

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 3 (1982)

Artikel: Il codice Hamilton della Divina Commedia e una proposta di filologia testuale

Autor: Fasani, Remo

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-250290>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 30.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

IL CODICE HAMILTON DELLA *DIVINA COMMEDIA* E UNA PROPOSTA DI FILOLOGIA TESTUALE

- Tanto gentile e tanto onesta pare
la donna mia quand'ella altrui saluta,
ch'ogne lingua deven tremando muta,
4 e li occhi no l'ardiscon di guardare.
Ella si va, sentendosi laudare,
benignamente d'umiltà vestuta;
e par che sia una cosa venuta
8 da cielo in terra a miracol mostrare.
Mostrasi sì piacente a chi la mira,
che dà per li occhi una dolcezza al core,
11 che 'ntender no la può chi no la prova:
e par che de la sua labbia si mova
un spirito soave pien d'amore,
14 che va dicendo a l'anima: Sospira.

Questo sonetto è forse il più miracoloso che sia stato scritto, prima perché ha una forma perfetta, e poi perché sembra scomparire, una volta letto, per lasciare una sensazione d'infinito, come se le parole non ci fossero state. Eppure, nessuno forse corrisponde quanto esso, di là dalla forma accennata, a una precisa struttura, che nessuno ha finora notato¹, e che consiste nell'uso di quattro principi retorici: 1. la ripetizione, 2. la sinonimia, 3. l'opposizione, 4. l'enumerazione. Né sino qui ci sarebbe niente di nuovo², se in Dante questi principi, da retorici che sono in partenza, non diventassero alla fine compositivi. Mi spiego. Per «retorici» intendo l'uso facoltativo, fatto a un certo punto del testo, allo scopo di ottenere un particolare effetto; per «compositivi», l'uso obbligato, che non solo appare con evidenza in certi punti, ma è diffuso in ogni parte, allo scopo di ottenere una struttura profonda o, meglio ancora, universale. Non siamo all'obbligatorietà del verso o della rima o della strofa; ma ci manca poco. Per questo, se da parte di Dante l'uso descritto corrisponde a una invenzione geniale, da parte del lettore che lo «vede» corrisponde a una scoperta, se mi è lecito usare questa parola³.

Abbiamo dunque, come ripetizioni, per le quali può bastare, devo aggiungere, il tema della parola: *Tanto* - *tanto* (1), *pare* (1) - *par* (7 e 12), *ella* (2 e 6), *deven* (3) - *venuta* (7), *occhi* (4 e 10), *va* (5 e 14), *miracol* (8) - *mira* (9), *mostrare* (8) - *Mostrarsi* (9), *chi* (9 e 11), *no* - *no* (11)⁴;

come sinonimie: *gentile* (1), *onesta* (1), *benignamente* (7), *umiltà* (7), *dolcezza* (10), *soave* (13), che qui sono tutti termini dello stilnovismo esprimenti la nobiltà della donna;

come opposizioni: *mia* (2) - *altrui* (2), *deven* [...] *muta* (3) - *va dicendo* (14), *va* (5 e 14) - *venuta* (7), *laudare* (5) - *umiltà* (6), *cielo* (8) - *terra* (8);

come enumerazioni: *lingua* (3), *occhi* (4 e 9), *core* (9), *labbia* (12), che sono tutte parti del corpo umano, e forse anche *spirito* (13), *anima* (14). Queste parti astratte non si metteranno invece con quelle concrete, se non come opposizioni, il cui numero viene così accresciuto.

Come si vede, i quattro principi sono usati in modo costante e insieme simultaneo, tanto che il testo appare come una fitta, incredibilmente fitta, rete di rapporti. Ma il risultato è esattamente il contrario di quello che si attenderebbe: la naturelezza e non l'artificio.

Se si passa, poi, dalla *Vita Nuova* e dalle *Rime* alla *Divina Commedia*, i quattro principi compositivi si fanno ancora più complessi, in rapporto alla complessità dell'opera stessa. Il lettore può cercare da solo le diverse relazioni che si trovano, per esempio, nei versi 1-21 del primo canto dell'*Inferno*.

La domanda che si pone, soprattutto nella *Commedia*, è però di sapere fino a che distanza il legame tra due o più parole può essere avvertito. Diciamo, in teoria, che il secondo termine, almeno per le sinonimie, le opposizioni e le enumerazioni, dovrebbe stare non troppo lontano, a portata d'orecchio. Ma per le ripetizioni? Qui basterebbe citare l'esempio di *stelle*, che si trova alla fine di ogni cantica e sembra costituire il caso estremo. Eppure, ne esiste uno più estremo ancora:

e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle
ch'eran con lui quando l'amor divino
mosse di prima quelle cose belle;
(1, 1, 37-40)⁵,

da cui è estratto, quasi ultima essenza, il verso finale:

l'amor che move il sole e l'altre stelle.
(3, 3, 145)

Questo esempio dimostra che bisogna introdurre un altro principio, quello della costellazione di parole. Tali costellazioni si hanno, ogni volta, all'inizio e alla fine di una cantica (e non di rado di un episodio). Così, il passo che racconta l'inizio della discesa all'inferno:

« Or discendiam qua giù nel cieco mondo,
[...]
Io sarò primo e tu sarai secondo. »
(1, 4, 13 e 15)

si ritrova nel passo che ne racconta la risalita:

intrammo a ritornar nel chiaro mondo;
[...]
salimo sù, el primo e io secondo,
(1, 34, 134 e 136),

dove, oltre alle ripetizioni, si hanno pure le opposizioni *cieco* e *chiaro*, *discendiam* e *salimmo sù*. Né diversa, anzi ancora più straordinaria, è la costellazione seguente :

Siede la terra dove nata fui
su la marina dove 'l Po discende
per aver pace co' seguaci sui.
(1, 5, 97-99)-

Siede Peschiera, bello e forte arnese
da fronteggiar Bresciani e Bergamaschi,
ove la riva intorno più discese.
(1, 20, 70-72),

di cui si lascia ormai il confronto a chi legge.

Ma, se questi sono casi eccezionali, anche se non rari (la complessità del testo giustifica l'espressione contraddittoria), ce ne sono altri più semplici e, presi in astratto, quasi banali. Così l'opposizione di « alto » e « basso » (o di loro sinonimi), che tuttavia porta, per citare il primo esempio, a risultati come il seguente :

ch'io perdei la speranza dell'altezza.
(1, 1, 54)

e

Mentre ch'i' rovinava in basso loco,
(1, 1, 61);

così la serie degli avverbi locali « qui », « qua », « lì », « là », « sù », « giù » e altri ancora, di cui l'italiano è molto ricco, e che non dovrebbero mai trovarsi, nella *Commedia*, singolarmente nel medesimo passo ; così le parti del corpo, sia nel significato proprio sia in quello figurato ; e così i numeri (cardinali, ordinali, e aggettivi, avverbi, pronomi, sostantivi numerali, come « molto », « poco », « alcuno », « tutto », « nulla »), per i quali vale la stessa cosa. E altri casi ci sarebbero ; ma si vedranno a tempo e luogo.

