

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI ROMA
TOR VERGATA



FACOLTA' DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA IN LETTERE

TESI DI LAUREA IN

Filologia della Letteratura Italiana

TITOLO

Il lemma 'timido' nella Commedia di Dante.

Relatore:

Chiar.mo
Prof. Roberto Rea

Laureando:

Leonardo Vacca

Anno Accademico 2012/2013

INTRODUZIONE

L'aggettivo *timido* deriva dall'aggettivo latino TĪMĪDUS, a sua volta deverbale di TĪMĒRE, ed ha seguito la medesima trafilatura che, in latino, ha generato termini come PĀVĪDUS, da PĀVĒRE.¹ Sin dall'antichità era un termine utilizzato per indicare l'atteggiamento proprio dell'uomo pauroso (Cic. «timidus in labore militari» 'pauroso nelle fatiche militari') o dell'uomo timoroso (Hor. «timidus deorum» 'timoroso degli dei'), e con qualche occorrenza in cui il termine viene riferito agli atteggiamenti animali (Ov. «animalia timida lucis»²). Nonostante un dibattito tra filologi e linguisti latini circa la correlazione tra il *timor* latino e il *timè* greco nel senso di 'stima,

¹ F. Bonomi, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*.

² In merito ad Ovidio, per altro, risulta un recente problema ecdotico relativo al *timidus* nel suo significato di timoroso: nella recente edizione Oxoniense delle *Metamorfosi*, curata da R. Tarrant, nel libro X, nel momento in cui viene raccontata la storia della metamorfosi di Orfeo (poi ripresa nel libro XI), al verso 65 si riporta «quam tria qui Stygii, medio portante catenas», dove Tarrant accoglie la congettura di Heinsius e sostituisce il *timidus* riportato in tutti i manoscritti con «Stygii». È un episodio particolare, in quanto in questo caso Ovidio sta paragonando la discesa agli inferi di Eracle con quella di Orfeo e nel libro compare anche la figura di Euristeo, cugino di Eracle e committente dell'ultima fatica. Il problema è relativo alla sostituzione del *timidus*, del *timoroso*: *timoroso* non può riferirsi ad Eracle, non può riferirsi a Cerbero (che in quel momento Eracle incontra e che ovviamente sarà ripreso da Dante) e potrebbe solo riferirsi ad Euristeo, che però non viene chiamato in causa nella vicenda. Allargando l'indagine a più di un verso si può comprendere come sia ormai accettata la congettura e sia ora del tutto sostituito il termine *timidus*: «Non alitier stupuit gemina nece coniugis Orpheus / quam tria qui Stygii, medio portante catenas, / colla canis vidit[...]», si può vedere come la congettura ormai accettata, *Stygii*, che ha sostituito l'originale *timidus*, possa meglio riferirsi ad un soggetto, che in questo caso è il cane, o per meglio dire i «tre colli del cane Stigio». Da notare, quindi, che l'originale sarebbe significato *timoroso*, non riferibile ad Orfeo (che ha appena compiuto l'atto negativo del *respicere*, ovvero ha trasgredito all'unica regola impostagli, non voltarsi indietro) che è senz'altro 'atterrito per la seconda morte della moglie'; il termine *timido* nel significato di timoroso è proprio l'accezione utilizzata nelle prime attestazioni della parola all'interno dei volgarizzamenti, a dimostrazione del fatto che i volgarizzamenti seguono l'originale latino e alcune parole, come *timidus/timido*, vengono tradotte con un solo significato. L'effettivo ampliamento semantico del termine in italiano sarà dovuto a Dante. In merito al mito del cantore Orfeo in Virgilio, Ovidio e nelle trattazioni successive cfr. Ciani, Rodighiero, 2008.

venerazione’³, è indubbio che il termine tragga la sua origine dal lessico latino, in cui è presente anche la variante TIMEDUS⁴, nei testi più antichi. Né ci possono essere dubbi sul suo significato generale: «timidus est meticulosus, pavidus, angusti animi».⁵

Per quanto riguarda il sostantivo *timidezza*, ci troviamo di fronte ad un termine che ha subito una doppia evoluzione: da una parte il sostantivo *timiditate* (attestato per la prima volta nel *Convivio* di Dante) che si è poi evoluto nel sostantivo femminile *timidezza*, deaggettivale di *timido*; dall’altra la voce dotta⁶ TIMIDITĀTEM⁷, attestata già in latino pur con un’etimologia incerta, e che ha generato nel lessico italiano i sostantivi *timidezza* e *timidità*. Nel caso del deaggettivale *timidezza*, che indica l’atto proprio di essere *timido*, è una costruzione tipica di quei nomi che provengono dagli aggettivi: il suffisso –*ezza* solitamente consente di formare nomi astratti a partire proprio da una base aggettivale. Dalla medesima parola latina, deriva il sostantivo femminile *timidità*, utilizzato esclusivamente in letteratura a partire dall’opera di Baldassarre Castiglione⁸ (sostantivo la cui origine si fa riferire alla riscoperta che ne fa Dante: alcuni dizionari etimologici propongono come origine di *timidità* quel *timiditate* che Dante utilizza nel *Convivio* e che, al tempo stesso, viene fatto risalire come origine del termine *timidezza*) e con occorrenze nella letteratura contemporanea. Oltre a *timidità* c’è un altro termine, come *timidióso* (con variante pisana *timitóso*), attestato nel XIV secolo ma in disuso.⁹

³ Il richiamo è al dibattito tra due critici letterari attivi tra il XIX e il XX secolo, W. Corssen e E. Curtius.

⁴ Forcellini, 1864, p. 733.

⁵ Forcellini, 1864, p. 733.

⁶ Nella grammatica storica e più in generale nella storia della lingua, si intende, con voce dotta, un termine che può non aver seguito, nel passaggio dal latino all’italiano, l’evoluzione standard, oppure quei particolari termini che si sono sviluppati a fianco della voce standard, seguendo una trafila che tendesse sempre più al mantenimento dell’originaria voce latina: l’esempio più classico è la triplice evoluzione di un termine come RĀDĪUS che, nel suo passaggio al volgare e successivamente all’italiano, ha generato *raggio* (che propriamente vale ‘ramo, bacchetta’ e poi per estensione sarà utilizzato con il significato di ‘linea che congiunge un centro ad una circonferenza’) e *razzo* (che originariamente designa il suddetto ramoscello ‘acceso come fosse un fuoco d’artificio’), alle quali si è poi aggiunta la parola *radio* che vale e come ‘elemento chimico’ e come ‘osso del corpo’.

⁷ Cortellazzo, Zolli, 1988, p. 1339.

⁸ A tale proposito cfr. GAVI, 2000, vol. 17⁴, p. 111, in cui si sostiene che il *timiditate* di Dante, nel *Convivio*, genera sia il sostantivo *timidezza* che il sostantivo *timidità*.

⁹ Battisti, Alessio, 1950-57.

Timidità e *timidezza* hanno suscitato un dibattito sulla loro effettiva origine da un antenato comune (in questo caso la parola latina TIMIDITĀTEM) o viceversa sull'ipotesi di un'origine successiva della parola *timidità* (che sarebbe derivata dal *timiditate* di Dante, a sua volta derivato da TIMIDITĀTEM e che avrebbe poi generato uno dei due allotropi di *timidezza*)¹⁰; sembrerebbe giusto orientarsi verso la prima soluzione: in entrambi i casi i termini hanno un significato comune, sia *timidezza* che *timidità* sono utilizzati per indicare l'atto dell'essere *timidi*.

Siamo di fronte a tre termini (*timido*, *timidezza*, *timidità*) che, in conclusione, possono essere fatti risalire ad un'origine latina.

L'aggettivo *timido*, per quanto potrebbe sembrare adatto alla rappresentazione della psicologia propria della lirica amorosa, come del resto accade per *timidus* nell'elegia latina, non pare trovare riscontri nella lirica trobadorica e nella lirica dei primi centri culturali che si formeranno in Italia proprio prendendo spunto dalla letteratura in lingua d'oc: è infatti una parola del tutto assente nella scuola lirica siciliana e nella lirica d'area toscana.

Il provenzale non presenta direttamente una parola che derivi dal latino TĪMĪDUS. L'assenza del termine è documentata dal REW (REW, p. 724), il dizionario etimologico della lingua romanza, che riporta sia il verbo d'origine TĪMĒRE, che ha dato luogo al provenzale *temer* (REW, p. 724), sia il sostantivo TĪMŌR, ŌRIS, reso nell'italiano *timore* e nel provenzale *temor* (REW, p. 724), da cui deriva l'italiano *timoroso* e il provenzale *temeros* (REW, p. 724). Un'ulteriore conferma del fatto che il termine è del tutto assente nella lirica trobadorica, ci viene fornita dal Cropp¹¹, che effettua uno studio sul lessico della lirica trobadorica in cui non viene citata alcuna forma riconducibile al *timidus* latino. L'unico termine correlato al *timidus* latino è il provenzale *temer*, inserito in un'insieme di parole che fanno capo ad un'emozione comune, quella della paura. La paura, «a detta dei trovatori, indispensabile per l'amore»¹², viene resa con termini alternativi, tra cui *spavento* e *timore*. In merito a quest'ultimo, viene spiegato che, come

¹⁰ GAVI, 2000, vol. 17⁴, p. 111

¹¹ Cropp, 1975, p. 201-202.

¹² Cropp, 1975, p. 201-202.

manifestazione di *timore*, la lirica provenzale ha un termine come *temensa*, un sostantivo dal significato ampio che viene tradotto come *paura* che «impedisce all'amore di essere realizzato».¹³ In realtà, come sottolineato nel testo, la *temensa* trobadorica apparirebbe più come una sfumatura di significato del termine *paura*, o comunque come una specificazione dell'atteggiamento stesso di avere paura, piuttosto che un sinonimo di *timido*.

Nella nostra lingua, la parola *timido* ha a che fare con la sfera comportamentale e anche sentimentale dell'uomo, designando uno degli aspetti caratteriali della persona: si può essere *timidi* nei propri comportamenti, nel proprio modo di esprimersi e la *timidezza* va spesso a generare imbarazzo o soggezione. Spesso la *timidezza* è indice di un «carattere riservato e l'imbarazzo è generato di fronte a persone o in particolari situazioni» (*GDLI*, p. 1037-38). In questo caso, come esempio, viene citato Dante, che in *Pd.* XXVII, dice «Come donna onesta che permane / di sé sicura, e per l'altrui fallanza, / pur ascoltando, *timida* si fane, / così Beatrice trasmutò sembianza».

E' possibile, nel vasto campo semantico di questa parola, rintracciare una serie di peculiarità e di specifiche: *timido* può essere uno sguardo, *timido* può essere l'aspetto (*GDLI*, p. 1037-38).

E' una parola che si può riferire anche agli animali e agli oggetti inanimati: «un animale mite che si muove con circospezione e che rifugge ogni contatto diretto con l'uomo e con altri animali» (*GDLI*, P. 1037-38) oppure, per similitudine, «un colore poco acceso e vivace» (*GDLI*, p. 1037-38). Un'altra sfumatura di significato vede *timido* come sinonimo di persona «molto o eccessivamente cauta, esitante, incerta» (*GDLI*, p. 1037-38), e il riferimento è ancora a Dante, che in *Pg.* XX, utilizza *timido* per la prima volta con questa sfumatura di significato: «Nulla ignoranza mai con tanta guerra / mi fé desideroso di sapere, / se la memoria mia in ciò non erra, quanta pariemi allora, pensando, avere; / né per la fretta dimandare er'oso, / né per me li potea cosa vedere: / così m'andava *timido* e pensoso». Altra sfaccettatura di significato è quella di *timido* come persona «che esprime o manifesta con esitazione, senza la necessaria fermezza o decisione e con scarsa sicurezza; che

¹³ Cropp, 1975, p. 201-202.

risulta vago e inadeguato; o un [compito] incompiuto» (*GDLI*, p. 1037-38). Anche in questo caso la prima attestazione di questa variante di significato è con Dante, in *Pg.* XVIII «Quel padre verace, che s'accorse / del *timido* voler che non s'apriva, / parlando, di parlare ardir mi porse».

La parola *timido*, come ogni altra parola del nostro lessico, ha subito le sue evoluzioni: è stata spesso, nella letteratura, utilizzata come parola dal valore negativo: il *timido* era la persona priva di coraggio e, di conseguenza, venne spesso accomunata con la parola *vile* (*GDLI*, p. 1037-38). Non mancano, infatti, ulteriori riferimenti a questa parola nel suo significato più negativo: nella letteratura è stata spesso utilizzata per indicare persone in preda alla paura o all'ansia, quindi persone spaventate o atterrite da qualcosa o da qualcuno (*GDLI*, p. 1037-38). Di quest'ultimo significato, il dizionario riporta ancora una volta l'esempio dell'opera dantesca, in *Inf.* XVII, dove il poeta scrive «Allor fu'io più *timido* a lo stoscio / però ch' i' vidi fuochi e senti' pianti; ond'io tremando tutto mi raccoscio». Questa accezione è oggi in disuso, secondo il *Grande dizionario della lingua italiana*, insieme alle altre accezioni negative di questa parola. Queste ultime sono rintracciabili nella letteratura del trecento, in alcuni punti dell'opera di Boccaccio e di Sacchetti, dove vediamo un utilizzo antitetico di *timido*, inteso come colui che spaventa e che incute terrore (*GDLI*, p. 1038).

L'utilizzo abbondante della parola *timido* nel lessico italiano moderno, è contrapposto ad un uso più saltuario nella letteratura italiana delle origini. Non è un caso che nella letteratura trecentesca siano presenti voci metonimiche, come in Boccaccio e Sacchetti seppur in una sola occorrenza: si può, a tutti gli effetti, indicare come una parola che si afferma nel lessico letterario grazie a Dante Alighieri.

Dante riscopre la parola *timido* e le dà una serie di precisi significati, quegli stessi significati che ancora oggi sono in uso nella nostra lingua. *Timido*, nel suo significato di «preso da timore, impaurito»¹⁴, o in quello di persona «che manca di disinvoltura, che si dimostra impacciata»¹⁵ o ancora nel significato di

¹⁴ Cortellazzo, Zolli, 1988, p. 1339.

¹⁵ Cortellazzo, Zolli, 1988, p. 1339.

«essere vago e indeciso»¹⁶, è utilizzato da Dante nel *Convivio* e nella *Commedia*. È lo stesso Dante che utilizza il sostantivo *timiditate* che, nell'evoluzione della lingua, diventerà *timidezza*.¹⁷

Proprio a partire dall'uso che Dante fa del termine *timido* e dalla diffusione della sua opera più importante nei decenni e nei secoli successivi, che nella stessa letteratura italiana si diffonderà l'uso del termine soprattutto con quei significati fatti propri da Dante.

Dalla consultazione del database online dell'OVI, Opera del Vocabolario Italiano, possiamo trarre alcuni importanti dati lessicali. Prima di Dante, nella letteratura italiana, compaiono solamente tre occorrenze del termine *timido*, tutte peraltro riferibili ad opere di Bono Giamboni: nel *Fiore di rettorica*¹⁸ compare la parola *timida* riferita ad una persona, insieme ad un'altra serie di termini che indicano le caratteristiche della persona stessa: «è un'altra sentenza che s'appella disegnare, la quale à luogo quando il dicitore disegna a parole li reggimenti della natura d'alcuna persona, sia vanagloriosa, o invidiosa, o *timida*, o avara, o desiderosa, o di qualunque altra natura sia»¹⁹. Quindi compare nel volgarizzamento dell'*Arte della guerra di Vegezio*²⁰ in due occorrenze nelle quali si usa il plurale *timidi*, sempre in riferimento a persone. In particolare, quando dice «Ed anche fa molto al fatto di conoscere, e considerare chente è il signore dell'altra parte, e chenti siano i suoi maggiori e capitani, se sieno scaltriti, o nò, o prodi ed arditi, o vero *timidi*, e se sono scaltriti di battaglia per uso, o vero ch'alla ventura combattano».²¹ In questo caso, vista la costruzione particolare della frase, con l'espressione di un concetto e subito dopo, introdotto da un «o vero», il suo opposto, possiamo dedurre che il Giamboni utilizzi *timidi* come contrario di «prodi ed arditi».

Non è un caso che la parola *timido* venga utilizzata nei volgarizzamenti, quasi come fosse avvertita lontana: quasi come fosse un latinismo, assente nella pur embrionale letteratura precedente. Nel volgarizzamento, probabilmente,

¹⁶ Cortellazzo, Zolli, 1988, p. 1339.

¹⁷ Brambilla Agno, 1995, p. 371.

¹⁸ Speroni, 1994, p. 46.

¹⁹ Speroni, 1994, p. 46.

²⁰ Fontani, 1815.

²¹ Fontani, 1815, IV, cap.3, p. 103

l'autore si trovava di fronte voci latine che avevano già quella struttura e non doveva fare altro che renderle in volgare, ovvero, come in ogni volgarizzamento, semplicemente tradurle.

Il Giamboni, quindi, utilizza il termine *timido* come sinonimo di *vile*, sinonimo accertato a partire dalla letteratura del Due-Trecento. Ancora con Machiavelli e Guicciardini (XV-XVI sec.) sarà utilizzato in letteratura il termine *timido* nel suo specifico significato di *vile*. E, ancora tra il XVI e il XVII secolo, la parola *timido* continuava ad essere interpretata ed utilizzata in modo negativo: l'accademico Angelo Monosini, nel raccogliere i proverbi e i modi di dire italiani, scrive che «Fortuna i forti aiuta e i *timidi* rifiuta»²², che pure richiama un detto latino di Terenzio. Troviamo ancora traccia di questo particolare utilizzo anche nel poeta dialettale romano Pascarella (XX sec.) (*GDLI*, p. 1038): «Il selvaggio, è fiero è feroce è crudele, va bene; ma perdio meglio lui che cotesta gente abbietta, *timida*, sudicia, idiota».

Con Dante Alighieri abbiamo, a partire dalle sue opere, uno sviluppo maggiore del termine, che inizia a coprire molteplici significati. È proprio nella successiva epoca letteraria (si potrebbe dire nell'epoca immediatamente successiva), che il termine comincia a comparire in un numero sempre maggiore di opere ed inizia ad essere utilizzato da un numero sempre maggiore di letterati.

Si inizia ad utilizzare la parola *timido* tramite tutti i suoi significati, quei significati che Dante stesso aveva ripreso e utilizzato nella sua opera principale, la *Commedia*. Probabilmente è proprio grazie alla grande diffusione dell'opera dantesca che, sia tra i commentatori, sia tra i poeti del pieno Trecento, la parola *timido* comincia ad essere utilizzata in maniera regolare.

Già Cecco d'Ascoli, nella sua opera enciclopedica in versi, *L'Acerba*, utilizza in tre occorrenze la parola *timido*, in due casi riferendosi direttamente all'uomo e al suo tipico comportamento impaurito, in un altro caso riferendosi alle caratteristiche di una parte anatomica dell'uomo, il collo: «il grosso collo di fortezza è segno, sottile e lungo fa *timido* l'uomo»²³. Ancora una volta, come

²² Monosini, Roma, 2010.

