi tra il personaggio di David, le sue imprese e i riferimenti, presenti verso di essi, nella *Commedia* e nelle altre opere di Dante¹². Un insieme che, a detta dello studioso,

¹ *Purgatorio*, XXXIII 43.

² Mineo, 2020 p. 23.

³ *Ibid.*

⁴ *Purgatorio*, XXXIII 43.

⁵ Cfr. Mineo, 2020 p. 23.

⁶ *Purgatorio*, XXXIII 41.

⁷ Mineo, 2020 p. 23.

⁸ *Purgatorio*, XXXIII 43.

⁹ *Monarchia*, III, III, 7 p. 160.

¹⁰ Cfr. Mineo, 2020 p. 24.

¹¹ Mineo, 2020 p. 24.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 24-26.

«costituisce una figurazione cristologica»¹ la quale si rafforza se teniamo conto delle indicazioni dei primi versi del XXXIII canto del *Purgatorio*, «insistentemente evocanti la passione e la resurrezione di Cristo»². Il messo, dunque, per Mineo agirebbe assecondando «le assicurazioni soteriologiche del messia»³.

Secondo lo studioso, la profezia del «cinquecento diece e cinque»⁴, per il «suo impianto perifrastico e metaforico-metonymico»⁵, risulta svincolata da precisi riferimenti storici e individuali, «e quindi può valere come annuncio di un qualsiasi intervento punitivo»⁶. Per tale ragione, infatti, Dante «quando era vicino a concludere il poema, potrà dire del fallimento dell'impresa arricchiana»⁷, poiché qualsiasi lettore che si fosse trovato dinanzi al canto dopo la morte dell'imperatore, «poteva anche pensare di trovarsi dinanzi alla profezia di un CXV di un tempo successivo»⁸.

Secondo Mineo, infatti, nella *Commedia* avvenimenti «storici degli ultimi tempi e avvenimenti attestati come prossimi svelano nel loro carattere l'appartenenza a un tempo di crisi 'apocalittica'»⁹. Il quadro storico di fine Duecento-primi Trecento era sostanzialmente segnato «dal tralignare dei pontefici pre e post-avignonesi e dalla mancanza prima e dalla breve presenza poi nello scacchiere italiano della funzione imperiale, e quindi della necessità di profondi mutamenti in direzione dell'affermarsi di un nuovo tempo»¹⁰.

Per Mineo ciò risulta evidente nelle prime due cantiche, mentre nel *Paradiso* la prospettiva è meno esplicita poiché l'ultima parte del poema si colloca in un contesto storico assai diverso¹¹. Dopo il fallimento dell'impresa arricchiana, infatti, la politica italiana viveva un momento di profonda confusione, mentre, sul versante religioso, quando Dante si appresta a scrivere la terza cantica, è stato appena eletto – dopo due anni in cui il soglio pontificio era stato vacante – il Papa Giovanni XXII¹². Secondo lo studioso è probabile che il poeta fiorentino, «prima di riprendere la grande opera», per rivelare le

¹ Mineo, 2020 p. 25.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Purgatorio*, XXXIII 43.

⁵ Mineo, 2020 p. 26.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, p. 28.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Cfr. Mineo, 2020 p. 28.

¹² Cfr. *ivi*, pp. 28-29.

sue opinioni sia riguardo la politica della Curia che quella dell'Impero, «abbia voluto attendere che il nuovo corso storico assumesse precisi connotati»¹, e, in tali condizioni, per Dante, «in mancanza di una costante presenza imperiale»², è come se la storia del mondo e il giudizio su di essa fossero correlate all'operato e ai tempi dei pontefici³. In questa prospettiva, quindi, per Mineo «si dovrebbe tenere in maggior conto il fatto che la stesura delle prime due cantiche è in sostanza coeva al pontificato di Clemente V»⁴, tant'è vero che proprio a Clemente e a Bonifacio «si riferiscono le ultime parole di Beatrice e gli ultimi giudizi politici di Dante nel poema»⁵.

Recentemente si è pronunciato su tale questione anche Gian Luca Potestà. Secondo lo storico del cristianesimo, Dante «avrebbe scelto di scrivere DXV mentre invece voleva dire DVX»⁶, riferendosi alle «pratiche esegetiche allora correnti riguardo al seicentosessantasei»⁷. Riguardo al testo dell'*Apocalisse*, infatti, a partire dalla glossa «all'edizione di Girolamo del *Commento all'Apocalisse* di Vittorino, al nome *Teitan* si affianca un altro nome designante l'Anticristo»⁸, ossia il termine latino DICLVX («Di: luce»)⁹. Quest'ultimo è anagramma «del numero seicentosessantasei espresso in cifre romane»¹⁰, anche se, lasciate «nella sequenza originale, le cifre romane corrispondenti a 'seicento-sessanta-sei' darebbero la sequenza DC-LX-VI, palesemente priva di significato»¹¹, mentre, se le «si dispone diversamente, formano la sequenza DIC-LVX: un rinvio per antifrasi all'Anticristo, che si fa passare per 'angelo di luce' (2Cor 11,14) per ingannare meglio i suoi discepoli»¹². Come ricorda Potestà, Arsenio Frugoni «fu il primo a segnalare, proprio in relazione a questo passo di Dante, il possibile nesso fra DVX e DICLVX, rinviando in questo senso al *Commento all'Apocalisse* dell'Olivi, dove in effetti la formula si trova espressa in riferimento al 666»¹³.

¹ Mineo, 2020 p. 30.

² *Ibid.*

³ Cfr. *ibid.*

⁴ Mineo, 2020 p. 30.

⁵ *Ibid.*

⁶ Potestà, 2020 p. 374.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Cfr. Potestà, 2020 p. 374.

¹⁰ Potestà, 2020 pp. 374-375.

¹¹ Potestà, 2020 p. 375.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

Secondo Potestà, però, c'è una fonte che «dà conto in modo ancor più stringente del passo di Dante, in quanto permette di spiegare simultaneamente che ‘un gigante’ va inteso come nome del 666, quindi come antimessia, e ‘un cinquecento diece e cinque’ come messia»¹. Lo storico fa riferimento a un passo della *Glossa ordinaria* – «il più diffuso testo di riferimento per l'esegesi della Bibbia al tempo di Dante»² – dove precisamente si legge: «Nomen eius [...] Teytan, id est sol, gigas, quod uere Christo, usurpative conuenit Antichristo: T trecenti, E quinque, I decem, iterum T trecenti, A unum, N quinquaginta. Vel latinis litteris DIC LVX, quia ipse se lucem esse dicet: D quingenti, I est unum, C centum, L quinquaginta, V quinque, X decem et sic eadem summa»³. E a confermare la conoscenza da parte di Dante della Bibbia per tramite, anche, della *Glossa ordinaria*, vi sarebbe, per Potestà, un ulteriore elemento, poiché «proprio da essa proviene l'idea che l'Eden sia posto in cima a una montagna in mezzo all'Oceano, alta fino al cielo della Luna»⁴.

Secondo Potestà, quindi, «il nesso *gigas*/ DICLVX, così come si trova fissato dalla *Glossa ordinaria*, apre la strada a una comprensione senza residui della sezione apocalittica di Dante, dando il sigillo di conferma a quelle che finora parevano ipotesi puramente speculative. Colui che ucciderà la puttana insieme a chi amoreggia con lei è esattamente un anti-gigante. Il 666 dell'*Apocalisse* di Giovanni se letto in cifre romane è DCLVI, il cui anagramma è DICLVX. Il 1515 dell'*apocalisse* di Dante se letto in cifre romane è DXV, il cui anagramma è DVX»⁵. Da una parte, quindi, «sta un anticristo già venuto, incarnazione di un potere che – sia Filippo IV vivo o morto mentre Dante scrive – non ha cessato di nuocere; di contro sta una figura messianica, che deve venire e abatterlo»⁶. Per tale ragione, dunque, «il numero del messia è in Dante ‘cinquecento diece e cinque’, e non ‘cinquecento cinque e diece’»⁷.

[143r - 144r - 146r-v - 147r - 149v - 150r - 152v] *Il personaggio di Micalori difende Dante dall'accusa di aver profanamente mescolato una favola mitologica e una*

¹ *Ibid.*

² Potestà, 2020 p. 376.

³ *Ibid.*

⁴ Potestà, 2020 p. 377.

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ Potestà, 2020 p. 378.

narrazione biblica, affermando che, in realtà, nelle terzine del poeta fiorentino non è presente alcun riferimento al ‘Libro dei Giudici’.

La terza oscurità dibattuta nel dialogo è quella relativa ai vv. 46-51 del XXXIII canto del *Purgatorio*, dove Sigislando accusa Dante di aver realizzato «un certo miscuglio di sacro e profano, di favole e d’istorie, di Sansone e di Ninfe che [...] non aggrada alle purgate orecchie»¹. Rifacendosi all’esegesi del commentatore cinquecentesco Alessandro Vellutello, infatti, secondo il dotto olandese, in quel punto del testo, Dante pareva si fosse riferito alle parole usate da Sansone nel *Libro dei Giudici*, dato che quel danno di pecore e di biade fu causato da quelle «Volpi che colla coda affocata arsero la raccolta de’ Filistei»², poiché questi ultimi non seppero risolvere l’enigma posto loro dal giudice biblico.

Attraverso il personaggio di Micalori, Ubaldini difende Dante affermando che il poeta fiorentino «non può avere avuto riguardo in quei terzetti a Sansone, non essendo le parole che si presuppongono solo dette di Sansone, né le pecore e le biade avendo che partire con l’ ‘Enimma forte’ di Sansone»³, visto che, in realtà, nel *Libro de’ Giudici*, è narrato che «volendo Sansone visitare la sua moglie che era Filistea, fu dal socero impedito, e che perciò, irato, si vendicò di lui coll’oltraggiare tutti i Filistei nelle loro possessioni»⁴.

Secondo lo studioso urbinato, poiché, come riportano anche Platone, Iamblico e Porfirio, agli uomini erano dati avvertimenti «dagli Iddij per mezzo d’altri Iddij minori»⁵, questi «mezzani Dei»⁶ erano, in realtà, le ninfe. Pertanto, «se nomina Dante [...] le Ninfe in ispeciale dicendo ‘Ma tosto fien li fatti le Naiade’ non però egli incorre in riprensione, essendo esse Naiade le Ninfe de’ Fiumi»⁷. Sulla scia degli esegeti Jacopo della Lana, l’estensore delle Chiose cagliaritanee, Francesco da Buti, l’Anonimo Fiorentino, Giovanni da Serravalle e Bernardino Daniello, quindi, anche Ubaldini spiega questo luogo del poema narrando la *fabula* presente nel settimo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio. Quest’ultimo racconta, infatti, che le Naiadi «sono quelle che interpretano i responsi dell’Oscura Temide, e per avergli interpretati, la Iddia, irata, mandò nella contrada Aonie

¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 143r.

² *Ivi*, f. 144r.

³ *Ivi*, f. 146r.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, f. 146v.

⁶ *Ivi*, f. 147r.

⁷ *Ivi*, ff. 149v-150r.

di Tebe quella sì diversa et orribile Fiera che fè tanto danno alli armenti et alle opere della Villa»¹. Pertanto, è possibile concludere che «chiarissimo vuol dire Dante che si sciorrà questa ambage senza che Themì mandi bestia alcuna a far danno alle pecore o alle biade altrui»².

[111v- 112r- 155v- 156v- 159r] *In questa sezione del dialogo si disquisisce riguardo l'appropriatezza e la pertinenza di alcune voci ed espressioni dantesche inerenti la storia e la figura di San Giovanni Battista.*

Secondo il dotto olandese, Sigislando, l'apice delle oscurità veniva però raggiunto da Dante nei vv. 130-136 del XVIII canto del *Paradiso*. L'erudito, infatti, si chiedeva non solo se con l'espressione «viver solo»³, Dante intendesse un uomo celibe o un eremita, e «di quale di questi due voglia inferire, quale sarà costui, essendo stati infiniti di simil gente»⁴, ma anche se con la voce 'salti', il poeta fiorentino indicasse dei 'balli' o, come a v. 126 dell'XI canto del *Paradiso*, dei 'boschi' o delle 'selve'. Secondo Sigislando, inoltre, se il personaggio a cui si riferiva Dante è identificabile con San Giovanni Battista, risultava piuttosto oscuro che per quest'ultimo, Dante non intendeva la sua persona ma «la lega suggellata del Batista»⁵, cioè «il fiorino dell'oro di Fiorenza»⁶ che ne reca l'effigie.

Ubalдини difende questo luogo del poema, affermando che se quel «viver solo»⁷ si intende «per celibe o per solitario, o per l'uno e l'altro»⁸, in ogni caso, è chiaro che «tutte insieme e disunte si ponno adattare al Battista»⁹. Inoltre, visto che il Santo visse nel deserto, con il termine 'salti' bisogna necessariamente intendere 'balli' e non 'boschi', sicchè «tanto un dotto quanto qualsiasi altro potrà agevolmente intendere questa voce 'salti' per quello che qui vale e non per altro significato lontano dalla lingua nostra, non usato che una volta da Dante»¹⁰. Infine, visto che, come ampiamente testificato dall'uso antico e moderno, le monete vengono denominate in base alle immagini improntate su di esse, secondo Ubalдини, «Dante potè bene per dire 'la lega suggellata del Battista'

¹ *Ivi*, f. 150r.

² *Ivi*, f. 152v.

³ *Paradiso*, XVIII 134.

⁴ Federico Ubalдини, *Il Giordano*, s.d. f. 111v.

⁵ *Inferno*, XXX 74.

⁶ Federico Ubalдини, *Il Giordano*, s.d. f. 112r.

⁷ *Paradiso*, XVIII 134.

⁸ Federico Ubalдини, *Il Giordano*, s.d. f. 155v.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, f. 156v.

nominar lo stesso Battista, tantopiù che per esserci il fiore da una delle bande, come abbiamo in Giovanni Villani, quella era detta ‘Fiorino’»¹, e, come si ricava dal IX canto del *Paradiso*, tale moneta veniva denominata da Dante «fiore»².

L’identificazione del personaggio cui allude Dante con San Giovanni Battista è presente nelle chiose dell’Ottimo commento, di Pietro Alighieri, del Codice cassinese, delle Chiose ambrosiane, di Benvenuto da Imola, di Francesco da Buti, dell’Anonimo Fiorentino, di Giovanni da Serravalle, di Cristoforo Landino, di Alessandro Vellutello, di Trifon Gabriele, di Bernardino Daniello e di Torquato Tasso.

Gli esegeti che invece legittimano l’espressione dantesca del XXX canto dell’*Inferno*, facendo riferimento all’immagine di San Giovanni Battista scolpita su uno dei due lati della moneta fiorentina, sono Pietro Alighieri, l’estensore delle Chiose ambrosiane, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti, l’Anonimo Fiorentino, Giovanni da Serravalle, Cristoforo Landino, Alessandro Vellutello, Trifon Gabriele e Bernardino Daniello.

Credo valga la pena sottolineare che, come nel commento di Benvenuto da Imola, anche per Ubaldini, il Papa cui Dante si rivolge in queste terzine non è Giovanni XXII – come per noi, è naturale credere³ –, bensì Bonifacio VIII. Oltre che ne *Il Giordano*, Ubaldini conferma questa credenza anche nelle *Annotazioni*⁴, dove, a proposito del verso «O tu che sol per cancellare scrivi»⁵, chiosa che Dante sta apostrofando, e favellando, di Papa Bonifacio.

[176v - 178r-v - 177r] *Il personaggio di Naudeo difende Dante riguardo la veridicità della leggenda dell’imperatore Traiano e della ‘vedovella’; un episodio non introdotto per la prima volta dal poeta fiorentino ma tramandato anche dagli scrittori più antichi.*

Riguardo alle «storie false»⁶ inserite da Dante all’interno del suo poema, Nicola Villani aveva accusato Dante di aver confuso Adriano con Traiano, a proposito della leggenda della giustizia fatta dall’imperatore ad una vedova. Ubaldini, attraverso il personaggio di Naudeo, difende questo luogo del poema dantesco, affermando che il

¹ *Ivi*, f. 159r.

² *Paradiso*, IX 130.

³ Dato che, secondo le ricostruzioni più recenti (cfr. Bellomo, *op.cit.* p. 158), il *Paradiso* venne composto da Dante, a Ravenna, tra il 1316 e il 1321, è naturale credere che il pontefice in questione sia Giovanni XXII, che, come si legge nell’Enciclopedia dei Papi (cfr. Trotman, 2000 p. 512), fu pontefice tra il 1316 e il 1334.

⁴ Cfr. Vitaletti, 1924b p. 50.

⁵ *Paradiso*, XVIII 130.

⁶ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 112v.

poeta fiorentino «non s'inventò egli questo racconto, trovollo così stabilito e dalla credenza universale di quei tempi, come appare nel libro delle novelle antiche, e nell'istorie fatte in versi dagli Imperatori Romani che cita il Mazzoni»¹. Gli scrittori antichi, infatti, narravano che grazie alla generosità mostrata da Traiano alla vedova, Papa Gregorio Magno pregò Dio affinché l'imperatore ottenesse la liberazione dalle pene dell'Inferno. Pertanto, secondo lo studioso urbinato, «se tanti grand'uomini hanno creduto una tal cosa et hannola lasciata a eterna memoria in su libri e d'istorie e di Teologia, ove non hanno punto luogo le baie, perché non potrà Dante scriverla anch'egli in un Poema massimamente essendo per così dire necessaria quella azione per perfezione di ciò ch'ei voleva dire?»². Secondo Ubaldini, infine, è vero che lo storico Dione attribuisce questo episodio non all'imperatore Traiano ma ad Adriano, ma, a suo parere, o si tratta di un avvenimento accaduto a entrambi gli imperatori, o è un errore credere che sia stato Adriano il protagonista di questa leggenda.

