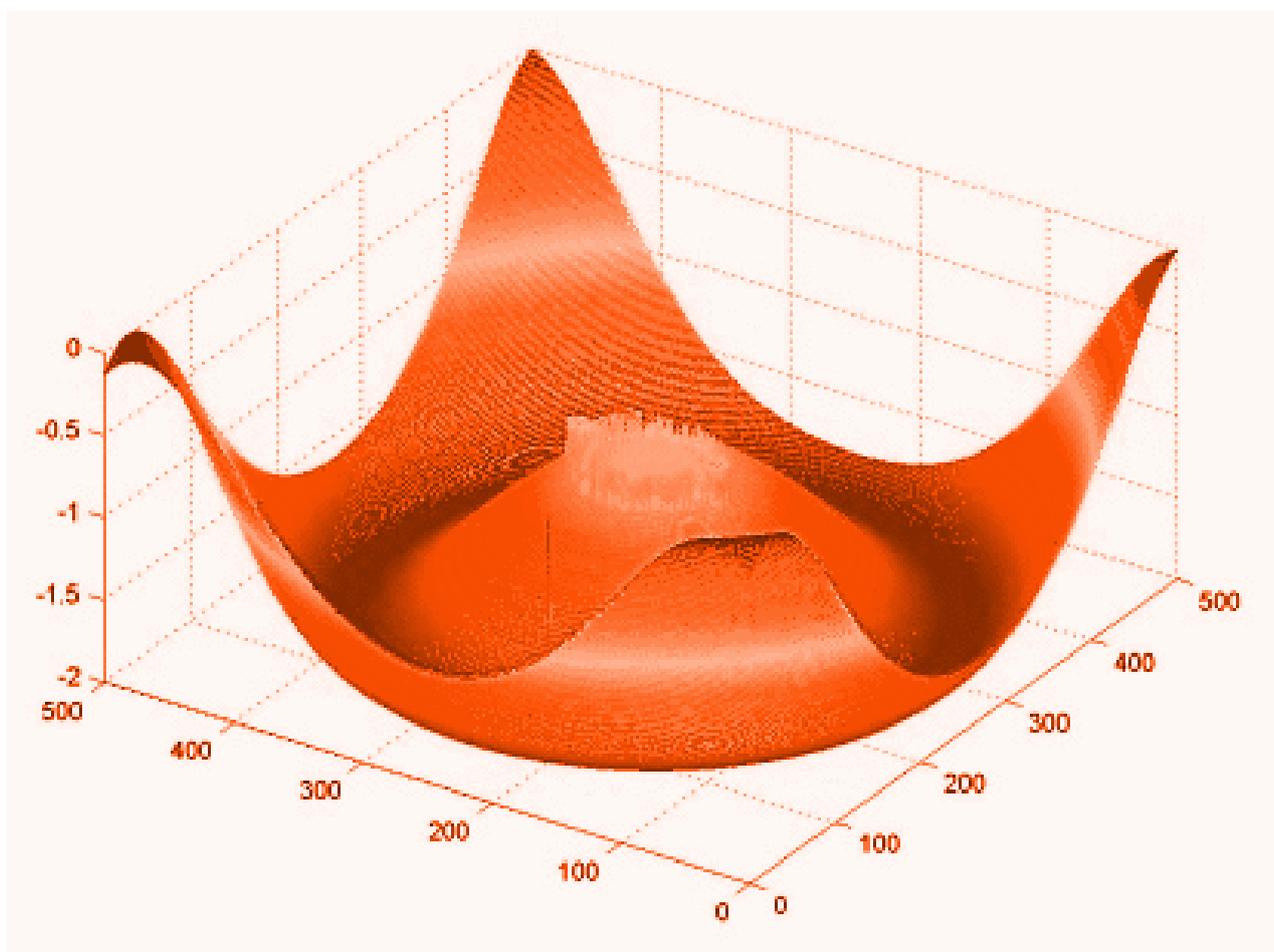




FisMat

Revista de divulgación científica en física y matemática



Escuela Politécnica Nacional
Facultad de Ciencias
Departamentos de Física y Matemáticas

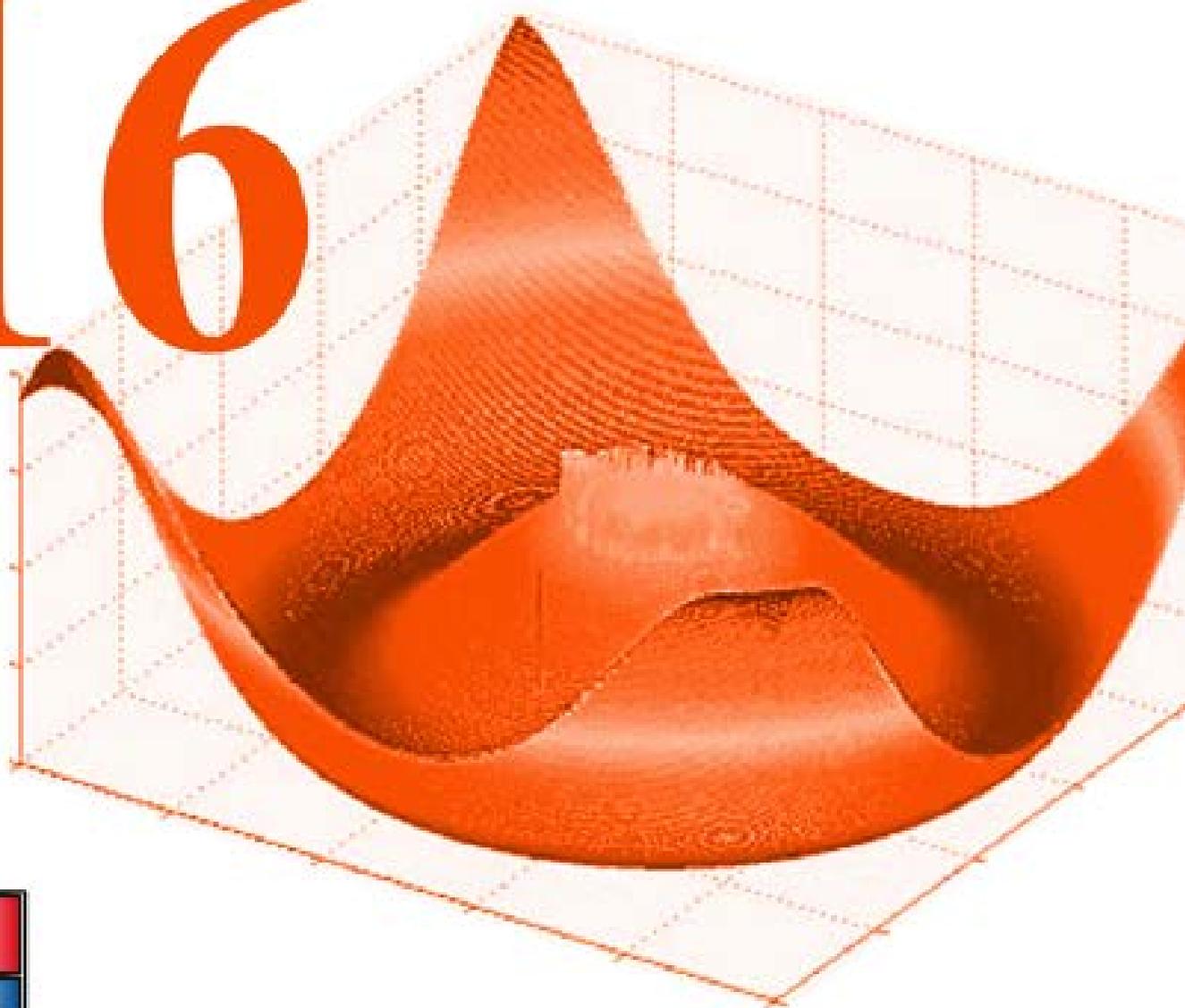
Quito, Ecuador

FISMAT

Revista de divulgación científica en Física y Matemática

Vol: XVI
Julio: 2007

16



**ESCUELA POLITÉCNICA NACIONAL
FACULTAD DE CIENCIAS
DEPARTAMENTO DE FÍSICA Y MATEMÁTICA
QUITO - ECUADOR**

FisMat: Revista de divulgación científica en física y matemática

PUBLICADA POR
Escuela Politécnica Nacional
Facultad de Ciencias
Departamentos de Matemática y Física
Ladrón de Guevara E11 - 253
Casilla postal 17 - 01 - 2759
Quito, Ecuador

EDITOR
Marco Calahorrano

PUBLICACIÓN DIGITAL
albergada en el repositorio de la Biblioteca Central de la EPN

dirección en línea anterior: www.ciencias.epn.edu.ec

dirección en línea actual (2014): <http://biblioteca.epn.edu.ec/catalogo/default.php>

FisMat

Revista de divulgación científica en física y matemática

Volumen XVI

Julio 2007

Contenidos

Artículos

1. Modelo estocástico y algoritmos en-línea para el problema de gestión de saldo en caja en el Banco Central del Ecuador
María Consuelo Soto Lima
& *Luis Miguel Torres Carvajal (director)* I - 17
2. Polarización de un electrón relativista en presencia de un campo magnético ultra-fuerte
Óscar Andrés Lasso Andino I - 11

Atti del I Congreso Andino de Estudios Dantescos (Relazioni)

3. Tabula gratulatoria I
4. Nota preliminare
Patrizia Di Patre..... I
5. Appunti sulla versione castigliana della *Vita di Dante* di Leonardo Bruni (BNM 10171), e il *Trattatello* di Boccaccio
Lorenzo Bartoli..... I - 9
6. Dante e l'arte coeva
Bruna Bianchi..... I - 18

7. Dante «minore» nella Spagna del Quattrocento. Il discepolo di Santillana si rimira nello «specchio di nobiltà»
Patrizia Di Patre..... I - 13
8. La «lettura» argentina di Dante
Gloria Galli De Ortega I - 16
9. Dante nella poesia di Mario Luzi
Alfredo Luzi..... I - 8
7. La *Commedia*: caratteristiche e valenze paratestuali delle edizioni italiane rinascimentali
Marco Santoro I - 34

Modelo estocástico y algoritmos en-línea para el problema de gestión de saldo en caja en el Banco Central del Ecuador

María Consuelo Soto Lima
Ingeniería Matemática
Escuela Politécnica Nacional
Dirección: Dr. Luis Miguel Torres Carvajal

Quito-Ecuador
Noviembre 2007

Resumen

El presente trabajo aborda el problema de la gestión adecuada de los fondos que la banca privada mantiene en el Banco Central del Ecuador. Se estudia el comportamiento de diversos algoritmos en-línea para determinar el monto de inversiones y retiros a realizarse diariamente sobre una cuenta en el extranjero, con el fin de maximizar la utilidad esperada dentro de un cierto horizonte de tiempo, mientras el riesgo de que se presente una situación de falta de liquidez se mantiene acotado.

El problema es formulado como un programa lineal estocástico multi-etapa, donde el parámetro sujeto a incertidumbre es el flujo de caja diario. La técnica de programación con re-curso resulta inaplicable al momento de resolver instancias reales, debido a que el número de escenarios crece explosivamente conforme aumenta el número de días dentro del horizonte de estudio, aún para discretizaciones poco finas de la distribución de probabilidad del flujo de caja. Como alternativa, se proponen nueve algoritmos en-línea cuyo desempeño se estudia mediante simulaciones computacionales sobre instancias extraídas del registro histórico del Banco Central.

Palabras Claves: Programación estocástica, optimización en-línea, flujo de costo mínimo, simulación numérica, optimización bajo incertidumbre, gestión financiera.

1. Introducción

Una de las responsabilidades del Banco Central del Ecuador es la gestión de un cierto monto de dinero que la banca privada tiene depositado en esa entidad, con el fin de asegurar la suficiente liquidez monetaria para mantener el sistema financiero funcionando sin problemas. Si bien la función del banco no es hacer producir este dinero, con frecuencia el saldo diario en caja supera considerablemente al total de retiros diarios, como se observa en la Figura 1.

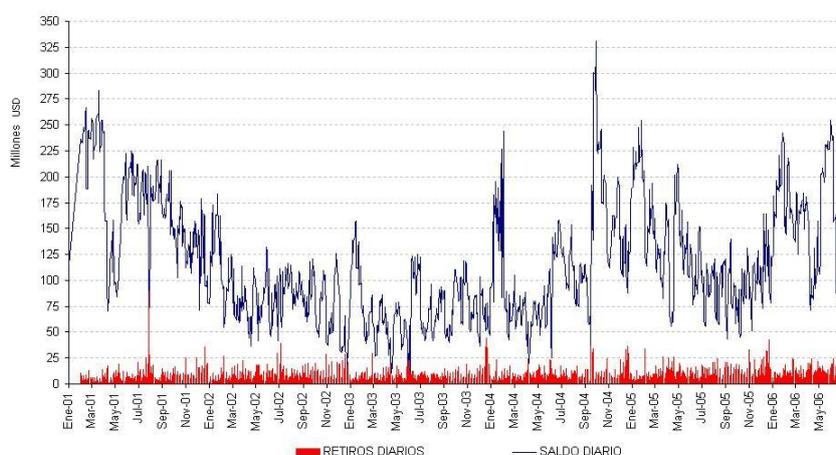


Figura 1: Saldo en caja y retiros diarios desde enero del 2001 hasta junio del 2006. Fuente: Banco Central del Ecuador.

Esta situación ha llevado a considerar la idea de invertir una fracción del excedente de dinero en depósitos a corto plazo en el extranjero, como una alternativa para generar recursos adicionales para el fisco, pero precautelando siempre la seguridad del sistema financiero nacional. Como un mecanismo para mantener la suficiente liquidez monetaria, el Banco Central ha establecido un valor de saldo en caja mínimo, el cual se ajusta semanalmente. El saldo en caja diario no debe ser nunca inferior a este valor. A esta restricción del saldo se la llama *restricción de seguridad*. Cada retiro o envío de dinero al extranjero está asociado con un costo de transacción y demora un cierto intervalo de tiempo en hacerse efectivo.

El problema de gestión de saldo en caja en el Banco Central del Ecuador (PGSC) consiste en determinar los montos diarios a enviar o retirar del extranjero durante un horizonte de planificación T , de manera que la utilidad generada por los depósitos en el extranjero sea máxima y que se satisfaga la restricción de seguridad. Este problema puede formularse como el siguiente programa de optimización:

$$\text{máx} \quad \sum_{t=1}^T [r_t E_t - c_t^M M_t - c_t^I I_t] \quad (1)$$

s.r

$$\text{(PGSC)} \quad E_t = E_{t-1} + I_{t-2} - M_t \quad t = 1, \dots, T \quad (2)$$

$$C_t = C_{t-1} + y_t - I_t + M_{t-2} \quad t = 1, \dots, T \quad (3)$$

$$C_t \geq L_t \quad \forall t = 1, \dots, T \quad (4)$$

$$I_t, M_t, E_t \geq 0 \quad \forall t = 1, \dots, T. \quad (5)$$

donde y_t es el valor del flujo neto en caja del sistema financiero nacional en el día t (con valores positivos para indicar que los depósitos superan a los retiros), C_t es el saldo en caja al final del día t y E_t es el saldo exterior al final del día t . C_0 y E_0 designan los saldos en caja y en el exterior al inicio del período de estudio respectivamente. La variable de decisión indica la cantidad I_t invertida en el extranjero en el día t , mientras que la variable M_t mide la cantidad retirada del saldo en el extranjero en el día t .

La función objetivo (1) refleja la utilidad generada durante el horizonte de planificación (interés generado por el saldo diario en el extranjero menos los costos de envío y retiro). Se denota por r_t a la tasa de interés, por c_t^M a la tasa para retiros y por c_t^I a la tasa para depósitos en el día t . Las ecuaciones (2) y (3) establecen el balance diario para el saldo en caja y el saldo en el extranjero, considerando que los envíos y retiros de dinero toman dos días para hacerse efectivos. Por simplicidad, supondremos que $I_{-1} = M_{-1} = I_0 = M_0 = 0$. La desigualdad (4) es la restricción de seguridad, donde L_t es el valor mínimo para el saldo en caja en el día t .

El carácter estocástico de este problema de optimización resulta evidente al observar que tanto el flujo neto en caja diario, como las tasas de interés y las tasas de cobro por transacción son variables aleatorias. Debido a que en condiciones normales el comportamiento de las tasas de interés y los costos de transacción son predecibles con un grado razonable de aproximación, se ha supuesto en este estudio que dichos parámetros son conocidos de antemano. Así, la incertidumbre considerada en el modelo se refiere exclusivamente al flujo neto de dinero diario. El objetivo es maximizar el *valor esperado* de la utilidad (1), mientras se mantiene acotada la *probabilidad* de que la restricción de seguridad (4) sea violada.

2. Solución bajo información perfecta

En optimización estocástica, se conoce como *solución bajo información perfecta* a la mejor solución que podría obtenerse para un determinado problema, bajo el supuesto de que fuera posible estimar con certeza los valores de todos sus parámetros aleatorios. Soluciones de este tipo pueden calcularse a posteriori para instancias específicas y sirven como un criterio para evaluar la calidad de los resultados obtenidos al aplicar algún método estocástico o algoritmo en-línea.

En la terminología de la optimización en-línea, estas soluciones se conocen también como óptimos *fuera-de-línea*.

En esta sección demostraremos que la solución bajo información perfecta para el PGSC puede calcularse al resolver un problema de flujo de costo mínimo.

Dada una instancia del PGSC, definimos un grafo dirigido $D = (V, A)$ de la siguiente manera: el conjunto de nodos $V := V_1 \uplus V_2$ se compone de un conjunto de *nodos interiores* $V_1 := \{v_1, \dots, v_{T+1}\}$ y un conjunto de *nodos exteriores* $V_2 := \{w_1, \dots, w_{T+1}\}$ que se utilizarán para representar los estados diarios de la caja interna del Banco Central y de la caja de inversiones en el período de estudio, respectivamente. El conjunto de arcos está dado por

$$A := \biguplus_{i=1}^4 A_i \cup \{(w_{T+1}, v_{T+1})\}$$

donde

$$\begin{aligned} A_1 &:= \{(v_t, v_{t+1}) : 1 \leq t \leq T\}, \\ A_2 &:= \{(w_t, w_{t+1}) : 1 \leq t \leq T\}, \\ A_3 &:= \{(v_t, w_{t+2}) : 1 \leq t \leq T-1\} \cup \{(v_T, w_{T+1})\}, \\ A_4 &:= \{(w_t, v_{t+2}) : 1 \leq t \leq T-1\} \cup \{(w_T, v_{T+1})\}. \end{aligned}$$

La capacidad máxima de cada arco es $+\infty$. Sobre cada arco $(v_t, v_{t+1}) \in A_1$ Se requiere un flujo mínimo igual a L_t . Para los restantes arcos se exige únicamente que el flujo sea no negativo. La función b de demanda sobre los nodos está dada por:

$$b(v_t) := \begin{cases} -C_0 - Y_1, & \text{si } t = 1 \\ -y_t, & \text{si } 2 \leq t \leq T \\ (C_0 + E_0 + \sum_{i=1}^T y_i), & \text{si } t = T + 1 \end{cases}$$

$$b(w_t) := \begin{cases} -E_0, & \text{si } t = 1 \\ 0, & \text{en los demás casos.} \end{cases}$$

Observar que, las demandas sobre los nodos v_1, \dots, v_t y w_1 representan dinero que entra (valores negativos) o sale (valores positivos) del sistema debido al flujo neto diario en caja y a los saldos iniciales.

Para que el problema de flujo admita al menos una solución factible, se requiere que la suma de demandas sobre los nodos sea igual a cero. Esto se garantiza definiendo la demanda de $b(v_{T+1})$ como se indica arriba.

La función, c , de costos sobre los arcos está dada por:

$$c_a := \begin{cases} -r_t, & \text{si } a \in A_2, \\ c_t^I, & \text{si } a \in A_3, \\ c_t^M, & \text{si } a \in A_4, \\ 0, & \text{en los demás casos.} \end{cases}$$

Cualquier flujo factible sobre R puede usarse para definir una solución factible para PGSC: el valor de cada variable I_t se fija igual al valor del flujo sobre el arco A_3 , que empieza en v_t , mientras que el valor de cada variable M_t se fija de acuerdo al valor del flujo sobre el arco de A_4 que empieza en w_t . Puede verificarse entonces que las restricciones (2) y (3) son equivalentes a las restricciones

de conservación de flujo sobre los nodos w_1, \dots, w_t y v_1, \dots, v_t , respectivamente. Las restricciones (4) y (5) equivalen a las restricciones de flujo mínimo sobre los arcos. Como $u_a = +\infty, \forall a \in A$, las restricciones de capacidad máxima son redundantes. Finalmente, al definir M_t e I_t de esta manera, los valores obtenidos para C_t y E_t corresponden al flujo sobre los arcos de A_1 y A_2 , respectivamente; y el costo de la solución dado por (1) es igual al costo del flujo. Por otra parte, es fácil constatar que toda solución al PGSC puede ser usada para definir un flujo factible en R con igual costo empleando la misma idea anterior.

Como los valores del flujo de caja diario no pueden predecirse con exactitud, ni siquiera para horizontes de tiempo pequeños, el problema de gestión de saldo en caja del BCE es un problema de optimización bajo incertidumbre. Por otra parte, este problema requiere de la toma de decisiones secuenciales, donde las decisiones tomadas en un período influyen sobre los períodos subsiguientes, lo que sugiere el empleo de un modelo de programación estocástica multietapa.

3. Modelo con re-curso multietapa

En un modelo con re-curso multietapa para el PGSC, cada escenario s se representa por un vector (y_1, y_2, \dots, y_T) de observaciones para los flujos netos diarios dentro del horizonte de planificación. Con el fin de tener un número finito de variables en el modelo, se asume que el flujo de dinero para un día t puede tomar valores únicamente de un conjunto finito \mathbb{Y}_t . Es decir, $y_t \in \mathbb{Y}_t, \forall 1 \leq t \leq T$ con $|\mathbb{Y}_t| =: k_t \in \mathbb{N}$. Las variables de decisión del modelo representan las inversiones o pedidos a realizarse al final de cada día, dentro del horizonte de planificación y bajo cada escenario posible. Terminado el primer día se presentan k_1 escenarios posibles, de acuerdo al valor y_1 del flujo de dinero registrado en ese día. En cada uno de estos escenarios, se debe determinar el monto de la inversión para el primer día. De manera similar, al final del segundo día se tendrá $k_1 k_2$ escenarios posibles, de acuerdo a los valores registrados para $(y_1, y_2) \in \mathbb{Y}_1 \times \mathbb{Y}_2$. Representaremos por $I_1(y_1)$ y $M_1(y_1)$ a los montos de inversión y pedido respectivamente para el primer día y con $I_2(y_1, y_2)$ y $M_2(y_1, y_2)$ a los montos de inversión y pedido respectivamente para el segundo día. Prosiguiendo de esta forma, se obtiene un modelo con $\prod_{t=1}^T k_t$ variables de decisión de la forma $I_t(y_1, \dots, y_t)$ y $M_t(y_1, \dots, y_t)$ donde $(y_1, \dots, y_t) \in \mathbb{Y}_1 \times \dots \times \mathbb{Y}_t \forall 1 \leq t \leq T$. Asociado a los montos de inversión y pedido están valores de saldo diario en caja y en el extranjero definidos como $C_t(y_1, \dots, y_t)$ y $E_t(y_1, \dots, y_t) \forall 0 \leq t \leq T$. Denotaremos por $p(y_1, \dots, y_t)$ a la probabilidad de que el escenario (y_1, \dots, y_t) ocurra. Es posible formular entonces el PGSC como el siguiente programa multietapa con re-curso:

$$\begin{aligned}
\text{máx } \mathbb{E}[U] &= \sum_{(y_1, \dots, y_T) \in \mathbb{Y}_1 \times \dots \times \mathbb{Y}_T} p(y_1, \dots, y_T) \\
&\quad \left[\sum_{t=1}^T [r_t E_t(y_1, \dots, y_t) - \right. \\
&\quad \left. c_t^I I_t(y_1, \dots, y_t) - c_t^M M_t(y_1, \dots, y_t)] \right] \\
\text{s.r} \\
\text{(PEGSC)} \quad &E_t(y_1, \dots, y_t) = E_{t-1}(y_1, \dots, y_{t-1}) + \\
&I_{t-2}(y_1, \dots, y_{t-2}) - M_t(y_1, \dots, y_t), \\
&\forall (y_1, \dots, y_t) \in \mathbb{Y}_1 \times \dots \times \mathbb{Y}_t, \forall t = 1, \dots, T \\
&C_t(y_1, \dots, y_t) = C_{t-1}(y_1, \dots, y_{t-1}) + \\
&Y_t(y_1, \dots, y_t) - I_t(y_1, \dots, y_t) + \\
&+ M_{t-2}(y_1, \dots, y_{t-2}), \\
&\forall (y_1, \dots, y_t) \in \mathbb{Y}_1 \times \dots \times \mathbb{Y}_t, \forall t = 1, \dots, T \\
&C_t(y_1, \dots, y_t) \geq L_t, \\
&\forall (y_1, \dots, y_t) \in \mathbb{Y}_1 \times \dots \times \mathbb{Y}_t, \forall t = 1, \dots, T \\
&I_t(y_1, \dots, y_t), M_t(y_1, \dots, y_t), E_t(y_1, \dots, y_t) \geq 0, \\
&\forall (y_1, \dots, y_t) \in \mathbb{Y}_1 \times \dots \times \mathbb{Y}_t, \forall t = 1, \dots, T
\end{aligned}$$

donde $\mathbb{E}[U]$ denota la esperanza de la utilidad y $M_{-1} = I_{-1} = M_0 = I_0 = 0$.

Notar que el tamaño del problema es proporcional al número de escenarios. El número de escenarios, a su vez, crece explosivamente conforme aumentan el número de períodos y el tamaño de los conjuntos \mathbb{Y}_t . Por otra parte, esta formulación requiere que el flujo de dinero para cada día tenga una función de distribución de probabilidad discreta, y sobre un conjunto finito de valores. Este modelo estocástico permite conservar la no anticipatividad de las decisiones, ya que marca la dependencia de las decisiones con el escenario en cada uno de los períodos. Desafortunadamente, la aplicabilidad práctica del mismo es limitada, debido a que los horizontes de tiempo considerados en instancias reales ($T \geq 30$ días) conducirían a programas lineales con una cantidad astronómica de variables (en el orden de 10^{20}), aún asumiendo distribuciones de probabilidad exageradamente simples ($k_t = 2, \forall t$) para la variable aleatoria del flujo neto de caja Y_t .

4. Algoritmos en-línea

La elevada complejidad del modelo estocástico multi-etapa propuesto en la última sección hace imposible su implementación computacional. Un enfoque de solución alternativo consiste en el empleo de algoritmos de optimización en-línea. Se describen a continuación nueve algoritmos en-línea de tipo heurístico, para determinar cuándo y cuánto transferir desde/hacia el extranjero en base al saldo actual en caja. Estos algoritmos pueden agruparse en tres categorías: los

algoritmos de *bandas fijas*, cuya idea fundamental consiste en establecer bandas máximas y mínimas para el valor del saldo diario y tomar las acciones correctivas cuando el saldo escapa de la región permitida; algoritmos de *bandas móviles*, que son generalizaciones de los primeros; y finalmente un algoritmo que emplea un *modelo estocástico* simplificado para la toma de decisiones. Los consultores del Banco Central sugirieron originalmente el empleo del algoritmo de cuatro bandas fijas que consideraremos a continuación.

El algoritmo **4-Bandas** transfiere dinero al exterior cada vez que el saldo en caja supera un valor límite $b_{\text{máx}}$ conocido como *banda máxima* y retira dinero del exterior cuando este cae por debajo de una cierta *banda mínima* $b_{\text{mín}}$. En el primer caso, el monto a invertir es la diferencia entre el saldo en caja y una *banda intermedia alta* b_{high} , mientras que el monto a pedir se calcula a partir de la diferencia entre una *banda intermedia baja* b_{low} y el saldo en caja. El funcionamiento de 4-Bandas se detalla en el cuadro Algoritmo 5.1.

 ENTRADA:

C : saldo actual en caja; E : saldo actual en el exterior y L : saldo mínimo.

SALIDA:

I : monto a invertir en el extranjero y M : monto a retirar del extranjero.

PARÁMETROS DE CALIBRACIÓN:

$b_{\text{máx}}$, $b_{\text{mín}}$: límites superior e inferior para el saldo en caja.

b_{low} , b_{high} : bandas intermedias baja y alta.

se asume que $L < b_{\text{mín}} < b_{\text{low}} < b_{\text{high}} < b_{\text{máx}}$.

```

.   si  $C > b_{\text{máx}}$  entonces
.        $I := C - b_{\text{high}}$ ;    $M := 0$ 
.   caso contrario, si  $C < b_{\text{mín}}$  entonces
.        $M := \min\{b_{\text{low}} - C, E\}$ ;    $I := 0$ 
.   caso contrario
.        $I := 0$ ;    $M := 0$ 
.   fin si

```

 Algoritmo 5.1: 4-BANDAS.

Una variación de este esquema la constituye, el algoritmo **2-Bandas**, el cual invierte una cantidad fija a_1 en el extranjero cada vez que el saldo en caja supera el valor límite de la banda máxima $b_{\text{máx}}$ y retira del extranjero una cantidad fija a_2 cuando el saldo en caja cae por debajo de la banda mínima $b_{\text{mín}}$. Tanto en 4-Bandas como en 2-Bandas los montos de los retiros están condicionados por el saldo en el extranjero.

El algoritmo **Lineal** trabaja de manera similar a 2-Bandas con la diferencia de que los montos de inversión y retiros no son constantes sino que dependen linealmente de la diferencia entre el saldo en caja y las bandas. Así, cuando el saldo es superior a la banda máxima, se envía la cantidad $f_1(x) = a_1x$, donde a_1 es un *factor de inversión constante* y x es la diferencia entre el saldo en caja y el valor de la banda máxima. Si el saldo en caja es inferior a la banda mínima se realiza un pedido por el monto $f_2(x) = a_2x$, donde a_2 es un *factor de retiro constante* y x es la diferencia entre la banda mínima y el saldo en caja. De esta manera, las inversiones realizadas son más grandes conforme el saldo

en caja es más elevado y se retiran mayores montos de dinero cuando el saldo en caja es bastante inferior a la banda mínima. Los montos máximos de retiros e inversiones están condicionados por los saldos en el extranjero y en caja, respectivamente. El funcionamiento de Lineal se detalla en el cuadro Algoritmo 5.2.

ENTRADA:

C : saldo actual en caja; E : saldo actual en el exterior y L : saldo mínimo.

SALIDA:

I : monto a invertir en el extranjero y M : monto a retirar del extranjero.

PARÁMETROS DE CALIBRACIÓN:

$b_{\text{máx}}$, $b_{\text{mín}}$: límites superior e inferior para el saldo en caja.

a_1 , a_2 : factores de inversión y retiro.

Se asume que $L < b_{\text{mín}} < b_{\text{máx}}$

```

.   si  $C > b_{\text{máx}}$  entonces
.        $I := \text{mín}\{a_1(C - b_{\text{máx}}), C - L\}; \quad M := 0$ 
.   caso contrario, si  $C < b_{\text{mín}}$  entonces
.        $M := \text{mín}\{a_2(b_{\text{mín}} - C), E\}; \quad I := 0$ 
.   caso contrario
.        $I := 0; \quad M := 0$ 
.   fin si

```

Algoritmo 5.2: LINEAL.

El algoritmo **Cuadrático** es similar al algoritmo Lineal, pero los montos a enviar o retirar se determinan mediante una función cuadrática. Cuando el saldo es superior a la banda máxima se envía al exterior la cantidad $f_1(x) = a_1x^2$, donde a_1 es un factor de inversión y x es la diferencia entre el saldo en caja y el valor de la banda máxima. De igual forma, si el saldo en caja es inferior a la banda mínima se realiza un pedido por el monto de $f_2(x) = a_2x^2$, donde a_2 es el factor de retiro y x es la diferencia entre la banda mínima y el saldo en caja.

Trabajar con bandas máxima y mínima constantes puede resultar muy poco flexible en algunas instancias prácticas. Esto motivó considerar algoritmos que permitan reajustar los valores de las bandas dinámicamente, a partir de un *saldo base* en caja.

4-Bandas Móvil es similar a 4-Bandas excepto que los valores de las cuatro bandas se fijan respecto a un saldo base variable. El algoritmo tiene cuatro parámetros de calibración A_1 , A_2 , B_1 y B_2 . En cada ejecución, recibe como datos de entrada el saldo en caja y un saldo base \tilde{L} . 4-Bandas móvil decide invertir una cantidad igual a la diferencia entre el saldo en caja y la banda intermedia alta $B_1 + \tilde{L}$ cuando el saldo en caja supera la banda máxima $A_1 + \tilde{L}$. Por el contrario, si el saldo en caja es inferior a la banda mínima $A_2 + \tilde{L}$, el algoritmo retira del extranjero un monto determinado por la diferencia entre la banda intermedia baja $B_2 + \tilde{L}$ y el saldo en caja. Este esquema se detalla en el cuadro Algoritmo 5.3.

2-Bandas Móvil trabaja de manera similar que 2-Bandas, con la única diferencia de que los valores de las bandas máxima y mínima no son parámetros fijos, sino que se calculan en función de un saldo base. El algoritmo 2-Bandas Móvil invierte una cantidad fija a_1 en el extranjero cuando el saldo en caja supera el valor de un saldo base \tilde{L} más un monto A_1 y retira una cantidad fija a_2 cuando el saldo en caja cae por debajo del saldo base más una cantidad A_2 .

ENTRADA:

C : saldo actual en caja; E : saldo actual en el exterior; \tilde{L} : saldo base y L : saldo mínimo.

SALIDA:

I : monto a invertir en el extranjero y M : monto a retirar del extranjero.

PARÁMETROS DE CALIBRACIÓN:

A_1, A_2, B_1 y B_2 tal que $A_2 < B_2 < B_1 < A_1$.

```

.   si  $C > \tilde{L} + A_1$  entonces
.        $I := C - (\tilde{L} + B_1); \quad M := 0$ 
.   caso contrario, si  $C < \tilde{L} + A_2$  entonces
.        $M := \min\{(\tilde{L} + B_2) - C, E\}; \quad I := 0$ 
.   caso contrario
.        $I := 0; \quad M := 0$ 
.   fin si

```

Algoritmo 5.3: 4-BANDAS MÓVIL.

Finalmente, los algoritmos **Lineal Móvil** y **Cuadrático Móvil** presentan una generalización similar de los esquemas expuestos en los algoritmos Lineal y Cuadrático, respectivamente. En ambos casos, los valores de las bandas mínima y máxima se ajustan dinámicamente en función de un saldo base que debe ser definido diariamente.

Todos los algoritmos descritos hasta aquí tienen una característica en común: Sus decisiones acerca del monto de dinero a enviar o pedir están basados únicamente en el saldo actual en caja (además del saldo base, para el caso de los algoritmos con bandas móviles). Son métodos sencillos, fáciles de implementar y eficientes computacionalmente. Sin embargo, el uso limitado de información de entrada puede tener un impacto negativo sobre la calidad de la solución. Es natural preguntarse si el empleo de técnicas estocásticas puede ayudar a obtener soluciones más robustas.

El algoritmo **Estocástico** determina el monto diario a transferir a partir de la solución del modelo de programación estocástica para el PGSC presentado en la Sección 3 para un horizonte de planificación de h días. Así, la información de entrada es un conjunto S de escenarios para los flujos netos de caja en los siguientes $h - 1$ días, conjuntamente con sus probabilidades, las tasas de retorno, las tasas por enviar/retirar dinero del extranjero y los saldos mínimos en caja; además de los saldos iniciales en caja y en el exterior. El cuadro Algoritmo 5.4 describe el funcionamiento de Estocástico.

Con el fin de mantener el tamaño del modelo dentro de límites que permitan su solución computacional, se restringen tanto el horizonte de planificación como la discretización de la distribución de probabilidad para el flujo neto en caja

diario. En las pruebas computacionales se ha elegido $h = 6$ días. Para obtener distribuciones de probabilidad para el flujo de caja en cada período se construyen intervalos de predicción a diferentes niveles de confianza, empleando modelos estadísticos de series de tiempo. Para que el tamaño del problema sea todavía manejable se consideraron para cada día t y para cada uno de los valores del conjunto \mathbb{Y}_{t-1} sólo dos nuevos intervalos para el flujo y_t con diferentes probabilidades. Los puntos medios de cada intervalo son los valores que forman el conjunto \mathbb{Y}_t y las probabilidades de ocurrencia de cada valor son las de sus respectivos intervalos de confianza. Esto conduce a un programa lineal estocástico con 32 escenarios, cuyo equivalente determinístico contiene 64 variables de decisión y 768 restricciones.

ENTRADA:

C : saldo en caja; E : saldo en el exterior; h : número de días

$L_t, t = 1, \dots, h$: saldos mínimo para los h días

$r_t, t = 1, \dots, h$: tasas de retorno para los h días

$c_t^M, t = 1, \dots, h$: tasas por retirar dinero del extranjero para los h días

$c_t^I, t = 1, \dots, h$: tasas por enviar dinero al extranjero para los h días

S : conjunto de escenarios (vectores de flujo neto en caja)

$p(s), \forall s \in S$: probabilidades de los escenarios

SALIDA:

I : monto a invertir en el extranjero; M : monto a retirar del extranjero

```

.   hacer
.        $C_0 := C, E_0 := E,$ 
.   Formular y Resolver el PGSC para  $h$  días (Sección 3).
.   Asignar
.        $M := M_1 \ I := I_1$ 
.   fin si

```

Algoritmo 5.4: ESTOCÁSTICO.

5. Resultados numéricos

Se presentan a continuación los resultados de simulaciones computacionales realizadas para medir comparativamente el desempeño de los algoritmos en-línea propuestos en la sección anterior.

A partir de registros históricos del flujo neto diario en caja provistos por el Banco Central, se construyeron en total 157 instancias de prueba con horizontes de 10, 30 y 100 días. Sobre estas instancias se corrieron cuatro variantes de cada uno de los algoritmos de bandas fijas y móviles, y tres variantes del algoritmo estocástico. Las tres variantes del algoritmo estocástico se diferencian entre sí por el modelo estadístico que emplean para estimar la distribución de probabilidad del flujo en caja. Por otra parte, las variantes de los algoritmos basados en bandas (fijas y móviles) difieren en los valores asignados a sus parámetros de calibración.

5.1. Calibración de parámetros

Un aspecto fundamental para la aplicación de los algoritmos en-línea basados en bandas es la selección de valores adecuados para los parámetros de entrada (por ejemplo; las bandas máxima y mínima). Para calibrar estos parámetros se plantea un modelo de optimización no-lineal y se consideran dos métodos numéricos de solución.

Observar que cada instancia del PGSC está caracterizada por un vector q de parámetros determinísticos que contiene el número T de días en el horizonte de estudio, las tasas de interés diarias en el extranjero r_1, \dots, r_T , los costos diarios de envío c_1^I, \dots, c_T^I , los costos diarios de retiro c_1^M, \dots, c_T^M , los saldos diarios mínimos L_1, \dots, L_T y (posiblemente) los saldos base diarios $\tilde{L}_1, \dots, \tilde{L}_T$; además de un vector y de parámetros aleatorios con los flujos diarios netos en caja y_1, \dots, y_T .

Por otra parte, considerar un algoritmo \mathcal{A} de bandas que admite k parámetros de calibración. La función $u(x, q, y)$ devuelve la utilidad obtenida por \mathcal{A} sobre una instancia específica (q, y) del PGSC cuando los parámetros de calibración del algoritmo toman los valores especificados por $x \in \mathbb{R}^k$. Notar que esta función es una variable aleatoria cuya distribución depende de y . De manera similar, se define la función de *riesgo de violación de la restricción de seguridad*

$$r(x, q, y) := \begin{cases} 1, & \text{si } C_t < L_t, \text{ para algún } t \in \{1, \dots, T\}, \\ 0, & \text{caso contrario.} \end{cases}$$

Si la distribución de y se supone conocida, es posible estimar valores para

$$\begin{aligned} \bar{u}(x, q) &= E_y u(x, q, y) \\ \bar{r}(x, q) &= E_y r(x, q, y) \end{aligned}$$

en base a los cuales se define puntualmente la función

$$f(x, q, \epsilon) = \begin{cases} \bar{u}(x, q) & \text{si } \bar{r}(x, q) < \epsilon, \\ -\infty & \text{en otro caso.} \end{cases}$$

El problema de calibración de parámetros para \mathcal{A} consiste en maximizar f para valores fijos de q y ϵ , asumiendo que y sigue una distribución de probabilidad determinada. Esta tarea fue realizada empleando dos métodos numéricos alternativos: el algoritmo de Nelder-Mead [23, 24] y el algoritmo de descenso profundo [5].

Para evaluar las funciones \bar{u} y \bar{r} en un punto dado se llevaron a cabo simulaciones computacionales exhaustivas generando un alto número de vectores aleatorios.

Los datos determinísticos del problema se fijaron en base a valores provistos por el Banco Central: tasa de interés $r = 0,00015$, tasa por transferencias (envíos y retiros) $c = 0,0002$, saldo en caja inicial $C_0 = 140,844$ millones de dólares y saldo exterior inicial de $E_0 = 20$ millones de dólares. El flujo neto promedio fue generado empleando tres distribuciones de probabilidad obtenidas a partir de modelos de series de tiempo aplicadas sobre el registro histórico del Banco Central: Sarima (SA), Impulso (IM) y Sarima-Impulso (SI). Se consideró además una distribución Normal (N). El saldo mínimo fue provisto por el Banco Central. El valor T del horizonte de estudio fue fijado sucesivamente a 10, 30 y 100

días, y el valor utilizado para ϵ en todos los casos fue de 0,05.

Los valores calibrados para los parámetros de los algoritmos de bandas fijas para los horizontes de 10 y 30 días tratan de colocar la banda mínima alrededor del saldo mínimo promedio de 73,8 y a partir de esta establecen la banda máxima. Conforme el horizonte crece, los algoritmos de bandas elevan los valores de sus parámetros, adoptando políticas más conservadoras. Los parámetros calibrados para los algoritmos de bandas fijas tratan en su mayoría de mantener el nivel del saldo en caja ligeramente mayor al saldo mínimo.

El tiempo que cada método tarda en encontrar los parámetros óptimos depende de la distribución de probabilidad empleada para el flujo neto de caja. Sarima y Sarima-Impulso requieren de mayor tiempo debido a que estas distribuciones de probabilidad explican una mayor variabilidad del flujo neto.

El número promedio de iteraciones requeridas para encontrar los valores óptimos de los parámetros de los algoritmos es de 107, con un tiempo promedio de 15 minutos. Durante la optimización, se ejecutan un promedio de 17 millones de simulaciones numéricas. En todos los casos, los valores obtenidos por el método de Nelder-Mead son mejores a aquellos encontrados por el algoritmo de descenso profundo.

5.2. Desempeño sobre instancias reales

Para medir el desempeño de los algoritmos en-línea se resolvieron instancias reales que fueron extraídas de una base de datos de registros históricos de flujo de caja en el Banco Central, para el período comprendido entre el 5 de febrero del 2001 y el 4 de agosto del 2005. Se consideraron horizontes de tiempo de diez, treinta y cien días.

De cada uno de los ocho algoritmos de bandas consideramos cuatro variantes, determinadas por los valores obtenidos para los parámetros de calibración con cada una de las cuatro distribuciones de probabilidad del flujo neto de caja, y un horizonte de estudio correspondiente al horizonte de tiempo de la instancia. Del algoritmo Estocástico se probaron tres variantes de acuerdo al modelo estadístico utilizado para proyectar el flujo en caja: Estocástico SA, Estocástico IM y Estocástico SI. Como ya se indicó en la Sección 3 con el fin de mantener un número pequeño de escenarios, se fijó para el modelo estocástico un horizonte de $h = 6$ días.

Se realizaron simulaciones para 115 instancias reales con horizontes de 10 días, 34 instancias con horizontes de 30 días y 8 instancias con horizontes de 100 días. Sobre cada instancia se corrieron las 35 variantes de los algoritmos en-línea, registrando la utilidad u obtenida al final del período y el número de días (de haberlos) en los cuales el saldo en caja descendió por debajo del nivel mínimo aceptable, a los que se designó como *días malos*. A continuación, el problema fuera-de-línea correspondiente fue resuelto empleando un algoritmo de flujos de costo mínimo. Se obtuvo así la utilidad óptima u^* bajo información perfecta. Este valor se usó como criterio de comparación para evaluar la calidad de las soluciones de los distintos algoritmos. Existe, sin embargo, un inconveniente: debido a la presencia de días malos, las soluciones de los algoritmos en-línea pueden no ser factibles para el problema fuera-de-línea y por lo tanto alcanzar valores de utilidad superiores a u^* . Fue necesario, por lo tanto, *corregir* las solu-

Algoritmo	<i>gap</i> promedio	días malos promedio
Horizonte de 10 días		
Estocástico IM	0,27	1
Estocástico SI	0,28	1
Lineal SI	0,33	1
2-Bandas SI	0,35	1
Lineal M. SI	0,36	0
4-Bandas SI	0,37	1
Cuadrático SI	0,37	0
4-Bandas M. SI	0,39	0
Estocástico SA	0,40	0
2-Bandas IM	0,43	0
Horizonte de 30 días		
Estocástico IM	0,21	3
Estocástico SA	0,37	1
Cuadrático SI	0,40	0
Lineal M. SI	0,41	0
Cuadrático M. SI	0,43	0
Lineal SI	0,45	0
Lineal M. IM	0,45	0
4-Bandas M. SI	0,46	0
2-Bandas M. SI	0,46	0
4-Bandas SI	0,470	0
Horizonte de 100 días		
Estocástico IM	0,11	18
Estocástico SI	0,12	15
Estocástico SA	0,23	7
Lineal M. SI	0,33	1
2-Bandas M. SI	0,34	1
Lineal M. IM	0,35	1
Lineal SI	0,36	2
4-Bandas SI	0,37	2
2-Bandas M. IM	0,37	1
Cuadrático SI	0,38	2

Cuadro 1: Desempeño de los 10 mejores algoritmos para instancias de 10, 30 y 100 días.

ciones en-línea añadiendo con una penalización los retiros de dinero necesarios para evitar violaciones de la restricción de seguridad. El valor \hat{u} de la solución corregida se empleó finalmente para calcular una brecha de optimalidad (*gap*):

$$\text{gap} = \frac{u^* - \hat{u}}{u^*},$$

usada como indicador del desempeño del algoritmo. Notar que este valor mide la diferencia relativa entre la utilidad (corregida) obtenida mediante la aplicación del algoritmo y la utilidad que podría obtenerse si fuera posible anticipar el flujo de caja en el futuro. En otras palabras, es un indicador del costo relativo de la incertidumbre. Para las instancias consideradas, este valor varió entre 3 % y 90 %

El Cuadro 1 resume el comportamiento promedio de los algoritmos que alcanzaron los mejores resultados en cada uno de los tres tipos de pruebas (10, 30 y 100 días). En la mayoría de instancias, las variantes del algoritmo Estocástico obtuvieron las mejores soluciones, con los valores *gap* promedio más bajos. Sin embargo, son los algoritmos que presentan también la mayor cantidad de días malos, lo que los convierte en los algoritmos con más riesgo. El resto de algoritmos tienen valores de *gap* promedio significativamente más elevados, aunque con un menor número de días malos.