²³ Crespi, 1927., p. 185.

per Bono Giamboni, la *timidezza* è contrapposta alla *fortezza*; ancora una volta la *timidezza* è indicata come simbolo di viltà. Cecco d'Ascoli pare voler entrare in competizione con Dante²⁴, di cui sembra aver avuto, tramite alcuni riferimenti nelle sue opere, conoscenza personale²⁵, ma ne emula l'inventiva metrica²⁶ e, come si evince dal testo della sua opera, ne riprende l'utilizzo della parola *timido*. Nonostante l'intervento nel finale de *L'Acerba*, apertamente polemico nei confronti del modello dantesco²⁷, è percepibile l'influenza che lo stesso modello dantesco, pur criticato, possa avere avuto nei confronti della lingua e della letteratura immediatamente successive.

Infatti, se si volesse dare seguito alle indicazioni di Boccaccio nel suo *Trattatello in laude di Dante*, laddove indica che i primi sette canti dell'Inferno sono stati scritti da Dante ancora a Firenze, prima della prima condanna a morte del 27 gennaio 1302²⁸ (i dati forniti in questo caso da Boccaccio non sembrano però trovare riscontro in informazioni o notizie certe); o se, come sembra, Dante inizi a scrivere la sua opera a partire dal 1307 (con possibili oscillazioni tra il 1304 e il 1305, quindi già nel periodo dell'esilio), è noto che la *Commedia* venne resa nota al pubblico a gruppi di pochi canti, inizialmente diffusa tra amici e corrispondenti stretti.²⁹ In ogni caso, Dante si riservò la possibilità di correggere e intervenire sulla stesura dell'Inferno almeno fino al 1314³⁰ (lo dimostrerebbe la "profezia" di papa Clemente V in *Inf.* XIX, 78-87³¹) e le correzioni furono apportate fino al 1315, anno in cui la prima cantica fu probabilmente fatta circolare per intero.³²

²⁴ Inglese, Carrai, 2010, p. 181.

²⁵ Inglese, Carrai, 2010, p. 181.

²⁶ Inglese, Carrai, 2010, p. 181.

²⁷ Inglese, Carrai, 2010, p. 181. La competizione Dante-Cecco d'Ascoli pare riferirsi da un lato alla polemica contro una trattazione eccessivamente superficiale della materia astrologia da parte di Dante (di cui invece Cecco era esperto conoscitore e maestro) e, dall'altra, una critica al modello dantesco eccessivamente allegorico a cui viene contrapposto un modello narrativo didattico, senza eccessi allegorici. In merito al rapporto tra Dante e Cecco d'Ascoli si veda l'autorevole interpretazione di Luigi Valli.

²⁸ Campanelli, CVII, 2005, pp. 187-377.

²⁹ Inglese, 2002.

³⁰ Inglese, 2002.

³¹ Già dai primi commenti, come in quello di Jacopo della Lana, e poi nei commenti moderni, gli indizi che Dante lascia sono sciolti indicando in Bertrand de Got, il Guascone, il successore di Bonifacio VIII, con il nome di Clemente V. Nel canto della simonia e nell'incontro con Niccolò III Orsini, quest'ultimo spiega che verrà spinto ancora più in basso nei "pozzetti" dove sono le anime dei simoniaci, per l'arrivo di Bonifacio VIII (morto nel 1303 e a cui, nel tempo

La parola *timido* compare per la prima volta nella *Commedia* nel canto XVII dell'Inferno, con il significato di 'essere pauroso': si può ipotizzare che il termine abbia avuto una diffusione immediata, o tra il 1306 e il 1309 (anni in cui i canti circolavano a gruppi di sei o sette), o dopo il 1314-1315, anni entro i quali l'Inferno è stato rivisitato, corretto e fatto circolare nell'interezza della cantica.

L'enorme problema della datazione e, in generale, della cronologia dantesca, non può essere qui affrontato in maniera approfondita; ma serve per comprendere la fortuna dell'opera dantesca già a partire dai decenni immediatamente successivi all'inizio della stesura dell'Inferno. Questo può permetterci di intrecciare l'utilizzo che fa Cecco d'Ascoli di un termine come *timido*, con quello che prima di lui riuscì a fare Dante. E altresì ci consente di posizionare su una scala meramente cronologica, basandoci sulle poche notizie di cui abbiamo disponibilità, la fortuna del termine anche a decenni di distanza e con gli altri grandi autori del Trecento, Boccaccio e Petrarca.

E, così come non c'è certezza sulle date di composizione della *Commedia*, non ci sono date certe sulla composizione de *L'Acerba* di Cecco d'Ascoli, ma si può senz'altro stabilire che quest'ultima fu composta entro il 1327, data della morte dell'autore.³³ Probabile che, anche se in un lasso di tempo così breve, la parola inizia a diffondersi negli ambienti letterari soprattutto fiorentini (dove Cecco d'Ascoli soggiornò nell'ultima parte della sua vita³⁴). Questa deduzione, per la quale non bastano i riferimenti del Boccaccio, non completamente attendibili, e gli studi di numerosi dantisti nel corso dei secoli, si evincerebbe dall'utilizzo che Cecco d'Ascoli fa di questo termine, che inizia ad essere

del racconto, Dante aveva già "riservato" un posto tra i simoniaci) e successivamente per l'arrivo di un papa ancor più turpe nei comportamenti, proveniente da "ponente" rispetto a Roma e appoggiato dal Re che in Francia regge, ovvero Filippo il Bello che influenzò non poco i cardinali francesi per l'elezione di Bertrand de Got. Si rimanda soprattutto ai moderni commenti di A. M. Chiavacci Leonardi, che spiega il collegamento con una serie di rinvii temporali, e il recente commento di G. Inglese, che scioglie alcuni passi dell'opera dantesca in merito soprattutto ai versi 82-83 «verrà, di più laid'opra, di vèr ponente un pastor senza legge» e 86-87 «come a quel fu molle suo re [il Giasone di cui si narra nei Maccabei], così fia lui chi Francia regge».

³² Petrocchi, 1994^a, pp. 95-118.

³³ Inglese, Carrai, 2010, p. 181.

³⁴ Inglese, Carrai, 2010, p. 181.

utilizzato con significati dal respiro più ampio che sembrano riprendere da vicino l'utilizzo che ne fece Dante.

Le attestazioni si fanno quindi più frequenti a partire dagli anni trenta del XIV secolo, anni in cui, presumibilmente, tutta la *Commedia* di Dante era ormai nota e circolava abitualmente negli ambienti letterari.³⁵ Del resto a partire da quegli anni cominciano una serie di attestazioni del termine che verrà usato abitualmente da tutti i letterati successivi. Si pensi, a proposito, al primo commento dell'intera *Commedia*, quello che Jacopo della Lana, tra il 1324 e il 1328, compilò servendosi del lavoro svolto dallo stesso Jacopo Alighieri relativamente alla prima cantica, dove viene utilizzato il termine *timido* per spiegare, tramite alcune chiose, i luoghi della *Commedia* dantesca e viene utilizzato anche laddove la parola *timido* non compare direttamente nel testo. È il caso di *Inf.* XVII, 85-87, il canto in cui, pochi versi più avanti, comparirà nel testo della *Commedia* per la prima volta il termine *timido*: a fronte del testo dantesco che recita «Quale colui ch'è sì presso al riprezzo / dela quartana c'ha già l'unghie smorte, / e triema tutto pur guardando il rezzo...», Jacopo della Lana chiosa il passo scrivendo che in quel luogo «vuol mostrare l'autore, seguendo lo poema, come l'uomo dee esser *timido* e spauroso» di fronte alla frode e all'inganno.³⁶ Questo dimostra come Jacopo della Lana faccia proprio l'uso del termine, anche in un contesto nel quale Dante non l'aveva utilizzato. Stessa cosa accade in *Inf.* II, 49-51, dove Dante è nel limbo con Virgilio, e il commentatore specifica che Dante, in questo caso, viene aiutato da Virgilio a rimuovere la «*timida ymaginacione*»³⁷ e lo sprona così a chiedergli il motivo per il quale Virgilio è giunto a soccorrerlo in quel luogo. Un'altra attestazione dell'utilizzo del termine *timido* da parte del commentatore, pur non presente

³⁵ La data della morte di Dante, fissata tra il 13 e il 14 settembre del 1321 a Ravenna, ha lasciato aperto, per lungo tempo, il dibattito sulla reale stesura finale dell'opera. Al di là delle rivelazioni del Boccaccio (che nel suo *Trattatello in laude di Dante*, nel cap. XXVI, scrive che «Eransi Iacopo e Pietro, figliuoli di Dante, [...] messi a volere supplire la paterna opera, acciò che imperfetta non procedesse, quando a Iacopo apparve una mirabile visione» che mostrò lui dove fossero gli ultimi tredici canti «di quali alla divina *Commedia* mancavano, e da loro non saputi trovare»), è presumibile che nella terza decade del trecento l'opera circolava in maniera ormai completa. Sulla questione temporale della morte di Dante e sulla diffusione della *Commedia* si rimanda a Petrocchi, Milano, 1994^a.

³⁶ Scarabelli, 1866-67.

³⁷ Scarabelli, 1866-67.

nel testo dantesco, è in *Inf.* XII, 1-9, in cui Jacopo della Lana chiosa l'incontro tra i poeti e il Minotauro facendo capire che la vista di Dante, anche nella descrizione metaforica dell'ambiente, era schiva «zoè *timida*»³⁸.

Jacopo della Lana utilizza l'espressione *timido* sia quando questa è indicata nel testo dantesco, così da scioglierla e interpretarla ai fini del suo commento, sia indipendentemente dal testo dantesco, utilizzandola in alcune sue chiose in cui la parola *timido* viene utilizzata con il significato di *pauroso* (la «*timida* immaginazione» e l'uomo che deve essere «*timido* e spaurito di fronte alla frode») o come sinonimo di *schivo* (lo sguardo di Dante è schivo, cioè *timido*).

Tra le occorrenze della parola *timido* nella *Commedia*, l'accostamento tra i due termini, tra la *timidezza* e la paura, è in realtà presente solo nella prima attestazione in *Inf.* XVII, 121-123 «allor fu' io più *timido* alo stoscio», mentre nelle altre occorrenze pare non avere una stretta correlazione con il sentimento della paura (per le attestazioni di *timido* in Dante si veda più avanti).

Nelle opere dei letterati a partire dalla metà del XIV secolo, si nota un utilizzo di *timido* in tutti quei significati che Dante ha spesso utilizzato nella sua opera, sebbene pare andare per la maggiore un utilizzo del termine accostato alla paura.

Un altro raffronto sull'utilizzo della parola *timido* nei decenni precedenti la diffusione della *Commedia* e nei decenni successivi, può essere fatto confrontando due volgarizzamenti, uno anteriore alla *Commedia*, uno successivo: questo tipo di opere, già in voga a partire dalla fine del XIII secolo e continuate nei secoli successivi, potevano rappresentare o il volgarizzamento (traduzione) da una lingua più alta (come il latino) ad una più bassa (come il volgare) o, in casi meno frequenti, la traduzione tra un volgare ed un altro.³⁹

Il volgarizzamento delle *Heroides* di Ovidio Nasone, effettuato dal notaio Filippo Ceffi⁴⁰ proprio nella terza decade del Trecento, contiene una serie di riferimenti al termine *timido*, utilizzato per volgarizzare molte voci originarie

³⁸ Scarabelli, 1866-67.

³⁹ Cella, *Lingua dei volgarizzamenti* in Enciclopedia Treccani. In merito a questa voce, l'autrice sintetizza il procedimento dei volgarizzamenti in due modi: traduzione verticale (dal latino al volgare) e traduzione orizzontale (dal volgare al volgare, traduzione «tra lingue sorelle»).

⁴⁰ Ceffi, 1842.

dal latino («timidus amor»; «timida fides», ecc.), tradotte con un utilizzo maggiore del termine, che viene esteso anche ad alcuni dei significati individuati da Dante stesso (non solo nell'utilizzo di espressioni come «*timida* mano»⁴¹ o «*timida* boce»⁴², ma anche all'espressione «*timida* donzella»⁴³ che, pure in un contesto diverso, pare richiamare con certezza la donna onesta che «*timida* si fane» di *Pd.* XXVII, 31-33, con cui Dante descrive, con una metafora, il cambiamento dell'atteggiamento di Beatrice una volta udite le parole di San Pietro).⁴⁴ Se si raffronta questo volgarizzamento con quello operato da Bono Giamboni sull' *Arte della guerra* di Vegetio⁴⁵, opera precedente alla diffusione della *Commedia*, si nota come le occorrenze, nella resa in volgare fiorentino, del termine *timido*, non solo sono numericamente inferiori a quelle presenti nell'opera del Ceffi, ma sono anche, come visto, rese solamente con l'accezione di *timido* come sinonimo di *pauroso*.

Non è un caso che, come visto, il termine *timido* non venga utilizzato nella letteratura italiana se non grazie al ripristino che ne fa Dante: la nostra letteratura delle origini era fortemente condizionata dalla letteratura provenzale in lingua d'oc, che si sviluppò nel nostro settentrione con un notevole interscambio culturale. La parola *timido*, dunque, manca sia nella primissima letteratura italiana, sia nella letteratura provenzale, che sarà presa come modello nei primi centri letterari delle corti soprattutto venete e padane del XII secolo.

Questo dimostra come sia stato Dante, con l'utilizzo della parola *timido* in varie accezioni e in diversi significati, a propiziare lo sviluppo e la diffusione della parola nella letteratura successiva.

Questa maggiore diffusione è documentabile nell'opera intera di Boccaccio: qui *timido* è ora riferito alle donne, agli animali, a parti del corpo (la *timida* mano, il *timido* cuore) e viene ancora utilizzato come sinonimo di pauroso (non di rado si osserva la formula «*timido* et pauroso»).

⁴¹ Ceffi, 1842.

⁴² Ceffi, 1842.

⁴³ Ceffi, 1842.

⁴⁴ Chiavacci Leonardi, 1991-1997, pp. 745-746.

⁴⁵ Fontani, 1815

Nella letteratura Trecentesca è proprio Boccaccio il maggior fruitore della riscoperta del termine *timido*, ed è indubbio il contatto tra il Boccaccio e l'opera stessa di Dante. Nonostante questo, come visto, è proprio nell'opera del Boccaccio (e in quella del Sacchetti) che si osserva un utilizzo antitetico del termine *timido*, che in alcune circostanze è indicato con il significato di colui che incute timore (è il caso del *Ninfale d'Ameto*).⁴⁶

Eppure, a fronte di un utilizzo massiccio nell'opera del Boccaccio, sono solo due le occorrenze del termine in tutta la poetica di Petrarca (quattro se si considerano le due occorrenze di *timido* nelle *Rime disperse e attribuite*). Nel *Trionfo d'Amore* compare, in riferimento alla vita, «Insomma so com'è incostante e vaga, *timida* ardita vita degli amanti»⁴⁷, mentre nel *Canzoniere* il riferimento è alle braccia che stringono il «cor *timido* et piano».⁴⁸ Nelle altre due occorrenze il riferimento è, in entrambi i casi, alla persona, all'uomo.

Questo aspetto particolare è, probabilmente, da ricondurre alle opere stesse dei due poeti: Boccaccio, nel compilare un'opera in prosa, come il *Decameron*, non poteva fare altro che basarsi su un lessico nuovo, vista l'assenza di opere in prosa nella letteratura delle origini da poter prendere come modello.

Per far questo, ha potuto utilizzare parole nuove, compreso *timido*, ed altre riprese dall'opera del suo grande modello, la *Commedia*, su cui sono noti gli interventi e gli studi che il Boccaccio fece. Petrarca, invece, legato alla poesia lirica e cortese, doveva necessariamente rifarsi ad una poetica precedente, nel grande modello lirico di cui erano ben note le regole di compilazione: la lirica italiana delle origini, e anche lo Stil Novo, non contemplava l'utilizzo di alcuni termini, come anche *timido*, assenti quasi del tutto, infatti, dall'opera del

⁴⁶ Cfr. a proposito dell'uso metonimico di *timido* e di come l'utilizzo che ne ha fatto Boccaccio in quel luogo della sua opera possa aver indotto taluni commentatori in errore: G. Carena, *Osservazioni intorno ai vocabolari della lingua italiana*, Torino, 1831: in merito alla voce *timido*, nel suo significato di «formidabile, che impone timore» cita il testo del Boccaccio «tutto il cerchio ripieno di popolo possente, e timido a tutto il mondo» *Amet.71*, aggiungendo la seguente considerazione «Ma se un giovanetto, per encomiare il coraggio di un superbo guerriero, lo chiamerà *timido*, allegando l'autorità del Boccaccio e quella del Vocabolario, che cosa gli si potrà rispondere? Null'altro che questo, cioè che nei Vocabolari Italiani -e forse in essi soli- trovasi ogni cosa buona e cattiva [...]». Il Carena, chiude la voce *timido* paragonando l'occorrenza specifica a voci come «sperare per temere, cosa spaventevole per cosa lieta, spaurire per toglier la paura, e molti altri».

⁴⁷ Romanò, 1955.

⁴⁸ Contini, 1964.

Petrarca. La deduzione può essere estesa allo stesso Dante, che prima della *Commedia*, nel suo periodo stilnovista, non utilizza la parola *timido*, fuori dal lessico tipico della poesia lirica trobadorica e dal lessico della poesia cortese.

La parola *timido*, quindi, ha seguito una lunga trafila che nel corso della storia della nostra lingua l'ha resa sempre più peculiare di determinati atteggiamenti e comportamenti, su tutti, del genere umano. Continua ad indicare, nell'uso comune, quelle tipologie di persone facili ad impaurirsi o che hanno scarso coraggio: significati maggiormente specifici, ad esempio, sono nell'accezione di *timido* come persona che non agisce con lo spirito e la fermezza richieste in particolari situazioni o in quella di *timido* come persona timorosa di non riuscire nel proprio intento e di essere giudicata male dagli altri.⁴⁹ È una parola perfettamente inserita nel lessico di frequenza della nostra lingua⁵⁰ ed è inserita nel cosiddetto *lessico fondamentale* della lingua italiana.⁵¹

Se è vero che una lingua va dove essa vuole e «nessun decreto dall'alto, né da parte della politica, né da parte dell'accademia, può fermarla»⁵²; è pur vero che la letteratura fa spesso da traino a cambiamenti della lingua o a suoi riutilizzi. Le parole seguono una loro trafila, ma è la letteratura che ne testimonia l'utilizzo e permette anche la comprensione della loro stessa evoluzione.

La parola *timido*, ancora una volta, subisce l'effetto della letteratura: se con Dante abbiamo avuto una prima affermazione della parola, che iniziò a coprire una serie di significati che prima di lui non gli si attribuivano; se con la letteratura immediatamente successiva *timido* è entrato a far parte della maggior parte delle opere letterarie, è ancora nel campo della letteratura che *timido* subisce un'ulteriore specificazione. In Leopardi, ad esempio, ritroviamo *timido* come aggettivo sostantivato «i *timidi* non hanno meno amor proprio

⁴⁹ Cfr. Definizione di timido nel vocabolario Treccani.

⁵⁰ Cfr. De Mauro, 1993^a, p. 382. Il lessico di frequenza è, in linguistica, un'analisi delle occorrenze di un determinato vocabolo o all'interno di un testo (o di un gruppo di testi) o, come nel caso del testo di De Mauro, all'interno di una lingua parlata in diverse località. Si analizza il rango della parola stessa, ovvero il posto che una parola occupa all'interno di una lista di frequenza (solitamente in ordine decrescente) e si analizza l'uso stesso del termine. *Timido*, nel caso specifico, ha rango 3922.

