

ENRICO MALATO

LA TRADIZIONE DEL TESTO DELLA *COMMEDIA*

La prima attestazione del titolo *Commedia* (o, alla greca, *Comedia*), in riferimento al poema di Dante, è in una chiosa di Francesco da Barberino (in Val d'Elsa), il quale in una postilla ai suoi *Documenti d'Amore*, nel manoscritto idiografo e parzialmente autografo oggi conservato alla Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV, ms. Barber. 4076), scrive (naturalmente in latino, alla c. 63^v): «Questo Virgilio, Dante Alighieri in una sua opera che s'intitola *Commedia* e tratta, fra molte altre, di cose infernali, presenta come proprio maestro [...]». È la prima testimonianza nota – databile tra la fine del 1313 e gli inizi del 1314 – di una conoscenza presso il grande pubblico del poema di Dante, o almeno dell'*Inferno*; cui ne seguirono altre in rapida successione: una serie di riprese, fra l'altro di una sequenza rimica, del *Purgatorio* nella *Maestà* di Simone Martini, a Siena, della primavera del 1315 (o poco dopo); echi dell'*Inferno* e del *Purgatorio* nel volgarizzamento dell'*Eneide* di Ciampolo degli Ugurgieri e di Andrea Lancia del 1316; al 1317 risalgono le prime citazioni di versi dell'una e dell'altra cantica, memorizzati dai notai bolognesi, che ne riempivano gli spazi bianchi dei loro atti; e via dicendo. Nel giro di pochi anni, fra il 1313 e il '17, '18, '19, si moltiplicano i riferimenti all'*Inferno* e al *Purgatorio* (mentre il *Paradiso* è ancora in corso di scrittura), distribuiti in varie aree dell'Italia mediana, tra Siena, Firenze, Padova, Mantova, Bologna: indizio certo dell'avvenuta “pubblicazione” delle prime due cantiche (previa ultima revisione dell'Autore, è da presumere), con le procedure del tempo: trascrizione integrale del testo, a cura di lettori interessati o di copisti professionisti, in appositi manoscritti, cartacei oppure – per i lettori più esigenti e facoltosi – pergamenei, che consentivano all'opera di circolare e diffondersi liberamente.

Va detto che, secondo l'uso dei manoscritti antichi, ai quali è ignota la pratica moderna del frontespizio, in cui il lettore trova subito il nome

dell'autore e il titolo dell'opera, il testo al più è preceduto (ma non sempre) da un *Incipit* ('inizia') e chiuso da un *Explicit* ('finisce') che – talvolta in volgare: *Incomincia, Comincia, finisce* – danno indicazione del contenuto del manoscritto, generalmente definito *Commedia* o *Comedia* di Dante Alighieri. Titolo in qualche modo garantito dallo stesso Autore, che ben due volte allude al suo poema con questa formula: «per le note / di questa comedia, lector, ti giuro» (*Inf.*, XVI 128), «altro parlando / che la mia comedia cantar non cura» (ivi, XXI 2); ripreso e confermato nell'*Epistola a Cangrande* (*Epist.*, XIII), dove esplicitamente designa l'opera con quella formula: «Il titolo del libro è: 'Comincia la *Commedia* di Dante Alighieri, fiorentino di nascita, non di costumi» (par. 28; l'*Epistola* sarà databile tra la metà-fine del 1319 e forse gl'inizi del 1320: oggi trovano scarsi consensi gli antichi dubbi sulla paternità dantesca della lettera, che resta comunque testimone importante della comune imputazione del titolo). Il quale viene mantenuto in tutte le 15 stampe incunabile quattrocentesche (dal 1472 al 1497), ma comincia a oscillare nelle nuove edizioni del poema fin dall'inizio del '500: *Le terze rime* (Venezia, Aldo Manuzio, 1502, ripreso da Balthazar de Gabiano e Barthelemy Troth, Liono 1502, poi ancora Venezia, forse Gregorio de' Gregori, dopo il 1515); quindi, dopo saltuarie riprese di *Commedia* (Firenze, Giunti, 1506; Venezia, Zani, 1507, ecc.), semplicemente *Dante col sito et forma dell'Inferno* (Venezia, Manuzio, 1515; ivi, A. Paganini, 1516; ancora Paganini, 1527/1533, ecc.), poi *Il Dante con argomenti e dichiarazione de molti luoghi* (Lyon, Jean de Tournes, 1547), *Lo Inferno e 'l Purgatorio e 'l Paradiso di Dante Alighieri* (Venezia, Al segno della Speranza, 1550), *Dante con nuove et utili ispositioni* (Lyon, Rouillé, 1551 e 1552, poi 1571, 1575), ecc.; e finalmente *La Divina Commedia di Dante di nuovo alla sua vera lettione ridotta con lo aiuto di molti antichissimi esemplari* (Venezia, Giolito de' Ferrari, 1555), in cui per la prima volta veniva assunta l'aggettivazione *Divina*: ripresa forse dal *Cesano* di Claudio Tolomeo, suggerita a lui dal *Trattatello in laude di Dante* di Boccaccio, il quale parla del supposto ritrovamento, dopo la morte del poeta, degli ultimi canti del *Paradiso* che si temevano perduti: «li tredici canti, li quali alla divina Commedia mancavano» (*Tratt.*, 1^a redaz., 185). Boccaccio allude probabilmente alla cantica che tratta delle cose divine, il *Paradiso*, ma l'aggettivo venne acquisito al titolo *Commedia*, stabilmente a partire dalla metà del '700, assunto con evidente valore ambiguo: in riferimento sia alla materia, che tratta delle cose relative al