Los resultados detallados de las pruebas, así como el código fuente del programa utilizado durante las simulaciones y una interfaz gráfica para visualizar el desempeño de los algoritmos están disponibles vía Internet [30].

6. Conclusiones

El problema de Gestión de Saldo en Caja es un problema en-línea práctico que presenta dificultades inherentes a su naturaleza estocástica. Un inconveniente común es que a menudo se realizan retiros en base al decaimiento del saldo en caja, pero mientras las transacciones se efectivizan el saldo puede recuperarse debido a depósitos locales. Como consecuencia, se tendrá un saldo en caja muy alto y deberá volver a enviarse el dinero de vuelta, causando únicamente costos de transferencia inútiles. Aún peor, en ocasiones pueden realizarse inversiones en base al crecimiento esporádico del saldo en caja, situación que puede revertirse debido a retiros en los días subsiguientes, poniendo en riesgo la liquidez del sistema.

La solución óptima para el problema satisface la siguiente propiedad: se puede observar que al realizar una inversión I_t en el día t no realizan retiros de dinero durante los $k = \lceil \frac{c_t^I + c_t^M}{r_t} \rceil + 1$ días siguientes. La razón es que si se va a utilizar una cantidad de dinero previamente enviada a la cuenta del extranjero, los retornos de la misma deberían por lo menos pagar los costos de transferencia, y esto recién se cumple cuando el dinero ha estado depositado durante k o más días.

Los algoritmos de bandas fijas resultan ser poco flexibles ante los cambios del saldo mínimo. Con los mismos parámetros, un algoritmo puede resultar demasiado riesgoso en algunos días y en otros simplemente invertir cantidades de

dinero pequeñas y pedir cantidades sobredimensionadas. Estos problemas son superados por los algoritmos de bandas móviles, los cuales adaptan sus decisiones al valor del saldo base y pueden reaccionar por tanto ante variaciones en el saldo mínimo.

En general, las variantes del algoritmo Estocástico resultaron obtener los mejores valores para el gap. Esto es debido a que este algoritmo no toma decisiones basadas únicamente en los saldos exterior y en caja que se presentan día a día; por el contrario sus decisiones tienen presente lo que podría suceder en los subsiguientes $h - 1$ días, y consideran además todas las variables del problema como son las tasas de retorno, las tasas por enviar/retirar dinero, los saldos mínimos, los saldos en el extranjero y en caja disponibles, y principalmente la inclusión de la incertidumbre por medio de los escenarios para el flujo neto. Sin embargo las variantes de Estocástico también resultaron ser los algoritmos más riesgosos. Esto es debido a la presencia de los errores en las estimaciones del flujo de dinero, los cuales van aumentando con el horizonte de planificación. Los modelos de distribución en algunas ocasiones sobrestimaron el flujo de dinero y así el algoritmo decidió realizar inversiones por montos altos de dinero, con lo cual el saldo en caja decayó debajo del saldo mínimo aceptable.

Referencias

- [1] John R. Birge & Francois Louveaux. *Introduction to Stochastic Programming*. Springer(1997).
- [2] G.B Datzig, “Linear programming under uncertainty,” *Management Science* 1 (1955) pp. 197-206.
- [3] G. B. Dantzig. Planning under uncertainty. *Annals of Operations Research*, 85:preface, 1999.
- [4] E.M.L Beale, “On minimizing a convex function subject to linear inequalities,” *J. Royal Statistical Society, Serie B* 17 (1955) pp. 173-184.
- [5] L.Armijo, *Minimization of functions having Lipschitz-continuous first partial derivatives*, Pacific J.Math,(1966),pp 1-3.
- [6] Sven O. Krumke & Tjark Vredeveld. *Introduction to Online Optimization*. March 2004
- [7] John H. Mathews & Kurtis K. *Numerical Methods Using Matlab*, 4th Edition.(2004)
- [8] Allan Borodin & Ran El-Yaniv, *Online Computation and Competitive Analysis*. Cambridge University, 1998.
- [9] E. Koutsoupias and C. Papadimitriou, *Beyond Competitive Analysis*, Proceedings of the 35th Annual IEEE Symposium on the Foundations of Computer Science,1994,pp.394-400.
- [10] A.Madasky, “Inequalities for stochastic linear programming problems,” *Management Science* 6 (1960) pp.197-204.
- [11] Sequeira, Sebastián Eloy. *Real Time Evolution (RTE) for on-line optimization of continuous and semi-continuous chemical processes*. Universitat UPC. Enginyeria Química.
- [12] H.I. Gassmann, *The SMPSS format for stochastic linear programs* School of Business Administration, Dalhousie University, Canada (<http://myweb.dal.ca/gassmann/smpps2.htm>)
- [13] M.O. Ball, T.L Magnanti, C.L. Monma G.L Nemhauser, *network models*, Handbooks in operations research and management science. volumen 7, (1995) Elsevier Science B.V.All, Amsterdam, The Netherlands.
- [14] Muñoz Martos, María del Mar (2003) Programación estocástica : algunas aportaciones teóricas y computacionales. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- [15] G.L. Nemhauser A.H.G. Rinnooy Kan M.J. Todd Eds., *Handbooks in OR & MS, Vol 1, Optimization*. Elsevier Science Publishers B.V (North-Holland) 1989. Chap VIII, Roger Roger J. -B. Wets. 573-574.
- [16] D.P. Heyman, M.J. Sobel, Eds., *Handbooks in OR & MS, Stochastic Models*. Vol 2, Elsevier Science Publishers B.V (North-Holland)1990.

- [17] Charnes and W.W. Cooper, "Chance-constrained programming", *Management Science* 5 (1959) pp. 73-79
- [18] A. Prékopa, *Stochastic Programming* (Kluwer Academic Publishers, Dordrecht, Netherlands,1995).
- [19] Mgr.Martin Šmid, *On approximation of stochastic programming problems*, Charles University in Prague, Faculty of Mathematics and Physics, Department of Probability and Mathematical Statistics, 2004, Doctoral Thesis,2004.
- [20] P. Kall and D.Stoyan, "Solving stochastic programming problems with recourse including error bounds," *Math. Operationsforsch. Statist. Ser. Optim.*13(1982) pp.431-447.
- [21] A. Wald, *Statistical Decision Functions* (John Wiley, Inc. New York, NY, 1950).
- [22] Ramos Andrés y Cerisola Santiago, *Optimización Estocástica*. Universidad Pontificia Comillas. Madrid-España(2007).
- [23] J.C. Lagarias, J.A. Reeds, M. H. Wright, P. E. Wright, *Convergence Properties of the Nelder-Mead Simplex Method in Low Dimensions*, SIAM J. Optim., Vol. 9 (1998), 112-147.
- [24] J. A. Nelder and R. Mead, *A simplex method for function minimization*, Computer Journal 7 (1965), 308-313.
- [25] W. H. Press, B. P. Flannery, S. A. Teukolsky, and W. T. Vetterling, *Numerical Recipes in C*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, 1988.
- [26] Ahuja, R. K., Magnanti, T. L.,and Orlin, J. B. (1993). *Network Flows: Theory, Algorithms, and Applications*. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey.
- [27] Löbel, Andreas. MCF, *A network simplex implementation*, version 1.3.
- [28] Descargable en la pagina web de la COIN-OR,
<http://www.coin-or.org/index.html>
- [29] DIMACS(1993). The first DIMACS international algorithm implementation challenge. Available via WWW at URL <ftp://dimacs.rutgers.edu/pub/netflow>.
- [30] <http://www.math.epn.edu.ec/tesis/M-Soto>.

Polarización de un electrón relativista en presencia de un campo magnético ultra-fuerte

Oscar Andrés Lasso Andino

Escuela Politécnica Nacional, Av. Ladrón de Guevara E11 – 253, Quito – Ecuador

saulot7c@hotmail.com, oscar.lasso@epn.edu.ec

Resumen

Se hace el análisis teórico de la polarización de un electrón relativista en presencia de un campo magnético ultra fuerte, calculando los parámetros de Stokes se pasa a la comparación con publicaciones ya hechas de mediciones semi-empíricas de la polarización en campos fuertes. Haciendo énfasis en la utilización del espinor completo para los cálculos, lo que al parecer provoca una mezcla entre estados con energía positiva y estados con energía negativa, mas aún, al introducir la noción de supersimetría aparecen estados fermiónicos y bosónicos, para resolver éstos inconvenientes se plantea una interpretación basados en la interpretación transaccional de la mecánica cuántica no relativista hecha por Wheeler y Feynman. Se observa que los cálculos teóricos se acoplan bastante bien a los semi-empíricos, y mejor aún, nos dan el comportamiento de la polarización para un rango más amplio del campo y de los niveles de energía. Finalmente se analiza el comportamiento de la polarización de partículas y antipartículas en experimento del tipo Aspect, llevando a violar la desigualdad de Bell. Se establece la dicotomía entre propagaciones super-lumínicas y localización exacta, pues debemos aceptar solo uno de los dos fenómenos como real.

Introducción

El estudio del comportamiento de partículas en condiciones extremas ha sido objeto de estudio durante algunos años, sin embargo, el descubrimiento de entes físicos capaces de poseer tales intensidades de campo a puesto sobre la mesa la validez de tales estudios, en particular, en el presente trabajo se pretende efectuar un estudio del comportamiento del spin del electrón relativista en presencia de un campo magnética ultra fuerte, tanto en la parte fenomenológica como en la interpretación en el marco de la teoría cuántica ; claro está que la manera correcta de realizar tal análisis es involucrándose profundamente en el formalismo matemático de la mecánica cuántica relativista dado que los problemas filosóficos de la mecánica cuántica se heredan a la versión relativista de ésta.

Fundamentalmente se inicia definiendo el espacio de Hilbert en el que vamos a trabajar, puesto que uno de los problemas que aparece posteriormente está relacionado con la medición. Se da un tratamiento matemático con la teoría de Lebesgue de la medida.

Pretendiendo inmiscuirnos en los problemas fundamentales de la teoría cuántica se hace un estudio, que aunque elemental, pretende esbozar la relación entre las funciones de onda relativistas y la paradoja EPR. Finalmente, surgirá el problema de la localización y la acausalidad, que aunque el primero no es significativo al instante de la medición nos lleva a un estudio interesante de la teoría físico-matemática, además nos ayudará a comprender mejor la relación entre la Matemática y la Física. Nuestra interpretación se desarrolla en base al estudio tanto físico como matemático de lo que se conoce como Zitterbewegung, y que al parecer podría ser analizado o al menos enfocado a partir de la supersimetría.

La ecuación de Dirac

En 1928 Dirac dedujo una ecuación relativista para la evolución de las funciones de onda; la cual tiene densidad de probabilidad positiva, además es lineal y Lorentz covariante. Tal ecuación considera el spin de las partículas y se escribe como:

$$i\hbar \frac{\partial}{\partial t} \psi(x, t) = (c\hat{\alpha} \cdot \hat{p} + m_0 c^2 \hat{\beta}) \psi(x, t) \quad (1)$$

con:

$$\begin{aligned} \hat{\alpha}_x &= \begin{pmatrix} 0 & 0 & 0 & 1 \\ 0 & 0 & 1 & 0 \\ 0 & 1 & 0 & 0 \\ 1 & 0 & 0 & 0 \end{pmatrix} & \hat{\alpha}_y &= \begin{pmatrix} 0 & 0 & 0 & -i \\ 0 & 0 & i & 0 \\ 0 & -i & 0 & 0 \\ i & 0 & 0 & 0 \end{pmatrix} \\ \hat{\alpha}_z &= \begin{pmatrix} 0 & 0 & 1 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & -1 \\ 1 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & -1 & 0 & 0 \end{pmatrix} & \hat{\beta} &= \begin{pmatrix} 1 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 1 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & -1 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & -1 \end{pmatrix} \end{aligned} \quad (2)$$

El espacio de Hilbert para la ecuación de Dirac

Según las ecuaciones (1) y (2) el operador diferencial autoadjunto \hat{H} es una matriz 4×4 que actúa sobre las funciones a valores en \mathbb{C}^4 de $x \in \mathbb{R}^3$. Tomaremos por tanto el espacio de Hilbert:

$$\mathcal{H} = \mathcal{L}^2(\mathbb{R}^3) \oplus \mathcal{L}^2(\mathbb{R}^3) \oplus \mathcal{L}^2(\mathbb{R}^3) \oplus \mathcal{L}^2(\mathbb{R}^3) \equiv \mathcal{L}^2(\mathbb{R}^3)^4 = \mathcal{L}^2(\mathbb{R}^3) \otimes \mathbb{C}^4 \quad (3)$$

El cual consiste de vectores de cuatro componentes $\psi = (\psi_1, \psi_2, \psi_3, \psi_4)^T$, donde cada componente ψ_i es una Lebesgue-clase de equivalencia de funciones a valores complejos de variable x .

Teorema 1. El operador de Dirac para una partícula libre es esencialmente autoadjunto

en el dominio denso $C_0^\infty(\mathbb{R}^3 \setminus \{0\})$ y autoadjunto en el espacio de Sobolev $\mathcal{D}(\hat{H}) = H^1(\mathbb{R}^3)^4$, además su espectro es pura y absolutamente continuo y viene dado por:

$$\sigma(\hat{H}) = (-\infty, -mc^2] \cup [mc^2, \infty) \quad (4)$$

Puesto que el espectro del hamiltoniano de Dirac posee una parte negativa es necesario adoptar la siguiente interpretación:

Un estado $\psi \in H_{neg}$ describe a una antipartícula con energía positiva.

donde \mathcal{H}_e es el subespacio de energías negativas

Supersimetría

Lema 1. Todo operador abstracto de Dirac \tilde{H} puede ser escrito de forma unívoca como la suma de dos operadores \tilde{H}_{par} , \tilde{H}_{impar} , los cuales son simétricos en $\mathcal{D}(\tilde{H})$ (No necesariamente autoadjuntos), de modo que \tilde{H}_{impar} anticonmuta con $\hat{\kappa}$, mientras que \tilde{H}_{par} conmuta con $\hat{\kappa}$.

Definimos el *operador de Dirac con supersimetría*, el cual cabe notar, es un caso particular de los operadores abstractos de Dirac, tal operador tendrá la siguiente forma

$$\hat{H} = \hat{Q} + \hat{M}\hat{\kappa} \quad (5)$$

donde \hat{Q} es una supercaraga respecto a $\hat{\kappa}$ y \hat{M} es un operador autoadjunto positivo

El operador de Dirac en un campo magnético se escribe a continuación^[1] :

$$\hat{H}(A) = \begin{cases} c \sum_{i=1}^3 \alpha_i (\hat{p}_i - \hat{A}_i) + \hat{\beta} mc^2 & \text{si } n = 3 \\ c \sum_{i=1}^2 \sigma_i (\hat{p}_i - \hat{A}_i) + \hat{\sigma}_3 mc^2 & \text{si } n = 2 \end{cases} \quad (6)$$

el cual es esencialmente autoadjunto en $C_0^\infty(\mathbb{R}^3)^4$ (resp. $C_0^\infty(\mathbb{R}^2)^2$), sin restricción en el crecimiento de B o A incluso hacia el infinito

La función de onda para un electrón relativista (función de onda de Jhonson -Lippman) en presencia de un campo magnético ultra fuerte ($2.11 \cdot 10^{17}$ Teslas) se escribe como:

$$\Psi_q^\kappa(t,x) = \frac{\exp(-i\rho(\vec{p}\cdot\vec{r} - Et - p_x x))}{[2\kappa E_n(\kappa E_n + m)V]^{\frac{1}{2}}} \left(\frac{1+s}{2} \begin{pmatrix} (\kappa E_n + mc^2)v_{n-1}(\zeta) \\ 0 \\ kp_z v_{n-1}(\zeta) \\ ip_n v_n(\zeta) \end{pmatrix} \right) + \quad (7)$$

$$\frac{\exp(-i\rho(\vec{p}\cdot\vec{r} - Et - p_x x))}{[2\kappa E_n(\kappa E_n + m)V]^{\frac{1}{2}}} \left(\frac{1-s}{2} \begin{pmatrix} 0 \\ (\kappa E_n + mc^2)v_n(\zeta) \\ -ip_n v_{n-1}(\zeta) \\ p_z v_n(\zeta) \end{pmatrix} \right)$$

donde se ha hecho $p_n = (2neB)^{\frac{1}{2}[2][3]}$

Polarización del electrón relativista

Usando la ecuación de onda (7) podemos calcular el valor medio del spin, los resultados obtenidos son:

$$S_x = \frac{(m^2 c^2 + 2kE_n m + ikp_z (2neB)^{\frac{1}{2}})}{4E_n^2 + 4E_n m} v_n v_{n-1} \quad (8)$$

$$S_y = \frac{p_z (2neB)^{\frac{1}{2}} s}{(kE_n^2 + E_n m)V} v_n v_{n-1} \quad (9)$$

$$S_z = \frac{1}{2E_n^2 + 2kE_n m} \left(\frac{(1+s^2)}{2} 2(m^2 c^2 + p_z^2 c^2 + neB) + \frac{(1-s^2)}{4} (2neB) \right) v_{n-1}^2(\zeta) - \quad (10)$$

$$\frac{1}{2E_n^2 + 2kE_n m} \left(\frac{(1-s^2)}{4} 2(m^2 c^2 + p_z^2 c^2 + neB) + \frac{(1+s^2)}{4} (2neB) \right) v_n^2(\zeta)$$

$$I = \frac{1}{2E_n^2 + 2kE_n m} \left(\frac{(1+s^2)}{2} 2(m^2 c^2 + p_z^2 c^2 + neB) + \frac{(1-s^2)}{4} (2neB) \right) v_{n-1}^2(\zeta) + \quad (11)$$

$$\frac{1}{2E_n^2 + 2kE_n m} \left(\frac{(1-s^2)}{4} 2(m^2 c^2 + p_z^2 c^2 + neB) + \frac{(1+s^2)}{4} (2neB) \right) v_n^2(\zeta)$$

Con tales cálculos efectuados podemos observar el comportamiento de los parámetros de Stokes, incluso para n grande (Gráficos 1,2,3). Sin embargo es necesario analizar profundamente la validez de estos, y uno de los campos que se presta para hacerlo, debido a la magnitud de los campos que ahí se manejan es la astrofísica. Reconociendo que varios científicos a lo largo de los años han tratado de estudiar estos fenómenos, generalmente basados en suposiciones un tanto elementales, y más bien tratando de obtener curvas semi-empíricas (un ejemplo es la gráfico 4) que les permitan calcular o predecir la polarización de las estrellas.

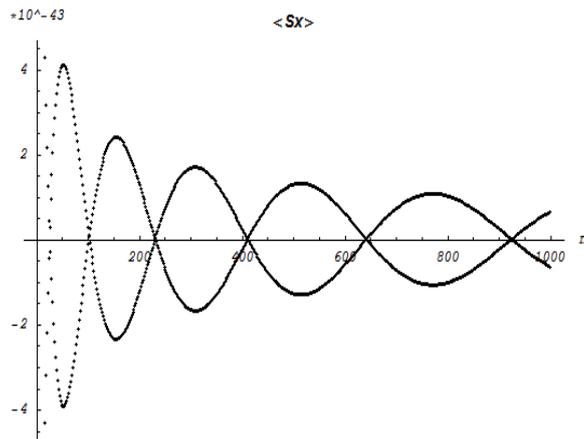


Gráfico 1. – Polarización lineal con respecto al eje x , orientado a 45° grados resp. del eje anterior

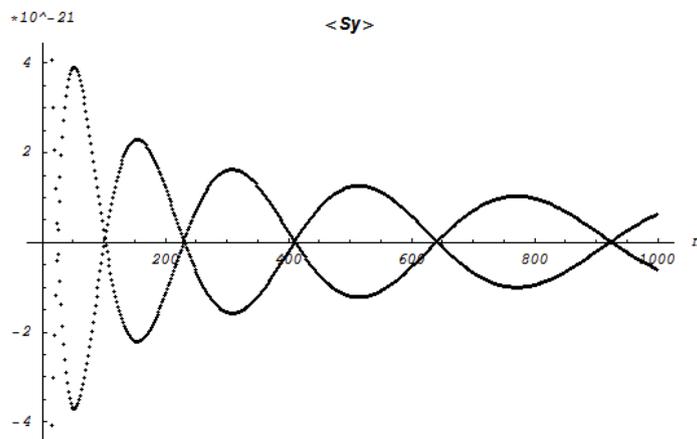


Gráfico 2. – Grado de polarización circular

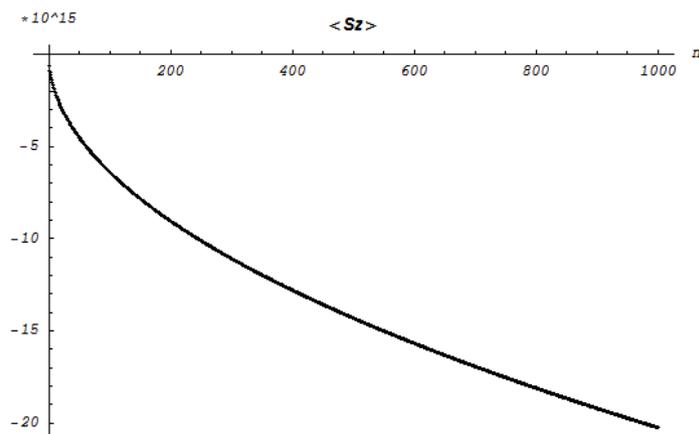


Gráfico 3. – Grado de polarización lineal con respecto al eje x y al eje y

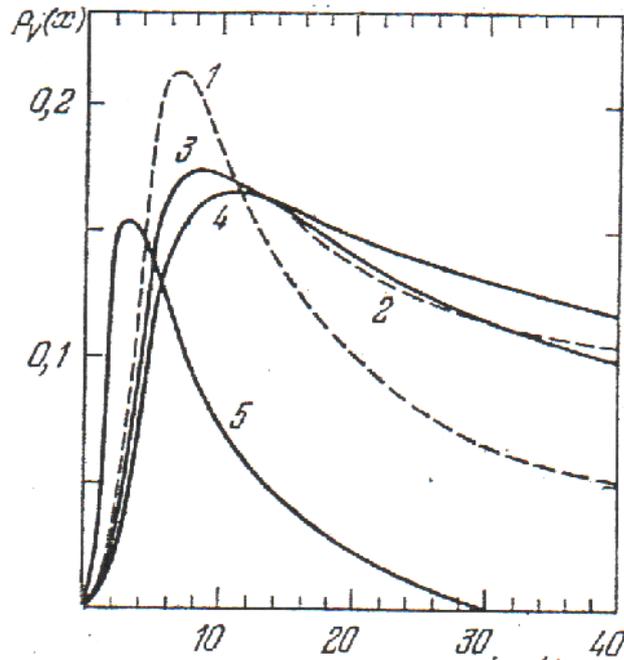


Gráfico 4. Polarización circular en función de la frecuencia para atmósferas de estrellas calientes con campo magnético fuerte (curvas semi-empíricas)^[34]

El Zitterbewegung

Como se conoce, la derivada temporal del operador velocidad en teoría cuántica relativista viene dado por:

$$\frac{d}{dt}c\hat{\alpha}(t) = \exp(iHt)i[H, c\hat{\alpha}(t)]\exp(-iHt) = 2iH\exp(2iHt)(c\hat{\alpha} - c^2\hat{p}H^{-1}) \quad (12)$$

De (13) se calcula

$$c\hat{\alpha}(t) = c^2\hat{p}H^{-1} + F(t) \quad (13)$$

con

$$F(t) = \exp(2iHt)(c\hat{\alpha} - c^2\hat{p}H^{-1}) \quad (14)$$

Podemos observar claramente que la velocidad oscila al rededor del valor medio $c^2\hat{p}H^{-1}$ el cual es justamente el operador de velocidad clásico. Éste fenómeno de oscilación se suele denominar "Zitterbewegung"

para el operador posición se obtiene algo similar:

$$x(t) = x + c^2 \hat{p} H^{-1} t + \frac{1}{2iH} (\exp(2iHt) - 1) (c\hat{\alpha} - c^2 \hat{p} H^{-1}) \quad (15)$$

Del mismo modo para los operadores de momento angular se obtiene:

$$\hat{L}(t) = x(t) \wedge p = \hat{L} + \frac{1}{2iH} (\exp(2iHt) - 1) \hat{F} \wedge \hat{p} \quad (16)$$

$$\hat{S}(t) = -\frac{i}{4} \hat{\alpha}(t) \wedge \hat{\alpha}(t) = \hat{S} - \frac{1}{2iH} (\exp(2iHt) - 1) \hat{F} \wedge \hat{p} \quad (17)$$

Interpretación y Conclusiones

Consideraremos a la mecánica cuántica susceptible de ser dividida en formalismo y su interpretación, asumiremos para el propósito de éste trabajo que el formalismo de la mecánica cuántica es correcto (analizaremos ciertas excepciones) y está muy bien soportado por la evidencia experimental, por lo tanto nos enfocaremos en la interpretación de la teoría y en particular de la interpretación de Copenhagen.

Los problemas interpretativos esenciales, para nuestro trabajo, van más allá de la determinación o identificación física de ciertas herramientas y objetos matemáticos, es más bien tratar de relacionar el experimento con la teoría, incluso modificar el formalismo matemático si es necesario, para acomodar la realidad física a los cálculos. Es en éste contexto, en que los resultados (8,9,10,11) muestran que el valor medio del spin calculado con la ayuda de la función de onda de Jhonson - Lippman, toma valores tanto positivos como negativos en función de la frecuencia (en el caso de S_x y S_y) y se puede observar claramente que los máximos relativos de las gráficas se van atenuando con el aumento de n (aumento de la frecuencia relativista), evidentemente si consideramos los valores de la energía negativos se producirá el mismo comportamiento ($n \in \mathbb{Z}$).

Lo que estamos observando es una clara manifestación de lo que denominamos *Zitterbewegung*, aunque en éste caso es en función de la energía, que como se sabe el spin también se ve afectado por éste fenómeno. Sin embargo hay que recordar que el *Zitterbewegung* son fluctuaciones al rededor de un valor medio tomando como variable independiente el tiempo, es decir, necesitamos considerar la evolución temporal del operador para comprobar efectivamente estos "temblores"; hay que notar que los parámetros de Stokes fueron calculados para el sistema propio del electrón y considerando la función de onda como dependiente del tiempo, además tomamos a priori el valor $k = 1$ en la función de onda (7); lo que muestra que a pesar de que escogimos la función de onda para un electrón los valores de los parámetros de Stokes fluctúan al rededor de cero. (únicamente en el caso de S_x y S_y).

Lo que nos interesa analizar es el comportamiento asintótico de la polarización, puesto que el spin presenta *Zitterbewegung* y además fluctúa al rededor de polarización cero, y dado que estos dos tipos de fluctuaciones desaparecen cuando la energía tiende al

infinito es claro que existe algún vínculo matemático y talvez, físico que relaciona los dos fenómenos, el primer fenómeno para el operador de spin, y el segundo para el valor medio de éste en un sistema en reposo.

Ligado con el *Zitterbewegung* aparece la propagación super-lumínica; para esto tomemos un caso especial. Sea $F(B)$ la medida espectral de algún operador de posición en $\mathcal{H} = \mathcal{H}_{pos}$. Como es conocido existen estados $\psi \in \mathcal{H}, \|\psi\| = 1$, que satisfacen $(\psi, F(B)\psi) = \|F(B)\psi\|^2 = 1$, puesto que $F(B)$ es una proyección, se dice que estos estados están localizados en B . Ahora tomemos un estado ψ localizado en $B_o \subset \mathbb{R}^3$, sea B otro subconjunto localizado lejos de B_o si d es la distancia entre B y B_o entonces esperaríamos que ψ esté localizado fuera de B como mínimo al tiempo $\frac{d}{c}$ (el tiempo en que una señal de luz tarda en llegar de B a B_o). Puesto que ésta probabilidad es distinta de cero para algún t arbitrario lo suficientemente pequeño, tenemos que admitir que la probabilidad de que el sistema esté fuera de B_o es; para un tiempo arbitrariamente corto, distinta de cero, es decir, aparece la propagación super-lumínica. Lo que nos lleva a concluir que las nociones de localización definidas comunmente, están en contradicción con los principios de la teoría de la relatividad

Hegerfeldt G. C. demostró^[4] que incluso si un estado esta localizado aproximadamente al tiempo $t = 0$ en una región finita del espacio, con probabilidad que decae exponencial y acotadamente fuera de la región, éste estado violará la causalidad en el futuro. es decir si queremos mantener la noción de localización debemos renunciar a una interpretación causal. Debemos puntualizar que el *Zitterbewegung* es el responsable de no poder definir un operador de posición en sentido análogo a la teoría cuántica no relativista, y aunque restringimos el dominio de los operadores solo al espacio de las energías positivas o negativas, el problema de localización, si bien por parte del *Zitterbewegung* (al considerar el operador de Newton - Wigner) fue eliminado, persiste en las definiciones de la teoría como tal.

Por un lado, mantengamos las nociones de localización así tendremos que renunciar a la propagación con velocidades menores a la de la luz, lo que nos llevará a tener una violación de la desigualdad de Bell, que fue deducida a partir de la aceptación de la existencia de variables ocultas y la localidad de la teoría. Sin embargo es necesario aclarar que la teoría cuántica relativista también debe llevar a ésta desigualdad, puesto que estamos considerando la mitad del espinor. Ahora, los parámetros de Stokes fueron calculados considerando el espinor completo, lo que significa que la polarización en éste caso fluctúa entre estados para partículas y para antipartículas.

Lo que habría que considerar es un par partícula-antipartícula y así efectuar los cálculos ya hechos en la sección 4.4.3 lo que nos llevará a encontrar que la polarización intrínseca de éste par puede ser interpretada como una variable oculta en el experimento EPR como sugeriría De Hass Paul (2004) ^[5]

Por el otro lado, mantengamos la ausencia de propagación super-lumínica lo que nos lleva a cuestionar las nociones de localización llevandonos a contradecir la definición estadística de Born uno de los pilares de la interpretación de Copenhagen, puesto que por los problemas en las nociones de localización la posición ya no es un observable mecano-cuántico en el sentido usual. Ya que tales nociones de localización influyen directamente al considerar la definición estadística de Born para un espacio de Hilbert completo es evidente que la teoría desarrollada usando la teoría de Lebesgue es incompleta, y al parecer la paradoja EPR se mantiene vigente en algún sentido hasta no dar una interpretación física al VE.

A lo largo de la Historia han existido varias interpretaciones que ayudan a aclarar los conceptos en mecánica cuántica, sin embargo, y por el momento en la historia en el que nos encontramos, tomamos como interpretación la propuesta por Wheeler y Feynman.^[6]

El elemento básico de la interpretación transaccional, es la emisión-absorción de una transacción, a través del intercambio de ondas avanzadas y retardadas, como fue descrita en principio por sus autores. Las ondas avanzadas son soluciones de la ecuación de onda electromagnética y otras ecuaciones de onda similares que contienen solo la segunda derivada en el tiempo. Las ondas avanzadas tienen valores propios característicos de energía y frecuencia negativas y se propagan en la dirección negativa del tiempo las soluciones avanzadas de la ecuación de onda electromagnética usualmente no se toman en cuenta puesto que no tienen su contraparte en el mundo físico.

Wheeler y Feynman. postularon que era posible que un electrón interaccione con las ondas avanzadas enviadas por otros electrones, los cuales absorberían en el futuro la radiación retardada. Así, este modelo puede ser utilizado para la emisión y absorción, ya no de ondas, sino de partículas masivas como los electrones. El único requerimiento para éste modelo es que las ecuaciones de onda que describen las partículas de interés , tengan soluciones retardadas y adelantadas.

El aporte principal que hacemos es mostrar como la supersimetría, aunque en un sentido elemental, no solo tiene que ver con las transformaciones entre bosones y fermiones, sino también con transformaciones entre partículas y antipartículas, aunque físicamente no está claro como se da el intercambio entre estados de energía positiva y estados de energía negativa, matemáticamente el comportamiento no es ajeno, incluso cuando restringimos el espacio de energías solo al de positivas o al de negativas. De aquí que si queremos eliminar estos problemas debemos enfocarnos en las nociones de localización, que como sabemos dan origen a la teoría de la medida de Lebesgue, puesto que el completado del espacio de funciones con derivada continua es el espacio de las funciones de Lebesgue cuadrado integrables. Quedan planteadas las preguntas ¿se puede generalizar aún más la teoría de Lebesgue? o más bien ¿la interpretación transaccional deja de lado algunos aspectos importantes sin incluir?

Estos elementos ínfimos de la interpretación transaccional nos ayudan a ver que si las antipartículas se interpretan como partículas viajando en el eje negativo del tiempo, las soluciones avanzadas de las ecuaciones podrían ser identificadas con tales antipartículas y así bajo el marco de esta interpretación interactuar partículas con antipartículas tanto en el pasado como en el futuro y considerar a la polarización de un par partícula-antipartícula como una variable oculta en la teoría de Bell, claro está, aceptando la propagación super-lumínica.

Finalmente, del cálculo de los parámetros de Stokes podemos concluir

1. Existen indicios científicos de que uno de los factores fundamentales en la generación de radiación de alta energía y polarizada son los electrones moviéndose a velocidades relativistas.
2. La polarización debido a las zonas polares de las estrellas es mayor que la de las zonas ecuatoriales.
- 3.-Existen objetos en el Universo cuya polarización se comporta como se ha descrito en los gráficos (4,5,6).
- 4.- La polarización lineal y circular debida a electrones relativistas fluctúa al rededor de cero atenuándose conforme n aumenta. Existe una especie de Zitterbewegung al rededor de n , que mezcla estados de polarización positiva y negativa, en el sistema en reposo del electrón.
- 5.- Las curvas semi-empíricas representan una parte de las curvas teóricas, se espera que si se encuentran campos mas altos la polarización se comporte como en las curvas teóricas.

Referencias

- [1] The Dirac Equation, THALLER Bernd, Springer - Verlag 1992.
- [2] G.H. Dumitrescu, Romanian Reports in Physics, Vol 56, N° 2, Pag 170-177, 2004
- [3] Exact Solution of relativistic wave equations, BAGROV V.G, GITMAN D.M, Kluwer academic publishers, 1990
- [4] Hegerfeldt Gerhard C; Violation of Causality in Relativistic Quantum Theory?; Physical Review Letters, Vol 54, N° 22, 3 June 1985
- [5] de Hass Paul J. Dirac's electron polarization can be interpreted as the hidden

variable in the EPR experiment, April, 26, 2004

[6] Cramer John; The transactional interpretation of quantum mechanics; Reviews of Modern Physics, Vol 58, No 3, July 1986

**ATTI DEL I CONGRESO ANDINO DE ESTUDIOS
DANDESCOS**
(Relazioni)

Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
6-8 ottobre 2003

Edizione a cura di PATRIZIA DI PATRE
Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Escuela Politécnica Nacional

I CONGRESO ANDINO DE ESTUDIOS DANTESCOS

Sotto l'alto patrocinio della Società Dantesca Italiana, e con l'auspicio dell'Ambasciata d'Italia in Ecuador, della Società Dante Alighieri - sede Quito, e del CONESUP (Consejo de Educación Superior).

COMITATO D'ONORE

PAOLO LEGNAIOLI – Ambasciatore d'Italia in Ecuador

FRANCESCO MAZZONI – Presidente della SDI

JOSÉ RIBADENEIRA – Rettore della PUCE

COMITATO SCIENTIFICO

MANUEL CORRALES PASCUAL – Vicerettore della PUCE

PATRIZIA DI PATRE – PUCE - E.P.N.

ROBERT HOLLANDER – Princeton University

ORGANIZZAZIONE

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
(Facultad de Comunicación, Lingüística y Literatura)

COORDINAMENTO GENERALE

PATRIZIA DI PATRE

NOTA PRELIMINARE

Il presente volume contiene il testo delle relazioni offerte dai rispettivi autori all'auditorio del *I Congreso Andino de Estudios Dantescos* (Quito, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. 6-8 ottobre 2003).

Basterà, gettando un'occhiata a queste pagine introduttorie, passare in veloce rassegna i nomi portanti delle Persone ed Istituzioni che vi figurano come agenti patrocinatori o attivi dell'Evento - autentica manifestazione fattuale del principio di Archimede -, per individuarne, su un piano di stretta causalità, le potenti e decisive "leve". La cui menzione, oltre a costituire da parte nostra l'espressione di un doveroso e grato riconoscimento, assume automaticamente, per questa ragione, anche il rango di ragione giustificatrice e di causa finale.

L'esame dei documenti renderà del resto il dovuto omaggio alla perizia degli espositori, tutti (salvo l'autrice di questa *Nota*) eccezionalmente competenti e virtuosi degni del "cimento" che suppone sempre l'esame dell'*opus* dantesco.

Un ringraziamento devoto, di speciale intensità emotiva, al Magnifico Rettore della Pontificia Universidad Católica del Ecuador, Prof. Dott. José Ribadeneira Espinosa, S.J., per il ruolo determinante assunto nell'allestimento del Congresso Andino.

Patrizia Di Patre
Editrice

LORENZO BARTOLI

Appunti sulla versione castigliana della *Vita di Dante* di Leonardo Bruni (BNM 10171), e il *Trattatello* di Boccaccio

Nel manoscritto 10171 della Biblioteca Nacional de Madrid, un manoscritto cartaceo, quattrocentesco, di piccole dimensioni (195 x 140 mm.), di cui mi sono occupato nell'ambito di un *Proyecto de Investigación* finanziato dal *Ministerio de Educación* spagnolo, denominato *Proyecto Boscán* e dedicato allo studio delle traduzioni castigliane e catalane di testi italiani dal XV secolo al 1939, sono conservate alcune traduzioni castigliane di opere di Leonardo Bruni, di carattere biografico. Fra queste, la versione castigliana delle *Vite di Dante e del Petrarca*, che occupa le carte 25-62.¹ Si tratta di un documento piuttosto significativo, sia dal punto di vista linguistico, che da quello storico-culturale, particolarmente in virtù del fatto che il manoscritto proviene dal nucleo originale della Biblioteca di don Íñigo López de Mendoza, Marchese di Santillana, ovvero dalla più importante collezione libraria privata della Castiglia quattrocentesca. (Schiff 1905).

Ciò di cui mi occuperò in questa relazione, non sarà tanto la traduzione castigliana del testo bruniano; quanto piuttosto dei rapporti che legano quella traduzione agli altri materiali danteschi raccolti dal Santillana e, particolarmente, al *Trattatello in Laude di Dante* del Boccaccio, che il Santillana possedeva nell'originale italiano (è il manoscritto 10227 della BNM). Vorrei cioè utilizzare il lavoro filologico attorno alla versione castigliana della *Vita di Dante* del Bruni per tornare ad affrontare, da una nuova prospettiva e con nuovi dati, una questione centrale negli studi sulla fortuna di Dante a Firenze fra Tre e Quattrocento, ovvero il confronto fra la biografia di Dante del Bruni e quella del Boccaccio.

È cosa nota, infatti, che la *Vita di Dante* del Bruni (1436) si propone, sin dal Proemio, come una vera e propria correzione della biografia di Dante tracciata dal Boccaccio nel *Trattatello*. Scrive infatti il Bruni nel Proemio che precede la *Vita di Dante*:

¹ Cf. Proyecto Boscán, "Bibliografía textual aplicada a las traducciones españolas de la literatura italiana (Catálogo automatizado de las traducciones literarias al castellano, 1400-1939)", finanziato dal Ministero de Educación y Cultura spagnolo e diretto Blanca Muñiz all'Università di Barcelona. Ho cercato di illustrare la rilevanza filologica e politica della versione castigliana delle *Vite* del Bruni in un articolo che apparirà nel secondo numero di "Studi rinascimentali", sottolineando, in particolare, la notevole prossimità cronologica fra l'originale del Bruni (1436) e la traduzione castigliana (1440 ca.). Il manoscritto è stato oggetto di uno studio ed edizione da parte di Mazzocchi-Pintacuda (2001).

«Avendo in questi giorni posto fine a un'opera assai lunga, mi venne appetito di volere, per ristoro dello affatica ingegno, leggere alcuna cosa vulgare. Però che, come nella mensa un medesimo cibo, così negli studii una medesima lectione continuata rincresce. Cercando adunque con questo proposito, mi venne alle mani un'operetta del Boccaccio intitolata *Della vita, costumi et studii del clarissimo poeta Dante*; la quale opera, benché da me altra volta fusse stata diligentissimamente letta, pure al presente esaminata di nuovo, mi parve che il nostro Boccaccio, dolcissimo et suavissimo huomo, così scrivesse la vita et i costumi di tanto sublime poeta come se a scrivere avessi il *Philocolo*, o il *Philostrato* o la *Fiammetta*. Però che tutta d'amore et di sospiri et di cocenti lagrime è piena, come se l'huomo nascesse in questo mondo solamente per ritrovarsi in quelle dieci giornate amorose, nelle quali da donne innamorate et da giovani leggiadri raccontate furono le *Cento Novelle*. E tanto s'infiamma in queste parti d'amore, che le gravi et substanzievoli parti della Vita di Dante lassa indietro et trapassa con silentio, ricordando le cose leggere et tacendo le gravi. Io adunque mi puosi in cuore per mio spasso scrivere di nuovo la Vita di Dante con maggiore notitia delle cose estimabili.» (Bruni-Viti, 537-38).

Questo schema oppositivo (suggerito in origine dal proprio Bruni), per il quale da una parte vi sarebbe il Dante romanizzato e sentimentale del Boccaccio, e dall'altra quello civile e politico del Cancelliere, è stato, naturalmente, oggetto di importanti studi nell'ambito della filologia dantesca e bruniana (da Dionisotti a Lanza, da Trovato a Mazzotta, alla Gualdo Rosa), al punto da diventare una sorta di topos della discussione critica. Così, mentre i filologi più attenti al Dante civile difeso dal Bruni hanno sottolineato la novità della concezione filologica bruniana (che Dionisotti definì, significativamente, «il capolavoro della critica dantesca del Quattrocento», sottolineando la continua polemica condotta dal Bruni nei confronti del Boccaccio)²; altri, come Mazzotta, hanno viceversa riabilitato la costruzione funzionale del Boccaccio, ricollegandola al proprio percorso autobiografico costruito da Dante nella *Vita Nuova*.

Il confronto fra la *Vita* ed il *Trattatello* costituisce, perciò, un passaggio obbligato negli studi della fortuna dantesca a Firenze fra Tre e Quattrocento. Ma mentre la critica si è soffermata soprattutto sulla dimensione ideologica della contrapposizione fra i due testi (il rapporto fra poesia e politica, fra finzione e storia), è mancato viceversa un confronto fra le due opere nei termini della critica del testo, costruito, cioè, sulla collazione del testo del Bruni con quello del Boccaccio. Benché infatti, del *Trattatello* in laude di Dante del Boccaccio esistano ben tre diverse versioni, nessuno degli studi che ho potuto consultare affronta la questione (secondo me invece decisiva ai fini dell'interpretazione sia del testo bruniano che di quello boccaccesco) di quale versione del *Trattatello* il Bruni avesse presente: la prima, più lunga, da collocare attorno al 1351-55; o la seconda, riscritta dal Boccaccio negli anni '60 (la terza versione del

² Cf. DIONISOTTI, 1965, 359: «L'interpretazione dantesca del Bruni in tanto era valida in quanto polemicamente capovolgeva l'interpretazione del Boccaccio e però subordinava il momento contemplativo quale che esso fosse, amoroso, filosofico, religioso, al momento attivo, dell'uomo strenuamente impegnato nell'azione politica e nella costruzione letteraria».

Trattatello, infatti, è, in verità, assai vicina alla seconda, e dal punto di vista interpretativo risulta poco determinante).

L'occasione, dunque, della compresenza, nella biblioteca del Santillana, della versione castigliana della *Vita di Dante* del Bruni e del *Trattatello in Laude di Dante* del Boccaccio (nella seconda versione), mi ha dato l'opportunità di spostare il confronto fra le due biografie di Dante, dal piano ideologico a quello critico-testuale. Collazionando, dunque, il testo del Bruni con entrambe le versioni del *Trattatello*, ho potuto determinare, in termini filologici, che il Bruni non avesse presente la prima versione del *Trattatello*, ma bensì la seconda. I *loci* più significativi per stabilire la relazione fra i tre testi, mi sembrano i seguenti:

1. In primo luogo, il titolo dell'opera del Boccaccio, citato dal Bruni nel Proemio (*Della vita, costumi, et studii del clarissimo poeta Dante*), coincide con quello della seconda versione del *Trattatello* (*Della origine, vita, costumi e studii del chiarissimo poeta Dante Alighieri di Firenze*), ma non con la prima, che presenta un titolo ampliato ed oltretutto in latino (*De origine, vita, studiis et moribus viri clarissimi Dantis Aligerii Florentini, poete illustris*).