⁵¹ Con De Mauro, ancora nell'ambito della linguistica applicata, si arriva a contare nel lessico fondamentale della lingua italiana un numero di circa 2000 lemmi: il lessico fondamentale è il lessico a disposizione del parlante medio-basso, si distingue dal lessico di alto uso e dal lessico di alta disponibilità, che contano cadauno altri 2000 lemmi circa.

⁵² Eco, 2002.

degli arroganti; anzi più, o vogliamo dire più sensitivo; e perciò temono»⁵³: altre attestazioni del termine *timido* come aggettivo sostantivato maschile, risalgono interamente alla letteratura dell'Ottocento. Compare infatti *timido*, al singolare, in una raccolta di proverbi toscani del 1853⁵⁴ e ancora in una raccolta dei pensieri mazziniani⁵⁵. Sia nel caso del Leopardi, che nel caso del Mazzini, *timido* viene usato come aggettivo sostantivato e per indicare, nel primo caso, persone che hanno carattere riservato e si comportano in maniera dimessa con gli altri o, nel secondo caso, come chi ha poco coraggio e mostra timore.⁵⁶ Si dimostra, così, il passaggio dalla categoria grammaticale dell'aggettivo a quella dell'aggettivo sostantivato, a cui non corrisponde un mutamento semantico del termine.

A Dante, che pure era esperto conoscitore della lirica trobadorica, tanto da imitarla a più riprese nelle sue opere, può andare il merito di aver ripreso direttamente dal latino l'uso del termine *timido*, che pure conosceva attraverso lo studio dei suoi *auctores*.

⁵³ Moroni, 1972.

⁵⁴ Cortellazzo, Zolli, 1988, p. 1339.

⁵⁵ De Mauro, 1993^b, p. 4907. Viene riportata la voce di *timido* con valore di sostantivo e si cita Mazzini «quando i timidi non potranno più opporci il fantasma d'una guerra simultanea di due potenti nemici e dieci insurrezioni nazionali, [...] nessuno oserà contenderci la nostra Metropoli».

⁵⁶ De Mauro, 1993^b, p. 4907.

LE OCCORRENZE DI *TIMIDO*

***Inf.* XVII, 118-121**

- 118** *Io sentia già da la man destra il gorgo*
 far sotto noi un orribile scroscio,
 per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.
- 121** *Allor fu' io più timido a lo stoscio,*
 però ch'i' vidi fuochi e senti' pianti;
 ond'io tremando tutto mi raccoscio.
- 124** *E vidi poi, ché nol vedea davanti,*
 lo scendere e 'l girar per li gran mali
 che s'appressavan da diversi canti.

***Pg.* XVIII, 1-9**

- 1** *Posto avea fine al suo ragionamento*
 l'alto dottore, e attento guardava
 ne la mia vista s'io pareva contento;
- 4** *e io, cui nova sete ancor frugava,*
 di fuor tacea, e dentro dicea: 'Forse
 lo troppo dimandar ch'io fo li grava'.
- 7** *Ma quel padre verace, che s'accorse*
 del timido voler che non s'apriva,
 parlando, di parlare ardir mi porse.

Pg. XX, 145-151

145 *Nulla ignoranza mai con tanta guerra*
 mi fé desideroso di sapere,
 se la memoria mia in ciò non erra,
148 *quanta pareami allor, pensando, avere;*
 né per la fretta dimandare er' oso,
 né per me lì potea cosa vedere:
151 *così m'andava timido e pensoso.*

Pd. XVII, 112-120

112 *Giù per lo mondo senza fine amaro,*
 e per lo monte del cui bel cacume
 li occhi de la mia donna mi levaro,
115 *e poscia per lo ciel, di lume in lume,*
 ho io appreso quel che s'io ridico,
 a molti fia sapor di forte agrume;
118 *e s'io al vero son timido amico,*
 temo di perder viver tra coloro
 che questo tempo chiameranno antico».

Pd. XXVII, 28-36

28 *Di quel color che per lo sole avverso*
 nube dipigne da sera a mane,
 vid'io allora tutto 'l ciel cosperso.
31 *E come donna onesta che permane*
 Di sé sicura, e per l'altrui fallanza,
 pur ascoltando, timida si fane,

34 *così Beatrice trasmutò sembianza;
e tale eclissi credo che 'n ciel fue
quando patì la suprema possanza.*

Convivio, Trattato IV, XIII, 11

Cagione è di male, chè fa, pur vegliando, lo possessore timido e odioso. Quanta paura è quella di colui che appo sé sente ricchezza, in camminando, in soggiornando, non pur vegghiando ma dormendo, non pur di perdere l'avere ma la persona per l'avere! Ben lo sanno i miseri mercatanti che per lo mondo vanno, che le foglie che 'l vento fa menare, li fa[n] tremare quando seco ricchezze portano; e quando senza esse sono, pieni di sicurtade, cantando e ragionando fanno lo cammino più breve.

Convivio, Trattato IV, XVII, 4

Queste sono undici vertudi dal detto Filosofo nomate. La prima si chiama Fortezza, la quale è arme e freno a moderare l'audacia e la timiditate nostra nelle cose che sono corruzione della nostra vita. La seconda [si] è Temperanza, che è regola e freno della nostra gulosidade e della nostra superchievole astinenza nelle cose che conservano la nostra vita. La terza si è Liberalidade, la quale è moderatrice del nostro dare e del nostro ricevere le cose temporali.

Il testo delle opere è, nel caso della Commedia, G. Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Firenze, seconda ristampa riveduta, 1994.

Per il Convivio, F. Brambilla Ageno, *Dante Alighieri, Convivio*, Firenze, 1995.

1.1 Introduzione

La prima occorrenza di *timido* compare nella parte finale del canto XVII, che segna il passaggio dal cerchio dei violenti a quello della frode. I due poeti arrivano nei pressi di una «ripa discoscesa» dalla quale odono il forte suono del fiume Flegetonte che, seguendo la geografia dell'Inferno, discende tramite un'unica cascata.

Dante, seguendo le indicazioni di Virgilio, utilizza la corda che aveva in vita e, formata una specie di cèrcine⁵⁷, lascia che Virgilio la getti con slancio affinché possa arrivare nella parte estrema del burrone.

L'interpretazione del gesto è relativa al simbolo stesso della corda che, nella tradizione biblica, è emblema di castità e di continenza. Nel suo essere un oggetto sacro, ha il potere di soggiogare il diavolo⁵⁸.

Soggiogato dalla corda, appare Gerione, «sozza imagine di froda»⁵⁹, il mostro che Dante riprende dalla tradizione mitologica classica, così come per Caronte, Minosse, Cerbero e altri.

Dante presenta Gerione per bocca del maestro Virgilio: fiera dal volto d'uomo e dal corpo triforme, nel tronco serpentino e negli artigli leonini. Le immagini mitologiche e della successiva tradizione cristiana sono ripercorse nella iniziale descrizione di Gerione, ormai ammansito dalla corda della fede.⁶⁰

Grazie all'intervento di Virgilio, che allontana momentaneamente Dante dal mostro consentendogli di osservare per l'ultima volta il girone degli usurai, Gerione si predispone ad accogliere la «nova soma», ovvero il corpo insolitamente vivo di Dante.

⁵⁷ Cfr. Inglese, 2007, p. 193.

⁵⁸ Inglese, 2007, p.192, il richiamo è all'interpretazione di Nardi.

⁵⁹ Inglese, 2007, v.7, p. 195.

⁶⁰ Il mostro Gerione, già nella mitologia classica, era rappresentato come tricefalo (cfr. Esiodo, *Teogonia*). Successivamente verrà definito anche come mostro dai tre busti, riuniti nel bacino. Anche la storia di Gerione è legata a quella di Eracle, come tra le altre quella di Cerbero, altro mostro mitologico ripreso da Dante.

Proprio in questi passi dell'opera è chiaro l'intervento della doppia figura di Dante: il Dante narratore, da un lato, si rivolge al lettore nel concludere il canto precedente, designando per la prima volta il genere della sua opera, con quel «comedia» del v.128; il Dante personaggio, invece, osserva le anime degli usurai non riconoscendole direttamente, ma indicando, con un fitto gioco di metafore, gli stemmi delle famiglie che lui stesso individua nelle borse che le anime hanno appese al collo (come simbolo del contrappasso).

Quando una di queste anime – quella di Reginaldo Scrovegni – si rivolge lui e poco dopo lo ingiuria con alcune smorfie, Dante *teme* di essersi soffermato troppo con gli usurai e subito torna da Virgilio. Nel canto XVII è la prima descrizione psicologica dello stato d'animo del poeta, che ritornerà al centro dell'attenzione solo al cospetto del mostro Gerione.

Udite le parole di Virgilio che invitano il poeta a non cedere alla paura, a partire dal v.85 «Quale colui ch'è sì presso al riprezzo / dela quartana c'ha già l'unghie smorte, / e triema tutto pur guardando il rezzo, / tal divenn'io ale parole porte: ma vergogna mi fer le sue minacce, / che innanzi a buon signor fa servo forte» Dante prova vergogna per l'ammonimento subito. Poco dopo, nella terzina «I' m'assettai in su quelle spallacce; / sì volli dir, ma la voce non venne / com'io credetti, "Fa che tu m'abbracce"», Dante, ancora impaurito, non riesce a proferire le parole d'aiuto che vorrebbe rivolgere a Virgilio, inserendo nel testo un suo diretto pensiero. Ma il suo maestro, così come già capitato nel canto IX (vv. 59-60), interpretando il suo pensiero, lo abbraccia prima di rivolgersi nuovamente a Gerione.⁶¹

⁶¹ Cfr. *Inf. IX*, 59-60 «Così disse 'l maestro; ed elli stess / mi volse, e non si tenne ale mie mani / che con le sue ancor non mi chiudessi».

In merito a questo episodio si rimanda al dibattito sulla presenza di Virgilio, quindi sulle sue caratteristiche fisiche: Dante pare utilizzare la figura di Virgilio, in alcuni casi, come fosse una persona, quando in altri specifica che le anime che di volta in volta incontra sono accomunate dalla loro incorporeità. In questo caso, che come visto rimanda al precedente in *Inf. IX*, Virgilio abbraccia Dante; in altri casi, come in *Inf. XXXIV*, lo copre dal vento sprigionato da Lucifero. Nei commenti al testo, si riflette sull'utilizzo allegorico delle scelte di Dante in merito alla relazione che intrattiene con il suo maestro, quindi sull'incorporeità di Virgilio che, essendo anima, non potrebbe avere un contatto fisico con il suo protetto. A riguardo, cfr. Inglese, 2007 e Chiavacci Leonardi, 1991-97, nei luoghi citati.

In questo caso specifico, così come nel citato canto IX e in altri casi (come al cospetto di Lucifero), Virgilio pare assumere fattezze “umane” di padre, stabilendo un contatto fisico con il suo protetto.

1.2 Il contesto

- 118 *Io sentia già da la man destra il gorgo*
 far sotto noi un orribile scroscio,
 per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.
- 121 *Allor fu' io più timido a lo stoscio,*
 però ch'i' vidi fuochi e senti' pianti;
 ond'io tremando tutto mi raccoscio.
- 124 *E vidi poi, ché nol vedea davanti,*
 lo scendere e 'l girar per li gran mali
 che s'appressavan da diversi canti.

1.3 Apparato critico

119: *suotto* Pa; *orribil* Ga; *oribille* Pa; *oribelle* Rb; *stoscio* Cha Eg Lau Laur Lo Mart Pa Parm Po Pr Ricc Tz Vat, *iscroscio* Ham, *scrossio* Mad; >*un orribile scroscio*< La.

120: *perchio* Ga La (in rev.) Lau Lo Pr Ricc Tz; *per che in giu gli occhi e la t.* Ham; [*in*] *giu* Parm Triv; *scorgho* Co, *porgo* Rb.

121: *fui* (per *fu'i*) Fi; *pu* Mad; *dimida* Eg (rev. *timid*); *allo scoscio* Rb (rev. >*e piu s.*<); *stoscio* La, *scossio* Mad, *scoscio* Pa.

122: *perchio* Pr; *uiddi* Eg; *fuocho* Triv.

123: *mi rascossio* Mad.

124: *E uiddi* Eg, *E uedi* La; *puoi* La Laur Pa; *chel* Ash Mad; *non* Co Mad Mart Triv, *no>n<* Pa; *ludia* Vat.

125: *lo scender el salir* Cha, *di scendere al girar* Co, *lo sciender il gridar* Mad, *lo scender al girar* Triv; *scendere* Laur, *sender* Pa, *sendere* Rb; *gridare* Eg, *gridar* Fi Ga La (rev. *g>irar<*) Lau Laur Lo Parm Ricc Tz Vat; *gram* Rb.

126: *sopressauan* Co, *sapressauar* (*o -esa-*) Eg (*-esa-*, poi *-essa-*) Fi Ga La (ma in rev.) Lau Lo Mad Pa Po Ricc Tz Urb; *di diuersi* Co Eg.

1.4 Parafrasi

Io sentivo da destra la cascata che faceva sotto di noi un gran rumore, perciò sporgo la testa per guardare verso il basso. Allora io ebbi più paura di cadere, dal momento che vidi e sentii pianti: tremando strinsi le cosce (intorno a Gerione). E poi vidi, poiché prima non lo vedevo, come scendevamo e giravamo attraverso i tormenti che si avvicinavano da diversi punti.

1.5 La parola ‘timido’ nell’occorrenza.

È al verso 121 che appare per la prima volta la *timidezza* di Dante. In questa prima occorrenza va senz’altro notato l’inserimento della parola *timido* all’interno di un canto nel quale, in precedenza, Dante aveva avuto modo di inserire altre parole che esprimono sensazioni e emozioni ben precise. Nelle stesse terzine citate si legge «orribile scroscio», al v. 119, quindi, proprio nella terzina in cui compare la parola *timido*, «vidi fuoco e sentî pianti: ond’io tremando tutto mi raccoscio». Si tratta di parole che rimandano ad una serie di emozioni negative, miranti a definire lo stato d’animo del Dante personaggio. È, come detto, la prima occorrenza di *timido* nella *Commedia*, e senza alcun dubbio si riferisce alla paura o all’essere timoroso, in quel momento, del protagonista; un significato molto vicino a quello attestato nei primi volgarizzamenti e quindi vicino a quello originario derivato direttamente dal latino.

È con Jacopo della Lana, che nel commento della prima cantica si basa sul lavoro svolto da Jacopo Alighieri, che il termine *timido* viene sciolto come

«spauroso»: in questo caso, spiega Jacopo della Lana, Dante «vuol mostrare, seguendo lo poema, come l'uomo dee esser timido e spauroso della fraude e de lo inganno, facendo una comparazione che elli si smarrì e diventò tremolente tutto»⁶².

La stessa frode che Dante potrà osservare da vicino a partire dall'ottavo cerchio con la lunga traversata delle Malebolge e l'inganno che Dante ha potuto osservare e toccare da vicino in alcuni cerchi infernali precedenti.

Nei commenti moderni Chiavacci Leonardi⁶³ spiega *timido* come «anche più timoroso», mentre Inglese⁶⁴ come «più paura di», che richiama l'interpretazione del verso data da Bosco-Reggio.⁶⁵

Nel complesso dei commenti la parola *timido* viene indicata e resa nella parafrasi del testo come sentimento di paura o timore, e viene legata alla parola *stoscio*.

L'unico dubbio dei commentatori riguarda l'alternanza nel testo tra la parola *stoscio* e la parola *scoscio*.

1.6 Il problema ecdotico *scoscio/stoscio/stroscio*.

In relazione al v. 119, per il quale Petrocchi sceglie *scroscio*, è da segnalare che una lunga serie di manoscritti, come **Cha**, **Eg**, **Lau**, **Laur**, **Lo**, **Mart**, **Pa**, **Parm**, **Po**, **Pr**, **Ricc**, **Tz**, **Vat**⁶⁶, riportino la variante *stroscio*.

Il problema ecdotico maggiormente rilevante, in merito alle terzine citate, riguarda però l'alternanza tra *stoscio* e *scoscio*, nella tradizione manoscritta del v.121 Petrocchi sceglie la parola *stoscio*, in rima con *scroscio*. Ma anche per il v. 121 la tradizione manoscritta riporta alcune varianti, come *allo scoscio*, riportata dal codice **Rb**, e la variante *scoscio*, riportata dal codice **Pa**. Inoltre, il codice **La**, riporta la variante *stroscio*.

⁶² Scarabelli, 1866-67.

⁶³ Chiavacci Leonardi, 1991-1997.

⁶⁴ Inglese, 2007, p. 202.

⁶⁵ Bosco, Reggio, 1979.

⁶⁶ Ci si riferisce e si rinvia all'apposito capitolo, alla fine della trattazione, in cui si sciolgono le sigle dei manoscritti citati in tutte le occorrenze prese in esame.

Mentre *stoscio* indicherebbe una «caduta dall'alto», con *scoscio* si intenderebbe un preciso movimento che Dante farebbe di allargare le cosce. Prima dell'autorevole intervento del Petrocchi, infatti, molti commentatori moderni avevano scelto la variante *scoscio*, come Vandelli, che commenta come Dante «[fu timido] ad allargar le cosce, come pur doveva qualche poco aver fatto per guardare in giù (v. 120) sporgendosi verso destra (v. 118): teme di cader di sella e precipitar tra i fuochi e i pianti del v.122»⁶⁷, o Pietrobono che interpreta un Dante a cui si «accresce la paura ed è più che mai timido a lo scoscio, ad allargare le cosce, come fa chi, stando a cavallo, si vuole sporgere un poco a destra o a sinistra per guardare sotto di sé»⁶⁸. Dello stesso avviso Porena, che spiega come «lo scoscio è l'apertura delle gambe alla forcata. Se Dante si fosse scosciato, cioè avesse allargato le gambe, poteva cadere: questo ora teme più che mai, perché vede fuochi e sente pianti; onde per non scosciarsi, si raccoscia, cioè stringe più che mai le gambe alla groppa di Gerione»⁶⁹.

Petrocchi, in primo luogo, chiarisce che «l'alternanza *scroscio-stroscio*», del v.119, «deve essere considerata unitamente alla successiva *stoscio-scoscio* per la possibilità di influssi reciproci e per la presenza di attestazioni convergenti»⁷⁰. Poi analizza il problema successivo, quello che definisce come «scambio grafico» tra *scroscio* e *stroscio*, che «si effettua in un'area semantica così ristretta da non consentire di affidarsi con sicurezza alle indicazioni dei codici, ma è pur vero, e perciò determinante, che tutti i più antichi testi convergono su *scroscio*».

Quindi, a proposito della scelta della lezione *stoscio*, osserva: «confesso che la scelta non mi convince», quella del Vandelli che scelse *scoscio*, «quando penso alla successiva espressione *tutto mi raccoscio*; questo gioco di situazioni e di parole ('fui più timido allo scosciarmi, onde poi mi raccosciati') mi sembra cosa affatto modesta e indicherebbe una limitatezza d'espressione non degna di Dante, tanto più quando [...] la soluzione più vivida ci viene offerta proprio dai

⁶⁷ Vandelli, 1929.

⁶⁸ Pietrobono, 1946.

⁶⁹ Porena, 1981.