Regno di Dio, sia all'altezza poetica dell'opera. Che da allora univocamente si intitola non più *Commedia*, ma *La Divina Commedia*.

Più complessa (e problematica) è la storia del testo del poema, della sua trasmissione attraverso i secoli, che rende tuttora ardua la lettura dell'opera in una lezione che si vorrebbe conforme all'ultima volontà dell'Autore. In realtà, perduto ogni autografo dantesco (della *Commedia* come di ogni altro suo scritto) – di cui per altro non c'è traccia, neanche come testimonianza di qualcuno che ne abbia mai avuto conoscenza diretta –, l'opera è leggibile solo attraverso le copie manoscritte che furono prodotte negli anni e sono pervenute fino a noi: poco più di 800 (residuo di una produzione che si calcola sia stata di un paio di migliaia di esemplari), ma molte lacunose o frammentarie, cui vanno però aggiunte altre, testimoniate da antiche stampe fondate su manoscritti antichi poi perduti. Un numero di molte centinaia, comunque, che offrono un quadro definito ormai, dalla più matura filologia dantesca, disperante. Perché la grande fortuna che subito arrivò all'opera e la grande richiesta che ne venne dal mercato, in tutta Italia, indusse alla rapida moltiplicazione delle copie, con esiti perversi. È credibile che alla notizia della morte dell'Autore, molti che si erano procurata una copia delle prime due cantiche intorno al 1313-'14-'15, all'atto della "pubblicazione", o subito dopo, cercarono l'integrazione della terza cantica, che probabilmente venne diffusa negli anni seguenti e andò ad aggiungersi alle prime due già diffuse. Non è possibile dire se venne mai realizzata una nuova "pubblicazione" integrale dell'opera, completa delle prime due e della terza cantica, in una nuova lezione riveduta (a cura dei figli? ma sembra davvero improbabile). È certo comunque che l'intensa attività di copia che si sviluppò in varie parti d'Italia e lo sforzo dei copisti, professionali o "per passione", impegnati a rappresentare fedelmente la lezione di Dante – che nessuno però era in grado di certificare –, produsse effetti devastanti.

Non esiste copista che copi senza commettere errori, per svista meccanica – perché legge male, o memorizza male quello che ha letto, ripete mentalmente in modo erroneo il passo da trascrivere, sbaglia nel trasferire quel passo sul foglio che sta scrivendo (*lapsus calami*) –; oppure perché non capisce, in specie nei passi difficili, ritiene di riconoscere un errore e cerca di correggere quello che invece è corretto, introducendo