2. In secondo luogo, nella ricostruzione della tradizione poetica che culmina con Dante, il Bruni scrive: "Cominciossi a dire in rima, secondo scrive Dante, innanzi a lui anni 150; et furono i principii in Italia Guido Guinizzelli bolognese, Guitton cavaliere gaudente d'Arezzo, et Bonagiunta da Lucca et Guido da Messina, i quali tutti Dante soverchiò di gran lunga di sententie, di pulitezza et d'elegantia et di leggiadria, intanto che è opinione di chi intende che non sarà mai huomo che Dante vantaggi in dire in rima" (Bruni-Viti, 551). Il rimando del Bruni all'*opinione di chi intende*, per affermare, in tono semi-profetico, la sempiterna superiorità poetica di Dante, non è espressione che si accompagni bene alle argomentazioni filologiche del Cancelliere. Ma il fatto è che quell'*opinione*, era appunto l'opinione riferita dal Boccaccio nella seconda versione del *Trattatello*, in cui si legge: "Delle quali [i.e. *parole rimate*], sì come manifestamente appare in sonetti, ballate, canzoni e altri stili, molte in laude di questa donna eccellentissimamente compose, e tal maestro, sospignendolo Amor, ne divenne, che, tolta di gran lunga la fama a' dicitor passati, *mise in opinion molti che niuno nel futuro esser ne dovesse, che lui in ciò potesse avanzare*" (Boccaccio-Ricci, 503, par. 30, che riprende e sviluppa *Purg. XI, 97-99*: "Così ha tolto l'uno a l'altro Guido / la gloria della lingua; e forse è nato / chi l'uno e l'altro cacerà del nido"). In tutt'altra direzione, viceversa, nel primo *Trattatello* si legge: "Come che molti vogliano lui [i.e. *tanto amore*] essere stato incitatore di quello argomento a ciò prendendo dalle cose leggiadramente nel fiorentino idioma e in rima, in laude della donna amata, e a ciò che li suoi ardori e amorosi concetti esprimesse, già fatte da lui; *ma certo io nol consento, se io non volessi già affermare l'ornato parlare essere sommissima parte d'ogni scienza; che non è vero*" (Boccaccio-Ricci, 446, par. 38). Non solo, cioè nel primo *Trattatello* non vi è alcun riferimento alle *opinioni di chi intende* circa la fortuna dell'opera poetica di Dante (che è invece nel secondo e che sarà alla base certamente delle parole del Bruni); ma c'è anche, nel passaggio fra il primo ed il secondo *Trattatello* un enfatizzare l'egemonia dell'amore alla base della vicenda poetica dantesca, esplicitamente rifiutata al contrario nella prima versione.

3. Ancora, in conclusione del paragrafo dedicato alla partecipazione di Dante a Campaldino, il Bruni scrive: “vorrei che ‘l Boccaccio nostro di questa virtù [i.e. la partecipazione alla battaglia di Campaldino] più che dello amore di nove anni avesse fatto menzione *et di simili leggerezze*, che per lui si raccontano di tanto huomo”, chiosando, poi, malignamente: “Ma che giova a dire? La lingua pur va dove il dente duole, et a chi piace il bere, sempre ragiona di vini” (Bruni-Viti, 541). Ora, nel primo *Trattatello* il Boccaccio, accanto all’amore di Dante per Beatrice, non fa riferimento ad alcuna altra *simile leggerezza*; mentre nel secondo aggiunge un paragrafo in cui sembra davvero indulgere alle leggerezze amorose del Dante ormai anziano: “Né fu solo da questo amore passionato il nostro poeta, anzi, inchinevole molto a questo accidente, per altri obietti in più matura età troviam lui sovente aver sospirato; e massimamente dopo il suo esilio, dimorando in Lucca, per una giovine, la quale egli nomina Pargoletta. E oltre a ciò, vicino allo stremo della sua vita, nell’alpi di Casentino per una alpigina, la quale, se mentito non m’è, quantunque bel viso avesse, era gozzuta” (Boccaccio-Ricci, 503-504, par. 35). Da notare, tra l’altro, che questo passo risulta strettamente legato a quanto il Boccaccio scrive nell’Introduzione alla IV Giornata del *Decameron*: in risposta a coloro i quali avevano osservato che “alla sua età non sta bene l’andare omai dietro a queste cose, cioè a ragionare di donne o a compiacer loro” (Par. 6), argomenta infatti il Boccaccio, che: “quegli che contro alla mia età parlando vanno, mostra mal che conoscano che, perché il porro abbia il capo bianco, che la coda sia verde: a’quali, lasciando il motteggiar da l’un de’ lati, rispondo che io mai a me vergogna non reputerò infino nello stremo della mia vita di dover compiacere a quelle cose alle quali Guido Cavalcanti e Dante Alighieri già vecchi e messer Cino da Pistoia vecchissimo onor si tennero, e fu lor caro il piacer loro” (par. 33). La vicinanza argomentativa fra il *Trattatello* e l’Introduzione alla IV Giornata, acquista tanto più rilievo, mi pare, in quanto limitata alla seconda versione del *Trattatello*, e dunque preziosa anche in sede di cronologia compositiva e del *Trattatello* e del *Decameron*.

Mentre abbondano dunque gli elementi che uniscono distintivamente la seconda versione del *Trattatello* con la *Vita di Dante* di Bruni, non esistono viceversa tracce di un collegamento con la prima versione. Il Bruni, quindi, quando nella sua *Vita di Dante* polemizza con il Boccaccio, non polemizza con il Boccaccio del primo *Trattatello*, bensì con quello del secondo: ciò che mi pare un risultato importante non solo sul piano strettamente filologico, essendo la questione sfuggita ai critici bruniani, ma anche perché da esso derivano una serie di implicazioni filologiche ed interpretative sulla quali vorrei ora soffermarmi.

La prima versione del *Trattatello* e la seconda, infatti, non sono affatto intercambiabili: si tratta di due scritti strutturati attorno alla medesima struttura argomentativa (e cioè, come scrisse Michele Barbi, “ch’egli (Dante) riuscì a meritare gli altissimi titoli di teologo, filosofo e poeta nonostante i continui ostacoli che ebbe agli studi per tutta la vita” (Barbi 398)), ma in realtà concepiti ed argomentati in modo assai diverso. In particolare, mentre nella prima versione del *Trattatello*, composta fra il 1351 ed il 1355 e cioè negli anni di più intensa ed attiva partecipazione politica del Boccaccio, gli ostacoli affrontati da Dante sono soprattutto di natura politica (ed infatti abbondano le invettive contro Firenze, colpevole due volte verso Dante, per l’esilio e per l’oblio); nel secondo *Trattatello*, che Boccaccio compose negli anni

'60, dopo cioè il catastrofico tentativo di congiura del 1359 che costò la morte di vari amici del Boccaccio e l'esilio di tanti altri, e che segnò la fine delle aspirazioni politiche del Boccaccio, la dimensione politica della biografia dantesca tende a scomparire ed a essere sostituita da quella sentimentale: ed infatti, mentre le invettive contro la Repubblica fiorentina o scompaiono del tutto o sono radicalmente ridimensionate, vengono al contrario sviluppate le parti sentimentali (che nella prima versione erano del tutto circoscritte), quale ad esempio quel passaggio sugli amori del Dante anziano, che ho citato poc'anzi.

Insomma, la prima versione del *Trattatello* non è affatto un'opera leggera (come saremmo portati a credere leggendo a-filologicamente la *Vita di Dante* del Bruni, e come infatti spesso si ripete nella critica), ma è anzi un'opera che io definirei addirittura militante, al collocarsi in contiguità con l'impegno politico del Boccaccio di quegli anni, fino alla disfatta del 1359. Così, quando Boccaccio scrive, nella prima versione del *Trattatello*, a proposito dei torti subiti da Dante: "Se a tutte l'altre iniquità fiorentine fosse possibile il nascondersi agli occhi di Dio, che veggono tutto, non dovrebbe questa una bastare a provocare sopra sé la sua ira? Certo sì. Chi in contrario sia esaltato, giudico che sia onesto il tacere", certamente non sta né romanzando né trattando temi leggeri: al contrario sta dando giudizio politico militante, compromesso al punto di doverlo eliminare in seguito alla disfatta della Congiura: ed infatti questo passo scompare nella seconda versione del *Trattatello*. Si tenga presente, oltretutto, che proprio nel 1350 il Boccaccio era stato inviato a Ravenna per consegnare alla figlia di Dante, suora Beatrice, un risarcimento in denaro di 10 fiorini da parte della Repubblica fiorentina, per i danni subiti dal padre (così come nel 1351 era stato inviato dal Petrarca, per comunicargli ufficialmente la revoca della condanna del padre ser Petracco e della relativa confisca dei beni). Il *Trattatello*, perciò, non nasce affatto come biografia romanzata, ma piuttosto come documento politico, contiguo all'attività amministrativa in cui era effettivamente impegnato il Boccaccio.

Il giudizio del Bruni sul *Trattatello*, quindi, è fondamentalmente esatto per la seconda versione, nella quale predominano le parti erotiche ed il romanzesco: assai meno per la prima, la cui carica politica, a mio avviso indiscutibile, appare oscurata dapprima dalle revisioni apportate dal Boccaccio, negli anni successivi alla sua disfatta politica; e quindi dal giudizio del Bruni, che appiattisce sul romanzesco del secondo *Trattatello* la concezione boccacciana di Dante, la quale viceversa nasceva, insisto, da ben altri propositi, assai più politici e militanti.

La componente politica del primo *Trattatello*, d'altra parte, appare oscurata anche all'interno degli studi boccacciani, in quanto seguendo una osservazione del Barbi, si è soliti preferire la seconda versione del *Trattatello* alla prima. Scrive, ad esempio, il Ricci - che del *Trattatello* ha curato l'edizione per l'edizione mondadoriana delle opere del Boccaccio diretta da Branca: "Giova rilevare, badando all'impostazione generale della biografia, com'egli [i.e. Boccaccio] cercò di condurre meglio, nel nuovo testo, la dimostrazione che più gli stava a cuore: che Dante meritò il titolo di poeta nonostante gli ostacoli continui agli studi durante l'intera vita" (Boccaccio-Ricci 433); ripetendo in sostanza, se non letteralmente, quanto già affermato dal Barbi, e cioè che entrambi i testi sarebbero, genericamente: "in servizio d'una dimostrazione che conclude a gran lode di Dante: e cioè ch'egli riuscì a meritare gli altissimi titoli di

teologo, filosofo e poeta nonostante i continui ostacoli che ebbe agli studi per tutta la vita” (Barbi 398). Ma fra gli ostacoli politici del primo Trattatello e quelli erotico-sentimentali del secondo, c'è in realtà un abisso: la struttura, forse, è la stessa, ma il senso profondo dei testi è radicalmente diverso, dall'impegno politico degli anni '50, in cui si iscrive il primo *Trattatello*, all'emarginazione conseguente alla fallita congiura del 1359, da cui sorge la seconda versione del *Trattatello* con l'eliminazione delle parti più scopertamente politiche e lo sviluppo viceversa della trama erotico-sentimentale.

Insomma, il Dante del Boccaccio è, almeno nella sua prima concezione, figura assolutamente politica, almeno quanto quella del Bruni, il cui intervento, perciò, non andrà considerato nella chiave dell'opposizione fra politica e poesia, quanto piuttosto precisandone i termini dell'intervento politico, ossia valutandone gli obiettivi concreti dai quali sorge la stesura della *Vita*: i quali, analogamente al Boccaccio, sono documentabili attraverso lo studio dell'attività amministrativa del Bruni cancelliere.

Già nel 1430, infatti (come sappiamo grazie agli studi di Paolo Viti sull'attività cancelleresca del Bruni) Leonardo Bruni aveva scritto alle autorità di Verona, in qualità di Cancelliere della Repubblica, per richiedere la restituzione delle ossa di Dante, in vista della costruzione di un Mausoleo in onore di Dante e del Petrarca. Ciò che dimostra, mi pare, come nella strategia amministrativa del Bruni, non solo Dante e Petrarca venivano già appaiati, così come accadrà nelle *Vite* – secondo uno schema di confrontazione plutarcoo destinata ad avere enorme successo nella tradizione letteraria italiana, come ha segnalato Lucia Gualdo Rosa; ma, soprattutto, come il Bruni, già dal 1430 si adoperasse per un decisivo riavvicinamento di Dante alla repubblica fiorentina, così come ritroveremo nella *Vita di Dante*.

Come il Boccaccio, infatti, anche il Bruni costruisce la sua biografia attorno ai due temi chiave dell'esilio di Dante e dei rapporti fra il poeta e la Repubblica di Firenze. Ma mentre il Boccaccio aveva scritto la sua opera per schierarsi dalla parte del poeta esule nelle corti del nord-est, e contro la politica fiorentina (in una proiezione, almeno in parte, delle proprie aspirazioni personali); il Bruni, fedele servitore della Repubblica, ed anzi suo Cancelliere dal 1427 fino alla morte nel 1444, prima e dopo cioè il rientro di Cosimo de' Medici (1434) a Firenze, rovescia i termini della questione, scagionando la Repubblica e attribuendo invece a Dante la responsabilità di aver reso impraticabile ogni forma di dialogo con i governanti della Repubblica: “però che di gratia lui medesimo s'avea tolta la via per lo parlare et scrivere contro a cittadini che governavano la repubblica”, (Bruni-Viti, 547), fino a sottolineare, con una certa malizia, l'inaccortezza politica di Dante, giacché “Giano della Bella suo vicino, dal quale il popolo di Firenze avea ricevuto tanti benefitii, et poi il cacciò et morì in exilio, sofficiente exemplo dovea essere a Dante di non si travagliare nel governo della Repubblica” (559-60) .

Da una parte, dunque, la *Vita di Dante* serve al Bruni per scagionare la Repubblica dalla responsabilità politica dell'esilio di Dante. Dall'altra gli serve per riavvicinare Dante a Firenze, ovvero per ricucire la ferita aperta dall'esilio. Così quando nella *Vita di Dante* si trova ad affrontare gli anni trascorsi nelle corti del nord-est, il Bruni arriva a presentarci un Dante improvvisamente umile e disposto finanche a scrivere un'epistola ai fiorentini per chiedere il loro perdono: “Fallita adunque questa speranza, non parendo a

Dante più da perdere tempo, partì da Arezzo et andossene a Verona; dove, ricevuto molto cortesemente da' signori della Scala, co' loro fece dimora alcun tempo et ridussesesi tutto a umiltà, cercando con buone opere et con buoni portamenti racquistare la gratia di potere tornare in Firenze per spontanea revocatione di chi reggeva la terra. Et sopra questa parte s'affaticò assai, et scrisse più volte, non solamente a particolari cittadini et del reggimento ma al popolo; et intra l'altre, una epistola assai lunga, che incomincia: "Popule mee, quid feci tibi?" (Bruni-Viti, 546). Bisognerà notare, tuttavia, che l'unica dimostrazione di questo atteggiamento di Dante nei confronti di Firenze, peraltro inedito e contraddittorio rispetto al resto delle notizie biografiche che abbiamo su Dante e sui suoi rapporti con Firenze (Petrocchi), risiede proprio in questa epistola *Populee mee*, citata dal Bruni, ma altrimenti ignota. Insomma, la celebrata filologia bruniana si dimostra piuttosto labile in questo punto e talmente strumentale, anzi, rispetto agli obiettivi argomentativi del Bruni da risultare francamente sospetta. Anche perché subito *supra*, a proposito di un documento suggellato, in cui si registrava l'accordo fra i capi di Parte Bianca (Naldo di messer Lottino Gherardini, Baschiera della Tosa e Balduccio Adimari) con Pietro Ferranti, barone di Carlo di Valois - documento che fece precipitare la situazione politica di Dante e che gli costò, finalmente l'esilio -, il Bruni aveva scritto: "La quale scrittura originale io ho veduto, però che ancora oggi è in Palagio con le altre scritture pubbliche; ma, quanto a me, *ella mi pare forte sospetta et credo certo ch'ella sia fictitia*" (Bruni-Viti, 545).

In modo analogo, il Bruni risolve il problema posto dalla *Commedia*. Neppure il Cancelliere difatti, poteva sorvolare sul fatto che la *Commedia*, cioè il suo capolavoro, Dante l'avesse scritto in esilio, e che anzi l'animosità contro Firenze costituisse uno dei punti nevralgici dell'opera. Anche in questo caso, il Bruni interviene adottando argomenti a prima vista filologici, ma di fatto assai discutibili: "Questa sua principale opera (scrive infatti il Bruni) cominciò Dante avanti la cacciata sua, et di poi in esilio la finì, come per essa opera si può vedere apertamente". Probabilmente il Bruni fa qui riferimento al noto *incipit* di *Inferno* VIII ('Io dico, seguitando...'), che suggerisce una possibile frattura nella composizione della Cantica: e tuttavia, la scarsità argomentativa con cui il Bruni presenta la sua affermazione, mi pare indichi assai bene come la priorità del Bruni, nell'affermare che la *Commedia* appartenga agli anni fiorentini e non a quelli dell'esilio, non dipenda da ragioni precipuamente filologiche, quanto piuttosto da ragioni di carattere argomentativo, di riappropriazione, cioè, del Dante maggiore ai suoi anni fiorentini. Nuovamente, mi sembra interessante sottolineare come l'atteggiamento critico del Bruni nei confronti dell'esilio di Dante risponda a precise direttive politico-amministrative, quali emergono dai documenti relativi al Bruni cancelliere. Così, in una lettera del 15 luglio 1437, in risposta ad una missiva del Piccolomini del 1436, in cui il futuro Papa Pio II criticava Firenze per la questione degli esuli, Bruni risponde, con straordinaria asprezza, ma in termini invece vicini a quelli già offerti nella *Vita di Dante*, che 'exules autem non sint ultra quattuor o quinque': come se appunto, per la Repubblica fiorentina, la questione degli esuli andasse definitivamente chiusa .

Per concludere, direi che lo studio filologico della traduzione castigliana delle *Vite di Dante e del Petrarca*, da cui muove il mio intervento, si rivela assai stimolante non solo per valutare la diffusione degli studi danteschi nella Spagna del Quattrocento; ma anche perché impone una profonda

riconsiderazione dei rapporti testuali, e dunque anche interpretativi, fra la biografia del Bruni e le due versioni del *Trattatello in laude di Dante* del Boccaccio: ovvero, perché fra filologia ed ermeneutica non si dà, in verità, soluzione di continuità.

Bibliografía di Riferimento:

Barbi, M. (1913, 1975), "Qual è la seconda redazione della <Vita di Dante> del Boccaccio", *Problemi di critica dantesca*, Firenze, Sansoni, pp. 395-427.

Bartoli, L. (in corso di stampa), "'La lingua pur va dove il dente duole': le *Vite di Dante e del Petrarca* e l'antiboccaccismo di Leonardo Bruni", *Esperienze Letterarie*.

Boccaccio, G. (1974), *Vita di Dante*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, III, a c. di P. G. Ricci, Milano, Mondadori.

Bruni, L. (1998), *Opere di Leonardo Bruni Aretino*, P. Viti ed., Torino.

Dionisotti, C. (1965), "Dante nel Quattrocento", *Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi*, Firenze, 2 voll., I, 333-78.

Gualdo Rosa, L. (1995), "Leonardo Bruni e le sue Vite parallele del Dante e del Petrarca", *Lettere Italiane*, 47, 386-401

Mazzocchi, G., Pintacuda, P. (2001), "La versione castigliana quattrocentesca delle *Vite di Dante e del Petrarca* di Leonardo Bruni", in *Rapporti e scambi tra umanesimo italiano ed umanesimo europeo*, L. Rotondi Secchi Tarugi ed., pp. 439-4 89.

Mazzotta, G. (1993), *Life of Dante*, in *Dante Cambridge Companion*, Cambridge, UP, pp. 1-13.

Petrocchi, G. (1983), *Vita di Dante*, Roma-Bari, Laterza.

Schiff, M. (1905), *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, Paris.

Trovato, P. (1985), "Dai 'Dialogi ad Petrum Paulum Histrum' alle 'Vite di Dante e del Petrarca'. Appunti su Leonardo Bruni e la tradizione trecentesca", *Studi petrarcheschi*, 2, 263-84.

Lorenzo Bartoli
Universidad Autónoma de Madrid

BRUNA BIANCHI

Dante e l'arte coeva

“Omnis mundi creatura
quasi liber et pictura
nobis est in speculum;
nostrae vitae, nostrae mortis
nostri status, nostrae sortis
fidele signaculum.”

In questi versi di Alano da Lilla (seconda metà del XII sec.) è espressa sinteticamente la visione simbolistica del mondo, secondo la quale le cose appaiono come segni o simboli del nostro essere e del nostro destino, come rappresentate in un libro o in un dipinto, in un'opera d'arte dunque, che, come la vita, deve mirare all'eterno, giungendovi attraverso l'esperienza del mondo.

Nell'arte medioevale, simbolismo, allegoria, iconografia e realtà possono compenetrarsi così intimamente da risultare difficilmente distinguibili e tutti questi aspetti mirano al bello e il bello, che S. Tommaso definisce come armonia, ordine, simmetria, è l'impronta di Dio nell'universo che va ricercata vivendo l'esperienza terrena.

S. Tommaso, S. Bonaventura, domenicanesimo e francescanesimo, razionalismo e misticismo costituiscono una grande concordia discors, la stessa che informa di sé il poema dantesco in cui impegno politico, utopia di pace, questioni dottrinali ed esperienza vissuta si fondono in un unico universo di realtà e fantasia e non può sfuggire l'analogia con l'arte coeva che esprime in ogni sua manifestazione uno spirito sintetico e oggettivo in cui, come sostiene Gurevic «il simbolo è un mezzo di assimilazione intellettuale della realtà».

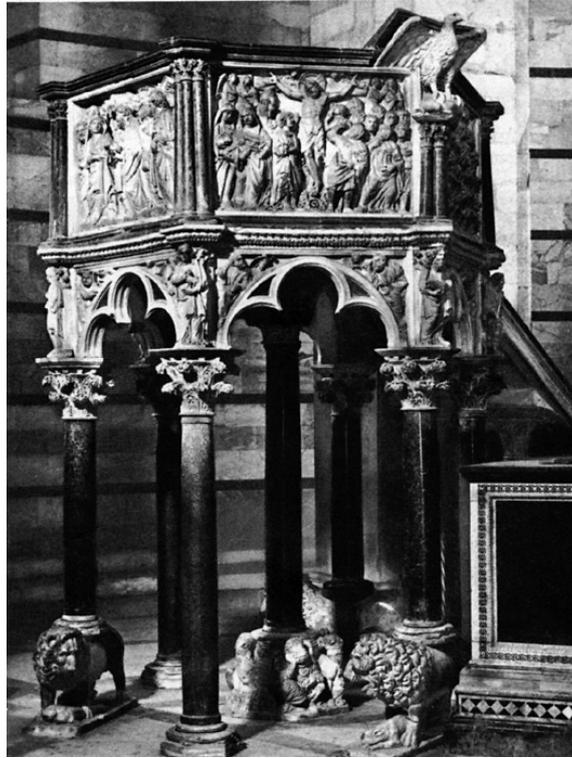
Ma l'arte gotica non è concepibile al di fuori della sua realtà urbana, profondamente antitetica rispetto a quella classica: la crescita del tessuto urbanistico si attua con una serie di soluzioni radiocentriche, costituite cioè da uno o più nuclei, dove risiedono i centri di potere, a cui convergono le vie di comunicazione collegate fra loro da anelli concentrici di strade, una sorta di

cieli insomma, in cui si svolgono le varie attività umane, un microcosmo che è un duplicato del macrocosmo in cui vive ed agisce Dio.

La città, per chi vi giunge dall'esterno, si presenta come un'entità autonoma, circoscritta da mura, inserita in un suo particolare paesaggio agricolo, ben riconoscibile da lontano per il suo profilo di torri, di guglie; essa deve costituire, insomma, un simbolo collettivo in cui i cittadini stessi s'identificano e tendono ad esprimere il proprio orgoglio civico ed i caratteri del continuo dualismo religioso-politico.

Ogni nucleo urbano aspira a realizzare una immagine terrena della Città di Dio e la cattedrale diventa punto focale di riferimento. Scrive in proposito Hauser: «La chiesa gotica è uno stato di divenire, come se nascesse davanti ai nostri occhi, è un processo, non un risultato [...] Ma un edificio gotico non è sempre un sistema dinamico in se stesso: mette in moto anche chi lo guarda e trasforma l'atto della fruizione artistica in un processo con una direzione determinata e uno sviluppo graduale [...] costringe lo spettatore a mutare continuamente di posizione, e solo nella forma di un movimento, di un atto, di una ricostruzione, gli consente di farsi un'idea dell'opera intera»¹. Nella cattedrale, dunque, microcosmo delle arti, ogni genere artistico trova completa espressione ed è in essa che si sintetizzano i temi e le allegorie religiosi e profani dell'epoca. Le sculture gremiscono i portali, le raffigurazioni dei demoni esorcizzano gli istinti peccaminosi dell'uomo, le vetrate creano un diaframma cromatico, gli affreschi sono uno stimolo diretto ed efficace al sentimento religioso dei fedeli e ancora pulpiti, fonti battesimali, pur se collegati all'edificio, conservano una propria autonomia simbolica e rappresentativa, così come, nell'ambito di un repertorio vastissimo di artigiani e di artisti che collaborano alla realizzazione di un'opera collettiva e destinata alla collettività, spiccano delle brillanti individualità tra le quali quelle di Nicola Pisano, Giotto, Simone Martini ed Ambrogio Lorenzetti individuate fra le altre in questa sede sia per motivi di spazio, sia perché risultano, a mio parere, particolarmente significative al fine di identificare quegli elementi che contraddistinguono il clima dell'epoca tra Due e Trecento

¹ A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, v. I, Torino, Einaudi, 1993, pp. 247-248.

Figura 1

Si prenda ad esempio il pulpito del battistero di Pisa (**Fig. 1**), terminato da Nicola Pisano nel 1260. Si tratta di un'opera a pianta esagonale, sostenuta da sette colonne, che obbedisce autonomamente al concetto di una gerarchia simbolica: in basso i leoni rappresentano forze naturali o demoniache, come nella prima lettera di S. Pietro che recita: “Il diavolo va dattorno come un leone ruggente e cerca qualcuno da divorare”; nel mezzo i profeti e gli evangelisti, nel parapetto quattro lastre con storie di Cristo (Natività, Adorazione dei Magi, Presentazione al Tempio, Crocifissione) più una quinta con il Giudizio. Dunque, dalle forze materiali, si risale al dominio delle forze spirituali, alla rivelazione divina nella storia terrena di Cristo ed al Giudizio finale come ultimo termine.

Nei riquadri, le figure sono attinte dai sarcofagi classici ma drammatizzate non per semplice gusto realistico o aneddótico, bensì perché l'artista vuole dimostrare il fatto che la rivelazione divina avviene nella storia e ogni evento rappresentato, sintetizzando classico e moderno, rende l'azione come antica ed al contempo attuale.

Le grandi pareti interne alle chiese offrono il contesto ideale per la realizzazione di grandi cicli di affreschi che, dalla fine del Duecento e per tutto il Trecento, costituiscono gran parte delle testimonianze pittoriche.

Dal punto di vista tecnico, la pittura murale era più economica rispetto al mosaico e di più rapida esecuzione ma, soprattutto, segnava il definitivo distacco dai modelli bizantini; gli affreschi, inoltre, nascevano dalla volontà di apostrofare chi li ammirava, di agire sul suo animo, di essere immediatamente leggibili anche da parte degli uomini più incolti.

Se nel sentimento collettivo che animò ogni forma d'arte, il Gotico vide nascere potenti individualità artistiche, l'affresco, più di ogni altra espressione, realizzò, soprattutto mediante l'opera di Giotto, una vera e propria rivoluzione.

Nei celebri versi del Purgatorio, è Dante che chiarisce in cosa consista la novità che “cacerà del nido” i predecessori: essa si concretizzerà nella capacità di attenersi al mondo dei sentimenti, dunque di guardare all'uomo e di creare un'arte moderna nella quale, come scrisse Cennino Cennini, “Giotto rimutò l'arte del dipingere di greco in latino”, dove per greco s'intende lo stile bizantino, eccessivamente rigido ed inespressivo, rivelatore di una divinità lontana, spesso minacciosa ed incombente.

Il Vasari riferisce che, nel 1296, Giotto fu chiamato da frà Giovanni da Muro della Marca, generale dei francescani, a dipingere le Storie di S. Francesco nella basilica superiore di S. Francesco ad Assisi, la cui costruzione era iniziata nel 1228, due anni dopo la morte del Santo.

Figura 2



Il complesso (**Fig. 2**), che avrebbe richiamato grandi masse di fedeli in pellegrinaggio alla tomba del Santo, già oggetto di culto popolare, aveva lo scopo di mostrare ai visitatori episodi di una vita esemplare e convincerli ad ispirarsi ad essa negli stessi luoghi in cui si era svolta e fu concepito come due chiese sovrapposte ed autonome: quella inferiore, con la tomba del santo, avrebbe sostenuto materialmente ed idealmente quella superiore, nella quale, non a caso, in uno dei riquadri, Giotto rappresenterà S. Francesco che sostiene sulle spalle la Chiesa di Roma.

La parte inferiore è uno spazio basso, scuro, sostenuto da grossi pilastri, simbolicamente l'humus in cui affondano le radici da cui nasce la pianta dell'Ordine, quella superiore ad una sola navata, ampia e luminosa, è idealmente lo spazio in cui si svolge la vita del perfetto cristiano e le ampie pareti sono, fin dall'inizio, progettate allo scopo di essere coperte di affreschi, come pagine di una storia reale e recente.

Quando Giotto abbia effettivamente dato inizio ai lavori ed in che misura abbia contribuito di propria mano alla loro realizzazione è questione tutt'oggi controversa, ciò che è certo è che il pittore si ispirò alla *Legenda maior* di S. Bonaventura rappresentando ventotto storie, eseguite circa ad altezza d'uomo, dunque in una posizione che ne rendesse più immediata la visibilità.

Più che di una rappresentazione allegorica, si tratta di un racconto di fatti e la materia narrativa era molto congeniale all'artista perché i temi francescani, più rivolti all'azione che alla contemplazione ed allo studio, costituivano un repertorio ricco di possibilità espressive. Tuttavia la serie di affreschi non obbedisce, per Giotto, ad un intento biografico o agiografico; il suo scopo è delineare in senso storico la figura del santo moderno, come moderna è la sua arte, creatore di un ordine che dà impulso al rinnovamento della Chiesa. Per questo desiderio di inserire ogni episodio in un contesto reale, il paesaggio e, ancor più, le architetture cittadine costituiscono un elemento essenziale delle storie di S. Francesco: gli episodi vanno collocati nelle dinamiche sociali dell'epoca, e devono sottolineare il ruolo portante del Santo nel processo di rinnovamento della Chiesa tutta, come nell'affresco che rappresenta il "Monito del Crocifisso di S. Damiano".

Figura 3

Ciò che colpisce maggiormente in questo riquadro (**Fig. 3**) è l'acuta analisi architettonica della chiesa fatiscente, con le capriate scoperte del tetto. In essa compare, per la prima volta, la grande croce, inclinata in avanti, che Giotto replicherà in altre due storie.

Ciò che appare evidente è la sproporzione tra l'architettura e la figura del Santo, così come la prospettiva dei muri non corrisponde alla posizione quasi frontale del Santo, che riceve da Dio l'ordine di riparare la sua casa. Ma ciò non è dovuto ad imperizia, al contrario di quanto sostenne il Selvatico nel 1836, in *Scritti d'arte*: «Sovente nobilita le composizioni con architetture leggiadrissime, di quello stile misto d'arabo, bizantino e archiacuto che 'a suoi giorni era tanto usato in Italia. E se non conosce precisamente le regole prospettiche, ne ha la nozione pratica o, a meglio dire, il sentimento [...] Assai più che nelle sue idee storiche e domestiche, vale nelle idee religiose». In altri riquadri le proporzioni sono rispettate, dunque non si tratta di rozzezza o di scarsa conoscenza delle leggi della prospettiva, ma del desiderio di rappresentare una figura che riempra lo spazio e che sostenga, come un simbolico pilastro, con la sua massiccia corporeità, la nuova Chiesa.

Figura 4



Anche in questo episodio in cui Francesco “giovinetto in guerra – del padre corse” (Fig. 4), i due gruppi opposti sono sottolineati da architetture (a sinistra si possono facilmente identificare alcune dimore della ricca borghesia, a destra architetture sacre) che sottolineano sentimenti contrastanti, ma anche il fronteggiarsi di due categorie sociali detentrici del potere. Il pathos dei personaggi, come sostiene Argan « non si esprime in gesti concitati, che sembrano dover seguire oltre la figura e lo spazio che la contiene: rientra nell’ordine morale dell’agire umano come, nei classici, rientrava nell’ordine naturale. Classica, infatti, e non per imitazione delle forme antiche, è l’arte di Giotto: per la concezione totale della realtà (sia pure intesa come relazione di umano e divino) che si dà nell’equilibrio delle masse chiuse, per l’idea universale della storia che si esprime in ogni fatto rappresentato, per la pienezza con cui la forma visibile realizza tutto, senza suggerimenti o allusioni»².

Figura 5

² G. C. Argan, *Storia dell’arte italiana*, v. II, Firenze, Sansoni, 1988, pp. 4-5

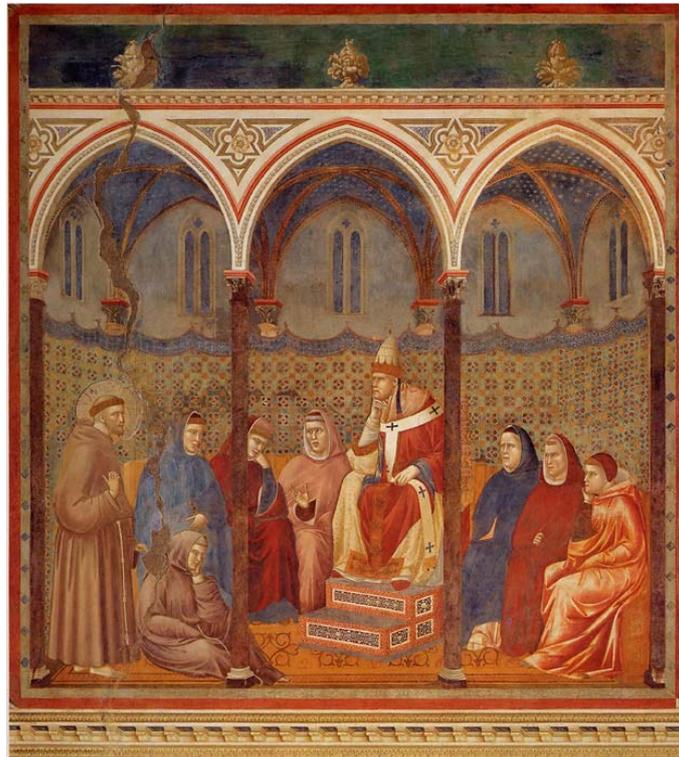


Durante la realizzazione degli affreschi (**Fig. 5**), Giotto è circondato da aiuti che, spesso, eseguono la maggior parte dell'intervento pittorico e riserva a sé le parti più significative delle storie. Non sempre si tratta dei volti, come potrebbe sembrare logico, frequentemente sono parti apparentemente secondarie che, tuttavia, costituiscono elementi fondamentali dell'intera costruzione pittorica.

In questo caso, in cui viene rappresentato l'episodio del "Presepe di Greccio", Giotto ha eseguito personalmente gli elementi prospettici, ora volutamente rigorosi nella realizzazione, perché il senso di tutta la storia consiste nell'accostamento di due componenti spaziali distinte: in primo piano si compie il miracolo, al di là si intuisce la presenza di una navata gremita di fedeli. Il ciborio ed il leggio sottolineano lo spazio prospiciente, occupato dal clero, mentre il crocifisso, inclinato verso la navata, suggerisce l'idea che ogni evento soprannaturale è rivolto agli uomini tutti, dunque è nella storia. Scrive Argan: "E' soltanto con Giotto che la spazialità della figura si affranca dalla subordinazione alla superficie della parete senza ricorrere all'illusione visiva né alla suggestione psicologica: le figure sono masse colorate, e la spazialità della figurazione dipinta si coordina bensì allo spazio definito dall'architettura, ma conservando la propria autonomia di spazio pittorico,

anche quando nelle scene figurate appaiono architetture che infatti non sono architetture finte o illusorie, ma oggetti o fatti pittorici, come le figure, gli alberi e le rocce.”³

Figura 6



Si tratta del celebre episodio in cui “di seconda corona redimita - fu per Onorio dall’Eterno Spiro – la santa voglia d’esto archimandrita” (**Fig. 6**).

E’ qui evidente la complessa articolazione dei personaggi: l’attenzione di Giotto è focalizzata sugli “affetti”, cioè sui sentimenti che animano le espressioni degli astanti diversamente intente, concentrate o pensose. La figura di Onorio è centrale allo scopo di far sì che il corpo leggermente proteso ed il suo sguardo rimandino immediatamente a quello del Santo eretto di fronte a lui e che emana una forte autorità morale, che, per dirla ancora con Dante, “regalmente”, espone la regola per ottenerne la definitiva approvazione. Non siamo in presenza del poverello di Assisi, mistico ed

³ G.C. Argan, *Pittura*, in “Enciclopedia universale dell’arte”, vol. X, Novara, Istituto geografico De Agostani, 1963

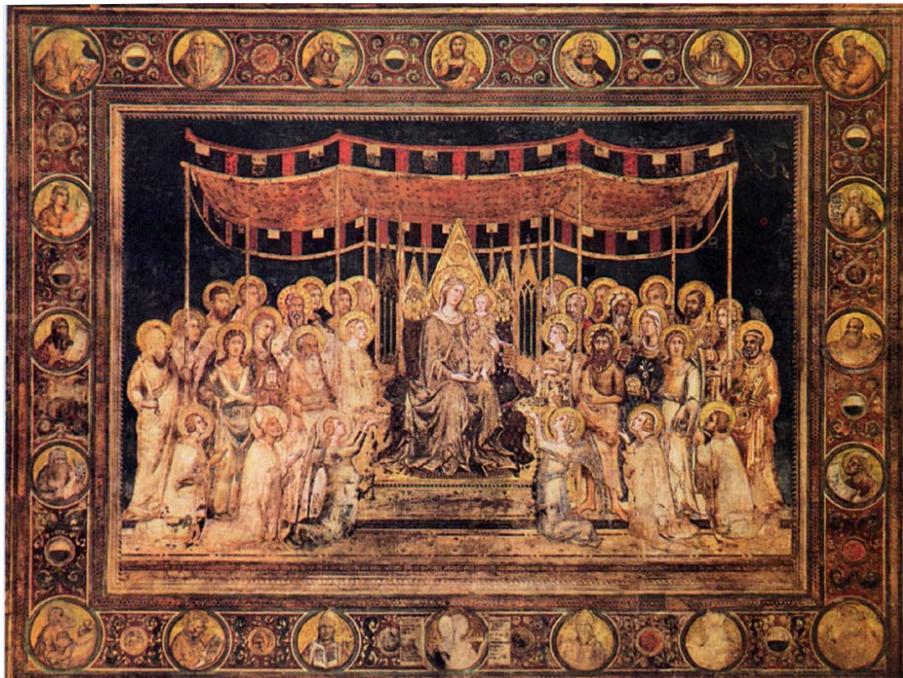
emaciato, caro al Cimabue, bensì di fronte allo sposo della Povertà, ordinato principe dalla Provvidenza divina.

La critica d'arte, fin da quando si è proposta per oggetto la personalità dell'artista, non ha potuto prescindere dalla caratterizzazione del contenuto psicologico dell'opera d'arte e, in effetti, ha sempre tentato di definire i caratteri psicologici della personalità, basandosi sull'interpretazione formale, eventualmente ricavandone una personalità artistica da opporre a quella empirica.

Nella personalità artistica di Simone Martini è evidente il desiderio, antitetico alla personalità giottesca, di sollevarsi al di sopra della realtà, di inseguire un ideale aulico, di vagheggiare un mondo cavalleresco.

Egli non si inserisce nella realtà storica, ma aspira ad una perfezione più alta, fuori dal tempo, come nel caso dell'affresco con la Maestà, eseguito nel 1315, nel Palazzo Pubblico di Siena.

Figura 7



Si tratta (Fig. 7) di un'opera eseguita in una sede di potere laico ed in una città politicamente stabile e ricca, in cui un altro artista probabilmente si sarebbe lasciato sedurre dal desiderio di immortalare valori più concreti, eppure Martini rappresenta la Vergine, sovrastata da un baldacchino da torneo, nell'atto di volgersi con dolce regalità alla corte celeste che le rende

omaggio. I santi non sono allineati, come nella maggior parte delle antiche rappresentazioni, ma si dispongono vivacemente intorno al trono e gli angeli festosamente offrono fiori. Qui sono presenti, per citare ancora Dante, “il bel giardino - che sotto i raggi di Cristo s’infiora”, “la rosa in che ‘l verbo divino carne si fece; quivi son li gigli – al cui odor si prese il buon cammino” (Par XXIII) , si tratta, dunque, del Trionfo di Maria che fluttua in uno spazio scuro, indefinito ed ultraterreno, eppure le figure risultano realistiche, anche se più esili e delicate rispetto a quelle di Giotto e indossano vesti che probabilmente l’artista vedeva indosso ai nobili ed ai ricchi del tempo con alcuni dettagli decorativi che ricordano i virtuosismi di un orafo.

Figura 8



In questa pala d'altare (**Fig. 8**), il pittore ha rappresentato l'episodio in cui S. Ludovico da Tolosa, rinunciando alla corona per abbracciare l'ordine dei francescani, abdica in favore del fratello. Posto frontalmente, S. Ludovico incorona Roberto e le immagini, dai contorni sottili, si dissolvono nell'oro del fondo come in un mare di luce. Si tratta, ancora una volta, di una visione fortemente idealizzata: Ludovico è un principe che consegue il proprio trionfo con l'umiltà della rinuncia e la storia non è costituita da un fatto memorabile, ma è il modo di essere di uno spirito eletto, segnato dalla grazia.

Figura 9



Ancora il tema dell'umiltà caratterizza quest'ultimo dipinto con l'Annunciazione (**Fig. 9**), ma ad esso Simone Martini, giunto alla pienezza dei propri mezzi espressivi, conferisce un profondo senso dell'umano, che non è storia, bensì la rappresentazione di come, in una creatura terrena, l'umano assurga a valore ideale. "L'angel che venne in terra col decreto – della molt'anni lacrimata pace, - ch'aperse il ciel del suo lungo divieto, - dinanzi a noi pareve sì verace – quivi intagliato in un atto soave, - che non sembiava imagine che tace. – Giurato si saria ch'e' dicesse Ave: - perché iv'era

immaginata quella, - ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave; - e avea in atto impressa esta favella – Ecce ancilla Dei, propriamente – come figura in cera si suggella”. Nei versi del decimo canto del Purgatorio, Dante immagina la scena dell'Annunciazione, rappresentata nel marmo come esempio d'umiltà, viva e reale al punto da sembrare parlante. Simone Martini, al contrario, si serve del colore, anzi, per meglio dire della luce che emana dal colore, per rendere pregnante il significato della scena, infatti il moto di ritrosia e di umiltà della Vergine non è determinato tanto dal gesto e dalla torsione del busto, quanto dalla curva scura del manto, che separa il corpo dall'oro che prevale in tutta la pala. La Madonna nobilita la natura umana, è avvolta dalla luce divina ma non la emana, “umile e alta più che creatura”, al contrario dell'angelo che crea quasi un unico corpo con lo sfondo di una luminosità abbagliante.

Intorno agli anni 1338-39 Ambrogio Lorenzetti esegue il ciclo di affreschi con le allegorie del Buono e del Cattivo governo. Si tratta di un artista dalla personalità contraddittoria e complessa, sempre teso a trovare un raccordo tra le peculiarità dell'arte senese ed il linguaggio giottesco, sempre alla ricerca del nuovo e di modelli espressivi personali.

Nel ciclo di affreschi egli realizza, come definisce l'antropologa Maria Luisa Meoni, “l'utopia del reale”. Lorenzetti infatti rappresenta concretamente azioni e luoghi ma li fonde in un insieme immaginario, presente e, al contempo, inesistente. Il ciclo pittorico, pertanto, obbedisce al duplice scopo di autorappresentazione, da parte del Governo dei Nove e di idealizzazione di una realtà pacifica, festosa e rassicurante da parte dell'artista.

Figura 10



Il visitatore che entra nella sala dei Nove (**Fig. 10**), ha immediatamente di fronte l'affresco con l'Allegoria del Cattivo Governo, che comunica un senso di desolazione per le tinte livide e cupe che sottolineano il disordine morale e civile che deriva da un governo tirannico, dove Timor domina la scena. Ciò che Dante scrive a proposito di Firenze nella VI epistola, “Videbitis plebem circumquaque furem nunc in contraria, pro et contra, deinde in idem adversus vos horrenda clamantem, quoniam simul et ieiuna et timida nescit esse” sembra qui concretizzarsi come un monito aperto a qualsiasi società.

Figura 11



Ma subito lo sguardo è attratto dalla parete di destra (**Fig. 11**), con l'Allegoria del Buon Governo, perché la luce naturale la illumina direttamente e risulta quindi evidente il fatto che la collocazione dei temi del ciclo è effetto della precisa volontà di condurre lo sguardo del visitatore lungo un itinerario concettuale e pittorico stabilito che richiederebbe anche una visione d'insieme che, purtroppo non è possibile in questa sede.

Durante uno dei numerosi interventi di restauro alla sala, è andato perduto un elemento Allegorico di estrema importanza raffigurante il Sole, posto in alto, sopra la Pace, con esplicito riferimento al concetto espresso anche da Dante nella V Epistola: "Et nos gaudium expectatum videbimus, qui diu pernoctavimus in deserto, quoniam Titan exorietur pacificus, et iustitia, sine sole quasi elitropium hebetata, cum primum iubar ille vibraverit, revirescet".

La lettura dell'Allegoria rimanda alla struttura concettuale ed ai temi etico-politici caratteristici della formazione aristotelico-tomistica del Lorenzetti artista-filosofo: la Giustizia che discende dalla Sapienza divina e genera Concordia, da un lato, la subordinazione dell'interesse privato al Bene Comune dall'altro, rappresentato come un personaggio regale con scudo, scettro e corona, con i colori del Comune di Siena nell'abito bianco e nero (Bene Comune e Bene del Comune) e sovrastato dalle Virtu' teologali.

Ma il ruolo centrale della composizione è affidato alla allegoria della Pace, vestita di bianco e posta su un piedistallo di armi, in una posizione inconsueta rispetto alle altre figure.

Figura 12



In questo disegno etnografico (**Fig. 12**), risulta più evidente la posizione delle tre Allegorie: la Concordia è seduta in trono e tiene in grembo una cassetta da carpentiere ed una pialla (allusione alla sua funzione di appianare i contrasti), la Pace quasi di profilo, suggerisce una continuità concettuale con la figura che campeggia negli Effetti del Buon Governo, Securitas, anch'essa vestita di bianco che si solleva in volo sulla realtà quotidiana e che a sua volta ribadisce, mediante

la forza che regge in una mano, la funzione essenziale di una buona amministrazione della giustizia in un governo pacifico e unisce politicamente ed idealmente la città al suo territorio.