⁷⁰ Petrocchi, 1994^b, pp. 291-292.

codici, anzi da quelli primari nell'ordine stabilito dal canone d'edizione: *stoscio*, 'salto, caduta dall'alto', lezione ben giustificata e adottata dal Sapegno.»⁷¹

In merito alla scelta di *stoscio*, a scapito della variante *scoscio*, Petrocchi si basa sull'interpretazione che della terzina fece Sapegno, che preferisce la lezione *stoscio* «sia perché ha in sé l'argomento della *lectio difficilior*, sia perché elimina un'immagine brutta e alquanto fuori tono (*scoscio*), nonché la ripetizione, inconsueta in Dante, di un concetto e di una rima che al v. 123 appaiono con funzione meno vistosa e più aderente alla situazione»⁷².

Di recente il problema è stato riesaminato da Luigi Peirone⁷³, il quale sostiene che in entrambi i casi siamo di fronte ad un *hapax* dantesco, nella variante *stoscio* si tratterebbe però di un termine già conosciuto – e usato – dalla lirica precedente e immediatamente successiva. Nel caso di *scoscio* si tratterebbe di un termine usato per la prima volta in assoluto da Dante, senza attestazioni precedenti. Nel caso, invece, del «carattere stilistico» che farebbe prevalere la lezione *stoscio*, ancora Peirone⁷⁴ sostiene che si può parlare, in questo come in altri casi, di *usus scribendi* dell'autore, ovvero il modo di scrivere di Dante stesso, pur trovandosi di fronte ad un duplice *hapax*.

Quindi, secondo il Sapegno e poi Petrocchi, era inconsueto trovare nella poetica dantesca la ripetizione di un «concetto in una rima», ed era preferibile la lezione *stoscio* proprio perché altrimenti la scelta di *scoscio* avrebbe determinato la rima *scosci/raccoscio*, che è quasi identica.

Nel caso in cui venga scelta la lezione *scoscio*, si metterebbe in relazione il movimento che il personaggio fa per allargare le gambe (*scoscio*), per rendere maggiormente possibile lo sporgersi e guardare sotto di sé, e poi l'ulteriore movimento di stringere le gambe attorno al dorso di Gerione (*raccoscio*), per assicurarsi una maggiore presa e una maggiore sicurezza.

Per chi, come nei casi esposti sopra, sceglie la lezione *scoscio*, la parola *timido* esprimerebbe la paura che Dante ha osservando ciò che è intorno a lui e il suo

⁷¹ Petrocchi, 1994^b, pp. 291-292.

⁷² Petrocchi, 1994^b, pp. 291-292.

⁷³ Peirone, VII (2006), pp. 201-202.

⁷⁴ Peirone, VII (2006), pp. 201-202.

essere «più che mai timido», quindi impaurito, timoroso, nel *raccoscio*, nel movimento di allargare le cosce. In questo caso sembra esserci uno sdoppiamento del significato di *timido* che invece sembra non essere accettato da chi sceglie la lezione *stoscio*.

Nella scelta, infatti, della variante *stoscio*, oggi non più messa in dubbio, la *timidezza* di Dante, intesa ancora una volta come timore e paura, ha semplicemente il significato di ‘paura di cadere’ dal dorso di Gerione («timido a lo stoscio») che porta il personaggio al «raccoscio» del v.123.

Negli anni recenti la lezione *stoscio* ha soppiantato la vulgata *scoscio*, grazie anche al contributo del Petrocchi, il quale afferma che la scelta è più che altro basata su ragioni di tipo stilistico. Come osservò già Parodi⁷⁵, Dante «è troppo gran signore per ricorrere molto spesso a rime così deboli».

Riguardo un'altra variante di *stoscio* del v.121, *stroscio*, del manoscritto **La**, Landiano 190 della Biblioteca Comunale Passerini Landi di Piacenza, Petrocchi sostiene che potremmo trovarci di fronte ad un influsso reciproco con l'alternanza grafica tra *scoscio* e *scroscio* del v.119, creando un parallelo tra le due forme facilmente influenzabili in sede di copiatura dei manoscritti.

A noi interessa questa terza variante al v. 121, *stroscio*, che pure era presente, come visto, nella maggior parte dei manoscritti presi in esame dal Petrocchi relativamente al v. 119, per il quale lo studioso optò per *scroscio*.

Petrocchi, nella sua analisi, rinvia ad un passo di *Inf.* XXIV, 120, in cui è inserito un termine simile a quelli analizzati in *Inf.* XVII: si tratta di *croscia*, utilizzato da Dante come forma onomatopeica che in quel passo sta ad indicare il rumore dell'acqua «E qual è quel che cade e non sa como,/per forza di demon ch'a terra il tira/o d'altra opilazion che lega l'omo,/quando si leva, che 'ntorno si mira/tutto smarrito della grande angoscia/ch'egli ha sofferta, e guardando sospira,/tal era il peccator levato poscia./Oh potenza di Dio, quant'è severa!/che cotai colpi per vendetta croscia.».

Stiamo in un luogo della *Commedia* in cui i poeti passano dalla sesta bolgia alla settima, quella dei ladri, dove domina l'incontro con il ladro Vanni Fucci. In questo caso Dante descrive la punizione di Dio nei confronti dei ladri,

⁷⁵ Parodi, 1921.

descritta con un'evidente perifrasi che paragona l'epilettico nel momento in cui si riprende da un attacco.

Anche in questo caso, dunque, ci troviamo di fronte a terzine ricche di riferimenti alle emozioni dell'uomo, che si concludono con il riferimento al verbo *crosciare*, ancora usato come metafora dell'acqua che scorre con la stessa violenza dei colpi della punizione divina. È un utilizzo poetico diverso di due forme simili: nel primo caso, quello di *Inf.* XVII, la presenza dell'acqua è certa, è una presenza fisica che Dante, e Virgilio, osservano e percepiscono da vicino, mentre nel secondo caso, in *Inf.* XXIV, è una presenza metaforica, lì inserita per indicare un parallelismo tra l'acqua che cade e la violenza della punizione divina.

Ma, se prese nel loro significato letterale, come a noi interessa in questo paragrafo, e tornando al canto XVII dell'Inferno, possiamo trovare delle relazioni tra i termini utilizzati da Dante: sia in *stroscio* che in *croscia* c'è un preciso riferimento al rumore dell'acqua e un'ulteriore riferimento ad un particolare stato d'animo: l'angoscia e la timidezza che, come visto, in questo luogo della *Commedia* è proprio paragonabile ad un sentimento di paura, all'essere «ancor più timoroso» o all' «aver più paura di», simile a quello richiamato nel canto XXIV con *angoscia*.

È in presenza di un duplice riferimento all'acqua, o al suo rumore, che Dante utilizza due termini, come *timido* e *angoscia*, che rimandano a sensazioni ed emozioni particolari: Petrocchi sceglierà, per *Inf.* XVII, di legare lo *scroscio* del v. 119 con la lezione *stoscio*, che traduce come «salto, caduta dall'alto», rifiutando la variante *stroscio*, che è accomunata, da un punto di vista semantico, allo *scroscio* con cui è messa in rima, nel suo significato di «caduta o strepito d'acqua».

Petrocchi motiva così le sue scelte, indicando come corretta la lezione *stoscio* che impedirebbe una ripetizione di un concetto in una rima (con la scelta di *stoscio*, infatti, Dante avrebbe semplicemente maggiore timore di cadere dall'alto; mentre nel caso in cui venisse scelta la variante *stroscio*, Dante avrebbe maggiore timore dello strepito dell'acqua; magari perché, sul dorso di

Gerione, non solo il rumore, ma la stessa acqua, si farebbero maggiormente vicini).

Si potrebbe ipotizzare, invece, alla luce del successivo utilizzo di parole senz'altro affini in *Inf.* XXIV, che non sia del tutto priva di ragione la scelta di inserire la variante *stroscio* al v.121, riferita a *timido*, anche in relazione del termine *croscia*, riferito ad *angoscia*.

A maggior ragione che la prima delle tre terzine indicate in *Inf.* XVII, ha, nella parte finale del verso, una parola come *gorgo*, che ancora una volta è riferibile all'acqua.

Gorgo, *scroscio* e *stroscio* in *Inf.* XVII, proprio in questo ordine, sarebbero tre termini riferibili all'acqua; *scroscio* e *stroscio*, nello specifico, si riferirebbero entrambi alla caduta e al rumore dell'acqua, tanto da spingere il Petrocchi a definirli come termini «di area semantica ristretta»: *stroscio* è senz'altro riferibile a *timido* «Allor fu' io più timido a lo stroscio/stoscio» così come *croscia* di *Inf.* XXIV è riferibile ad *angoscia*. Ma se da un punto di vista strettamente semantico sono affini, questi tre termini non sono uguali: *gorgo*, nello specifico, si riferisce al roteare dell'acqua, «la quantità di acqua precipitante»⁷⁶; *scroscio*, invece, al rumore della caduta dell'acqua dall'alto; mentre *stroscio* significherebbe sì «caduta dall'alto»⁷⁷, ma anche «strepito d'acqua»⁷⁸. Petrocchi non ha motivi per rinunciare a *gorgo* (che pure sarebbe una ripetizione di un concetto non in rima, bensì in versi adiacenti), tuttavia anche questo primo termine del v.118 appartiene alla stessa area semantica di *scroscio* e di *stroscio*, a maggior ragione che è lo stesso Petrocchi a paragonare questi ultimi due termini sostenendo che abbiano un significato interscambiabile. Ma pur di area semantica affine, la caduta dell'acqua, quindi il suo movimento, è un concetto diverso rispetto al rumore che essa produce proprio nel cadere.

L'ipotesi, quindi, è quella di poter analizzare quei passi del canto XVII presi singolarmente, ma anche quella di confrontarli, per i termini scelti, con i versi di *Inf.* XXIV. Presi singolarmente, nella possibile scelta di *stroscio* in luogo di

⁷⁶ Petrocchi, 1994^b, pp. 291-292.

⁷⁷ Petrocchi, 1994^b, pp. 291-292.

⁷⁸ Petrocchi, 1994^b, pp. 291-292.

stoscio, Dante potrebbe aver utilizzato tre termini tutti riferiti all'acqua del fiume Flegetonte a lui vicino, che culminano con la *timidezza* del v.121 rapportata allo *stoscio*, ovvero al rumore dell'acqua che lo rende ancor più pauroso rispetto al periodo immediatamente precedente in cui, si può supporre, la vicinanza e i movimenti dell'acqua lo portavano ad uno stato d'animo di paura, paura destinata ad aumentare quando il suono si fa sempre più vicino.

Il Petrocchi fa un solo riferimento al successivo luogo del canto XXIV dell'Inferno, dicendo semplicemente che «*scroscio* è poi richiamato da *croscia* a *Inf.* XXIV 120»⁷⁹, senza tuttavia considerare le due emozioni simili (*timido* e *angoscia*) a cui questi termini sono senza dubbio legati.

⁷⁹ Petrocchi, 1994^b, pp. 291-292.

2.1 Introduzione

Nel passaggio tra i canti XVII e XVIII, si assiste all'ascesa dei poeti (che nel Purgatorio, al contrario dell'Inferno e così come poi nel Paradiso, si muoveranno sempre verso l'alto, verso Dio) dalla cornice degli iracondi a quella degli accidiosi.⁸⁰ Nella parte finale del canto precedente, Virgilio, replicando quanto già fatto nell'Inferno al canto XI, spiega a Dante l'ordinamento del secondo regno, partendo dall'idea che tutti, creatore e creati, hanno conosciuto l'amore (inteso come amore puro e «impulso di ogni essere ad attuare la propria potenza»⁸¹), sia esso naturale o della volontà. Se quello naturale, ovvero innato, è sempre senza errore; quello d'animo (che già in Tommaso è l'amore «ex animo», quindi l'amore per scelta) può andare incontro ad errori: «puote errare per mal obietto», inseguendo un bene inferiore procurando male agli altri, riferendosi alla superbia, all'invidia e all'ira; «(puote errar) o per troppo [...] vigore», quindi inseguendo un bene con troppo vigore, e il rifermento è all'avarizia, alla gola e alla lussuria; «o per poco vigore», inseguendo, cioè, un bene con poco vigore, riferendosi all'accidia. Virgilio ricostruisce così i sette peccati che vengono scontati nel Purgatorio. Virgilio, nei versi successivi, spiegherà che fino a che l'amore d'animo è misurato e orientato verso il bene supremo, non correrà il rischio di degenerare in peccato. Il poeta, continuando il suo discorso diretto, avendo prima escluso la possibilità che si possa amare il male proprio e quello di Dio, indica come si

⁸⁰ Il Purgatorio, rispetto all'Inferno, assume un ordinamento speculare: i primi peccati ad essere puniti nel regno degli inferi, sono gli ultimi ad essere puniti nel secondo e intermedio regno, e così via: questo è dovuto alla vicinanza più o meno marcata e a Lucifero e a Dio. Infatti le anime che scontano il peccato della lussuria, ad esempio, sono le prime che Dante incontra una volta entrato nell'Inferno e superato il limbo (e sono le anime più lontane, rispetto alle altre, all'estremità del cono rovesciato dell'Inferno, quindi a Lucifero); e sono le ultime anime che incontra nel Purgatorio, presenti infatti nella settima cornice (e in questo modo, le anime dei lussuriosi nel Purgatorio sono le più lontane dall'ingresso e dall'inizio del regno - quindi anche le più lontane rispetto all'Inferno - e al tempo stesso sono le più vicine al paradiso terrestre, ultimo scalino prima dell'ascesa al Paradiso).

⁸¹ Inglese, 2011, pag. 219-220.

forma la possibilità di amare il male del prossimo, in tre modi diversi: il superbo, che spera di imporsi sul prossimo affinché possa superarlo; l'invidioso, che invece teme di non riuscire mai a raggiungere il prossimo e non possa superarlo; e infine l'iroso, che patita una offesa spera nel male altrui, come per vendetta.

Virgilio spiega, infine, che hanno già attraversato le prime tre cornici, che rappresentano proprio l'amore per il male altrui. Quindi chiude la sua trattazione sull'ordinamento del Purgatorio con un'altra tripartizione, che riguarda le ultime tre cornici del Purgatorio, quelle in cui viene scontato il peccato di avarizia, della gola e della lussuria, che come detto si riferiscono al troppo vigore; lasciando isolata, rispetto alla doppia tripartizione, la cornice che loro si apprestano ad attraversare, quella degli accidiosi, che è quindi posta come cornice divisoria tra i due gruppi di tre cornici.

La fine del canto XVII corrisponde alla conclusione del discorso diretto di Virgilio, creando, come spesso accade nella *Commedia*, il presupposto per unire questo canto con quello immediatamente successivo.⁸² Il XVIII, infatti, inizia con la didascalia con cui Dante descrive ciò che accade subito dopo le considerazioni del suo maestro: Virgilio indaga, attraverso lo sguardo, se le sue parole hanno accontentato o meno il suo protetto. Così come nell'*Inferno*, Virgilio spesso comprende gli stati d'animo di Dante semplicemente guardandolo, senza aver bisogno di un confronto diretto. Ci accorgiamo di questo particolare legame tra i due poeti proprio nei primi versi del canto,

⁸² È indicativo, per altro, considerare i canti XVI-XVII-XVIII legati, come abbiamo visto, non solo da una continuità di fondo che lega anche semanticamente i tre canti, ma con una precisa strategia, da parte del poeta, volta ad unire questi tre canti anche da un punto di vista contenutistico: il canto XVI, così come il XVII, è caratterizzato dalla presenza degli iracondi e della loro pena, ma altresì è caratterizzato dal discorso di Marco Lombardo e la esposizione della cosiddetta teoria dei due soli, che pure è una rivisitazione di quanto già esposto da Dante nel *De Monarchia*, che si ricollega al canto "strutturale", il XVII, in cui Virgilio spiega l'ordinamento del Purgatorio, a sua volta unito all'ultimo canto di questa particolare trilogia, il XVIII, in cui Virgilio tiene una vera e propria lezione sulla natura dell'amore e affronta il cruciale tema del libero arbitrio, con cui avrà modo di confrontarsi con Dante. Non è un caso che questi canti, posti all'interno di considerazioni prettamente numeriche, alle quali Dante poneva estrema attenzione, rappresenterebbero il centro esatto dell'intera *Commedia*: il XVI canto è, infatti, il canto centrale dell'opera, il cinquantesimo. Ma sottraendo al computo totale dei canti dell'opera quel primo canto dell'*Inferno* da molti considerato il proemio a tutta l'opera, si avrebbe una fascia centrale di canti rappresentata appunto dai tre canti del Purgatorio in cui, non a caso, Dante pone una serie di teorie e considerazioni fondamentali in tutta la restante parte dell'opera, fino al Paradiso.

precisamente nella seconda e nella terza terzina «[...] e io, cui nova sete ancor frugava, / di fuor taceva e dentro dicea: “Forse / lo troppo dimandar ch’io fo li grava”. / Ma quel padre verace, che s’accorse / del timido voler che non s’apriva, / parlando di parlare ardir mi porse.».

In questa circostanza, Dante è preoccupato di aver già detto troppo in precedenza, è quasi intimorito dalle possibili reazioni di Virgilio al suo eccessivo domandare, il quale, in uno dei più celebri poliptoti della *Commedia*, lo sprona però a parlare. Da quel momento, dopo le parole di Dante, Virgilio terrà una vera e propria lezione sulla natura dell’amore e sul libero arbitrio; quindi, nella seconda parte del canto, i poeti incontreranno gli accidiosi proprio mentre la seconda giornata nel Purgatorio è ormai giunta alla fine. Questa schiera di anime si fa incontro ai poeti correndo, e il loro correre non può non essere contrapposto al loro aver peccato, in vita, di poco vigore e, al contrario delle anime delle prime tre e delle ultime tre cornici del Purgatorio, si presentano ai poeti pregando tutti insieme per una maggiore velocità nell’espiazione. Nella parte finale del canto, i poeti incontrano un abate veronese, e l’incontro è inserito tra due esempi contrapposti di sollecitudine e di accidia punita. È una coppia distinta di anime che, relazionandosi con i poeti, fornisce loro questo tipo di esempi, per altro tipici di tutta la struttura purgatoriale. Come esempi di sollecitudine a servizio di beni spirituali, le anime inneggiano a Maria che, incinta, «corse con fretta alla montagna» per assistere sua cugina Elisabetta, madre di Giovanni il Battista, e a Cesare, che «punse Marsilia e poi corse in Ispagna»; altro accenno a quella «teoria dei due soli», esposta da Marco Lombardo e molto cara a Dante. Nella parte finale del canto, altre anime forniscono esempi di accidia punita: gli ebrei che, al seguito di Mosè, sfiduciati dalle notizie provenienti dalla Palestina, non arrivarono a vedere il Giordano, finendo per essere puniti da Dio. Il secondo esempio di accidia punita rimanda ad un'altra grande fonte di Dante, il racconto dell’*Eneide* in cui alcuni troiani, che erano fuggiti insieme ad Enea da Troia, una volta arrivati in Sicilia, decisero di non ripartire verso il Lazio ma di rimanere lì.

Il canto, in cui il poeta aveva già mostrato sonnolenza, data dall'ora tarda, prima dell'incontro con le anime, si chiude con il sonno del poeta. Questa narrazione verrà quindi collegata al canto successivo, che si apre con il risveglio di Dante e il racconto del sogno, in cui il poeta viene opportunamente sollecitato.