Nel testo del dialogo Naudeo racconta alla brigata di aver letto la storia di Traiano e della «vedovella»³ anche nel commento di un antichissimo esegeta del *Purgatorio*, a suo avviso, «scritto pochissimo tempo dopo che il Poeta pubblicasse l'opera sua»⁴, e che gli fu mostrato dal conte Federico Ubaldini. I commentatori trecenteschi che riportano tale leggenda sono l'Anonimo Lombardo, Jacopo della Lana, il Codice Cassinese, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti e le Chiose Vernon. Ma la *fabula* è narrata anche da alcuni esegeti successivi, ossia: l'Anonimo Fiorentino, Giovanni da Serravalle, Cristoforo Landino, Alessandro Vellutello e Bernardino Daniello.

Anche nel terzo libro della *Difesa* di Dante di Iacopo Mazzoni, quest'ultimo dichiara che il poeta fiorentino confonde l'imperatore Adriano con Traiano, poiché, a quei tempi, questa leggenda era narrata così come Dante la racconta⁵. Secondo Mazzoni, infatti, «Dante, in questo non si volle valere della licenza Poetica falseggiando un'istoria»⁶, ma «l'ha narrata appunto, come al suo tempo si ritrovava scritta ne' libri, che s'haveano per le mani»⁷, e a tal proposito – come menzionato da Ubaldini – riporta la testimonianza di

¹ *Ivi*, f. 176v.

² *Ivi*, f. 178v.

³ *Purgatorio*, X 77.

⁴ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 178r.

⁵ Cfr. Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, III, 1587 p. 420.

⁶ Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, III, 1587 p. 420.

⁷ *Ibid.*

«un libretto antico»¹, intitolato *Speculum Regum* – «che descrive le vite dei Rè del mondo, e degli Imperatori Romani in versi Latini»² –, all'interno del quale questo racconto leggendario viene, appunto, ascritto a Traiano.

Credo sia interessante sottolineare che, riguardo al miracolo – reso possibile dall'intercessione di San Gregorio Magno – dell'anima di Traiano, il quale, come narrato da Dante nel XX canto del *Paradiso*, risuscitò, al fine di potersi pentire e meritare la salvezza, Ubaldini dissente da quanto scritto dal poeta fiorentino, e a tal proposito, riporta l'opinione, letta nei testi di Bellarmino, espressa da San Tommaso, secondo il quale Traiano non ascese al Paradiso ma «che in altro luogo se ne andasse più alto e comodo, come dicono di molti, o pure che fin'al dì del Giudizio così si dovesse stare quell'anima e poi tornare all'Inferno»³.

[177r - 167r-v - 186r-v -169v - 170v] In questa sezione del dialogo l'autore difende il poeta fiorentino dall'accusa di aver considerato Tolosa come la patria del poeta Publio Papinio Stazio; un'attribuzione errata, quest'ultima, ma comune a tutti i dotti del Medioevo.

Altra storia falsa, imputata da Sigislando a Dante, è quella relativa al poeta latino Publio Papinio Stazio, il quale, nella *Commedia*, viene considerato dal poeta fiorentino «tolosano»⁴, mentre, com'è noto, era di origine napoletana.

Attraverso il personaggio di Naudeo, Ubaldini difende Dante, dichiarando che «era costante opinione appresso le genti litterate di tre o quattrocento anni sono»⁵ che il poeta Publio Papinio Stazio fosse tolosano, «né tale credenza fu solo in quei secoli ma più oltre andò»⁶.

Difatti, la convinzione che la patria di Stazio fosse Tolosa è presente nelle chiose di moltissimi commentatori, non solo trecenteschi, ossia l'Anonimo Lombardo, l'Ottimo commento, Pietro Alighieri, il Codice Cassinese, le Chiose ambrosiane, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti, le Chiose Vernon, l'Anonimo Fiorentino, Giovanni da Serravalle e Bernardino Daniello.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 177r.

⁴ *Purgatorio*, XXI 89.

⁵ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 167r.

⁶ *Ivi*, f. 167v.

Gli unici esegeti che, prima di Ubaldini, rilevano l'errore dantesco sono Cristofaro Landino, Alessandro Vellutello e Trifon Gabriele. Il primo, nelle sue chiose, afferma che Dante non si preoccupò di indagare la patria di Stazio, rimettendosi, riguardo a tale informazione, all'*auctoritas* di Lattanzio, il quale nel suo commento alla *Tebaide* definisce il poeta tolosano. Alessandro Vellutello, invece, si meraviglia che Dante ignorasse che Stazio non fosse tolosano, ma giustifica il poeta fiorentino affermando che è possibile comprendere l'errore alla luce del fatto che i progenitori di Stazio discendevano da Tolosa. Trifon Gabriele, infine, afferma che «Statio fu napoletano, ma Eusebio, *De temporibus*, pone un altro Statio da Tolosa»¹.

Sulla scia di Trifon Gabriele, a eccezione di Paolo Costa e Brunone Bianchi – i quali si limitano a riportare che l'imprecisione di Dante è dovuta al fatto che nel Medioevo le *Silvae* non erano conosciute – tutti gli esegeti moderni – a partire dal commento settecentesco di Baldassarre Lombardi – rilevano che, siccome le *Silvae*, da cui risulta chiaramente che Stazio era napoletano, non erano note ai dotti del Medioevo, questi ultimi confusero il poeta della *Tebaide* con l'oscuro retore Lucio Stazio Ursolo, nativo di Tolosa e vissuto ai tempi di Nerone².

Ubaldini riporta che la falsificazione riguardo la patria di Stazio è riconducibile a San Girolamo, il quale, nel tradurre la *Cronaca* di Eusebio, presenta il poeta latino come «'Stadius Sursulus Tholosanus»³, e, poiché «'quasi sursum canens' vien' a dir [...] tutti questi che così s'appellano parimente di Tolosa»⁴, anche in virtù di ciò, Stazio è stato riconosciuto quale cittadino tolosano.

Secondo lo studioso urbinato, poi, poiché il poeta Sidonio Apollinare, nei suoi versi, scrive a Magno Felice «'Papinius tuus meusque'»⁵, e, dato che entrambi erano francesi, ne è conseguito che Stazio è stato considerato loro compatriota. Anche Ubaldini, infine, era convinto del fatto che, all'epoca di Dante, le *Selve* di Stazio, ove «si ha ch'ei fosse Napolitano»⁶, erano un'opera per niente nota, per cui, è possibile concludere che il poeta fiorentino non «fu falsificatore d'Istorie, ma si bene seguatore là dove non aveva altra

¹ Trifon Gabriele, *Annotazioni nel Dante fatte con M. Trifon Gabriele in Bassano*, 1993 p. 197.

² Cfr. *Purgatorio*, 2016 p. 265 n.89.

³ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 167v.

⁴ *Ivi*, f. 168r.

⁵ *Ivi*, f. 168v.

⁶ *Ivi*, f. 169v.

scorta né guida dell'opinione delle persone, la quale o poco o non mai suole ingannare chi le s'accosta»¹.

L'apologia di questo luogo del poema è modellata su quanto scritto da Mazzoni nel terzo libro della *Difesa*. Secondo il critico cesenate, infatti, «Dante ha potuto dire la bugia nel raccontare la vera patria di Stazio»², poichè disse cosa «fondata nell'ignoranza di que' tempi»³. Mazzoni spiega, infatti, che, prima che l'umanista Domizio Calderino «sponesse colle sue Chiose le Selve di Stazio, non si seppe mai certamente la Patria di quel Poeta»⁴, poichè, molti sostenevano «ch'egli era Napolitano»⁵, altri ritenevano che provenisse «da Selli Città d'Epiro, & altri da Tolosa Città posta nella Francia»⁶. Secondo il critico cesenate, quindi, «in questa incertezza scelse Dante l'ultima opinione per credibile, e lo puote fare tanto più facilmente, quanto, ch'egli trovò due cose, che rendevano la sua opinione molto verisimile»⁷. La prima di queste, è quanto si legge «nella Cronologia d'Eusebio, ove chiaramente si dice, che Stazio fu Tolosano, benchè molti dicano, ch'egli intese d'un Stazio Rhetore, e non di Stazio Poeta»⁸; l'altra, «è in un verso di Sidonio Apollinare, nel quale egli di nazione Aquitano, e scrivendo ad un altro Aquitano noma Stazio mio, e tuo, quasi, che volesse dire nostro compatriotto»⁹.

Anche nelle *Schermaglie dantesche*¹⁰, Ubaldini difende Dante da tale accusa ribadendo le stesse giustificazioni e dichiarando che il poeta fiorentino «se non avesse seguitato il prurito del suo secolo eziandio in questo, avría dato quella noia a quelle genti che si suol ricevere da chi era contro la comune corrente, bastando a Dante che per l'avvenire si sapesse che aveva errato con tante centinaia d'anni e con tutte le persone del mondo»¹¹, sicchè «di più scusa facendosi capace il Poeta, di manco si fa degno il Signor [Fagiano]; non volendo perdonare a un uomo i difetti di tutti gli uomini»¹², e se «pur non

¹ *Ivi*, f. 170v.

² Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Comedia di Dante*, III, 16, 1587 p. 467.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Cfr. Vitaletti, 1925 pp. 21-23.

¹¹ Vitaletti, 1925 p. 22.

¹² *Ivi*, p. 23.

volessimo scusarlo con questo, ch'essendo egli fuor della spezie degli animali razionali, non può compatirla né meno»¹.

[171v – 172r-v] *L'autore difende Dante dall'accusa di aver falsificato la storia del conte Ugolino, il quale, per accrescere l'odio nei confronti del suo aguzzino, racconta di aver trovato la morte nella Torre della Muda non assieme a due suoi figli e due nipoti – così come avvenne nella realtà –, ma con quattro suoi figlioli.*

L'ultima storia falsa rilevata dal critico Nicola Villani contro Dante, è quella che riguarda il conte Ugolino, il quale, nel XXXIII canto dell'*Inferno*, racconta «che quei fanciulli che seco morirono di fame furono tutti e quattro suoi figliuoli, e non due figlioli e due Nipoti, come dicono che veramente fossero»². I commentatori che riportano tale notizia – cioè che Ugolino fu in realtà imprigionato con due suoi figli e due nipoti – sono l'estensore dell'Ottimo Commento e quello delle Chiose Vernon. Jacopo Alighieri, invece, chiosa che il conte fu rinchiuso nella torre della Muda assieme a tre suoi figli e un nipote; mentre l'Anonimo Fiorentino e Alessandro Vellutello ritengono che, in realtà, ad essere imprigionati con Ugolino, furono due suoi figli e tre nipoti.

Secondo Ubaldini, volendo il conte Ugolino che «le parole ch'egli porgeva al Poeta fosser seme d'infamia all'Arcivescovo Rugero degli Ubaldinj»³, ciò non sarebbe potuto accadere «se simigliantemente non era infame il fatto ond'aveva ad esser l'Arcivescovo infame, la qual cosa, volendolo il Conte supporre, era mestiere che egli sfuggisse il mostrar sé caduto nel peccato nel quale era condotto il suo nimico, e quantunque male acconciamente ciò potesse fare, palesandolo traditore il luogo della sua pena, non volle da sé aiutar tale notizia con le proprie parole»⁴. Infatti, se Ugolino avesse raccontato al pellegrino Dante che l'Arcivescovo lo aveva fatto morire di fame, assieme ai suoi due figlioli e due suoi nipoti, «con questi nomi di nipoti»⁵, avrebbe rammentato la sua stessa colpa di traditore, visto che – come testificato dai commentatori Guido da Pisa, Benvenuto da Imola, l'Anonimo Fiorentino, Giovanni da Serravalle, Guiniforte delli Bargigi, Alessandro Vellutello e Bernardino Daniello –, Ugolino aveva tradito il giudice Nino di Gallura, «figliuolo di una sua figliuola»⁶, e – come riportato dai commentatori Guido da

¹ *Ibid.*

² Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 171v.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, ff. 171v-172r.

⁵ *Ivi*, f. 172v.

⁶ *Ivi*, f. 172r.

Pisa, Benvenuto da Imola e l'Anonimo Fiorentino –, sempre per ragioni di potere, aveva anche fatto uccidere il conte Anselmo da Capraia, «figliuolo di una sua sirocchia»¹.

Inoltre, secondo lo studioso urbinato, se Ugolino avesse detto che due di quei quattro fanciulli erano suoi nipoti, «non mostrava esser cosa cotanto compassionevole quanto a dir figliuoli [...], e invece di allargare restringeva la compassione e perciò anco l'odio che universalmente procacciava all'Arcivescovo»². Pertanto, Ubaldini dichiara che Ugolino disse «dunque con molto giudizio che tutti e quattro gli erano figliuoli»³, e in realtà, affermando ciò, non commise un errore «perché quelli essendo figliuoli del figliuolo suo, come scrive lo stesso Villani, per le leggi vengono anch'essi sotto il nome di figliuoli»⁴.

L'accentuazione, operata da Dante, del sentimento paterno di Ugolino anche verso quelli che in realtà erano suoi nipoti, era stata rilevata anche da Iacopo Mazzoni, il quale, nel terzo e nel quarto libro della sua *Difesa*, afferma che il poeta fiorentino aveva alterato la storia di Ugolino, al fine di accrescere la compassione e commuovere l'animo dei lettori⁵.

Anche nelle *Schermaglie dantesche* Ubaldini difende questo luogo della *Commedia*, affermando che, in realtà, Dante non voleva far intendere che i fanciulli imprigionati con Ugolino fossero tutti suoi figli, «perché non ispecifica il numero di essi suoi figliuoli [...] e [...] si può intendere che D. dicesse figliuoli del Conte solamente quei due ch'esso Conte nomina egli stesso, cioè Gaddo ed Anselmuccio, i quali forse erano i suoi e gli altri due fanciulli no, chè non dalla persona del Conte ma dal Poeta sono ricordati come quelli che non importavano al Conte quanto i suoi»⁶. Inoltre, secondo lo studioso urbinato, «se bene si fa dire ad Ugolino che guardando in coloro si 'mirasse in quattro aspetti il suo aspetto istesso', ciò può esser, sia per la magrezza e macilenza in questo, (che cioè dalla faccia di quelli ch'eran posti a simil croce potesse argomentar la propria condizione), e può esser ancora per la somiglianza delle proprie fattezze e delineamenti del viso, il che non si dee dire che rassomigliandosi alcuno ad altro perciò quegli sia il padre e questi il

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, ff. 172r-172v.

³ *Ivi*, f. 172v.

⁴ *Ibid.*

⁵ Cfr. Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Commedia di Dante*, III, 6, 1587 p. 416; cfr. Iacopo Mazzoni, *Della difesa della Commedia di Dante*, IV, 36, 1587 p. 146.

⁶ Vitaletti, 1924 p. 10.

figlio, potendo essere che l'avo e 'l zio altresì si rassomigliassero al nipote»¹. Infine, per Ubaldini, «presupposto pure che non dica così chiaro il Poeta, che cioè tutti non fossero figliuoli a Ugolino ma che più tosto si cavi che fossero tutti e quattro figli noti, non però erra il Poeta»², visto che, sebbene Giovanni Villani, nella sua *Cronica*, «racconti che due figliuoli e due figliuoli di suo figliuolo fossero rinchiusi nella Torre, poiché se bene è degno di gran fede il Villani, ad ogni modo, trattandosi di cosa scritta da duoi autori dello stesso tempo, tanto uno quanto l'altro deve acquistarsi credito e tanto più se l'acquisteria D. in questo caso, in quanto che non solo egli era molto più informato delle cose del mondo del Villani ed anche un poco più attempato, scrivendo il Villani un capitolo intero della sua *Storia* sulla 'Vita e Morte' di D.»³, sicchè, conclude lo studioso urbinato, «giova credere che il Villani questa volta e non D. abbia errato»⁴.

[117r] In questa sezione del dialogo l'autore per difendere Dante fa riferimento all'antica esegesi alla *Commedia*.

Riguardo alle presunte storie false inserite da Dante all'interno del suo poema, inoltre, Ubaldini nel difendere il poeta fiorentino dalle accuse di Sigislando, afferma che «Dante come poeta non fa male a mutar'alcune istorie, tanto più se per questa mutazione la cosa riceve perfezione e maggior decoro»⁵. In tale affermazione, lo studioso urbinato sembra ispirarsi all'esegesi di Benvenuto da Imola, nelle cui chiose, com'è noto, ricorre frequentemente l'ambizione di giustificare ogni scelta poetica e narrativa dell'*auctor* in nome del diritto all'*inventio*, in base al quale il poeta è autorizzato a derogare «anche dalla *veritas* storica e letteraria»⁶.

[184v - 185r-v - 191r-v] I personaggi di Naudeo e Sigislando disquisiscono riguardo l'appropriatezza di un'espressione astrologica impiegata da Dante, il quale per riferirsi al segno zodiacale del Capricorno, si serve della locuzione 'capra del ciel'.

Per quanto riguarda la questione del XVII canto del *Paradiso*, dove Dante denomina il Capricorno «capra del ciel»⁷, espressione che, secondo Villani, in realtà non indicherebbe il Capricorno ma la Capra Amaltea; Ubaldini difende Dante, affermando

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 117r.

⁶ Pantone, 2013 p. 215.

⁷ *Paradiso*, XVII 69.

che quest'ultimo, per diverse ragioni, ha correttamente denominato il sopraddetto segno zodiacale.

Innanzitutto, infatti, stando a quanto dice Ubaldini, il poeta fiorentino si è rifatto alle teorie degli astrologi, secondo i quali il Capricorno è un segno zodiacale «feminino»¹; in secondo luogo, lo studioso urbinato afferma che Dante non volle «dir Capro»² anche per una questione di decoro, in quanto «con tal nome, ci avria fatto ricordare del puzzo onde quell'animale è infamato»³, e, visto che «in bocca a San Pietro non istava bene questa sì sconcia parola, perciò in meglio la mutò Dante e disse 'Capra'»⁴. Attraverso un erudito ragionamento, infine, Ubaldini dichiara «che 'capra' sì è il Capricorno eziandio secondo i Mitologici antichi»⁵, e che quindi, «per tutte queste faccende prefate, egli è impossibile che leggendosi quei versi di Dante d'altri si possa intender che del Capricorno non tanto a dire della Capra d'Amaltea, come alcuni dicono nutrice di Giove, stantechè non solo il Capricorno si può dir 'Capra' per le dette ragioni ma per un'altra ancora come è che si tocca col Sole il che non fa la Capra d'Amaltea, e che toccandosi con esso fiocchi gelati vapori»⁶.