Sotto di essa, ordine sociale e serenità pervadono il paesaggio urbano e quello extraurbano con un racconto ininterrotto di attività umane in cui l'ideale comunità stabilisce un rapporto intercomunicante tra città e campagna. Il dipinto è diviso in due parti uguali per dimensioni in cui la realtà urbana assume le stesse proporzioni di quella rurale.

Figure 13 e 14





La scena (Figg. 13 e 14), come un laico racconto ininterrotto (mancano figure di religiosi, come nell'Allegoria), è ambientata in un'eterna primavera in cui contemporaneamente si semina, si raccoglie, ci si sposa, si danza, s'intrecciano relazioni sociali, si costruisce (una curiosità: nel gruppo dei muratori è presente anche una donna come manovale) ed ogni attività lavorativa è l'assolvimento di un ruolo nella comunità, riconosciuto nella sua utilità e che consente a ciascuno l'integrazione affettiva e culturale nel tessuto collettivo.

E' la prima volta che una città si autorappresenta in così diretto contatto con la campagna: città e paesaggio agrario costituiscono due entità distinte ma intercomunicanti. Ma, scrive Maria Luisa Meoni: «Autorappresentazione come espressione di un senso di identità, delle concezioni del mondo, degli ideali etico- politici individuali e collettivi, in un tempo storicamente dato»⁴. La Siena di Lorenzetti è reale ma la sua rappresentazione ha un valore simbolico più vasto: è un modello ideale di società, infatti egli non rappresenta i due edifici che connotano l'immagine urbanistica di Siena – Il palazzo Pubblico ed il Duomo (che è solo accennato in posizione decentrata).

Figura 15

⁴ M. Luisa Meoni, *Utopia e realtà nel Buongoverno di Ambrogio Lorenzetti*, Firenze, IFI, 2001, p. 27



Il gruppo delle danzatrici (**Fig. 15**) ha un grande rilievo plastico e simbolico: le figure danzano al ritmo del tamburello ed al canto di una di esse. Uno statuto della città vietava la danza per le strade, e, dunque, la scena, che non riproduce un episodio reale, può costituire un legame concettuale con l'Allegoria della parete di fianco e potrebbe rappresentare una sorta di allusione alle virtù che scandiscono armoniosamente il vivere umano, guidate dalla Prudenza che, come Dante stesso afferma nel Convivio, “richiede buona memoria de le vedute cose, buona conoscenza de le presenti e buona provedenza de le future”. Inoltre, osservando questa immagine, non può sfuggire il richiamo ai celebri versi del Purgatorio “Tre donne in giro da la destra rota – venian danzando; l’una tanto rossa – ch’a pena fora dentro al foco nota; - l’altr’era come se le carni e l’ossa – fossero state di smeraldo fatte; - la terza pareva neve testè mossa; - e or parean da la bianca tratte, - or da la rossa, e dal canto di questa – l’altre toglie l’andare e tarde e ratte. – Da la sinistra quattro facean festa, - in porpore vestite, dietro al modo – d’una di lor ch’avea tre occhi in testa” (pg. Canto XXIX).

Per concludere, ogni espressione ed ogni individualità artistica tra Duecento e Trecento, anche se con esiti personali, sono il frutto di un’ideologia collettiva, che agisce nella realtà e che, come sostiene Battaglia a proposito di Dante, è «espressione di verità oggettive, reali, patenti. Il che implica che anche i suoi sogni e le sue visioni e le sue ipotesi vengono da lui proiettate su questa pista di concretezza e di evidenza, ove anche i simulacri dell’intelletto e dello spirito acquistano corpo e sostanza»⁵.

BRUNA BIANCHI

⁵ S. Battaglia, *Le epoche della letteratura italiana*, Napoli, Liguori, 1968, p. 279

PATRIZIA DI PATRE

DANTE “MINORE” NELLA SPAGNA DEL QUATTROCENTO. IL DISCEPOLO DI SANTILLANA SI RIMIRA NELLO “SPECCHIO DI NOBILTÀ”.

I.- CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

La scoperta di una filiazione o incrocio fra testi letterari evidenzia un lavoro sotterraneo, contempla passaggi preparatori e mediazioni, la cui portata non è passibile di un compendio oggettivo; vale a dire che non può ridursi a quel particolare individuo, che la filologia genetica segnala come il risultato tangibile del processo. In altre parole, se l'esame strutturale dichiara, o addirittura impone, il riconoscimento di una analogia, è solo l'ingegneria dei processi che può svelarne, attraverso il meccanismo evolutivo, l'intima funzionalità.

Dei *Proverbi* di Santillana, inestricabilmente connessi con il dantesco *Convivio* - e sarà questo il nostro apporto alla problematica delle relazioni bilaterali fra le due nazioni chiave del '400 europeo -, di questi *Proverbi* che il loro autore riconduce astutamente agli analoghi biblici, o li confessa modestamente derivati dalle grandi raccolte di detti medievali (quando non ne vanti l'ascendenza classica, con il relativo ricorso alle autorità più celebrate), non si vuole tanto provare l'antecedente, quanto mostrare le condizioni di un'assunzione certa ¹.

¹ La cui dimostrazione compiuta si affida piuttosto a un lavoro in fase di approntamento (*El dantesco “Convite”, fuente de los “Proverbios” de Santillana*). Gilda Guerrero, coautrice di tale studio, ha fatto oggetto della sua tesi di laurea, da me diretta, la ricerca puntuale delle analogie riscontrabili fra le opere in esame. Di questa vasta congerie di materiali affluisce nel menzionato studio (e varrà a corroborare l'ipotesi) una distesa rassegna di testimonianze, costituita dalla totalità dei passi paralleli, nella successione stabilita dai due testi.

Santillana conobbe – sicuramente – alcune fra le *Opere minori* di Dante² ; impiegò - fuor d'ogni dubbio – il *Convivio* (particolarmente il IV trattato) nella sua collezione di *Proverbi*³, permettendosi anche una accortissima e quanto mai opportuna integrazione (indotta da una affinità tematica che

² R. Lapesa ricorda (sull'autorità di M. Schiff: cfr. *La bibliothèque du Marquis de Santillana*. Paris, 1905) che fra i libri posseduti dal Marchese figuravano, con ogni probabilità, ben due esemplari delle *Rime*. Questo giustifica ampiamente l'esigenza critica (manifestatasi a più riprese) di reperire fra la produzione dantesca *extra Comediam* e quella del Marchese una linea di sicura derivabilità, in aggiunta al riconoscimento di una "atmosfera". "En realidad, no estamos tratando de constatar un fenómeno puramente literario, sino un hecho cultural", dichiara J. Gutiérrez Carou nel suo studio su *La visión alegórica de tres damas en la obra de Dante, Villasandino y el Marqués de Santillana. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Alcalá, Universidad de Alcalá, 1997. Vol. I, pp. 737-746. L'istanza, motivata secondo il Critico dal bisogno di comprovare l'avvenuta fusione dell'opera dantesca con il "magma filosofico-literario", con "el acervo de conocimientos del que estaba surgiendo la cultura castellana del siglo XV" (*ibid.*, p. 738), obbedisce allo stesso tempo ai criteri operativi imposti dalla seguente ammissione limitante: "Creemos que afrontar un estudio de influencias que vaya más allá de la constatación de una 'atmósfera', de unas afinidades, resulta posible solamente cuando nos encontramos ante obras de una cierta entidad de las que es posible extraer personajes, situaciones, utilizaciones determinadas de un cierto recurso retórico, temas, motivos, estructuras, incluso párrafos o versos transcritos literalmente, etc., para la nueva obra, sin que ésta se convierta en un plagio de la primera" (*ibid.*, p.738n.). Gutiérrez finisce col riconoscere l'insussistenza delle condizioni descritte in relazione al caso in esame.

³ Tale risultato, sperimentalmente documentabile, è chiaramente conseguente alla riorganizzazione dei presupposti investigativi che crediamo di dover operare in questo settore, eccessivamente legato, a nostro parere, alle possibilità concesse dalla presunta ricostruzione della biblioteca di Santillana. In realtà il tentativo di dedurre la serie dei rilevamenti "positivi" dall'ammissione di una verosimiglianza generica (in modo da eliminare qualsiasi obiezione sul piano storico) è, sul piano filologico, pressappoco equivalente alla pretesa di ricavare la somma delle letture di Santillana (e quindi il suo potenziale di "riciclaggio" poetico) dal computo dei documenti sopravvissuti (come faceva notare M. Penna nel corso delle sue disquisizioni, volutamente polemiche nei confronti di Schiff, contenute nella sagace *Introducción al catálogo de la Exposición de la biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV*. Madrid, Biblioteca Nacional, 1958). Bisognerebbe invece invertire decisamente il punto di partenza, e avere il coraggio di ammettere che, in luogo di subordinare l'ipotesi di un'influenza alla reperibilità (soggetta a tutti gli infortuni del caso) dei materiali *in loco*, sarebbe certamente più opportuno ricostruirne la consistenza sulla base di quelli necessariamente, e positivamente, supposti dalle operazioni derivate formalmente comprovate. Il problema non consiste, in altri termini, nel fissare le possibilità "operative" di Santillana in base a una supposta biblioteca (rappresentata, oltretutto, da prodotti residuali!), ma nel cercare di ricostruirla con l'esame dei termini a nostra disposizione, vale a dire attraverso le operazioni testuali di indubbia verificabilità.

era, evidentemente, in grado di apprezzare), sotto forma di inserzione quasi chirurgica: è così ch'entra in scena anche la canzone *Poscia ch'Amor*.

E non manca qualche solitaria rimembranza di versi estranei - ma celeberrimi -, quasi a mostrare che quella unità di fondo è il frutto di una scelta tanto più meditata, quanto minore è il rischio rappresentato da una introduzione fortuita; e che se l'omogeneità dell'opera è patente, il carattere eterogeneo del patrimonio dantesco che la origina ne mostra la genesi intenzionale, la spiega come il prodotto di un'esclusione volontaria, anziché di una disponibilità limitata⁴.

Santillana trascoglie con cura; integra e rifiuta a seconda della necessità; e compone un quadro unitario servendosi di materiali geograficamente dispersi, ma organicamente affini. Si fa una selezione accurata delle fonti: quel che serve, e ciò che si rigetta. I frammenti relativi alle virtù (termini definitivi della nobiltà) nelle differenti età della vita, prestano una utilità immediata, non importa se provengano o no da un unico testo.

In virtù di questa caratterizzazione funzionale si ammettono e incrociano *Convivio*, IV e *Rime*, 11⁵; si opera un ravvicinamento che è anche una produzione. Non basta la caratterizzazione teorica del *Convivio*; ci vuole anche l'esemplificazione pratica delle *Rime*. Un raccordo oculato, per una ricreazione ingigantita. Se le *Opere minori* presentano tratti sparsi di un

⁴ Sui rapporti fra la produzione poetica dantesca e l'opera del Marchese, nonché sulla genesi e natura dei suoi *Proverbi*, si considerino, oltre a quelli citati, i seguenti apporti:

Farinelli, Arturo. "La biblioteca del Santillana e l'umanesimo italo-ispanico", *Italia e Spagna*. Torino, Fratelli Bocca, 1929, I, pp. 387-425.

Lapesa, Rafael. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid, Ínsula, 1957.

Pianca, Alvin H. "Influencias dantescas en la obra del Marqués de Santillana". *Estudios*, 69 (1965), pp. 263-272.

Rohland de Langbehn, Regula. "Santillana y sus fuentes. Anotaciones sobre sus procedimientos poéticos". *Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval*. Buenos Aires, 1995, pp. 158-168.

Round, Nicholas G. "Exemplary Ethics: Towards a Reassessment of Santillana's *Proverbios*", P. Russell et al. eds, *Belfast Spanish and Portuguese Papers*. Belfast, The Queen's University, 1979, pp. 217-36.

Sanvisenti, Bernardo. *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio nella Letteratura Spagnuola*, Milano, 1902.

Preziosa risulta anche, in merito alla considerazione degli aspetti che, più specificamente, ci riguardano, l'eccellente edizione di Ángel Gómez Moreno e Maximilian P.A.M. Kerkhof (da cui citiamo i *Proverbi*): Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. *Obras Completas*. Barcelona, Planeta, 1988).

⁵ LXXXIII della ed. Barbi. La citiamo dalla recente edizione di D. De Robertis: Dante Alighieri. *Rime*. Firenze, Le Lettere, 2002. (*Le opere di Dante Alighieri*. Edizione Nazionale a cura della Società Dantesca Italiana. 2).

solo organismo, basterà ricucirli per aumentare la potenzialità del prodotto.

Ma il rammendo è invisibile; perciò la creatura neonata non è un Franckenstein, ma un leggiadro Prometeo, il prototipo perfetto del “giovine principe” bene educato.

II.- SOGGETTO

E infatti il trattato è rivolto a un principe, il giovane Enrico, su richiesta esplicita del padre, il sollecito Giovanni II. Si esige un trattato morale, si vuole un manuale d'istruzioni per l'erede al trono, che dev'essere educato con ogni cura.

Santillana accetta l'incarico, -come no?-, e attinge ai *Proverbi* di Salomone, senza trascurare l'*Etica* di Aristotele. Sono questi i suoi autori-guida, e le principali fonti dichiarate della sua ispirazione “precettiva”. Solo che sono anche i punti focali e protagonisti assoluti delle postille dantesche, e chiose morali, alla III canzone del *Convivio*. Gli attori sono quelli, ma il regista che li manda in scena, e ne definisce i ruoli, è in primo luogo Dante. Che poi questo regista si metta anche a discettare, *ad infinitum*, sull'autorità imperiale e su quella filosofica, subordinando la prima alla seconda..., rappresenta solo una circostanza aggravante.

Le autorità ci sono, dunque, tutte quante; i termini sono quelli; manca ancora, sarei tentata di dire con Proust, il necessario: manca solo l'identità tematica, perché Santillana possa esclamare il proprio “éureka” all'unisono con i suoi critici; perché l'uno giunga a definire quel che gli altri -spioni di professione- possano vantarsi di aver riconosciuto; e, insomma, perché si realizzi nel calco quella sovrapposizione imperfetta, che è già la misura di una distanza invalicabile (e definisce l'apporto personale).

Il fulcro dei *Proverbi* - ed ora ci siamo- coincide interamente con l'asse portante di *Conv.*, IV; e consiste in uno “specchio di nobiltà”, rapportata alle differenti età umane e definita secondo un complesso di virtuose disposizioni. Così, se il giovane dev'essere amoroso, forte, ecc., l'uomo attempato dovrà attenersi invece, precipuamente, alle nobili inclinazioni della giustizia e la prudenza; mentre nell'adolescenza è soprattutto raccomandabile l'obbedienza (e la verecondia: l'uomo di lettere, invece, non deve arrossire; della donna letterata non si contempla nemmeno la possibilità).

Questo è il quadro, il paesaggio imperante; ma Santillana ha cura di non distinguere nettamente i settori, limitandosi a un tracciato regolare (interrotto da qualche utile giravolta) e, soprattutto, unitario, sprovvisto di

lapidi indicatrici del chilometraggio, o di cartelli preventivi. La giovinezza passa come il leopardiano anno vecchio: senza squilli di tromba, né segnali ammonitori o parenetici, in un silenzio discreto e propiziatorio. Santillana, decisamente, non vuole offrire al suo giovin principe un percorso vitale frazionato in mille particole, presentandogli una adolescenza riverente, una gioventù cordiale e una vecchiaia discreta; preferisce interrompere la serie delle doti giovanili con l'elogio della giustizia (che è qualità dei principi, e completa "l'amoroso sentire" di un giovane); o anche tornare indietro, ricuperando una obbedienza indispensabile all'apprendista. Ma, soprattutto, si riserva *excursus* significativi, virtuosismi da lettore sperimentato, aggiungendo al blocco dei comportamenti lodevoli (tratti di peso dalla canzone della leggiadria) il complesso delle qualità astratte (presenti solo nel *Convivio*); quel che si deve fare, e ciò che bisogna evitare. E quando finisce la vita umana (o la sua riduzione schematica a parametri comportamentali), e anche la piccola deviazione che precede, sotto forma di salto all'indietro, la trattazione dell'ultima virtù ha finalmente termine, il Marchese si scosta dal *Convivio* ⁶, e rifiuta sdegnosamente ogni altro apporto del Dante "minore". Raccoglie, per così dire, "le sarte" del discorso, e si dispone ad ammainare le vele del suo battello, ch'è poi il *Convivio*, nell'atto di abbordare altri temi, di tendere "ad altre piagge".

III.- MODALITÀ DI ASSUNZIONE

Il meccanismo della ripresa mostra tratti specifici e costanti ineludibili, quasi funzioni del testo in esame.

Se ne possono individuare –guarda caso – almeno nove; potrebbero essere di più, ma il risultato della nostra indagine non sofferse di stare "se non sul nove", e a questo numero ci atteniamo con determinazione.

Ecco il quadro delle categorie:

1. **Successione "tematica"** (definita dall'identità degli argomenti), quando si rompe la sequenza argomentativa o il rigore "topografico".
2. **Linearità**, sempre che l'argomento e i propositi lo consentano.
3. **Opportune integrazioni**, con passaggi da un testo all'altro (*Conv.* IV, *Rime*, 11), o da un frammento all'altro dello stesso testo.
4. **Reiterazioni frequenti** (ricorso a uno stesso argomento), con polivalenza di applicazioni.

⁶ Cioè a *Prov.*, 18.

5. **Apparenti arbitrarietà**, che rispondono a uno schema di cui si scopre posteriormente, sulla falsariga definita da particolari sequenze del testo dantesco, la perfetta congruenza con il modello.
6. **Passaggi stabiliti da “suggerzioni” dantesche** (un elemento attira un terzo per mediazione di un secondo elemento omesso).
7. **Deformazioni volute** (ma occasionali) di concetti danteschi.
8. **Ravvicinamento di concetti danteschi dispersi**, allo scopo di costruire un ordine nuovo, confacente allo sviluppo del ragionamento derivato. (Connotazione: le traiettorie argomentative di Dante hanno più ampio respiro; Santillana sopprime nessi e crea una dipendenza reciproca fra argomenti a volte assai lontani).
9. **Tono: molto distante** (ma ripresa di clausole).

III.1.- SUCCESSIONE TEMATICA

Il piano di Santillana è – in relazione al rifacimento strutturale del modello – di una solidità a tutta prova; tanto, che l’individuare un cambiamento equivale a svolgere il pensiero che lo sottende, a scoprirne le ragioni nell’economia generale da cui è sostenuto, e in base alle leggi che consente di formulare.

Immaginiamo la riproduzione di un quadro cubista secondo regole che, senza distorcere il modello, riescano ad alterarne la prospettiva. Santillana opera allo stesso modo, filando silenziosamente la sua tela di ragnò interrotta in più punti, ma fedele al prototipo.

Inizia⁷, ad esempio, con un discreto accenno al fine delle operazioni umane, alla necessità dell’etica e ai vantaggi della scienza: punti vitali del capitolo XXI, nel quarto trattato del *Convivio*. Ma, saltando decisamente le parti del cap. XXII connesse al “primo e più nobile rampollo, che germogli”⁸ dai semi della divina nobiltà (i doni dello Spirito Santo), passa poi ad illustrarne le ramificazioni⁹ (ossia le differenti virtù),

7 Ci si riferisce ai primi lineamenti, introdotti dall’enfatica citazione del *Prohemio* (“[...] dize el maestro de aquellos que saben en el su libro, primero capítulo de las «Éthicas»: ‘toda arte, doctrina e deliberación es a fin de alguna cosa’ [...]”).

8 La definizione è tratta in realtà dal cap. XXI. Quanto al testo del *Convivio*, riproduciamo quello dell’edizione Simonelli. Bologna, Patron, 1966.

9 Infatti a Proverbios, 1-6 troviamo immediatamente, sotto forma di consigli compendiosi, la dichiarazione di ben tre virtù: l’ubbidienza, che si affaccia nel *Prohemio* (“E aun esto non es negado por ellos, commo todavía su doctrina o castigos sea assí commo fablando padre con fijos. E de haverlo assí fecho Salamón , manifiesto pareçe en el su libro de los «Proverbios», la entención del qual me plogo seguir e quisse que assí fuesse, por quanto si los buenos consejos o amonestamientos

considerate solo a partire dal capitolo XXIII. La lacuna è tuttavia prontamente colmata alla fine del processo mimetico¹⁰: definite opportunamente le virtù, Santillana ritorna alla matrice che le genera, la nobiltà, facendo di questa trattazione teorica il termine delle sue disquisizioni sull'oggetto. In pratica: si parte dal cap. XXI e, con l'esclusione del XXII, si passa oltre allegramente, fino ad esaurire il tema; ma quel capitolo XXII, volontariamente rimosso, attende silenziosamente il momento di rientrare in scena, per produrre il gran finale. Non è che l'organismo ne mostri chiaramente l'assenza: era il DNA dell'opera che ne supposeva l'apparizione.

Avvenuta la ricongiunzione, e chiuso (come in una partita di Bach) il resto dei motivi, il filone è definitivamente abbandonato. "Euclide geometra" non avrebbe potuto far meglio.

Un altro esempio di consequenzialità tematica è nel *Prohemio*, dove l'Autore mostra dapprima l'inseparabilità dell'obbedienza dalla saggezza, secondo un ragionamento che realizza una connessione costante; ma, introducendo poi il tema dell'autorità imperiale, il cui supporto dantesco è lo stesso del binomio precedente, riesce a spostarsi dall'area senza mutar di proposito; e può addirittura ricongiungersi al primo di questi termini, con il ricorso a un passo che li contempla tutti.

se deven comunicar a los próximos, más e más a los fijos; e assí mesmo porqu'el fijo antes deve resçebir el consejo del padre que de ningund otro"), è discretamente rievocata grazie ai versi iniziali: " Fijo mío mucho amado, Para mientes", i quali riconducono al dantesco (ma su richiamo esplicito di Salomone) precetto relativo al tema: "Audi, figlio mio, l'ammaestramento del tuo padre" (*Conv.* IV, XXIV,14); la soavità o cortesia (Santillana unifica i due concetti, per i quali cfr. *Conv.* IV, XXV, XXVI) è ribattuta su più note: ("e non contrastes las gentes Mal su grado": *Prov.*, 1, 4-5; "Si querrás, serás querido [...]": *ibid.* 2. 13; "e sea la tu respuesta muy graziosa [...]": *ibid.*, 6,41-2), con un richiamo potente e automatico, anche di natura tonale, a *Conv.*, IV, XXV, 1-2; l'amore introduce, con la serie delle virtù giovanili, il capitolo XXVI del *Convivio*. Si noti anche come Santillana sia capace di intrecciare, con opportune interferenze testuali, le attribuzioni elargite da Dante alle differenti virtù. Così a *Conv.*, IV, XXIV, 14 l'avvertimento salomonico "Non ti possano quello fare di lusinghe né di diletto li peccatori, che tu vadi con loro", è in qualche modo riferito a un atteggiamento prono, di docile ricettività; mentre i seguenti versi di Santillana ("del inico e malçioso Non aprendas": *Prov.* 5, 37-8)), dal carattere indubbiamente analogico, sono posti all'interno di una *copla* dedicata all'amorosa disposizione.

10 Cioè a *Prov.*, 15, 16, con la dichiarata subordinazione della virtù in atto al teorico riconoscimento della sua essenza ("El comienço de salud Es el saber Destinguir e conosçer Quál es virtud": vv.121-24), e la preminenza spettante ai cultori della virtù speculativa ("Ciertamente bien meresçe Preminençia Quien de doctrina e prudençia Se guarnesçe": vv.117-20). Punti che vanno naturalmente raffrontati a *Conv.*, IV, XXII, 2-6; 10,ss.

III.2.- LINEARITÀ

Il vocabolo è decisamente accattivante, quasi carezzevole; se qualcosa è lineare, è semplice, quindi economico. Santillana ama l'economia e si mantiene, fin che può, sulla strada maestra delle virtù giovanili; se poi questa s'interrompe, e il treno diretto non prosegue, prende una coincidenza, e giunge alla meta dopo aver effettuato, in maniera ottimale, l'intero percorso ¹¹.

III.3.- DISTORSIONE

Sarebbe carino a questo punto verificare una qualità graziosa del nostro autore spagnolo, che si dimostra tale per cerimoniosità, diplomazia, e per il corso solenne dei pensieri. La solennità è tutta spagnola; l'astuzia è precipuamente sua. Santillana è sottile: è "gesuitico". Dovendo per forza assumere certa definizione di nobiltà¹², che per Dante non c'entra proprio nulla con la nascita, e consiste unicamente nella somma di quelle virtù che svolge anche lui, non vede come possa conciliare il punto in questione col carattere del destinatario (un principe!); e allora effettua una graziosa riverenza, che è quasi una capovolta, prendendo l'effetto per la causa, ed attribuendo alla nobiltà di sangue la prerogativa dell'accesso al sapere. Sicché la nobiltà di nascita sarebbe comunque la condizione necessaria (*conditio sine qua non*) di quella spirituale. Che sfacciato! Dante starà ora minacciando col pugno, come quel suo antenato nell'*Inferno*.

III.4.- INTEGRAZIONI

¹¹ Come ad esempio nel settore incorniciato dalle strofe 5-10, in cui, pur seguendo con relativa disciplina i capp. XXIV-XXVII di *Conv.*, IV, Santillana opta per introdurre sul più bello (si vedano le strofe 6-8) la canzone *Poscia ch'Amor*.

¹² Cfr. la copla 15: "A los libres pertenesçe Aprender Dónde se muestra el saber E floresçe; çiertamente bien meresçe Preminencia Quien de doctrina e prudencia Se guarnesçe".

Il soggetto dei *Proverbi* è un esame delle virtù confacenti alla giovane età del destinatario. Le virtù giovanili sono cinque, fra cui l'amore, la cortesia e la temperanza; ma se ne richiedono altre due (giustizia e obbedienza), a causa dello *status* del protagonista, e della sua condizione di attivo discepolo. Così il Marchese ricorre all'adolescenza (nella quale si trovava ancora, del resto, il giovanetto) e alla "senettude" (che è l'età matura), facendo un saltino all'indietro, e uno in avanti.

Non ancora soddisfatto, pensa di aggiungere qualcosa a quelle fredde descrizioni della cortesia giovanile, a quel profilo indeterminato e anodino di bel virtuoso; e prende da una composizione isolata, la canzone *Poscia ch'Amor*¹³, la dichiarazione esplicita di tratti più vivi e succulenti, e certo più grati all'interlocutore. Quel che ne risulta è un breve compendio di etichetta (la parola facile e spontanea, mai lasciva o prepotente; niente scherzi o ingiurie, semmai una piacevolezza temperata da bontà, e sconfinante nella sprezzatura). Un piccolo vademecum pratico ad uso del delfino prudente, e del giovane ardente.

Lo straordinario del caso è che l'integrazione appare troppo opportuna, per essere fortuita. Che Santillana avesse sempre sotto gli occhi una collezione completa di *Rime*, fra le quali poter operare una accurata selezione? O al suo esemplare del *Convivio* seguiva come appendice (data l'affinità dei contenuti) la canzone della leggiadria?

Confesso che non si può decidere. Quel che ci par di vedere è quest'uomo del Quattrocento, seduto al suo tavolino, nell'atto di saltare con entusiasmo da un testo all'altro dell'opera dantesca, come ape di fiore in fiore, trascogliendo sempre il nettare più squisito, e sottoponendolo in ogni caso alla più accurata elaborazione.

III.5.- ARBITRARIETÀ / INCONGRUENZE

È questo un capitolo importante della esegesi di Santillana in relazione ai suoi *Proverbi*. Qualcosa che dovrebbe smentire l'ipotesi, e ne rafforza l'attendibilità. Perché anche le arbitrarie apparenti perdono il carattere fortuito (di bizzarre e inaspettate giravolte), quando si scopre la porzione del testo dantesco che ha prodotto, se non il loro modello, almeno il sorgere delle associazioni che ne guida il corso sotterraneo, generando un sottofondo tematico tanto più incapace di nascondere la superficie, in quanto serve piuttosto a svelarne la necessità. La parentela col testo dantesco è dunque spiegata non solo da quei nessi che ne determinano l'analogia, ma, anche e soprattutto, dagli addentellati che realizzano le diffrazioni.

Un solo esempio, ma probatorio.

¹³ V. nota 11.

Nella strofa II dei *Proverbi*, il loro autore sta parlando dell'amore come dote specifica del giovane (ma le moderne teorie geriatriche contraddicono all'ipotesi!). Amore, come caratteristica del giovane; solo che l'esempio successivo, posto nella strofa III, si riferisce alla tracotanza di Cesare e all'amara fine che provoca, quindi, in definitiva, all'uso smodato dello sprone, all'assenza di moderazione.

Salto brusco e, secondo ogni apparenza, immotivato; addirittura incongruente. Se non scopriremo la porzione del modello che lo giustifica. Il fatto è che Dante parla, nel capitolo XXVI, libro IV del trattato morale, proprio dell'uso corretto dello sprone e del freno, e della moderazione o giusto slancio che ne deriva. E a proposito di questo fa riferimento all'appetito naturale o amore, che i greci chiamano "hormen", e che bisogna di volta in volta raffrenare o stimolare, per potersi collocare in quel giusto mezzo che è la misura dell'ottimo. L'esempio offerto è attinente alla moderazione di Enea, in quell'episodio del IV libro che lo vede protagonista di un dissidio amoroso, lo sfortunato epilogo dell'incontro con Didone. Enea prudente in quanto raffrena l'amore (e si comporta vigliaccamente: quest'è aggiunta personale!), Enea moderato e *amor modicus*: l'associazione fra amore e temperanza, bruscamente indotta dall'introduzione dell'esempio anomalo, è già tracciata, sulla base di un esempio di cui il Marchese sfrutta al meglio l'ambiguità, unificando le sue funzioni di generica aspirazione (*hormen*) e sentimento passionale. Vale la pena anche accennare, ma brevemente, a un'altra curiosità.

L'ordine delle virtù giovanili non è seguito con rigore; Dante incomincia a parlare della temperanza, Santillana dell'amore. Ma è perché nei primi capitoli del suo trattato lo scrittore più antico, per spiegare i motivi della sua scelta tematica, prende a parlare proprio dell'amore, e non la finisce più: e perché la sua donna l'ha abbandonato, e come ciò non sia vero, e che l'amore induce uno stesso intendimento e ispira i medesimi piaceri (e avversioni); con un gioco di antitesi, *adnominatioes* e altre figurette, di cui è puntuale il riscontro nei *Proverbi*. Anche qui, è solo una suggestione (non vogliamo parlare, freudianamente, di associazioni) quel che genera la serialità dei motivi.

III.6.- PASSAGGI STABILITI DA SUGGERZIONI DANTESCHE (il primo elemento attira il terzo per mediazione di un secondo elemento omesso).

Molto affine al precedente, questo motivo; forse, complementare.

La canzone *Poscia ch'Amor* (LXXXIII dell'edizione Barbi), introdotta esattamente a partir da *Proverbi* I,5, è incorniciata dai giudizi sull'amore, e l'esempio di Assuero (che rappresenta e introduce la giustizia).

Ma, che si dice della cortesia (nobiltà del giovane) in quella canzone dantesca? Letteralmente, ch'è così bella, da render degno del "manto imperial" chi la possiede. L'amore, e in genere la leggiadria giovanile, attira dunque la giustizia per intermediazione di quella dignità imperiale, ch'è l'elemento sotteso del raccordo.

E quando si parla, a proposito di giustizia, dell'obbligo di non condannare in contumacia? Santillana lo raccomanda molto, a questo punto: non bisogna mai condannare l'assente, pena la qualifica di ingiusto. È norma suprema di giustizia ascoltare, prima di deliberare.

Questa nozione è assente in Dante, laddove parla della giustizia (a Conv., IV, XXVII: capitolo che, per altri rispetti, è seguito puntualmente da Santillana); ma, cosa troviamo invece? Nientedimeno che una appassionata allocuzione politica (strana davvero qui: è come il sorgere di un impeto incontrollabile), l'eterno rimprovero alla Firenze dai costumi corrotti e dalla politica ingiusta, che suscita l'indignazione dell'esule.

Giustizia (ingiustizia), condanna in contumacia e relativa proibizione, compongono nella mente di Santillana un nastro stretto, ancora una volta, dal nodo gordiano dell'elemento escluso (la lagnanza di Dante suppone la sua condizione storica), ma non estraneo.

Anche qui: se di Freud vuol parlarsi, l'indagine testuale non è per questo accantonata. La coincidenza è così forte da non lasciare spazio ad arbitrarietà d'interpretazione.

III.7.- REITERAZIONI FREQUENTI, RAVVICINAMENTO DI CONCETTI DISPERSI, TONO DISTANTE MA CON RIPRESA DI CLAUSOLE.

Sono queste le tecniche di un autore sperimentato. Gli esempi sono innumerevoli, per cui una piccola "tavola" di coincidenze ¹⁴ può agevolmente sostituire l'esame di queste operazioni secondarie. Toccheremo solo il punto delle clausole (poco più che legami sintattici, sorta di "riempitivi" estetici).

¹⁴ Presente nell'articolo in preparazione: P. Di Patre; G. Guerrero. "El dantesco *Convite*, fuente de los *Proverbios de Santillana*", cui si fa allusione *supra* (cfr. nota 1).

Santillana non ci inganna, con i suoi “Oye, fiyo”, “para mientes”, e “Atiende el consejo de tu padre”, di puro stampo biblico. Quando si distrae, riesce a prorompere in un “Por ventura [...] algunos podrían ser [...] que pudiessen dezir o dixessen”...; o anche: “Podría ser que algunos, los cuales se fallan más prestos a las reprehensiones e a redargüir e emendar que a fazer nin ordenar, dixessen [...]”, che ricordano il dantesco: “Veramente potrebbe alcuno gavillare dicendo[...]”, di Conv.IV, IV, 8; o, alla fine del *Prohemio*¹⁵, si ricorda di far precedere la serie delle autorità¹⁶ dalla immancabile domanda retorica (“E assí, deviniendo a los rreyes presentes, ¿cuál sería tan alta sentençia de Claudiano, de Quintiliano, de Tullio, de Séneca que esconderse podiesse a los serenísimos Príncipes [...]?”), prettamente dantesca.

E se Dante loda Marzia, la moglie di Catone, Santillana non manca di elogiarne la figlia Porcia¹⁷.

Si tratta di dettagli: ma dettagli di forte trascendenza, a cavallo fra il modulo stilistico e il connettivo logico.

IV.- CONCLUSIONI

La conclusione naturale – ed essenziale complemento a tutto ciò – è che Santillana non muta né aggiunge: piuttosto, ricicla. E mantiene una coerenza tale nella sua bizzarria creativa, che il risultato finale può aspirare a una compattezza monolitica, pur essendo il prodotto di una giustapposizione sistematica. Sempre che leggo i *Proverbi*, penso inevitabilmente a quei castelli di sabbia, fatti dai bimbi sulla riva del mare: hanno linee precise, ma un’essenza mobile la cui mancanza di definizione contiene, ancor più che il marmo di Michelangelo, la possibilità di incalcolabili limitazioni formali. Dalla materia dura, e infiltrandosi nella solida rocca del *Convivio* dantesco, lo spagnolo Santillana estrae, grazie all’azione di un vento impetuoso e devastante, quelle particole di arena con cui si fanno i vetri di Murano. “E ciò che n’appar là su diverso, Credo che fanno i corpi rari e densi”.

¹⁵ A proposito del quale non è necessario rilevare l’affinità con il corrispondente impiego dantesco di un preambolo in prosa alle canzoni morali del *Convivio*; così come è superfluo sottolineare l’alternanza del commento e dei versi, in entrambi i testi.

¹⁶ Altrove in veste di eroi celeberrimi (“assí commo de los Catos, de los Scipiones [...]”): cfr. lo stesso *Prohemio*.

¹⁷ Citando Valerio Massimo e Boccaccio: cfr. la *Glosa* alla III *copla*.

Questione di opacità, da cui deriva la dialettica dei toni. La creatura dantesca si ammanta della porpora salomonica, e sotto quella cappa di austerità vuol celare, ma in realtà accresce, la sua apparenza leggiadra; come, direbbe lo stesso Dante, può fare una donna bella, al vestirsi “tutta di seta e d’oro”.

Patrizia Di Patre
Pontificia Universidad Católica del Ecuador
Escuela Politécnica Nacional

GLORIA GALLI DE ORTEGA

La “lettura” argentina di Dante

Lo scopo del presente intervento è far conoscere ciò che per le lettere, per la formazione culturale e spirituale degli argentini, gli argentini colti ma anche per la formazione della coscienza, della memoria culturale, hanno significato e significano la Divina Commedia e la figura di Dante, giustamente considerato uno dei nostri padri letterari. Abbiamo quindi passato in rassegna ed analizzato la documentazione che testimonia le interrelazioni letterarie fra le due nazioni, cosicché il nostro intervento procede da una prospettiva comparatistica.

Dall’analisi dei contatti, delle modalità in cui si manifesta la sua presenza, sono evidentemente significative la presenza e l’influenza che ebbe Dante sul pensiero e sulla formazione culturale degli argentini.

E’ opportuno formulare due avvertenze:

1) cosa noi intendiamo per “dantesco”, perché questo concetto può arrivare ad inglobare contatti concreti e, inoltre, diversi gradi di assimilazione che concorrono a formare la tradizione culturale comune dell’Occidente. Dante significò un momento di sintesi del pensiero europeo medievale, per così dire, riformulò la tradizione occidentale; ne consegue che il mondo dantesco è il risultato di questa sintesi, di questa riformulazione e che, come tale, forma parte della nostra memoria culturale;

2) la presenza di Dante in Argentina rimanda ad un processo di ricezione complesso, a volte difficile da precisare. E’ il caso di Dante, Petrarca, Boccaccio, Manzoni ed in misura minore Leopardi, i classici italiani in Argentina che si debbono ricondurre alla complessa problematica dei contatti reciproci fra le due nazioni. A questo punto è d’obbligo considerare che la presenza trasformatrice italiana –tanto ricca in architettura, arti plastiche, teatro e persino nella vita quotidiana argentina- non ebbe la medesima forza di penetrazione nella cultura letteraria, dove ha costituito una presenza intermittente. La presenza letteraria italiana è come una corrente sotterranea che affiora con forza in alcuni autori, in determinati momenti. A partire dagli anni venti-trenta del secolo XIX -dagli inizi della storia indipendente-, predominò l’influsso francese e la cultura europea, debita eccezion fatta, ovviamente, per quella spagnola, approdò in Argentina e fu divulgata in francese. Certamente, in un processo di assimilazione, perché la letteratura nazionale, per impulso naturale, operò creativamente alla ricerca di una matrice propria che implicava l’adattamento creativo del portato europeo.

Tuttavia agli albori della storia indipendente vi sono prove dell'amore per la lettura, anzi, di una vera e propria simpatia spirituale per gli scritti di Dante. Gli uomini di lettere e di cultura -che nella maggioranza dei casi partecipavano attivamente all'azione politica- sentirono la chiamata ideale delle pagine del poeta le cui opere -*De Monarchia, Convivio, Commedia*- all'epoca si trovano già nelle biblioteche delle città più importanti - Santiago dell'Estero, Cordova, Buenos Aires, Tucuman, Mendoza- ed è documentata l'esistenza di opere di Dante, fra altre opere europee, nelle biblioteche private, cosa che dimostra la curiosità intellettuale di certe famiglie, nelle quali si formarono gli uomini di maggio, soprattutto a Buenos Aires, che era il crogiolo della cultura argentina dell'epoca, nata sotto il vessillo dell'universalità.

Nell'epistolario dei primi politici argentini si ritrovano tracce della lettura del *De Monarchia*, che ispirò riflessioni ad esempio ai deputati che presero parte al Congresso di Tucumán (nel 1816), riflessioni sul sistema di governo che maggiormente convenisse al paese che si stava formando.

La generazione argentina del 1837, formatasi dentro una cultura di sostrato latino, si sentì direttamente interpellata dall' eccezionale altezza e densità delle pagine dantesche e trasse piacere dalla loro lettura. La maggioranza dei figli di quell'epoca conobbe l'esilio e ciò li portò a far propri l'ideale di libertà e la nostalgia dell'esule fiorentino. Il sapore amaro del pane altrui, l'onta dello scendere e salire l'altrui scale (*Commedia*, Par. XVII, 58), trapelava dalle lettere e dagli scritti privati e confidenziali.

Esteban Echeverría (1805-1851) aveva letto Dante a Parigi¹ e la sua ammirazione lo porta a formulare commenti entusiastici: "...apareció el Dante. La poesía moderna o cristiana tuvo su Homero y acabó de emanciparse de la antigua... La *Comedia* en nada se parece a las obras del arte antiguo. Estilo, exposición, forma, estructura no se amoldan a ninguno de los tipos anteriores" (apparve Dante. La poesia moderna o cristiana ebbe il suo Omero e si emancipò dalla poesia antica... La *Commedia* non somiglia per nulla alle opere letterarie antiche. Stile, lessico, forma e struttura non ricalcano nessun modello anteriore)².

L'ammirazione traspare dalle tracce di Dante che affiorano in due epigrafi di *La Cautiva* (1837), il poema di Echeverría che rivelò una sensibilità poetica nuova di fronte ad elementi assolutamente nuovi: ad un paesaggio, la pampa; a situazioni, el malón, -l'assalto degli indigeni- e la vita dei prigionieri; a personaggi (l'indio ed il creolo), anch'essi nuovi. L'episodio del banchetto bestiale della seconda parte è introdotto dai versi 25-29 del III canto dell'Inferno, direttamente in italiano e senza traduzione, come una traccia di detriti depositati nel crogiolo della memoria di lettore: il titolo stesso e l'atmosfera fosca connotano un paesaggio altrettanto infernale, quello della vita sulla frontiera. La quinta parte di *La cautiva*, "El pajonal"-una sorta di savana-, è introdotta dai versi 106-

107 dell'VIII canto dell'Inferno, qui tradotti dallo stesso Echeverría: “... y el ánimo cansado / de esperanza feliz, nutre y conforta”.

Le epigrafi denunciano le preferenze letterarie di un autore e gli italiani –Dante, Petrarca, Manzoni– a volte reiteratamente, sono una presenza viva nelle scelte stilistiche di Echeverría.

Negli stessi anni José Mármol (1818-1871) aggiunse una seconda epigrafe nell'edizione del 1847 (e del 1889) dei suoi *Cantos del peregrino* (traccia assente nel manoscritto del 1844): i versi “Libertà va cercando, ch'è sì cara / come sa chi per lei vita rifiuta” (Purg. I, 1/72). In questo caso, al di là della citazione, l'elemento dantesco significativo è la voce del pellegrino. Nel canto V si sente la vibrazione inconfondibile del canto VIII del Purgatorio: la stessa malinconia nel viaggiatore argentino e nelle anime del Purgatorio, gli stessi ricordi, gli stessi timori ed ansie e, al contempo, fiducia e speranza³.

Dantista senza saperlo, dirà Battistessa, la generazione del 37, perché romantica vicina a Dante, in costante frequentazione della sua opera in contatto diretto o per mezzo di altri autori congeniali come Foscolo o Byron. L'anelito di libertà, la nostalgia ed il dolore dello sradicamento, la figura del proscritto –“de tierra en tierra mendicando patria”, 235; “melancólico suspira por Dios, por su amor y por su patria”, 236, dice Mármol– e del pellegrino segnavano l'epoca, per esperienza diretta e, in un certo senso, per moda letteraria⁴.

Non è questo il luogo per presentare un elenco dettagliato, tuttavia si potrebbero citare altri autori che, seguendo la moda, fanno precedere le loro opere da citazioni dantesche, per esempio Miguel Cané, nel romanzo *Esther* (1859), riprende i versi 121-123 del canto V dell'Inferno.

Concludendo, la presenza di Dante fu decisiva in questa prima generazione letteraria argentina, per scelta, per una simpatia verso ciò che era italiano nata e cresciuta a Montevideo, sulla base di esperienze e di speranze condivise ed alimentate dalla stessa delusione di argentini ed italiani del vedersi esclusi dalla patria, nell'attesa del momento del ritorno.

E' doveroso riservare almeno una menzione a Mitre e Sarmiento (1811-1888) fra coloro i quali riconobbero in Dante l'espressione perfetta dei principi di ordine e di gerarchia su cui poggiava il progetto politico che essi costruivano per il paese.

Le traduzioni argentine della Divina Commedia

Non possiamo non concordare con Borges quando afferma che “le traduzioni non possono essere un surrogato del testo originale. La traduzione può essere, in ogni caso, un mezzo ed uno stimolo per avvicinare il lettore al testo originale”⁵. In questo risiede l'importanza non secondaria della traduzione fra i mezzi atti a mettere in contatto letterature di diversi ambiti linguistici, con tutti i limiti che implica il compito del tradurre a causa dei tanti aspetti del testo originale che si

sottraggono ad una resa esaustiva in un'altra lingua. Un compito sempre assai complesso, quindi, che richiede particolare attenzione qualora si lavori con lingue sorelle, in una vicinanza linguistica che a volte offre un vantaggio, altre un'insidia.

Sappiamo, inoltre, che le parole evocano concetti, emozioni, sensazioni, circostanze diverse e che possiedono una sostanza intrinseca, un implicito culturale, al di là del loro significato, una vita propria, che conferisce loro una sorta di peso specifico, una materialità ed una consistenza che non sempre può essere trasfusa nella parola equivalente dell'altra lingua. Questa è l'impresa ardua del traduttore che cerca scorciatoie, calcola le risorse, inventa trucchi e commette persino infrazioni per ottenere non *la* fedeltà, bensì la massima fedeltà possibile fatta salva la condizione irrinunciabile che nel testo d'arrivo sia riconoscibile la poesia, la forza poetica d'origine.

Se trasferiamo queste considerazioni ad un'opera di alto contenuto estetico, come la *Commedia*, i cui versi densi "son mucho más de lo que significan" (i cui versi densi sono molto di più di ciò che appaiono) -nuovamente con Borges-, saremo in grado di apprezzare con maggior equità lo sforzo realizzato alla fine del secolo XIX da Bartolomé Mitre (1821-1906), storiografo, statista, uomo di cultura, Arcade del Saggio Collegio di Roma dal 1847.

Il lavoro di Mitre coincise con gli anni in cui, superando le difficoltà dell'organizzazione nazionale, si consolida in Argentina un clima di rinascita e di crescita in tutti i settori. Mai come allora il paese fu attento alle novità della cultura europea e, quantunque l'ammirazione per ciò che era italiano si fosse mitigata, Dante, le sue concezioni e soprattutto la *Commedia* si erano già incorporate alla matrice culturale argentina.