2.2 Il contesto

1 *Posto avea fine al suo ragionamento*
 l'alto dottore, e attento guardava
 ne la mia vista s'io pareva contento;
 4 *e io, cui nova sete ancor frugava,*
 di fuor tacea, e dentro dicea: 'Forse
 lo troppo dimandar ch'io fo li grava'.
 7 *Ma quel padre verace, che s'accorse*
 del timido voler che non s'apriva,
 parlando, di parlare ardir mi porse.

2.3 Apparato critico

1: *avia* Laur; *rasionamento* Rb.

2: *riguardava* Ham Po.

4: *Et io chon nuova* Po, *Et io chunuova* Pr; *nova* Eg (-ua agg. sul rigo); *fragava* Parm.

5: *dintro* Eg.

6: *il troppo* Pr; *dimandar forse li grava* Po; *che fo* Mad.

7: *verace padre* Ham (-cie) Mart Triv; *chessaccorresse* Laur.

8: *timō* Co, *timedo* Rb; *volleir* Mad, *valor* Po; *sapria* Ash Ham Parm Po.

9: *parlar lardir* Po; *ardir*<e> Eg.

2.4 Parafrasi

Aveva posto fine al suo ragionamento l'alto dottore, e guardava con attenzione nei miei occhi se io sembrassi (o meno) contento (di quanto ascoltato); e io, che avevo ancora sete di sapere, fuori di me tacevo (ero muto) ma dentro di me dicevo: "Forse le troppe domande che io gli faccio, gli sono moleste". Ma quel padre verace (nel senso letterale di colui che ha in sé la verità), dato che la mia volontà (di chiedere), per timore, non si manifestava, parlando egli stesso mi fece desiderare di parlare a mia volta.

2.5 La parola 'timido' nell'occorrenza

L'aggettivo *timido*, in questa sua seconda occorrenza, inizia ad assumere un'accezione di significato che va oltre il significato primario e più diffuso 'pauroso'. Subito, all'inizio del canto, Dante inserisce nuovamente questa parola, ancora una volta in terzine che richiamano momenti di forte emozione per il poeta e che fanno da preludio a passi importanti della cantica e di tutta l'opera.

In questo caso, quel «timido voler che non s'apriva» mostra un ampliamento semantico dell'aggettivo *timido*, che si riferisce non a Dante stesso, ma alla sua volontà.

Ha un valore simile a quello di *Inf.* XVII, nel significato generale del termine, dal momento che riflette quel particolare stato d'animo relativo alla paura o al vero e proprio timore, ma in questo caso è un timore rispettoso nei confronti del maestro Virgilio. Non è da sottovalutare, infatti, che in questi primi versi del canto XVIII del Purgatorio, sono inseriti una serie di epiteti che esprimono l'alto valore di Virgilio, che al v.2 è definito «l'alto dottore»; al v.7 «padre verace», al v.10 «Maestro» e subito dopo, al v.13, «dolce padre caro», che racchiude in appena tre parole tutta l'essenza del rapporto tra i due poeti. In questo caso, quindi, la parola *timido* assume un significato più peculiare all'interno di un canto in cui, in questa prima fase iniziale, viene messa in risalto l'autorità del grande poeta dell'*Eneide*, che sarà centrale in tutta la

restante parte del canto stesso, visto quanto dirà a proposito di amore e libero arbitrio.

Focalizzare l'attenzione su Virgilio in un momento in cui Dante è preoccupato che il suo stesso domandare possa essere eccessivo e al tempo stesso è ansioso di fare quante più domande possibili, è il modo in cui Dante lascia ancora una volta un segno importante di quel rapporto che, attraverso la sua opera, ha voluto instaurare tra il suo personaggio e quello del poeta mantovano. Infatti, dopo il pensiero che le sue domande potessero disturbare il suo maestro, Dante, pur non facendolo parlare in prima persona, riferisce come Virgilio lo ha rassicurato. La maggior parte dei commentatori, sottolineando il poliptoto con cui è costruita l'intera terzina, pare non prendere in eccessiva considerazione il *timido* del v.8, che di fatto non viene menzionato nei commenti. Non è un caso, infatti, che nella maggior parte dei commenti l'intero verso 8 viene reso come «(s'accorse, V.) che il mio volere esitava a manifestarsi»: con Casini-Barbi⁸³ il desiderio «non ardiva di manifestarsi»; nel commento di Porena⁸⁴ il desiderio «non si manifestava»; mentre in quello di Bosco e Reggio⁸⁵ il desiderio «non si manifestava, non ardiva manifestarsi».

Nei commenti più recenti, mentre Chiavacci Leonardi⁸⁶ parla di desiderio «che non ardiva rivelarsi [...], quasi un fiore restio a sbocciare», Inglese torna ad una parifrasi più letterale «s'accorse che il mio volere esitava a manifestarsi».⁸⁷

Più utili, almeno per quel che concerne la considerazione riservata alla parola *timido*, sono i commenti di Scartazzini-Vandelli e soprattutto quello di Natalino Sapegno.

Vandelli dice che «appunto perché timido, il volere restava dentro l'animo di Dante»⁸⁸, mettendo per altro in stretta relazione la timidezza e lo stato d'animo del poeta, anzi considerando la timidezza di Dante, in quel passo, un vero e proprio stato dell'animo. Sapegno, pur rendendo il «non s'apriva» del verso 7 alla stregua di altri commentatori, aggiunge: «timidezza di discepolo e

⁸³ Barbi, 1944.

⁸⁴ Porena, 1981.

⁸⁵ Bosco, Reggio, 1979.

⁸⁶ Chiavacci Leonardi, 1991-1997.

⁸⁷ Inglese, 2011, pag. 224.

⁸⁸ Vandelli, 1929.

sollecitudine di pedagogo [...] esempio tra i più perspicui di quella ‘drammatica del discente e del maestro’, di cui parla il Croce». ⁸⁹

Sebbene, quindi, la maggior parte dei commentatori non abbia ritenuto opportuno soffermarsi troppo su quel *timido*, a mio avviso invece indicativo dei cambiamenti d’animo e d’umore del poeta, è con il Sapegno che, come successe per *Inf.* XVII con il suo intervento su *stosciol/scoscio* che rappresentò una novità subito dibattuta tra i dantisti, ancora una volta si interviene in maniera decisiva sottolineando, con un forte richiamo e seppur indirettamente, il senso di quel «timido volere che non s’apriva».

Nel dizionario, infatti, questa occorrenza di *timido* viene resa con il significato di «compiuto, espresso o manifestato con esitazione, senza la necessaria fermezza o decisione, con scarsa sicurezza» (*GDLI*, p. 1038).

2.6 Problemi ecdotici.

Pur non essendoci particolari problemi ecdotici in questo passo, è interessante segnalare delle varianti degne di attenzione. Ai vv. 5-6, rispetto alla lezione definitiva «‘Forse / lo troppo dimandar ch’io fo li grava’», viene riportata la variante del codice **Po**, che contiene il commento alla prima cantica di Jacopo Alighieri, «‘Forse / lo troppo dimandar forse li grava’», assieme ad una serie di lezioni alternative che coinvolgono le prime tre terzine. In questo caso, Petrocchi non accetta la lezione trādita dal codice più antico, e fa questo ricollegandosi alla norma filologica “*recentiores non deteriores*”, perciò il codice più antico non necessariamente è il più affidabile, nello specifico poiché qui ripete il «forse» della fine del verso precedente.

In ultimo, osservando la tradizione del v.7 e raffrontandola con quella del v.121 di *Inf.* XVII, possiamo renderci conto come la parola *timido* sia stata oggetto di fraintendimento, forse perché poco utilizzata prima di allora: nel codice **Eg**, viene riportato per *Inf.* XVII, 121 *dimida*; nel codice **Co**, relativamente al v.8 di *Pg.* XVIII, viene riportato *timo*, con un segno

⁸⁹ Sapegno, 1968.

orizzontale sopra la seconda sillaba, *mo*, che forse indica un'abbreviazione, ma non molto chiara.

Sempre in merito a *Pg.* XVIII, infine, il codice **Rb**, riporta la variante formale *timedo*.

3.1 Introduzione

Ritroviamo l'aggettivo *timido* nel canto XX del Purgatorio, ambientato nella quinta cornice, tratta l'incontro con le anime punite per il peccato dell'avidità e della prodigalità.

Il passaggio dal canto XIX al canto XX del Purgatorio è segnato dal racconto del sogno di Dante, importante anche ai fini della collocazione del poeta nel regno che sta attraversando, visto il repentino passaggio da una cornice purgatoriale all'altra. Nel canto XIX si assiste, infatti, al sogno della «femmina balba», quindi all'apparizione dell'angelo della sollecitudine (non a caso comparso proprio nel momento in cui i poeti abbandonano la cornice degli accidiosi), poi all'ascesa nella quinta cornice e alla successiva spiegazione del sogno con l'ingresso, infine, nella cornice degli avari e l'incontro con l'anima di Papa Adriano V Fieschi. Si tratta quindi di un canto essenziale per la successiva comprensione del canto XX qui preso in esame.

La femmina balba, descritta in una climax di riferimenti fisici ben precisi, è la figura che Dante vede nel suo sogno: balba, quindi balbuziente, guercia, zoppa e monca. Dopo un canto, simile per struttura al canto di una sirena,⁹⁰ Dante viene soccorso da una donna santa, che per caratteristiche ricorda l'intervento di Beatrice in *Inf.* II, quando invita Virgilio a soccorrere Dante.

Dopo la spiegazione del sogno da parte di Virgilio, proprio all'ingresso della quinta cornice, Dante incontra le anime degli avari, che si presentano con una invocazione ai beni terreni, prima di incontrare l'anima caratterizzante il canto XIX, quella di Papa Adriano V. Questi fa un riferimento ad una donna ancora vivente, sua nipote Alagia, che solo grazie all'unione con la famiglia dei Malaspina eviterà il cattivo esempio della famiglia paterna e, di fatto, il

⁹⁰ In questi passi, per altro, nella descrizione del canto della sirena, sembrano chiari alcuni riferimenti alle opere di Virgilio, Ovidio e Boezio, tutti e tre senz'altro alla base del pensiero dantesco, assieme ad opere come la Bibbia e l'*Etica Nicomachea* di Aristotele.

peccato. È grazie a questa citazione che i commentatori sono riusciti a comprendere che l'anima che Dante incontra è quella di Adriano V, mai nominato dal poeta. Dante, sul finire del canto, inserirà un «omaggio cortese»⁹¹ alla stessa Alagia, definita «buona» in quanto moglie di Moroello Malaspina, che ospitò lo stesso poeta per vari anni, piuttosto che per la famiglia d'origine, rappresentata dal padre Niccolò Fieschi, fratello di Papa Adriano V.

Il canto XX si apre con una celebre terzina di invettiva contro la stessa avidità, prima dell'incontro con l'anima di Ugo Capeto, preceduta dalla citazione, tipica del Purgatorio, di esempi di virtù opposti al relativo peccato, quello dell'avidità, riferiti ancora una volta alla Madonna e al «buon Fabrizio», console romano che rinunciò alle sue ricchezze.⁹²

Ugo Capeto, primo sovrano della dinastia capetingia, racconta la storia della sua famiglia e della sua dinastia, attraverso un lungo discorso diretto. Attraverso questa lunga digressione, egli condanna una parte della sua dinastia nel momento in cui essa è entrata in contatto con la «dote provenzale», facendo di fatto smarrire la strada ai suoi discendenti Luigi IX e Carlo d'Angiò. Dante si trova nuovamente di fronte alla parte della storia medievale che più lo ha riguardato da vicino: Ugo Capeto racconta la discesa in Italia di Carlo d'Angiò contro Manfredi (che Dante aveva incontrato in *Pg.* III), quindi le vicissitudini dello scontro tra guelfi e ghibellini che infiammava l'Italia di quel tempo. Viene infatti citata la battaglia di Tagliacozzo del 1268, che contrapponeva i ghibellini guidati da Corradino di Svevia, ultimo discendente di Federico II, e i guelfi condotti dallo stesso Carlo d'Angiò. Dante evita di soffermarsi nuovamente sul racconto stesso della battaglia, che già aveva avuto modo di effettuare in *Inf.* XXVIII, per soffermarsi sugli effetti della stessa, citando inoltre Carlo d'Angiò come responsabile della morte del teologo Tommaso d'Aquino.

Dopo un'ulteriore invettiva contro un altro Carlo, quello di Valois, ritenuto responsabile dell'inasprimento dei rapporti tra guelfi bianchi e neri, il discorso del capostipite capetingio si sofferma poi sulla figura di Carlo II d'Angiò,

⁹¹ Inglese, 2011, pag. 246.

⁹² Ancora una volta, Dante chiama in causa la stessa opera di Virgilio e gli exempla di Agostino, in cui viene narrata, con il medesimo spirito, la storia del console.

esempio di avarizia, e culmina con la preveggenza della morte di Bonifacio VIII. Questo è il punto massimo dello scontro tra le due istituzioni fondamentali, il Papa e il Re di Francia Filippo il Bello, in cui si racconta l'oltraggio della prigionia e della morte patite dal Papa, che permette ad Ugo Capeto di paragonare la morte di Bonifacio VIII alla passione di Cristo. Chiusa l'invettiva contro la sua stessa dinastia, vengono citati, in parallelo, esempi di avarizia: Pigmalione, fratello di Sicheo marito di Didone, che per avidità di ricchezza arrivò ad uccidere lo stesso fratello; Re Mida, che volle farsi ricompensare da Dioniso con la capacità di trasformare in oro ogni cosa che toccava; l'ebreo Acàn, che si appropriò di vari oggetti preziosi consacrati a Dio e che fu punito da Giosuè; Saffira e il marito, che accumularono beni terreni nonostante un divieto cristiano e furono così fulminati da Dio; e infine Eliodoro e Polinestore, altri esempi in negativo. È interessante soffermarsi sul verso in cui viene citato Polinestore, che «in infamia tutto il monte gira», a dimostrazione che le anime di questa cornice occupavano interamente la superficie di tutta la stessa.⁹³ È interessante notare come il poeta sottolinei questo dato, cosa che nei canti precedenti aveva sorvolato, proprio per far capire che tra le cornici da lui visitate, quella degli avari era la più popolata, non a caso quella di un peccato che Dante spesso condanna come alla base di altri gravi peccati, nondimeno come causa delle divisioni interne nella sua città, argomento presente anche nel canto XX.

Dopo la fine del racconto di Ugo Capeto, avviene un miracoloso terremoto, che tutte le anime salutano con una preghiera, mentre Dante viene rassicurato dal suo maestro, che lo invita a seguirlo con fede nonostante la paura del terremoto.

3.2 Il contesto

145 *Nulla ignoranza mai con tanta guerra*
 mi fé desideroso di sapere,

⁹³ Cfr. Porena, 1981.

se la memoria mia in ciò non erra,
 148 quanta pareami allor, pensando, avere;
 né per la fretta dimandare er' oso,
 né per me lì potea cosa vedere:
 151 così m'andava timido e pensoso.

3.3 Apparato critico

145: *Nulla cosa mai con tanta* Ga, *Nulla memoria mai chon tanta* Po; *Niuna voglia* Pr; *ignoransa* Ham, *ignorancia* Mad Urb; *cotanta* Eg Vat

146: *disiderando* (o *de-*) Ash Eg Fi Ham La Lo Ricc Tz, *disediroso* Laur; *sapere se la memoria* Laur (poi al suo luogo, al v. 147, ripetuto *se la memoria*)

147: *mio* Laur

148: *Quanto* Co Laur Po Pr; *pariemi* Co Fi Lau Laur Lo Parm Ricc Tz, *parami* Eg, *paremi* Ga Vat, *pariami* Ham, *pariame* La; *pariemi in cio pensando* Ash (poi esp. *In cio* e sul rigo allor); *illor* Laur

149: *ma per la fretta* Lo; *a dimandare* Co, <di>*dimandar* Eg (poi agg. *-e*), *domandar* La (rev. *a domandar*), *dimandarne* Laur (*do-*) Mad Rb, *di domandar* Po; *er<a>* Parm Triv, *nera* Po (*era oso* vari cdd., Ash Co Eg Fi Ga ecc.); *oço* Ham

150: *me si potea* Co Fi Ham Lau Lo Mad (poi esp. *Si* e var. *lì*) Ricc Tz, *me li potem* Rb

3.4 Parafrasi

Mai il tormento di tanta ignoranza mi fece desideroso di sapere, se la mia memoria non sbaglia, quanto (tormento) pensai di avere allora; né osavo domandare per la fretta, né però da solo potevo capire qualcosa: in questo modo procedevo, timido e pensoso.

3.5 La parola *timido* nell'occorrenza

La terza occorrenza della parola *timido* presenta un'accezione diversa dalle precedenti. Rispetto ai casi sopra esposti in *Inf.* XVII e *Pg.* XVIII, la parola è inserita in un contesto meno ricco di emozioni, che racchiudono però, in tre terzine, una serie di verbi che esprimono l'atteggiamento del poeta in una climax in cui è prima desideroso di sapere, quindi pensa (e pensa con tutti i suoi limiti di umano, non avendo compreso, al contrario di Virgilio e delle anime, la miracolosità dell'evento accaduto), e infine se ne va al seguito del maestro ancora pensoso.

Il contesto è vicino a quello di *Pg.* XVIII, mentre l'atmosfera è senz'altro opposta a quella dell'occorrenza dell'*Inferno*, così come si evince confrontando i luoghi dei due regni e così come si evince confrontando le parole utilizzate.

Ma ancora una volta, laddove compare *timido*, è presente una traccia del rapporto tra Dante e Virgilio. Rispetto all'*Inferno*, dove Dante descrive di essere intimorito ma al tempo stesso spronato dal suo maestro, nelle uniche due occorrenze del Purgatorio la situazione descritta appare ancora più simile, visto che, in entrambi i casi, Dante è *timido* nel fare, o meno, domande al suo maestro per soddisfare la sua sete di conoscenza.

In tutti e due i casi, infatti, Dante ha udito o visto cose che da solo non è in grado di spiegarsi, così da dover chiedere l'aiuto di Virgilio. E in entrambi i casi, poi, è presente nelle terzine il significativo verbo *dimandare*, che Dante utilizza non sapendo come rivolgersi a Virgilio. È così che, sia nel canto XVIII che nel XX, Dante si chiede, tra sé, se è il caso di intervenire e chiedere spiegazioni al suo maestro e, mentre nel canto XVIII cita in modo diretto ciò che pensa («Forse / lo troppo dimandar ch'io fo li grava»), nel XX riferisce solamente il suo dubbio sul domandare o meno, con l'espressione «mi fé desideroso di sapere / (se la memoria mia in ciò non erra) / quanta pareami allor, pensando, avere; / né per la fretta dimandare er'oso / né per me li potea cosa vedere».

Con quest'ultima terzina conclude la sua trattazione del canto con la descrizione del suo andamento *timido* e pensoso; una figura che spesso, come

visto, nella letteratura successiva sarà richiamata per intero, proprio con l'accostamento di questi due termini.

Nella maggior parte dei commenti, a partire da quelli più antichi, si relazionano gli ultimi termini del canto, «*timido* e *pensoso*», con quello che Dante dice precedentemente: più esattamente, relazionano il *timido* con il «desideroso di sapere» del v.146 e *pensoso* con l'espressione «quanta pareami allor, pensando, avere» del v.148.

Se Jacopo della Lana sostiene che Dante «era *timido* di guastare nostra [di Dante e Virgilio] sollecitudine»⁹⁴, di fatto non sciogliendo completamente il significato di quel *timido*, pur diverso dalle occorrenze precedenti; l'Ottimo Commento, del 1333, si limita a rendere *timido* con un sinonimo, utilizzando «dubitoso» nel senso di 'pauroso, incerto', che però pare essere più un sinonimo di «pensoso» che di «*timido*»⁹⁵.