una nuova lezione erronea. E naturalmente ciò che di erroneo viene fermato sulla carta è ripreso dal copista successivo, che aggiunge gli errori propri a quelli del collega da cui copia, salvo che riconosca errori veri o presunti e cerchi di correggere per congettura, introducendo nuove varianti erronee. È un processo ordinario di inquinamento dei testi di tradizione manoscritta, ben noto ai filologi, che dalla presenza o assenza degli errori riescono a ricostruire la trafila di trasmissione del testo e in qualche modo a rimediare ai processi corruttivi. Nel caso della *Commedia* la situazione è resa estremamente più complicata da una serie di fattori concomitanti: la precocità e l'estensione dell'attività di copia, che incide fin dalle prime battute del processo di trasmissione del testo; l'esigenza profondamente sentita da gran parte dei copisti di essere fedeli al dettato dantesco, che tuttavia nessuno conosce nella sua autenticità, per cui molti sono indotti a interrogare diversi esemplari di copia, attingendo lezioni diverse da diverse fonti, che si vanno intrecciando nel tempo confondendo le linee della tradizione; l'iniziativa emendatoria di molti, che nello sforzo di recupero della presunta lezione corretta si inducono a operare *emendationes ope ingenii*, correzioni per congettura, che si risolvono spesso in ulteriore inquinamento del testo; la *contaminatio mnemonica*, dovuta al fatto che molti copisti, eseguendo diverse copie, ne memorizzano passi che vanno poi a interferire nella scrittura di altri passi simili; cui si aggiunga la reciproca influenza fra testo e note, nei molti manoscritti in cui il testo poetico è accompagnato da un testo esegetico, che può citare passi danteschi in lezione diversa da quella del testo accolto nel manoscritto, quando le tradizioni siano diverse, e il copista può essere indotto ad adattare l'uno all'altro.

Nella tradizione della *Commedia* si opera insomma – precocissimamente e in misura massiccia – quella che in termine tecnico si chiama *contaminatio*, cioè una confusione nelle linee di trasmissione del testo, così estesa e così intrecciata (qualcuno ha detto “a tela di ragno”) da rendere impossibile una ricostruzione dei rapporti di derivazione di un manoscritto dall'altro, e di conseguenza sostanzialmente impossibile una rappresentazione stemmatica della tradizione e una ricostruzione di tipo lachmanniano del testo (né sarà un caso se ogni tentativo in tal senso, da circa duecento anni a questa parte, è di fatto fallito). La complessità (e la precocità) della situazione estremamente problematica è testimoniata dalla vicenda del cosiddetto codice Mart: un manoscritto oggi perduto, di

cui possediamo le varianti, trascritte nel 1548 in margine a una edizione Aldina del 1515 dall'erudito Luca Martini, in vista di un'*editio variorum* che poi non fu realizzata (l'esemplare è oggi alla Bibl. Braidense di Milano, segn. Aldina AP XVI 25). Il codice era stato esemplato da un copista dilettaante identificato in Forese Donati, pievano di S. Stefano di Botèna, che registrando le date, fra l'ottobre 1330 e il gennaio 1331, aveva trascritto l'intero poema, aggiungendo in chiusura una sua nota giustificativa, trascritta da Luca Martini: «Io, Forese, scrissi questo libro di mia mano, gratis, per soddisfare le preghiere di Giovanni Bonaccorsi, amico carissimo fiorentino». Scusandosi quindi con il lettore, perché non imputasse a difetto di diligenza le oscurità o incertezze che suo malgrado fossero rimaste nel testo, ne imputava la responsabilità alla insufficienza e all'imperizia degli 'scrittori volgari', che avevano gravemente alterato il testo; aggiungendo: «Io invero, attingendo a diversi altri codici, respingendo le lezioni false e accogliendo quelle 'vere' o che sembravano di senso appropriato, con la massima prudenza possibile in questo libro fedelmente le trascrissi».