Piuttosto, giova ora domandarsi se i quattro principi, così importanti per capire il valore poetico del testo, non possano valere anche su un altro piano : quello della sua ricostruzione. Rispondo di sì, e cercherò tra poco di provarlo. Ma prima devo indicare il metodo da seguire.

Questo metodo (che non tiene conto di quelli finora usati) si basa unicamente sul *modus scribendi* dell'autore. Così, tutte le varianti, per esso, sono buone o possono essere buone, perché non dipendono da uno stemma né dall'età di un manoscritto. Anzi, nel caso preciso della *Commedia*, che fin dall'inizio deve essersi diffusa in un numero vertiginoso di copie, io ritengo che ogni stemma e ogni datazione limiti da bel principio il risultato della ricerca.

Quanto poi al modo di applicarlo, comprende quattro gradi. Si tratta cioè di vedere :

1) se una variante corrisponde a uno dei quattro principi, nel qual caso sarà presa in considerazione ;

2) se dà un senso ;

3) se corrisponde alla *lectio difficilior* ;

4) se corrisponde a quella che chiamo l'immagine *difficilior*.

Nulla da osservare quanto 1) e 2). Quanto a 3) e 4) occorrono invece delle spiegazioni e delle aggiunte. Anzitutto, i due criteri andranno considerati insieme, anche se l'ultimo non ha mai, finora, attirato veramente l'attenzione dei filologi, e può dirsi nuovo. Ma c'è in esso qualcosa che riesce, pur avendo inizio dalla sensibilità e dalla fantasia⁶, a portare molto innanzi, non di rado fino alla dimostrazione vera e propria. Si veda il famoso esempio :

E io, ch'avea d'error la testa cinta,
(1, 3, 31),

dove il Vandelli ha preferito *error* a *orror* appunto come *lectio difficilior*. Ma sarà così ? Il passo dell'*Eneide* (che Dante « sapeva tutta quanta ») *circumstetit horror* (II, 559), potrebbe fornire una prima riposta. Una seconda, il passo :

E io, ch'avea lo cor quasi compunto,
(1, 7, 36),

che anche in ciò che segue ha lo stesso tema e la stessa struttura del nostro, e dove *cor* sembra richiamare *orror* e non *error*. Una terza, la vicinanza di *orribili* (25), che potrebbe essere decisiva, se *orribili* e *error* non rispondessero a un altro principio compositivo, qui trascurato, l'annominazione. Ma, di là da tutto questo, non potrebbe darsi che l'iniziale *orror* sia stato corretto, e per una ragione molto banale : quella di Dante che non sa (che è nell'« errore ») e di Virgilio che interviene a spiegare ? Se così fosse, alla fantasia del poeta si sarebbe sostituita la logica dei copisti e il rapporto tra le due lezioni ne risulterebbe capovolto. O si veda quest'altro caso, dove la *lectio difficilior* è stata scelta dal Petrocchi :

si che pareo che l'aere ne tremesse.
(1, 1, 48)

Il *tremesse* deriverebbe, soprattutto, dal cavalcantiano :

che fa tremar di chiariate l'âre.
(Chi è questa, 2).

Ma dov'è, nella *Commedia*, la *chiaritate*, causa del « tremare » ? Qui siamo di fronte a un leone rabbioso, e l'aria non « trema », bensì « pare » che tremi: ciò che viene ad essere un controsenso. Invece, l'aria che

«pare temere», e quindi formare una specie di vuoto intorno alla belva, è l'immagine *difficilior*, anche se *facilior* ne è, o ne sembra, la lezione. Si tratta ora di scegliere tra le due: e io, in questo caso, a differenza di ciò che fanno di solito i filologi, scelgo l'immagine. Del resto, non mi mancherebbe la dimostrazione, che si trova nei vicini *sperar* (41) e *speranza* (54). «Temere» e «sperare» dovrebbero infatti costituire una coppia oppositiva, mentre un'altra dovrebbero costituirla, come già si è visto nel sometto *Tanto gentile*, «tremare» e «ardire»; ma qui rinuncio a proseguire il discorso.

* * *

Voglio, infatti, proseguirlo in un'altra sede: nell'analisi delle varianti che presenta uno dei codici scelti dal Petrocchi. Mi sono chiesto a lungo quale, dei suoi ventinove codici, si possa ritenere come il più interessante; né ciò deve contraddire l'affermazione che ogni variante, per principio, sia da considerarsi sullo stesso piano delle altre. Ma, se un codice solo registra un certo numero di lezioni originali, ecco che queste si impongono da sé all'attenzione.

In un primo tempo, avevo creduto che questo codice fosse quello di Cortona⁷; ma poi mi accorsi che esso risulta, per così dire, soggettivo e infido, come se il suo autore variasse il testo a piacimento. Ben diversa, invece, è l'originalità del codice Hamilton. Essa può far pensare veramente al primo testo della *Commedia*, e non solo della «vulgata», che il Petrocchi ha voluto ricostruire. Naturalmente, anche questo codice rimane imperfetto; anzi, contiene un numero considerevole di sbagli, che vanno dalla singola parola al verso intero, e che qui non è il luogo di elencare. Ma proprio questa manchevolezza, superiore a quella di altri codici importanti, potrebbe dimostrarsi un fatto positivo, se è vero che il migliore copista è quello che non interviene e si accontenta di quanto trova. Ecco dunque le principali varianto di Ham⁸, almeno per quanto riguarda l'*Inferno*. Le divido in due categorie: quelle singolari e quelle comuni ad altri codici. Nelle citazioni, trascrivo prima il testo vulgato.

I. Varianti singolari

Tacette allora, e poi comincia' io
(1, 2, 75)

Ristette

Nello stesso significato, «smettere di parlare» (che non è proprio uguale a «tacere»), la parola si trova nel verso:

per che nostra favella si ristette,
(1, 25, 38).