Tra i moderni, invece, possiamo individuare una duplice resa, nella spiegazione del termine: la maggior parte dei commenti, infatti, oscilla tra timoroso e dubbioso.

Per Barbi, Vandelli, Sapegno, Bosco-Reggio e Chiavacci Leonardi il commento indica, in tutti i casi, «timoroso di domandare»; mentre per Petrobono Dante è «piuttosto dubbioso» se interrogare o meno Virgilio. La maggioranza dei commentatori, quindi, riporta una resa di *timido* molto simile a quella della prima occorrenza in *Inf.* XVII, sebbene le circostanze, l'ambiente e ciò che il poeta racconta sono senz'altro assai diverse. La stessa resa in parafrasi di *timido* come dubbioso, che con Petrobono richiama all'Ottimo Commento, pare forse appiattare troppo il significato di questo passo dell'opera. Abbiamo osservato, invece, come Dante, fino ad ora, abbia scelto con perizia i significati da legare alla parola *timido*, una scelta che continuerà nelle successive occorrenze, e che non bisogna rischiare di banalizzare. Nelle occorrenze di *timido* non ci troviamo di fronte a passi o versi dell'opera che

⁹⁴ Scarabelli, 1866-67.

⁹⁵ Torri, 1827-29.

l'autore ha volutamente lasciato oscuri ⁹⁶, ma a specifici riferimenti che Dante, volta dopo volta, ha reso espliciti e chiari.

A fronte di queste tradizioni che, come detto, appiattiscono troppo l'utilizzo di questo importante termine, mi sembra più puntuale il recente commento di G. Inglese, che rende quel «*timido* e pensoso» del v.151 come «esitante nel chiedere spiegazioni a Virgilio», che rapporta sì i due termini al desiderio di sapere del v.146 e al pensiero che Dante ha sulla sua inadeguatezza, ma rendono forse idea, in maniera maggiore, del reale stato d'animo di Dante e soprattutto dell'uso di quel *timido* che altrimenti non può essere semplicemente sciolto come *timoroso*, con il rischio di rendere due stati emozionali di Dante diversi, come questo e come quello richiamato in *Inf.* XVII, erroneamente uguali. Una scelta richiamata anche dai dizionari, che collocano questa occorrenza di *timido* in un campo semantico diverso rispetto a tutte le altre, citando il passo di *Pg.* XX, e chiarendo che, in questo caso, *timido* significa «molto o eccessivamente cauto, esitante, incerto, prudente nell'affrontare una situazione, nel prendere decisioni, nel compiere un'azione» (*GDLI*, p. 1037-38).

Questo dimostra ancora una volta la perizia nella scelta dei termini da parte di Dante: è chiaro che un termine come *timido*, nella molteplicità di accezioni in cui Dante lo ha utilizzato, deve essere valutato e reso attraverso un contesto, attraverso i suoi riferimenti intertestuali (sia all'interno del canto che confrontando l'utilizzo del termine specifico all'interno di tutta l'opera), quindi avendo presente lo stato d'animo del poeta. In questo caso si potrebbe optare per un significato più sfumato, come quello attribuito a *timido* dal commento di Inglese, e ad una accezione più neutra della parola, trovandoci in un contesto

⁹⁶ Come, per esempio, il famoso passo di *Inf.* III, 60, in cui Dante parla di «colui che fece per viltate il gran rifiuto», quasi un indovinello che da sempre tiene impegnati i dantisti nel tentativo di scioglierlo. Ebbene, in questo come in altri casi, Dante non ha inserito direttamente il nome di questa persona, non l'ha descritta, e non ha neppure fatto riferimenti biografici, come in qualche circostanza ha usato fare non menzionando direttamente il nome dell'anima a cui si riferiva. È oggi accettato che in quel passo si riferisca a Celestino V, ma nonostante una quasi unanime accettazione, non è possibile averne certezza. Questo è indicativo di come Dante abbia deciso di curare nel dettaglio la sua opera e al tempo stesso renderla, in alcuni punti, di difficile comprensione. Altro esempio può essere l'inizio di *Inf.* VII, con il famoso verso «Pape, Satàn! Pape, Satàn! aleppe!», che in molti commenti si tenta di sciogliere e comprendere, ma che rimane, di fatto, uno dei passi più chiusi, in senso poetico, dell'opera dantesca.

meno negativo rispetto a quello infernale e in un ambiente senz'altro più pacifico rispetto a quello della prima occorrenza in *Inf.* XVII. In aggiunta a questo, *timido* continua a riferirsi, direttamente o indirettamente, a Virgilio, segno di una parola che, nel momento in cui viene analizzata, deve tener conto del rapporto che, in quel momento, Dante intrattiene con il suo maestro. Nell'episodio analizzato, Dante è esitante nel rivolgersi a Virgilio con una domanda, ma se volessimo capire il suo stato d'animo e interpretare l'uso che fa del termine *timido*, dovremmo renderci conto che i sentimenti negativi provati dal poeta nell'episodio di Gerione, tali da giustificare un sinonimo come timoroso, sono molto diversi rispetto a quelli provati in questo passo del Purgatorio, che ovviamente non possono permetterci di utilizzare un sinonimo come timoroso, che darebbe un'accezione perfino troppo negativa dell'atteggiamento di Dante nei confronti del suo maestro.

3.6 Problemi ecdotici

Il v. 145 presenta delle varianti interessanti, rispetto alla lezione accolta dal Petrocchi. Rispetto a «Nulla ignoranza mai con tanta guerra», il codice **Ga** riporta «Nulla cosa mai con tanta guerra», mentre il codice **Po** riporta «Nulla memoria mai chon tanta guerra». Ancora il codice **Pr** riporta «Niuna voglia», costringendo il Petrocchi a specificare che, i versi in questione, riportano varianti diverse in codici o gruppi di codici differenti. Stiamo di fronte, infatti, a tre *lectiones singulares*, riportate cioè da quel solo singolo codice: in merito, poi, alla lezione riportata dal codice **Po**, ci potrebbe essere stato l'influsso del successivo «memoria» del v. 147.

A partire da queste varianti e tradizioni diverse, Petrocchi tenta di spiegare la concordanza tra il *mi* dativo e il *desideroso* del v.146, dato che, in luogo del «desideroso di sapere» scelto dal Petrocchi, alcuni riportano «disiderando di sapere», nella forma al gerundio che sarebbe influenzata dalla presenza del precedente «guardando» al v. 143 e del successivo «pensando» del v. 148.

Il tutto, secondo lo studioso, è condizionato dalla presenza di una variante al «con tanta guerra» rappresentata da «cotanta guerra», riportata dal codice **Vat**.

In questo caso, quindi, Petrocchi sceglie «con tanta» proprio perché sarebbe l'unico modo per giustificare «l'ignoranza» che è legata, al tempo stesso, al «desideroso di sapere».

Nella restante trattazione del Petrocchi, oltre all'assenza di ulteriori particolari problemi relativi alla tradizione dell'opera, non c'è riferimento a possibili altre varianti relative alla resa nei manoscritti del termine *timido*, come era invece accaduto nelle precedenti due occorrenze.

4.1 Introduzione

Dopo la doppia, e ravvicinata, occorrenza di *timido* in *Pg.* XVIII e XX, ritroviamo ancora questa parola per due volte, rispettivamente nei canti XVII e XXVII dell'ultima cantica. Qui prenderemo in considerazione la prima di queste occorrenze, nella parte finale del canto XVII del Paradiso. Ancora una volta, così come era capitato nell'*Inferno*, dunque, il canto in cui compare per la quarta volta la parola *timido* è il numero XVII e, così come accaduto per l'occorrenza del Purgatorio, è inserita in un canto essenziale per l'intero prosieguo dell'opera e senz'altro importante da un punto di vista numerico: è, infatti, il canto finale della trilogia di Cacciaguida ed è il canto centrale della cantica stessa.

Nel Paradiso Dante è accompagnato da Beatrice fino alla schiera di angeli e santi che il poeta incontrerà alla fine della trattazione, nella famosa *rosa dei beati*, seguendo lo schema ormai da tutti utilizzato che segue le pur vaghe descrizioni dantesche; in uno scorrere del tempo sempre diverso, a seconda della volontà di Dio che Dante stesso può ora toccare con mano. Questa volontà è caratterizzata dalla presenza, solo in questa cantica, di una luce luminosissima, quasi un fastidio per l'occhio umano del poeta, che solo salendo di cielo in cielo potrà riuscire a sopportare questa luce e vedere, fuggacemente, l'intensa luce di Dio proprio nell'ultimo canto del Paradiso.

L'incontro con Cacciaguida⁹⁷ avviene già nel XV canto del Paradiso e, come i due canti successivi, si svolge interamente nel cielo di Marte, in cui sono

⁹⁷ Interessante la recente biografia sulla parentela di Dante con Cacciaguida (o addirittura sulla sua esistenza stessa): vale la pena citare il recente lavoro di Santagata, 2012, p.263-264, in cui si portano all'attenzione alcuni passi di taluni commentatori e analisti della *Commedia* in pieno Tre-Quattrocento. Si ipotizza che Dante inserì nella trattazione della sua opera questi passi di Cacciaguida, legandosi a lui con una lunga digressione che li porta poi a scoprirsi parenti. In realtà, secondo alcune fonti, quello di Dante fu un espediente per auto menzionarsi tra le famiglie più antiche di Firenze, che potevano fregiarsi di avi con un grande spessore morale che testimoniavano il loro essere fiorentini di rango antico. Senz'altro, per come si svolge la trattazione della trilogia di canti XV-XVI-XVII e per i contenuti dei canti stessi, l'incontro con

presenti entità angeliche chiamate Virtù e risiedono gli spiriti che hanno combattuto per la fede. Tutta la trilogia, che ruota su temi molto cari a Dante, a partire dalla situazione di Firenze e le rivendicazioni personali da esiliato, ha inizio con un parallelo tra la figura del poeta con quella di Enea, il grande esule narrato da Virgilio, con cui si richiamano alcuni versi dell'opera virgiliana⁹⁸. La struttura della lingua e del lessico latino, ben conosciuta da Dante, viene qui «piegata all'endecasillabo italiano»⁹⁹, nella famosa terzina in cui Cacciaguida si presenta al suo discendente, scritta interamente in latino.¹⁰⁰ Dante approfitta della presenza del suo avo per tentare di ottenere alcune informazioni certe sull'origine della famiglia degli Alighieri; quindi lascia che il suo discendente racconti la storia antica di Firenze¹⁰¹.

Nel canto XVI, Cacciaguida fornisce un'altra serie di informazioni che ricostruiscono la sua storia personale e quella di Firenze quando lui era in vita. In questo canto è ben diverso l'atteggiamento dell'avo di Dante, che inizia a raccontare la storia di Firenze proprio dal momento in cui la città ha cominciato a corrompersi, sulla scorta delle divisioni tra le famiglie più o meno

Cacciaguida ha necessariamente suscitato una delle tante curiosità che gli studiosi hanno e continuano ad avere su molti passi della *Commedia*.

⁹⁸ Mi riferisco ai versi danteschi «O sanguis meus, o superinfusa / gratia Dei, sicut tibi cui / bis unquam celi ianua reclusa?» che costituiscono un parallelo con Anchise che, in *En.* VI, 835, si rivolge così a Giulio Cesare e quel *bis*, termine usato dalla Sibilla mentre si rivolge ad Enea in *En.* VI 134-5, e riferibile al viaggio di Enea nell'aldilà. *Superinfusa* è, invece, un riferimento a San Paolo, qui sottolineando l'eccezionalità di quanto gli è stato concesso. Altrove è sottolineato come Enea e Paolo siano stati gli unici, prima di Dante, a ricevere la straordinaria concessione di poter visitare il mondo dei morti quando erano ancora vivi: Paolo, a differenza di Enea, fu il primo a poter toccare con mano i cieli del Paradiso. L'eccezionalità di quanto Dante ha ottenuto e ricevuto è ancora una volta dimostrata in questi primi passi dell'incontro con il suo grande avo; ma in altri luoghi della *Commedia* sono presenti dei riferimenti a Paolo ed Enea, con cui Dante raffronta il suo viaggio. Cfr. *Inf.* II, 32 «Io non Enea, io non Paolo sono».

⁹⁹ Chiavacci Leonardi, 1991-1997, pag. 420-421.

¹⁰⁰ L'inserimento di interi brani o terzine o solo versi in lingua latina è un tratto distintivo della cantica finale dantesca, l'unica in cui è utilizzata la lingua dei classici in maniera senz'altro cospicua. E anche questo segna non poco la trattazione, essendo il Paradiso l'unica cantica meritevole di contenere la lingua sì dei grandi classici, ma anche quella della Chiesa, in un'ulteriore intreccio di elementi tra i due mondi a cui spesso Dante si riferisce.

¹⁰¹ Se nell'*Inferno* il poeta aveva accennato alla storia di Firenze, in occasione di una delle sue celebri invettive, con Cacciaguida riusciamo ad entrare nel dettaglio e comprendere la storia di Firenze sin dalle sue origini; quindi si creano dei parallelismi con la storia di Roma e quella di Cincinnato e Cornelia, citati come esempi di virtù anche in considerazione del fatto che la fondazione di Firenze e la sua storia, successiva a quella di Fiesole in cui si accampò Lucio Sergio Catilina dopo la fuga da Roma, ha comunque una serie di punti di contatto con la storia di Roma. Cacciaguida specifica infine come ha avuto origine la famiglia degli Alighieri e il cognome stesso della famiglia.

illustri. Dante ha modo di ascoltare la causa di quella che fu la profonda divisione tra Guelfi e Ghibellini¹⁰².

Nel canto XVII, Dante crea un parallelismo tra la figura di Virgilio, che lo aveva accompagnato per gran parte della trattazione precedente, e quella di Beatrice: anche Beatrice, osservando la sua incertezza, il suo timore di essere troppo molesto agli occhi dell'avo, lo sprona e gli suggerisce di domandare lui ogni cosa, affinché ogni dubbio possa essere chiarito.

Dante ha così la necessità di capire se quanto ascoltato nell'Inferno e nel Purgatorio sul suo conto sia vero. Chiede infatti delle delucidazioni sulle profezie di un suo esilio, e Cacciaguida conferma, specificando le ragioni e le conseguenze. Da una parte le ragioni sono da individuare nella Curia papale, che osteggiò non poco la parte dei guelfi bianchi di cui Dante era membro; dall'altra le conseguenze saranno vari incontri che il poeta farà con personaggi più o meno ospitali, ma che rappresenteranno per il poeta momenti positivi. Nel mezzo, la celebre terzina «Di sua bestialitate il suo processo / farà la prova: sì ch'a te fia bello / averti fatta parte per te stesso» che è una dichiarazione d'intenti del poeta, che presto prenderà le distanze dalla parte dei guelfi bianchi e dal loro tentativo di riprendere Firenze con le armi, e inizierà a fare «parte per se stesso», nella speranza, mai tramontata nel poeta, di poter tornare a Firenze da uomo libero.

Questa speranza fu a lungo rappresentata dalla figura di Enrico VII di Lussemburgo, di cui qui si parla nuovamente. È Cacciaguida che fa un riferimento alla storia del tradimento che Arrigo VII subì da Papa Clemente V, quell'Enrico Imperatore del Sacro Romano Impero, su cui Dante aveva riposto grande fiducia in considerazione dei suoi intenti unitari.

¹⁰² Ancora una volta Dante si riferisce a momenti della storia fiorentina che lui stesso ha toccato con mano: non è da dimenticare, infatti, che il poeta partecipò come combattente nella battaglia di Campaldino del 1289 tra i guelfi fiorentini e i ghibellini aretini (sebbene una parte, pur minoritaria, dei guelfi contava anche sull'apporto dei guelfi aretini e, viceversa, una parte dei ghibellini contava sul contributo di alcuni fiorentini). Quella battaglia, che sarà narrata, insieme ad altre, nella *Commedia*, ha posto le basi alla vittoria guelfa (con conseguenti stravolgimenti interni, culminati negli esili comminati dai governi fiorentini, tra cui l'esilio di Guido Cavalcanti, deliberato dal governo dei Priori di cui Dante stesso faceva parte), ma anche alla successiva storia di queste contrapposizioni che hanno caratterizzato la storia fiorentina fino al Trecento inoltrato.

Nella parte finale del canto, la trattazione si sposta su un altro grande tema dell'opera, ovvero la missione stessa della *Commedia* dantesca, che Cacciaguida esorta ad ultimare e completare, ribadendo l'eccezionalità dell'opportunità concessa a Dante¹⁰³, che viene reso profeta e testimone di ogni cosa vista.

4.2 Il contesto

112 *Giù per lo mondo senza fine amaro,*
 e per lo monte del cui bel cacume
 li occhi de la mia donna mi levaro,
 115 *e poscia per lo ciel, di lume in lume,*
 ho io appreso quel che s'io ridico,
 a molti fia sapor di forte agrume;
 118 *e s'io al vero son timido amico,*
 temo di perder viver tra coloro
 che questo tempo chiameranno antico».

4.3 Apparato critico

113: *del cui ben* Co, *del chui bel*<lo> Eg, *nel cui bel* Gv, *de kui bel* Pa, *del chui del Po*; *cachumme* Pa, *caccume* Parm

114: *da la mia* Pa, *di mia* Parm; *lauaro* Pa. In Laur il verso è replicato

115: *ciel*<o> Eg, *cielo* Pr; *di lume illumme* Laur, *di lumme in lumme* Pa

116: *e io* Eg Laur, *U io* Po, *vidi* Pr; *apresso* (o *app-*) Ash Eg Fi La Lau Mad Pa Parm Pr, *appresi* Po; *quel*<lo> Pr; *che siel ridico* Ash, *che siol ridico* Co Urb (*sio il*), *che siol dicho* Po

¹⁰³ È un passo importante dell'opera che, nel discorso di Cacciaguida, viene definita per la prima volta come *visione*. Il riferimento è ad alcune opere precedenti che, nel loro essere tipiche della letteratura medievale, hanno costituito un vero filone, quello delle *Visio* medievali.

117: *fier* Ash, *fie* Gv; *sapore* Eg Ricc, *savor* Gv Mart Po Vat; *agrumme* Pa, *acrume* Rb

118: *ver* Ash Gv Vat; *son<o>* Pr; *et amico* Ash

119: *temmo* Eg Rb; *di perder fama* Co, *di perdar vivar* Laur; *cholloro* Eg Mad

120: *chiamaran nemico* Laur; *Kiarameranno* Pa (poi esp. Il primo *ra*), *chiomerano* Po, *chiameran* Pr

4.4 Parafrasi

Giù per il primo regno amaro senza fine, quindi per il monte (quello del Purgatorio) sulla cui cima gli occhi di Beatrice mi portarono, e poi per il cielo, di stella in stella, ho appreso tante cose che se le ridico, a molti resterebbe un forte sapore acre; e se io sono un timido amico della verità, temo di non poter vivere tra coloro che, in futuro, chiameranno questo tempo antico (e quindi non poter essere ricordato in futuro nel caso in cui non dicessi tutta la verità di ciò che ho visto).