Anche nelle *Schermaglie dantesche*, lo studioso urbinato rintuzza questa accusa di Messer Fagiano, ribadendo che «la capra che colle corna tocca il sole si dee pigliare, come tutti hanno preso, per lo Capricorno»⁷. Presso gli scrittori greci e latini, inoltre, era uso frequente «mutare i generi del maschio nella femmina e della femmina nel maschio»⁸, sicchè, secondo Ubaldini, «s'eglino si presero tal licenza, ancora D. la si poteva pigliare, e dire, invece di Capro, Capra»⁹. Infine, essendo il Capricorno «mezza capra e mezzo pesce»¹⁰, non sapendosi con precisione «di che sesso egli sia, ed essendo necessario che sia di alcuno, ottimamente D. dice che egli è femmina, togliendolo agli astrologi, i quali, più di chicchessia sanno delle cose del cielo, e se mai altri ha chiamato questo segno così,

¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 184v.

² *Ivi*, f. 185r.

³ *Ibid.*

⁴ *Ivi*, f. 185v.

⁵ *Ivi*, f. 191r.

⁶ *Ivi*, ff. 191r-191v.

⁷ Vitaletti, 1925 p. 15.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ivi*, pp. 15-16.

non dirò che abbi fatto male ma non sì bene come D. ha fatto. Il quale, nell'incertezza, si è appresso al parere dei periti»¹.

[191v - 192r-v] *Il personaggio di Naudeo difende il poeta fiorentino per quanto riguarda una questione di natura matematica.*

L'ultima falsità imputata a Dante e difesa da Ubaldini nel secondo libro è relativa ad una questione geometrica. Sigislando, infatti, aveva criticato l'impiego, da parte del poeta fiorentino, del termine «emisperio»² per indicare «la metà di uno de' Cerchi dell'Inferno»³. Secondo Ubaldini, invece, tale definizione non è errata in quanto «'spera' appresso i Toscani non sempre si prende per 'globo' ma sovente per li raggi del Sole»⁴. Ciò è infatti evidente a *Purgatorio* XVII, 5. Secondo lo studioso urbinato, inoltre, «diconsi anche 'spere' i Cerchi del Pozzo di Lucifero»⁵ e «quelli tre cerchi non sono altrimenti detti tutti 'spere' da Dante, ma si bene quella che 'Giudecca' si chiama, il quale è sferico veramente (pigliandosi nel comunale significato tal voce), e chi vuol sapere il come e lo 'mperchè si vada e legga il discorso del Giambullari et il dialogo del Manetti»⁶.

Nel dialogo *De' l sito, fòrma, e mesùre dello Infèrno* del letterato cinquecentesco Pierfrancesco Giambullari, infatti, l'esegeta scrive che essendo «la spèra una Pàlla sòda piena per tutto»⁷, può essere considerata sferica solo la Giudecca, poiché la Caina, l'Antenora e la Tolomea «da'l làto del nòstro Móndo sòno apèrte ànzi vòte: e da quello àlto Emispèrio non sòno, ne vedùte ne sentíte dal Poeta nel suo passaggio: Ed era pùr' quello uno ingegno da sapere esprimere i suòi concetti in tutte le còse»⁸. Secondo Giambullari, infatti, a Dante non sarebbe mancata l'occasione di porre la Caina, l'Antenora e la Tolomea «in tàl' módo, che elle si potessino credere spère come la Giudecca; Se egli così le avesse intese»⁹e, visto che «la Ghiaccia non aveva mestiero di essere spèrica non si trovando Anime di la da'l Centro; pòse la Giudecca solaménte spèrica, rispètto al rinchiudervi e incastràrvi dentro la metà di Lucifero, còme disòtto sía manifesto»¹⁰.

¹ *Ivi*, p. 16.

² *Inferno*, IV 69.

³ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 191v.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ivi*, f. 192r.

⁶ *Ivi*, ff. 192r-192v.

⁷ Pierfrancesco Giambullari, *De' l sito, fòrma, e mesùre dello Infèrno*, 1544 p. 121.

⁸ *Ivi*, p. 122.

⁹ *Ivi*, p. 123.

¹⁰ *Ibid.*

Nel trattato dell'umanista Antonio Manetti, ossia *Dialogo di Antonio Manetti, cittadino Fiorentino circa al sito, forma et misure dello inferno di Dante Aleghiere*, il matematico fiorentino dichiara che lo «autore [...] si imagina che Lucifero sia circondato per traverso da una speretta tonda di ghiaccio, che gli aggiunga et lo fasci infino à mezo il petto dal canto di qua, e altrettanto verso le gambe dal canto di la, tutta itera e senza alcuno mancamento fuori della persona di Lucifero»¹. Secondo Manetti, questa sfera è quella che Dante «denomina Giudecca, La quale è secondo questa sua imaginatione inchiusa da un'altra che lui chiama Tolomea, Et quella da una terza detta Anthenora, Et questa da un'altra detta Caina [...] Et che elle siano speriche si presume per rispetto dessa Giudecca, che è [...] tutta intera, Et anche pare che l'autore medesimo lo dimonstri nella uscita che fa sopra a essa Giudecca nello altro emisperio»².

¹ Antonio Manetti, *Dialogo di Antonio Manetti, cittadino Fiorentino circa al sito, forma et misure dello inferno di Dante Alighieri poeta excellentissimo*, 1522 p. 18.

² *Ibid.*

3.3.5 Esegesi del terzo libro

Nel terzo libro la *querelle* dantesca tra Giordani e gli altri componenti della brigata si concentra su tre questioni.

[209v - 210r-v - 215r - 222r - 221v - 223v - 225v - 226r-v - 227r] *I personaggi di Corboli, Sempronio e Giordani difendono Dante dall'accusa di aver impropriamente utilizzato il termine 'cappello' per indicare la laurea poetica.*

La prima questione riguarda il v. 9 del XXV canto del *Paradiso*, dove Sigislando fa notare che Dante impiega la voce «cappello»¹ per indicare la corona poetica, «come se fra la Corona e il Cappello non fosse alcuna differenza»². Secondo il dotto olandese, a tal proposito, era inesatta anche la tesi espressa da Iacopo Mazzoni nel terzo libro della sua *Difesa*. Qui, infatti, l'esegeta cesenate, appoggiandosi all'*auctoritas* di Properzio e di Ausonio, aveva dichiarato che «potè Dante porre il Cappello che è di lana in cambio della corona di lana, che secondo Platone si conviene al Poeta»³. Ciò, a detta di Sigislando, non è corretto poiché non risulta «che il Poeta abbia mai avuto questo coronamento, anzi non che ad un buono et ammirabile poeta si convenga ma degli infami è propria la corona della lana»⁴.

Ubalдини difende l'espressione del poeta fiorentino, affermando che il poeta latino Ausonio, in realtà, non si riferisce alla corona di lana ma al lemnisco, con cui si premiavano i vincitori dell'Agone Capitolino. Attenendosi a quanto riferito da Isidoro di Siviglia, lo studioso urbinato dichiara che i lemnisci potevano essere di lana o di lino e che il grammatico latino Festo afferma «che nell'origine i 'Lemnisci' fossero di lana e così detti dalla lana 'Lemnisci'»⁵. Secondo Ubalдини, quindi, Dante dicendo di voler prendere il «cappello»⁶, intendeva non una corona di alloro – così come inteso dai commentatori cinquecenteschi Alessandro Vellutello, Bernardino Daniello e Torquato Tasso – bensì di lana, in quanto, essendo egli poeta «è un artefice che sol la pace fa per

¹ *Paradiso*, XXV 9.

² Federico Ubalдини, *Il Giordano*, s.d. ff. 209v-210r.

³ *Ivi*, f. 210r.

⁴ *Ivi*, f. 210v.

⁵ *Ivi*, f. 215r.

⁶ *Paradiso*, XXV 9.

lui e l'ozio»¹, mentre l'alloro «a gran guerrieri si conveniva, onde l'avevano gl'Imperatori e non persone pacifiche et oziose»². Inoltre, poiché «Omero da Platone è onorato con la corona di lana poiché la lana è segno del mediocre valore»³, il poeta fiorentino desiderando quest'ultima, si mostra modesto e non si considera superiore a Omero. Ubaldini aggiunge infine che Dante impiega la voce 'cappello' anziché 'ghirlanda' «perché uomo Cristiano non istia bene il portare in capo corona; e questo è tradizione nella primitiva chiesa e la verità di ciò fu corroborata col sangue da più d'un invito martire, il quale ripudiando queste terrene, coronasi delle celestiali, e nella chiesa indecenza troppo grande sarebbe vedere il capo coronato di spine e l'altre membra tra allegre frondi e tra fiori deliziare, onde ben testimonia Tertulliano che era volgar disciplina de' Cristiani di non coronarsi altrimenti»⁴. Per questo motivo, quindi, il poeta fiorentino «vuole quasi per premio del suo poema il cappello e quasi ammaestrasse che non gli si doveva la Corona, la qual è cosa profana»⁵, chiama la sua opera *poema sacro*. Poiché non era dunque «degnata di premio profano e di altro dedicato agli Dei falsi e bugiardi de' gentili una opera divina che ammirazione ha meritata da tutte le genti»⁶, Dante «alludendo alla costuma de' certi tempi, ne' quali a' professori e maestri delle scienze si dava una beretta di lana, quella chiede onorarsi nella famosa chiesa di San Giovanni; il quale rito giusta l'opinione di uomini dottissimi cominciò a prevalere al tempo di Lattanzio Imperatore»⁷.

Anche nelle *Annotazioni*, Ubaldini commenta questo verso del *Paradiso* dichiarando che 'cappello' è «ogni cosa che si portava in testa allora per così chiamato; e perché il solito e consueto di allora era il portarsi il 'cappuccio', come si legge per gli scrittori di quell'età e si vede le pitture, però 'cappello' essendo poco usato, per ghirlanda, corona si pigliava»⁸.

Tra i dantisti che hanno fornito il loro contributo interpretativo riguardo a tale questione, figura Paola Rigo.

¹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 222r.

² *Ivi*, f. 221v.

³ *Ivi*, f. 223v.

⁴ *Ivi*, ff. 225v-226r.

⁵ *Ivi*, f. 226r.

⁶ *Ivi*, f. 226v.

⁷ *Ivi*, f. 227r.

⁸ Vitaletti, 1924b p. 52.

Come ci spiega la studiosa, nel cielo delle stelle fisse, gli apostoli Pietro, Giacomo e Giovanni interrogano Dante sulle virtù che conducono alla felicità soprannaturale, ossia la fede, la speranza e la carità¹. Dopo che il pellegrino ha definito la sua professione di fede – virtù che è fondamento e preludio delle altre due –, «la luce di s. Pietro gli cinge tre volte la fronte, esprimendo lieto compiacimento»². A veder bene, il XXIV canto si era già aperto con «una simile ‘circulata melodia’ intorno a Beatrice»³, e, come ci fa osservare Rigo, «la stessa immagine apre il canto seguente, quasi a saldare insieme per il pellegrino esule dalla patria terrena, ma ora accolto nella patria celeste [...] fede e speranza»⁴. Secondo la studiosa, nelle prime terzine del XXV canto, il «parallelismo sintattico (‘ritornerò poeta / intra’io’; ‘e prenderò ’l cappello / e poi Pietro per lei sì mi girò la fronte’) pone in netta corrispondenza la liturgia paradisiaca – abbraccio o incoronazione – e il segno onorifico auspicato in Firenze»⁵. Il luogo in cui Dante agogna di ricevere la cerimonia di consacrazione è il battistero di San Giovanni, che diviene quindi «il cardine dell’analogia tra cielo e terra»⁶, visto che proprio lì, «non più esule»⁷, il poeta prenderà «’l cappello»⁸.

Come riporta Rigo, a tal proposito, i commentatori hanno chiosato o che Dante prenderà la laurea poetica e sarà quindi incoronato con l’alloro, o che gli verrà conferito il titolo di dottore in teologia o in *artes*.⁹ Benchè «siano state avanzate prove linguistiche di sinonimia tra ‘cappello’ e ‘ghirlanda’»¹⁰, anche Rigo si mostra perplessa riguardo alla ragione per cui Dante, volendo alludere ad un’incoronazione poetica – reale o figurata che sia –, non si sia servito di un termine come ‘corona’ o ‘serto’¹¹. Come ci fa osservare la studiosa, infatti, anche il poeta fiorentino quando intende denotare «l’emblema dei poeti ricorre a perifrasi elate (cingere, ornare la fronte, le tempie) che non solo evocano l’immagine di un serto, ma anche e soprattutto insistono su di una simbologia vegetale già definita e consacrata da una lunga tradizione letteraria e figurativa»¹². Inoltre,

¹ Cfr. Rigo, 1994 pp. 135-136.

² Rigo, 1994 p. 136.

³ *Ivi*, p. 137.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 138.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Paradiso*, XXV 9.

⁹ Cfr. Rigo, 1994 p. 138.

¹⁰ Rigo, 1994 p. 139.

¹¹ Cfr. *ibid.*

¹² Rigo, 1994 p. 139.

prosegue Rigo, anche «ammettendo che qui ‘cappello’ significhi ‘corona’ [...] si resta pur sempre con qualche disagio»¹, visto che «i copricapi della *Commedia* traggono il loro significato, in modo più o meno esaustivo ma pur sempre immediato, dal contesto di immagini e temi che li accompagnano e li sostengono»². Dato che all’inizio del XXV canto, Dante parla di poesia, ma anche «di esilio, di reintegrazione civile, di un luogo sacro che ha segnato l’ingresso nella comunità dei fedeli e che dovrebbe sancire ora il ritorno nella comunità laica»³, per la studiosa la questione può essere risolta solo attribuendo «a questa ‘corona’ il significato conveniente con tutti i motivi del testo»⁴.

Innanzitutto, per Rigo, è impossibile inserire «in questo intreccio di temi»⁵ l’eventuale titolo dottorale acquisito da Dante, poiché in tal caso «si dovrebbe intravedere nel gesto di s. Pietro il segno di un compiacimento ‘professorale’ e si dovrebbe quindi definire il dialogo sulla fede come una vera e propria dissertazione [...]; dimenticando [...] che la similitudine che sigilla questo dialogo e che vuole esprimere l’approvazione compiaciuta dell’apostolo esce dall’ambiente delle dispute scolastiche per evocare uno più domestico e di certo poco accademico: ‘Come ’l signor ch’ascolta quel che i piace, / da indi abbraccia il servo’»⁶. Inoltre, «il titolo di dottore verrebbe ad aggiungersi a quello di poeta [...], quasi superandolo, mentre in Dante, se non avviene il contrario, essi coincidendo consuonano»⁷, e, infine, perché questo titolo dottorale terreno sarebbe auspicato da Dante già dopo l’esame sulla fede e non al termine della verifica anche delle due altre virtù⁸? Per la studiosa, è chiaro che «il prendere il cappello si connette in qualche modo alla professione di fede e agli effetti che la fede elargisce»⁹, visto che, come dichiarato da Beatrice, la fede cristiana «rende cittadini del Paradiso»¹⁰.

Secondo Rigo affermare che nei primi versi del XXV canto del *Paradiso* Dante voglia indicare che se un giorno il suo poema vincerà «la credulità che lo esclude dalla patria», egli «ritornerà in Firenze, perché, o come, poeta; e come poeta sarà incoronato»¹¹

¹ *Ivi*, p. 140.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 141.

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. Rigo, 1994 p. 141.

⁹ Rigo, 1994 p. 141.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

costituisce una sorta di pleonasma, visto che, se grazie al suo prestigio poetico, Dante farà ritorno in patria, non sarà pertanto necessario un ulteriore riconoscimento¹. Per la studiosa, quel cappello potrebbe quindi «sancire e proclamare ufficialmente la piena e definitiva accoglienza nella sua città con un segno analogo a quello che sancisce e proclama il suo definitivo ingresso nel mondo beato, analogo cioè all'avvolgente luminoso giro di s. Pietro»². Rigo si chiede quindi «se il cappello possa essere l'insegna della riacquistata cittadinanza»³, visto che «come per fede Dante diviene e si conferma cittadino della città celeste, così per poesia egli spera di confermarsi cittadino della città terrena»⁴; in tali circostanze, quindi, il battistero fiorentino «pare essere luogo conveniente, in questo auspicato incontro tra città celeste e città terrena, a sancire, a celebrare il vero, definitivo ingresso nella comunità laica»⁵. Nello stesso luogo, quindi, in cui Dante «fu costituito *persona in ecclesia*», ora si augura «di riconfermarsi *persona* nella città secolare»⁶. Il poeta fiorentino auspica che tale riconferma «possa avvenire secondo l'antica cerimonia romana, qui come duplicata e insieme dislocata tra cielo e terra»⁷. «Prenderò 'l cappello»⁸, infatti, equivale al *sumere pilleum*, «un gesto che nell'antica Roma annunciava l'acquisizione della libertà da parte del servo manomesso dal suo *patronus*»⁹; come ci spiega Rigo tale istituto giuridico prosegue nel Medioevo cristiano, assumendo l'etichetta di *manumissio in ecclesiis*¹⁰. In base a quest'ultimo, il contrasto, «nato dalla colpa, tra *ius naturale* e *ius gentium* può essere sanato dunque da un intervento giuridico, una *lex* che opera in forma analoga alla Redenzione»¹¹. Secondo Rigo, quindi, l'espressione «prenderò 'l cappello»¹² sembra «trovare un'anticipazione, figura o 'esempio', nell'aureola luminosa descritta dalla luce di s. Pietro intorno alla fronte del pellegrino proclamato così cittadino del cielo»¹³ e il giro triplice del lume apostolico «sembra adombrare – con una inversione di agenti, simile a quelle di tipo

¹ Cfr. *ibid.*

² Rigo, 1994 p. 141.

³ *Ivi*, p. 142.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 148.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Paradiso*, XXV 9.

⁹ Rigo, 1994 pp. 142-143.

¹⁰ Cfr. *ivi*, p. 145.

¹¹ Rigo, 1994 p. 145.

¹² *Paradiso*, XXV 9.