Inoltre, essa è preceduta da *andare* (70), *vegno* (71), *mosse* (72): tutti verbi di moto; e si ha nettamente l'impressione, leggendo questa terzina in cui ogni verso è una frase, che il poeta abbia studiato il rapporto tra «andare» e «venire» da una parte, e «muovere» dall'altra, che li riassume. A questi si oppone, allora, in modo altrettanto perfetto, «restare». E' un caso di opposizione, ma insieme anche di enumerazione. Del tutto uguale, del resto, al seguente:

e dopo sé, solo accennando, mosse
me e la donna e 'l savio che ristette.
Così sen giva

(2, 23, 14-16),

a cui segue *Vien più tosto* (19). E non diverso da quest'altro, dove agli opposti «andare» e «venire» ne sono sostituiti due altri, non meno assoluti:

già ogni stella cade che saliva
quand'io mi mossi, e 'l troppo star si vieta.

(1, 7, 98-99):

che sono poi tra i versi più belli che mai poeta abbia scritto, ma in cui la bellezza nasce, appunto, dall'ultima sapienza compositiva.

passammo tra i martiri e li alti spaldi.

(1, 9, 133)

La variante *entrammo* richiama *dentro* (125) e insieme *uscivan* (122). Essa sembra inoltre più esatta, perché più corrisponde all'andare *per un secreto calle* (1, 10, 1). Infine, rafforza la musicalità del verso, tutta accordata sulle *t* e le *r*; e si sa come Dante badasse a queste cose. Si noti, poi, che *passammo* è senz'altro *lectio facilior*.

«Filosofia», mi disse, «a chi la 'ntende,

(1, 11, 97)

«a chi l'attende,

Il Petrocchi sceglie *'ntende* e commenta: «ma qui *intendere* sta per 'comprendere a fondo'. No: sta per «avere lo spirito attento e rivolto nella giusta direzione», come si trova più volte nella *Commedia*, e lapidariamente nell'esempio:

«e ora attendi qui», e drizzò 'l dito:

(1, 10, 129).

E la prova è fornita, di nuovo, dal contesto. Anzitutto, *attende* è sinonimo di *ben* [...] *note* (101); poi, si iscrive nella seguente, formidabile serie: *delira* (76), *altrove mira* (78), *Se tu riguardi ben* [...] *e rechiti a la mente* (85-86). Una serie simile, e il fatto non dovrebbe ormai

più stupire, si trova del resto anche nel canto X del *Purgatorio*: *Non attender la forma del martire* (109), *mirare* (103), *ti smaghi* (106), « ti distolga » (contrario di *attendere*), *pensa* (110), *nel veder vaneggio* (114), uguale a *delira*, *guarda fiso là* (118), uguale a *ben [...]* *note*⁹. Del resto, proprio Ham incorre nello sbaglio opposto al canto XXII, dove legge *intesi* (39), per un evidente *attesi*. Con questo voglio dire che non mi faccio l'avvocato di un solo codice!

ch'ode le bestie, e le frasche stormire.
(1, 13, 114)

La virgola, che separa il rumore delle bestie da quello delle frasche, è una delle più grandi prodezze filologiche. Ma, perché non si continui a parlare di « endiadi » o di « zeugma », leggiamo *rumire*, il quale elimina la virgola infelice, è *lectio difficilior*, e richiama il precedente *romor* (111). Inoltre, *romor* e *rumire* si trovano in una similitudine e vengono a occupare rispettivamente l'uno et l'altro termine, com'è quasi sempre il caso.

nepote fu de la buona Gualdrada;
(1, 16, 37)

Perché non *bella*, la Gualdrada? Probabilmente per una rimozione di ordine morale, se è vero che anche il Villani (al quale i commentatori del resto rimandano!) ne loda anzitutto la bellezza. Ma questo non basterebbe, quando non ci fosse, già un verso dopo, la parola *vita*: e *bello* e *vita* si trovano uniti nel canto che precede:

se ben m'accorsi ne la vita bella;
(1, 15, 57).

Prego il lettore di avere un momento di pazienza e di non credere che io stia facendo, a questo punto, il prestigiatore. E' invece il mio metodo che sta rendendo le cose facili... Infatti, il caso delle due parole una volta unite e un'altra distanziate è tra i più frequenti della *Commedia*; e qui mi basti citare, per la sua posizione privilegiata, che è quella tra due cantiche, *del mar velo* (1, 34, 123) e la prima terzina del *Purgatorio*, dove *vele* e *mar* stanno rispettivamente nel primo e nel terzo verso.

ché Guiglielmo Borsiere, il qual si duole
(1, 16, 70)
Borsier, che qui si duole

Ho già parlato nell'introduzione degli avverbi di luogo, i quali non dovrebbero mai trovarsi singolarmente nel testo della *Commedia*. Ora, il *qui* di Ham non sembra necessario, perché nel verso che precede c'è *fora*

e in quello che segue *là* : ma Dante, che ha un senso dello spazio forse unico, accumula spesso questi avverbi. Così, nel nostro caso, il *qui* allude al luogo dove il Borsiere si trova quanto alla sua pena, e il *là*, al luogo dove si trova ora, rispetto a chi parla. Ne risulta una duplice prospettiva, che può aver indotto, come immagine difficilior, alla semplificazione.

d'amendue li emisperi e tocca l'onda
(1, 20, 126)
torce l'onda

Stranamente nessuno ha mai posto attenzione a questa variante, che pure ha un senso preciso : il moto della marea, la cui causa non era ignota a Dante :

E come 'l volger del ciel de la luna
cuopre e discuopre i liti senza posa,
(3, 16, 82-83).

Secondo il metodo qui usato, poi, *torce* va messo in relazione con il sostantivo *volta* (129). Infatti, *volgere* e *torcere* formano una coppia frequente, anche se altre sono possibili con ciascuno dei due termini, che però risultano le stesse a causa della loro sinonimia. Per brevità, qui esploro solo le occorrenze di *torcere*, che sono in numero di 63¹⁰, e che do, per semplificare, solo nella forma infinitiva. Così si trova:

torcere e *volgere* nei passi seguenti : 3, 3, 33 e 28 ; 3, 8, 145 e 3, 9, 4 e 8 ; 3, 9, 11 e 8 ; 2, 17, 100 e 89 e 107 ; 2, 32, 45 e 49 ; 1, 21, 98 e 104 ; 3, 3, 21 e 28 ; 1, 13, 65 e 61 ; 2, 31, 86 e 80 ; 2, 4, 100 e 112 ; 2, 29, 14 e 11 ; 2, 15, 53 e 44 — *volse* da *volere* — ; 3, 1, 135 e 142 ; 3, 26, 62 e 56 ; 1, 20, 23 e 17 ; 1, 30, 21 e 13 ; 2, 23, 57 e 41 e 70 ; 3, 29, 90 e 77 ; 1, 17, 28 e 19 ; 1, 28, 47 e 39 ; 1, 10, 78 e 79 ; 1, 5, 37 e 33 ; 2, 10, 116 e 105 ; 2, 13, 137 e 135 ; 2, 27, 21 e 19 ; 1, 6, 4, 4 e 6 ; 2, 3, 31 e 19 e 23 ;