4.5 La parola timido nell'occorrenza

Siamo all'interno di un discorso diretto che inizia qualche terzina prima rispetto a quelle qui riportate, in cui Dante risponde a Cacciaguida affrontando, come detto, l'ultimo argomento del loro lungo discorso, un altro argomento caro a Dante, ben consapevole che la sua opera, e quindi metaforicamente il suo viaggio, sarebbero rimasti a lungo impressi nella memoria dei posteri: la fortuna stessa di questa *Commedia* negli anni in cui Dante si appresta ad ultimarla.

Dante inizia il suo discorso ben consapevole di quanto arduo sia stato, fino ad allora, il suo compito e quanto ancora deve esserlo nel proseguo della trattazione nella terza cantica. Analizzato il campo semantico delle parole inserite nelle terzine del discorso diretto del poeta, possiamo registrare parole come «sprona lo tempo», «colpo darmi tal», «grave a chi più s'abbandona».

Quindi continua con locuzioni come «è buon ch'io m'armi, se loco m'è tolto più caro», chiudendo con l'ultimo verso della seconda terzina del suo discorso, al v. 111, «io non perdessi li altri miei carmi».

Rispetto alle altre situazioni, in questo singolo caso l'autore, nell'utilizzare la parola *timido*, non si rivolge ad un suo particolare stato d'animo nei confronti di Virgilio, ma, oltre ad utilizzare *timido* per la prima volta all'interno di un suo discorso diretto, si riferisce ad un qualcosa di astratto, come la verità, che è comunque un riferimento a sé.

Dante, nel ripercorrere il suo percorso all'interno dei tre regni, pare usare parole precise che si riferiscono alle tre diverse esperienze: non è un caso che usi l'espressione «mondo senza fine amaro», in riferimento all'Inferno; e che cambi registro per indicare il Purgatorio, indicandolo come «lo monte del cui bel cacume li occhi de la mia donna mi levaro». È chiara la contrapposizione tra il «mondo senza fine» e il «monte» di cui Dante vede la cima grazie alla presenza di Beatrice.

E rivolgendosi, pur indirettamente, alla donna amata, usa un luogo molto comune della poesia amorosa, facendo, in questo caso, un riferimento agli occhi stessi della donna (immagine per altro già utilizzata da Dante in altre sue opere e sempre in riferimento a Beatrice) specchio del puro amore della sua poesia.

Per riferirsi al Paradiso, infine, racconta come «di lume in lume» è asceso fino a questo punto che rappresenta un confine, un punto di non ritorno, apprestandosi a visitare l'ultima parte del regno che gli permetterà, anche se solo fugacemente, di conoscere la luce di Dio.

È in questo contesto che il poeta inserisce i suoi dubbi, la sua ultima, cruciale, domanda da rivolgere al suo avo: Dante teme che le sue verità saranno troppo amare, dolorose, perché denunciano i vizi degli uomini. È convinto che per rendere lui stesso, e la sua opera, immortali deve riportare ogni cosa vista nei tre regni con estrema verità.¹⁰⁴

¹⁰⁴ Questo, per altro, è un tema ricorrente dell'opera dantesca, tanto che considerazioni simili sono già affrontate prima di questo luogo della *Commedia* e in altre sue opere: la sola speranza di essere immortale e di venire ricordato dai posteri, è proprio rappresentata dalla veridicità di

Proprio nella terzina finale del suo discorso diretto compare la parola *timido*, riferita sia al termine *amico*, a cui si lega, ma anche a «s'io al vero», a cui si riferisce. Siamo di fronte, come detto, ad un utilizzo di questa parola ancora una volta diverso, rispetto a quanto già mostrato nelle occorrenze precedenti. Ancora una volta, i commentatori hanno affrontato questo passo dell'opera in una duplice modalità: a partire da Jacopo della Lana, infatti, il passo viene sciolto parafrasando, di fatto, il *timido* del v. 118 e rendendolo come «s'io taccio la verità, perderò la beatitudine e diventerò accidioso». ¹⁰⁵

Un'interpretazione sostenuta nei commenti moderni nell'edizione di Bardi e in quella del Sapegno, che aggiunge «se, tacendo per prudenza, mi mostrerò troppo amico della verità» ¹⁰⁶, che specifica il motivo del tacere, ma rimane molto legata al testo dell'opera. Porena, invece, interpreta il passo e lo rende in maniera diversa, traducendo, però, quel *timido* come, ancora una volta, sinonimo di timore: «se io per timore non amo abbastanza il vero [...]» ¹⁰⁷, che pure appiattisce lo stesso significato del termine che, invece, ancora una volta è usato con un'accezione diversa rispetto a quelle precedenti.

Diverso, invece, il ragionamento di Pietro Alighieri che, nel suo commento, spiega che «nam et si non dicet, veritati erit timidus amicus, et timet vivere in fama» ¹⁰⁸ che prende ancora una volta in considerazione il timore di Dante, ma, al contrario dei commenti moderni, specifica che il timore era di non rimanere vivo nei posteri, verso la conseguenza del non amare il vero, piuttosto che il timore di non amare il vero in maniera sufficiente, che sposterebbe questa emozione di Dante più verso la causa di questa fama eterna.

Un significato ancora più specifico, in questo caso, dove Dante, in un momento in cui parla con estrema attenzione di quella che può essere la fortuna della sua opera, assume un atteggiamento più umile, anche, se non soprattutto, a dispetto di un personaggio come Cacciaguida, che agli occhi di Dante ha avuto modo di rimanere nella memoria dei posteri. L'umiltà è poi sottolineata da quanto aveva

quanto afferma, oltre che dalla grandezza della sua poesia, di cui, si presume, Dante era ben consapevole.

¹⁰⁵ Scarabelli, 1866-67.

¹⁰⁶ Sapegno, 1968.

¹⁰⁷ Porena, 1981.

¹⁰⁸ Nannucci, 1845.

specificato nelle terzine precedenti, quando aveva ricondotto tutto il suo viaggio al volere della Provvidenza o quando aveva ripercorso il suo viaggio fino ad allora svolto, sempre tenendo ben presente l'eccezionalità dello stesso. L'atteggiamento umile del poeta non può non darci un'ulteriore segnale di come la parola *timido*, in questo caso, sia utilizzata in un'accezione semantica ulteriormente specifica: Anna Maria Chiavacci Leonardi, nel suo commento, dice per l'appunto «se io sono reticente nel dire la verità, temo di perdere la mia vita presso i posteri»¹⁰⁹, non solo accogliendo anch'essa la deduzione di Pietro Alighieri (con il timore riferito alla fortuna dell'opera), ma dando una sfumatura precisa a questa occorrenza di *timido*.

All'interno di una serie di terzine e di un discorso diretto in cui, invece, compare molto l'umiltà tipica di tutta la cantica finale della *Commedia*, non sarebbe del tutto sbagliato mantenere questa interpretazione anche per la resa di *timido* e la sua reale comprensione: personalmente ho la sensazione che l'umiltà del poeta venga appositamente trasmessa attraverso l'utilizzo di termini ben precisi e, come sempre, oculati nella scelta. Non parrebbe, così, del tutto errato, pensare ad un *timido* che in questo caso possa significare proprio umile, nel senso in cui Dante può intendere la parola: l'essere un amico umile della verità può, per Dante, rappresentare un ostacolo, nel momento in cui il poeta stesso non sa come comportarsi nei confronti di tutte le verità (perché potrebbe anche riferirsi ad una molteplicità di tutte le verità che fino ad ora ha toccato con mano), soprattutto perché in questo caso si tratta di verità anche divine, di argomenti senz'altro non semplici da trattare. Tornando alle accezioni della parola presenti nei dizionari, verrebbe in soccorso, in tal caso, la definizione di *timido* come colui che è «cauto, esitante, incerto anche nell'esprimere giudizi» (*GDLI*, p. 1037-38), o come colui che «per timore delle reazioni altrui, si mostra esitante»¹¹⁰. Interpretazione di *timido* come sinonimo di umile che ha comunque radici nella nostra letteratura, se si pensa a Pirandello, che nella novella Candelora della raccolta *Novelle per un anno*,

¹⁰⁹ Chiavacci Leonardi, 1991-1997.

¹¹⁰ De Mauro, 1993^b, p. 4907.

scrive «Timido, umile, supplichevole, allora, come insomma in quei momenti ella non lo avrebbe desiderato».¹¹¹

L'umiltà sarebbe tipica del grande poeta "costretto" ad affrontare questo viaggio e soprattutto a riportarlo nella sua opera: verrebbe così una resa senz'altro più specifica ma che terrebbe conto del contesto di questo luogo dell'opera, in cui il poeta esprime ancora una volta una sensazione diversa, ma al tempo stesso profonda, di ciò che accade intorno a lui. La reticenza, che pure viene sottolineata nel commento di Chiavacci Leonardi, parrebbe forse un termine con un valore maggiormente negativo rispetto a quello che Dante stesso poteva intendere.

Oppure, per citare il commento di Luigi Petrobono «sarebbe colpa parafrasare. Ciascuno intende e ammira. Qui altro non dobbiamo, per commuoverci, che riprodurre in noi lo stato d'animo del poeta»¹¹², che pure sarebbe un discorso applicabile alla quasi totalità dell'immensa opera dantesca. Per 'commuoversi' bisogna capire, e per capire bisogna parafrasare.

Un'osservazione importante è ancora nel commento di Chiavacci Leonardi «l'idea di preferire la verità ad ogni altro valore – e l'immagine stessa dell'amicizia – è nel famoso detto di Aristotele che Dante così cita nel *Convivio* (IV, viii 15): 'Se due sono li amici, e l'uno è la verità, alla verità è da consentire'. Pensiero, questo, dominante della sua vita, che torna più volte nella sua opera, con accenti alti e commossi, cfr. *Mon.* III, i 3 e *Ep.* XI 11»¹¹³

4.6 Problemi ecdotici

Pur non essendoci particolari problemi filologici in queste terzine analizzate, se non in alcune varianti riportate dai codici e sottoposte alle attenzioni del Petrocchi, andrebbero fatte alcune valutazioni sul verso 118, che contiene la parola *timido*.

¹¹¹ De Mauro, 1993^b, p. 4907.

¹¹² Petrobono, 1946.

¹¹³ Chiavacci Leonardi, 1991-1997.

Petrocchi infatti specifica che il codice **Ash** riporta la variante «et amico» che, anche in base alle considerazioni fatte nel precedente paragrafo, farebbe cambiare il significato di questa occorrenza. *Timido* diventerebbe non più l'aggettivo di «amico», ma il predicato nominale. Questa variante viene scartata non solo perché minoritaria ma perché cambierebbe in parte il senso della terzina, visto che *timido* andrebbe a riferirsi solo a «e s'io al vero son» e non più ad «amico», quando abbiamo già notato come *timido* sia in questa occorrenza riferito ad entrambi.

Altra osservazione, inserita nelle note del Petrocchi, è quella di «testimonianze, poche e tarde»¹¹⁴ della contraddittoria variante «*ottimo amico*», riportata, tra gli altri, dal manoscritto **Laur.**, che viene scartata dal Petrocchi proprio perché, anche in questo caso, andrebbe a rendere di difficile interpretazione questo passo dell'opera e, soprattutto, perché non è attestata nella maggior parte e nei più autorevoli codici.

¹¹⁴ Petrocchi, 1994^b, vol. IV, pp. 290.

5.1 Introduzione

L'ultima occorrenza di *timido* nella *Commedia* è inserita in un canto ancora una volta cruciale: Dante, infatti, percorre l'ultimo tratto del cielo delle stelle fisse e, verso la fine del canto, arriverà all'ultimo cielo, il cosiddetto Primo mobile. Nel canto XXVII del Paradiso avviene l'incontro tra il poeta e San Pietro. In realtà la trattazione dantesca del cielo delle stelle fisse inizia già nel canto XXIII, canto in cui si ha la visione della Vergine Maria e che vede già l'apparizione di San Pietro. Sono canti celebri nell'approssimarsi alla fine dell'opera in quanto Dante viene interrogato sulle tre virtù teologali, fede, speranza e carità, proprio nel suo percorso in questo penultimo cielo. La presenza di San Pietro, come detto, è costante: è il Santo che interroga Dante sulla fede, lasciando poi che San Giacomo Maggiore interroghi Dante sulla speranza e, infine, San Giovanni sulla carità. È proprio quest'ultimo a ricordare a Dante, alla fine del canto XXV, che la luce a cui assiste non può essere guardata con intensità, ancora una volta ricordandogli il suo essere in carne ed ossa, e aggiungendo che solo Cristo e la Vergine Maria hanno avuto la possibilità di salire all'Empireo in anima e corpo. Dante, così, dopo aver superato anche l'esame sulla carità, riacquisendo la possibilità di vedere la luce di Dio che si fa sempre più intensa, torna a rivolgersi a San Pietro. Il canto XXVII inizia con un inno che i santi dedicano a Dio, in un'atmosfera felice ben presto infranta dalle dure parole di San Pietro, che assume una posizione di aspra condanna nei confronti della Chiesa che lui stesso ha contribuito a fondare. L'invettiva del Santo è scandita con parole intense, come la ripetizione de *il luogo mio*, ripetuta per tre volte a cavallo di due terzine. L'invettiva si scaglia principalmente contro Papa Bonifacio VIII, che ha contribuito a corrompere il luogo dove la chiesa di San Pietro è sorta, Roma. L'intensità delle parole dell'apostolo è ulteriormente evidenziata dall'anafora con cui vengono specificate le varie colpe della Chiesa, la ripetizione a inizio

verso della locuzione *non fu*. Pietro, così, spiega a Dante le colpe della Chiesa ormai corrotta: i Papi succedutisi che non rispecchiano la volontà di Dio e non ottemperano ai rispettivi compiti; la stessa città di Roma, resa ormai una fogna dove regnano guerra e corruzione; condanna la Chiesa ricordando che i tanti martirii non avvennero affinché i papi futuri potessero arricchirsi di beni terreni, ma per arricchirsi di quei beni spirituali che gli avrebbero garantito vita eterna. Il Santo condanna le guerre tra cristiani, riferendosi ai guelfi e ai ghibellini, e infine condanna la simonia, il più grave peccato che esponenti della curia possano commettere. Pietro poi si scaglia contro «Caorsini e Guaschi», citando i luoghi di origine di Papa Giovanni XXII e del suo predecessore Clemente V. È indicativo che Dante continui, anche attraverso l'incontro e il dialogo con San Pietro, a scagliarsi contro i tre papi che, a partire dalla fine del Duecento e fino alla sua morte, hanno segnato la vita stessa della Chiesa di Roma; che lui stesso ha presumibilmente incontrato.¹¹⁵ Sono proprio questi tre Papi, ognuno per colpe diverse, che hanno condizionato non poco la vita della Chiesa, secondo Dante. San Pietro, infine, chiude la sua invettiva con la consapevolezza che ancora una volta la divina Provvidenza, che salvò Roma grazie a Scipione, interverrà per proteggerla. In questo caso possiamo individuare una rivelazione profetica di stampo diverso, rispetto a tutte quelle che Dante ha ascoltato anche negli altri regni: siamo ormai nel Paradiso e, morto Enrico VII, Dante non ha più molte speranze sulla salvezza dell'Impero da parte dell'uomo; da queste parole, al massimo, si nota l'intervento di un credente che, stando alle parole di Chiavacci Leonardi, «ha nel cuore la speranza e la sicura fiducia in Dio»¹¹⁶. Dante viene poi spronato dal Santo a continuare il suo copioso lavoro nella realizzazione dell'opera, così come pochi canti prima aveva fatto Cacciaguida.

Il canto si chiude con una descrizione del cambiamento di orario che nel frattempo si è svolto: dopo questo intervallo di tempo, il poeta potrà salire

¹¹⁵ È quasi certo, infatti, che abbia partecipato a varie ambascerie a Roma presso Bonifacio VIII, e che in una di queste, sulla strada del ritorno a Firenze, abbia ricevuto la sentenza a suo carico di condanna a morte. Ciò sarebbe anche dimostrato da alcuni punti della sua opera in cui descrive il viavai di pellegrini a Roma in occasione del Giubileo del 1300, in riferimento soprattutto al ponte Sant'Angelo, su cui venne attuato un doppio senso di marcia pedonale.

¹¹⁶ Chiavacci Leonardi, 1991-1997, pag. 751.

all'ultimo cielo, quello del Primo mobile. È in questi frangenti che Beatrice ha modo di spiegare la composizione stessa dell'ultimo cielo, dando modo a Dante di capire che dall'ultimo cielo parte l'energia che fa muovere tutti gli altri. Beatrice, dopo l'invettiva contro la cupidigia, e la distinzione tra la Chiesa trionfante e la Chiesa militante¹¹⁷, profetizza che arriverà il momento in cui un grande stravolgimento (una vera e propria tempesta) permetterà alla nave dell'umano di rimettersi nella giusta rotta¹¹⁸, e così, con la metafora finale, «vero frutto verrà dopo 'l fiore», a significare che dopo questi stravolgimenti non ci sarà più il rischio di cattivi raccolti, ma che verranno raccolti solo frutti dall'ottimo aspetto.¹¹⁹

5.2 Il contesto

- 28 *Di quel color che per lo sole avverso*
 nube dipigne da sera a mane,
 vid'io allora tutto 'l ciel cosperso.
- 31 *E come donna onesta che permane*
 Di sé sicura, e per l'altrui fallanza,
 pur ascoltando, timida si fane,

¹¹⁷ La distinzione tra Chiesa trionfante e Chiesa militante è resa, dal poeta, attraverso un'altra, delle tante, terzine di difficile spiegazione, attraverso fitte metafore: la Chiesa di Cristo, quella originaria, è il sole, mentre la Luna è la Chiesa militante, ora corrotta. È proprio questa corruzione che oscura la lucentezza della Chiesa originaria, quella trionfante.

¹¹⁸ Ancora una volta, come spiegato nella nota precedente, le terzine finali del canto XXVII sono ricche di riferimenti alla storia di Roma: anche in questo caso, infatti, Dante fa dire a Beatrice quanto egli stesso aveva sostenuto nel *Convivio*, in cui, lodando il tempo in cui regnava Augusto, dice «la nave dell'umana compagnia dirittamente per dolce cammino a debito porto correa». Cfr. *Convivio*, IV, 8.

¹¹⁹ Anche le ultime due terzine, quelle della profezia di Beatrice, sono state frutto di varie interpretazioni, visto che Dante fa dei riferimenti puntuali, come spesso accade, all'astronomia, e il riferimento rischierebbe di fornire varie ipotesi diverse: Dante qui fa dire a Beatrice, con la medesima speranza con cui fece scandire le ultime parole di San Pietro, che l'umanità deve avere speranza, e la speranza deve sempre essere ricondotta all'intervento divino. Gli studiosi si sono spesso interrogati sul valore temporale della profezia (che, secondo alcuni riferimenti danteschi, vorrebbe dire un tempo di 7300 anni rispetto al 1300; per altri semplicemente un tempo indicativamente lontano e, per altri ancora, un tempo invece vicino) che è senz'altro un altro dei misteri relativi a quei passi della *Commedia* volutamente 'chiusi'. A tal proposito la nota di spiegazione e commento dell'edizione di Chiavacci Leonardi, 1991-97, p. 762-763, al passo indicato, parrebbe essere esaustiva nella spiegazione tecnica della terzina e nel dibattito che essa ha sovente sollevato.