¹³ Rigo, 1994 p. 148.

scritturale – il movimento della *vertigo*, il giro talvolta triplice del servo intorno a se stesso o intorno al *tribunal* o intorno all’altare»¹. Probabilmente, inoltre, per la studiosa Dante insiste sul battistero poiché la cerimonia della *manumissio in ecclesia* si accompagnava spesso al rito del battesimo, poiché «illi qui Deum incipiunt habere patrem, servi hominis non debent esse»².

In questo modo Dante «lupo errante per la selva secondo il diritto germanico, ritornerà nemico dei veri lupi che insidiano la cerchia dell’ovile Firenze, libero perché riaccolto in giusto consorzio civile, erede dell’antica tradizione romana ripresa e sancita dall’Impero cristiano»³.

In una Firenze che si configura come novella Roma, quindi, il segno della libertà è l’antico *pilleus*, il cappello⁴. Attraverso tale cerimonia, infatti, Dante «si proclama libero nel momento stesso in cui può riconoscersi *civis Romanus* e insieme *civis Florentinus*, questa volta e per sempre, ‘natione et moribus’»⁵.

Come ci fa osservare Rigo, la concezione stoica secondo cui la libertà è interamente svincolata dal diritto e dipende solo dalla condotta personale, «non ha più ragione d’essere nella città auspicata, ideale, in cui legge e libertà si identificano come nella Roma della *Monarchia*: in cui la *iustitia* si converte in *iudicium* riflettendo l’assetto edenico della Gerusalemme celeste»⁶.

Se dunque la Firenze che riaccoglie Dante è figura di Roma, e, se come quest’ultima, è figura della Gerusalemme celeste, per la studiosa «quelli che appaiono immagini e motivi tratti da codici eterogenei – biblico (agnello, lupi), liturgico (fonte del battesimo), politico (esilio) – tutti si ricongiungono illuminandosi reciprocamente in un gesto che non nasce [...] da un desiderio di onorificenze personali che rimarrebbero pur chiuse in limiti municipali; né da uno stravagante per quanto nobilitante gesto antiquario; ma nasce dalla fede nella tradizione giuridica romana, l’unica capace, per Dante, di ripristinare l’accordo perduto tra *civitas* terrena e *civitas* celeste, tra la giustizia umana dunque e la giustizia divina»⁷. Il cappello in Firenze come l’aureola luminosa tracciata da San Pietro in

¹ *Ibid.*

² Citato in Rigo, 1994 p. 148.

³ Rigo, 1994 pp. 148-149.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 149.

⁵ Rigo, 1994 p. 150.

⁶ *Ivi*, p. 151.

⁷ *Ivi*, p. 153.

Paradiso, quindi, costituiscono «il segno della libertà nella giustizia, espressa nella sua duplice forma, libertà civile, fisica, nella comunità terrena, libertà metafisica nella comunità escatologica»¹.

Secondo Rigo non sarebbe casuale il fatto che, in Paradiso, la cerimonia di manomissione avviene nel cielo dei *Gemini*². Come ci spiega la studiosa, infatti, i Gemelli astrali sono «gli antichi Dioscuri, Castore e Polluce, caratterizzati iconograficamente dal *pilleus*. L'uno mortale, l'altro immortale, protagonisti di un alterno moto di caduta e resurrezione [...] essi sembrano significare l'armonica unione tra il terreno e l'ultraterreno»³.

Tenendo presente che forse non solo per rendere omaggio al suo *thema nativitatis* Dante sceglie la porta dei Gemelli «per entrare dalla fisica dei cieli planetari alla metafisica del primo Mobile e dell'Empireo»⁴, e che, secondo Leonardo Olschki, l'oscura profezia che riguarda la nascita del Veltro («e sua nazione sarà tra feltro e feltro»⁵) sarebbe «un'allusione per metonimia al *pilleus* dei Dioscuri»⁶, allora, per Rigo, è possibile concludere «che questo copricapo fatto in terra di panno e in cielo di stelle congiunge i termini della *Commedia*, la profezia iniziale e la speranza finale»⁷. Detto ciò, secondo la studiosa, apparirebbe meno improvvisa «la rievocazione, all'uscita della 'pregione eterna' di Catone, personificazione della libertà terrena, politica, ma anche della libertà ultraterrena»⁸; tale libertà «che è pace nella giustizia, non solitudine errante né consorterìa, ma concordia nell'*humana civilitas*»⁹, mentre nella *Monarchia* si conquista attraverso i «philosophica documenta»¹⁰, nella *Commedia* si raggiunge mediante la poesia¹¹.

In conclusione del suo saggio, Rigo riflette sul fatto che mentre la «città ideale platonica scaccia dal suo seno i poeti, quella sperata da Dante li accoglie»¹². Tutto ciò fa venire in mente la vicenda di Terenzio, in quanto nelle vite antiche si narra che

¹ *Ivi*, pp. 153-154.

² Cfr. *ivi*, p. 154.

³ Rigo, 1994 p. 154.

⁴ *Ivi*, p. 156.

⁵ *Inferno*, I, 105.

⁶ Rigo, 1994 p. 156.

⁷ *Ivi*, p. 157.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Monarchia*, III, XV, 7-8.

¹¹ Cfr. Rigo, 1994 p. 157.

¹² Rigo, 1994 p. 157.

quest'ultimo, «schiavo africano in Roma, per il suo ingegno e grazia fu affrancato dal suo padrone»¹. Secondo la studiosa, nelle terzine iniziali del XXV canto del *Paradiso*, che costituiscono la *summa* della teoria poetica dantesca e dove Dante presenta il bilancio della sua attività di poeta, quest'ultimo «ricorda la vicenda di chi per ingegno musaico aveva ricevuto il dono della libertà: nuovo Terenzio, anch'egli come l'antico indossò il *pilleus*, 'insigne liberatis'»². La sua è però una libertà che non è concessa dall'investitura di potenti, non è conferita da alcuna curia, da nessun Augusto, in quanto «non è Firenze che la forma e la concede» ma «è piuttosto la poesia della *Commedia* che la riflette dal cielo e la restituisce alla terra»³. Non è la città natia, quindi, «che concede la libertà a Dante, ma è la poesia della *Commedia* che rende libera Firenze; e Dante ritornando in Firenze sancisce in se stesso questa libertà, per lui stesso, scriba e ministro di poesia, ripristinata»⁴. Secondo Rigo la stessa parola «crudeltà»⁵ di v. 58, sembra indicare una «violenza germinata dalle discordie civili e quindi di violazione del diritto, di ingiuria»⁶, e tale ingiuria «non solo 'serra' fuori la persona di Dante, ma [...] soprattutto dissesta, escludendola dall'orbita del diritto divino, la città terrena»⁷. In questa agognata restaurazione della giustizia contro la crudeltà, quindi, per Rigo, alla debole voce degli statuti comunali, si oppone in Dante «la voce *sacra* del poema»⁸.

Recentemente si è pronunciato su tale questione anche Edoardo Fumagalli. Come ci fa osservare quest'ultimo, anche sulla base del primo canto del *Paradiso* e della prima egloga di Dante, finora l'opinione prevalente della critica è stata che con il termine 'cappello' il poeta fiorentino voleva indicare la laurea poetica⁹. In effetti, in principio del *Paradiso*, all'interno dei vv. 25-27 («vedra'mi al piè del tuo diletto legno / venire, e coronarmi de le foglie / che la materia e tu mi farai degno»¹⁰), Dante esprime chiaramente il suo desiderio di un'incoronazione con l'alloro, «l'albero amato da Apollo in memoria

¹ *Ivi*, p. 158.

² *Ivi*, p. 159.

³ *Ivi*, p. 160.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Paradiso*, XXV 58.

⁶ Rigo, 1994 p. 161.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Cfr. Fumagalli, 2012 p. 163.

¹⁰ *Paradiso*, XXV 25-27.

di Dafne che, secondo il racconto ovidiano del primo libro delle *Metamorfosi*, [...], appunto in alloro era stata trasformata per sfuggire all'inseguimento del dio»¹.

Nella risposta inviata da Dante all'epistola in esametri di Giovanni del Virgilio, invece, il poeta fiorentino allude a un ritorno trionfante in patria e a una corona vegetale che nasconderà l'incanutimento dei capelli².

Come ci spiega Fumagalli, nel dicembre del 1315, a Padova, attraverso una cerimonia solenne, Albertino Mussato era stato insignito della corona di alloro³. Mentre nel I canto del *Paradiso*, l'allusione all'alloro è generica e non risente di tale avvenimento, completamente differente è la situazione dell'egloga e, soprattutto, del XXV canto dell'ultima cantica⁴. Giovanni del Virgilio, infatti, aveva proposto a Dante un'analoga incoronazione – che si sarebbe svolta a Bologna –, ma a patto che egli scrivesse non più in volgare bensì in latino; secondo lo studioso, il riconoscimento concesso al letterato padovano «dovette colpire Dante molto duramente: non per invidia ma per superbia e orgoglio ferito»⁵. Improvvisamente, infatti, «l'aspirazione accennata nel primo canto del *Paradiso* naufragava nella cerimonia di Padova e nel conferimento della laurea ad Albertino Mussato»⁶. Di fronte all'invito del maestro di retorica bolognese – «forse per nulla consapevole di toccare un nervo scoperto»⁷ –, secondo Fumagalli, «Dante reagì per quello che sappiamo, in due modi: con l'egloga e con i versi iniziali del XXV del *Paradiso*»⁸. In principio di quest'ultimo canto, infatti, come ci spiega lo studioso, «la reazione del poeta si spinse molto oltre l'occasione contingente e [...] lo spronò a chiarire ancor meglio di quanto non avesse fatto fin allora la differenza sostanziale»⁹ tra la sua opera e quella di Mussato, ma non per quanto riguarda la qualità letteraria del testo, bensì per la sua impostazione, e soprattutto, per la sua vocazione profondamente religiosa¹⁰.

Secondo Fumagalli, la tradizionale convinzione in base alla quale entrambi i canti del *Paradiso* vennero composti da Dante prima dell'egloga a Giovanni del Virgilio, non

¹ Fumagalli, 2012 p. 164.

² Cfr. Fumagalli, 2012 p. 164.

³ Cfr. *ivi*, p. 168.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 169.

⁵ Fumagalli, 2012 p. 169.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ivi*, p. 170.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, p. 171.

¹⁰ Cfr. *ibid.*

costituisce un dato inoppugnabilmente certo¹. Lo studioso, infatti, non mette in dubbio che *Par. I* preceda gli altri due testi, ma dubita fortemente che, come accade di consueto, i versi latini possano essere considerati «come una citazione, una ripresa di quelli volgari»².

Nel primo canto della prima cantica, infatti, come già spiegato, Dante si riferisce a una corona d'alloro; «nell'egloga si allude a un trionfo in patria e a una corona vegetale che nasconderà i capelli ormai canuti»³, mentre nel XXV canto del *Paradiso* si parla di Firenze, ma non genericamente come nell'egloga, visto che si precisa un luogo, cioè il battistero di San Giovanni⁴. L'alloro di *Par. I*, inoltre, già divenuto «una generica fronda»⁵ nei versi latini, nel XXV canto viene indicato in modo ancor più generico come 'cappello', e, sempre qui, per la prima volta, Dante esprime la convinzione secondo cui il riconoscimento gli sarà concesso «per avere scritto, con la *Commedia*, un'opera imperniata sulla fede»⁶. Premesso ciò, secondo Fumagalli, risulterebbe chiaro che «il poeta compie negli anni una duplice operazione: da un lato attenua, fino a farla scomparire, l'allusione all'alloro; dall'altro accentua la presenza di Firenze, intesa non solo come la città natale, ma soprattutto come il luogo del suo incontro con la fede, fino a dichiarare che la cerimonia vagheggiata dovrà tenersi sul fonte battesimale»⁷. Come ci fa osservare lo studioso, però, tale sequenza interpretativa crollerebbe se si accetta la cronologia tradizionale, in base alla quale l'egloga sarebbe stata composta dopo il XXV canto del *Paradiso*⁸. Secondo Fumagalli, inoltre, la sua ipotesi troverebbe conforto nel *Trattatello in laude di Dante* di Boccaccio, dove lo scrittore racconta che «i canti *Par. XXI-XXXIII* non furono divulgati vivente l'autore, presumibilmente perché egli vi lavorò fino all'ultimo»⁹.

Per lo studioso, la cerimonia desiderata da Dante e che si celebrerà sul fonte battesimale, è «imparagonabile con qualunque solennità nota e sperimentata», in quanto si tratta di «una sorta di anticipazione, vagheggiata eppure sentita come irrealizzabile,

¹ Cfr. Fumagalli, 2012 p. 172.

² Fumagalli, 2012 p. 172.

³ *Ivi*, p. 173.

⁴ Cfr. Fumagalli, 2012 p. 173.

⁵ Fumagalli, 2012 p. 173.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. Fumagalli, 2012 p. 173.

⁹ Fumagalli, 2012 p. 174.

dell'approvazione divina»¹. Tale convinzione deriva dall'analisi dell'espressione «prenderò 'l cappello»², presente al v. 9 del XXV canto. A questa altezza, secondo Fumagalli, Dante «non aspira a una cerimonia accademica e non pensa più nemmeno a quella corona di lauro che pure aveva vagheggiato per sé quando invocava Apollo nel primo canto: se ora spera in un riconoscimento che sa di meritare, è perché è ben consapevole di stare conducendo in porto, con la *Commedia*, un'opera alla quale ha posto mano e cielo e terra»³. Per esprimere il compimento della sua missione profetica, quindi, il poeta fiorentino cerca un suggello, ma, per Fumagalli, sembra che egli voglia lasciare volutamente tutto nel vago, visto che il verbo usato, «quel 'prenderò' apparentemente così poco caratterizzato», è stata impiegato da Dante anche in *Par.* XI 106-108, quando egli «ha ricordato l'episodio supremo dell'esperienza di fede di San Francesco 'alter Christus'»⁴. La diversità delle due situazioni è quindi ben evidente: mentre il sigillo di San Francesco sono le stigmate, che egli ricevette da Cristo, «nel caso di Dante, in primo luogo, non è ben chiaro, nonostante tutto, 'che cosa' suggellerà la sua esperienza di poeta cristiano, e inoltre si tace anche 'da chi' egli prenderà il cappello che simboleggia il compimento della sua missione»⁵.

Come ci fa osservare lo studioso, inoltre, è significativo che sempre nell'*incipit* del XXV canto, Dante definisce la sua opera «poema sacro»⁶. Tale definizione, infatti, ha un valore specifico, in quanto richiama la qualifica di «sacrum poema»⁷ concessa da Macrobio all'*Eneide*⁸. La *Commedia*, dunque, poema moderno e cristiano, soppianta il poema classico e pagano di Virgilio e tale superamento è proclamato da Dante proprio nel punto del suo poema dove egli celebra quest'ultimo non come prodotto dell'altezza del proprio ingegno, ma come realizzazione della sua vocazione, «che non si limitava al viaggio attraverso i tre regni dell'oltretomba, ma consisteva anche nel riferire su di esso, perché ne seguisse nutrimento vitale non solo per chi quel viaggio aveva compiuto, Dante stesso, ma per tutti colori che avrebbero letto, nei secoli a venire, l'opera profetica»⁹. Per

¹ *Ivi*, p. 175.

² *Paradiso*, XXV 9.

³ Fumagalli, 2012 p. 175.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Paradiso*, XXV 1.

⁷ Citato in Fumagalli, 2012 p. 175.

⁸ Cfr. Fumagalli, 2012 p. 175.

⁹ Fumagalli, 2012 p. 176.

Fumagalli, l'ipotesto di queste terzine sarebbero le parole di San Paolo nella seconda lettera a Timoteo, visto che si riferiscono «anch'esse al compito della predicazione, alla fedeltà, alla missione, alla ricompensa»¹.

Per quanto riguarda il termine 'cappello', infine, secondo lo studioso, scartata l'ipotesi che esso indichi una corona d'alloro, probabilmente in esso «è da vedere un'allusione al cappello cardinalizio: o meglio, [...] non al cappello cardinalizio in sé, ma a ciò che esso significava, da quando Innocenzo IV l'aveva introdotto nel 1245, nel clima anti-imperiale del Concilio di Lione»². Per lo studioso, infatti, Dante nel ricercare un simbolo che esprimesse pienamente la fedeltà alla sua missione profetica e tenendo conto delle persecuzioni subite dai profeti veterotestamentari, pensò «a ciò che il cappello color porpora rappresentava per i cardinali»³, ossia la fedeltà «usque ad effusionem sanguinis»⁴ – visto il colore rosso del copricapo –, al compito religioso che veniva affidato loro al momento della nomina⁵. Secondo Fumagalli è significativo che tutto questo ci riporti alle parole pronunciate da Paolo nella già citata lettera a Timoteo e a quelle parallele e altrettanto sacrificali inviate dall'apostolo ai cristiani di Filippi⁶.

Tra i critici che in merito a tale questione hanno fornito il loro contributo interpretativo, vi è anche Stefano Prandi. Secondo quest'ultimo, è «alla tradizione esegetica relativa al sacramento battesimale che [...] occorre rifarsi per trovare il significato più pregnante dei versi danteschi»⁷, un significato strettamente connesso al *fil rouge* del canto, ovvero il motivo della speranza e della risurrezione dei corpi dopo il Giudizio universale⁸.

A partire dall'Alto Medioevo, infatti, nei rituali battesimali era consuetudine donare «al battezzato una corona in segno di vittoria sul peccato»⁹; la suddetta corona «rappresentava dunque sia l'antico simbolo dell'offerta degli apostoli a Cristo, come Dante poteva vedere effigiato nel celebre mosaico del Battistero Neoniano di Ravenna, sia [...] il segno tangibile della salvezza eterna che si acquista grazie al battesimo»¹⁰. Secondo Prandi, quest'ultima era la vera incoronazione a cui Dante aspirava, non quella

¹ *Ibid.*

² *Ivi*, p. 177.

³ *Ivi*, p. 178.

⁴ Citato in Fumagalli, 2012 p. 177.

⁵ Cfr. Fumagalli, 2012 pp. 177-178.

⁶ Cfr. *ivi*, p. 177.

⁷ Prandi, 2015 p. 732.

⁸ Cfr. Prandi, 2015 p. 732 e p. 724.

⁹ Prandi, 2015 p. 732.