Siamo ad appena nove anni dalla morte di Dante, e già la situazione testuale della *Commedia* è gravemente compromessa, come appare chiaro da questa ingenua dichiarazione del copista di Botèna. Perché egli può solo registrare le differenze nelle testimonianze dei diversi manoscritti, ma non ha alcuno strumento per distinguere le lezioni 'false' dalle 'vere', se non il suo giudizio nel considerarle 'di senso appropriato' (o 'non appropriato'), estremamente rischioso in un'opera nuova, dal dettato "difficile", ricca di parole "nuove" a volte di senso oscuro, come la *Commedia* (perciò, nella prassi della filologia, la *lectio difficilior*, 'la più difficile' tra due lezioni alternative, è quella che ha maggiore probabilità di essere quella autentica). E se ciò accadeva a Firenze, a breve distanza dalla morte di Dante, si può immaginare quanto può essere accaduto, nella stessa Firenze e altrove, fuori dell'area linguistica fiorentina, prima e dopo l'esperienza di Forese. I modi della contaminazione sono i più vari: il copista ha spesso davanti a sé, o presenti in bottega, due o più esemplari di copia (non di rado portatori ciascuno di lezioni plurime), attingendo secondo il suo criterio all'uno o all'altro; cerca altrove lezioni alternative a quelle che lo lasciano insoddisfatto, e a volte addirittura lascia spazi bianchi da riempire successivamente con forme diverse da quelle che gli offrono i codici che ha sottomano; altre volte il copista

effettua successivamente riscontri localizzati, e allora raschia ciò che ha scritto, principalmente nei manoscritti pergamenei, e riscrive sopra (è macroscopicamente il caso di La, il cosiddetto codice Landiano, ms. 190 della Bibl. Comunale Passerini Landi di Piacenza, datato 1336, per cui addirittura si distingue, e non è il solo, una duplice testimonianza, designata come La₁ e La₂ quando è possibile con gli strumenti endoscopici leggere la scrittura primaria, sottostante la nuova); oppure cancella e scrive il nuovo testo in uno spazio disponibile, sul margine, nell'infrarigo, o ancora riscrive sopra il già scritto, modificando o aggiungendo o togliendo singole lettere; e via dicendo.

In questo quadro così complesso, che ha portato di fatto alla rinuncia a ogni realistica aspirazione a una prospettiva di edizione critica in senso lachmanniano della *Commedia*, è stato altrimenti possibile mettere a fuoco linee di tradizione distinte del poema dantesco, connotate soprattutto sul piano linguistico, meno esposto di quello testuale ai fattori inquinanti cui si è accennato. Lo scriba che è attento al dettato del testo e scrupolosamente cerca quella che egli crede la lezione migliore, la supposta lezione d'autore da recuperare in luogo di quella ritenuta spuria, è poi più corrivo su quelle che sono le forme dell'uso linguistico, più o meno simili ma più o meno fortemente marcate da connotati regionali (si pensi, per es., all'alternanza *senza/sanza*, *denari/danari*, *senese/sanese*, *diritto/dritto*, *opera/opra*, e simili, tra uso fiorentino e uso di altre regioni): il copista attento a recuperare la supposta lezione d'autore, sarà in genere meno attento, o del tutto disattento, al rispetto delle forme linguistiche del suo esemplare di copia, lasciando invece largo margine al proprio uso linguistico. Del resto, è ormai acquisito che ogni copista è portatore di quello che è stato definito un proprio diasistema linguistico, distinto da quello dell'autore del testo (e da quello del copista da cui copia), che può offrire una traccia della linea di trasmissione, con indicazioni utili alla messa a fuoco almeno della *facies* linguistico-stilistica del testo tramandato. Così, se non la diretta linea di trasmissione testuale, appannata dalla *contaminatio*, è possibile ricostruire una linea (o più linee) di successione dei codici, connotati dalla (involontaria) marcatura regionale dei copisti. Nella tradizione del testo della *Commedia*, da tempo sono ormai riconosciuti due filoni fondamentali di trasmissione, contraddistinti come ramo α , di tradizione toscana, molto più nutrito, e

ramo β , di tradizione settentrionale, più esiguo. Che hanno indotto qualche studioso a ipotizzare due linee parallele di tradizione, alternative l'una all'altra, che in realtà non portano ad alcun risultato utile alla costituzione del testo (ma possono giovare alla ricostruzione della lingua della *Commedia*; per altro anch'essa problematica, perché se è indubbio che la base della lingua di Dante sia il volgare fiorentino, è altrettanto certo che la lunga permanenza del poeta nelle regioni del nord Italia lo avrà indotto ad assumere forme e vocaboli esterni al fiorentino, non imputabili perciò necessariamente ai copisti).