1) La traduzione di Mitre

Mitre, uomo di vasti interessi, manifestò sempre ammirazione, o meglio, amore intellettuale per l'Italia. Egli stesso racconta che "sillabava il poema...guidato dai proscritti italiani"⁶, a Montevideo, dando prova di una passione destinata a durare.

La traduzione di Mitre è frutto di un lungo labor limae, di un processo di comprensione, perfezionamento e raffinamento. Letto e riletto il poema a partire dagli anni 40, iniziò il vero e proprio lavoro di traduzione intorno agli anni 70. Mitre aveva denunciato i punti deboli e le falle della traduzione di Juan de la Pezuela, Conte di Cheste, giudicandola non assolutamente infedele, quanto piuttosto contraffatta e rabberciata, sgradevole alla lettura; "una traduzione anacronistica, pedante e illeggibile", secondo le parole di Abraham Waismann, condivise da molti lettori ispanofoni⁷.

Nel 1889 l'editrice de "La Nación", il quotidiano fondato da Mitre, pubblicò un'edizione di cento esemplari -per una circolazione privata dedicata, fra gli altri, agli Arcadi di Roma- dei canti I, III, V,

XXXII e XXXIII dell'Inferno. Mitre si dedicava con impegno al compito che si era assunto, come testimoniano i criteri esposti nella sua *“Teoría del traductor”*: penetrare lo spirito dell'opera, mantenere la struttura formale della strofa, la quantità di versi ed il metro identici all'originale; trasportare le metafore e rispettare le parole essenziali poiché esse imprimono al testo, in una peculiare alchimia, il loro suggello.

Quasi istantaneamente iniziano le correzioni, per intuizione propria o su suggerimento di amici e lettori. In Italia, in Spagna, a Montevideo ed a Buenos Aires giungono i *“Juicios críticos sobre la traducción”* che Mitre aveva fatto pubblicare a Parigi, nel 1890, con una traduzione dell'Inferno destinata a uomini di lettere e bibliofili. La stessa editrice di Félix Lejouane di Parigi, a distanza di un anno, offre ai sottoscrittori l'opera in edizione bilingue, in carta filigranata, con acqueforti di Abbot; un'edizione con appendice che include le correzioni ed i commenti che erano via via usciti nel supplemento culturale de *“La Nación”*.

Nel 1893 appare a Buenos Aires un'altra edizione dell'Inferno, *“una traduzione in versi, aderente all'originale con all'incirca 1.400 correzioni di forma e di fondo”*, un'edizione quasi definitiva della Cantica. L'anno seguente la casa editrice Peuser pubblicò il poema completo. Infine, nel 1897 si conosce quella che sarà l'edizione definitiva che fissa il testo dandone una resa più letterale e vicina all'originale, con 1.300 correzioni nel Purgatorio ed un rifacimento pressoché completo del Paradiso.

Con questa edizione la traduzione di Mitre entrò in un circuito di divulgazione permanente, con continue riedizioni che lasciano presupporre la lettura, più o meno estesa ed approfondita, anche da parte dei lettori comuni, sempre più numerosi in un paese che conosce un'alta percentuale di alfabetizzazione. Fu grazie a questa edizione che in Argentina si intensificò la lettura dantesca e si venne creando un ambito propizio che, verso la metà del secolo XX, diede vita alla Sociedad Argentina de Estudios Dantescos, la prima in un paese di lingua spagnola⁸. Nel 1946 l'Editoriale Estrada aveva offerto una nuova edizione corredata dalle note di Gherardo Marone.

La formazione di Mitre coincideva con la corrente predominante nella critica dantesca dell'epoca, ciò che determinò l'adozione del criterio su cui era basato il lavoro: anzitutto la fedeltà letterale, fino a considerare il portato semico e fonetico della parola, e lo spirito. Per raggiungere quest'effetto Mitre tradusse il poema in versi utilizzando lo stesso metro, la terzina a rima incatenata, senza manierismi, con discrezione e prudenza, ricercando un *“lieve tocco di arcaismo”* per riprodurre l'effetto della situazione linguistica dell'epoca in cui Dante componeva *“in un dialetto toscano che scaturiva come una sorgente impetuosa”*-; situazione parallela a quella dei poeti castigliani del secolo XV -Juan de Mena, Manrique, el Marqués de Santillana-, quando il romanzo castigliano incominciava a fissare i suoi canoni.

“La versione del poema dantesco fatta da Mitre -dice Leopoldo Longhi de Bracaglia- è un grande libro argentino. Tradusse, relativamente alla lingua ed allo stile, con la semplicità e la disinvoltura della lingua nazionale”⁹. Tradusse con l’obiettivo di conservare lo stile dantesco, rispettando tono e carattere di ogni parte della composizione originale. Quando il tema lo richiede, così come Dante, non esita ad usare termini crudi, che gli spagnoli traducevano con eufemismi banalizzanti: nelle scelte di Mitre affiora, al contrario, il carattere dantesco -diretto, appassionato, virile- con tutta la sua potenza espressiva¹⁰.

Persino coloro che accolsero l’opera con riserva¹¹ dovettero riconoscere che la versione di Mitre era superiore a quelle conosciute fino ad allora. Un’opera, assolutamente riuscita, sia a livello di interpretazione, sia a livello di traduzione, che ispirò la formazione estetica di coloro che operarono nel periodo del classicismo che si ebbe nella storia della letteratura argentina del secolo XX.

2) Altre traduzioni argentine

Ci consta che in Argentina furono fatte cinque traduzioni integrali della *Commedia*, oltre a numerose riedizioni delle quali, forse per pudore letterario o editoriale, non viene citato l’autore; questo proliferare di traduzioni e di ristampe è la prova dell’importanza e della circolazione del poema di Dante nel paese.

La prima è quella di Mitre, fra il 1889 ed il 1897¹².

Di seguito è d’uopo menzionare quella di Francisco Soto y Calvo (1860-1936), pubblicata nel 1941, con gli auspici del Ministero dell’Istruzione Pubblica. Una traduzione carente, che trascrive arbitrariamente i nomi propri per far combaciare le rime, che abusa del congiuntivo perdendo l’efficacia e l’immediatezza dello stile dantesco, che introduce varianti immotivate nella punteggiatura. E’ quanto mai rattristante constatare che molti argentini siano venuti in contatto con Dante attraverso quest’ultima. Soto y Calvo fu un prolifico traduttore di classici di diverse lingue che, tuttavia, non traduceva dall’originale, bensì da versioni in spagnolo di traduzioni francesi delle opere stesse -“costume editoriale spiccio” secondo Battistessa-.

Tralasciamo altre osservazioni sull’argomento e presentiamo un’altra traduzione.

Nel 1967, in Messico (Editorial Cajica) apparve la traduzione in versi di Enrique Martorelli Francia, un italiano trapiantatosi a Buenos Aires, che intraprese il lavoro spinto dalla nostalgia per gli anni giovanili trascorsi in patria e dal ricordo della lettura di Dante coi compagni d’armi durante la Grande Guerra. Egli stesso riconosce la modestia del suo lavoro di autodidatta, che non raggiunge livelli di qualità, ma che tuttavia fu svolto con onestà a partire da una vecchia edizione di Scartazzini che sicuramente entrava nel suo bagaglio di emigrante.

Una versione completa della *Commedia* fu realizzata da Abraham Waismann. Professore di Filosofia all'Università di Cordova, elaborò una teoria eurocentrica della storia che graviterebbe intorno a tre grandi epoche, ognuna delle quali corrispondeva a quella che egli chiamava la “Bibbia dell'epoca” (i poemi omerici, la *Divina Commedia* ed il *Faust*). La sistematizzazione della sua teoria lo obbligò ad un assiduo contatto con il testo dantesco e così, gradualmente, giunse ad una traduzione delle tre cantiche, non riuscendo a realizzare però il progetto di un'edizione bilingue. Del lavoro compiuto da Waismann si conoscono fascicoli con canti isolati, che apparvero nel 1965, un omaggio isolato, minimo, tuttavia frutto di uno sforzo arduo e sincero compiuto nel VII centenario della nascita del poeta. Un atto di servizio allo sprovveduto lettore ispanofono.

Nelle avvertenze Waismann enuncia i criteri che guideranno il suo lavoro: una “traduzione lineare”, la più adeguata data la vicinanza fra le due lingue, che facilita “una versione diretta, fedele, immediata dell'espressione dantesca”¹³. Le traduzioni in versi tendono a rendere scarsamente intelligibile il poema in quanto forzano l'espressione linguistica; le versioni in prosa diluiscono fino a dissolverlo l'afflato poetico distruggendone l'ammirevole architettura musicale, rendendo assai meno vitale il testo. Per questo motivo Waismann propone una soluzione intermedia fra la prosa ed il verso puro, ideando una specie di verso sciolto che non si discosti eccessivamente dall'endecasillabo e che ne ritragga più il senso che le parole.

Il secondo criterio che egli espone è la “letteralità”, che per Waismann significa usare il vocabolo castigliano etimologicamente più contiguo all'originale italiano –le parole essenziali con quella densità di cui parlava Mitre- e mantenere l'ordine sintattico delle parole.

Il testo viene corredato di note e commenti che, nel loro tessuto organico, risultano essere uno degli studi più completi affrontati in Argentina sullo stile dantesco, analizzandone i procedimenti di intensificazione e le istanze fonetiche, morfologiche e sintattiche.

Alla resa dei conti, la traduzione di Waismann, lavoro scrupoloso non da filologo, ma da semplice dantofilo, aspira ad ottenere e raggiunge un livello di fedeltà maggiore rispetto nello spagnolo degli anni sessanta. E' disdicevole che un lavoro di così vasto respiro non sia stato pubblicato nella sua interezza poiché la serietà del proposito, il rigore con il quale il traduttore ha proceduto, la sobrietà e l'acume dei commenti della parte che ci è pervenuta suggeriscono l'immagine di un testo utile ed aggiornato.

Sarebbe lungo enumerare le traduzioni parziali fatte nel paese, fra le quali troviamo quelle di Osvaldo Magnasco, Leopoldo Lugones, Enrique Larreta -con la lettura del suo canto V dell'*Inferno* fu inaugurata la Società Argentina di Studi Danteschi nel 1951-, di Joaquín V. Gonzales, Calixto Oyuela, Jorge Max Rohde.

Eccellente la traduzione dell'Inferno di Antonio Luis Beruti, che apparve nel 1930 sulla "Revista de la Universidad de Buenos Aires" (sezione VI, tomo VI): scevra di pedanterie, fluida, con molti passi resi con maestria conservando la forza espressiva dell'originale.

L'ingegnere Antonio Babuglia tradusse in versi Inferno e Purgatorio, pubblicati a Buenos Aires, nel 1941: una versione forzata, non molto riuscita, che non includeva il Paradiso perché "quanto può interessare il lettore si trova per intero nelle due parti tradotte", criterio assolutamente discutibile, che egli colloca a mo' di prologo al suo lavoro.

3) La traduzione di Battistessa

Una pietra miliare in questa storia è la traduzione di Angel Battistessa (1902-1993), un uomo che si dedicò ad ogni singolo compito nel campo delle Lettere: scrittore, critico, filologo, bibliofilo, cattedratico, accademico; traduttore dal francese, dall'inglese, dal tedesco, dall'italiano. Ed inoltre buon lettore.

In una riunione di dantisti tenutasi a Firenze nel 1962 i convenuti concordarono che il miglior omaggio a Dante nel VII centenario della sua nascita sarebbe stata la realizzazione di traduzioni attualizzate nelle diverse lingue. Nell'ambito ispanofono la scelta ricadde sul professor Battistessa. Scelta ottima e prestigiosa per Battistessa e per l'Argentina. Senza dubbio doveva fronteggiare una sfida complessa, ma il contributo dello studioso risultò eccellente. La stessa Enciclopedia Dantesca, nella sua edizione del 1970, segnala la pregevolezza della traduzione, risultato di una lunga elaborazione e di uno studio del testo meditato, dal quale si evince una lettura appassionata.

Il valore espressivo di questa versione risulta evidente né potrebbe essere altrimenti, essendo Battistessa anch'egli poeta e possedendo quindi un dominio superiore della lingua. E' uno dei rari casi in cui si eguagliano il peso dell'opera compiuta ed il valore del traduttore.

Nel 1972 -Anno Universale del Libro-, attraverso la gestione di Victoria Ocampo, Carlos Lohlé stampò la traduzione in due volumi, in un testo bilingue, con la traduzione spagnola nel corpo della pagina ed il testo originale italiano a piè di pagina, in caratteri più minuti. Battistessa illustra ogni canto con note che colloca alla fine del volume per non spezzare "il robusto disegno sintattico e la misurata reiterazione delle immagini". L'edizione venne completata da un'introduzione ed un commento ad ogni cantica. Il traduttore stesso dichiara il suo proposito: "offrire un testo capace di rievocare la massima opera di Dante". Si dichiara spinto dallo scopo di rendere servizio "per via indiretta ma sicura, di risvegliare il desiderio di avvicinarsi al testo stesso. Senza essere una versione pedissequa, la traduzione segue con umile riverenza i versi originali". ("Advertencia",9).

Per anni Battistessa aveva lavorato sul testo: sua era la *Lectura Dantis* alla Dante di Buenos Aires, era membro della Sociedad Argentina de Estudios Dantescos, della Academia Argentina de Letras,

cattedratico della Facoltà di Filosofía y Letras, pubblicava articoli su “La Nación” e su “La Prensa” e dava conferenze; anche attraverso Radio Nacional divulgava i risultati del suo studio prima e dopo l’edizione del 1972. Di fatto Battistessa si dedicò lungamente a sgrossare e a raffinare il testo.

Infine, nel 1984, la Associazione Dante Alighieri di Buenos Aires, in appoggio a “quest’eterna insoddisfazione dell’autore che lo obbliga a ritoccare continuamente il suo testo”, pubblicò la *Divina Commedia, texto original italiano con traducción, comentario y notas de Angel Battistessa*. Una nuova veste del lavoro, in tre tomi grazie ai quali l’opera recuperò la sua suddivisione classica e la disposizione appaiata dei testi “per gustare la traduzione con l’originale a fronte”, una sfida che Battistessa risolve brillantemente. L’autore stesso commenta: “una traduzione che guidi senza accecare, che non sottragga il piacere di entrare in contatto direttamente con l’originale” (“La presente traducción”, 52). In questo caso le note scorrono a piè di pagina, dettaglio non irrilevante, poiché anch’esso viene in aiuto al lettore.

Battistessa fin dalla prima traduzione risolve di adottare come verso l’endecasillabo; riproduce l’esatto numero di versi di ogni canto, tiene presente la terza rima, ma prescinde dal riprodurla, salvo casi fortuiti di assonanze o consonanze, presenti unicamente quando la corrispondenza delle due lingue lo agevola. Preferì rispettare il ritmo accentuativo dell’endecasillabo castigliano, di modo che salva il “nitido sviluppo sintattico”; procura inoltre di salvare determinati effetti prosodici dei versi originali, favorito dalla vicinanza delle lingue: allitterazioni o elementi fonologici concorrono alla piena armonia del paragrafo: per esempio, nel verso 22 “e come quei che con lena affannata uscito fuor del pelago alla riva...” le vocali **a** ed **e** legate a consonanti continue, non occlusive, e fortemente sonore impongono una lettura senza pause, riproducendo la sensazione di un respiro affannoso, Battistessa traduce “y como quien con afanoso aliento si del piélagos sale a la ribera...” riproducendo la stessa sensazione di affanno.

E come indiscusso maestro, guida il lettore comune alla fruizione più profonda dell’opera attraverso un apparato critico profondo e articolato, ma accessibile, che include oltre ad un’avvertenza alla traduzione, un ampio excursus su Dante, con un profilo biografico, un commento sulla produzione minore e sulla *Commedia*, discutendo la fortuna critica dell’opera –con le edizioni, le traduzioni, le imitazioni e le scuole di pensiero critico-, l’iconografia, le illustrazioni, le versioni musicali e riferimenti bibliografici.

Vuoi per il senso talvolta nascosto o ambiguo dell’espressione, per lo stesso carattere allegorico dell’opera, vuoi per le continue allusioni a fatti e personaggi storici di un’epoca lontana dal lettore odierno, oltre ad un commento introduttivo ad ogni cantica, la lettura presuppone il ricorso alle note

e Battistessa le propone con voluta sobrietà, ottemperando alla sua funzione di ponte indispensabile a collegarci all'universo dantesco a partire dal retroterra culturale della nostra epoca.

Come registro linguistico prescelse ed adottò un castigliano colloquiale nel quale inserisce neologismi, latinismi, e gallicismi producendo effetti espressivi singolari ad emulare il volgare dantesco, nobilitato dal ricorso ad un'elaborazione formale che inserisce nel lessico della *Commedia* vocaboli di varia origine.

Con quest'ultima edizione -fino a poche settimane fa esaurita, che fortunatamente l'Associazione ha ristampato-, Battistessa confessa che la proposta anteriore, del 1972, era una "bozza, un saggio di traduzione", un tentativo iniziale che non lo soddisfaceva. Ricorrendo all'inalienabile diritto di un autore a raffinare il suo lavoro, torna al testo "in una maggiore fedeltà lessicografica e sintattica", impegnato nel suo anelito di "avvicinare ancor più la struttura verbale" della traduzione all'originale e ottiene di ricreare la suggestione intraducibile, pur tuttavia evocabile, della maniera dantesca.

La traduzione della *Commedia* in Argentina, come abbiamo visto, dà vita ad un circuito chiuso, paradigmatico: l'opera maggiore di Dante è presente a partire dagli esordi della letteratura argentina fino ai nostri giorni, originando quasi esclusivamente traduzioni di alta qualità, fino al documento più attuale, la versione di Battistessa, che sarà difficile superare in quanto ad accuratezza, profondità e rigore poetico¹⁴.

La presenza di Dante negli scrittori argentini contemporanei

Non è questo il luogo per compiere una rassegna esaustiva delle numerose diverse tracce che documentano la costante presenza di Dante nella letteratura argentina del secolo XX, accolte per lettura diretta o con la mediazione di autori congeniali che favorirono un trapianto culturale che affiora talvolta con il vigore di un innesto, talaltra con la voce di una risonanza isolata più tenue. Ci limiteremo ad alcune figure di rilievo della nostra storia letteraria.

Leopoldo Lugones (1874-1938) che aveva frequentato i testi nella lingua originale, manifestando un'adesione precoce e durevole, rispondendo all'inchiesta promossa da Folco Testena sull'influenza italiana nella letteratura argentina¹⁵, dichiara che "la sua Santissima Trinità intellettuale è formata da Omero, Dante e Victor Hugo".

In precedenza, nel 1915, in una conferenza - "Comentarios a unos versos de amor"-, offerta a Buenos Aires, Lugones lesse la sua traduzione del sonetto XXVI de *La Vita Nova*¹⁶: creatore di livello, il poeta lima i suoi versi fino a raggiungere una trasparenza quasi ineffabile, traduzione fedele e libera al tempo stesso grazie anche alla padronanza perfetta della struttura metrica.

Lettore fervido, aveva accolto con entusiasmo Dante fra i suoi numi poetici, ce lo dimostra un segno esplicito fra le sue composizioni: “Dante alumbró el abismo con su alma. Dante piensa./Alza entre dos crepúsculos una portada inmensa /y pasa transportando su empresa y sus escombros: / una carga de montes y noches en los hombros”...e più avanti “Yo estaba solo/entre mi pensamiento y la eternidad./Iba cruzando con dantescos pasos la noche”¹⁷. Lugones, poeta veggente, invoca Dante in questo lungo poema per segnalare all’umanità la via verso il bene celeste da un inferno che, in consonanza con tempi distinti, non possiede il fondamento teologico di Dante.

Più oltre, nel *Lunario Sentimental* (1909), troviamo ricreato un episodio del canto V dell’Inferno in un racconto, *Francesca*, rielaborato a partire da un presunto rinvenimento di un manoscritto del secolo XIII. Di questo Lugones dichiara di aver fatto una traduzione libera, che conserva una versione distinta della vicenda -per asserzione dello stesso marito ingannato, non sarebbe stato consumato l’adulterio-; la ricostruzione di Lugones ben si accorda con il tono predominante del *Lunario*, di sensualità attenuata rispetto alle opere precedenti; ricordiamo inoltre che il frontespizio del *Lunario sentimental* si presenta con i versi 132-137 del canto VIII del Purgatorio come epigrafe. Si potrebbero segnalare altre tracce dantesche nella vastissima produzione lugoniana, casi di ricezione produttiva, dove l’argentino, stimolato dalla lettura di Dante, trova soluzioni proprie attraverso trasformazione e assimilazione¹⁸. Anche la sua tesi sulle qualità originarie della poesia gaucha che presenta in *El payador* -trovatore della pampa- poggia su analogie con il carattere epico e profetico della *Commedia*.

Nella letteratura argentina non mancano poemi celebrativi come “Dante” di Leopoldo Díaz (*Sonetos*, 1888) o “Dante” di Calixto Oyuela (*Cantos de otoño*, 1924); e Dante ricorre anche come termine di comparazione sublime, per esempio per esprimere un giudizio su Zola, “el Dante del espíritu moderno” secondo Ricardo Rojas (*La victoria del hombre*, 1903, 88). L’Argentina fu presente con periodici e numerose riviste e pubblicazioni culturali in occasione del VII centenario dantesco. “La Nación”, “La Prensa”, “La Vanguardia”, “La Patria degli Italiani”, la “Revista de la Universidad de Buenos Aires”, “Humanidades”, “Nosotros” prepararono note e volumi, omaggi che non erano semplicemente di circostanza, perché di fatto le nuove generazioni leggevano Dante con rinnovato interesse. In tal modo un autore considerato di difficile lettura raggiungeva un pubblico più vasto, ad opera di scrittori argentini, più accessibili, su cui l’opera dantesca esercitava un’influenza ed un fascino unici.

Un ruolo ed una personalità da vera operatrice culturale ebbe Victoria Ocampo (1890-1974). Nel 1924 pubblicò nella “Revista de Occidente” di Madrid, *De Francesca a Beatrice*, una sorta di guida alla lettura per un lettore comune, che si sia limitato a dare uno sguardo pigro al poema. La scrittrice

ricorda la sua prima lettura ingenua, a sedici anni: “La impresión que me causó es sólo comparable a la que sentí, niña, la primera vez que fui envuelta y derribada sobre la arena por el ímpetu de una ola. En todo mi ser recibí el bautismo de aquellas *parole di colore oscuro* como dice cabalmente el poeta y salí tambaleándome, saturados los labios de amargura”(27). (L’impressione che causò in me è paragonabile solo a quella che sentii da bambina, la prima volta che fui trascinata e sbattuta sulla sabbia dall’impeto di un’onda. In tutto il mio essere ricevetti il battesimo di quelle parole di colore oscuro come dice giustamente il poeta, e ne uscii barcollando, le labbra sature di amarezza).

Victoria intraprende il viaggio prevenuta di fronte alla “selva oscura” dei commentatori, a volte indispensabili, altre volte responsabili di allontanare il lettore dalla “verace via”. Filtrato dalla sensibilità di questa scrittrice di così vasti interessi –l’epilogo di José Ortega y Gasset sottolinea, precisamente, l’acuta intuizione dello sguardo femminile-, il viaggio per la “triple avenida de tercetos estremecidos” si arricchisce di variazioni e accenni insinuanti per una lettura della *Commedia* che raccoglie apporti di altrettante letture che costituivano il patrimonio della Ocampo¹⁹.

Borges legge Dante

Pero, sin duda, la lectura argentina de la *Commedia* alcanza un momento particular (elevado) con Jorge Luis Borges(1899-1986)un lettore di eccezione, secondo Lore Terracini..

Per Borges Dante non è un autore inventato né riscritto come succede con Pierre Menard e il Don Chisciotte. “La *Commedia* sta negli scaffali della sua abitazione e nella memoria culturale di Borges”²⁰. Dante esiste nelle pagine di Borges come uno di quei detriti lasciati, in questo caso, per la lunga frequentazione del testo dantesco.

Sappiamo dallo stesso Borges che il primo incontro con Dante risale agli anni 30²¹, quando viaggiava in tram verso una biblioteca municipale in cui lavorava, nel quartiere di Almagro; si tratta della lettura della *Commedia* tramite una traduzione in inglese²². Da questo momento il dantismo di Borges costituisce un discorso continuo che traspare negli scritti creativi -narrativi e poetici- e nei saggi.

Dallo spoglio dei passi e dei nomi danteschi che appaiono nelle pagine borgeane ricordiamo “El general Quiroga va en coche al muere” (Luna de enfrente (1925),61) dove il condottiero a piedi “se presentó al infierno que Dios le había marcado” ricordando Farinata; “El poema conjetural” (El otro, el mismo (1943,1964),867) dove Narciso Laprida “como aquel capitán del Purgatorio /que, huyendo a pie y ensangrentado el llano/fue cegado y tumbado por la muerte/donde un oscuro río pierde el nombre”, fiume o canale che al limite de la città di Mendoza segnala il luogo del fatto

storico, dove Laprida incontrò il suo “destino sudamericano” e fra gli stupendi versi di Borges si infrangono i residui del ricordo di Manfredi. Altre prove al canto: “La duración del infierno” (Discusión (1932); “Una rosa amarilla”, ”Paradiso XXXI,108”, ”Inferno I,32” (El hacedor, 1960); “Del infierno y del cielo” (El otro, el mismo). A volte si tratta delle incrostrazioni di un verso, come in “Un soldado de Lee” che nel 1862 “sin la dádiva del canto/ caeste como cae un hombre muerto”(942); altre volte la menzione di un nome come “la Torre del Hambre de Ugolino de Pisa” in “El hambre”(921).

Potremmo citare altri esempi –che per la grande maggioranza sono stati studiati da critici argentini ed italiani- dove, in virtù della memoria letteraria di Borges, sono presenti tracce dantesche. Noi lettori argentini riconosciamo nel tessuto del testo espressioni, situazioni, nomi che acquistano una risonanza inedita nel nuovo contesto. Nella maggioranza dei casi sono inclusioni senza indicazioni tipografica e senza menzione della fonte, e non per nasconderla, al contrario, tale pratica prova la relazione instaurata fra un buon lettore e Dante, che opera dalla memoria culturale, dall’immaginario. Queste riprese, queste assimilazioni, entrano nella chimica del testo e senza dubbio, emanano vibrazioni.

Nell’anno 1949 si conosce a Buenos Aires una traduzione spagnola della *Commedia*²³; il fatto che uno studio preliminare di Borges presenti l’edizione assicura il successo delle vendite e documenta la stretta relazione che si sta consolidando fra lo scrittore argentino e la *Commedia*.

Tuttavia è sul Borges saggista che desideriamo spendere alcune parole.

Borges si occupa di Dante in conferenze, articoli di giornali, interviste. Ma ci sono due volumi da considerare in modo speciale: “La Divina Comedia”, capitolo del libro *Siete noches e Nueve ensayos dantescos* del 1982²⁴, in questo caso si tratta di un prologo e nove saggi piuttosto brevi scritti tra il 1948 e il 1957 –su i canti IV,V,XXVI e XXXIII del Inferno, I e XXX del Purgatorio e X,XVIII,XXXI del Paradiso. Il libro include anche una introduzione di Marcos Ricardo Barnatán e la presentazione del italianista spagnolo Joaquín Arce.

Come ben si può capire la lettura di Borges non è quella di un filólogo, precisamente ciò che dà un valore aggiunto al libro è la sua personale sensibilità di uomo di vastissima cultura che risulta essere un lettore di eccezione, il quale vorrebbe permettersi “la felicità proibita di una lettura innocente”. Inoltre è un lettore che legge da un’altra cultura. Nel caso di Borges, questa provenienza è doppiamente diversa per la sua formazione soprattutto anglosassone e per la sua appartenenza al mondo ispanico e al mondo argentino: chi legge da un’altro universo culturale e linguistico vede, sente, percepisce come per la prima volta quello che la lunga frequentazione di un’opera come la *Commedia* forse non rivela a un lettore italiano.

Alla lettura dei suoi commenti critici, Borges dimostra una conoscenza si può dire erudita dei molti commentatori, però ci interessa evidenziare che si inserisce con autonomia nell'esegesi dantesca con proposte originali. Ad esempio, nel capitolo "El falso problema de Ugolino" dice: "No he leído (nadie ha leído) todos los comentarios dantescos pero sospecho que, en el caso del famoso verso 75 del canto penúltimo del Infierno -"Poscia, più che'l dolor, potè il digiuno"- han creado un problema que parte de una confusión entre el arte y la realidad. En aquel verso, Ugolino de Pisa, tras narrar la muerte de sus hijos en la Prisión del Hambre, dice que el hambre pudo más que el dolor. De este reproche debo excluir a los comentaristas antiguos...También lo entiende así Chaucer..."(105).(Non abbiamo letto -chi l'ha fatto?- tutti i commenti su Dante, tuttavia sospettiamo che nel caso del famosissimo verso 75 del penultimo canto dell'Inferno si sia creata una confusione fra arte e realtà. In quel verso Ugolino da Pisa, dopo aver ricordato la morte dei suoi figli nella Prigione della Fame, dice che la fame fu più forte del dolore. Da questa rettifica si devono omettere i traduttori antichi...Anche Chaucer lo intende così).

E segue una vasta enumerazione delle interpretazioni cui l'episodio ha dato origine; Borges parla di "inutile controversia", così, in italiano, e più avanti "ritengo...la giudico...mi dico" e quasi in chiusura distingue fra il problema storico -evidentemente insolubile- ed il problema estetico, ed arrischia una risposta: Dante non vuole che pensiamo ad un caso di cannibalismo, ma lo sospettiamo, colti da dubbio e da timore. Borges riscatta il valore dell'ambiguità nell'arte e conclude: "En la tiniebla de su Torre del Hambre, Ugolino devora y no devora los amados cadáveres, y esa ondulante imprecisión, esa incertidumbre, es la extraña materia de que está hecho. Así, con dos posibles agonías, lo soñó Dante y así lo soñarán las generaciones (111)" (Nelle tenebre della sua Torre della Fame Ugolino divora e non divora i cadaveri degli amati, e questa oscillante imprecisione, que'incertezza, è la strana materia di cui è costituito il passo. Così, con due possibili agonie, lo immaginò Dante e così lo immaginarono le generazioni).

Infine, concordiamo con Lore Terracini: "La lettura dantesca di Borges risulta un atto creativo": Per approfondire sull'argomento rimandiamo alla sua analisi dettagliata nel libro *I codici del silenzio*.

Con Borges come con altri scrittori argentini che stiamo analizzando -per esempio, Leopoldo Marechal- risulta evidente che la lettura di un autore di qualità è una sorta di carica energetica che aiuta ogni nuovo scrittore ad esprimere il proprio messaggio in modo profondamente personale ed unico. Il peso di Dante nella letteratura argentina viene ad essere non solo consistente, bensì enorme. Non moltiplicò la sua immagine, come fu di Petrarca, ma Dante generò scrittori ed opere dotati di vita propria dove il legame dantesco non sempre si rivela esplicitamente, ma vi si ritrova assimilato al punto da non poter quasi essere ravvisato nelle parole, forse invece scorto fra le righe.

Bibliografía

- Alighieri, Dante (1894): *La Divina Comedia*, traducción en verso Bartolomé Mitre, Peuser, Buenos Aires.
- (1838/1940): *La Divina Comedia*, traducción en verso Bartolomé Mitre, Sopena, Buenos Aires. Prefacio “Teoría del traductor” y “Bibliografía de la traducción”.
- (1965): *La Divina Comedia* Infierno Canto III, edición bilingüe, traducción y comentario Abraham Waismann, Córdoba, N. 294.
- (1972): *La Divina Comedia*, traducción, prólogos y notas Angel Battistessa, Colección Obras maestras, Fondo Nacional de las Artes, Carlos Lolhé, Buenos Aires, 2 vol.
- (1984): *Divina Comedia*, texto original italiano con traducción, comentario y notas Angel Battistessa, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 3 vol. ilustr.
- (2003): *La Divina Comedia*, texto original italiano con traducción, comentarios y notas Angel Battistessa, Asociación Dante Alighieri, Buenos Aires, 3 vol. Ilustr.
- Longhi de Bracaglia, Leopoldo (1936): *Mitre traductor de Dante*, Coni, Buenos Aires.
- Waismann, Abraham (1973): “Las traducciones argentinas de la Divina Comedia”, *Studi Danteschi*, Sansoni, Firenze, vol.50, 151-175.
- Max Rodhe, Jorge (1970): *Dante y su sombra*, Eudeba, Buenos Aires.
- AAVV (1966): *Dante Alighieri*, estudios reunidos en conmemoración del VII centenario de su nacimiento, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- AAVV (1966): *Homenaje a Dante en el VII centenario de su muerte*, Instituto Italiano de Cultura, Mendoza.
- Marani, Aklma Novella (1983): *Dante en Argentina*, Bulzoni, Firenze.
- Borges, Jorge Luis (1997): “La Divina Comedia”, *Siete noches*, Emecé, Buenos Aires, 9-43.
- (1982): *Nueve ensayos dantescos*, introducción Marcos Ricardo Barnatán, presentación Joaquín Arce, Buenos Aires, Espasa Calpe.
- Terracini, Lore (1988): “Un lettore d’eccezione”, *I codici del silenzio*, Edizioni dell’orso, Alessandria.

Note

- ¹ Arrieta, Rafael Alberto (1958): "Esteban Echeverría y el Romanticismo en el Plata", *Historia de la literatura argentina*. Peuser, Buenos Aires, II, 28.
- ² Echeverría, Esteban (1874): "Esencia de la poesía", *Obras completas*. Carlos Casavalle, Bs.As., V, 94.
- ³ Mármol, José (1847-1965): *Cantos del peregrino*. Ed. Crítica Elvira Burlando de Meyer, Eudeba, BsAs, 231/232/234.
- ⁴ Cf. *Insurrección del Sud de la Provincia de Buenos Aires y Los consuelos* de E. Echeverría, *A Juan Cruz Varela muerto en la expatriación* de Nicolás Avellaneda.
- ⁵ Borges, Jorge Luis (1997): "La Divina Commedia", *Siete noches*. Emecé, Bs. As. 13.
- ⁶ Mitre, Adolfo (1960): *Italia en el sentir y pensar de Mitre*. Asociación Dante Alighieri, BsAs, 5.
- ⁷ Waismann, Abraham (1953): "Las traducciones argentinas de la DC", *Studi Danteschi Sansoni*, Firenze, vol. 50, 153.
- ⁸ Fondata nel 1951 come propaggine autonoma della Società Dante Alighieri di Firenze con l'obiettivo di divulgare ed approfondire la conoscenza dell'opera di Dante, l'Istituzione poté contare sull'appoggio dei maggiori esponenti della cultura argentina come Gherardo Marone, Coriolano Alberini, Enrique Larreta, Jorge Max Rohde, Eugenio Pucciarelli, Orestes Frattoni, Claudio Sanchez Albornoz, Angel Battistessa. Operò significativamente nel paese fino agli inizi degli anni 80 dando inizio alla tradizione della Lectura Dantis, che si mantiene attualmente in alcune sedi della Dante della Capitale Federale e dell'interno del paese.
- ⁹ Longhi de Bracaglia, Leopoldo (1936): *Mitre traductor de Dante*. Coni, BsAs, 25.
- ¹⁰ Cf. Inf. XVIII, en particular los v, 112 y ss: "Vimos allí una turba zambullida/que chapoteaba en una cloaca inmunda/ a estercolar humano parecida;/y en medio a la asquerosa baraúnda/ uno de ellos, que clérigo barrunto,/con excremento su cabeza inunda/...esa descabellada lujuriente/que se rasca con uñas de merdosa..." También XIX, 108.
- ¹¹ E' il caso di Osvaldo Magnasco (1864-1920) che sosteneva l'impossibilità di tradurre le opere poetiche, il quale accusa in Mitre artificio nella resa in versi, soffocata dal rigido rispetto della metrica.
- ¹² Si ritiene che il primo argentino a tradurre, frammentariamente, la *Divina Commedia* fu José Antonio Miralla (1790-1825): a rigore si tratta delle citazioni dantesche che Foscolo include ne *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* - "Las últimas cartas de Jacopo Dortis" (1922), *La Fraternal, La Habana* - "Tradusse in castigliano con notevole proprietà e abilità detti passaggi" afferma Marcelino Menéndez y Pelayo in *Historia de la poesía argentina* (1947): Espasa Calpe, BsAs, México, 54.
- ¹³ Waismann, Abraham (1965): "Avvertenza" *La DC Inferno III Traduzione e commento*, edizione di 300 esemplari numerati dal traduttore n. 294, Cordova, 7.
- ¹⁴ Per Benvenuto Terracini tradurre è trasporre un testo da un ambito culturale ad un altro. Così come la cultura non è un fatto compiuto, bensì in continua trasformazione, qualsiasi traduzione è necessariamente provvisoria. Riconosceva in tal modo uno dei limiti della traduzione, tuttavia necessaria nel mondo in cui viviamo. Cf. B. Terracini (1951): "Il problema della traduzione" in *Conflictos de lenguas y culturas*, Imán, Buenos Aires.
- ¹⁵ Revista "Nosotros" xxi settembre 1927, 345.
- ¹⁶ Inclusa ora nelle versioni da altre lingue nelle sue *Obras Poéticas Completas* (1959): Aguilar, Madrid, 1283.
- ¹⁷ *Las montañas del oro* (1987), 56 y 60. "Dante illumina l'abisso con la sua anima. Dante pensa./ Innalza fra due crepuscoli un passaggio immenso e lo varca trasportando le sue imprese e le sue macerie: un carico delle montagne del tempo sulle spalle... Io mi trovo solo fra il mio pensiero e l'eternità. Attraversavo con passi danteschi la notte".
- ¹⁸ Cf. "Ave mia, gratia plena", *Crepúsculos del jardín*, 183; "Balada del fino amor", *Las horas doradas*, 637; "La marcha del príncipe", *Poesía diversas*, 1188.
- ¹⁹ Victoria Ocampo infaticabile organizzatrice di iniziative culturali, fondò la rivista "Sur" -1931- e la casa editrice dallo stesso nome per sostenere il suo progetto di diffusione della più alta cultura. Inoltre pubblicò a Parigi, in francese *De Francesca a Beatrice*, Editions Bossart, 1926.
- ²⁰ Terracini, Lore (1988): "Un lettore d'eccezione", *I codici del silenzio*, Edizioni dell'orso, Alessandria, 54.
- ²¹ Negli stessi anni la *Commedia* viene letta anche da Adolfo Bioy Casares nella traduzione corredata di note di Manuel Aranda y San Juan. Bioy Casares, Adolfo (1999): "Mi amistad con las letras italianas", *De las cosas maravillosas*, Temas Editorial, Buenos Aires, 64.
- ²² (1980-1997): "La Divina Comedia", *Siete noches*, Emecé, Buenos Aires. Trad. italiana *Sette notti - sere?* -1983, Feltrinelli, Milano. "Mi primer encuentro con Dante", *Quaderni italiani di Buenos Aires*, Istituto Italiano di Cultura, n.1, 1961, 91. Roberto Paoli (1990): "Borges y Dante" *Actas V Jornadas Nacionales de Literatura Italiana*, Adilli, Fac. Fil y Letras, Mendoza, 37/48.
- ²³ Trad. Cayetano Rosell, notas de Narciso Bruzzi Costa. Jackson, BsAs.
- ²⁴ México, Fondo de Cultura Económica, 1980. BsAs, Emecé, 1997. Trad. Italiana *Sette notti*, Milano, Feltrinelli, 1983. Madrid, Espasa Calpe, 1982 prefazione di G Petrocchi.

Gloria Galli de Ortega
 Universidad Nacional de Cuyo
 Mendoza, Argentina

ALFREDO LUZI

Dante nella poesia di Mario Luzi

Nell'opera di Luzi, sia sul piano critico sia sul piano poetico, convivono in una feconda opposizione due modelli di riferimento: Petrarca e Dante. Di questa dualità, che secondo Luzi, marca tutta la poesia italiana, è emblema il titolo stesso del volume *L'Inferno e il Limbo*, pubblicato per la prima volta dalla casa editrice Marzocco nel 1949, in cui l'Inferno rappresenta lo spazio concettuale e la linea gnoseologica del viaggio dantesco, mentre il Limbo allude alla opzione petrarchesca per il nucleo memoriale della soggettività dove il ritorno al passato acquista i caratteri dell'attesa continuamente interdetta e insoddisfatta.

In verità l'adesione al modello petrarchesco derivava in Luzi dalla temperie ermetica nella cui poetica la centralità dell'io, la funzione gnoseologica della memoria, la forza mitopoietica dell'assenza venivano recuperate nella esperienza petrarchesca riletta attraverso l'elaborazione concettuale e lirica di Leopardi e la scrittura neoplatonica di Ungaretti in cui parola ed essere coincidono.

Ma è anche vero che, proprio perché appartenenti ad una generazione successiva, Luzi e gli altri giovani poeti che frequentavano il bar fiorentino de "Le Giubbe Rosse" (Parronchi, Bigongiari, Betocchi), trovavano nella poesia dei grandi ermetici Ungaretti, Montale, una mancanza, l'assenza della voce dei fenomeni, della natura, filtrata sempre dalla soggettività ermeneutica della voce del poeta. Ciò spiega, ad es., la loro grande passione per Campana e nel caso di Luzi un recupero del canone dantesco che lentamente s'insinua nella riflessione teorica di Luzi per poi influenzare decisamente sul piano strutturale il rapporto forma-contenuto, a partire almeno da *Quaderno Gotico* fino alle ultime opere, con la svolta gnoseologica di *Nel Magma*.

Anche tramite la mediazione di Eliot e la suggestione di *Four Quartets* Luzi si pone il problema del rapporto tra soggetto e oggetto, tra centralità dell'io e intersoggettività ed avvia una rilettura di Dante. Egli stesso lo racconta:

Sulla neonata rivista “Società” (1945) pubblicai un saggio intitolato *L’inferno e il limbo*. Fu allora che Dante e la *Commedia* vennero, come testimoni fino ad allora accantonati, a sommuovere il discorso. Cercavo in quelle pagine di dire di che grande rinuncia, di che strenuo malinconico esilio dalla violenza e dall’inferno della storia era frutto la sublimità del modello, e più che modello popolarità, che aveva determinato la nostra tradizione lirica e la nostra lingua.¹

Il recupero di Dante coincide nel pensiero di Luzi con la riflessione sul concetto di “naturalizza”.

Il poeta ha evidentemente da trovare le condizioni per poter usare degnamente quelle parole, tutte intrise come sono di sensi e di patimenti umani; e quanto più risulteranno profondamente rispettate nel sentimento e nel simbolo a cui sono nella natura umana associate, tanto più saranno vere e poetiche. Tutto lo sforzo di rinnovamento di cui periodicamente voi sentite parlare, nell’ordine dell’invenzione e del linguaggio, altro non è che un aspetto della lotta perenne del poeta per strappare all’arbitrio dell’uso astratto e indiretto o, se volete ancora ripetere quel termine, dell’intellettualismo e per restituire alla natura quelle parole. E va da sé che il poeta le riscopre come termini di un suo linguaggio, tuttavia torno a ripetere, la sua arte progredisce incommensurabilmente quanto più il suo linguaggio si identifica con la lingua, quanto più il suo procedimento tecnico-espressivo si annulla nei movimenti e nei costrutti della lingua naturale fino ad apparirne una pura e naturale incidenza, mentre l’apporto personale sembra scomparso. E’ il cammino percorso da Dante dalla *Vita nova* e dalle *Canzoni* a quel miracoloso primo verso della *Commedia*: “Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura...”²

Dante diventa così il punto di riferimento di Luzi perché egli ha saputo proiettarsi dalla individualità della *Vita Nova* alla corallità della *Commedia* ed ha saputo fondere nella sua esperienza poetica l’*inventio* e la *ratio*. E per Luzi la naturalizza di cui l’opera di Dante è il punto più alto sul piano linguistico è l’elemento fondamentale per poter legare il linguaggio enigmatico, metaforizzante della poesia con la sua occulta forza kerigmatica, rivelatrice del disegno divino, unica possibilità della parola di incidere sulla storia collettiva, di trasformare lo *scriba* in *profeta*, di

¹M.LUZI, *Dante, da mito a presenza*, in *Dante e Leopardi o della modernità*, Roma, Editori Riuniti, 1992, pp.52-53.

²M.LUZI, *L’Inferno e il Limbo*, Milano, Il Saggiatore, 1964, p.44.

leggere dantescammente nella notte di una civiltà il sorgere di una nuova alba.

E' quanto Luzi sostiene in un recente breve scritto *Dante: per la salvezza*, pubblicato in *Vero e verso* (Garzanti, Milano, 2002, pp.41-47), nel quale, individuando nella lettura della *Commedia* quella che egli chiama "fioritura di ultrasenso", sottolinea la presenza di "un respiro di profezia":

Opera dunque di salvazione allo stesso tempo che di rivelazione e di ammonimento: e la vibrazione vocale della profezia è continua e percorre tutta quanta la lettera.[...] Proferire, profezia nel senso paolino del termine, contrapposto in principio a glossolalia. Dire dunque non per sé, come pura manifestazione di un invasamento divino, miticamente; ma mediando tra l'impulso emotivo e il fine morale messianico. [...] E' appunto l'opera *profetica*. [...] Allora si capisce che l'oggetto è il mondo e il destinatario il mondo: il mondo parla al mondo di sé medesimo mediante l'esperienza trascendentale di Dante. Il *telos* del poema è la salvazione del mondo attraverso la salvazione del poeta che prende su di sé questo compito.³

Anche da qui forse nasce in Luzi l'amore per un "cronista" come Dino Compagni la cui via per uscire nel 1300 dalla selva oscura, "esclusivamente cittadina e civica, per quanto sia tracciata da Dio e percorsa da un suo agnolo, che appare tale anche a Dante, conduceva ancora alla *polis*, e in nome di questa sarà disseminata di vendette e castighi".⁴

In *Poesia e romanzo* (in collaborazione con Cassola, Milano, Rizzoli, 1973), Luzi torna a riflettere sul rapporto soggetto-oggetto e ancora una volta fa riferimento al modello dantesco e affronta anche il problema del rapporto tra *tempo puntuativo* e *tempo ingrediente* nella poesia sostenendo che "Dante poi, che colloca la sua vicenda là dove il tempo non c'è più, più di qualsiasi altro poeta le (alla poesia) fa respirare il tempo tellurico e universale".⁵

La dimensione anfibolica del tempo è un tema che nella poesia di Luzi è rintracciabile almeno a partire da *Quaderno Gotico* (1947), quando il *continuum* esistenziale irrompe nella struttura chiusa del *discretum*

³ *Ibidem*, pp.43-47, passim

⁴ *Ibidem*, p.162

⁵ M.Luzi -C.Cassola, *Poesia e romanzo*, Milano, Rizzoli, 1973, p.31

ermetico, della sequenza bloccata delle montaliane *Occasioni* di cui è costituita l'opera più ermetica, più misteriosa di Luzi, *Avvento Notturmo*.