¹⁰ *Ibid.*

che gli avrebbe consentito di ottenere la gloria effimera del mondo, ma quella che gli garantiva «l'accesso alla gloria celeste»¹.

Per il critico, inoltre, non sarebbe affatto corretto presumere che «una vera e propria incoronazione di Dante qui non è necessaria perché già avvenuta nel canto precedente per opera di San Pietro» – nell'atto ricordato dal poeta al v. 12 («Pietro [...] sì mi girò la fronte»²) –, visto che il gesto dell'apostolo «sembra indicare semplicemente che Pietro gira tre volte attorno a Dante»³. Secondo Prandi è invece nell'episodio di Cacciaguida, «e precisamente nel racconto della sua militanza al servizio dell'imperatore»⁴ («Poi seguitai lo'mperador Currado; / ed el mi cinse de la sua milizia, / tanto per bene ovrar li venni in grado»⁵), che riscontriamo un valore più concreto del verbo 'cingere', sebbene esso assuma un carattere metaforico⁶. Come ci spiega lo studioso, infatti, la «pertinenza del passo relativo a Cacciaguida sembra trovare una conferma dal fatto che *Par.*, XXV, appare punteggiato da una sequenza di termini che rimandano alla sfera militare: 'la Chiesa militante' (v. 52), 'anzi che 'l militar li sia prescritto' (v.57), 'l'uscir del campo' (v.84)»⁷.

Secondo Prandi, inoltre, l'*incipit* del canto presenta un attacco ottativo poiché Dante era consapevole dei benefici «ma anche dei rischi insiti nel reclamare una speranza tanto ardita»⁸; a tal proposito, infatti, tenendo presente quanto detto da Tommaso d'Aquino relativamente alla 'praesumptio' – «risultato di una 'spes inordinata' che dipende dalla smodata ricerca di gloria»⁹ – sembra che il poeta fiorentino, implicitamente, «intenda replicare a questa potenziale obiezione presupponendo sia che la sua ricerca di gloria non è 'inanis' perché non è condotta per l'esaltazione personale ma assume valore paradigmatico per tutta la cristianità; sia che egli ha forze sufficienti per compierla; sia, infine, che i suoi 'meriti' sono da ricercare nelle sofferenze patite durante l'esilio, che ora vengono riscattate non da una vendetta o da un risarcimento terreno, ma dal suo nuovo

¹ *Ibid.*

² *Paradiso*, XXV 12.

³ Prandi, 2015 p. 733.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Paradiso*, XV 139-41.

⁶ Cfr. Prandi, 2015 p. 733.

⁷ Prandi, 2015 p. 733.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ivi*, p. 734.

statuto di poeta sacro»¹. Anche ai martiri, infatti, così come a Giacomo, protagonista del canto, spetta la corona².

Recentemente, si è pronunciato su tale questione anche Lino Pertile. Secondo quest'ultimo, benchè l'interpretazione tradizionale, «largamente condivisa dalla critica»³, è che con il termine 'cappello' Dante intenda una ghirlanda d'alloro o una corona poetica, poiché, in questo punto del testo, il poeta fiorentino «non dice di essere battezzato come poeta, né San Pietro esamina e poi congratula Dante in merito alla sua poesia»⁴, per Pertile, «sembra logico presumere che il *cappello* che Dante prevede di "prendere" sia associato in prima istanza alla forza e qualità della sua fede e non della sua poesia»⁵. Sarebbe dunque probabile che «il *cappello* debba rappresentare un solenne e quanto mai pubblico riconoscimento del genere di poeta che è divenuto *ora* [...] in forza della sua totale adesione alla fede cristiana e alla sua profonda comprensione di essa, provata nella sua poesia sacra»⁶.

Secondo Pertile, coloro che, «sulla scia dei primi commenti»⁷, ritengono che Dante alluda a una corona di alloro, lo fanno per tre ragioni: «primo perché in francese *chapelet* o *chapel* può in certi casi significare 'ghirlanda di fiori' e 'ghirlanda d'alloro'; secondo perché si sa, come traspare dalla corrispondenza col professore bolognese Giovanni del Virgilio, che Dante desiderava intensamente di ritornare a Firenze e colà ricevere il riconoscimento che si meritava come cittadino innocente e sommo poeta; terzo il significato di 'laura poetica' ha senso nel contesto del prologo»⁸, ma, «quanto al primo punto, l'uso francese del termine si basa su una scarsa comprensione dell'italiano, la quale non si vede perché Dante dovrebbe voler imitare, nonché emulare; del resto, secondo i migliori dizionari, in italiano *cappello* non viene mai usato per designare la corona poetica tranne una volta – attenzione – in questo preciso passo della *Commedia*! Secondo, è certo che Dante desiderava di venire riconosciuto innocente e possibilmente venire incoronato poeta dalla e nella sua Firenze, ma presumere che esigesse il 'bel San Giovanni' per una cerimonia di laurea 'poetica', pare piuttosto arbitrario. Terzo, un riferimento a un

¹ *Ibid.*

² Cfr. Prandi, 2015 p. 734.

³ Pertile, 2021 p. 141.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ivi*, p. 142.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

significato legato alla sua fede religiosa (e alla sua poesia teologica) ha molto più senso nel contesto del prologo e del Cielo Stellato, e in questo caso ovviamente il Battistero potrebbe essere sede quant'altra mai appropriata»¹.

Poiché «proprio questo passo viene visto come la principale affermazione da parte di Dante della sua grandezza e autorità di poeta»², Pertile dichiara di non condividere questo punto di vista e che, a suo avviso, a motivare Dante «qui è il desiderio di ottenere una solenne ratifica della sua integrità morale e della sua ortodossia religiosa per mezzo di una cerimonia che a ragione avrebbe potuto aver luogo nel bel San Giovanni»³. In questa chiesa, infatti, «Dante era entrato nella fede 'che fa conte le anime a Dio', e colà Firenze, garante san Pietro, avrebbe riconosciuto che Dante conosceva bene quel Dio ed a Lui era assolutamente fedele»⁴.

[236v - 237r - 238r-v - 239r - 240v - 241r-v - 242r-v - 243v - 244r] *In queste carte si dibatte riguardo all'appropriatezza e alla pertinenza di un'espressione dantesca.*

Altra questione presa in esame nel dialogo è quella relativa ai vv. 70-72 del XXXII canto del *Paradiso*, dove Dante ragionando della grazia divina, afferma «che tal grazia s'incappella»⁵.

A tal proposito, Sigislando si domandava «perché tal grazia s'ha più a incappellarsi che calzarsi o infarsettarsi»⁶ e perché essa dipende dalla «qualità de' capelli, quasi che secondo essi si sogliono portare i cappelli»⁷. Secondo il dotto olandese sarebbe stato meglio «a dire secondo la qualità del capo, perché, secondochè il capo è più o men grosso, più o men largo dev'esser il cappello»⁸.

Attraverso il personaggio di Veterani, Ubaldini prende le difese di Dante, affermando che in questi versi del *Paradiso* il poeta fiorentino vuol far intendere «ch'a Dio piace ci dà la sua grazia acciò possiamo goder della vita eterna senza nullo antecedente nostro merito o demerito. E ciò dicesi ad intuizione di San Paolo nell'epistola a' Romani prova coll'addurre misticamente l'esempio della Dilezione di Dio verso Giacob e dell'odio ch'

¹ *Ivi*, pp. 142-143.

² *Ivi*, p. 143.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 236v.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ivi*, ff. 236v-237r.

e' portava ad Esaù»¹. Poiché Esaù aveva i capelli rossi e Giacobbe no, secondo lo studioso urbinato, il poeta fiorentino voleva dire che, siccome «i capelli rossi ebbe Esaù senza sua colpa, così non hebbe neanche il lume della grazia»². Dante, dunque, «disse il lume altissimo della grazia s'incappella, cioè si colora o si sopra infonde, tirando bene la metafora perché il colore si fa dal lume»³, e, considerato quanto detto dai filosofi antichi, il poeta fiorentino «potè dire che il lume della grazia si colorasse, essendo secondo essi una flussione e non altro il colore che racconta Aristotele. O pure disse, come esplica il Vellutello, s'incappella cioè s'incorona, essendosi detto cappello per corona di sopra»⁴.

La leggenda biblica di Esaù e Giacobbe è narrata, a tal proposito, anche dal commentatore trecentesco Francesco da Buti e dal commentatore quattrocentesco Cristoforo Landino.

[241v-242r-v-243r-v-244r-v] *Nell'ultima sezione del dialogo il personaggio di Corboli difende un costrutto dantesco ritenuto da Sigislando assai oscuro.*

L'ultima accusa rivolta da Sigislando a Dante, è quella relativa ai vv. 76-81 del XXXII canto del *Paradiso*. Qui, infatti, il poeta fiorentino, dopo aver detto «che nel Principio del Mondo bastava per salvarsi l'innocenza e la fede de' parenti»⁵, afferma che per i maschi è necessaria la circoncisione, «ove quell' 'innocenti penne', s'intende per l'età puerile con qual somiglianza nol so»⁶. Secondo l'*alter ego* di Villani, forse «ha voluto fare il Poeta un contraposto al proverbio de' Latini 'Pennas incidere', come ha Cicerone appresso *Attico* libro 4, che i Toscani dicono 'Tarpate uno', che si dice contro quelli cui è stata diminuita la possanza e la Virtù»⁷. Inoltre, anche nei vv. 40-45 del XX canto dell'*Inferno*, riferendosi a Tiresia, Dante parla di «maschili penne»⁸, intendendo cioè «che di femina (credo io) si facesse maschio, il che si è di vero non so come si possa essere convenienza tra le membra umane e le penne degli uccelli»⁹.

Attraverso il personaggio di Corboli, Ubaldini difende questo luogo del poema, affermando che se Dante avesse detto l' 'innocenti penne' «di piano sarebbe ita la

¹ *Ivi*, ff. 238r-238v.

² *Ivi*, f. 239r.

³ *Ivi*, ff. 240v-241r.

⁴ *Ivi*, f. 241r.

⁵ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 241v.

⁶ *Ivi*, f. 242r.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Inferno*, XX 40-45.

⁹ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 242v.

contraposizione al proverbio che dice ‘tarpare uno’ et al luoco di Cicerone»¹, ma, visto che il poeta fiorentino ha scritto «all’innocenti penne»², il senso di questi versi sarebbe che convenne «a maschi che hanno l’innocenti penne con la circoncisione acquistar virtù»³. Secondo lo studioso urbinato, tale costrutto sarebbe simile a quello del verso 18 del XVI canto dell’ *Inferno*, dove il poeta fiorentino scrive «la lonza alla pelle dipinta»⁴. Inoltre, Dante molto probabilmente, in questo punto, si rifà al *Fedro* di Platone, «e che sia lecito usare la dottrina Socratica nelle cose della nostra religione è più chiaro che facci mestiero di prove dicendo Sant’Agostino et altri Padri assai esser simigliante cosa alla nostra dottrina quella de’ Platonici [...] e il nostro stesso Dante, favellando di questo impennare Platonico, dice di Beatrice ‘C’ all’alto volo mi vestì le piume’»⁵.

In questo punto del dialogo, emerge con forza una traccia dell’esegesi neo-platonica di Cristoforo Landino, il quale, relativamente a questo passo chiosa che, grazie a Beatrice, Dante ha avuto «le penne ad poter volare sì alto; et certo la theologia è quella che ne presta l’ale, con le quali da questo basso mondo c’innalziamo al cielo»⁶.

Sulla base di recenti acquisizioni, secondo alcuni studiosi, l’esegesi di Landino sarebbe anteriore al 1467, cioè a quando Marsilio Ficino volgarizzò la *Monarchia* di Dante⁷. Resta però un problema. Come ha osservato Paolo Procaccioli, se «come effettivamente è, il platonismo è una componente essenziale del *Comento*, anticipandone la messa a frutto da parte di Landino a prima del ’67», ci troveremmo a rendere quest’ultimo un maestro di platonismo «in termini che poi Ficino avrebbe fatto propri quasi passivamente, e questo a cominciare dalla lettera di dedica della *Monarchia* a Bernardo del Nero e a Antonio Manetti. Il che non sembra verosimile»⁸.

Secondo Procaccioli le prospettive dei due ‘platonici’ – retorica quella di Landino, filosofica e scientifica quella di Ficino – furono in realtà complementari e non confliggenti; «destinate, come succede proprio nel *Comento*, a dialogare»⁹. Per Procaccioli nella lettera ficiniana presente nel *Proemio* del *Comento* la «gerarchia alla

¹ *Ivi*, f. 243r.

² *Paradiso*, XXXII 80.

³ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 243v.

⁴ *Inferno*, XVI 18.

⁵ Federico Ubaldini, *Il Giordano*, s.d. f. 244r.

⁶ Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, IV, 2001 p. 1778.

⁷ Cfr. Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia, Introduzione*, I, 2001 pp. 22-23.

⁸ Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia, Introduzione*, I, 2001 p. 23.

⁹ *Ibid.*

fine si ricompono»¹ poiché «la priorità cronologica landiniana – confermata proprio dalla richiesta dell’*expertise* – cedette alla profondità e globalità di lettura di Ficino»². Lo stesso Landino dovette prenderne atto «se già nelle *Camaldulenses*, e poi soprattutto nel *Comento*, il riferimento a Ficino come all’interprete platonico per eccellenza è costante»³. Anzi, secondo Procaccioli, la gerarchia è evidente soprattutto nella lettera del *Proemio*, la quale «ha senso solo se le si riconosce la funzione di viatico in prospettiva platonica; viatico che, va da sé, poteva venire solo da chi [...] quel platonismo ormai doveva effettivamente incarnare agli occhi di tutti»⁴. Tra l’altro, osserva Procaccioli, la lettera ficiniana «si gioca su due assunti formalmente eterogenei – uno politico e l’altro letterario –, ma di fatto strettamente conseguenti, che sono la dichiarazione solenne della soluzione del problema secolare dell’esilio, e la celebrazione del primato assoluto della poesia dantesca»⁵. Mentre il primo assunto è esplicito, il secondo è invece implicito e si comprende solo se si riflette sul fatto che «nella stessa cerchia laurenziana, e per di più coll’avallo del Signore, solo pochissimi anni prima era stata dichiarata l’eccellenza paritaria delle due corone poetiche, Dante e Petrarca»⁶. Ciò era stato compiuto da Poliziano nella lettera di dedica della Raccolta Aragonese con la stessa metafora e con le stesse parole impiegate da Ficino nella lettera proemiale al *Comento*: i ‘due soli’, «di celebrata memoria dantesca»⁷, nella lettera ficiniana «tornano ripetutamente ma in tutt’altro senso, l’uno sole identificandosi platonicamente con Dio, l’altro appunto con Dante»⁸. Per Procaccioli il filosofo Ficino e il poeta Poliziano «incarnano i due riti del culto dantesco di ogni tempo. E Landino, proprio per le opzioni di fondo della sua poetica più matura, che comportava una traduzione della poesia e della retorica in versi morali e civili, non poteva non riconoscersi – cioè militare – nelle posizioni del filosofo»⁹. Allora, secondo Procaccioli, è opportuno tornare al volgarizzamento ficiniano della *Monarchia* e porre nella lettera di dedica il *terminus post quem* di un filone «almeno di questa cronologia relativa, facendo discendere dalle sue asserzioni la necessità di una verifica

¹ *Ivi*, p. 24.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

interna e sistematica dell'assunto principale, la legittimità di una lettura dell'opera dantesca condotta alla luce del messaggio platonico»¹.

Anche nelle *Schermaglie dantesche*, Ubaldini ritorna sulla questione delle «innocenti penne»² e afferma che «disse D. l'innocenti penne per la 'innocenza puerile' nel c. XXXII del *Par.* e penne poi non deonsi intendere per le membra, come si crede il Fag., né della sua sposizione si ha bisogno si come n'è in quell'altro luogo, ove la stessa metafora di penne si usurpa nel c. XX dell'*Inf.*»³. Secondo lo studioso urbinato, infatti, in questo luogo del poema Dante «imita il Salmista il quale dice nel Salmo CXXXVIII: '*Si sumpsero pennas meas diluculo, et habitavero in extremis maris*', dissentendo lo Spirito Santo le penne esser di qualsivoglia uomo con l'aggiunto di qualsivoglia cosa verranno a specificarci o per l'età degli uomini o per qualsivoglia altra cosa»⁴. Quindi, secondo Ubaldini, le parole del poeta fiorentino si devono intendere «'così che conviene a' maschi alli innocenti pargoli, in quel tempo dell'ebraismo, acquistar la grazia colla circoncisione'. E [...] quel 'per circoncidere' che di nessuna maniera può adattarsi a quelle parole 'alle innocenti penne', perché circoncidere è attimo e l'innocenti penne è detto positivo, come dicono i grammatici. La qual metafora delle penne va seguitando anche per più nell'istesso canto, come si può mostrare. Anzi, per più enfasi, non solo dice ai maschi si conviene espresso, ciò secondo l'opinione platonica dell'ali che dice nel *Fedro* che per la 'nocenza abbiamo, e così fa bello il concetto dicendo che acquistava la grazia di Dio la innocenza col circoncidere, perché si sa che chi è innocente è in grazia di Dio»⁵. Pertanto, «vedesi Dante non aver voluto intendere in modo alcuno le penne per membra in questo luogo, ma così dice l'opinione di Platone, perché a tutti i poeti era stato lecito dare le penne agli uomini anche per fare il contrapposto di quel proverbio da Cicerone usato ad Attico»⁶. Infine, secondo Ubaldini, nei vv. del XX canto dell'*Inferno*, Dante, ispirandosi ai salmi biblici, per «le maschili penne»⁷, intende in realtà la barba e i peli degli uomini⁸.

¹ *Ivi*, pp. 24-25.

² *Paradiso*, XXXII 80.

³ Vitaletti, 1925 p. 8.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *Ibid.*

⁷ *Inferno*, XX 45.

⁸ Cfr. Vitaletti, 1925 p. 8.

CONCLUSIONI

Come asserito da Giuseppe Tavani, e ancor prima, da Uberto Limentani, Federico Ubaldini «fra tutti i dantisti del Seicento fu di gran lunga il più preparato ed il più acuto; [...] il più moderno e giudizioso nel metodo di lavoro»¹.