torcere e *drizzare* : 2, 14, 48 e 45 ; 3, 10, 26 e 8 e 19 ; 2, 17, 100 e 97 ; 1, 6, 91 e 91 ; 2, 19, 130 e 132 ; 3, 7, 38 e 34 ; 2, 8, 131 e 132 ; 2, 15, 53 e 43 ; 2, 26, 62 e 63 ; 2, 23, 126 e 126 ; 3, 13, 129 e 129 ; 1, 20, 23 e 31 e 31 ; 2, 10, 3 e 3 ; 2, 18, 45 e 45 ; 3, 10, 16 e 19 ; 3, 14, 112 e 112 ; 1, 25, 122 e 124 ;

torcere e *tornare* : 2, 16, 93 e 90 ; 3, 3, 21 e 13 ; 1, 13, 65 e 54 e 69 ; 2, 13, 15 e 5 ; 3, 4, 61 e 58 ; 2, 9, 45 e 50 ; 3, 16, 5 e 9 ; 1, 9, 111 e 109 ; 1, 24, 26 e 25 ; 1, 6, 4, 4 e 1 ; 1, 6, 103 e 105 ;

torcere e altri sinonimi : *girare* : 3, 10, 26 e 32 ; 1, 28, 47 e 50 ; 1, 11, 38 e 39 ; *rotare* : 3, 6, 123 e 126 ; 3, 17, 81 e 81 ; *vertere* : 1, 12, 52 e 45 (e 41 e 43 : rime) ; *cerchiare* : 2, 11, 108 e 108 ; inoltre : 2, 13, 15 e *fece del destro lato a muover centro* (14) ; 1, 18, 23 e *tenne a sinistra* (21) ;

torcere e *torcere* : 3, 10, 26 e 16 ; 3, 3, 21 e 22 e 33 ; 1, 31, 126 e 111 ; 1, 17, 26 e 28 ; 1, 27, 132 e 124 ; 3, 29, 90 e 97 ; 1, 17, 28 e 26 .

Più d'una delle occorrenze ha relazioni multiple, e ciò spiega la somma finale di 71 (o di 83, se si contano i casi con più di un «e»), superiore a quella di 63. Solo tre occorrenze rimangono irrelate: il *torto* furore di Capaneo (1, 14, 47), gli occhi *torti* di Ugolino (1, 33, 76) e il *tormento* degli avari e dei prodighi (2, 21, 66); ma solo in apparenza. Infatti, *giacea dispettoso e torto* riprende *giacea al tormento* (26), anche se qui la distanza è di ventun versi; gli *occhi torti* sono variati, del resto a breve distanza, da *disteso a' piedi* (68), secondo l'enumerazione e l'opposizione insieme; e, per l'ultimo esempio, la soluzione si trova nel verso stesso: *come fu al peccar, pone al tormento*, dove le due parti stanno in una relazione di causa e di effetto. Nessuna eccezione, quindi! E il risultato è certamente sbalorditivo.

Ma soprattutto importano i casi di *torcere* e *volgere*, che costituiscono da soli la metà delle concordanze. Si deve infatti pensare che *torce l'onda* non si trovi lì a caso, ma risponda a una norma precisa, senza dire che rappresenta la lezione e l'immagine difficilior. Del resto, il riferimento alla legge naturale che governa le maree, ha qui un significato profondo: esso si contrappone alla magia, tema del canto, la quale fa le cose appunto in modo non naturale. E si noti anche *Caino e le spine*, ultimo accenno alla credenza popolare, che conferisce al finale un superstita alone di ambiguità, un accordo che solo la grande poesia sa trovare.

In questa dimensione, anche dove non c'è nulla da mutare, la scoperta della legge compositiva può illuminare tutto l'episodio. E' il caso, ancora in questo canto di maghi e indovini, della *nostra imagine* [...] *si torta* (22-23) che fa piangere Dante. La reazione di Virgilio: *Drizza la testa, drizza, e vedi* [...] (31), presa in se stessa, sarebbe solo un rimprovero violento; vista nella tensione fra *torta* e *drizza*, assume invece un senso di liberazione dall'immagine mostruosa e di ritorno alla normalità.

Poi l'addentar con più di cento raffi,
(1, 21, 52)

Troppi, i *mille raffi*, che non sembra possano abbattersi tutti insieme su un solo dannato? Forse è proprio questa la ragione del mutamento. Ad ogni modo, nel canto che precede, si hanno le *mille fonti* [...] e *più* (1, 20, 64) del lago di Garda (che ci danno anche una variazione sintattica) e, per non fare altri esempi, i Centauri che *vanno a mille a mille* (1, 12, 73) lungo il fiume dei violenti: allora, perché non *più di mille* anche i diavoli dei barattieri? Ma c'è dell'altro. *Mille*, che è numero — e dunque per se stesso parola importante nell'uso dantesco — e inoltre numero privilegiato, sia per la quantità grande o quasi infinita che esprime, sia per

il suo suono insieme squillante e acuto, può bastare da solo a legare due canti. Lo dimostrano questi esempi: 1, 20, 64 e 1, 21, 113 (e 52); 1, 31, 18 e 1, 32, 70 e 102; 3, 4, 78 e 3, 5, 103; 3, 18, 103 e 3, 19, 80; 1. 8, 82 e 1, 9, 79; 3, 30, 113 e 3, 31, 131; i quali riguardano solo 28 occorrenze.

o Aretini, e vidi gir gualdane
(1, 22, 5)

Pisani e Aretini, e gir

Secondo il Petrocchi, abbiamo qui « la variante, molto personale, del lucchese-pisano Ham (certo per via del ricordo di Caprona: *Inf.* XXI 94-96) ». Sarà. Ma, tanto per cominciare, i due vocaboli si trovano vicini in un altro passo della *Commedia*: *l'Aretin* (2, 6, 13) e *quel da Pisa* (2, 6, 17). Inoltre, nella *Commedia*, un nome proprio non dovrebbe mai trovarsi senza un altro o più altri: e qui basti il primo esempio che in essa si rinviene, e che risulta uguale al nostro, salvo ad avere non sostantivi, ma aggettivi: *furon lombardi, /mantoani* (1, 1, 68-69). Quanto poi alla sintassi, si elimina uno dei tre *vidi*, e il tutto sembra diventare più semplice: il primo *vidi* si riferisce alle manovre militari, il secondo, a operazioni minori: scorrerie a cavallo per esplorare (*corridor*) o saccheggiare (*gualdane*), tornei e « battaglie singolari », come dice il Landino. Tuttavia, anche la complessità può qui avere il suo peso: *vidi* [...] *cavalier, corridor vidi, vidi gir*: con il *vidi* sempre in una nuova posizione.