Il quadro è reso ancora più complesso dal fatto che siano andati perduti, inspiegabilmente, insieme con gli autografi danteschi, tutti i manoscritti testimoni della prima circolazione del poema: dai primi che hanno diffuso l'*Inferno* e il *Purgatorio*, a partire presumibilmente, si è detto, dal 1313-'14, fino alla fine del terzo decennio del secolo e oltre. Il codice più antico di cui si abbia notizia – per altro anch'esso perduto – è quello, appena ricordato, esemplato da Forese Donati, che espone le date d'inizio e di fine del lavoro di copiatura tra l'ottobre 1330 e il gennaio 1331. Più tardi sono tutti i più antichi manoscritti conservati con datazione certa, perché apposta sul manoscritto stesso (si segue la siglatura adottata in G. Petrocchi, *L'antica tradizione manoscritta della 'Commedia'*, in SD, vol. XXXIV 1957, pp. 7-126, a pp. 35-36, ripresa in ID., *Introduz. a La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori, 1967, pp. 57-91): i primi risalgono al 1336 (il ricordato La, Landiano, firmato dal copista marchigiano Antonio da Firimo, cioè da Fermo), al 1337 (Triv: ms. 1080 dell'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana di Milano, opera del copista Francesco di ser Nardo da Barberino – successivamente organizzatore della cosiddetta officina «del Cento», che avrebbe prodotto circa un centinaio di manoscritti del poema –, trascrittore in proprio anche di Ga, il Gaddiano Pluteo 90 sup. 125 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, datato 1347, e di altri importanti codici conservati), al 1347 (Ga, appena cit., e Ham: Hamilton 203 della Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz di Berlino, firmato da Tommaso di Pietro Benetti). Altri manoscritti recano una data che va oltre la metà del secolo: 30 agosto 1351 (Pa: Italien 538 della Bibliothèque Nationale di Parigi, firmato da Bettino de Pili, forse padovano, copista, più tardi, di almeno altri due manoscritti del poema), 16 marzo 1352 (Urb: Urbinat 366 della Biblioteca Apostolica Vaticana,

BAV, redatto in area emiliano-romagnola), 10 novembre 1354 (Mad: cod. 10186 della Biblioteca Nacional di Madrid, vergato probabilmente in area ligure, che reca la più antica traduzione in lingua spagnola della *Commedia*, eseguita nella prima metà del Quattrocento da Enrique de Villena per incarico del possessore *pro tempore*, Iñigo López de Mendoza marchese di Santillana), ecc.

E tuttavia inattendibile risulta in qualche caso la data esibita: come il 1335 di Ash (Ashburnhamiano 828 della Biblioteca Medicea Laurenziana), messo da alcuni in dubbio, e clamorosamente nel caso di Gv (già nella Biblioteca Ginori Venturi, 46, ora nella Biblioteca del Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali di Ravenna, 3, che contiene il solo *Paradiso* con l'*Ottimo Commento* disposto a cornice): un codice datato 1337 stile fiorentino, corrispondente al 1338, che risulta tuttavia erronea, perché o ripresa dall'esemplare di copia, oppure alterata, forse per caduta di una *L* nella datazione romana *MCCCLXXXVII*. La datazione di altri codici più antichi è collocabile genericamente, in base all'esame codicologico-paleografico, e talvolta delle miniature, al secondo quarto avanzato o alla metà del sec. XIV, in genere piuttosto a ridosso del secondo limite. È il caso per es. di Cha, il ms. 597 del Musée Condé di Chantilly, di Parm, il Parmense 3285 della Biblioteca Palatina di Parma, di Po, cosiddetto Codice Poggiali (dal nome di un antico possessore), Palatino 313 della Biblioteca Nazionale di Firenze; e ancora di Pr, l'Italian 539 della Bibliothèque Nationale di Parigi, di Rb, cosiddetto Riccardiano-Braidense, importante codice firmato da un Maestro Galvano bolognese contenente il commento di Iacomo della Lana, oggi smembrato tra la Biblioteca Riccardiana di Firenze (cod. 1005, che accoglie l'*Inferno* fino a XXXIII 2 e il *Purgatorio*) e la Biblioteca Braidense di Milano (AG XII 2, contenente il *Paradiso*: ora ricomposto in unità nel facsimile, Roma, Salerno Editrice, 2007), ecc.