Corona a tanta somma di sapere doveva essere, nelle intenzioni dello studioso, il suo commento alla *Commedia* «e l'Ubaldini lo vagheggiò a lungo; ma l'incontentabilità che lo strusse e la morte precoce gli contesero di portar l'opera a compimento»². Tale commento è contenuto nei codici Barberiniani latini 3999 e 4000: «semplici postille gettate qua e là, senza ordine, che l'Ubaldini si riprometteva di riunire e di disciplinare»³. Lo studioso le intitola 'annotazioni' «e rappresentano dei scarsi frammenti rispetto all'opera vagheggiata»⁴; attraverso tali indagini, «di carattere prevalentemente storico e linguistico»⁵, Ubaldini si sforza di ricercare e appurare testimonianze storiche relative ai personaggi e agli avvenimenti di cui tratta la *Commedia*, e, «forte delle sue fatiche sul Barberino»⁶, cerca di risalire all'origine e al significato primitivo dei vocaboli disusati o controversi del poema dantesco⁷. Da questo proposito, deriva il «suo studio puntuale dei poeti provenzali e italiani del Duecento e del Trecento»⁸, volto a mettere a confronto parole e versi della *Commedia* con gli autori sincroni, e a scoprire, e chiarire, l'uso linguistico di quei secoli⁹. Come scrive Guido Vitaletti, infatti, «la novità e il pregio delle sue 'annotazioni'», consiste proprio nel fatto che Ubaldini «è il primo a intessere coscenziosi e opportuni richiami tra gli antichi poeti provenzali e italiani e la *Divina Commedia*»¹⁰. La sua conoscenza del Vecchio e Nuovo Testamento e degli autori antichi è minuziosa, «ma ancor più notevole è il vasto uso che egli fa delle fonti storiche e letterarie del tempo di Dante»¹¹. Come scrive Aldo Vallone, infatti, per Ubaldini, tutto

¹ Limentani, 1964 p. 29.

² Cosmo, 1946 p. 58.

³ Vitaletti, 1924b p. 3.

⁴ *Ibid.*

⁵ Limentani, 1964 p. 30.

⁶ Vitaletti, 1924b p. 3.

⁷ Cfr. Limentani, 1964 p. 30.

⁸ Limentani, 1964 p. 30.

⁹ Cfr. Limentani, 1964 p. 30; cfr. Vitaletti, 1924b pp. 3-4.

¹⁰ Vitaletti, 1924b p. 4. A tal proposito, però, Aldo Vallone (*op.cit.* p. 529) dichiara che nelle *Annotazioni* di Ubaldini «ci sono testi di poeti di Provenza spesso ricordati, di cui però non è bene esagerare l'importanza, come fa il Vitaletti, dimenticando, a tal proposito, le esperienze cinquecentesche».

¹¹ Limentani, 1964 p. 30.

«quello che c'è nell'opera ha una sua ragione»¹, e a noi «occorre predisporre i mezzi per intenderla»²; i mezzi sono: dottrina, storia sacra e profana, cultura classica, poiché, come scrive lo studioso urbinato, «se [chi lo legge] saprà tai cose, Dante saragli bello e chiaro, se non, gli sarà difficile»³. Difatti, come osserva Vallone, lo studioso urbinato nelle sue chiose ricorre spesso «ad Ennio, Virgilio, Orazio, Ovidio, Servio [...] tra gli antichi; a Limerno Pitocco, Pulci, Boccaccio e Petrarca tra i moderni; ai coevi di Dante, Cecco Angiolieri, Dante da Maiano, Guido Guinizelli, Francesco da Barberino»⁴, e le «chiarificazioni storiche oltre ad essere caute e sobrie, sono sempre suffragate da testi seri e accettati»⁵. Come scrive Vitaletti, infatti, nelle *Annotazioni* «se da una parte troviamo per la prima volta accanto ai versi di Dante esemplificazioni suggerite da Beltram dal Bormio o da Giraldo di Borneilh, da Guglielmo Faidit o da Auzias Marchese, dai nostri poeti siciliani bolognesi e del 'dolce stil novo' e da tutta una schiera di rimatori del secolo XIV, dobbiamo tener presente che con pari amore l'Ubal dini si preoccupò di non trascurare i diritti della storia»⁶. Secondo Vitaletti Ubal dini «ben di rado [...] attinge alle compilazioni e ai glossari, che pur di già contenevano preziose notizie»⁷ ma «la sua probità letteraria, e il vivo desiderio di far luce tra tanta tenebre, lo spingevano a ricercare febbrilmente, insistentemente le fonti»⁸.

Come afferma Uberto Limentani, la caratteristica saliente dell'opera di Ubal dini «sta nel fatto che, mentre i critici della prima metà del secolo polemizzavano, per così dire, con Dante, o se erano ben disposti verso di lui, lo trattavano con indulgenza perché era vissuto in tempi rozzi, l'Ubal dini fa del suo meglio per immergersi nell'atmosfera storica e linguistica del Trecento, allo scopo di capire e di spiegare, di far sì che il poema di Dante fosse meglio goduto»⁹, e, riguardo alle *Annotazioni*, il critico è del parere che, in esse, solo «di tanto in tanto ci s'imbatta in giudizi che rivelano un animo sensibile alle bellezze della *Commedia*, ma questi bastano a far capire»¹⁰ che il commento dello studioso urbinato «non sarebbe stato sordo alla voce della poesia, e che la sua dottrina e le sue

¹ Vallone, 1981 p. 527.

² *Ibid.*

³ Federico Ubal dini, *Il Giordano*, s.d., f. 154v.

⁴ Vallone, 1981 p. 527.

⁵ *Ibid.*

⁶ Vitaletti, 1924b p. 4.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

⁹ Limentani, 1964 p. 30.

¹⁰ *Ibid.*

conoscenze filologiche erano messe al servizio dell'aspirazione a una più profonda intelligenza critica e ad un'interpretazione più perspicua della poesia»¹.

Guido Vitaletti, trascrittore delle *Annotazioni* ubaldiniane, ha osservato che, in esse, riguardo al testo della *Commedia*, Ubaldini cita a memoria, o, quando «visibilmente trascrive da un testo, non manca di correggere e modificare»². Lo studioso urbinato, quindi, «non segue un solo testo, ma attinge e collaziona dai molti che riuscì ad adunare»³. Vitaletti ci informa che da alcune note dei suoi zibaldoni, sappiamo che Ubaldini teneva presenti, tra i tanti manoscritti della *Commedia*, quello dello 'mpastato, quello di Filippo Villani, di Buti – del cui commento, fornitogli da Vaio Vai, mostra di avere gran stima⁴ – quello di Corbinelli, e il «'il Dante ms. che fu di Bart. Barbadori e prima di Pier Vettori'»⁵. Lo stesso Vitaletti ci informa che la lettura di altre postille ci ha permesso di sapere che spesso Ubaldini «consultava la stampa del 1477, l'aldina, i commenti del Landino e del Vellutello che non di rado cita o contraddice, le note del Bembo, del Manetti, del Salviati, della Crusca ecc.»⁶, in modo che «ragionevolmente possiamo supporre come tutta la letteratura dantesca a stampa, fino ai suoi tempi, figurasse nella libreria del Nostro e fosse da lui ben conosciuta»⁷. Riguardo alle notizie che, in vario modo, si riferiscono alla vita e ai tempi di Dante, Vitaletti dichiara che nelle *Annotazioni*, Ubaldini risale volentieri a Boccaccio e, soprattutto, a Villani, che apprezza in particolar modo⁸.

Dagli zibaldoni vaticani 3999 e 4000 di Ubaldini, Vitaletti trascrisse anche un gruppo di schermaglie indirizzate contro le aspre censure di Nicola Villani.

¹ *Ibid.*

² Vitaletti, 1924b p. 14 n.1.

³ *Ibid.*

⁴ Cfr. Vitaletti, 1924b p. 14 n.1. Riguardo al manoscritto di Vaio Vai, latore del commento di Buti, Colomb De Batines (cfr. De Batines, II, 2008 p. 328) ci informa che il suddetto codice è menzionato da Ubaldini nella *Tavola* degli autori citati dei *Documenti d'amore*. Secondo Saverio Bellomo (cfr. Bellomo, 2004 p. 255) è possibile che Ubaldini abbia tratto da questa copia il brano di Buti conservato nel ms. Barberiniano latino 3999. Una preziosa e finora sconosciuta informazione riguardo a tale codice, ci viene fornita da Vitaletti, (cfr. *op.cit.* 1924b, p. 14 n.1) il quale trascrivendo la nota apposta da Ubaldini a f. 148 del Barberiniano latino 4000, ci ragguaglia che lo studioso urbinato ricevette dal signor Vaio Vai il suddetto manoscritto, che descrive come «un ottimo esemplare [...] di miniatura egregia ed al possibile bene scritto nel 1400 da un Giovanni di Nicolao».

⁵ Vitaletti, 1924 p. 14 n.1.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Cfr. Vitaletti, 1924 p. 14 n.1.

Sotto lo pseudonimo di Messer Fagiano, infatti, il critico pistoiese aveva sferrato acerbi attacchi contro la *Commedia*, mostrandosi sempre violento e ostile nei confronti della parola di Dante¹.

Per Villani, infatti, Dante è innanzitutto un poeta odiosamente oscuro, irriverente verso l'autorità religiosa, compositore di versi strani e ridicoli, di idee false e ambigue, di maniere improprie, di invenzioni poco felici e, soprattutto, di vili traslazioni².

Come osserva Vallone, quindi, per Messer Fagiano, tirate le somme, Dante va ridimensionato, e ciò va fatto per l'edificazione dei giovani³. Lo stesso Villani, infatti, in conclusione delle sue polemiche contro Dante, afferma di non aver espresso tali rimostranze «per poca estimazione ch'io faccia di questo autore, quale ho sempre tenuto e tengo per uno dei primi poeti della nostra lingua, particolarmente quanto all'invenzione e quanto alla sentenza; ma solamente per mostrare ai giovani del nostro secolo, che egli non è così oltre meraviglioso 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 poeterà in questo secolo chiunque dei suoi vizi e da quegli del secolo si saprà guardare»⁴.

Ubalдини, «sdegnato di così aspre censure»⁵, controbatte «come sa e come può»⁶, anche se, secondo Vallone, «le posizioni del Villani e dell'Ubalдини non troppo si distaccano, né si distinguono»⁷ ma sembra «predominare in loro, più o meno in egual misura, un criterio di adeguatezza e di verosimiglianza da cui, per il Villani, Dante notevolmente si stacca, ed entro il quale, invece, per l'Ubalдини pienamente vive e respira la poesia della *Commedia*»⁸. Secondo Umberto Cosmo, lo studioso urbinato avvertì subito quello che a Villani mancava, ossia il senso storico della lingua, che invece egli, «possedette come nessun altro del tempo suo»⁹.

Come scrive Giuseppe Izzi nell'Enciclopedia dantesca, il «criterio della proprietà sembra essere il principale strumento critico dell'Ubalдини, che se ne serve per accertare

¹ Cfr. Vitaletti, 1925 p. 1; cfr. Vallone, 1981 p. 525.

² Cfr. Vallone, 1981 p. 526.

³ Cfr. *ibid.*

⁴ Nicola Villani, *Le osservazioni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, 1894 pp. 76-77.

⁵ Vitaletti, 1924 p. 1.

⁶ *Ibid.*

⁷ Vallone, 1981 p. 527.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cosmo, 1946 p. 58.

non solo la legittimità tecnicamente linguistica del linguaggio di Dante, ma anche la sua validità espressiva»¹.

Probabilmente ispirandosi all'esegesi di Vincenzo Borghini – il quale aveva dichiarato che «Dante nella proprietà del parlare fu propiissimo»² –, e ancor prima, alla difesa di Dante operata dal calzolaio fiorentino Giambattista Gelli – il quale aveva lodato «la capacità del Poeta di esporre la complessa materia dottrinale con una padronanza lessicale e stilistica veramente eccezionale per quei tempi»³ –, Ubaldini era del parere che per intendere e giustificare il linguaggio della *Commedia* fosse necessaria una corretta e opportuna collocazione storica del poema dantesco; solo in questo modo, infatti, era possibile dimostrare che Dante, ai suoi tempi, scriveva in purgatissimo e pulitissimo stile⁴.

Il lavoro storico-letterario, e linguistico-filologico, realizzato da Ubaldini sull'opera di Dante è quindi mosso dallo stesso principio critico di quello operato sui *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino. Come già spiegato, infatti, la *Tavola* dell'edizione del poemetto di da Barberino fornisce il significato, l'eventuale etimologia ed esemplificazioni, tratte da vari autori volgari italiani e occitanici, dei termini più desueti impiegati dallo scrittore toscano, al fine di rendere costui, come afferma lo studioso urbinato, «meno aspro e più grato al mondo»⁵.

¹ Cfr. Izzi, 1970, p. 771.

² Citato in Tavani, 1976 p. 35.

³ Tavani, 1976 p. 26.

⁴ Cfr. Tavani, 1976 p. 35.

⁵ Citato in Mezzanotte, 1979 p. 494.

Bibliografia

Opere:

Allacci L., *Poeti antichi raccolti da codici m.ss. della Biblioteca Vaticana, e Barberina. Da monsignor Leone Allacci. e da lui dedicati alla Accademia della Fucina della nobile, & esemplare città di Messina*, Napoli, s.e., 1661.

Beni P., *Comparazione di Torquato Tasso con Omero e Virgilio*, Padova, Battista Marini, 1612.

Bertoldi G., *Traduzione e commento della Divina Commedia di Dante Alighieri*, San Marino, a cura della Cassa di Risparmio, 1986.

Boccaccio G., *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, 1994 (Oscar classici; 242).

Id., *Trattatello in laude di Dante*, a cura di Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1965 (Biblioteca universale Rizzoli; 2249).

Bracciolini F., Barberini M., Kapsberger H., *L'Elettione di Urbano papa 8/ Poesie toscane/ Poematia et carmina*, a cura di Salvarani L., Trento, La Finestra, 2006 (Archivio barocco, 6).

Campanella T., *Poetica italiana*, in *Opere Letterarie*, a cura di Lina Bolzoni, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1977 (Classici italiani; 48).

Castelvetto L., *Spositione a 29 canti dell'Inferno*, a cura di Vera Ribaudò, Roma, Salerno, 2017.

Castiglione B., *Il libro del Cortegiano*, introduzione di Amedeo Quondam, Milano, Garzanti, 2021.

Castravilla R., Sassetti F., *I discorsi di Ridolfo Castravilla contro Dante e di Filippo Sassetti in difesa di Dante*, a cura di Mario Rossi, Città di Castello, S. Lapi Tip. Edit., 1897.

- Ciampoli G. B., *Rime*, Roma, appresso gli Eredi del Corbelletti, 1648.
- Crescimbeni G. M., *L'istoria della volgar poesia*, Roma, nella stamperia di Antonio de Rossi, 1714.
- Dante, *Inferno*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1967.
- Id., *Purgatorio*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1967.
- Id., *Paradiso*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori, 1967.
- Id., *Inferno*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1981.
- Id., *Purgatorio*, a cura di Natalino Sapegno, Firenze, La Nuova Italia, 1985.
- Id., *Paradiso*, a cura di Natalino Sapegno, La Nuova Italia, 1981.
- Id., *Inferno*, revisione del testo e commento a cura di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016.
- Id., *Purgatorio*, revisione del testo e commento a cura di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016.
- Id., *Paradiso*, revisione del testo e commento a cura di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016.
- Id., *La Divina Commedia di Dante Alighieri Nobile Fiorentino ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca*, Firenze, per Domenico Manzani, 1595.
- Id., *Dantis Alagherii Comedia*, edizione critica per cura di Federico Sanguineti, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2001.
- Id., *Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni, con la collaborazione di Diego Ellero, Roma, Salerno editrice, 2001.
- Id., *Rime*, ed. critica a cura di D. De Robertis, 5 voll., Firenze, Le Lettere, 2002, I, 2, pp. 680-759.
- Id., *Rime*, ed. critica a cura di D. De Robertis, 5 voll., Firenze, Le Lettere, 2002, I, 2, pp. 680-759.

- Id., *Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1995, pp. 81-82.
- Id., *Rime della maturità e dell'esilio*, a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, Roma, Salerno editrice, 2019, II, pp. 807-813.
- Id., *Rime*, a cura di Claudio Giunta, Milano, 2014, pp. 212-214.
- Id., *Vita nuova; le Rime della Vita nuova e le altre rime del tempo della Vita nuova*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, Roma, Salerno editrice, 2015.
- Dati C. R., *Lettere di Carlo Roberto Dati*, a cura di Moreni D., Firenze, 1825.
- De Lèon L., *Commento al Cantico dei Cantici*, Roma, Città nuova, 2003.
- Della Casa G., *Galateo, ovvero de costumi*, a cura di Emanuele Scarpa, Modena, Panini, 1990 (Testi/ Istituto di studi rinascimentali, Ferrara).
- Fonte M. (pseudonimo di Paolo Beni), *Il Cavalcanti, ovvero la Difesa dell'Anticrusca*, Padova, Francesco Bolzetta, 1614.
- Frugoni F. F., *De' ritratti critici abbozzati, e contornati dal padre Francesco Fulvio Frugoni, 3 voll.*, Venezia, Combi & La Noù, 1669.
- Gelli G. B., *Lecture edite e inedite di Giovan Batista Gelli sopra la Commedia di Dante*, a cura di Carlo Negroni, Bocca, 1887.
- Giambullari P., *De' l sito, fòrma, e mesùre dello Inferno*, Firenze, per Neri Dortelata, 1544.
- Laemmer H., *Monumenta Vaticana: historiam ecclesiasticam saeculi XVI illustrantia. Ex tabulariis sanctae sedis apostolicae secretis. Excerpsit, Digessit, Recensuit. Prolegomenisque et indicibus instruxit Hugo Laemmer, SS. Theologiae et Philosophiae doctor, presbyter varmiensis, missionarius apostolicus. Una cum fragmentis neapolitanis ac florentinis*, Friburgi Brisgoviae, Sumtibus Hereder, 1861.
- Machiavelli N., *Clizia; Andria; Dialogo intorno alla nostra lingua*, a cura di Giorgio Inglese, Milano, BUR, 2002 (BUR. Teatro; 1153).