Ma c'è un altro punto da considerare. Ham e altri due codici leggono, nel verso che precede, non *terra vostra*, ma *nostra*, che sarebbe quindi il territorio — e non la città — posto tra Pisani e Aretini, e da essi scorso, così che la « variante personale » sarebbe opera dei Fiorentini! Del resto, *nostra* va con *nostrali* (9), anche se questo si contrappone a *istrane* (9).

Quand'elli un poco rappacciati fuoro,
(1, 22, 76)
rappacciati un poco foro,

Per la sintassi, Ham è difficilior. Ma quel che più importa è *poco foro* alla fine del verso, cioè l'accoppiamento di due bisillabi fonicamente simili, che produce un effetto di eco. E' cosa che si incontra già nei Siciliani; ma Dante ne fa un uso più frequente e talvolta supremo, come in *alti spaldi* (1, 9, 133). Il risultato finale è qui semplicemente la ripetizione del bisillabo, come *quatto quatto* (1, 21, 89) o anche « *Guarda, guarda!* » (1, 21, 23), per citare solo dal canto XXI. Ciò non toglie,

tuttavia, che le due parole possano trovarsi anche distanziate, ma allora avranno un effetto minore :

là entro certo ne la valle cerno,
(1, 8, 71),

dove sembra meglio, per questa ragione, leggere *certo* (attestato da Ham e da altri codici) che *certe*.

se mai sarai di fuor da' luoghi bui,
(1, 24, 141)
da li occhi bui,

La variante sembra stranissima ; eppure può senz'altro valere «fuori dalle tenebre» , che sarebbe una delle tante invenzioni dantesche, e non certo la più ardita. Inoltre, secondo il nostro metodo, gli *occhi bui* richiamano gli *occhi vivi* (70) . La prova principale, tuttavia, si ha nel verso seguente : *apri li orecchi*, dove a una prima parte del corpo se ne aggiunge un'altra, senza la quale non potrebbe stare ; *volto* (131) , infatti, va qui chiaramente con *animo* : [...] *drizzò verso me l'animo e 'l volto*, che a sua volta va con questo passo, anche se molto lontano : *mostrar gran fretta / de l'animo, col viso*, [...] (1, 23, 82-83) . Se però non si deve leggere, con Ham, e in modo più somigliante, *con l'animo e col viso*, lezione di cui l'altra potrebbe ora apparire come la chiosa.

Ma, per tornare agli *occhi bui*, se ne noti anche, oltre alla straordinaria invenzione, il valore funzionale. Non si può affermare che Vanni Fucci abbia sentito Dante mentre diceva :

ché, com'i' odo quinci e non intendo,
così giù veggio e neente affiguro.
(1, 24, 74-75),

perché anche lui è ugualmente lontano. Ma egli si è accorto senz'altro che è dovuto discendere nella bolgia per poter vedere ; e ora ne approfitta, dando alle sue parole un tono, non solo iracondo, ma anche ironico.

Del resto, per la coerenza dell'episodio, la *voce* che *uscì de l'alto fosso* (1, 24, 65) è già quella di Vanni Fucci ; ed egli sarà mosso *ad ira*, non *ad ire*, come dimostra questa concordanza : [...] *a gran passi sen gî, / turbaſo un poco d'ira nel sembiante* ; (1, 23, 145-146) e *ma chi parlava ad ira pareva mosso*. (1, 24, 29) , dove si ha la ripetizione di *ira* e la sinonimia *sembiante* — *parea*. E si ha pure, da una parte, l'*ira* buona di Virgilio e, dall'altra, l'*ira mala* (2, 27, 69) del fazioso dannato.

che n'avea fatto iborni a scender pria,
(1, 26, 14)

Perché non considerare, fra le tante, anche la lezione *lordi*, che

secondo il basso latino, l'antico francese e spagnolo, significa «lento», «zoppicante» e andrebbe con *Sciancato* (1, 25, 148)? Essa corrisponde benissimo a ciò che qui dice il poeta:

rimontò 'l duca mio e trasse mee ;
(1, 26, 15).

Se poi *lordo* si vuole far derivare dal classico *luridus*, vale «pallido» e diventa sinonimo di *iborni*. Ma anche i famigerati *borni* non sono da «respingere» (Petrocchi), in quanto sinonimi di *schegge* e *rocchi*. Da respingere, se mai, è proprio *iborni*, perché non risponde in nessun modo al contesto.

ne fece volger li occhi a la sua cima
(1, 27, 5)
ne fé volgere gli occhi

La grafia *gli* non si trova nel codice a questo punto, ma essa è la sola giusta. Infatti, perché una vocale finale soggetta a cadere sia mantenuta, occorre che si trovi davanti a esse impura o a una consonante rafforzata. Tra queste, il toscano conosce *z*, *gn* e *gl* (*i*); e *gli* si dovrebbe reintrodurre nel testo ogni volta che oggi, secondo un'usanza solo in apparenza scientifica, si scrive *li*¹¹. Ciò non significa che anche *volger gli occhi* non sia giusto: dopo consonante, *gli* non è più sentito come rafforzato, e si possono così avere due soluzioni; ma è importante che Ham ci dia la più rara (e la più arcaica?).

calar le vele e raccoglièr le sarte,
(1, 27, 81)

Sembra che ci sia opposizione tra *calar* e *raccoglièr*, il quale ultimo significa però sempre *ravvolger*, come legge Ham: e qui nasce la domanda se *ravvolger* non sia, per caso, la ripetizione di *accorgimenti* (76), lectio faciliior di «avvolgimenti», nel senso di «intrighi» e «inganni». La variante non è attestata; ma il mio metodo possiede anche il vantaggio di far supporre, e non di rado, certe lezioni che poi si trovano effettivamente.

a metter più li miei sospiri in fuga.
(1, 30, 72)

Si noti che in tutto l'episodio i *sospiri* non sembrano entrarci, tanto esso si farà violento nello scontro insieme verbale e fisico tra mastro Adamo e Sinone. Gli *spiriti*, invece, che vengono a dire le «forze vitali», corrispondono, sia al peccatore esteriormente «discarnato» e interior-

mente « asciugato » dalla sete, sia ai legami lessicali, per cui *spiriti*, presi in senso generale, risultano sinonimi di *anima* (76) e di *ombre* (80).

Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno.
(1, 33, 75)

Né *poté* né *vinse* hanno una parola a cui riferirsi nelle vicinanze ; la seconda, tuttavia, potrebbe rimandare a *stanchi* (34), che ci dà la prima fine del padre e dei figli, quella sognata. Ci sarebbe la stessa progressione come nella quasi dittologia *stanca e vinta* (1, 23, 60), o come in questa pagina, dove i due termini sono piuttosto lontani, eppure intimamente legati :

che la natura, in quel ch'è uopo, stanchi.
(1, 8, 114)

e

se non vincesse il proveder divino.
(1, 8, 135).

Ma, come in parecchi altri esempi, anche qui si trova una relazione a distanza :

In picciol corso mi parieno stanchi
lo padre e ' figli, e con l'agute scane
mi pareo lor veder fender li fianchi.
(1, 33, 34-36) -

Poscia, più che 'l dolor, vinse 'l digiuno».
Quand' ebbe detto ciò, con li occhi torti
riprese 'l teschio misero co' denti,
che forar l'osso come d'un can forti.
(1, 33, 75-78).

A *stanchi* corrisponde dunque *vinse* ; ad *agute scane*, *denti* [...] come *d'un can forti* ; a *fender*, *forar* ; a *fianchi*, *teschio* e *osso*. La lezione *forar*, che non è di Ham, è però sicuramente giusta, perché si inserisce nel quadro dei rapporti, ed anche perché appare in diverse variazioni. Inoltre, essa richiama quest'altro passo, a sua volta in relazione coi due ora citati :

m'avea mostrato per lo suo forame
più lune già, quand'io feci 'l mal sonno
che del futuro mi squarciò 'l velame.
(1, 33, 25-27).

Ma da esso vien fuori, di nuovo, una variante importantissima, ed è *più lume già* (di Ham ed altri codici), nel senso di « più giorni » o « più mesi » o « molto tempo »¹². Essa apre, insieme a *forame*, il circolo che si chiude più tardi, con la morte e la vendetta di Ugolino : e la chiusura si compie con *già cieco* (73) e *forar*. In tutto l'*Inferno*, non si dà esempio più terribile di contrappasso.

Questo per l'interpretazione dell'episodio, la quale poi smentisce, se pur ce n'era bisogno, il finale antropofago.

Ma non meno interessante è l'osservazione da farsi qui a proposito del metodo. Esso provoca, certe volte, una reazione a catena. Basta cambiare una lezione, ed ecco che altre, prima trascurate o inosservate, prendono un senso, vengono a comporre un tutto.

Del resto, alla catena si può aggiungere un altro anello. Il verso :

più lume già, quand' io feci 'l mal sonno

è garantito da uno del canto seguente :

ch'avea mal suolo e di lume disagio.
(1, 34, 99).

E si può forse andare un passo più avanti, fino a toccare un punto situato insieme al limite della poesia e della sua intelligenza. La nuova lezione *più lume* sembra cioè la premessa di *squarciò 'l velame*, della visione divinatoria.

e trasparen come festuca in vetro.
(1, 34, 12)

Si potrebbe riferire *trasparien* a *par* (1, 33, 157), *par* (1, 34, 6) e *parve* (7); ma sarebbe troppa grazia. La lezione *tralucean*, più rara, si accorda invece col vicinissimo *ombre* (11) e ci dà un'opposizione, oltre che universale, costitutiva di un'opera come la *Divina Commedia*.

II. Varianti comuni ad altri codici

Questo capitolo sarà più breve, perché l'essenziale si è visto nel precedente. Si affronteranno soprattutto certe *cruces*, alcune di esse antiche, altre sorte col nuovo metodo, che l'autorità di Ham — ma autorità sempre molto relativa — può contribuire a risolvere.

Poi si ritrasser tutte quante insieme,
(1, 3, 106)

La lezione, data da un grande numero di codici oltre a Ham, è stata restituita dal Petrocchi, dopo che il Vandelli l'aveva abbandonata per *raccolser*. Nessun dubbio dovrebbe più restare, se si pensa al sinonimo *ratto* (102), che così viene anch'esso assicurato dalla debole concorrenza di *tosto*.

di qua dal sonno

(1, 4, 68)

Qui le varianti sono curiosamente tre: *dal sonno* (dal luogo dove Dante si è addormentato), *dal sòno* (e ha udito il *tuono* o *truono*) e *dal sommo* (dal ciglione dell'inferno). Il Boccaccio commenta addirittura: «Ciascuna di queste lettere è buona, perciocché per alcuna di esse non si muta né si vizia la sentenza dell'autore». Ma la buona deve pur essere una sola, e questa è *dal sommo*, registrata da Co Ham Amb. La soluzione si ha nell'*altissimo* (80), che è distante dodici versi (una misura non eccessiva), e che si impone per la sua solennità. Ma più solenne, o più epico, o semplicemente più oggettivo, diventa tutto il passo.

disse lo mio signore

(1, 8, 20)

Una *crux* particolare è costituita dai quattro appellativi di Virgilio: *signore*, *maestro*, *poeta* e *duca*. Ora, per *maestro* si può far ricorso a *grande* o *sommo*, con i quali si trova non di rado insieme. Così nel nostro caso, dove *grande* (22) è molto vicino e *maestro* è la lezione di Co Pr Ham Parm.

Appresso mosse a man sinistra il piede

(1, 10, 133)

E' il Petrocchi che promuove questa lezione, e sbaglia, sebbene dica che «il canone consiglia *mosse* anche se altro *mosse* è al v. 124, come d'altronde al v. 122 si trova altro *volsi*». Ma proprio così ci fornisce l'occasione per mettere in dubbio il suo canone, al quale troppo si affida... e cade nella trappola del metodo lachmaniano! Lasciamo pure stare che diciotto dei suoi codici, tra cui Ham e Amb, leggono *volse*, e guardiamo solo le relazioni tra i passi citati. Il primo dice *volsi i passi*, e l'ultimo, *volse [...] il piede*: uno dei massimi principi testuali della *Commedia*, per cui un termine è ripreso con la ripetizione e l'altro con la sinonimia. Inoltre, il verso in questione richiama chiaramente:

E poi ch'a la man destra si fu volto

(1, 9, 132),

anch'esso finale del canto, e per di più in rapporto con i *giri* (1, 10, 4) e *mi volsi* (5), che formano una doppia sinonimia, come questo con *in cerchio* (1, 11, 2).