Nel 1974 in *Vicissitudine e forma* troveremo molti riferimenti a Dante.

Particolarmente significativo è il saggio *Dante, scienza e innocenza*, letto a Ravenna in occasione del VII centenario dantesco nel maggio 1965, in cui si conferma il riferimento al poeta fiorentino come modello inarrivabile di intuizione e intelletto, di ritmo poemático e di intensità della singola parola:

Per questo il presente, l'imminenza dantesca restringono al minimo il margine dell'elegia e del sogno; come poeta egli non concede né si riserva una nozione di tempo diversa da quella che rapidamente, senza respiro, mette alla prova gli uomini e decide della loro sorte. Questo discepolo di Virgilio, con Petrarca già alle porte, non solo non attribuisce alla poesia una dimensione temporale continua, che le sia propria, ma non le riconosce nemmeno un tempo distinto da quello dell'esperienza concreta del vivere e del conoscere. Il tempo della poesia è lo stesso dell'azione e dell'intelligenza attuale del mondo, è questo presente in cui alla creatura è o fu dato di esistere e di risolversi. [...] questo presente inesorabile se non trascende e non si stempera in alcuna metafisica ciclicità non ha nulla a che vedere con il nostro desolato o presuntuoso *hic et nunc*. E' un presente che risponde direttamente nell'eternità.⁶

Nella produzione poetica di Luzi la presenza del modello dantesco ha, soprattutto sul piano del linguaggio e in particolare del lessico, un andamento carsico. Dopo una prima fase, dal 1940 al 1947, anno di pubblicazione di *Quaderno Gotico*, in cui l'intertestualità è ridotta ad alcuni lemmi isolati, tracce disperse e forse occasionali di una memoria ritmico-stilistica, succede da *Primizie del deserto* una seconda fase, di maggior adesione concettuale-espressiva, che erompe, sollecitata dalla svolta di poetica compiuta da Luzi a favore dell'idea di collettività, di socialità della poesia, nella macrostruttura testuale di *Nel magma* e continua fino alle ultime prove.

Mi limiterò ad alcuni esempi.

In *Avvento Notturmo* (1940) una traccia dantesca potrebbe essere quella presente nel verso della poesia *Annunciazione*. “nelle mani con una luce **rancia**” che rinvia alle “cappe **rance**” di *Inferno XXIII*, v. 100, ma

⁶ MARIO LUZI, *Vicissitudine e forma*, Milano, Rizzoli, 1974, pp.78-79 passim

anche e forse con maggiore contiguità figurativa a *Purgatorio* II, vv. 7-9:” e le vermiglie guance....per troppa etate divenivan **rance**”.

Ma già in *Quaderno Gotico* (1947) comincia a configurarsi in Luzi il tema delle epifanie, di strutture iconografiche che dal fondo della coscienza si proiettano nell’evidenza del presente, flash di un universo altro e proiezione verso una alterità umana che talvolta rompono la barriera dell’opacità del reale, in un suggestivo intreccio tra la dimensione utopica e quella testimoniale.

Leggiamo questa sequenza tratta dal X componimento di *Quaderno Gotico*:

Io ti vidi trafiggere il mattino
con due umide stelle tra le ciglia
ah il viaggio nell’Ade era compiuto
ero giunto, potevo abbandonarmi

dove la rete tematica è di chiara derivazione dantesca, dall’archetipo del viaggio nell’Ade, alla figura della donna salvatrice portatrice di beatitudine come appunto Beatrice, alla tecnica della luce concentrata sul rapporto occhi/stelle.

A partire da *Primizie del deserto* (1952) si registra invece l’innesto della riflessione eraclitea e parmenidea sulla realtà come eterno mutamento: la vita è un magma ed è in questo magma che l’uomo è costretto a scendere umilmente, alla ricerca del significato più profondo dell’esistenza. Quella ipotesi di orgoglio individuale che talvolta faceva capolino nell’atteggiamento ermetico si è ora dissolta di fronte all’irrompere della voce dei fenomeni. E la voce della poesia deve essere naturale come lo è quella della realtà. La parola poetica non può essere mitica, diversa da quella della quotidianità: prima deve scendere anch’essa nella sfera angosciosa di Parmenide e poi potrà svolgere la sua funzione ermeneutica. E, soprattutto in *Onore del vero* (1957), il viaggio del poeta non si svolge più in solitudine, ma è accompagnato dalla presenza degli altri, in una corralità tipicamente dantesca. Predominano i sostantivi collettivi: “stuolo”, “schiera”, “tratta d’anime e di spoglie” che ci riporta ad *Inferno* III,55:”e dietro le venìa/ sì lunga tratta di gente”, “viene gente per acqua”, “fila d’anima lungo la cornice/ chi pronto al balzo, chi quasi in catene” di *La notte lava la mente* in cui si può avvertire una suggestione citazionale degli incappucciati nel canto XXIII dell’*Inferno*, vv. 58 e segg.

E appunto *Nel magma* è il titolo che Luzi dà alla plaquette pubblicata nel 1963. E' questa un'opera in cui si avverte una profonda dimensione dantesca. Anche qui, come in Dante, il viaggio diventa emblema del cammino dalla fisica alla metafisica, dall'oscurità alla luce. L'io poetico accetta di essere sottoposto al giudizio della collettività: non più immobile nella sua sensibilità soggettiva egli segue la dinamica di un processo, inteso sia come procedimento giudiziario sia come cammino inesausto del pellegrino che rinnova nella collettività del tempo presente la finalità della medievale "quête". Si veda *Nel caffè*, dove Luzi ci presenta come in uno dei luoghi di aggregazione e di diaspora temporanee così frequenti nella *Commedia*, "una moltitudine sorda che esala fumo" nella quale prende la parola "uno forato nella gola" che è ovviamente citazione diretta del v.98 del canto V del *Purgatorio*: "Arriva'io, forato nella gola". Oppure si ponga attenzione alla struttura dello spazio-tempo in cui si colloca il colloquio dei personaggi di *Presso il Bisenzio*:

La nebbia ghiacciata affumica la gora della conchia / e il viottolo che segue la proda. Ne escono quattro / non so se visti o non mia visti prima, / pigri nell'andatura, pigri anche nel fermarsi fronte a fronte. /Gli altri costretti ad una sosta impreveduta / danno segni di fastidio, ma non fiatano, / muovono i piedi in cadenza contro il freddo....Il luogo, / quel poco ch'è visibile, è deserto; / la nebbia stringe dappresso le persone / e non lascia apparire che la terra fradicia dell'argine.....i compagni, uno si dondola, uno molleggia il corpo sui garetti.....C'è silenzio a lungo / mentre tutto è fermo, / mentre l'acqua della gora fruscia::::Lascio placarsi a poco a poco il suo respiro mozzato dall'affanno /mentre i passi dei compagni si spengono / e solo l'acqua della gora fruscia di quando in quando.

Siamo dunque in presenza di una iconografia dantesca che in qualche modo, anche quando la poesia di Luzi assumerà caratteri di più marcata interiorizzazione e di dubbio epistemologico, di autoriflessività, rimarrà come sostrato iconico-linguistico da cui trarre alimento, come avviene in alcuni testi di *Dal fondo delle campagne*, pubblicato nel 1965 ma che raccoglie testi elaborati precedentemente.

Il calco dantesco è addirittura evidente in alcune occorrenze, come ad es. nelle seguenti: "murati nella crosta" (*Dalla torre*) che ci riporta a "già cotti dentro dalla crosta" di *Inferno*, XX, v.150; "Mia madre, mia eterna margherita" (*Siesta*) e noi sappiamo con quanta frequenza il lemma "margherita" ritorni in certi canti del *Paradiso*.

Ma in alcuni casi il dantismo è come assimilato nella strutturazione delle sequenze, nella logica della strutturazione espressiva.

In *La corriera* :”Sediamo qui, persone nel viaggio, / smaniosi alcuni dell’arrivo, altri / volti tutti all’indietro, chi sospeso”, dove è evidente la tematica ancora del viaggio, dei tre mondi e la struttura ternaria del giudizio secondo la dottrina cristiana.

Oppure in *La colonna* il sistema di immagini impostato sul *volo – sciame – plenitudine* rinvia al XXI del *Paradiso*: “*Volando...schiera d’api.....moltitudine volante.*”

Ma sui riscontri danteschi micro-intertestuali sempre presenti anche nell’ultimo Luzi è difficile definire una opzione consapevole concettuale e culturale . “La voce di salmista” di cui parla Luzi in *Su fondamenti invisibili* allude forse all’ “umile salmista” di *Purgatorio* X, v. 65 e “l’altro cielo della spera / non toccato dalla creazione” di *Dentro la lingua* avita, un testo inserito in *Viaggio terrestre e celeste* di Simone Martini (anche questo fra l’altro viaggio dantesco tra fisica e metafisica come indicano i due aggettivi) è forse il risultato di una attrazione ambientale come quella paradisiaca con cui si chiude la poesia: “ed è paradiso” ?

Forse più significativa è l’adesione etico-stilistica di Luzi al modello dantesco, basata sull’esigenza di una poesia che interpreti la complessità del reale e che dunque utilizzi una lingua plurima come avviene nella realtà sociale, confermata nella drammatizzazione de *Il Purgatorio. La notte lava la mente*, predisposta nel 1990 a Prato per la compagnia “I magazzini”, in cui Luzi fa parlare lo stesso Poema. La didascalia di apertura dice:

Il Poema potrebbe essere rappresentato da un mascherone simile ad una bocca della verità, a una fontana che versa: è la perennità della voce umana, del discorso umano.

Come lo scriba del mondo antico si limitava a registrare gli eventi ma talvolta poteva percepire, per capacità epifania e profetica, i segni dell’eternità che vivono nella storia, così il poeta, fiducioso nella forza della parola, in cammino tra opacità e luminosità inattese, è in cerca della rivelazione, del kerigma che trasformi la precarietà dell’essere in eternità. Ancora con una immagine dantesca Luzi ha espresso questa sua consapevolezza in un saggio pubblicato nel 1973:

Il poeta è alla pari con tutto l'altro che vive e pensa e soffre quanto alla possibilità di cavare un senso della vicenda del mondo. E' insomma un personaggio tra i tanti della commedia, anche se lui ha l'uso e il privilegio della parola".⁷

Sono certo di non aver percorso tutti i possibili itinerari danteschi presenti nella poesia di Mario Luzi (ho ad es. tralasciato quello del rapporto tra storia e escatologia, quello della luce e quello della icona femminile) ma vorrei concludere citando un brano in cui Luzi illustra anche le ragioni che sottendono dal tempo di Dante ad oggi iniziative che perpetuano la lettura della *Divina Commedia* e l'amore per il suo poeta. Parlando delle *Lecturae Dantis* egli scrive:

Non è un caso che fin dal principio si sia annessa tanta importanza alla lettura del poema.[....] Mi sono chiesto più volte quale fosse il senso riposto della cerimonia: se omaggio alla sua autorità, se devozione alla sua sacertà, se fruizione del suo canto.[...] Ma più interiormente è la poesia di Dante che cerca il suo adempimento;; è la sua essenza-forma profetica che si attua attraverso la partecipazione. Questa partecipazione non è commemorativa così come non è commemorativa, ma attiva, attuale la lingua poetica di Dante. Il suo è un poema che si sta *facendo* sulla forza portante del suo *ductus* che a sua volta è generato dalla sua necessità super personale, e paradossalmente ultra personalizzata.⁸

ALFREDO LUZI
Università di Macerata

⁷ M. LUZI –C. CASSOLA, *Poesia e romanzo*. Milano, Rizzoli, 1973, p.52:

⁸ M.LUZI, *Vero e verso*, cit., p:45

MARCO SANTORO

LA COMMEDIA: CARATTERISTICHE E VALENZE PARATESTUALI DELLE EDIZIONI ITALIANE RINASCIMENTALI¹

1. TRA le cagioni che hanno indotto gli Accademici ad imprendere questa fatica, l'opera, che hanno, già è buon tempo, tra mano, del vocabolario della nostra favella, della quale questo diuin poema è la.. miglior parte, la prima è stata, e la principale. Conciosiacosà che e da' copiatori, e dalle stampe, ed eziandio da' comentatori, così lacero lo conoscessere, e malgouerno, che poco se ne poteuano in essa opera acconciamente seruire, se prima non cercauano di sanarlo dalle sue piaghe, e, se gli abbiano, o nò restituita la sua pristina sanità, al fine giudicio vostro se ne rimettono. Dicon bene, che nel far ciò non hanno auuto mira di contraddire a niuno, ma solo, che la diuinità di questo scrittore, in quella maniera ci si rappresenti dauanti agli occhi, che da lui c'è stata lasciata: e per ciò hanno voluto, che e l'autorità, e le ragioni, sopra le quali son [sic] fondati i lor [sic] mutamenti, nel margine appariscan palesi, e chiare.

La copia della quale per riscontro e' si son seruiti, da Aldo l'anno 1502 fu stampata. Il numero de' testi concordi, così ne' mutamenti, come nelle varie lezioni notate, è dietro all'opera registrato.

Il numero delle postille corrisponde a quel de' testi canto per canto notato addietro. Quelli de' testi corrispondono co' numeri della nota, che qui appiede apparisce.

Le varie lezioni son poste nel margine dentro, e vi son poste perché gli Accademici hanno creduto anche buona la loro lettura, ma ben meno acconcia, che 'l testo: e anche doue l'hanno creduta d'egual bontà, non hanno voluto, senza miglioramento, mutar la stampa. Le mutazioni sono nel margine di fuori e la parola Stamp. che significa stampato, è loro sempre auanti, e vuol dire, che lo stampato leggeua prima, come nel margine ne si replica per breuità la lezione che si seguita, perché si può legger nel testo.

Immantinente dopo la parola stamp. è quella ch'era prima nel testo, e senza altra replica o ripruoua si rende ragion della seguitata lezione. Esempio. Infer. can. 2. post. 6. E *donna mi chiamò. 6. beata, e bella.* marg. di fuori. Stamp. *cortese.* (C'è' in questo paruto più acconcio il senso letterale che l'allegorico) e si dee intender così. Lo stampato leggeua prima cortese, e noi leggiamo beata, perché c'è in questo paruto, ec.

Auuiene taluolta che due varie lezioni sono in margine sotto vn medesimo numero; e allora sappia il lettore che al lor riscontro la seconda non è numerata, ma scritta sotto 'l numero della prima.

Potrebbe alcuna fiata parere, che più si fossero gli Accademici valuti [sic] della opinione che dell'autorità, auendo, o notata varia lezione, o rimesso nel testo qualche parola, solamente con dieci, o dodici testi, e talora meno, ma non è così: perciocché la quantità tralasciata è di piggior lega, e in que' luoghi infra se tutta discordante, e le varietà della lor lezione così friuole, e così scipite, che sarebbe stata vna milensaggine il mentouarle. È da notare oltr'a ciò che per entro l'opera, e spezialmente [sic] nel Paradiso, sono alcune poche postille senza suo numero, percioche non pertengono né a varia lezione [sic], né a correngimento, ma solo a pura dichiarazione, e sono, per mostrare al lettore il luogo senza fatica, contrassegnate con vna stella. E questo è quanto alle cagioni e allo 'ntendimento del correngere degli Accademici, ho giudicato douerui dire. Viuete felici.

Questo il testo dell'avviso, o epistola "A' lettori", a firma de "lo 'nferigno segretario e accademico della Crusca", cioè Bastiano de' Rossi, presente alle cc. 3v-5r nell'edizione fiorentina di Domenico Manzani del 1595, unica impresa redazionale dell'epoca di tipo collegiale dovuta al lavoro di 37 collaboratori e basata sulla consultazione di ben 99 fonti².

¹ Va precisato che in occasione della relazione orale ho potuto mostrare un consistente numero di illustrazioni (in totale 64); in questa sede, per comprensibili ragioni editoriali, mi limito a riportarne 29, scelte fra le più significative.

² Si veda Figura 28.

Si tornerà più avanti su questa “epistola” e più in generale sull’intera edizione: al momento sarà solo il caso di sottolineare da un canto la ribadita censura dell’edizione aldina del 1502 già precedentemente espressa da altri, come vedremo, dall’altro la tendenza a illustrare con precisione la procedura tipografica assunta per le varianti testuali, a testimonianza della montante sensibilità filologica³.

La *Commedia*, è noto, gode fra Quattro e Cinquecento di non trascurabile fortuna editoriale, sia pure non equiparabile a quella fatta registrare dagli altri due componenti le celebri “tre corone”, Petrarca e Boccaccio. Ma prima di andare a soffermarci rapidamente su alcuni dati, sarà necessario precisare le coordinate investigative entro le quali mi sono mosso, ricordando altresì che in questa prima fase di ricognizione mi sono avvalso della collaborazione di una mia dottoranda, Daniela Armocida, la quale si è occupata di controllare le fonti bibliografiche canoniche per enucleare l’esistenza e l’ubicazione delle edizioni di nostra pertinenza nonché del rilevamento dei dati di alcune di esse. Non a caso ho affidato a lei il compito di approntare l’Appendice documentaria che correde questa redazione definitiva.

Una prima coordinata da precisare riguarda il raggio di azione della mia ricerca, che è stata condotta esclusivamente sulle edizioni della *Commedia* stampate in Italia fra Quattro e Cinquecento. Non sono state prese in considerazione, pertanto, le numerose stampe extrapeninsulari in lingua sia italiana che straniera, in merito alle quali, dato il loro numero non trascurabile, occorrerà attivarsi per ulteriori indagini (in parte già avviate da chi vi parla), da espletare per altro in molte biblioteche europee e statunitensi. Una seconda puntualizzazione concerne poi le fonti utilizzate. Non vorrei confondervi (e perdermi, è il caso di aggiungere) in acronimi, sigle e quant’altro da cui siamo sommersi in modo sempre più massiccio giorno dopo giorno (e la confusione fra sigle di partiti, organizzazioni di vario genere, iniziative culturali e, appunto, fonti documentarie temo che renderà sempre più problematica la comunicazione globale). Mi limiterò pertanto a citare poche canoniche fonti debitamente vagliate, sulla cui ineccepibile correttezza, per altro, sarà qui il caso di stendere un velo pietoso (ma, se è vero che mal comune è mezzo gaudio, possiamo sentirci tutti sollevati dal fatto che anche altre fonti europee e nordamericane, e penso principalmente ai celebri OPAC, non sono immuni da sviste e approssimazioni). Dunque, la prima ineludibile fase di ricognizione si è maturata nell’esame di due fondamentali strumenti cartacei: l’IGI (Indice generali degli Incunaboli) per le edizioni del Quattrocento, e il *Censimento nazionale delle Edizioni italiane del XVI secolo* (curato dall’ICCU, cioè dall’Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle Biblioteche Italiane e per le Informazioni Bibliografiche) per le pubblicazioni del Cinquecento. Va appena aggiunto che del *Censimento* sono stati pubblicati solo i primi quattro

³ Su questi e altri temi affrontati in questa sede si potrà tenere presente D. ZOLDAN, *Dante in tipografia. Le dediche nelle edizioni dantesche del Cinquecento*, Roma, Zauli Arti Grafiche, 1995.

volumi (fino alla lettera C), dove in ogni caso il materiale relativo a Dante (schedato sotto la A di Alighieri) è regolarmente presente. Sono stati inoltre controllati, per rimanere nel tradizionale settore cartaceo, i vari cataloghi della British Library, della Bibliothèque Nationale de France, del NUC (National Union Catalog), nonché contributi vari, quali *La raccolta dantesca della biblioteca Evan Mckenzie...*, *La raccolta dantesca della Biblioteca Universitaria di Napoli* di Anna Maria Manna, *La collezione dantesca della Biblioteca Civica Berio di Genova* di Saginati e Calcagno, *Gli annali delle edizioni dantesche* di Giuliano Mambelli, *Le edizioni delle opere di Dante nella Biblioteca della Fondazione Besso* a cura di Antonio Martini, e infine varie bibliografie (da quella di Michele Barbi a quella di Evola, fino a giungere a quella di Esposito). Per chiudere con le fonti a stampa, la Armocida ha provveduto allo spoglio di alcune riviste specializzate (da «Deutsches Dante Jahrbuch» a «Studi danteschi», da «L'Alighieri» a «Dante Studies», ecc., limitatamente agli ultimi quattro anni). Verifiche ulteriori inoltre (visto che non tutte le informazioni sono state riversate in ambiente informatico) sono state effettuate presso i cataloghi convenzionali delle biblioteche romane: Nazionale centrale, Universitaria, Angelica, Casanatense, Besso e Vaticana.

Sul versante delle banche dati, sono stati tenuti presenti non solo SBN (in specie SBN antico) ma anche gli OPAC nazionali inglese, francese, tedesco, spagnolo e statunitense, in merito ai quali non mi dilungo. Infine un controllo è stato condotto su *Illustrated Incunable Short-Title Catalogue*, 2. ed.

I risultati dettagliati di queste ricerche, come detto, sono raccolti nell' *Appendice* al testo della mia relazione, nella quale per altro sono indicate anche le varie ubicazioni delle edizioni individuate, senza però entrare per il momento nel merito delle varianti di esemplare: indagine, questa, che rientra in un altro progetto in corso.

Salvo ulteriori e definitivi controlli, al momento il totale degli incunaboli assomma a 15 e quello delle cinquecentine a 26 (il controllo diretto, infatti, ha suggerito di eliminare un paio di edizioni, forse erroneamente inserite nelle fonti precedentemente ricordate. Sui motivi delle esclusioni glisso sia per ragioni di tempo sia per evitare di tediarsi con argomentazioni eccessivamente tecniche).

Ed eccoci alla terza ed ultima precisazione. Su quattro dei quindici incunaboli non è stato ancora possibile fare i dovuti controlli in quanto conservati solo nella Biblioteca della Casa di Dante di Roma, da tempo chiusa al pubblico: in ogni caso, mi auguro di potere concludere anche questi controlli quanto prima.

2. Gli incunaboli vedono la luce fra il 1472 (ben tre: uno a Foligno, ad opera di Johann Numeister e di Evangelista Angelini, uno a Mantova, per Georg e Paul Butzbach e uno a Venezia -ma qualche

studioso propende per Iesi- per i tipi di Federico de' Conti) e il 1497, data della pubblicazione veneziana di Pietro Quarengi. Ben otto di essi con torchi di sette officine differenti vengono stampati a Venezia, epicentro dell'editoria continentale e crocevia di interessi non solo culturali ma anche economici e commerciali, due a Napoli (e si annovera la bella impressione di Francesco del Tuppy), uno a Foligno, Mantova, Milano, Firenze e Brescia. Dunque, ruolo preminente di Venezia da un canto e, dall'altro, distribuzione editoriale nella penisola abbastanza equilibrata, a conferma di un'attenzione diffusa nei confronti dell'opera dantesca. Vi è da aggiungere che tranne nel caso di Matteo Codeca', artefice di due stampe, nel 1491 e nel 1493, la prima in collaborazione con Bernardino Benali, nessun tipografo nel Quattrocento si cimenta in una riedizione o in una ristampa della *Commedia*.

Molto diverso il quadro produttivo cinquecentesco. Nel XVI secolo la *Commedia* viene edita solo a Toscolano (una stampa), a Venezia e a Firenze, per la precisione 20 stampe veneziane e tre fiorentine (alle quali vanno aggiunte due "letture" sull'Inferno del Gelli). Il processo di concentrazione, ampiamente comprensibile considerata la leadership editoriale della Serenissima da un canto e il legittimo interesse degli artieri attivi nella patria del Poeta dall'altro, è vieppiù marcato laddove si consideri che le ventisei pubblicazioni sono realizzate in 16 officine. Incontriamo i più noti tipografi e le più apprezzate e più intraprendenti dinastie del tempo: Aldo Manuzio, i Giunta, Bernardino Stagnino, i Giolito, i Sessa, Lorenzo Torrentino, e ancora Francesco Marcolini, Giovanni Antonio Morando, Domenico Farri, Bartolomeo Sermartelli e il già ricordato Domenico Manzani. Abbiamo 3 edizioni nel corso del primo decennio, 6 nel secondo, una nel terzo e nel quarto, tre nel quinto, quattro nel sesto, tre nel settimo, tre nell'ottavo e due nel decimo (nessuna nel nono, cioè negli anni Ottanta).

3. Fra il 1472 e il 1596, dunque, sarebbero state date alla luce almeno 41 edizioni diverse della *Commedia* (e il condizionale è d'obbligo, non tanto perché non si può escludere che altre pubblicazioni possano essere rintracciate, anche da chi vi parla, ma soprattutto giacché è noto che l'incuria conservativa non ha consentito la "sopravvivenza" di numerose stampe del passato, ancorché già al tempo considerate di pregio). Anche per un'epoca come la nostra, che ha elevato a massimo valore il consumo e che incasella finanche i libri nel novero degli oggetti "usa e getta" (prova ne sia il crescente numero di titoli pubblicati a cui fa significativamente riscontro la riduzione delle tirature) la proliferazione di stampe diverse della medesima opera è fenomeno singolare. Ma è noto che nell'ambito della cosiddetta stampa manuale, in specie per certi aspetti fra Quattro e Cinquecento, la moltiplicazione delle pubblicazioni era consuetudine assai diffusa. Perché

allora sorprendersi di 41 edizioni dell'opera più celebre e più celebrata del divino poeta? E in effetti, alla luce di quanto conosciamo circa le abitudini produttive e di fruizione del tempo, questo dato non ci sorprende; se si vuole, potrebbe finanche risultare più contenuto rispetto alle aspettative. Eppure, non è lecito chiudere la questione accontentandosi di due sia pure eccellenti ragioni: costume editoriale da una parte e, dall'altra, autorevolezza e notorietà della *Commedia*, soprattutto perché la prima delle due giustificazioni potrebbe acquisire un sapore in qualche modo tautologico, se non fosse supportata e confortata da qualche annotazione sia pure sintetica.

Una prima telegrafica considerazione attiene alla profonda differenza che esiste, soprattutto in regime di stampa manuale, fra edizione, emissione e impressione in conseguenza del particolare processo produttivo, dalla composizione delle pagine alla riproduzione degli esemplari. Ma non è il caso di addentrarci nelle pieghe di quell'area investigativa che solitamente prende il nome di "bibliografia testuale". Ci basti richiamare l'attenzione sul fatto che spesso, più spesso di quanto si possa generalmente pensare, siamo di fronte non ad edizioni diverse ma semplicemente ad emissioni differenti, caratterizzate da un numero limitato di varianti, frequentemente concentrate nel frontespizio a scopo che potremmo sommariamente definire "pubblicitario-commerciale". Ecco quindi che laddove potremmo essere indotti a credere, eventualmente per una errata descrizione o catalogazione, di essere in presenza di un certo numero di edizioni, in realtà le edizioni in senso stretto possono essere di numero molto più contenuto.

Un'altra puntualizzazione riguarda il caso di edizioni parzialmente diverse, per la cui realizzazione si è utilizzato, in parte più o meno consistente, materiale già stampato precedentemente. Come ho cercato di evidenziare in un mio intervento del 1993, in questo caso siamo dinanzi non a testimonianze di successo di una pubblicazione bensì di insuccesso, giacché, non essendo stati venduti tutti gli esemplari di un'edizione, parte dei fogli sono stati, per così dire, riciclati in assemblaggio con nuovi.

Se questi sono alcuni motivi tecnici che ci inducono alla cautela nel quantificare le edizioni e ci impongono quindi il controllo diretto sul materiale considerato, con la possibile contrazione del computo originario, vi sono altri aspetti che vanno tenuti presenti nel decretare la "fortuna" editoriale di un'opera. In primo luogo le tirature, in merito alle quali si sa davvero molto poco; e se non si ha la fortuna di rintracciare documenti pregnanti, non si può che procedere per congetture, dettate dall'esperienza del ricercatore. Una tiratura limitata è palmare che agevola una ristampa, o addirittura una nuova edizione, o pseudo tale. In secondo luogo va tenuta presente la procedura dei privilegi e delle autorizzazioni alla stampa, resa ancora più complessa in Italia dallo scenario politico, che vede ciascuno stato in diritto di concedere autonomamente licenze e private, fatto salvo lo scoglio della censura ecclesiastica, divenuta più organica, come è noto, a partire dalla metà

del Cinquecento con la pubblicazione dei famosi Indici dei libri proibiti. Non possono poi essere ignorate le dinamiche del commercio librario, che favoriscono oppure ostacolano l'attività di una singola officina o di un centro editoriale in termini sia di esportazione che di realizzazione locale del prodotto. Imprimatur, privative, logiche e procedure di traffico, ivi compresi dazi, imposte e pratiche doganali, incoraggiano un altro fenomeno che ben presto prende piede nell'ambito del pianeta-libro, le contraffazioni, alle quali in Italia soltanto dopo l'Unità si potrà porre rimedio almeno a livello normativo.

Quanto detto funge da stimolo e parimenti è frutto della montante crescita di acquirenti e di lettori che, seppure maturata in circoscritte fasce della popolazione, connota il progressivo perfezionamento dell'esibizione autoreferenziale dell'oggetto libro. La promozione di un mercato non soltanto locale ma peninsulare e, laddove possibile, europeo, condizione indispensabile per la sopravvivenza, la stabilità e lo sviluppo di qualsiasi tipo di azienda, esige in sostanza che l'editoria, allertata dal clima sempre più concorrenziale, intralciata ben presto e poi addirittura ostacolata da procedure burocratiche e da provvedimenti censori, incominci a tracciare un itinerario alternativo a quello tradizionale, ritagliato sulla tradizionale domanda erede della fruizione del manoscritto e viepiù costellato da committenze, avalli, privilegi e investiture ufficiali. Diviene imperativo imporsi al pubblico, blandire l'acquirente, catturare il fruitore: ecco quindi insorgere e imporsi la cura per la "confezione" della pubblicazione, per la quale si allestiscono contenitori dell'opera sempre più sofisticati e accattivanti. Il "vestibolo" del testo, per dirla con Borges, si emancipa, si arricchisce di nuove componenti che non tarderanno, in non pochi casi, ad affastellarsi e ad appesantire la pubblicazione in sintonia non casuale con certo gusto baroccheggianti. D'altro canto anche i primi elementi caratterizzanti il libro a stampa nel suo affrancamento dai canoni di allestimento del manoscritto si caricano di mutamenti sempre più incisivi. Si pensi al frontespizio. «Da strumento telegraficamente informativo (con valenza bibliograficamente individualizzante) sulle peculiarità distintive della pubblicazione (autore e titolo), per altro con sussidiaria funzione di sovraccoperta protettiva, [esso si trasforma in] fondamentale [e formidabile] mezzo di pubblicità, proiettato non soltanto a sintetizzare il contenuto e i molteplici corredi di un'edizione ma soprattutto ad esaltare i meriti e l'originalità della neo-iniziativa»⁴. Con sempre maggiore frequenza, inoltrandoci nel Cinquecento, ci imbattiamo non casualmente in formule del tipo «nuovamente impresso con limatissima castigatione» oppure «summa cum diligentia...emendati», o ancora «non senza grandissima evigilantia et summa diligentia correpti», ecc., formule palesemente studiate e

⁴ Cfr. M. SANTORO, *Libri edizioni biblioteche tra Cinque e Seicento. Con un percorso bibliografico*, Manziana (Roma), Vecchiarelli, 2002, p. 92

inserite per promuovere una merce, il libro appunto, che oramai comincia ad affrancarsi dalla domanda per imporre le proprie leggi dell'offerta⁵.

La stampa, in sostanza, agisce corposamente sulla *prassi*, sulla *quantità* ma anche sulla *qualità* della lettura da un canto e, dall'altro, interviene in maniera montante sulla scissione del legame fra *auctor* e *scriptor*, sancito dalla mentalità scolastica e ripensato speculativamente dal Petrarca, e riduce così la sfera d'azione e di controllo dell'autore alle fasi iniziali del processo di produzione del libro, tranne che in paradigmatici casi, con l'effetto di delegare all'editore -novello *scriptor*- la progettazione e la gestione della trasformazione dell'opera in oggetto di comunicazione scritta.

4. Ci stiamo addentrando, lo si sarà agevolmente compreso, nel complesso ma estremamente affascinante mondo del *paratesto*, della *soglia* del testo letterario, per ricorrere alla nota definizione di Gérard Genette⁶.

Negli ultimi decenni e soprattutto negli ultimi anni gli studi più scaltriti sul ruolo e la funzione socio-culturali rivestiti dalla comunicazione scritta a partire dall'epoca moderna si sono sempre più impegnati nell'approfondimento di quelle che sono state le procedure e le logiche seguite e alimentate per la progettazione e la realizzazione degli strumenti della comunicazione stessa. Particolare attenzione, pertanto, è stata destinata all'analisi del processo produttivo del libro a stampa, processo investigato nel suo divenire storico mediante l'acquisizione di documentazione sempre pregnante sia sull'evoluzione tecnica delle varie fasi di composizione, imposizione e stampa, sia sull'articolazione complessiva del lavoro in tipografia. L'oggetto-libro, quindi, ha assunto un montante interesse nella sua specificità di manufatto, e la sua "materialità" è stata analizzata autonomamente (ma non in contrapposizione) rispetto al messaggio semantico contenuto. Da qui la crescente acribia caratterizzante gli studi inerenti la già citata "bibliografia testuale", coltivati non solo in area anglosassone ma anche in Francia e, principalmente negli ultimi tempi, in Italia. D'altra parte sulla stessa concezione di "testo" si sono evoluti studi di considerevole interesse (e basterà in proposito ricordare i contributi di McKenzie⁷).

Nell'ambito della focalizzazione delle componenti materiali del libro, il "paratesto" ha goduto di inedita attenzione nei tempi recenti, grazie soprattutto agli stimolanti suggerimenti della scuola francese afferente al già menzionato Genette, studi tesi a enfatizzare opportunamente quanto la

⁵ Sul tema, si veda in particolare P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto. La stampa e le revisioni editoriali dei testi letterari italiani (1470-1570)*, Bologna, Il Mulino, 1991

⁶ Va soprattutto ricordato il contributo *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987 (trad. ital. *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino, Einaudi, 1989)

⁷ In particolare andrà menzionato D. F. MCKENZIE, *Bibliography and the Sociology of Texts*, London, The British Library, 1986 (trad. ital. *Bibliografia e sociologia dei testi*, Milano, Edizioni Sylvestre Bonnard, 1999).

confezione del testo abbia inciso e incida potentemente su gusti, orientamenti, abitudini di lettura, in una parola sulla ricezione stessa dell'opera e finanche sull'iniziale sollecitazione all'acquisto. Fin dai primi secoli della stampa, in assenza di canali di comunicazione robustamente incisivi, possiamo dire che l'opera affina sempre più le tecniche di autopubblicità tramite frontespizi, immagini, formati, dediche e altro ancora, che imprimono all'opera stessa, divenuta libro, una personalità inconfondibile, capace di avvicinare o al contrario di allontanare il lettore. Immagini, struttura grafica del testo, legatura, formato, ecc., in una parola l'oggetto libro, conquista il mercato e spesso riesce a debellare la concorrenza in virtù della sua autoreferenzialità. E ciò accade principalmente allorché più tipografi, più officine, più società danno alla luce la medesima opera, le cui differenti identità sono segnate talvolta anche da varianti e modifiche filologiche, più o meno persuasive, ma sempre da diversificate "confezioni" che ne giustificano il neo-inserimento sul mercato.

Ma il discorso sul paratesto non si esaurisce nella doverosa sottolineatura della peculiare materialità di un prodotto editoriale: esso invero si dilata anche sul versante dei contenuti stessi, dei messaggi semantici che espone e che divulga, dei segnali politico-culturali che racchiude. Si pensi soltanto alle dediche. Se è pur vero che a mano a mano esse si normalizzano su un piano di vero e proprio genere letterario, fatto anche di formule e di passaggi sempre più codificati, come ho cercato di evidenziare in altra sede⁸, è altrettanto vero che in ogni caso si qualificano quale fonte non raramente preziosa per estrapolare notizie bio-bibliografiche quanto meno sull'autore dell'opera, sul dedicatario e sul dedicante, nonché sull'itinerario creativo o speculativo del testo offerto. Non solo. Ma la stessa scelta, certamente non casuale, del dedicatario ci può illuminare in merito sia al suo peso sociale, culturale o politico, che ai rapporti, spesso delicati, fra più personaggi. E qui mi fermo, giacché è tempo di passare ad alcune considerazioni incentrate sulle edizioni rinascimentali della *Commedia*.

5. Se il primo *Canzoniere* petrarchesco vede la luce a Venezia, ad opera di Vindelino da Spira, nel 1470 e nello stesso anno fa gemere i torchi a Napoli il *Decameron*, le prime edizioni della *Commedia*, come detto, risalgono al 1472. La notevole ricchezza di manoscritti dell'opera potrebbe agevolmente spiegare l'offerta pressoché simultanea, a Foligno, Mantova e Venezia, di tre edizioni del solo testo delle cantiche, che parrebbero, a un confronto sommario, reciprocamente indipendenti, come a più riprese hanno sostenuto Casamassima, Pescasio, Ragazzini e come ha

⁸ Mi sia concesso di rinviare a M. SANTORO, *Appunti su caratteristiche e funzioni del paratesto nel libro antico*, «Accademie e biblioteche d'Italia», LXVIII (2000), 1, pp. 5-38.

recentemente ribadito Trovato⁹. Presso la Corsiniana e presso l'Angelica sono conservati due esemplari dell'edizione di Foligno (Numeister-Angelini), presumibilmente l'editio princeps, considerata l'indicazione del mese di stampa, aprile, presente nel colophon (indicazione che manca in quella di Mantova e che in quella di Venezia, o Iesi, risulta essere luglio). I due esemplari, a un primo esame identici relativamente al testo, differiscono per le miniature delle iniziali e per il fatto che quello dell'Angelica presenta una sorta di frontespizio, a mio avviso non originario, mentre quello della Corsiniana si segnala per una carta manoscritta probabilmente settecentesca, nella quale si rimarca la rarità dell'edizione. Diamo uno sguardo all'esemplare dell'Angelica:

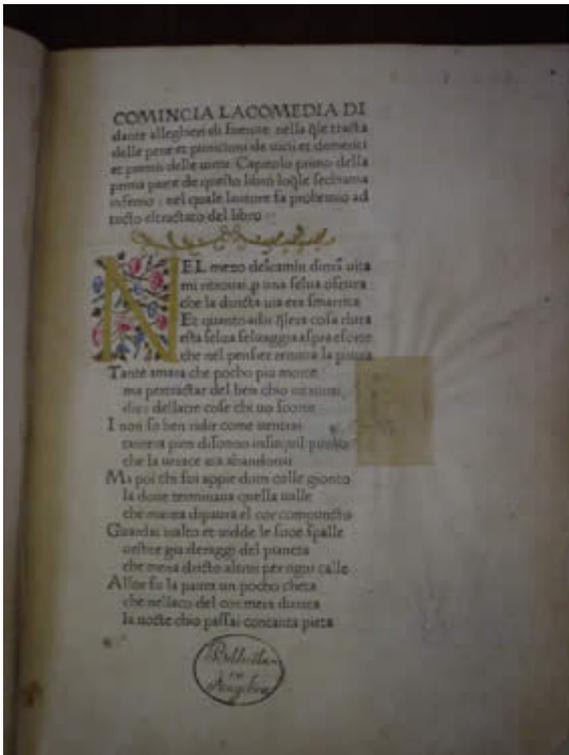


Figura 1

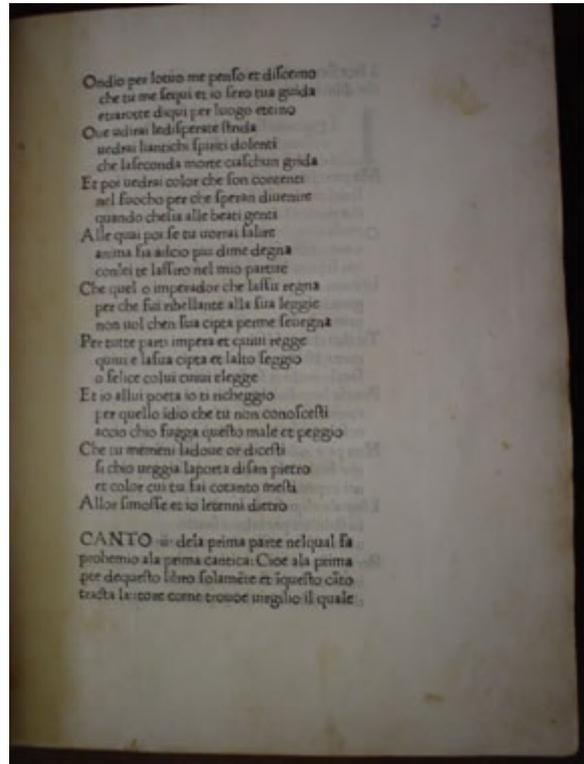


Figura 2

Come si può notare, vi è il solo testo, preceduto, canto per canto, da una specie di “annotazione” che introduce gli argomenti di volta in volta trattati (figg. 1, 2). Siamo in presenza di un modello di prototipografia, esemplata sul manoscritto, dove ancora latitano la numerazione delle carte, i

⁹ Cfr. P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, cit., p. 122. Inoltre si veda E. CASAMASSIMA, *Note sull'edizione folignate della Divina Commedia (1472)*, in **Comincia la Commedia di Dante Alighieri*, a cura di R. Peliti. Roma, Stab. Tip. Julia, 1965; ID., *La prima edizione della Divina Commedia, Foligno 1472*, Milano, Il Polifilo, 1972; *L'edizione “principe” mantovana della Commedia*, a cura di L. Pescasio, Mantova, Padus, 1972; *Liber Dantis. L'edizione “principe” jesina della Commedia*, a cura di S. Ragazzini e L. Pescasio, Mantova, Padus, 1974; *La Commedia di Dante Alighieri. Facsimile dell'esemplare della prima edizione [...] conservata nella Biblioteca del Centro dantesco di Ravenna*. Con note introduttive di S. Ragazzini, Ravenna, Centro dantesco dei Frati Minori Conventuali, 1978.

richiami, il registro, ecc., nonché commenti e altre componenti paratestuali integrative di vario genere.

L'impostazione cambia già cinque anni dopo, quando vede la luce a Venezia, per i tipi di Vindelino, la prima edizione commentata (fig. 3). Il commento, attribuito nel colophon (fig. 4) a Benvenuto da Imola, è in realtà quello trecentesco del Lana, come puntualizzato anche dal Goffis nel 1970¹⁰. Da notare la sottolineatura, sempre nel colophon, relativa al ruolo rivestito da Cristoforo Berardi da Pesaro in qualità di correttore, lo stesso Cristoforo impegnato nella medesima officina per la revisione del Petrarca:

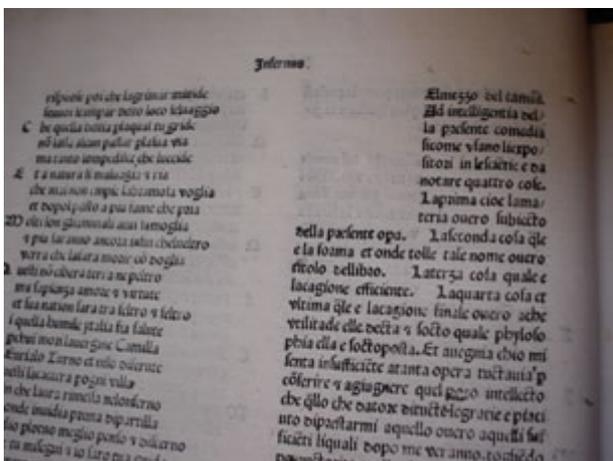


Figura 3

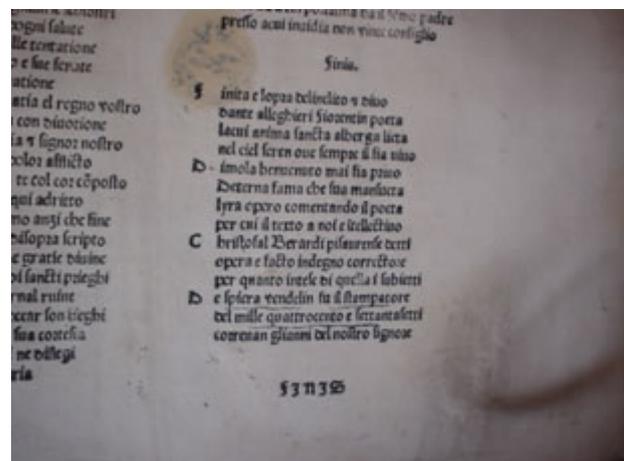


Figura 4

Nel 1478 altre tre edizioni: a Napoli per il noto del Tuppo, a Milano per Lodovico e Alberto Piemontese e a Venezia per Filippo di Pietro. In quest'ultima «gli stentati versi volgari dello sconosciuto C. Lucius Laelius avvertono che il testo è stato “emendato” e “interpretato” (cioè interpunto?)»¹¹. Ecco il testo a pagina 101 non numerata, che chiude la pubblicazione precedendo il colophon:

Anchor laetate & men lōgiegnō miō
ualgino ad emēdar tanto auctore
solo de questa lingua eterno honore
primo pictor de la cita de dio
Pur la innata affection el gran desyo
chor fa grā tēpo mha tenuto el core
disposto arestaruar el suo ualore
chera per gran uilta posto inoblio

¹⁰ Cfr. C. F. GOFFIS, *Berardi*, Cristoforo, in **Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 1°, pp. 596-597; nonché P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, cit., p. 123.

¹¹ P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, cit., pp. 20-21.