- Manetti A., *Dialogo di Antonio Manetti, cittadino fiorentino circa al sito, forma, & misure dello inferno di Dante Alighieri poeta eccellentissimo*, s.e., 1522.
- Mazzoni I., *Della difesa della Comedia di Dante. Distinta in sette libri. Nella quale si risponde alle opposizioni fatte al Discorso di m. Iacopo Mazzoni, e si tratta pienamente dell'arte poetica, e di molt'altre cose pertinenti alla philosophia, & alle belle lettere. Parte prima*, Cesena, appresso Bartolomeo Raverij, 1587.
- Id., *Della difesa della Comedia di Dante distinta in sette libri nella quale si risponde alle opposizioni fatte al discorso di m. Iacopo Mazzoni, e si tratta pienamente dell'Arte Poetica, e di molte altre cose pertinenti alla Filosofia, & altre belle lettere. Parte seconda. Posthuma*, Cesena, per Severo Verdoni, 1688.
- Negri G., *Istoria degli scrittori fiorentini*, Ferrara, per Bernardino Pomatelli, 1722, p. 164.
- Origene, *Omellie sul Cantico dei Cantici*, a cura di Manlio Simonetti, Milano, Fondazione Lorenzo Valla: A. Mondadori, 1998 (Scrittori greci e latini).
- Ottonelli G., *Discorso del Sig. Giulio Ottonelli, sopra l'abuso del dire Sua Santità, Sua Maestà, Sua Altezza. Senza nominare il Papa, l'Imperatore, il Prencipe; con le difese della Gierusalemme liberata del sig. Torquato Tasso dall'opositioni degli academici della Crusca*, Ferrara, ad istanza di Giulio Vassalini, 1586.
- Pallavicino S., *Arte della perfezion cristiana*, Roma, ad istanza di Iacomo Antonio Celsi, libraio appresso al Collegio Romano, 1665.
- Petrarca F., *Le rime di m. Francesco Petrarca estratte da un suo originale. Il trattato delle virtù morali di Roberto re di Gerusalemme. Il Tesoretto di Brunetto Latini. Con quattro canzoni di Bindo Bonichi da Siena*, Roma, Grignani, 1642.
- Redi F., *Bacco in toscana*, Firenze, s.e., 1685.
- Serassi P., *La vita di Torquato Tasso scritta dall'abate Pierantonio Serassi e dal medesimo dedicata all'altezza reale di Maria Beatrice d'Este Arciduchessa d'Austria*, Roma, Pagliarini, 1785.

- Tasso T., *Apologia della Gerusalemme liberata*, in Id., *Prose*, a cura di Ettore Mazzalli, con una premessa di Francesco Flora, Milano-Napoli, Ricciardi, 1959 (La letteratura italiana; 22).
- Id., *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di Luigi Poma, Bari, Laterza, 1994 (Scrittori d'Italia; 228).
- Id., *Postille di Torquato Tasso alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, Pisa, presso Niccolò Capurro, 1831.
- Tassoni A., *Postille scelte di Alessandro Tassoni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, Reggio, Fiaccadori, 1826.
- Tesauro E., *Il cannocchiale aristotelico*, Torino, Bartolomeo Zavatta, 1670.
- Ubalдини F., *Vita di mons. Angelo Colocci. Edizione del testo originale italiano (Barberiniano latino 4882)*, a cura di Vittorio Fanelli, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1969 (Studi e testi, 256).
- Id., *Documenti d'amore di Francesco da Barberino 1640. Petrarca. Re Roberto. Il Tesoretto*, a cura di Luana Salvarani, Lavis, La Finestra, 1640 (ed.anast. 2009), (Archivio barocco, 13).
- Id., *Il Giordano o vero Nuova difesa di Dante*, s.d. ff. 244.
- Udeno Nisiely (ps. di Benedetto Fioretti), *Proginnasmi poetici*, s.e., 1638.
- Vellutello A., *La 'Commedia' di Dante Alighieri con la nuova esposizione*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno editrice, 2006.
- Villani N., *Le osservazioni alla Divina Commedia di Dante Alighieri*, con prefazione e a cura di Umberto Cosmo, Città di Castello, Lapi, 1984.
- Id., *Ragionamento dello Academico Aldeano sopra la poesia giocosa de' greci, de' latini, e de' toscani con alcune poesie piacevoli del medesimo autore*, Venezia, appresso Giovan Pietro Pinelli, 1634.

Studi critici:

- Adorno P., Mastrangelo A., *L'arte. Correnti, artisti, società. Itinerari di lettura paralleli. Il rinascimento e il barocco*, 3 voll., Firenze, G. D'anna, 1998, pp. 418-620.
- Arbizzoni G., *Mecenatismo e vita di corte a Urbino tra i Montefeltro e i Della Rovere*, in *La cultura delle Marche in età moderna*, a cura di Angelini W., Piccinini G., s.l., 1996, CariVerona, pp. 16-31.
- Id., *L'attività letteraria in età roveresca*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, 2 voll., Venezia, Marsilio, 2001, I (Historica Pisaurensia, III/1), pp. 37-74.
- Id., *La magnificenza del principe, la festa, la corte e la città*, in *Pesaro nell'età dei Della Rovere*, 2 voll., Venezia Marsilio, 2001, II (Historica Pisaurensia, III/2), pp. 403-427.
- Id., *L'attività letteraria a Pesaro tra Barocco e Illuminismo*, in *Pesaro dalla devoluzione all'illuminismo*, 2 voll., Venezia, Marsilio, 2009, I (Historica Pisaurensia, IV/1), pp. 3-45.
- Id., *Pesaro per Torquato Tasso, in vita e in morte*, «Studia oliveriana», s. 4, 3, 2011, pp. 143-175.
- Angiolillo G., *Una inedita difesa di Dante nel secolo XVII: Il Giordano o vero Nuova difesa di Dante*, Salerno, Edisud, 1984.
- Arnaudo M., *Dante barocco: l'influenza della Divina Commedia su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Ravenna, Longo, 2013 (Il Portico, 162).
- Baffetti G., *Poesia e poetica sacra nel circolo barberiniano*, in *Rime sacre tra Cinquecento e Seicento*, a cura di M. L. Doglio e C. Delcorno, Bologna, Il Mulino, 2007 (Collana di studi della Fondazione Michele Pellegrino), pp. 187-203.
- Id., *Un problema storiografico: Giovanni Ciampoli e Sforza Pallavicino*, in *I primi lincci e il Sant'Uffizio: questioni di scienza e fede*, Roma, Bardi, 2005 (Atti dei convegni lincci/Accademia nazionale dei Lincei; 215), pp. 125-139.

- Baldi G., Giusso S., Razetti M., Zaccaria G., *Dal testo alla storia dalla storia al testo. Umanesimo, Rinascimento, l'età della Controriforma*, 8 voll., Torino, Paravia, 2000, II, pp.600-620.
- Id. *Dal testo alla storia dalla storia al testo. Dal Barocco all'Illuminismo*, 8 voll., Torino, Paravia, 2000, III, pp. 12-122.
- Barberini F., *Francesco Barberini e l'edizione seicentesca dei Documenti d'Amore*, «Xenia antiqua», 2, 1993, pp. 125-148.
- Barbi M., *Della fortuna di Dante nel secolo XVI*, Pisa, Nistri, 1980.
- Id., *Due noterelle dantesche: Lisetta il codice Strozzi di rime antiche citato dall'Ubal dini e dalla Crusca*, Firenze, Tipografia Tipografia Carnesechhi G. e Figli, 1898.
- Id., *Studi sul canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane : in servizio dell'edizione nazionale delle opere di Dante promossa dalla Società Dantesca Italiana*, Firenze, Sansoni, 1915, p.9.
- Id., *La Tenzione di Dante con Forese*, in Id. *Problemi di critica dantesca*, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1975, II (Biblioteca Sansoni, 100), pp. 5-8 e pp.132-138.
- Barbiche B., *CAPPONI, Orazio*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 19, 1976, pp.
- Battistini A., *Il modello e le suggestioni letterarie: Dante nella tradizione della letteratura e nella cultura popolare*, in «Per correr miglior acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, atti del convegno internazionale (Verona-Ravenna 1999), 1, Roma, Salerno editrice, 2001 (Pubblicazioni del Centro Pio Rajna. Studi e saggi, 9), pp. 443-484.
- Id., *Il barocco: cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno editrice, 2002 (Sestante; 4), pp. 253-261.
- Becker R., *GUIDI DI BAGNO, Giovanni Francesco*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 61, 2004, pp. 336-341.
- Bellini E., *Stili di pensiero nel Seicento italiano: Galileo, i Lincei, i Barberini*, Pisa, ETS, 2009 (Res litteraria, 3).

- Bellomo S., *La critica dantesca nel Cinquecento*, in *Storia della letteratura italiana. La critica letteraria dal Due al Novecento, 13 voll.*, Roma, Salerno editrice, 2003, XI (Storia della letteratura italiana diretta da Enrico Malato, 11), pp. 311-323.
- Id., *Filologia e critica dantesca*, Brescia, La Scuola, 2008.
- Id., *Dizionario dei commentatori danteschi: l'esegesi della Commedia da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki, 2004 (Biblioteca di Lettere italiane; 62).
- Bernardi M., *Gli interessi culturali e il lavoro filologico di Angelo Colocci*, in *Estudos de edición crítica e lirica galego-portuguesa*, a cura di Arbor Aldea M., Santiago de Compostela, 2010 (Verba, Anexo/67), pp. 337-352.
- Id., *Il postillato colocciano delle Prose della volgar lingua: l'ambrosiano S.R. 226 e il pensiero linguistico di Angelo Colocci*, «L'Ellisse», 4, 2010, pp. 65-85.
- Bernasconi M., *Il cuore irrequieto dei Papi: percezione e valutazione ideologica del nepotismo sulla base dei dibattiti curiali del XVII secolo*, Bern, Peter Lang, 2004.
- Bianchi N., *Con Tasso attraverso Dante. Cronologia, storia ed analisi delle postille edite alla «Commedia»*, «Bergomum», 3, 1997, pp. 85-129.
- Bobbio Accame A., *Villani, Nicola*, «Enciclopedia dantesca», 4, 2021, p. 986.
- Borgognoni R., *A guerra finita (o quasi). Memoria dell'occupazione medicea nel Seicento urbinato*, in *La guerra di Urbino del 1517. Quinto centenario dell'assedio di Mondolfo*, atti del convegno di studi (Mondolfo 2017), a cura di Falcioni A., Piccinini G., Ancona, Deputazione di Storia Patria per le Marche, 2018, pp. 217-234.
- Breschi G., *Francesco da Barberino, la «gobula» e il tristico ABB*, in *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, a cura di Becherucci I., Giusti S., Tonelli N., Lecce, Pensa Multimedia, 2012, pp. 155-172.
- Cannata Salamone N., *Alle origini della trattatistica sul volgare nel primo Cinquecento: Le Annotationi sul volgare ydioma di Angelo Colocci (ms. Vat. Lat. 4831)*, «The Italianist», 26, pp.197-222.

- Capaci B., *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secoli XVII e XVIII). Saggio introduttivo di Andrea Battistini*, Roma, Carocci editore, 2008 (Biblioteca medievale. Saggi, 26), pp. 11-132.
- Capra C., *Storia moderna*, Firenze, Le Monnier Università, 2004, pp. 102-112, 128-131 e 158-169.
- Carducci N., *Lenzoni, Carlo*, «Enciclopedia dantesca», 3, 1970.
- Carminati C., *Una lirica di Chiabrera per Urbano VIII*, «Filologia italiana», 5, 2008, pp. 179-190.
- Carocci S., *Il nepotismo nel Medioevo: papi, cardinali e famiglie nobili*, Roma, Viella, 1999 (La corte dei papi; 4).
- Caruso C., Russo E., *Introduzione*, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di Carlo Caruso, Emilio Russo, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2018 (Biblioteca dell'Arcadia. Studi e testi, 4), pp. 6-23.
- Cavarzere M., *RICCARDI, Niccolò*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 87, 2016, pp. 166-171.
- Cerri G., *Identificazione del "Cinquecento diece e cinque". Saggio interpretativo su Dante, Purg. XXXIII, 43*, «Dante. Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», X, 2013, pp. 11-43.
- Cesarani R., *Francia*, «Enciclopedia dantesca», 2, 2021, pp. 557-569.
- Cevolotto A., «*Accademia la città intiera*». *Patrizi, accademici e libri a Pesaro in età barocca*, «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 15, 2017, pp. 25-49.
- Cleri B., Pao F., *Incisioni del '600: le collezioni di Casteldurante dai Della Rovere agli Ubaldini*, catalogo della mostra (Pesaro, Sala Laurana del Palazzo ducale; Urbania, Sala del trono del Palazzo ducale 1992), a cura di Cleri B., Paoli F., Urbino, QuattroVenti, 1992, pp. 17-55.

- Colombo D., *Dante a Roma tra Sei e Settecento*, «Rivista di studi danteschi», IX, 2009, pp. 114-153.
- Colucci G., *Della antichità Picene dell'abate Giuseppe Colucci patrizio camerinese*, Fermo, Paccaroni, 1786.
- Comboni A., *UBALDINI, Federico*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 97, 2020, pp. 304-307.
- Contini G., *Come lavorava l'Ariosto*, in Id., *Esercizi di lettura sopra autori contemporanei con un'appendice su testi non contemporanei*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 232-241.
- Corradini M., *Marino e Dante*, in Id., *In terra di letteratura: poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012 (Biblioteca barocca, 10), pp. 107-134.
- Cosmo U., *Con Dante attraverso il Seicento*, Bari, Laterza, 1946 (Biblioteca di cultura moderna, 412).
- Costanzo M., *Maffeo e Francesco Barberini*, in Id., *Critica e poetica del primo Seicento*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 1970 (Biblioteca di cultura, 4), pp. 15-31 e pp. 103-123.
- Crivello F., *Il Medioevo riprodotto: incisioni e litografie negli studi storici e antiquati*, in *Arti e storia nel Medioevo*, 4 voll., a cura di Castelnuovo E., Sergi G., Torino, Einaudi, 2002-2004, IV. *Il Medioevo al passato e al presente*, 2004, pp. 627-649.
- Dalmas D., *MAZZONI, Jacopo*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 72, 2008, pp. 709-714.
- Debenedetti S., *Gli studi provenzali in Italia nel Cinquecento e Tre secoli di studi provenzali*, a cura di Segre C., Padova, Antenore, 1995 (Medioevo e Umanesimo, 90), pp. 347-378.
- De Batines C. P., *Bibliografia dantesca ossia catalogo delle edizioni, traduzioni, codici manoscritti e commenti della 'Divina Commedia' e delle opere minori di Dante, seguito dalla serie de'biografi di lui. Traduzione italiana fatta sul manoscritto francese dell'autore*, Roma, Salerno editrice, 2008, II.

- De Robertis D., *Censimento dei manoscritti delle rime di Dante*, «*Studi danteschi*», vol. XLII, 1965.
- Del Lungo I., *Dino Compagni e la sua cronica*, 3 voll., Firenze, Le Monnier, 1879, I, 2, pp. 146-239.
- Id., *Federigo Ubaldini e le "Vite ubaldiniane"*, Estr. da «*Archivio Storico Italiano*», 264, Firenze, Tipografia galileiana, 1911, pp. 1-4.
- Del Vento C., *La biblioteca ritrovata: la prima biblioteca di Vittorio Alfieri*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2019 (Alfieriana, 4), pp. 56-58.
- Di Martino M.C., Nuccetelli P., *La libreria di Francesco Maria II della Rovere: un progetto di ricostruzione tra Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma e Biblioteca Comunale di Urbania*, «*DigItalia. Rivista del digitale nei beni culturali*», 6, 2, 2011, pp. 129-136.
- Distaso G., *Dante nella cultura d'età barocca*, in *Dante nei secoli: momenti ed esempi di ricezione*, a cura di D. Cofano, M.I. Giabakgi, R. Palmieri, M. Ricci, Foggia, Edizioni del Rosone, 2006 (Letteratura e interpretazione, 1), pp. 87-113.
- Farinelli A., *Dante e la Francia. Dall'età media al secolo di Voltaire*, Milano, Hoepli, 1908.
- Ferretti F., *Rec. a Marco Arnaudo, Dante barocco. L'influenza della «Divina Commedia» su letteratura e cultura del Seicento italiano*, «*L'Alighieri*», LVI, 3, 2015, pp. 153-157.
- Ferroni G., *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*, 4 voll., Milano, Mondadori Università, 2012, II, pp. 157-320.
- Firpo L., *Dante e Campanella*, «*L'Alighieri*», X, 2, 1969, pp. 41-46.
- Formichetti G., *Campanella critico letterario: i Commentaria ai Poemata di Urbano 8 (Cod. Barb. Lat. 2037)*, Roma, Bulzoni, 1983 (Quaderni di storia della critica e delle poetiche. Collana di saggi e testi, 5).