Ma c'è ben altro. C'è tutto il campo semantico di *volgere*, che Dante tiene nettamente distinto da quello di *muovere*. Già i nostri esempi ne danno conferma: nel primo, *volsi i passi*, Dante torna indietro dopo aver deviato, per così dire, dal normale cammino; nel secondo, *Elli si mosse*,

Virgilio riprende il viaggio ; nel terzo, *volse a man sinistra il piede*, egli va verso il nuovo girone ; e *a man sinistra*, opposto a *la man destra* del canto IX, è una conferma *ad abundantiam*. *Muovere* sta dunque per andare diritto o verso una meta ; *volgersi*, per cambiare direzione ; ciò che risponde anche alla pura logica. Ed anche esempi come : *tenne a sinistra, e io dietro mi mossi* (2, 31, 135), oppure : *I' vidi mosso me per tutto l'arco* (3, 27, 80), non cambiano nulla, perché il primo equivale a « seguire », e il secondo a « girare col cielo », cioè secondo un moto perpetuo, immutabile.

Ma forse c'è qui da accogliere un'altra variante, che completa il nostro discorso, sebbene non sia si Ham, ma di Cha :

mi volser tra le sepulture a lui,
(1, 10, 38),

anziché *mi pinser*. Avremmo così lo stesso verbo all'inizio e alla fine della stessa azione.

Anzi che Carentana il caldo senta :
(1, 15, 9)

Ma *Carentana*, accolta dal Petrocchi, sente anche il *ruscel* che *sopra aduggia* (2) (e *uggia* vuol dire « ombra »), nonché la *sera* (18) : meglio dunque lasciarla *Chiarentana*, se vuole ancora farsi vedere, e se si vuole dar ragione alla maggioranza dei codici, tra cui Ham e Amb. Del resto, l'altra volta che *aduggia* (2, 20, 44) appare nel poema, ha vicino *in te luce* (42).

o se del tutto se n'è gita fora ;
(1, 16, 69)

Nessuno ha mai pensato a promuovere la lezione *se ne gitta*, trasmessa da Ash EG Ham La Laur Pa Po (*getta*) Amb (*gittan*). Eppure, qui c'è perfino una ripresa duplice, per sinonimia e per enumerazione :

gittato mi sarei tra lor di sotto,
(1, 16, 47):

e si badi anche al duplice risultato : *se ne gitta* è molto più forte e inoltre rende l'azione continua. Si potrebbe obiettare che *gita* chiama *va* (71) ; ma questo *va* chiama già *dimora* (67).

con le braccia m'avvinse e mi sostenne ;
(1, 17, 96).

Anche qui, tutti hanno rifiutato *m'aggiunse*, che pure si trova in

Ham e molti altri codici. Che il senso torni, non c'è dubbio quando si pensi a questi altri esempi :

dove s'aggiugne con l'ottava ripa,
(1, 24, 80),

e

là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca :
(1, 32, 129);

anzi, il senso cambia rispetto a *m'avvinse*, perché diventa « mi prese sotto le ascelle », di cui c'è la riprova in *sostenne*. Ma *aggiunse* s'inserisce anche nella serie *venne* (92) e *moviti* (97), per non dire di tutti gli altri verbi che si trovano in questo episodio del volo.

calcando i buoni e sollevando i pravi.
(1, 19, 105)

Circa la metà dei codici del Petrocchi, compreso Ham, legge *sù levando*, che va con *sopra* (107). Lo stesso caso si ha con *La bocca sollevò [...]* (1, 33, 1), dove Lo Mart Ricc Amb leggono *sù levò* e Ham (a conferma di questa lezione?) *sua levò*, e dove *sù* va con *suso* (1, 32, 138), di nuovo a soli due versi di distanza. Da questo si deve dedurre che « sollevare » non esiste nella *Commedia*, se non si vuol sentire il prefisso come tonico. Ma si veda il passo seguente :

Sanza risponder, li occhi sù levai,
(3, 31, 70),

dove nessun codice dà la forma « sollevai ».

tra Garda e Val Camonica e Pennino
(1, 20, 65)

tra Garda e Val Camonica Appennino

In primo luogo, sono da notare due cose : che tutti i codici (salvo tre) leggono *Ap(p)en(n)ino*, forma usata anche nel *De Vulgari Eloquentia* (I, viii, 9), e che Appennino, al tempo di Dante, significava anche Alpi, vale a dire che l'uno e l'altro erano sinonimi di « montagna ». Il Petrocchi definisce « lezione più difficile » quella da lui proposta, in quanto *tra Garda e Val Camonica e Pennino* avrebbe come soggetto la regione stessa, e rimanda per altri esempi al commento del Vandelli ; ma questi esempi contengono tutti, a cominciare dal primo elencato, un avverbio di luogo vero e proprio che fa da soggetto : *Non era camminata di palagio / là v'eravam [...]* (1, 34, 97-98), che del resto si può dire ancora oggi, se si aggiunge *una* a *camminata*. Ora, proprio con la seconda lezione ci troviamo di fronte alla più originale (se è veramente sua) e più straordinaria invenzione poetica di Dante. Essa consiste nell'accostare

due sostantivi che non stanno, sintatticamente, sul medesimo piano, e così nel provocare un salto, anzi, un *raptus*, nella linea del verso. Gli esempi non sono molti (ma mi affido alla memoria). Un altro si rinviene nel finale di questo canto stesso:

e torce l'onda
sotto Sobilia Caino e le spine;
(1, 20, 126);

un altro ancora, in un altro finale:

Quivi triunfa, sotto l'alto Filio
di Dio e di Maria, di sua vittoria,
(3, 23, 136-137),

dove l'invenzione è più straordinaria ancora.

Quanto al metodo, poi, si potrebbe assegnare questo caso alla categoria dell'opposizione e dell'enumerazione insieme.

Quale ne l'arzanà de' Viniziani
(1, 21, 7)

Qual nella tersanaia Ham, Quale nel terzonal Lo sono da mettere in relazione con *arte* (16) e il binomio così ottenuto col verso:

chi terzeruolo e artimon rintoppa
(1, 21, 15),

qualunque sia l'etimo di *tersanaia* — *terzonal* e di *artimon*. Si osservi, inoltre, che il binomio distanziato incornicia qui quello ravvicinato.

se mille fiate in sul capo mi tomi.
(1, 32, 102)

Gli editori della *Commedia* hanno sempre ammesso *fiata* come bisillabo o trisillabo, secondo i casi. Ora, su 25 occorrenze, solo tre risultano bisillabiche: 1, 32, 102; 3, 16, 38; 3, 25, 32; e veramente sembrano poche. Nel nostro caso, ci sono poi Co Ham Laur Po che leggono *volte*; e *avvolti* si trova già nel verso seguente.

Infine, si noti che *fiata*, nella *Commedia*, dovrebbe essere l'unica parola a variare il tema accentato. Si dovrà dunque cercare di risolvere anche gli altri due casi. Ma lo si farà in altra sede: perché questo discorso sarà continuato.