Altri manoscritti, precedentemente accreditati di notevole antichità, sono stati poi meglio focalizzati nella loro cronologia più tarda: oltre ai già visti Ash, forse, e Gv, addirittura datati, è il caso per esempio del codice segn. 88 della Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca di Cortona (siglato Co), collocato da Petrocchi «se non proprio intorno al 1330 come riteneva il Lorini, certo prima della metà del secolo», spostato invece «con buone probabilità nell'ultimo quarto del Trecento insieme ad altre due *Commedie* copiate dallo stesso scriba», il già incontrato Romolo

Lodovici (vd. Petrocchi, *Introduz.*, cit., pp. 62-63, e M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della 'Commedia'. Entro e oltre l'antiva vulgata*, Roma, Viella, 2004, pp. 16-17); mentre pur mantenendosi sul limite della metà del secolo, è probabilmente abbastanza inoltrato nella seconda metà il codice cosiddetto Filippino, oggi CF 2 16 presso la Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli (siglato Fi), portatore anche di importanti glosse di varie mani e di varia datazione e di un importante corredo iconografico.

Per contro, sono stati recuperati a una fascia cronologica anteriore a questo termine altri codici già ritenuti più tardi, oltre il limite della cosiddetta «antica vulgata», fissata da Petrocchi intorno al 1355: la data oltre la quale l'iniziativa scrittoria di Boccaccio, copista di proprio pugno di almeno tre esemplari conservati della *Commedia* (To, ms. 104 6 della Biblioteca del Cabildo di Toledo; Ri, ms. 1035 della Biblioteca Riccardiana di Firenze; Chig, ms. L VI 213 della BAV), ritenuti esemplari su Vat (ms. Vat. lat. 3199 della medesima BAV, identificato con l'esemplare della *Commedia* che Boccaccio inviò in dono a Petrarca fra l'estate del 1351 e il maggio del 1353) o su un suo affine, avrebbe introdotto una forte turbativa nella tradizione del poema dantesco, per cui i manoscritti posteriori sarebbero complessivamente meno affidabili dei precedenti (per tutta la problematica relativa vd. E. Malato, *Per una nuova edizione commentata delle Opere di Dante*, Roma, Salerno Editrice, 2004, partic. pp. 106 sgg.).

Ma il problema del testo critico della *Commedia* va ben al di là della datazione dei manoscritti antichi che lo hanno tramandato, come appare evidente da quanto sopra esposto, e al di là della difficoltà di datazione certa di ciascun testimone. E al di là, anche, della possibilità (teorica, ma non inverosimile) che nel ginepraio della tradizione della *Commedia* ci possa essere uno o qualche codice *recentior non deterior*, manoscritto copiato anche molto tardi che abbia attinto a un codice antico – magari a un autografo dantesco –, poi perduto, lezioni genuine che siano rimaste escluse dalla grande tradizione. Sono problemi sui quali la filologia dantesca si affanna da secoli, con particolare impegno dai primi dell'Ottocento, quando si cominciò a disporre di nuovi e più raffinati strumenti ecdotici, che condussero il tedesco Karl Witte a proporre, poco oltre la metà del secolo, quella che è da ritenere «la prima edizione

critica [della *Commedia*] fondata unicamente sulla tradizione manoscritta con l'applicazione metodica e fruttuosissima del criterio della *lectio difficilior*» (G. Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Convegno internazionale di studi danteschi [...] (20-27 apr. 1965)*, Firenze, Sansoni, 1965, vol. I pp. 1-78, alle pp. 69-70). In un'età in cui ancora non era stata condotta l'ampia esplorazione comparativa dei codici conservati della *Commedia*, che ha portato ad accertare la devastata situazione sopra descritta, quando non esistevano strumenti di riproduzione fotografica che consentissero una comparazione tra codici distanti fra loro, Witte aveva selezionato quattro testimoni, piuttosto tardi ma ritenuti affidabili, sui quali aveva condotto la sua opera di ricostruzione testuale: LauSC (Laurenziano Santa Croce, ms. Pluteo 26 sin. 1 della Biblioteca Medicea Laurenziana, autografo di Filippo Villani, di fine '300); il ricordato Vat; Rodd (ms. Ital 136 della Staatsbibliothek di Berlino, databile alla prima metà del '400, denominato dal libraio inglese Thomas Rodd) e Cae (un codice senza segnatura della Biblioteca della Fondazione Camillo Caetani di Roma, databile agli inizi del '400, scomparso durante l'ultima guerra). L'edizione fu pubblicata a Berlino, da «Ridolfo Decker Stampatore del Re», nel 1862.