- Fortuzzi C., *La bibliotheca barberina: la raccolta libraria di Urbano VIII e Francesco Barberini*, i.c.s.
- Frare P., *Le poetiche del Barocco*, in *I capricci di Proteo: percorsi e linguaggi del barocco*, atti del convegno internazionale (Lecce 2000), Roma, Salerno, 2002 (Publicazioni del Centro Pio Rajna, Sezione 1, Studi e saggi,10), pp. 41-70.
- Frasso G., *Appunti su due recenti volumi dedicati a Angelo Colocci*, «*Verbum*», 12, 2010, pp. 221-241.
- Frattarolo R., *Le polemiche nel Seicento*, in Id., *Studi su Dante: dal Trecento all'età romantica*, Ravenna, Longo, 1970 (Il portico, 33), pp. 145-162.
- Fuksas A. P., *L'edizione muratoriana delle Rime di Petrarca: un esempio "preistorico" di critica delle varianti d'autore*, «*Critica del testo*», 1, 6, 2003, pp. 9-29.
- Fumagalli E., *Il canto XXV del 'Paradiso' e l'incoronazione*, in *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine dantesche*, Firenze, Olschki, 2012, pp. 159-178.
- Geri L., *Le muse dei Bonarelli. Il teatro di Prospero e l'eredità di Guidubaldo*, «*Atti e memoria dell'Arcadia*», 4, 2015, pp. 69-107.
- Id., *Le "Meditazioni davidiche" di Giovanni Ciampoli*, in *La Bibbia in poesia. Volgarizzamenti dei Salmi e poesia religiosa in età moderna*, a cura di R. Alhaique Pettinelli, R. Morace, P. Petteruti Pellegrino, U. Vignuzzi, «*Studi e testi italiani*», 35, 2015, pp. 227-245.
- Giachino L., *SEMPRONIO, Giovan Leone*, «*Dizionario Biografico degli Italiani*», 92, 2018, pp. 16-17.
- Gigante C., Sberlati F., *La polemica sul poema epico e le discussioni sull'Orlando Furioso e sulla Gerusalemme Liberata. Torquato Tasso*, estr. da *Storia della letteratura italiana*, voll. XI, Roma, Salerno editrice, 2003, pp. 369-435.
- Gigante C., *Per un'edizione critica della Difesa della 'Commedia' di Dante di Jacopo Mazzoni*, «*Rivista di Studi Danteschi*», I, 2001, pp. 75-90.

- Goldin Folena D., *Francesco da Barberino e Dante: due percorsi paralleli e convergenti*, in *Intorno a Dante, ambienti culturali, fermenti politici, libri e lettori nel XIV secolo*, atti del convegno internazionale (Roma 2016), a cura di Azzetta L., Mazzucchi A., Roma, Salerno editrice, pp. 197-239.
- Guglielminetti M., *Manierismo e Barocco*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, 5 voll., Utet, 2000, III,1 (Storia della civiltà letteraria diretta da Giorgio Barberi Squarotti,3), pp. 48-53.
- Herklotz I., *Francesco Barberini, Nicolò Alemanni, and the Lateran Triclinium of Leone III: An Episode in Restoration and Seicento Medieval Studies*, «Memoirs of the American Academy in Rome», 40, 1995, pp. 175-196.
- Indizio G., *Problemi di biografia dantesca*, pres. di Marco Santagata, Ravenna, Longo, 2014.
- Italia P., *Alle origini della filologia d'autore. L'edizione del "Codice degli abbozzi" di Federico Ubaldini*, in *La filologia in Italia nel Rinascimento*, a cura di Caruso C., Russo E., Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2018 (Biblioteca dell'Arcadia. Studi e testi, 4), pp. 379-398.
- Izzi G., *Ubaldini, Federigo*, «Enciclopedia dantesca», 5, 1970.
- Jannaco C., *Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1966 (Storia letteraria d'Italia, 7).
- Lancioni S., *Gli Ubaldini di Montevicino e Baciucchetto*, Fano, s.e., 2006.
- Landino C., *Comento sopra la Comedia*, 4 voll., a cura di Paolo Procaccioli, Roma, Salerno editrice, IV, 2001.
- Lattarulo L., *Il Giordano di Federico Ubaldini*, «La rassegna della letteratura italiana», 77, 1973, pp. 585-598.
- Lazzari A., *Ragguaglio di tutti i Gentiluomini, ed altri che servirono nella corte di Francesco Maria II ultimo duca d'Urbino*, in *Antichità Picene*, a cura di Colucci G., Fermo, dai torchi dell'autore, 1794, XXII, 7. *Delle antichità del medio e dell'infimo evo*, pp. 41-111.

- Leone M., *TESTI, Fulvio*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 95, 2019 pp. 529-533.
- Limentani U., *Fortune of Dante in seventeenth Italy: an inaugural lecture*, London, Cambridge University Press, 1964.
- Lo Bianco A., *Pietro da Cortona e la grande decorazione barocca*, Firenze, Giunti, 1992.
- Lutz G., *URBANO VIII*, «Enciclopedia dei Papi», 2000, pp. 298-321.
- Luperini R., Cataldi P., Marchiani L., Marchese F., *La scrittura e l'interpretazione. Storia e antologia della letteratura italiana nel quadro della civiltà europea, 3 voll.*, Palermo, G.B. Palumbo Editore, 2000, II, 1, pp. 4-183.
- Malato E., *Il mito di Dante dal Tre al Novecento*, in «Per correr miglior acque...». *Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio*, atti del convegno internazionale (Verona- Ravenna 1999), 1, Roma, Salerno editrice, 2001 (Pubblicazioni del Centro Pio Rajna. Studi e saggi, 9), pp. 3-39.
- Id., *Il problema di Manto nella Commedia*, «Rivista di Studi Danteschi», XVI, 2, 2016, pp. 355-363.
- Mangieri C. A., «...la figlia di Tiresia»? (*Purg. XXII 113*), «Studi e problemi di critica testuale», XLIX, 1994, pp. 5-10.
- Manzi A., *Fenomenologie attributive. Per l'edizione delle rime spurie di Dante*, in *AlmaDante seminario dantesco*, atti del convegno (maggio 2013), a cura di Ledda G., Zanini F., Bologna, Aspasia, 2015 (Petalì, 7), pp. 87-101.
- Mariani Canova G., *Francesco da Barberino e Dante: due mondi a confronto*, atti del convegno internazionale (Roma 2016), a cura di Azzetta L., Mazzucchi A., Roma, Salerno editrice, pp. 241-269.
- Marino Giambattista, *Epistolario; seguito da lettere di altri scrittori del Seicento, 2 voll.*, a cura di Angelo Borzelli e Fausto Nicolini, Bari, Laterza, 1912 (Scrittori d'Italia).
- Martelli M., *Il canto XXII del "Purgatorio"*, «Studi danteschi. Fondati da Michele Barbi», LXIX, 2004 pp. 119-184.

- Martini A., *Rilievi sul tesoro di concetti poetici di Giovanni Cisano*, in *Petrarca in barocco. Cantieri petrarchistici: due seminari romani*, a cura di Quondam A., Roma, Bulzoni, 2004 (Biblioteca del Cinquecento, 108), pp. 11-32.
- Maylender M., *Storia delle Accademie d'Italia, I Abbagliati-Centini*, Bologna, Cappelli, 1926, pp. 377-393.
- Merola A., *BARBERINI, Francesco*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 6, 1964, pp. 172-176.
- Id., *BARBERINI, Taddeo*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 6, 1964, pp. 180-182.
- Id., *BARBERINI, Antonio*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 6, 1964, pp. 166-170.
- Merola N., *CHIABRERA, Gabriello*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 24, 1980, pp. 465-475.
- Merolla R., *La ricerca letteraria a Roma fra tradizione e barocco*, in *Dopo Sisto 5: la transizione al Barocco, 1590- 1630*, atti del convegno (Roma 1995), Roma, Istituto nazionale di studi romani, 1998, pp. 137-159.
- Messina M., *De' Rossi, Bastiano*, «Enciclopedia dantesca», 1, 1970.
- Mezzanotte G., *Federico Ubaldini e gli studi provenzali nel Seicento*, «AEVUM. Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche», 52/3, 1978, pp. 459-470.
- Ead., *Contributo alla biografia di Federico Ubaldini (1610-1657)*, «Italia medioevale e umanistica», 22, 1979, pp. 485-503.
- Mezzolani V., *Federico e Bernardino Ubaldini, illustri ultimi conti di Montevicino a Urbania nel Seicento*, in *Rinascimento italiano Ottaviano Ubaldini Della Carda*, a cura di Vastano A., s.l., Arti grafiche della Torre, 2020, pp. 145-147.
- Mineo N., *"Purgatorio" XXIII. Profezia, missione, rinnovamento*, in *Lectura Dantis Bononiensis, IX*, a cura di Emilio Pasquini, Carlo Galli, Bologna, Bononia University Press, 2020, pp. 119-143.
- Montanari T., *Il Barocco*, Torino, Einaudi, 2012 (Piccola storia dell'arte, 3).

- Moretti S., *La miniatura medievale nel Seicento e nel Settecento: fra erudizione, filologia e storia dell'arte*, «Rivista di Storia della Miniatura», 18, 2008, pp. 137-148.
- Moscato A., *Il libertinismo*, in *Grande Antologia Filosofica*, Milano, Marzorati, 1973.
- Natali G., *Antichi e Moderni*, «Enciclopedia italiana», 3, 1929 pp. 467-468.
- Noto G., *Francesco Redi provenzalista. La ricezione dei trovatori nell'Italia del Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012.
- Palermo M., *lessicografia*, «Enciclopedia dell'Italiano», 2010.
- Pantone D., *Benvenuto Rambaldi da Imola: dantista in progress*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Bologna 'Alma Mater Studiorum', esame finale 2013, relatore Alfredo Cottignoli.
- Panzerà M. C., *Per l'edizione critica dei Documenti d'Amore di Francesco da Barberino*, «Studi mediolatini e volgari», 40, 1994, pp. 91-118.
- Paoli F., *Notizie storiche sulla collezione Ubaldini*, in *Federico Barocci, Giovanni Francesco Guerrieri, Domenico Peruzzini*, a cura di Cellini M. et al., Urbania, 1994, pp. 17-24.
- Pertile L., *Rivendicazioni di Dante nel XXV canto del "Paradiso" e dintorni*, «Lettere italiane», LXXIII, 1, 2021, pp. 134-165.
- Petrucci A., *Minima Barberina*, in Id., *La letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma, Carocci, 2017 (Frecce, 242), pp. 319-333.
- Petrucci Nardelli F., *Il cardinale Francesco Barberini senior e la stampa a Roma*, «Archivio della Società romana di storia patria», 108, 1985, pp. 133-196.
- Piattoli R., *Alighieri, Geri*, «Enciclopedia dantesca», 1, 2021, pp. 109-110.
- Picone M., *L' "enigma forte": una lettura di "Purg." XXXII e XXXIII*, in Id., *Scritti danteschi*, a cura di Antonio Lanza, Ravenna, Longo, 2017, pp. 565-579.
- Poncet O., *Innocenzo X*, «Enciclopedia dei Papi», 2000, pp. 321-335.

- Potestà G.L., Il personaggio enigma: «un cinquecento diece e cinque», in *Nel Duecento di Dante: i personaggi*, a cura di Franco Suitner, Firenze, Le Lettere, 2020 (Società dantesca italiana; 12), pp. 361-380.
- Prandi S., *Canto XXV. "Ritornèrò poeta"*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. III. Paradiso. 2. Canti XVIII-XXXIII*, a cura di Enrico Malato, Andrea Mazzucchi, Roma, Salerno editrice, 2015, pp. 723-746.
- Pulsoni C., *Il De vulgari eloquentia tra Colocci e Bembo*, in *Angelo Colocci e gli studi romanzi*, a cura di Bologna C. e Bernardi M., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 2008, pp. 449-471.
- Raimondi E., *Alla ricerca del classicismo*, in Id., *Anatomie secentesche*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966 (Saggi di varia umanità. N.S.; 3).
- Righini D., *ODDI, Muzio*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 79, 2013, pp. 116-119.
- Rigo P., *"Prenderò 'l cappello"* in Ead., *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 135-163.
- Rosa M., *Alessandro VII*, «Enciclopedia dei Papi», 3, 2000, pp. 336-348.
- Rossi L., *BRACCIOLINI, Francesco*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 13, 1971, pp. 634-638.
- Rossi L. C., *Tre «dictamina» inediti di G. Bambaglioli*, «Italia medievale e umanistica», XXXI, 1988, pp. 81-125.
- Russo E., *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, in *La notion de baroque. Approches historiographiques*, «Le dossiers du Grihl», 2012/2, s.n.p.
- Salvarani L., *Altri luoghi del giure. La politica culturale di Urbano VIII*, in *Luoghi del giure: prassi e dottrina giuridica tra politica, letteratura e religione*, atti della giornata di studio (Bologna 2008), a cura di Pieri B., Bruschi U., Bologna, Gedit, 2009, pp. 325-338.
- Samarini F., *La Commedia di Dante nell'editoria del seicento*, «Italian studies», 73, 3, 2018, pp. 240-256.

- Sanguineti F., *Dante Alighieri: XXII, 113*, in *Filologia e storia letteraria. Studi per Roberto Tissoni*, a cura di Carlo Caruso, William Spaggiari, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, pp. 43-46.
- Sberlati F., *Il genere e la disputa: la poetica tra Ariosto e Tasso*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 229-269.
- Segre C., *Petrarca e gl'incunaboli della critica genetica*, «Critica del testo», 1, 6, 2003, pp. 3-8.
- Serafini C., *Arte, scienza e diletto nella Roma di Urbano VIII: il trattato di De Florum cultura di Giovanni Battista Ferrari S.I. (1583- 1655). Una fonte per il giardino italiano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', a.a. 2003-2004, relatore Bianca Tavassi La Greca, correlatore Riccardo De Mambro Santos.
- Schettini Piazza E., *I Barberini e i Lincei: dalla mirabil congiuntura alla fine della prima Accademia (1623-1630)*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma 2004), a cura di Mochi Onori L., Schütze S., Solinas F., Roma, De Luca, 2007, pp. 117-126.
- Schino A. L., *Naudé, Gabriel*, «Dizionario di filosofia», 2009, pp. 119-121.
- Schütze S., *La Biblioteca del cardinale Maffeo Barberini: Prolegomena per una biografia culturale ed intellettuale del Papa Poeta*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma 2004), a cura di Mochi Onori L., Schütze S., Solinas F., Roma, De Luca, 2007, pp. 37-46.
- Scorza G., *Pesaro, fine secolo XVI: Clemente VIII e Francesco Maria II Della Rovere*, Venezia, Marsilio, 1980 (Ricerche, 69).
- Scotti M., *Sempronio, Giovan Leone*, «Enciclopedia dantesca», 4, 2021, pp. 335-336.
- Smiraglia P., *Le Facetiae del Colocci*, Estr. da atti del convegno di studi su Angelo Colocci (Jesi settembre 1969), Città di Castello, 1969, pp. 221-229.

- Solinas F., *Lo stile Barberini*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno internazionale (Roma 2004), a cura di Mochi Onori L., Schütze S., Solinas F., Roma, De Luca, 2007, pp. 205-212.
- Spila A., *Allestire accademie: appunti sul mecenatismo culturale del cardinal Francesco Barberini, aggiunte su Bernini e Cortona alle Accademie di San Luca e degli Humoristi*, «Annali delle Arti e degli Archivi. Pittura, Scultura, Architettura», 2, 2016, pp. 66-72.
- Supino Martini P., *Per la tradizione manoscritta dei «Documenti d'amore» di Francesco da Barberino*, «Studi medievali», 37, 1996, pp. 945-954.
- Tassoni L., *Dante e Petrarca nel Seicento*, in *Storia della letteratura italiana. La critica letteraria dal Due al Novecento, 13 voll.*, Roma, Salerno editrice, 2003, XI (Storia della letteratura italiana diretta da Enrico Malato, 11), pp. 485-505.
- Tateo F., *Dante e la questione della lingua nel Cinquecento*, in *Dante nei secoli: momenti ed esempi di ricezione*, a cura di D. Cofano, Foggia, Edizioni del Rosone, 2006 (Letteratura e interpretazione; 1), pp. 59-85.
- * COLOCCI, Angelo, «Dizionario Biografico degli Italiani», 27, 1982.
- Tavani G., *Dante nel Seicento: saggi su A. Guarini, N. Villani, L. Magalotti*, Firenze, Olschki, 1976 (Biblioteca dell'Archivum Romanicum. Storia, letteratura, paleografia, 125).
- Testa M., *Pietro da Cortona, Il Trionfo della Divina Provvidenza e il compiersi dei suoi fini sotto il pontificato di Urbano VIII Barberini*, i.c.s.
- Tomazzoli G., *Enigmistica dantesca: un indovinello per il "cinquecento diece e cinque"*, «L'Alighieri. Rassegna dantesca», LVII, n.s., 48, 2016, pp. 5-15.
- Trabalza C., *La critica letteraria: dai primordi dell'Umanesimo all'età nostra, 2 voll.*, Milano, Vallardi, 1915.
- Trottmann C., *GIOVANNI XXII*, «Enciclopedia dei Papi», 2000, pp. 512-522.

- Vallone A., *Storia della critica dantesca dal XIV al XX secolo*, 2 voll., Padova, La nuova libreria, 1981, I, 2 (Storia letteraria d'Italia, 4), pp. 467-566.
- Id., *Aspetti dell'esegesi dantesca nei secoli XVI e XVII*, Lecce, Milella, 1966 (Collezione di studi e testi; 1).
- Varani V., *ORSI, Giovan Gioseffo Felice*, «Dizionario Biografico degli Italiani», 79, 2013, pp. 602-605.
- Vitaletti G., *Federigo Ubaldini e Angelo Colocci*, Estr. da «ATTI E MEMORIE», 1, Ancona, s.e., 1924a, pp. 53-74.
- Id., *Le "Annotazioni" alla "Divina Commedia" di Federigo Ubaldini (1610-1657)*, Estr. da «Giornale dantesco», 26-27, Firenze, Olschki, 1924b.
- Id., *Schermaglie dantesche nel Seicento*, Estr. da «Giornale dantesco», 27-28, Firenze, Olschki, 1925.
- Id., *Intorno a Federico Ubaldini e a i suoi manoscritti (con tre chiose dantesche inedite)*, in *Miscellanea Francesco Ehrle: scritti di storia e paelografia pubblicati sotto gli auspici di Pio XI in occasione dell'ottantesimo natalizio dell'e.mo cardinale Francesco Ehrle*, 5 voll., a cura di F. Ehrle, Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1973, V,1. *Biblioteca ed Archivio Vaticano. Biblioteche diverse*, pp. 489-506.
- Westeider O., Philipp M., *Ikono-graphien der Macht. Die Barberini als Summler*, in Id., *Wege des Barock. Die Nationalgakiien Barberini Corsini in Rom*, München-London-New York, s.e., 2019, pp. 34-43.
- Zaccarello M., *L'uovo o la gallina? Purg. XXIII e la tenzone di Dante e Forese Donati*, «L'Alighieri», 22, 2003, pp. 5-24.

Il documento è distribuito secondo la licenza 'Tutti i diritti riservati'.