Non sol mha fatto sulleuar tal salma
 ma unaltra assai piu graue & di piu
stima
 interpretarlo altrui cōe siede (come s'intende)
 Onde se inalcun loco non si lima
 si ben questa opra cōe il uero attende
 sfrenato amor iscusi arquanto stalma

La gara a riproporre in stampa il testo dantesco nella redazione più esatta e debitamente emendata è cominciata! L'edizione milanese, dal canto suo, sotto le cure di Martino Paolo Nidobeato e di Guido Terzagono utilizza una versione aggiornata del commento trecentesco del Lana ma inserisce una prefazione che sarebbe risultata oltraggiosa a Firenze¹². Inoltre essa presenta una dedica in latino del Nidobeato a Guglielmo, marchese del Monferrato, nonché apparati vari (una tavola-indice, un avviso al lettore sempre del Nidobeato, un'exusatione et protesto finale dell'auctore e un registro finale disposto su quattro colonne, preceduto dall'avvertenza: “se questo volume di Danti fosse tutto disperso et dissipato potrassi per la presente tavola raccogliere et ordinare perché qui è posta la prima parola d'ogni carta lasciando sempre stare la rubrica per non equivocare”, testimonianza ennesima della preoccupazione nutrita dai tipografi di consentire il riassetto dei fogli in caso di dispersione o di disordinata successione delle pagine stampate, provocate in buona parte dal fatto che, come è noto, i volumi non venivano rilegati).

La risposta all'edizione milanese non si fa attendere. Nel 1481, infatti, la polemica riappropriazione fiorentina di Dante e dell'esegesi dantesca si sostanzia nel commento del Landino steso appositamente per la stampa di Niccolò di Lorenzo, nella quale non a caso confluiscano la *Apologia nella quale si difende Dante et Florentia da falsi calumniatori* e una rivendicativa “memoria” di fiorentini che si sono distinti nelle varie arti e scienze¹³. L'edizione è inoltre arricchita da una “Vita e costumi del poeta”, da due interventi sulla poesia (“Che chosa sia poesia et poeta et della origine sua divina et antichissima”, cc. 8v-9r, e “Che l'origine dei poeti sia antica”, cc. 9r-10v), da una lettera di Marsilio Ficino nonché dai prologhi a ciascuna cantata del Landino. A carta 13 recto inizia il testo dantesco sovrastato dal commento landiniano (fig. 5). Ormai sono già lontani i tempi della pura pubblicazione delle terzine dantesche e lo stesso colophon sembra ufficializzare il predominio del commento rispetto al testo (fig. 6).

¹² *Ivi*, p. 123. Le stampe napoletana e milanese, sottolinea Dionisotti, «vennero subito a rappresentare le zone estreme e più appartate e impervie che la colonizzazione letteraria toscana potesse allora toccare». Cfr. C. DIONISOTTI, *Dante nel Quattrocento*, in **Atti del congresso internazionale di studi danteschi*, Firenze, 1966, p. 367

¹³ D'altronde il fiero spirito di fiorentinità revanchista, per altro motivato, non è fenomeno nuovo: basti pensare al sistematico allestimento della celebre *Raccolta Aragonese*, voluta da Lorenzo e connotata sul piano sia teorico che materiale dal sapiente intervento del Poliziano, che si qualifica sia come matura conquista nel processo di dialettica scissione dell'elemento lirico da quello etico-religioso in Dante, sia come legittimato ampliamento del *corpus* poetico toscano, arricchito dal nuovo stile esegetico plasmato dall'ermetismo dei neoplatonici. In merito alla *Raccolta Aragonese* non si può non rinviare a M. BARBI, *Studi sul Canzoniere di Dante, con nuove indagini sulle raccolte manoscritte e a stampa di antiche rime italiane*, Firenze, 1915.



Figura 5

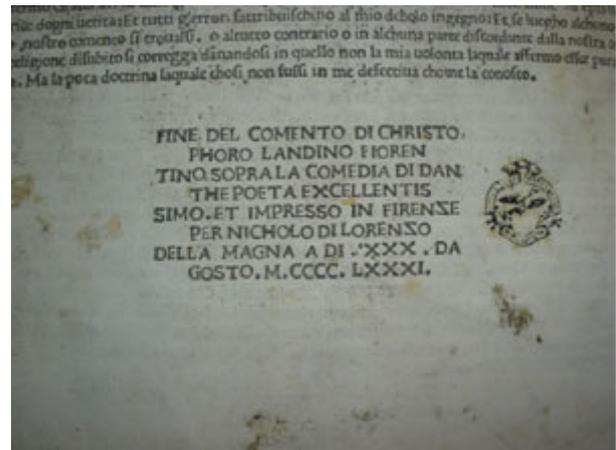


Figura 6

I successivi incunabuli della *Commedia* possono essere graficamente riassunti in questo stemma (fig. 7):

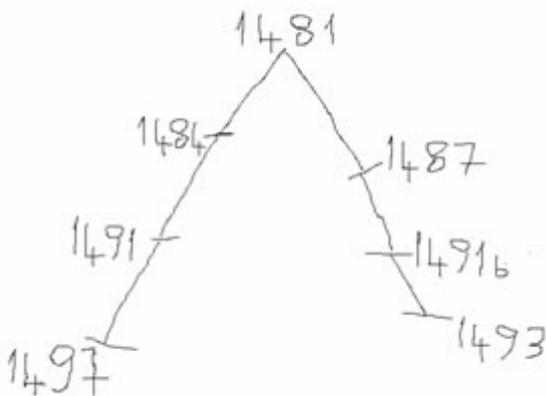


Figura 7

dove abbiamo l'edizione Scoto del 1484, quella bresciana del Bonini nel 1487, le due del 1491 entrambe veneziane, l'una di Pietro di Piasi e l'altra, contrassegnata dalla **b**, di Bernardino Benali e Matteo Codeca', quella, ancora del Codeca', del 1493 e, infine, quella di Pietro Quarengi del 1497. Non mi soffermo, considerato il taglio del mio intervento, su considerazioni filologiche inerenti il testo e sulle problematiche oltremodo interessanti concernenti le varianti linguistiche¹⁴; mi preme soltanto rimarcare che l'impianto paratestuale delle prime sei stampe risulta paradigmaticamente

¹⁴ Converrà a riguardo rinviare ancora una volta a P. TROVATO, *Con ogni diligenza corretto*, cit., p. 131 sgg.

codificato. Si esordisce con il *Proemio* iniziale di Cristoforo Landino, seguono l’*Apologia*, i diversi “fiorentini eccellenti”, la *Vita e costumi del poeta*, *Che chosa sia poesia*, poi *Che l’origine de poeti sia antica*, l’epistola del Ficino, ecc.; seguono le tre cantiche con il commento landiniano. Le due stampe Codeca’ del 1491 e del 1493 nonché quella di Quarengi del 1497 contengono nel colophon l’informazione relativa all’opera di revisione di Piero da Figino¹⁵; inoltre l’edizione 1497 si differenzia dalle altre per la mancanza dell’*Apologia* e delle altre parti testé citate. Naturalmente le sei edizioni sono tutte composizioni diverse, che si distinguono anche per lo specchio di stampa. Limitiamoci ad osservare la prima pagina del proemio/commento delle edizioni 1484 (fig. 8), 1487 (fig. 9), 1491 Piasi (fig. 10), 1491 Codecà (fig. 11) e 1493 (fig. 12):



Figura 8

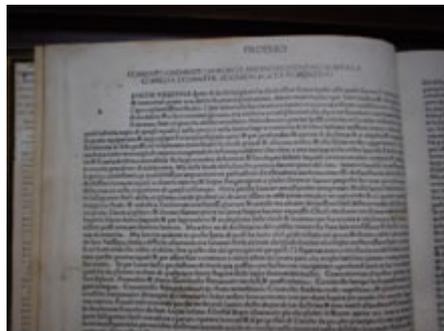


Figura 9

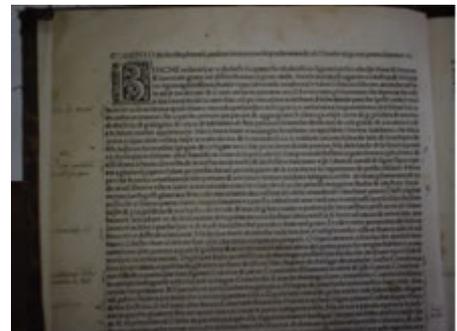


Figura 10

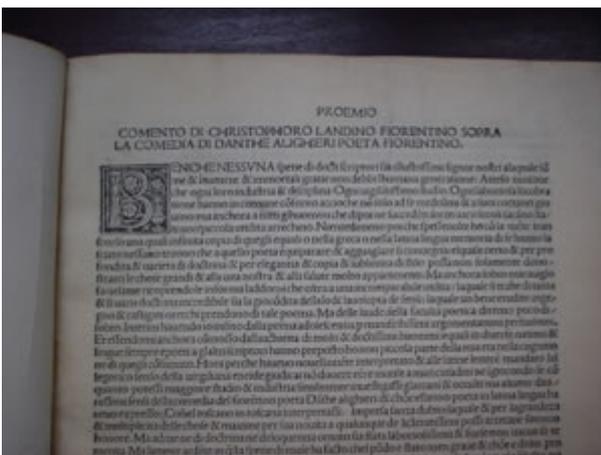


Figura 11



Figura 12

¹⁵ Anche l’edizione del di Piasi riporta l’informazione relativa a Piero da Figino, ma in modo, per così dire, più sobrio. Questa la trascrizione del colophon: Et Fine del comento di Christophoro Landino Fiorentino sopra la comedia di Danthe poeta excellētissimo. // E impresso in Vinegia per Petro Cremonese dito Veronese: Adi.xviii.di nouēbrio.M.cccc.Lxxxxi. // emendato per me maestro piero da fighino dellordine de frati minori.

Indubbiamente interessante è il confronto fra le illustrazioni. L'edizione bresciana, corredata anch'essa da apprezzabile apparato iconografico, presenta silografie del tutto diverse rispetto a quelle delle due edizioni Codeca' e dell'edizione Quarengi.

Ma chiudiamo ora col Quattrocento, riportando integralmente l'informazione inserita nei colophon delle stampe Codeca' 1493 e Quarengi in merito all'intervento di revisione realizzato da Piero da Figino:

Finita e l'opa dell'inclito & divo Dante alleghieri poeta fiorentino [con le varianti in Quarengi: Fine del Comento di Christoforo Landino Fiorentino sopra la Commedia di Dante poeta eccellentissimo], rivista & emendata diligentemente per el reverendo maestro Piero da Figino maestro in teologia & eccellente predicatore del ordine de minori & ha posto molte cose in diversi luoghi che ha trovato mancare sì in lo texto come nella giosa

Nell'edizione Codeca' del 1491, il tono è diverso, la rivendicazione è più aggressiva, per così dire, e il lavoro del revisore è vieppiù enfatizzato con ogni probabilità per autopromuovere la pubblicazione in maniera più incisiva. Ecco il testo:

Finita e l'opa dell'inclito & divo Dante alleghieri poeta fiorentino rivista & emendata diligentemente per el reverendo maestro Piero da Figino maestro in teologia & eccellente predicatore del ordine dei minori & ha posto molte cose in diversi luoghi che ha trovato mancare [**e fin qui il testo è identico, ma il seguito è diverso, sensibilmente diverso**] in tutti i danti li quali sono stati stampadi excepto questi impressi in venetia per Bernardino Benali & Matthio da Parma [cioè il Codeca'] & ha ancora posto di fora in li margini tutte le historie notande & li nomi proprii che si trovano in ditta opera fornita de stampar del MCCCCLXXXI Adi iiii marzo come ne dicti danti si potra vedere si in lo testo come nela iosa & questo per negligentia & diffecto di correctori passati

La battaglia delle edizioni si inasprisce e vedremo subito come nel corso del Cinquecento assumano toni sempre più inequivocabilmente polemici.

6. Nel 1501 nella stampa aldina de *Le cose volgari di messer Francesco Petrarca*, Manuzio concludeva la lettera ai lettori così dichiarando:

[...] e aspettate in breve un Dante non men corretto che sia il Petrarca, anzi tanto più ancora da dovervi esser caro, quanto senza fine più sono e luoghi ne' quali Dante in correttissimo si vedea, che quivi non si vederà, che quegli non sono, ne' quali si leggea manchevole il Petrarca, che nelle nostre impressioni non si leggerà

Il tipografo veneziano, preannunciando l'imminente pubblicazione della *Commedia*, che, si sa, solo nel 1555 si caricherà dell'epiteto "divina" nell'edizione curata da Lodovico Dolce, ribadiva la necessità di garantire la correttezza filologica del testo. Secondo la Zoldan, «questa particolare

attenzione di Manuzio è il segno inequivocabile di una svolta decisiva nella storia della cultura»¹⁶ e non a caso la studiosa riporta in proposito questa sottolineatura di Belloni:

Per la prima volta la letteratura volgare assume ufficialmente l'attenzione riverente che la filologia umanistica aveva riservato al latino: le questioni grammaticali vengono esaminate in relazione alla qualità specifica del testo, ai riferimenti interni, ma anche con recuperi esterni, che già sottolineano –si badi- la contrapposizione, nel toscano, fra l'antico e il moderno¹⁷

La revisione del poema dantesco, come d'altronde la preparazione del *Canzoniere*, si devono, come è noto, all'intervento di Pietro Bembo. Eppure nell'edizione aldina 1502 il celebre letterato veneziano non viene mai menzionato. D'altro canto questa stampa contiene le sole terzine dantesche e non fornisce alcuna informazione diretta circa l'impegno del suo curatore.

Il contributo bembiano, anche se sottaciuto, lascerà ugualmente l'impronta di sé per tutto il secolo –avverte la Zoldan dal momento che le successive edizioni della *Commedia* dovranno sempre confrontarsi con esso¹⁸

L'incisività dell'intervento bembiano è certamente dovuta al taglio impresso dal curatore a tutta l'opera, taglio che approda, come ha scritto Dionisotti, ad un' «improvvisa e ostentata rottura della tradizione»¹⁹. Bembo utilizza per la *Commedia* il titolo “Le terze rime”, e la propone, credo anche in conseguenza delle inclinazioni manuziane, priva di commento e di qualsiasi postilla esplicativa: la sua attenzione, in sostanza, è tutta concentrata sulla fedele ricostruzione del testo (fig. 13). Disponendo del codice donato dal Boccaccio al Petrarca (il Vat. lat. 3199), posseduto allora da suo padre Bernardo, il Bembo si basò su tale manoscritto e, ignorando la *vulgata* quattrocentesca, lo trascrisse personalmente (Vat. lat. 3197), affidandone la stampa ad Aldo (fig. 14).

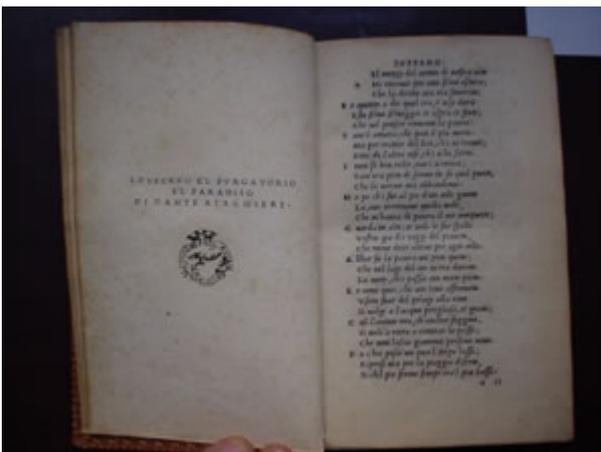


Figura 13

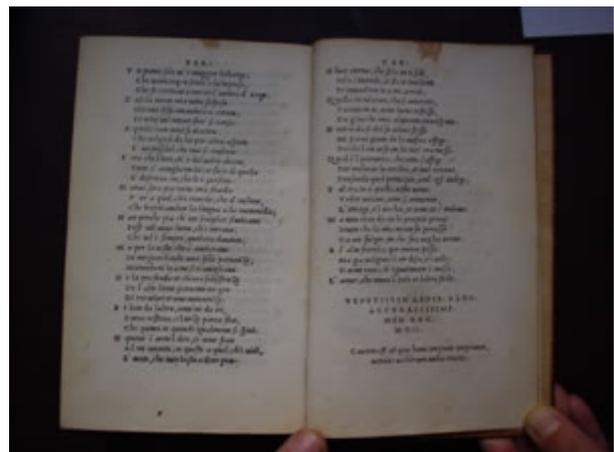


Figura 14

¹⁶ D. ZOLDAN, *Dante in tipografia*, cit., p. 13

¹⁷ Cfr. G. BELLONI, *Un eretico nella Venezia del Bembo: Alessandro Vellutello*, «Giornale storico della letteratura italiana», XCVII (1980), 497, pp. 49-50.

¹⁸ D. ZOLDAN, *Dante in tipografia*, cit., p. 14.

¹⁹ Cfr. C. DIONISOTTI, *Bembo, Pietro*, in **Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 1°, p. 567.

L'edizione, come detto, è “spartana” e si caratterizza anche per il formato, in -8° , laddove finora si erano avute solo stampe in folio, e per il carattere, il corsivo: insomma, per la prima volta Dante viene offerto in un'edizione che noi potremmo definire, dal punto di vista commerciale, “economica”, senza alcun tono spregiativo, e volta palesemente a comunicare il solo “messaggio” dantesco nella sua veste più corretta.

Con la pubblicazione fiorentina di Filippo Giunta del 1506, ci si trova dinnanzi, sotto l'aspetto della confezione del testo, ad una sorta di compromesso fra le soluzioni quattrocentesche e quella manuziana. Il formato è in -8° , il testo del divino poeta è in corsivo e viene esibito fin dalla carta 7 recto, preceduto solo da un “cantico” di Geronimo Benivieni in lode di Dante e da alcune terzine dello stesso Benivieni. Forti analogie nella confezione con l'aldina del 1502, dunque? In realtà, no. Non a caso la pubblicazione reca questo titolo: *Commedia di Dante insieme con un dialogo circa el sito forma et misure dello Inferno*. L'opera dell'Alighieri, dunque, c'è tutta, ma il focus della pubblicazione è concentrato in pratica appunto sulle riflessioni concernenti luogo, forma e misure della prima cantica, espresse in due dialoghi, uno fra Antonio Manetti e Geronimo Benivieni e l'altro fra Geronimo Benivieni, Antonio Miglorotti e Francesco da Meleto. Quanto tali tematiche nei primi anni del Cinquecento fossero al centro dei dibattiti eruditi e investigate sotto il profilo non solo scientifico ma anche, e direi soprattutto, teologico, è inutile insistere. Varrà invece la pena rimarcare da una parte che si allestiscono legni accurati per tradurre in immagini il testo dantesco (figg. 15, 16) e, dall'altra, che si attiva un modello di confezione che sarà ripreso anche successivamente pur in modi differenti.

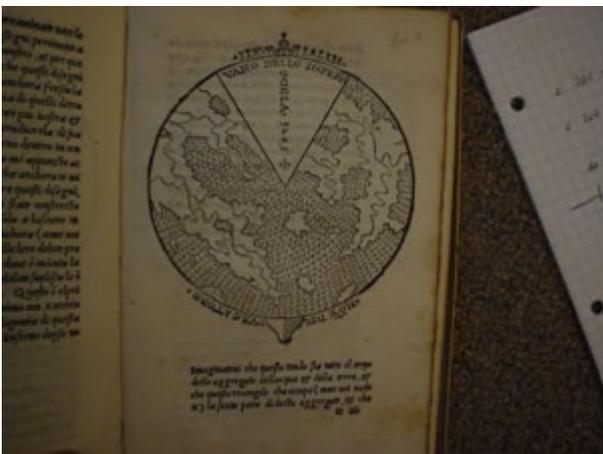


Figura 15



Figura 16

Lo stesso Filippo Giunta nel 1510 dà alla luce soltanto i dialoghi corredati dalle medesime tavole e, in seguito, come vedremo, altri stampatori inseriranno silografie inerenti appunto la sintesi visiva di una o di tutte le tre cantiche²⁰.

Intanto nel 1507 Bartolomeo Zani pubblica a Venezia il *Dante Alighieri fiorentino historiado*, riesumando l'impostazione paratestuale di Niccolò di Lorenzo: commento/proemio del Landino, elogio dei fiorentini eccellenti, impostazione della pagina con le terzine ampiamente corredate dal commento landiniano, ecc. Va poi sottolineato l'utilizzo delle medesime illustrazioni presenti nelle stampe Codeca' e Quarengi.

Nel 1512 escono a Venezia, per i tipi di Bernardino Stagnino senior, le *Opere del divino poeta Dante con suoi comenti, recorrecti et con ogni diligentia nuovamente in lettera corsiva impresse*. Gran bel frontespizio con la marca dello Stagnino raffigurante S. Bernardino e, in basso, la cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso. Si tratta di un in-4°, molto sobrio ed elegante nella composizione, che presenta illustrazioni inedite molto stilizzate (figg. 17, 18, 19). L'opera dantesca completa è preceduta dal proemio landiniano e corredata dal consueto commento del fiorentino. Nel colophon viene ricordata la revisione di Pietro da Figino con formula analoga a quella già incontrata nelle stampe Codeca' 1493 e Quarengi.



Figura 17



Figura 18



Figura 19

Siamo così giunti alla seconda edizione aldina, quella del 1515, che merita qualche annotazione meno telegrafica. Innanzitutto essa presenta un frontespizio affrancato dal costume quattrocentesco, che recita: *Dante col sito et forma dell'Inferno tratta dall'istessa descrizione del poeta*. Campeggia

²⁰ DIALOGO DI ANTONIO MA // NETTI, CITTADINO FIO / rētino circa al sito, forma et misure del // lo inferno di Dante Alighieri // poeta excellentis // simo.

la celebre marca aldina con ancora e delfino. Come la precedente del 1502, è in -8° , ma ora è presente la dedica a Vittoria Colonna a firma di Andrea Torresano, suocero di Aldo. Ecco il testo:

Hauendo nuouamente Illustrissima Madonna il diuino poeta Dante a niuno de gli altri scrittori, o antichi, o moderni che essi si seno inferiore; (se all' altezza, & grandezza del uero, & alle tali, & tante scienze, quali, & quante in esso si contengono; co occhio discernuole si risguardera) ristampato: Non m'ha parso sotto piu chiaro nome, quanto quello di V. S. è; poterlo dar fuori: & a cio non solo la mia antica seruitù, uerso la Nobilissima casa di lei spronato m'ha, piu anchora la uiua fama delle immortali, et diuine sue bellezze: le quali di giorno in giorno, cosi con la giouanetta eta crescendo uanno, & se stesse auanzando, che ueramente si crede; e 'l mondo ne ragiona; che ne in questa nostra, ne in qual altra si uoglia eta donna piu bella e piu compiuta si uide: Et quantunque questo infinitamente sia; le bellezze dell'animo percio di quelle del corpo nien minor sono; anzi di gran lunga le trapassano pure: perche quelle niuna cosa hanno; che natural non sia: & queste, l'arte non meno chella natura seco unita tengono: le quali cose, si come le care gemme la uostra bionda testa ornano, et abbelliscono; cosi di tutte le belle, & pregiate uirtuti, quasi celeste arco di mille colori dipinto, isplendida & uaghissima à riguardanti ui dimostrano. Honestate, uergogna, senno, modestia, cortesia, puritate, gratia, castita, magnificenza, & eloquenza tanta, quanta in ualorosa donna, disiderar si potrebbe; in uoi sola tutte, & abondeuolmente si uedono: percio da tali, & tante diuine doti sospinto; questo mio dono a V. S. dedico, & consacro; Alla cui dolce merce inchineuolmente bascio le mani.

Maniera, codice, formule, si potrà dire: ed è vero. Tuttavia, al di là della scelta non casuale della dedicataria, merita attenzione l'inciso “se all' altezza e alla grandezza del verso e alle tali e tante scienze quali e quanto in esso si contengono con occhio discernuole si guarderà”, giacché rispecchia l'ottica del pubblico dell'epoca, che, alla luce del commento landiniano, così leggeva e interpretava il testo dell'Alighieri. La *Commedia*, come nel 1502, è offerta senza commento (fig. 20), ma ora è corredata alla fine, come annunciato nel frontespizio, da tre tavole, relative all'inferno e al purgatorio. Chiude il colophon (fig. 21), nel quale vengono riportate solo le notizie inerenti gli stampatori, il luogo di stampa e la data.

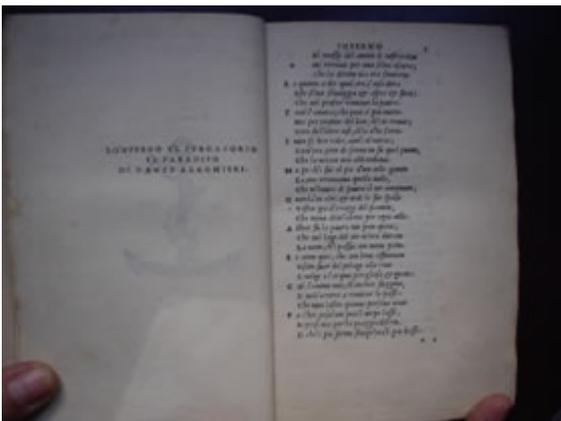


Figura 20

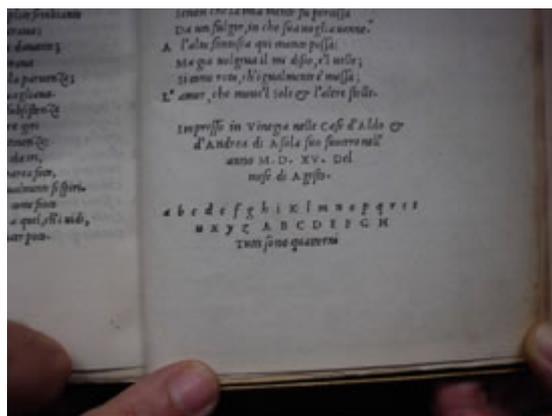


Figura 21

Dunque, viene confermata la “confezione” precedente, ma vengono significativamente introdotti due elementi nuovi, la dedica e le tavole, la cui presenza attesta, rispettivamente, il montante costume di ricorrere alle dediche anche ma non solamente per procacciarsi favori da una parte e

dall'altra la notevole sensibilità editoriale aldina che suggerisce di utilizzare sapientemente il corredo iconografico per conquistare l'attenzione del pubblico nonché per partecipare, a suo modo, al dibattito in atto.

Ma questa edizione riserva un altro motivo di interesse. In quello stesso anno o poco dopo, infatti, sembra che abbia visto la luce un'altra stampa che viene considerata una classica contraffazione dell'aldina. Essa è significativamente priva di colophon e non contiene altri elementi che possano consentire un'attribuzione sicura. Comunque, sulla base di vari controlli, ben più solidi di semplici congetture, la si attribuisce a Gregorio de' Gregori, attivo a Venezia proprio in quel tempo. Il frontespizio è diverso da quello della manuziana 1515 e nell'intitolazione dell'opera si rifà all'edizione aldina del 1502, così che abbiamo: *Le terze rime de Dante* [e non semplicemente Dante] *con sito et forma de lo inferno nuovamente in restampito*. Medesima la dedica a Vittoria Colonna e anche il testo ricalca la composizione delle edizioni 1502 e 1515 (fig. 22 = ediz. aldina 1502; fig. 23 = ediz. aldina 1515; fig. 24 = ediz. de' Gregori).

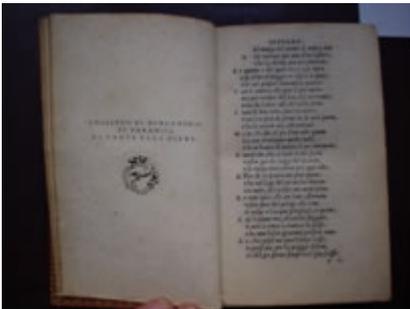


Figura 22

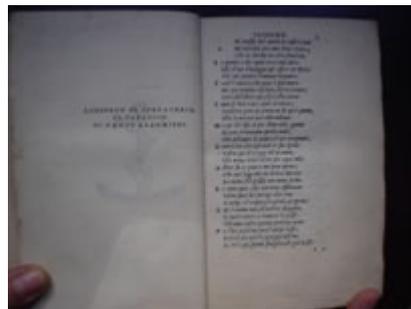


Figura 23

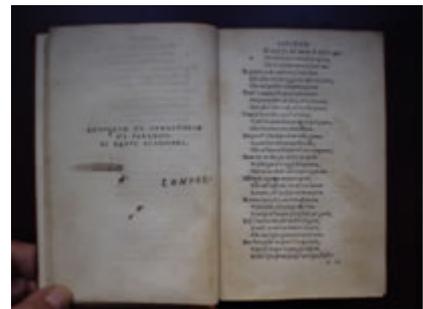


Figura 24

Solo un'accurata collazione consente di individuare poche ma probanti differenze, che denunciano un lavoro di composizione diverso. Più eclatanti, invece, le diversità nelle illustrazioni.

Detto che nel 1516 circa Alessandro de' Paganini dà alla luce a Venezia un nuovo *Dante col sito et forma dell'inferno*, anch'esso senza commento ma con le solite tre tavole e che detta stampa può attirare la nostra attenzione per la dedica dello stesso Paganini a Giulio de' Medici, giacché è l'unica dedica in latino presente in una cinquecentina della *Commedia* e per altro ci introduce nel mondo della corte papale, e ricordato altresì che l'edizione 1536 di Giovanni Giolito ripropone le medesime tavole dello Stagnino, suo stampatore nell'iniziativa, e si caratterizza per un frontespizio molto accurato, arricchito dall'effigie di Dante, che pubblicizza le virtù e le novità dell'edizione (COMEDIA DEL // DIVINO POETA DANTHE // Alighieri, con la dotta & leggiadra spositione

[sic] di Christo // phoro Landino : con somma // diligentia & accu // ratissimo studio nuouamente corretta, // & emendata : da infiniti errori pur // gata, ac etiandio di vtilissi // me postille ornata. // AGGIVNTAVI DI NVOVO VNA COPIOSIS // sima Tauola, nella quale si contengono le storie, faule, senten // tie , & le cose memorabili & degne di annotatione // che in tutta L' opera si ritrouano) per comprensibili ragioni di tempo non sarà possibile soffermarci su tutte le altre cinquecentine e sarà quindi opportuno prenderne in considerazioni soltanto altre cinque per le stimolanti implicazioni che le connotano.

Nel 1544 Francesco Marcolini a Venezia pubblica la *Commedia di Dante Alighieri con la nova esposizione di Alessandro Vellutello*. Ecco dunque la prima apparizione del commento del letterato lucchese, attivo a Venezia nella prima metà del Cinquecento, che aveva già pubblicato nel 1525 un suo commento petrarchesco. Oltre che finanziatore dell'iniziativa e revisore della stessa, Vellutello è anche autore delle due lettere dedicatorie: la prima al papa Paolo III, la seconda ai lettori.

«Nell'epistola rivolta al pontefice egli si esprime in tono encomiastico, mostrando [in qualche modo] l'impacciato ma evidente desiderio di assicurarsi una protezione [autorevole]. Vi prevale pertanto l'elemento celebrativo, mentre è presente solamente un accenno al contenuto della *Commedia*, sinteticamente interpretata [in assonanza] all'ortodossia cattolica»²¹ :

[...] el soggetto de lautore in essa sua Comedia altro non è, che di uoler principalmēte trattare de lo stato di tre spirituali Monarchie, cio è, de lo inferno, del Purgatorio, del Paradiso, Sopra ognuna de lequali, essa Tua Santita predomina, et ha somma autorita riceuuta p[er] successione da quel Monarca, che tutte le impera, e che solo la poteua dare[...]

Ben diverso il tono e il contenuto della seconda epistola. «Il Vellutello ha certamente presenti i suoi possibili lettori e vuole quindi renderli partecipi del proprio impegno [di] curatore e commentatore. Non si tratta più [ora] di ingraziarsi un potente; è il momento di esporre chiaramente i motivi del lavoro compiuto e quindi, come ha sottolineato Dionisotti, egli si esprime “senza complimenti né scrupoli di eleganza”»²². Emerge così una violenta requisitoria nei confronti delle precedenti stampe della *Commedia*, in particolare di quella aldina del 1502, requisitoria definita da Procaccioli “un vero e proprio atto di accusa”²³.

Ma leggiamo insieme qualche passo:

Vnaltra [sic] cagione , che non meno importa mha [sic] mosso ancora questo, laqual è, per hauer trouato gliantichi testi scritti a penna, ma piu i moderni impressi a stampa incorrettissimi, e sopra tutti quello impresso e stampato da Aldo Manucci, che appresso di tutti è stato in tanta estimatione, perche hauendolo, chi sotto nome di correptione lha quasi tutto guasto, doue non ha inteso concio a suo modo, e datolo col Pet.[arca] insieme, sotto il medesimo nome, in tal

²¹ D. ZOLDAN, *Dante in tipografia*, cit., p. 27.

²² *Ivi*, p. 28.

²³ Cfr. P. PROCACCIOLI, *Filologia ed esegesi dantesca nel Quattrocento. L'Inferno nel Comento sopra la Commedia di Cristoforo Landino*, Firenze, Olschki, 1989, p. 20.

modo concio ad esso Aldo imprimere, Egli, confidandosi ne l'autorità del datore, impresse e l'uno e l'altro testo tale, qual da lui fu esportato, E di qua è nato di questa comedia, che al Pet.[arca] habbiamo già rimediato, uno incōueniente grandissimo, perche quelli, che l'hanno da poi impressa co' suoi comēti, pensando che Aldo habbia usato la diligentia in questa, che egli usò ne le cose Latine da lui impresse, hanno lasciato i testi, sopra de quali era stata comentata, et hannoui posto quello impresso da esso Aldo, ilquale per tal sua incorrettione, in molti luoghi dice una cosa, et il comento ne dice un'altra, che maggior inconueniēte nō poria essere [...] quanto a la correttione del testo, Di questa ardiro dire, che sel Poeta stesso resuscitasse, nō la intenderebbe altramente lui, perche, auenga che tutti gli antichi testi scritti a penna, ma più i moderni impressi a stampa, per la ignorantia de' gli scrittori et impressori, o di chi li fece scriuer od imprimere, sieno incorrettissimi, e spetialmente lo impresso da Aldo e' gli altri impressi a lo essemplio del suo, per la ragione detta di sopra, Nōdimeno, io con somma diligentia ho cauato questo da diuersi e più antichi testi, quelli che di tutti gli altri meno si conoscano esser vitati, E benche tutti, comio dico, siano incorrettissimi, pur ho trouato che, in tãto numero, quello che nō dice l'uno dice l'altro, E doue ho ueduto mancar la sententia, o cōpreso esser alterata e fuori del proposito, ruminãdo diligentemente in quelli, ne sono uenuto, secōdo il fermo creder mio, su la uerita, la qual se per tale sarà da uoi accettata, perche di qua depēdon ancora parte de' miei nuouissimi sentimenti, io n'hauerò cōseguito quel frutto, che di tante mie lunghe fatiche sono state cagione.

Aperta polemica con Aldo, dunque, ma anche e soprattutto col Bembo, accusato di avere fornito al Manuzio il testo corrotto non solo della *Commedia* ma anche del *Canzoniere* petrarchesco.

Ma il suo lavoro non risponde solamente a preoccupazioni di ordine filologico. Il Vellutello infatti rimarca e rivendica anche la validità del proprio impegno di commentatore. Dopo un cenno all'interpretazione landiniana, che appare non tanto un omaggio al fiorentino, quanto una giustificazione alla propria volontà di proporre un nuovo commento,

già quasi ogni uomo par che si riposi sopra di quello, che da Christoforo Landino, ultimo suo interprete, ne è stato detto, e che s'ascriua a prosuntione il uolerne più oltre ricercare

egli, nel reclamare l'autonomia e l'originalità del proprio intervento, perentoriamente scrive:

A questo dico, che la moltitudine non curo, e che in tal caso io non sono historiografo ne fabulista se non in tanta parte, quanta s'aspetta a la declaration del testo, ne laqual non credo hauer mancato, e chi più oltre ne desidera sapere, uada la doue chio lo mando, o ueramente a legger quelli espositori che lo sono a se più che a l'autore, e trouera da satisfarsi

e poi precisa:

la inuestigazione de' sentimenti è la cosa a la quale il buono interprete di qual si uoglia autore, debbe sempre inanzi a tutte laltre con sommo studio e uigilantia intendere, perche questi sono il fondamento dogni assunta interpretatione

«Pur non mancando successive edizioni in cui verrà riproposta l'esposizione del Vellutello – annota la Zoldan-, è in questa prima stampa che il lucchese potè sostenere a pieno il proprio ruolo di commentatore dallo spirito veramente critico ed innovatore»²⁴. Il suo commento in ogni caso non riuscirà ad offuscare quello landiniano, tanto è vero che Francesco Sansovino riproporrà sì l'esposizione del Vellutello, ma accanto, o meglio in posizione subalterna rispetto a quella dell'umanista fiorentino. Per chiudere con questa stampa, occorrerà almeno ricordare l'adozione di nuove illustrazioni, sia pure di medesimo soggetto e poste nei medesimi posti, illustrazioni che saranno poi riutilizzate in futuro dal Sessa nel 1564, nel 1578 e nel 1596.

²⁴ D. ZOLDAN, *Dante in tipografia*, cit., pp. 30-31.

Subito dopo l'edizione del Morando del 1554 che, come la successiva del Farri del 1569, si caratterizza per la mancanza del commento landiniano e per la sola presentazione del testo dantesco, preceduto canto per canto da sintetiche annotazioni, nel 1555 vede la luce la stampa di Gabriele Giolito, che si avvale delle cure di Lodovico Dolce, autore quest'ultimo anche della dedica indirizzata a Coriolano Martirano, nella quale si sottolinea tra l'altro l'utilità che si può ricavare dalla lettura del poema. Dolce inoltre non rinuncia a rilevare il proprio impegno di revisione:

Questo non tacerò –egli scrive- : che 'l testo in molti luoghi s'è diligentissimamente emendato e ciò con un esemplare frascritto dal proprio scritto di mano del figliuolo di Dante, avuto dal dottissimo giovane messer Battista Amalteo

Il binomio Dolce-Giolito opta per un'offerta al pubblico confezionata secondo parametri già collaudati non solo da Aldo ma recentemente da Morando, parametri che tendono a non appesantire la pubblicazione di troppe componenti paratestuali per divulgarla più agevolmente presso un pubblico più vasto (e a riguardo andrà evidenziato che è in -12°). Da sottolineare, come precedentemente ricordato, che per la prima volta a *Commedia* di affianca l'aggettivo "divina".

Completamente diversa la scelta operata dai Sessa che si avvalgono dell'artiere Domenico Nicolini da Sabbio. Nel 1564 essi editano il *Dante con l'espositione di Christoforo Landino et di Alessandro Vellutello sopra la sua Commedia dell'Inferno, del Purgatorio et del Paradiso. Con tavole, argomenti & allegorie & riformato, riveduto & ridotto alla sua vera lettura per Francesco Sansovino fiorentino*, come si legge nel frontespizio. L'edizione, riproposta nel 1578 e nel 1596 totalmente ricomposta nel testo, composizione meno indulgente al disegno geometrico trionfale e più curata nei capilettera, ma reiterata nelle illustrazioni, è un imponente in folio, che si rifà all'altra tradizione editoriale, strutturata su una confezione arricchita, se non vogliamo dire appesantita, da molteplici corredi: dediche (due, come vedremo), tavola, proemio, apologia, vita di Dante (due anch'esse), intervento su cosa sia poesia, epistola di Marsilio Ficino, lettera ai lettori, ecc.

La prima delle due dediche è del Sansovino ed è indirizzata a Pio IV (l'altra, identica a quella dell'edizione 1544 del Marcolini, a Paolo III). Se già dal dedicatario si comprende l'ottica con la quale viene riproposto il poema dantesco, la lettura dell'epistola risulta ancora più indicativa circa l'influenza esercitata dalla Controriforma sulla cultura italiana di quel periodo. Il Sansovino infatti si preoccupa essenzialmente di esaltare papa Pio IV sia come pontefice che come principe, accennando anche al Concilio di Trento, aperto da Paolo III ed allora alla sua conclusione sotto Pio IV. Non sorprende che in tale contesto rientrino anche i riferimenti a Dante e alla sua opera e l'enfatica sottolineatura di "come il soggetto di questo scrittore è tutto pio e cristiano". Il giudizio sull'Alighieri è racchiuso in formule convenzionali:

Io adunque suo diuotissimo, ricercando fra me medesimo, nel publicar questo marauiglioso scrittore illustrato da me con tanti ornamenti, qual maggior nome fosse nell'universo, sotto il quale il maggior lume della lingua Toscana douesse uscir fuori, subito mi uoltai a quello della San.[tità] V.[ostra] nel uero clementissimo, et pio, perch'io conobbi che trattando il presente Volume del Paradiso, del Purgatorio, et dell'Inferno, si doueua giustamente al nome della V.[ostra] B.[eatitude] che ha somma auctorità nell'Inferno, nel Purgatorio, et nel Paradiso

Quanto il clima politico muti nel giro di qualche anno può essere enucleato dal fatto che nelle successive edizioni già menzionate del 1578 e 1596 alla dedica a Pio IV si sostituisce quella a Guglielmo Gonzaga, potente signore laico.

Nel 1568 si registra la stampa di un nuovo commento: quello di Bernardino Daniello di Lucca. Lo stampatore è Pietro da Fino, che firma anche la dedica a Giovanni da Fino (illustre nobile bergamasco, con ogni probabilità parente di Pietro, visto che quest'ultimo nella dedica dichiara di non volere ulteriormente indugiare sui meriti di Giovanni e del suo casato "accioch'essendo io parimenti nato dalla medesima famiglia, non paia ch'io sia trasportato da troppo amore a lodarla"). Leggiamo alcuni interessanti passaggi:

essendomi (alcun tempo fà) peruenute alle mani alcune belle et dotte fatiche di M. Bernardino Daniello sopra la Comedia di Dante, mi sono finalmente risoluto di darle fuori; sì perche si uiuifichi la memoria di M. Bernardino ch'a'nostri tempi fù in molta stima de' letterati, et che fù molto amato da M. Trifone, Gabriello suo precettore, e sì perche gli studiosi di questo gravissimo maggiore autore (principal lume della lingua Volgare) ne apprendano quell'utilità, et quel giouamento che si può trarre da così rara et eccellente lettura di M. Bernardino. perche così facendo ho pensato di sodisfare in un tempo medesimo al desiderio che hebbe quell'anima benedetta ch'il mondo uedesse quest'opera sua, et all'aspettatione di molti, che sapendo quanto ualesse il Daniello in questa materia, con ardentissima uoglia bramauano, oltre il Landino et il Vellutello, di ueder anco queste fatiche

Si tratta dunque di un'edizione postuma, uscita a tre anni dalla morte del commentatore lucchese, che aveva atteso a tale esposizione tempo addietro (quanto, non si è certi. E a riguardo le ipotesi di Barbi e di Dionisotti non coincidono). L'accenno al maestro del Daniello, Trifone Gabriele, ci spinge a ricordare che su questo commento grava l'accusa di plagio proprio delle *Annotazioni* sulla *Commedia* stese dal Gabriele. Queste ultime però sono opera manoscritta, rimasta ancor oggi inedita, e se quindi il mondo letterario dell'epoca conosceva tali Annotazioni, non può dirsi lo stesso per il pubblico comune che non poté certo collegare e raffrontare agevolmente l'esposizione del Daniello col contributo del suo precettore. Per chiudere con la stampa di Pietro, varrà la pena almeno ammirare i bellissimi disegni di inferno, purgatorio e paradiso che corredano il volume (figg. 25, 26, 27):



Figura 25



Figura 26



Figura 27

Eccoci così giunti, quasi a coronamento di un percorso circolare, all'edizione Manzani del 1595, dalla quale siamo partiti (fig. 28, 29):



Figura 28



Figura 29

È in sostanza l'ultimo omaggio dell'editoria cinquecentesca italiana all'opera di Dante: la stampa 1596 dei Sessa, infatti, è una riproposta di quella del 1564, sia pure con alcuni elementi di novità, sui quali ora non indugio. Non è forse un caso che, dopo che nel corso degli anni Ottanta nessuna stampa della *Commedia* aveva visto la luce, negli anni Novanta si registrano queste due edizioni: quella del Manzani, appunto, e quella dei Sessa. Due modi molto diversi di presentare e di impreziosire l'opera dell'Alighieri, largamente nota non solo presso i dotti ma anche presso i ceti acculturati emergenti. Certo, sarebbe illazione poco persuasiva, sostenere che la "confezione" più spartana fosse destinata ai secondi, mentre i dotti potessero costituire gli interlocutori più idonei per

le edizioni maggiormente arricchite da commenti, tavole-indice, epistole e quant'altro. E' viceversa più verosimile che i due filoni produttivi, giacché mi pare che sia emerso con una certa chiarezza che tale è il quadro generale, rispondessero e parimenti sollecitassero due diverse consuetudini di lettura, due modi differenti di confrontarsi col testo dantesco. Pur così distanti, tuttavia, entrambi i filoni non rinunciano, non possono rinunciare, a ricorrere a tecniche e a procedure di autopromozione, che si materializzano in formule volte a pubblicizzare lo specifico apporto ora filologico, ora critico, ora iconografico dell'edizione data alla luce. L'accurato esame delle componenti paratestuali delle edizioni antiche (ma il discorso vale anche per le moderne) consente di acquisire dati e informazioni preziosi da un canto per decodificare le dinamiche di allestimento del prodotto editoriale attivate dagli stampatori, dall'altro per cogliere testimonianze attendibili (tranne che in casi particolari) su tutti coloro che a vario titolo col proprio lavoro in tipografia hanno cooperato alla "costruzione" di questi straordinari documenti del cammino della civiltà che sono i libri.

Università di Roma "La Sapienza"

MARCO SANTORO

APPENDICE

(a cura di Daniela Armocida)

REPERTORI E CATALOGHI ESAMINATI

IGI = *Indice generale degli Incunabuli delle biblioteche d'Italia*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1943-1981, Voll. 6

Mackenzie = *La raccolta dantesca della biblioteca Evan Mackenzie, con la cronologia delle edizioni della Divina Commedia*, prefazione di U. L. Morichini, Genova, Tipografia del Risparmio, 1923.

Mambelli = Giuliano Mambelli, *Gli annali delle edizioni dantesche*, Bologna, Zanichelli, 1931.

Manna = Anna M. Manna, *La raccolta dantesca della biblioteca universitaria di Napoli*, Firenze, Olschki, 1959, Tomi 2

Saginati-Calcano = Liana Saginati, Giacomina Calcagno, *La collezione dantesca della biblioteca civica berio di Genova*, presentazione di Giuseppe Piersantelli, Firenze, Olschki, 1966

I-ISTC = *Illustrated Incunable Short-Title Catalogue*, 2. ed.