* * *

Questi sono dunque i risultati che si ottengono col metodo da me usato. Alcuni di essi si potranno anche negare o mettere in dubbio; altri, invece, credo che non sia facile infirmarli.

Quanto al metodo stesso, si è potuto vedere a che cosa porta la nozione di « immagine difficilior ». Essa non solo completa quella di « lezione difficilior », ma certe volte la degrada a « facilior ». Alla mera filologia si è infatti aggiunto un nuovo elemento: la fantasia, che realizza di là dalla parola quanto la parola dice. Ci sono cioè due gradi: il senso primo o non realizzato e il senso secondo o realizzato; e non sempre essi sono uguali.

Su un altro piano, il metodo è nuovo in quanto, ogni volta che non si trova una soluzione immediata, tiene presente tutto quanto il testo. Una *crux* non si risolve con la collazione dei manoscritti, ma con l'esame di quanto le sta intorno o di quanto la collega con un altro passo dell'opera; anzi, in questo modo, ogni passo con varianti diventa *crux* e il testo intero è rimesso in discussione.

Così, è rimessa in discussione anche l'« antica vulgata » del Petrocchi, che viene perturbata in quanto « vulgata » come tale, e scossa in quanto testo definitivo, al quale Ham sembra certe volte pervenire da solo.

D'altra parte, trovare una soluzione sembra più facile, e più convincente, che coi metodi finora usati, i quali non erano applicabili senza compromessi (il lachmaniano) o senza drastiche riduzioni (il bederiano). Ma risulta, anche, infinitamente complesso e richiede una inventiva costante. Perché nulla con questo metodo è meccanico, stabilito una volta per sempre. Anche il codice Hamilton, se qui è stato privilegiato, non potrà esserlo ugualmente in un disegno generale. Lì tutti i codici avranno da dire la loro parola. Ci sono infatti molte varianti che rispondono, come le sue, al metodo impiegato, e nelle quali esso non c'entra.

Un dubbio potrebbe sorgere quanto alle varianti d'autore. Ma proprio gli esempi che si sono dati, e in modo particolare alcuni di essi, ci portano alla conclusione che bisogna considerare definitiva, per principio, la variante che conosce le norme compositive, non quella che le ignora.

Fuori poi della ricostruzione del testo, i quattro principi compositivi hanno mostrato, credo, come d'ora innanzi non si potrà più farne a meno. Al contrario, essi saranno indispensabili per capire il testo fino in fondo. Non si deve dimenticare che in Dante tutto è funzionale, cioè tutto è in relazione con tutto. La sua *Divina Commedia* è né più né meno un « massimo sistema ». Ma, per scoprirla nelle parti e nell'insieme, occorre dedicarle un'attenzione assoluta, interamente sgombra e unicamente pronta a percepire l'oggetto, come quella di cui parlano i mistici. Ed è quanto ho cercato di fare in questo saggio. Anzi, in questo assaggio.

Remo Fasani
Università di Neuchâtel

NOTE

- 1 Cfr., per esempio, l'articolo di G. Contini, prima in *L'Immagine*, 5, novembre-dicembre 1947, e ora in *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 21-31. Il Contini vede solo i sinonimi stilnovistici e non le altre relazioni. — Quanto al testo, cito quello del Barbi, dove il verso *ch'ogne lingua deven tremando muta*, senza virgola prima e dopo *tremando*, risponde meglio al ritmo generale, nonché al linguaggio paralogico, per così dire, della poesia.
- 2 Basta scorrere l'« Indice terminologico » alla fine del libro di H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München, Max Huber Verlag, 1963, dove in nostri termini sono puntualmente elencati, ma scompaiono nella moltitudine degli altri. Del resto, io ho trovato i quattro principi meditando, per tutta un'estate, sulle varianti della *Commedia*, e proprio per questo essi hanno preso per me un'importanza decisiva.
- 3 Cfr. « Errore und orrore », in *Neue Zürcher Zeitung*, 19 ottobre 1969, ora tradotto, per quanto riguarda la parte teorica e con l'aggiunta di altre osservazioni, col titolo *Legami lessicali*, in *Studi e problemi di critica testuale*, 21, ottobre 1980, pp. 165-179, e « Notizia per una nuova edizione della *Commedia* », in *Corriere del Ticino*, 9 ottobre 1969. In questi articoli, cercavo di ricostruire il testo col solo principio della ripetizione e i risultati erano attendibili solo in parte. Ma, in un corso sull'*Inferno*, tenuto all'Università di Neuchâtel nei semestri invernali 1973-74 e 1976-77, nonché in una conferenza, tenuta rispettivamente il 5 maggio e l'11 dicembre 1973 alle Università di Firenze e di Ginevra, ricostruivo già il testo secondo i quattro principi.
- 4 In certi casi, come vedremo, possono costituire ripetizione anche le particelle.
- 5 Cito dall'edizione di G. Petrocchi, *La Commedia / secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori, 1966-67, ma con una certa libertà (specialmente riguardo alle dieresi superflue o mal poste, che di solito tralascio).
- 6 E' un esercizio che faccio coi miei allievi. Per esempio, il verso di Leopardi *le vie dorate e gli orti* avrebbe ottenuto da Malherbe (se non sbaglio) il voto *mal*, perché ci sono due sostantivi e un solo aggettivo. Ora, se io domando: « Di che colore vedete gli orti? », gli allievi si mostrano di solito perplessi, e perfino offesi, tanto la domanda riesce loro nuova.
- 7 Mi ero servito particolarmente di esso per ricostruire il testo secondo il principio della ripetizione.
- 8 Uso le abbreviazioni del Petrocchi per indicare i codici. A quelli da lui scelti, aggiungo l'Ambrosiano D 198 inferior, Amb, la cui importanza mi è stata segnalata da Marcella Roddewig, redattrice del *Deutsches Dante-Jahrbuch*.
- 9 Una serie assoluta, ma di sostantivi, è quella che si trova nel finale del canto IX dell'*Inferno*: *sepulcri* (115), *avelli* (117), *arche* (125), *tombe* (129), *monimenti* (131), dove non manca nessun sinonimo del concetto espresso dal primo termine.
- 10 Cfr. la *Concordanza della Commedia di Dante Alighieri*, fatta sul testo del Petrocchi, Torino, Einaudi, 1975.
- 11 Ne ho data la dimostrazione nell'articolo « La metrica della 'Divina Commedia' », in *Misure critiche*, 10-11, 37-39, ottobre-giugno 1981.
- 12 C'è però anche *lumi*, registrato dal Witte, che sarebbe dunque sinonimo di « mesi ».