Fu un evento. Ma solo l'inizio di un lungo e tormentato cammino tuttora non concluso. Si aprì un ampio dibattito nel quale intervennero studiosi italiani e stranieri, da Adolfo Mussafia a Francesco Selmi, a Nicola Zingarelli, a Ernesto Monaci, da Karl Täuber, un allievo zurighese di Adolfo Bartoli e di Pio Rajna, a Vittorio Rossi, a Carlo Negrone, fino, più tardi, a Michele Barbi e agli studiosi raccolti intorno alla neonata (1888) Società Dantesca Italiana. Nel 1874-1882 vide la luce, elaborata in Svizzera, l'edizione de *La Divina Commedia* «riveduta nel testo e commentata» da Giovanni Andrea Scartazzini (Leipzig, Brokhaus, 3 voll.); nel 1894 fu la volta dell'inglese Edward Moore, che pubblicò *Tutte le Opere* di Dante (London, Oxford Univ. Press) e per la *Commedia*, riprendendo e portando avanti l'iniziativa di Witte, dichiarava la impossibilità di disegnare una genealogia complessiva della tradizione, a causa della estesa e precoce contaminazione che l'attraversa tutta. Nel 1921 vide la luce l'edizione curata da Giuseppe Vandelli, nell'ambito dell'iniziativa per celebrare il sesto Centenario della morte di Dante, che approdò alla cosiddetta «Edizione del Centenario» de *Le Opere di Dante*: in cui la *Divina Commedia*, come le altre opere dantesche, sono state

Pubblicato in:

<http://graficheincomune.comune.milano.it/GraficheInComune/bacheca/danteincasatrivulzio>
(ultimo aggiornamento 7 agosto 2015).

proposte in testi accreditati dal prestigio dei curatori, Michele Barbi che ne era stato il mentore e lo stesso Vandelli, ma non sostenute da adeguata documentazione scientifica. Nel 1966-‘68, per il settimo Centenario della nascita di Dante, è uscita poi la ricordata edizione Petrocchi, che è in assoluto la prima (e unica) edizione ad oggi pubblicata con ampio corredo illustrativo e apparato di varianti, e tuttavia si propone non come “edizione critica”, bensì come *La Commedia secondo l’antica vulgata*: un testo, dunque, provvisorio, ricostruito con il contributo di una rosa di soli 27 testimoni, ritenuti rappresentativi della realtà testuale anteriore al 1355, nella implicita presunzione che dopo questa data nulla fosse recuperabile di utile per la costituzione del testo. Ciò che non ha soddisfatto – e non poteva soddisfare – la filologia dantesca, tuttora in moto verso altri lidi. Tanto più che pur nei limiti cronologici e testimoniali indicati, la ricostruzione di Petrocchi, che ha provato a delineare un disegno dei rapporti stemmatici fra i testimoni considerati, non ha potuto affidarsi a procedure rigorosamente lachmanniane, in ragione della precarietà del suo stemma, ma ha dovuto fare ampio ricorso agli strumenti accessori della *lectio difficilior* e dell’*usus scribendi*. Né altre proposte avanzate successivamente hanno riscosso il consenso della comunità scientifica ai fini del testo critico della *Divina Commedia*.

Che resta tuttavia l’obiettivo primario e ineludibile della filologia dantesca. Sul quale si stanno concentrando gli sforzi di molti, in vista della imminente scadenza del Settimo Centenario della morte di Dante, che cadrà nel 2021 (per cui vd. Malato, *Per una nuova edizione*, cit., pp. 115 sgg., 128-48).

ENRICO MALATO