SBN = Servizio bibliotecario Nazionale <<http://www.sbn.it>>

ELENCO DELLE BIBLIOTECHE CITATE BIBLIOTECHE ITALIANE

I – (Italia)

Ac – Arezzo, Biblioteca Consorziale; **Aci** – Arezzo, Biblioteca Città di Arezzo; **ACc** – Ancona, Biblioteca Comunale Luciano Benincasa; **ANI** – Anagni, Biblioteca del Pontificio Collegio Leoniano; **AOsA** – Aosta, Biblioteca dell'Accademia di Sant'Anselmo; **APc** – Ascoli Piceno, Biblioteca Comunale; **AVp** – Avellino, Biblioteca Provinciale Scipione e Giulio Capone; **Bc** – Bologna, Biblioteca Comunale dell'Archiginnasi; **Bcap** – Bologna, Biblioteca

Provinciale dei Cappuccini; **BcC** – Bologna, Biblioteca Casa Carducci; **BcS** – Bologna, Collegio di Spagna; **Bu** – Bologna, Biblioteca Universitaria; **BsP** – Bologna, Biblioteca del Convento di S. Paolo in Monte-Osservanza; **BAn** – Bari, Biblioteca Nazionale Sagarriga Visconti-Volpi; **Bec** – Brescia, Biblioteca Comunale; **Bla** – Brindisi, Biblioteca Pubblica Arcivescovile Annibale De Leo; **BRC** – Bergamo, Biblioteca Comunale; **BRd** – Bergamo, Istituto Musicale Donizetti; **Cg** – Cremona, Biblioteca Governativa; **Cs** – Cremona, Biblioteca Statale; **CAu** – Cagliari, Biblioteca Universitaria; **CEc** – Cesena, Biblioteca Comunale; **CHp** – Chieti, Biblioteca Provinciale Angelo Camillo De Meis; **COc** – Como, Biblioteca Comunale; **COcG** – Como, Biblioteca del Collegio Gallio; **CTr** – Catania, Biblioteche riunite Civica e A. Ursino Recupero; **CTu** – Catania, Biblioteca Regionale Universitaria; **CUc** – Cuneo, Biblioteca Civica; **CU-** Cuneo, Biblioteca del Seminario Vescovile; **CVc** – Cologna Veneta, Biblioteca Comunale; **Fa** – Firenze, Biblioteca dell'Accademia di Belle Arti; **Fac** – Firenze, Biblioteca dell'Accademia della Crusca; **FI** – Firenze, Biblioteca Mediceo Laurenziana; **Fif** – Biblioteca di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Firenze; **Fm** – Firenze, Biblioteca Marucelliana; **Fmo** – Firenze, Biblioteca Moreniana; **Fn** – Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale; **Fr** – Firenze, Biblioteca Riccardiana; **Fri** – Firenze, Biblioteca Ridolfi; **Fs** – Firenze, Biblioteca del Seminario arcivescovile maggiore; **FsD** – Firenze, Biblioteca della Società Dantesca Italiana; **FEc** – Ferrara, Biblioteca Comunale Ariostea; **FEs** – Ferrara, Biblioteca del Seminario arcivescovile; **FGp** – Foggia, Biblioteca provinciale; **FOc** – Forlì, Biblioteca Comunale; **FRc** – Fermo, Biblioteca Comunale; **Gb** – Genova, Biblioteca della Badia dei Benedettini di S. Andrea della Castagna; **GcB** – Genova, Biblioteca Civica Berio; **Gcf** – Genova, Biblioteca del Centro di Studi Francescani per la Liguria; **Gd** – Genova, Biblioteca Durazzo; **Gf** – Genova, Biblioteca Franzoniana; **Gu** – Genova, Biblioteca Universitaria; **Gp** – Genova, Biblioteca Provinciale dei Cappuccini Liguri; **GRc** – Grosseto, Biblioteca Comunale Chelliana; **Ic** – Iesi, Biblioteca Comunale; **Lc** – Livorno, Biblioteca Comunale Labronica Francesco Domenico Guerrazzi; **LEp** – Lecce, Biblioteca Provinciale Nicola Bernardini; **LEi** – Lecce, Biblioteca Innocenziana; **LU-** Lucca, Biblioteca statale; **LUG** – Lucca, Biblioteca Governativa; **Ma** – Milano, Biblioteca Ambrosiana; **Mcap** – Milano, Biblioteca Francese-Cappuccina Provinciale; **McG** – Milano, Collezione Privata Gallotti; **MmP** – Milano, Biblioteca del Museo Poldi Pezzoli; **Mn** – Milano, Biblioteca Nazionale Braidense; **Ms** – Milano, Biblioteca dei Servi; **Mt** – Milano, Biblioteca Trivulziana; **MAc** – Mantova, Biblioteca Comunale; **MIL** – Milano, Biblioteca dell'Istituto Leone XIII; **MCc** – Macerata, Biblioteca Comunale Mozzi-Borgetti; **MEu-** Messina, Biblioteca Regionale Universitaria; **MOe** – Modena, Biblioteca Estense; **MOAp** – Biblioteca Civica di Storia dell'Arte Luigi Poletti; **Nn** – Napoli, Biblioteca Nazionale; **No** – Napoli, Biblioteca dei Padri Girolamini dell'Oratorio; **Nu** – Napoli, Biblioteca Universitaria; **NOc** – Novara, Biblioteca Comunale Carlo Negroni; **NOs** – Novara, Biblioteca del Seminario Teologico Filosofico di San Gaudenzio; **Pp** – Parma, Biblioteca Palatina; **Oc** – Padova, Biblioteca Antoniana; **PAC** – Padova, Biblioteca Comunale; **PACA** – Padova, Biblioteca Capitolare; **PACap** – Padova, Biblioteca del Convento dei Frati Cappuccini; **PAs** – Padova, Biblioteca del Seminario Maggiore Vescovile; **PAu** – Padova, Biblioteca Universitaria; **PCC** – Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi; **PEo** – Pesaro, Biblioteca Oliveriana; **PGa** – Perugia, Biblioteca dell'Abbazia di S. Pietro; **PGbR** – Perugia, Biblioteca Ranieri di Sorbello; **PGc** – Perugia, Biblioteca Comunale Augusta; **PGbS** – Perugia, Biblioteca Leonardo Serego; **PGs** – Perugia, Biblioteca S. Basilio del Seminario arcivescovile; **PGU** – Perugia, Biblioteca centrale dell'Università' degli studi di Perugia; **PIf** – Pistoia, Biblioteca Forteguerriana; **PIfa** – Pistoia, Biblioteca Capitolare Fabroniana; **PIfr** – Pistoia, Biblioteca del Convento dei Frati Minori di Giaccherino; **PIca** – Pistoia, Biblioteca Capitolare Fabroniana; **PII** – Pistoia, Biblioteca Leoniana; **PIs** – Pistoia, Biblioteca del Seminario Vescovile; **PLc** – Palermo, Biblioteca Comunale; **PLfl** – Palermo, Biblioteca Centrale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Palermo; **PLrS** – Palermo, Biblioteca Centrale della Regione Siciliana; **PLn** – Palermo, Biblioteca Nazionale; **PLs** – Palermo, Biblioteca del Seminario; **PO** – Pordenone, Biblioteca del Seminario Vescovile; **PSn** – Pisa, Biblioteca della Scuola Normale Superiore; **PSu** – Pisa, Biblioteca Universitaria; **PVc** – Pavia, Biblioteca Civica Bonetta; **PVu** – Pavia, Biblioteca Universitaria; **Ra** – Roma, Biblioteca Angelica; **RbP** – Roma, Biblioteca centrale Giorgio Petrocchi dell'Università degli Studi di Roma Tre; **RbS** – Roma, Biblioteca Romana Antonio Sarti; **RbSR** – Roma, Biblioteca del Senato della Repubblica; **Rc** – Roma, Biblioteca Casanatense; **Rcap** – Roma, Biblioteca del Collegio San Lorenzo da Brindisi dei Cappuccini; **RcD** – Roma, Biblioteca della Casa di Dante; **Rco** – Roma, Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana; **RfB** – Roma, Biblioteca della Fondazione Marco Besso; **RfP** – Roma, Biblioteca della Fondazione Primoli; **Rg** – Roma, Biblioteca della Provincia Romana della Compagnia di Gesù; **Rh** – Roma, Biblioteca Hertziana; **Rm** – Roma, Biblioteca della Pontificia Facoltà teologica Marianum; **Rmd** – Roma, Biblioteca centrale dello Stato maggiore dell'esercito del Ministero della Difesa; **Rn** – Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele II; **Rt** – Roma, Biblioteca del Teresianum; **Ru** – Roma, Biblioteca Universitaria Alessandrina; **Rv** – Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana; **Rva** – Roma, Biblioteca Vallicelliana; **RbB** – Roma, Biblioteca Paolo Baffi; **RAC** – Ravenna, Biblioteca Comunale Classense; **RACD** – Ravenna, Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori; **RCc** – Reggio Calabria, Biblioteca Comunale Pietro De Nava; **REm** – Reggio Emilia, Biblioteca Municipale Antonio Panizzi; **RNC** – Rimini, Biblioteca Civica Gambalunga; **ROa** – Rovigo, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi; **ROs** – Rovigo, Biblioteca del Seminario Vescovile; **Sc** – Sassari, Biblioteca Comunale; **SAC** – Savona, Biblioteca Civica Anton Giulio Barrili; **SIc** – Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati; **SImp** – Siena, Biblioteca del Monte dei Paschi di Siena; **SLp** – Salerno, Biblioteca Provinciale; **SOc** – Sondrio, Biblioteca Comunale Pio Rajna; **SPc** – La Spezia, Biblioteca Civica Ubaldo Mazzini; **SPsA** – La Spezia, Biblioteca del Centro Bibliografico di Storia Locale S. Agostino; **SRC** – Siracusa, Biblioteca Comunale; **SRA** – Siracusa, Biblioteca Alagoniana; **Tc** – Torino, Biblioteca Civica Centrale; **Tas-** Torino, Biblioteca dell'Accademia delle Scienze; **Tn** – Torino, Biblioteca Nazionale; **Tr** – Torino, Biblioteca di S. M. il Re; **Ts**

– Torino, Biblioteca dell'Istituto Salesiano Valsalice; **TAa** – Taranto, Biblioteca dell'Accademia dei Concordi; **TAc** – Taranto, Biblioteca Civica Pietro Acclavio; **TEc** – Trento, Biblioteca Comunale; **TEcap** – Trento, Biblioteca Provinciale dei Padri Cappuccini; **TEd** – Trento, Biblioteca Diocesana Tridentina Antonio Rosmini; **TIc** – Trieste, Biblioteca Civica Attilio Hortis; **TRf** – Trapani, Biblioteca Fardelliana; **TVc** – Treviso, Biblioteca Comunale; **TVs** – Treviso, Biblioteca del Seminario vescovile; **Ua** – Udine, Biblioteca Arcivescovile; **Uc** – Udine, Biblioteca Comunale Vincenzo Joppi; **Us** – Udine, Biblioteca P. Bertolla del Seminario Arcivescovile; **VfC** – Venezia, Fondazione Cini; **VIF** – Venezia, Biblioteca del Liceo Ginnasio Marco Foscarini; **VmC** – Venezia, Museo Civico Correr; **Vn** – Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana; **Vqs** – Venezia, Biblioteca Querini Stampalia; **VAc** – Varese, Biblioteca Civica; **VEc** – Verona, Biblioteca Civica; **VEca** – Verona, Biblioteca Capitolare; **VEf** – Verona, Biblioteca della Società Filarmonica; **VEm** – Verona, Biblioteca d'Arte del Museo di Castelvecchio; **VEs** – Verona, Biblioteca del Seminario; **VIc** – Vicenza, Biblioteca Comunale; **VIa** – Vicenza, Biblioteca del Seminario Vescovile; **VLc** – Velletri, Biblioteca Comunale; **VOc** – Voghera, Biblioteca Civica; **VRa** – Vercelli, Biblioteca Agnesiana e Diocesana; **VRc** – Vercelli, Biblioteca Civica; **VRm** – Vercelli, Biblioteca del Museo Camillo Leone; **VRs** – Vercelli, Biblioteca del Seminario; **VTc** – Viterbo, Biblioteca Comunale degli Ardentì; **VTca** – Viterbo, Biblioteca Capitolare;

BIBLIOTECHE EUROPEE

BE – (Belgio)

Bbr – Brussels, Bibliothèque Royale Albert Ier; **Lbu** – Liège, Bibliothèque Universitaire; **LEu** – Leuven, Bibliothèque Universitaire

FR – (Francia)

Bm – Besançon, Bibliothèque Municipale; **Cmc** – Chantilly, Musée Condé; **CAM** – Carpentras, Bibliothèque Municipale; **CHm** – Châlons-sur-Marne, Bibliothèque Municipale; **Lm** – Lyon, Bibliothèque Municipale; **Mm** – Montpellier, Bibliothèque Municipale; **Nm** – Nîmes, Bibliothèque Municipale; **Pens** – Paris, Ecole Nationale Supérieure; **PiF** – Paris, Institute de France; **Pn** – Paris, Bibliothèque Nationale; **Ppp** – Paris, Petit Palais; **PsG** – Paris, Ste Geneviève; **Tm** – Tours, Bibliothèque Municipale

GB – (Gran Bretagna)

Anl – Aberystwyth, National Library; **Bm** – Blackburn Museum; **Bpl** – Birmingham, Public Library; **Cfm** – Cambridge, Fitzwilliam Museum; **Ck** – Cambridge, King's; **CsJe** – Cambridge St. John's College; **Ctc** – Cambridge, Trinity College; **Cul** – Cambridge, University Library; **Dki** – Dublin, King's Inns; **Dmp** – Dublin, Milltown Park; **Dtc** – Dublin, Trinity College; **Ec** – Eton, College Library; **Enls** – Edinburg, National Library of Scotland; **Eul** – Edinburg, University Library; **Gpl** – Glasgow, Public Library; **Gul** – Glasgow, University Library; **Lbl** – London, British Library; **Lsa** – London, Society of Antiquaries; **Luc** – London, University College; **Lvam** – London, Victoria and Albert Museum; **Lla** – Liverpool, Athenaeum; **Mjrl** – Manchester, John Rylands University Library; **Nul** – Newcastle, University Library; **Ob** – Oxford, Bodley Library; **Occ** – Oxford, Christ Church; **Okc** – Oxford, Keble College; **OsHc** – Oxford, St Hugh's College; **Oti** – Oxford, Taylor Institute; **Sc** – Stonyhurst College; **Sul** – Southampton, University Library

GE – (Germania)

ASStB – Augsburg, Staats- und StadtBibliothek; **BKB** – Berlin, KunstBibliothek der Staatliche Museen; **BKK** – Berlin, Kupferstich Kabinett; **BSB** – Berlin, StaatsBibliothek; **DLHSB** – Darmstadt, Hessische Landes- und HochschulBibliothek; **DULB** – Düsseldorf, UniversitätsBibliothek; **EGK** – Emden, Große Kirche Bibliothek; **FSUB** – Frankfurt am Main, Stadt – und UniversitätsBibliothek; **FUB** – Freiburg im Breisgau, UniversitätsBibliothek; **GFLB** – Gotha, Forschungs- und LandesBibliothek; **GUB** – Giessen, UniversitätsBibliothek; **HG** – Halbersyadt, Gleimshaus; **HUB** – Heidelberg, UniversitätsBibliothek; **MBSB** – München, Bayerische StaatsBibliothek; **MPS** – Mainz, Bibliothek des Bischöflichen Priesterseminars; **TUB** – Tübingen, UniversitätsBibliothek; **WHAB** – Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

BIBLIOTECHE AMERICANE

US – (Stati Uniti d'America);

AEV – Arthur E. Vershow, Newton Centre MA; **BATHL** – Boston Athenaeum, Boston MA; **BMawrCL** – Bryn Mawr College, Goodhart Medieval Library, Bryn Mawr PA; **BowCL** – Bowdoin College, Brunswick ME; **BpubL** – Boston Public Library, Boston, MA; **BrUL** – Brown University, John Hai Library, Providence RI; **BYUL** – Brigham Young University, Provo UT; **CdelCL** – La Casa del Libro San Juan PR; **ChL** – Chapin Library, Williams College,

Williamstown MA; **CHPL** – Carl H. Pforzheimer Library, New York NY; **ColUL** – Columbia University, Butler Library, New York NY; **CornUL** – Cornell University Libraries, Ithaca NY; **DuUL** – Duke University Library; **ELDML** – Edward Laurence Doheny Memorial Library, Camarillo CA; **FolgsL** – Folger Shakespeare Library, Washington DC; **HaColl** – Haverford College Library, Haverford PA; **HarCL** – Harvard College Library, Cambridge MA; **HEHL** – Henry E. Huntington Library, San Marino CA; **HL** – Honnold Library, Associated Colleges, Claremont CA; **HolCL** – Hollins College Library, VA; **InUL** – Indiana University Library, Bloomington IN; **ISGML** – Isabella Stewart Gardner Museum, Boston MA; **JHSch** – John H. Scheide Library, Princeton NJ; **JWGL** – John Work Garrett Library, Baltimore MD; **KalCL** – Kalamazoo College, MI; **LC** – Library of Congress, Washington DC; **LCPhL** – Library Company of Philadelphia, Philadelphia PA; **LHS** – Louis H. Silver, Chicago IL; **LorCL** – Loras College Library, Dubuque IA; **ManCl** – Manhattan College, New York NY; **MFArtL** – Museum of Fine Arts, Boston MA; **MilCL** – Mills College, Oakland CA; **MMuL** – Metropolitan Museum of Art, New York NY; **MtHCL** – Mt. Holyoke College, South Hadley MA; **NewL** – The Newberry Library, Chicago IL; **NYPL** – New York Public Library, New York NY; **ObCL** – Oberlin College Library, Oberlin OH; **OhWUL** – Ohio Wesleyan University Library OH; **PedSL** – The Peddie School, Highstown NJ; **PhFL** – Free Library of Philadelphia, Philadelphia PA; **PML** – Pierpont Morgan Library, New York NY; **PrinUL** – Princeton University, Firestone Library, Princeton NJ; **PStUL** – Pennsylvania State University, University Park PA; **RutgUL** – Rutgers University Library, Brunswick NJ; **SoMethUL** – Southern Methodist University, Bridwell Library, Dallas TX; **UCaLLAL** – University of Southern California, University Library, Los Angeles CA; **UIII** – University of Illinois Library, Urbana IL; **UMichL** – University of Michigan, University Library, Ann Arbor MI; **UNCal** – University of North Carolina Library, Chapel Hill, NC; **UNDamL** – University of Notre Dame, The University Library, Notre Dame IN; **UPaL** – University of Pennsylvania, Philadelphia PA; **UTexL** – University of Texas, Austin TX; **VasCL** – Vassar College, Poughkeepsie, New York; **WartGL** – Walters Art Gallery, Baltimore MD; **WatkL** – Watkinson Library, Hartford CT; **WellCL** – Wellesley College Library, Wellesley MA; **WesUL** – Wesleyan University Library, Middletown CT; **YUL** – Yale University Library, New Haven CT

1472

I

La Comedia, [Foligno], Johann Numeister e Evangelista [Angelini?], 5-6 IV 1472, fol

I-Bu – Fl – Fn – Gd – Mt – MOe – Pp – Pif – RAcD – Ra – RcD – Rco; **F-Pn** – Cmc; **GB**- Cul – Dtc – Lbl – Mjrl – Ob; **US** – CornUL – HaColl – HEHL – NewL – PML – UTexl – WArtGL – JHSch
 IGI 352; I-ISTC; Mambelli 1

II

La Commedia, Mantova, Georg e Paul von Butzbach, 1472, fol

I-Mt – Nn – PAca – RcD – Rv – Ua – VEc; **F-Pn**; **GB**- Cul – Gul – Lbl – Mjrl; **US**– NYPL – PML
 IGI 353; I-ISTC; Mambelli 2

III

La Commedia, [Venezia], Federico de' Conti, 18 VII 1472, 4°

I-Mt – RcD – RAcD; **GB**-Lbl – Mjrl; **US**-PML
 IGI 354; I-ISTC; Mambelli 3

1477

IV

La Commedia, Napoli, [tip. del Dante], 12 IV 1477, fol

I-Mn – Mt – Nn – Nu – NOc – PCc – RcD – Rv – Vn ; **F-Pn**; **GB**- Mjrl –Ob; **US**-HEHL
 IGI 355; I-ISTC; Mambelli 6; Manna p. 7

V

La Commedia, comm. Jacopo della Lana, [Venezia], Wendelin von Speyer, 1477, fol

I-Bc – BcS – Bu – BEc – Fn – Fr – Fri – FsD – FOc – GcB – Gd – Gu – Ic – MAc – Ma – Mt – MOe – Nn – Nu – NOc – PAs – PAu – Pp – PEc – PCc – RAc – RAcD – Rc – RcD – Rco – RfB – Ru – Rv – SIc – Tr – Ua – Vn – VEc – VEca – VEs – VIc; **F-Cmc** – Pn; **GB**- Cul – Cte – Cfm – Dmp – Ec – Gul – Lbl – Luc – Mjrl – Nul – Ob; **GE**- BSB – MBSB; **US**-ChL – CHPL – CornUL – HarvCL – HEHL – InUL – JWGL – LC – NewL – PhFL – PML – PrinUL – SoMethUL – UCaLLAL – UIII – UNDamL – WArtGL – WellCL – YUL – LHS
 IGI 358; I-ISTC; Mackenzie p. 21; Mambelli 7; Manna p. 7; Saginati-Calcagno 26

1478

VI

La Comedia, [Napoli, Francesco del Tупpo, ca. 1478], fol

I-Mt; GB- Lbl

IGI 356; I-ISTC; Mambelli 5: a. 1474

VII

La Commedia, [Venezia], Filippo di Pietro, 1478, fol

I-Fn – FsD – Mt – MOe – RcD – Rco – Vn; GB- Lbl – Mjrl – Ob

US-HarvCL – UPaL

IGI 357; I-ISTC; Mambelli 9

VIII

La Comedia, comm. Martino Paolo Nidobeato e Guido Terzagono, Milano, Lodovico e Alberto Piemontese, [ed. Guido Terzagono], 27 IX, 22 XI 1477, 9 [II] 1478, fol

I-BEc – FEc – Fn – Fr – FsD – Gd – MAc – Ma – Mn – Mt – MOe – Nn – Nu – NOc – PAs – PCc – RAc – Rc – RcD – Rco – Rv – Vn – VEc – VEca; BE- Bbr; **GB-**Lbl – Mjrl – Ob; **US-**CornUL – HarvCL – HEHL – PML – UPaL – YUL

IGI 359; I-ISTC; Mambelli 8; Manna p. 8

1481

IX

La Comedia, comm. Cristoforo Landino, Firenze, Niccolò di Lorenzo, 30 VIII 1481, fol

I-Ac – Bc – Bu – Fa – Fm – Fn – Fr – Fri – FsD – GcB – Gd – Gf – Lc – LUg – Mn – Mt – MOe – Nn – No – Nu – NOc – PLn – PLS – Pp – PSu – RAc – RAcD – Ra – Rc – RcD – Rco – RfB – Rv – Rva – Sc – Sic – Tn – TVc – VIF – Vn – VEca; BE-Bbr – Lbu; **F-** Bm – CAm – Pn – Ppp – PsG – Tm; **GB-** Cul – Ck – Ctc – Enls – Gpl – Lbl – Luc – Mjrl – Ob – Okc; **GE-** ASSTB – BKB – MBSB; **US-**BowCL – BPubL – BrUL – CdelCL – ChL – CornUL – HarvCL – HEHL – HL – InUL – ISGML – KalCL – LC – MilCL – MthCL – NewL – NYPI – PML – PrinUL – UIIIL – UNDamL – WartGL – WellCL – WesUL – YUL

IGI 360; I-ISTC; Mambelli 10; Manna p. 8; Saginati-Calcano 27

1484

X

La comedia, comm. Cristoforo Landino, Venezia, Ottaviano Scoto, 23 III 1484, fol

I-Bc – Cg – Fm – Fn – Fr – FsD – GcB – Gu – Ic – Lc – LUg – MAc – Mn – Mt – MOe – Nn – Nu – NOc – PAc – PLn – Pp – RAc – RcD – Rc – Rco – RfB – Sic – Tn – TVc – Vn – VEca – VEc – Rv; F- Nm; **GB-** Cul – Ctc – Cfm – Lbl – Mjrl – Ob – Occ – Okc; **GE-** ASSTB; **US-**BpubL – CdelCL – ChL – ColUL – CornUL – HarvCL – HEHL – InUL – LC – PML – UMichL – UNDamL – UPaL – UTextl – WArtGL – VasCL – WatK – WellCL – YUL;

IGI 361; I-ISTC; Mackenzie p. 23; Mambelli 11; Manna p. 9; Saginati-Calcano 28

1487

XI

La comedia, comm. Cristoforo Landino, Brescia, Bonino de' Bonini, 31 III 1487, fol

I-BRc – BEc – CVc – COc – Fm – Fn – Fri – FsD – GcB – Gd – Ic – LUg – MAc – Mn – Mt – MOe – Nn – NOc – PAc – PLc – Pp – PVc – Pif – Pifr – RAc – RAcD – Rc – RcD – Rco – RfB – Rv – SAc – Tc – Tn – TRf – TVc – Uc – VfC – Vn – VEca – VEc; BE- Bbr – Lbu; **F-Pn – Lm – Mm; GB-** Anl – Cul – CsJc – Cfm – Lbl – Mjrl – Ob – Okc – Sul; **GE-** BKB – BKB – BSB – EGK; **US-**BpubL – BYUL – ChL – ColUL – CornUL – ELDML – FolgSL – HarvCL – HEHL – InUL – ISGML – LC – MFArtL – MMuL – NYPL – PML – SoMethUL – UIIIL – UNDamL – WArtGL – YUL

IGI 362; I-ISTC; Mambelli 12; Saginati-Calcano 29

1491

XII

La comedia, comm. Cristoforo Landino, Venezia, Bernardino Benali e Matteo Codecá, 3 III 1491, fol

I-AOsA – APc – Bc – Bcap – BEc – BRc – Fn – FsD – GcB – Ma – Mn – Mt – MOe – NOc – PAu – Pp – PVu – PEo – PSu – PIs – RAcD – RcD – Rco – RfB – RfP – Rg – Rn – Rv – Sic – Tn – Ts – VfC – Vn – VRs – VEca – Vic; F-Pn – Pens; GB- Cul – Ctc – Eul – Lbl – Mjrl – Ob – Oti; **GE-** BKB – BSB – FUB – GFLB; **US-**CornUL – HarvCL – HEHL – LC – LCPhL – JHSch – ManCl – NYPL – PML – UCallAL – UIIIL – UNDamL – UPaL – UTextl – WArtGL – WellCL – YUL – AEV

IGI 363; I-ISTC; Mackenzie p. 24; Mambelli 13; Saginati-Calcano 30

XIII

La commedia, comm. Cristoforo Landino, Venezia, Pietro di Piasi, 18 XI 1491, fol.

I- Bc – BEc – COc – FEc – Fl – Fm – Fn – FsD – GcB – Gd – Gu – Lc – Ma – Mn – Ms – Mt – MOe – Nn – NOc – PAu – PLc – Pp – PCc – RAc – RAcD – Ra – RcD – Rc – Rco – RfB – Rv – SLp – TVc – Uc – VLc – VfC – Vn – Vqs – VEca – Vlc – VOc; **BE-**Bbr - Lbu; **F-**CHm – Mm – PiF – Ppp ; **GB-** Anl – Bpl – Cul – Ctc – Cfm – Dtc – Lbl – Luc – Lsa – Lvam – Lla – Mjrl – Ob – Sc; **GE-** BKB – BKK – MPS – MBSB – TUB; **US-** BMawrCL – BrUL – CornUL – HarvCL – HEHL – HolCL- LC- MFArtL – MthCL – NewL – NYPL – PML – UCaLAL – UNCal – UNDamL – VasCL – WArtGL

IGI 364; I-ISTC; Mackenzie p. 25; Mambelli 14; Saginati-Calcano 31

1493

XIV

Comedia, comm. Cristoforo Landino, Venezia, Matteo Codecá, 29 XI 1493, fol

I- ANI – Bc – Bu – BEc – CEc – FRc – FEc – Fm – Fn – Fri – FsD – GcB – Lc – Mn – Mt – MOe – Nn – Nu – NOc – PAc – PAs – PLn – Pp – RAc – RAcD – Rco – RfB – Rn – Vc – VfC – Vn – VEc – VEca – Vlc; **BE-** Lbu; **F-** PiF; **GB-** Bm – Lbl – Mjrl – Ob; **GE-** BKB – DLHSB – HG; **US-** BathL – ClePL – CornUL – DuUL- HarvCL – HEHL – InUL – LC – MthCL – NewL – NYPL – OhWUL – PML – SoMethUL – UnDamL – WArtGL

IGI 365; I-ISTC; Mackenzie p. 28; Mambelli 15; Manna p. 9; Saginati-Calcano 32

1497

XV

Comedia, com. Cristoforo Landino, Venezia, Pietro Quarengi, 11 X 1497, fol

I-Ac – BRc – BRd – Bc – Bu – BEc – CEc – CUc – FEc – Fn – Fri – FsD – FOc – GcB – Gu – GRc – Ic – MAc – Mn – Mt – MOe – Nn – No – NOc – PAc – PLn – PEc – PCc – RAc – RAcD – Ra – Rcap – RcD – Rco – RfB – Rn – Rv – SRc – Tc – Tr – TEc – TVc – Uc – VfC – Vn – VEca – VEc – VEf; **BE-**LEu; **F-**Lm – PiF – Tm; **GB-** Dki – Lbl – Mjrl – Ob – OkC – OsHc – Oti; **GE-**BKB – DULB – FStUB – GUB – HUB – MBSB – WHAB; **US-** CdelCL – ChL – CornUL – HarvCL – HEHL – InUL – LC – LorCL – MthCL – NewL – ObCL – OhWUL – PedSL – PStUL – RutgUL – UNCaL – UNDamL – UPaL – WArtGL – YUL;

IGI 366; I-ISTC; Mackenzie p. 28; Mambelli 16; Saginati-Calcano 33

1502

XVI

Le terze rime di Dante, Venezia, Aldo Manuzio, VIII 1502, 8°

I- Bc – BcC – BRc – COc – Fl – Fl- Fn – Fr – FsD – FEc – FGp – GcB – Gcf – Gd – Gu – Lc – LUs – Ma – Mn – Mt – MOe – Nn – Nu – NOc – Pp – PAs – PAu – PCc – PGc – PII – PSu – PVc – Rco – RfB – Ru – RAc – RacD – Tc – Tn – TI – TVc – Vn – VEc – VEca – Ves – Vlc – VIs; **GB-** Lbl; **US-** LC

Mackenzie p. 29; Mambelli 17; Manna p. 10; Saginati-Calcano 34; SBN

1506

XVII

Commedia di Dante insieme con vno dialogo circa el sito forma et misure dello Inferno, Firenze, Filippo Giunta, 1506, 8°

I- Bc Fl – Fm – Fn – Fr – GcB – Mn – Mt – MOe – NOc – Pp – PGc – PSu – Pica – RAc – RAcD – REm – Ra – Rco – RfB – VEca ; **F-**Pn; **GB-** Lbl

Mambelli 20; Saginati-Calcano 36; SBN

1507

XVIII

Danthe Alighieri fiorentino historiado, Venetia, Bartolomeo Zani, 1507, fol.

I- Bc – BRc – CAu – Fn – FEc – GcB – McG – Mt – Nn – Nu – NOc – Pica – Rc – RfB – Rt – Ru – RAc – RAcD – REm – VEca; **GB-** Lbl

Mackenzie p. 34; Mambelli22; Manna p. 10; Saginati-Calcano 37; SBN

1512

XIX

Opere del Diuino poeta Danthe con suoi comenti recorrecti et con ogni diligentia nouamente in lettera corsiuua impresse, Venezia, Bernardino Stagnino, 23 XI 1512, 4°

I - AVp - Bc - BcC - Bu - COc - CUs - Fl - Fn - Fr - FsD - GcB - Gu - LUs - MiL - Mn - Mt - Nn - NOc - PAs - PCc - PGc - Rco - RfB - RAc - REm - SIc - Tc - VfC - Vn - VEca - VRc; **GB-Lbl**

Mackenzie p. 35; Mambelli 23; Saginati-Calcagno 38; SBN

1515

XX

Dante col sito, et forma dell'Inferno tratta dalla istessa descrizione del poeta, [Venezia, Aldo Manuzio e Andrea Torresano, VIII 1515], 8°

I- Bc - BEc - BRc - CAu - Fl - Fm - Fn - Fr - GcB - Gd - Lc - Lep - Lus - Ma - MmP - Mn - Mt - MOe - NOc - Nu - Pp - PSu - Ra - RacD - Rc - Rco - RfB - Rn - Rv - RAc - ROa - Tc - Tn - TAA - TEc - TRf - TVc - TVs - Us - Vn - VEca - VIc; **F-Pn - GB-Lbl**

Mackenzie p. 33; Mambelli 24; Saginati-Calcagno 39; SBN

XXI

Le terze rime di Dante col sito, et forma de lo Inferno novamente in restampito, [Venezia, Gregorio de' Gregori?, dopo il 1515], 8°

I- Fl - Fn - FsD - FOc - GcB - McG - Nu - NOc - Ra - Rco - RfB - RAc - RAcD - Vn; **F-Pn - GB-Lbl**

Mambelli 25; Saginati-Calcagno 40; SBN

[1516]

XXII

Dante col sito, et forma dell'Inferno, [Venezia, Alessandro de' Paganini, circa 1516], 24°

I- Bc - BEc - Fl - Fn - Gb - GcB - Lc - Mt - MOe - PSn - Ra - Rco - RfB - Rn - RAc - VfC - VIc - VEca; **GB-Lbl**

Mambelli26; Saginati-Calcagno 41; SBN

[1518]

XXIII

Dante col sito, et forma dell'Inferno, [Toscolano], Alessandro de' Paganini, [dopo il 1518], 8°

I- Bc - Bu - BEc - Cs - Fl - Fn - FsD - FEc - GcB - Mt - Nn - MAc - MOe - NOc - Nu - Ra - Rco - RfB - Rn - RAc - RAcD - TIc - Vn - VEs - VIc - VRc - VRm; **GB-Lbl**

Mambelli 21: a. [1506]; Manna p. 11; Saginati-Calcagno 43: a. [c. 1520?]; SBN

1520

XXIV

Opere del diuino poeta Danthe con suoi comenti recorrecti et con ogne [sic] diligentia nouamente in littera cvrsiuua impresse, Venezia, Bernardino Stagnino, 28 III 1520, 4°

I- Bc - Bu - BIa - BRc - CocG - Fn - GcB - Gp - Gu - Lc - Mt - MOe - NOc - Pp - PAs - PAu - PCc - PGbS - PIf - Ra - RAc - RAcD - REm - Rn - SIc - SOc - TIc - TVc - VAc - VRc - VEc - VIc; **GB-Lbl**

Mackenzie p. 40; Mambelli27; Saginati-Calcagno 42; SBN

1529

XXV

Comedia di Danthe Alighieri poeta diuino: co[n] l'espositione di Christophoro La[n]dino: nuovame[n]te impressa: e con somma dilige[n]tia reuista et eme[n]data: et di nouissime postille adornata, Venezia, Luca Antonio Giunta (per Giacomo Pocatela) 23 I 1529, fol.

I- Bc - Bu - BRc - CTr - Fn - FsD - FEc - GcB - Gu - LUs - Ma - Mn - Meu - MOe - Nn - NOc - Pp - PGc - PIf - PVu - Ra - Rc - RbB - RfB - Rmd - VfC - RAc - RAcD - SIc - Tc - Tn - VEca - VEm - VIc; **GB-Lbl**

Mackenzie p. 40; Mambelli28; Saginati-Calcagno 44; SBN

1536

XXVI

Comedia del diuino poeta Danthe Alighieri, con la dotta & leggiadra spositione di Christophoro Landino con somma diligentia & accuratissimo studio nuouamente corretta, & emendata da infiniti errori purgata, ac etiandio di vtilissime postille ornata. Aggiuntaui di nuouo vna copiosissima tavola, nella quale si contengono le storie, faule, sententie, & le cose cose memorabili & degne di annotatione che in tutta l' opera si ritrouano, Venezia, Giovanni Giolitto de Ferrari (per Bernardino Stagnino), 1536, 4°

I- Bc - BcC - BsP - BRc - Cs - CHp - COc - Fm - Fn - FsD - FEc - FGp - GcB - Mn - Mt - MAc - MCc - MOe - Nn - NOc - PAu - PCc - PII - Ra - Rc - Rco - RfB - RAc - RAcD - REem - Rnc - SIc - Tc - TVc - Vn - VEca - VIc - VRm; **GB**-Lbl - **US**-LC

Mackenzie p. 42; Mambelli 29; Saginati-Calcano 45; SBN

1544

XXVII

La Comedia di Dante Alighieri con la noua esposizione di Alessandro Vellutello, Venezia, Alessandro Vellutello (per Francesco Marcolini), VI 1544, 4°

I- Acc - Aci - Bc - BcC - Bu - BRc - CTr - CTu - Fm - Fn - Fr - FOc - GcB - Gd - Gf - Gu - Lc - LEp - LUs - Ma - Mn - Mcap - Mt - Nn - MCc - MOe - Nu - NOc - Pp - Pacap - PAs - PGu - Plfa - PSu - PVu - Ra - Rc - Rco - RfB - Rm - Ru - RAc - RAcD - REem - ROs - SAc - SIc - SPc - Tc - TEc - TIc - Ua - Uc - VfC - Vn - VEc - VEca - Ves - VIc - VIs; **F**-Pn; **GB**-Lbl; **US**-LC

Mackenzie p. 43; Mambelli 30; Manna p. 12; Saginati-Calcano 46; SBN

1545

XXVIII

Lo 'Nferno e 'l Purgatorio e 'l Paradiso, Venezia, Al segno de la Speranza, 1545, 18°

I- Fn - FsD - GcB - Mt - MOe - PSn - Rco - RfB - RAc - RAcD - SIc

Mackenzie pp. 43-44; Mambelli 31; Saginati-Calcano 47; SBN

1550

XXIX

Lo 'Nferno e 'l Purgatorio e 'l Paradiso, Venetia, Al segno de la Speranza, 1550, 16°

I- Bc - FsD - GcB - RAc - RAcD - REem - Vn; **GB**-Lbl

Mackenzie p. 45; Mambelli 33; Saginati-Calcano 49; SBN

1554

XXX

Dante con nvoe et vtilissime annotationi. Aggiuntovi l'indice de vocaboli piu [sic] degni d'osseruatione, che a i lor luoghi sono dichiarati, Venezia, Giovanni Antonio Morando, 1554, 8°

I- Bc - BRc - Fn - FsD - GcB - Gu - LUs - Mcap - Mt - MOe - Nn - NOc - PLfl - Ra - RAc - RAcD - SIc - Tc - Vn - VEca - VIc; **F**-Pn; **GB**-Lbl

Mackenzie p. 45; Mambelli 37; Saginati-Calcano 52; SBN

1555

XXXI

La Divina Comedia di Dante, di nvoe alla sva vera lettione ridotta con lo aiuto di molti antichissimi esemplari. Con argomenti, et allegorie per ciascvn Canto, et Apostille nel margine. Et indice copiosissimo di tutti i vocaboli più importanti usati dal Poeta, con la spositione loro, Venezia, Gabriele Giolito de Ferrari et fratelli, 1555, 12°

I- Aci - AVp - Bc - Fl - Fm - Fn - Fr - FsD - FOc - GcB - McG - Mt - MAc - MOe - Nn - NOc - PAs - PAu - PGc - Ra - Rco - RfB - Rn - RAc - RAcD - REem - Uc - VfC - Vn - VEca - VIc; **F**-Pn; **GB**-Lbl

Mackenzie p. 46; Mambelli 39; Saginati-Calcano 53; SBN

1556

XXXII

Lettvra terza di Gio. Batista Gelli sopra lo Inferno di Dante. Letta nella Accademia Fiorentina nel Consolato d'Antonio Landi, Firenze, [Lorenzo Torrentino], 1556, 8°

I- PAs - Ru - Tc

SBN

1558

XXXIII

Lettura quarta sopra l'Inferno di Dante, di Gio. Batista Gelli. Fatta nell'Accademia Fiorentina ... l'anno 1557, Firenze, [Lorenzo Torrentino], 1558, 8°

I- PAs - Ru

SBN

1564

XXXIV

Dante con l'espositione di Christoforo Landino, et di Alessandro Vellvtello. Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso. Con tauole, argomenti & allegorie & riformato, riueduto, & ridotto alla sua uera Lettura per Francesco Sansovino fiorentino, Venezia, Giovanni Battista Sessa et fratelli, 1564, fol.

I- ACc - Bc - CAu - CHp - CTu - Fn - Fm - FsD - FEc - FOc - GcB - Grc - Ma - Mc - Mn - Mt - MEu - MOe - Nn - Nu - NOc - Pp - PAs - PGc - PO - PVu - Ra - Rc - RfB - RAc - RAcD - REu - ROa - SOc - Tc - Tn - Tr - Ts - TAc - TEc - Uc - VfC - Vn - Vqs - VEca - VIc - VRc; **F-Pn**; **GB-Lbl**; **US-LC**;

Mackenzie p. 47; Manna p. 13; Mambelli 40; Saginati-Calcano 54; SBN

1568

XXXV

Dante con l'espositione di M. Bernardino Daniello da Lvcca. Sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, & del Paradiso, nouamente stampato, & posto in luce, Venetia, Pietro da Fino, 1568, 4°

I- ACc - Bc - Bu - BcC - BRc - CAu - CTr - Fm - Fn - Fr - FsD - FGp - GcB - Gu - LEp - LUs - MOe - Mn - Mt - Nn - Nu - NOc - NOs - Pp - PAa - PAs - PAu - PEO - PGbR - Plfa - PLrS - PSu - Ra - Rc - Rco - RfB - Rh - RAc - RAcD - ROa - Ru - Slc - SPc - Tas - Tc - Tlc - Ua - Uc - Vn - VEca - VEs - VIc - VRa - VRc; **F-Pn**; **GB-Lbl**

Mackenzie p. 52; Mambelli 41; Manna p. 13; Saginati-Calcano 55; SBN

1569

XXXVI

La Divina Comedia di Dante di nvo alla sva uera lettione ridotta con lo aiuto di molti antichissimi esemplari. Con argomenti, & allegorie per ciascun canto, & apostille nel margine. & indice copiosissimo di vocaboli piu importanti, usati dal poeta, con la sposition loro, Venezia, Domenico Farri, 1569, 12°

I- Bc - F - Fn - FsD - FGp - FOc - GcB - Mc - Mn - Mt - MOe - NOc - Pp - Ra - Rc - RfB - RAc - RAcD - Tr - TEcap - TVc - Vn - VAc - VEca - VIc - VTc; **GB-Lbl**

Mackenzie p. 54; Mambelli 42; Saginati-Calcano 56; SBN

1572

XXXVII

Discorso di Vicentio Bvonanni, sopra la prima cantica del diuinissimo theologo Dante d'Alighieri del bello nobilissimo fiorentino, intitolata Commedia, Firenze, Bartolomeo Sermartelli, 1572, 4°

I- Aci - Bc - BEc - Fac - Fl - Fm - Fn - Fr - Fs - FsD - GcB - Gu - Ma - Mc - Mn - MAc - MOe - Nn - No - Nu - NOc - Pp - PAu - PCc - PGc - PGs - PLrS - PSn - PSu - PVu - Ra - Rc - Rh - Rn - Ru - Rva - Rco - RAc - REu - Slc - TEc - Vn - VEca - VEs; **GB-Lbl**

Mambelli 45; SBN

1578

XXXVIII

La Diuina Comedia con la dichiarazione de' vocaboli più importanti usati dal poeta di Lodouico Dolce, Venezia, Domenico Farri, 1578, 12°

I-AVp - Bu - Fn - FsD - FEs - FOc - GcB - Mt - MOaP - MOe - NOc - PAa - Rc - Rn - RAc - RAcD - RCc - ROa - Slc - Uc - VEca - VIc; **GB-Lbl**

Mackenzie p. 54; Mambelli 48; Manna p. 14; Saginati-Calcano 59; SBN

XXXIX

Dante con l'espositioni di Christoforo Landino, et d'Alessandro Vellvtello sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, et del Paradiso. Con tauole, argomenti & allegorie, & riformato, riueduto, & ridotto alla sua uera lettura, per Francesco Sansouino fiorentino, Venezia, Giovanni Battista Sessa et fratelli, 1578, fol.

I- Acc - Bc - BcC - CHp - Fac - Fn - Fr - FsD - FEc - FGp - FOc - GcB - Gd - Gu - Lc - LUs - Ma - Mn - Mt - MAc - MOe - Nn - NOc - Pp - Pu - PAs - PCc - PIf - PLrS - Ra - RbP - RbS - Rco - RfB - Rn - Ru - RAc - RAcD - RCc - SIc - SPsA - SRa - Tc - VEca - VIc - VRc - VTca; **F-Pn**; **GB-Lbl**

Mackenzie pp. 49-50; Mambelli 49; Saginati-Calciagno 60; SBN

1595

XL

La Divina Commedia nobile fiorentino ridotta a miglior lezione dagli Accademici della Crusca, In Firenze, Domenico Manzani, 1595, 8°

I- Aci - Bc - Bu - BcC - CTu - Fac - Fm - Fmo - Fn - Fr - FsD - FGp - GcB - Lc - LUs - McG - MmP - Mt - MOe - Nn - Nu - Pp - PAs - PCc - PEO - PIfa - PSn - PSu - Ra - RbSR - Rc - Rco - RfB - Rn - RAc - RAcD - REem - SIc - SImp - Tc - Tr - Vn - VEc - VEs - VIc; **GB-Lbl**

Mambelli 51; Manna p. 14; Saginati-Calciagno 61; SBN

1596

XLI

Dante con l'espositioni di Christoforo Landino, et d'Alessandro Vellutello, sopra la sua Comedia dell'Inferno, del Purgatorio et del Paradiso. Con tauole, argomenti, & allegorie, & riformato, riueduto, & ridotto alla sua uera lettura, per Francesco Sansouino fiorentino, Venezia, Giovanni Battista e Giovanni Bernardo Sessa, 1596, fol.

I- Bc - Bu - BAn - BRc - Cs - Fn - FsD - FGp - FOc - GcB - LEi - Ma - Mn - Mt - MOe - NOc - Nu - PGa - PLrS - PSu - RfB - Rn - RAc - RAcD - REem - SImp - Tc - TVc - Vn - VEca - VIc - VRc; **F-Pn**; **GB-Lbl**

Mackenzie pp. 50-51; Mambelli 52; Manna pp. 14-15; Saginati-Calciagno 62; SBN

Marco Santoro
Università La Sapienza - Roma