34 *così Beatrice trasmutò sembianza;
e tale eclissi credo che 'n ciel fue
quando patì la suprema possanza.*

5.3 Apparato critico

28: *colore* Fi Gv Lau, *collore* Mad, *cuoluore* Pa; *lo cielo* Laur, *lo suole* Pa
29: *nu>be<* La; *dipine* Eg, *dipingie* Ham, *dipinge* Laur Lo Parm Tz, *depinge*
Rb; *et da sera* Gv; *e di mane* Mad
30: *viddio* Ash Eg Po; *allor* Ash, *aluora* Pa, *allotta* Po, *alotta* Rb; *tutto<l>il* Rb;
cielo Ga Lau Parm; *cuosperso* Pa, *sperso* Parm, *conperso* Po
31: *duona* Pa
32: *in se* Co; [*e*] *per l'altrui* Co Ham La (rev. *et* sul rigo), *e per altrui* Laur Mad
Mart Pa Triv
33: *Puro* Rb; *ascoltando* Pa; *face* Mad (rev. *–ne*)
34: *tramuto* Fi Gv, *trasmut>o<* La
35: *e talle* Pa; *eclipsi* Co, *eclipse* La (rev. *eclips>i<*), *eclipso* Parm Po (*eclipsi*
vari cdd., Ash Fi Ga Gv Ham Lau Laur Mad Mart ecc.); *che<ne>l ciel* La, [*che*]
nel ciel Laur, *ke nel ciel* Pa, *che nel ciel<o>* Triv
36: *patio* Urb; *suprema* Ash Co Eg Ga Mad Urb Vat; *puosança* Pa

5.4 Parafrasi

Io vidi allora tutto il cielo coperto di quel colore che, a causa della posizione contraria del sole, dipinge le nubi di rosso all'alba e al tramonto. E come una donna onesta che rimane sicura di sé solo ascoltando cose disoneste riguardanti altri si vergogna, così Beatrice cambiò d'aspetto; e, credo io, che un'eclissi simile si verificò, nel cielo, solo quando ci fu la morte di Cristo.

5.5 La parola *timido* nell'occorrenza

Abbiamo notato, nella trattazione precedente, che Dante ha utilizzato *timido* riferendosi al suo atteggiamento nei confronti del maestro, fino a quando questi era sua guida nell'Inferno e nel Purgatorio. Nella precedente occorrenza di *Pd.* XVII la parola era riferita a se stesso, e alla sua funzione di poeta-profeta. In questo canto, Dante torna ad utilizzare il termine *timido* riferito a chi l'accompagna, in questo caso Beatrice che lo guida nell'ultimo regno; e per la prima volta il termine è utilizzato al femminile.

È utilizzato, per altro, in un insieme di terzine in cui il poeta inserisce una ricca metafora che prende in considerazione la figura stessa del sole, così come accade sempre nel Paradiso, pieno di luce e di raffigurazioni astronomiche. Il sole che quando è all'orizzonte, sia quando sorge che quando tramonta, cambia il suo colore che diventa rosso, proprio perché è posto nella parte più lontana del cielo: Dante rapporta il sole e il suo movimento alla donna amata, raffigurata come una donna onesta, attributo ovviamente riservato alle donne ricche di virtù e da elogiare, come tali, attraverso la poesia amorosa, che cambia il suo atteggiamento a causa di un errore altrui. Questo crea ancora un riferimento ai canti in cui, precedentemente, Dante aveva usato il lemma *timido*: nel canto XVII dell'Inferno, infatti, è il poeta che, preso dalla paura del volo sul dorso di Gerione, cambia il suo atteggiamento, impaurendosi, e chiedendo conforto a Virgilio; nel canto XVIII del Purgatorio, invece, il cambiamento di atteggiamento è duplice, da una parte Dante intimorito dalle sue stesse troppe domande, dall'altra Virgilio che, accortosi della timidezza del suo protetto, lo sprona a domandargli ogni cosa, ammorbidendo, di fatto, il suo atteggiamento. Ancora nel canto XX del Purgatorio, in una situazione che, come abbiamo visto, è molto simile a quella del XVIII, Dante ha timore di domandare troppe cose con troppa fretta, e ancora una volta cambia il suo atteggiamento nei confronti del suo maestro. Dante usa, per l'ultima volta nella sua opera più importante, la parola *timido* riferendosi direttamente all'atteggiamento di Beatrice, e non più riferita, quindi, al comportamento del poeta nei confronti della sua guida. Anche quando utilizza questo lemma come

indicazione del suo stato d'animo, quest'ultimo è sempre riferito al suo relazionarsi con i due "accompagnatori".

Nel caso, poi, del canto XXVII del Paradiso, l'ambiente, che, come visto, nelle altre occorrenze era scandito da verbi o sostantivi precisi, ad indicare la situazione generale che il poeta stava affrontando, viene descritto con maggiori riferimenti al colore, sempre in riferimento alla metafora del sole e della donna onesta, che si chiude con l'ulteriore metafora che accosta Beatrice e il suo cambiamento di aspetto all'eclissi che si verificò nel momento della morte di Cristo, creando un buio nel cielo mai più rivisto dall'occhio umano.

In questo caso, per altro, il cambiamento di atteggiamento di Beatrice non è legato a possibili errori di Dante, quindi ai comportamenti di Dante di cui altre volte si parlava all'interno delle terzine in cui era contenuto il termine *timido*, bensì a quanto detto poco prima da San Pietro, che si scaglia contro chi ha corrotto la sua chiesa.¹²⁰

Ancora una volta *timido* rappresenta una novità di significato che la maggior parte dei commentatori individua nella vergogna che la donna prova dopo aver sentito le parole di San Pietro: è un'altra sfumatura di significato su cui, in questo caso, non ci sono dubbi. Dante descrive l'atteggiamento della sua donna che arrossisce, proprio come le nubi del cielo quando il sole sorge. Bosco-Reggio propongono una spiegazione alternativa, dicendo che la donna «impallidisce o arrossisce per la vergogna del fallo altrui»¹²¹, dando poca importanza all'effettiva reazione di Beatrice, ma convenendo sul fatto che «trasmutò sembianza». È proprio questo collegamento tra il sole e la donna, tra i colori che Dante fa apparire così nitidi attraverso le sue terzine, che i

¹²⁰ In riferimento alle celebri terzine iniziali di questo canto, quindi al principio del discorso del Santo, le terzine «Se io mi trascoloro, / non ti maravigliar, ché, dicend'io, / vedrai trascolorar tutti costoro. / Quelli ch'usurpa in terra il luogo mio, / il luogo mio, il luogo mio che vaca / ne la presenza del Figliuol di Dio, / fatt'ha del cimitero mio cloaca / del sangue e de la puzza; onde 'l perverso / che cadde di qua su, là giù si placa.» hanno creato molti dibattiti tra i dantisti, in quanto la pesantezza delle parole del Santo appare tipica più del regno infernale che di quello del Paradiso. A tal proposito, infatti, si sottolinea come l'utilizzo di queste precise parole è qui concesso a San Pietro per due motivi: in primo luogo in quanto fondatore della Chiesa che lui stesso è costretto a condannare, in secondo luogo per lo sdegno che in tutto il cielo è provocato dalla condizione stessa della Chiesa, facendo assumere un valore profetico alle parole del Santo, che dopo continuerà il suo discorso, e quindi un utilizzo giustificabile di talune parole senz'altro sferzanti.

¹²¹ Bosco, Reggio, 1979.

commentatori non hanno dubbi. E non hanno dubbi sul fatto che sussista un collegamento tra la timidezza e il fatto che questa viene a manifestarsi attraverso il rossore. E non è da sottovalutare, all'interno dei commenti, il fatto che tutti sottolineino il riferimento tra la timidezza e il rossore: nelle precedenti quattro occorrenze, infatti, Dante non aveva mai accennato ad un rossore provocato dalla propria timidezza, anche se, come visto, era una timidezza diversa. Ancora, il rossore, per citare nuovamente il commento di Bosco-Reggio, è un riferimento al *Convivio*, IV xxv 7-8, in cui Dante afferma «che le vergini, le donne buone e gli adolescenti, tanto sono pudici che anche se non peccano essi, per alcuna immaginazione di peccato si dipingono ne la faccia di pallido e di rosso colore»¹²². E si rifà al medesimo passo del *Convivio* anche Porena «come donna onesta che non ha nulla da rimproverarsi, ma si vergogna ugualmente soltanto a sentir parlare di un fallo vergognoso altrui».¹²³

Petrobono, invece, va oltre, associando la timidezza di Beatrice al rossore che le si forma sul viso, e anche al senso di vergogna che viene a crearsi in essa: «si sente [Beatrice] assalire da non so qual senso di vergogna e arrossisce. In due tratti l'immagine perfetta di un'anima femminile, da cui emani un delicato profumo di purezza»¹²⁴, aggiunge infine Luigi Petrobono sottolineando, ancora una volta, la reale capacità del poeta di descrivere, nei vari punti del Paradiso, gli atteggiamenti e le movenze della sua donna. Petrobono che pare richiamare, per altro, le Chiose ambrosiane, in cui viene spiegato che *timida* «signum est magne pudicitie».¹²⁵

Non è un caso che una parola come *timido*, sin dalla sua prima attestazione nell'opera, abbia volta dopo volta assunto sfumature di significato sempre più precise e, ancora una volta, non è un caso che venga utilizzata per l'ultima occorrenza in riferimento a Beatrice, assumendo questo significato che è, a tutt'oggi, uno dei significati più usati associato alla parola *timido*, quindi come persona vergognosa e timida, soprattutto nel momento in cui arrossisce. E questo è ulteriormente testimoniato dai dizionari, dove come primo significato

¹²² Bosco, Reggio, 1979.

¹²³ Porena, 1981.

¹²⁴ Petrobono, 1946.

¹²⁵ Rossi, 1990.

di *timido* compare «che rivela un carattere riservato, ritroso negli atteggiamenti, nei comportamenti, nel modo di esprimersi; che manifesta disagio, imbarazzo, soggezione di fronte a determinate persone o in certe situazioni», e come esempio vengono citate proprio queste terzine del Paradiso (*GDLI*, p. 1038).

È chiaro che i commentatori mettono in relazione la purezza di Beatrice con l'atto stesso di «trasmutare sembianza», come Sapegno, che cita Landino «Beatrice, pura e casta, pel fallo di tali pastori, come una donna casta, la quale, benché sia sicura di sé, perché sa che è fuori di ogni colpa, nientedimeno si vergogna e sta timida udendo dire qualche cosa disonesta d'un'altra»¹²⁶. E sempre il Landino, commentatore del Quattrocento, viene citato da Chiavacci Leonardi.

Nel caso di Dante, quindi, il rossore di Beatrice è legato alla sua purezza e questo contrasto si fonda esclusivamente sullo stato d'animo della donna amata. Ad oggi, come riportato nel dizionario Battaglia, è questo il primo significato che viene associato alla parola *timido*.

È come se il poeta, nelle cinque occorrenze di *timido*, abbia effettuato un percorso in cui questa parola, usata comunque di rado, a fronte dell'enorme mole di versi e parole presenti nella *Commedia*, si sia evoluta ed abbia permesso, ai posteri, di essere utilizzata esattamente in tutti i significati che Dante le aveva assegnato: questo è un altro dei grandi meriti del poeta che, come visto nel testo stesso dell'opera, aveva, come ambizione, la volontà di diventare eterno.

¹²⁶ Sapegno, 1968.

Convivio, Trattato IV, XIII, 11 e XVII, 4

6.1 Introduzione

Oltre le cinque occorrenze della *Commedia*, si registrano altre due occorrenze nel *Convivio*.

Il *Convivio* è un'opera filosofica che Dante scrive molto probabilmente in continuità con l'esperienza della *Vita Nova*, incompiuta e composta da quattro trattati. È un'opera in cui Dante vuole approfondire alcune dottrine filosofiche attraverso la spiegazione, in prosa, di alcune sue canzoni, scritte in versi.

A partire da alcuni riferimenti si può dedurre, in considerazione della particolare composizione dell'opera, che le poesie presenti nel *Convivio* risalgono agli anni a cavallo tra il Duecento e il Trecento, e che quindi siano da legare ad un'esperienza che l'autore ha voluto fare subito dopo la *Vita Nova* e, come detto, in continuità con essa. Quanto alle parti in prosa, si è soliti farle risalire tra il 1304 e il 1307, anni in cui, come abbiamo visto, Dante potrebbe aver avuto modo di completare i primi canti dell'*Inferno*, compreso il canto XVII in cui compare per la prima volta la parola *timido*.

La nostra trattazione, comunque, non può tener conto più di tanto della cronologia del termine; anche se sarebbe interessante poter comprendere in quale opera questo termine compaia per la prima volta, se nell'*Inferno* al canto XVII oppure nel IV Trattato del *Convivio*.

Per comprendere al meglio la differenza fra le due opere principali che abbiamo preso in esame, occorre sin da subito comprendere la profonda missione che Dante si era prefigurato di portare a termine con la composizione di un'opera come il *Convivio*: parlare di filosofia con una lingua che per la prima volta fu da lui sperimentata per questi grandi temi. Non è un caso, infatti, che Dante stesso utilizzi una lingua come il latino, al tempo ancora la lingua più prestigiosa in ambito letterario, per scrivere di volgari e di lingue a lui contemporanee, come nel caso del citato *De vulgari eloquentia*, che

rappresenterà una grande novità, essendo un vero e proprio trattato di storia della lingua, che per lungo tempo sarà dimenticato.¹²⁷

La necessità di rivolgersi al suo pubblico alternando la scelta del volgare con quella del latino, sarebbe, per alcuni, dovuta a ragioni di tipo personale: Dante, subito dopo l'esilio e nelle sue numerose tappe tra le varie famiglie del nord-Italia, avrebbe sempre cercato di scrivere in volgare quelle opere che voleva destinare ad un numero sempre maggiore di persone (e anche questo rappresenta un'assoluta novità nel panorama culturale dell'Italia di allora), mentre al tempo stesso avrebbe scritto in latino quelle opere più tecniche da rivolgere ai grandi letterati del settentrione, sempre nel tentativo di essere riconosciuto come appartenente a quella stessa cerchia.

Il *Convivio*, quindi, è un'opera scritta da Dante con una precisa struttura: è l'autore stesso che, nel primo libro dell'opera, scrive che «La vivanda di questo convivio sarà di quattordici maniere ordinata, cioè quattordici canzoni sì d'amor come di virtù materiate, le quali senza lo presente pane avevano d'alcuna oscuritade ombra [...]»¹²⁸, specificando la struttura dell'opera che andava a comporre; quattordici canzoni per quattordici trattati diversi. Lo stesso autore, in altre parti dell'opera, specificherà, inoltre, gli argomenti di ogni trattato in ogni loro sfumatura.

Effettivamente, subito dopo il primo trattato che va considerato come proemiale a tutta l'opera, la composizione annunciata dall'autore viene rispettata, con una canzone che viene seguita da commenti in prosa. Da un punto di vista strutturale, così come per altri ambiti, l'opera è spesso messa in relazione con la *Vita Nova*, di cui richiama lo stile di composizione, sebbene,

¹²⁷ La scelta della lingua, per Dante, è stata oggetto di grandi dibattiti: la poca fortuna del *De vulgari* fino al XVI sec. è forse dovuta proprio alla scelta della lingua latina. Ma non è da escludere che, nel considerare come modello e come spunto di riflessione la poesia epica latina, Dante sia stato lungamente indeciso sulla scelta della lingua da utilizzare per la stesura della *Commedia*, ipotesi recentemente ripresa in considerazione, alla luce di studi prettamente linguistici su tutta l'opera del poeta. La scelta della lingua, come detto, è molto particolare: scrive le sue *Rime* in volgare, così come la *Vita Nova*, altro prosimetro; scrive il *Convivio* in volgare, assieme alla *Commedia*, scegliendo quella particolare lingua per due opere, una filosofica e l'altra di poesia di grande valore, mai prima utilizzata per quegli scopi. Infine, per due opere simili, per come furono strutturate, al *Convivio*, come il *De vulgari* e il *De Monarchia*, opta per la scelta del latino, la lingua che apparteneva ancora ai grandi letterati, piuttosto che il volgare.

¹²⁸ Inglese, 1993, pag. 44.

nell'opera precedente, l'autore commenti in prosa proprie poesie più o meno giovanili.

Anche in questo caso, però, le canzoni parrebbero essere risalenti ad un periodo giovanile dell'opera dantesca, e affrontano temi molto diversi tra di loro. Le canzoni, che riprendono la grande tradizione poetica precedente, e la loro successiva spiegazione in prosa, richiamano la scelta stessa del titolo dell'opera, quel *Convivio* con cui Dante richiamava ai banchetti latini, in cui si prefiggeva la volontà di condividere con un numero maggiore possibile di lettori le sue considerazioni filosofiche.

È un'opera ulteriormente importante in quanto Dante arriva ad affermare, anche in virtù del percorso da egli stesso intrapreso con la *Commedia*, che il volgare può arrivare ad una bellezza espositiva superiore a quella del latino, come a voler dimostrare di voler superare, o risolvere, i grandi problemi di questa 'nuova' lingua, di cui avrà modo di parlare nell'apposito trattato del *De vulgari*, in cui non fa mancare i propri profondi giudizi sulle lingue di cui lui stesso è venuto a conoscenza.

Dei quattro trattati del *Convivio*, mentre il primo è, come detto, proemiale per tutta l'opera, nel secondo viene commentata la canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, in cui Dante specifica come un'opera deve essere interpretata dai lettori, mentre anticipa alcuni degli argomenti del terzo trattato, dicendo di essersi avvicinato agli studi filosofici attraverso letture di Boezio e Cicerone, che pure sono state essenziali per la stesura della stessa *Commedia*. Nel terzo trattato commenterà la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*; quindi nel quarto, il più corposo anche nel computo totale dei vari capitoli, viene commentata la canzone *Le dolci rime d'amor ch'io solìa*, in aggiunta alle considerazioni che l'autore fa circa la differenza tra nobiltà di sangue e nobiltà spirituale.

In questo trattato, infatti, Dante affronta ancora una volta il tema dell'amore, analizzandolo da punti di vista differenti rispetto a quelli degli altri trattati. Seguendo il grande modello dell'*Etica Nicomachea* di Aristotele, affronta le varie disposizioni d'animo dell'uomo. Si è rilevato come Dante cambi il ritmo e il modo di affrontare le questioni proposte, strutturando il quarto trattato

come una vera e propria *quaestio* filosofica in cui illustrare le tesi relative al tema discusso, la nobiltà, confutare quelle meno congeniali e al tempo stesso proporre sue interpretazioni corrette sul tema. La struttura parrebbe quella di un vero e proprio sillogismo, in cui sono perfettamente riconoscibili alcuni temi tipici che lo stesso autore avrà modo di affrontare anche nella *Commedia*, soprattutto nell'ultima cantica, quella che, per struttura e contenuti, richiama la trattazione di grandi temi morali e di vere e proprie questioni filosofiche.

All'interno di questa trattazione, e in capitoli ravvicinati tra loro, troviamo le due occorrenze che ci interessano: una dell'aggettivo *timido* e una del sostantivo *timiditate*, che costituisce un *hapax* nel corpus dantesco. Le due occorrenze sono nel capitolo XIII e XVII del quarto trattato.

In merito alla prima occorrenza, nel capitolo XIII del IV trattato, Dante inizia ad affrontare i temi tipici dell'intero trattato, partendo da «lo desiderio de la scienza»¹²⁹ di cui parla proprio all'inizio del capitolo, aggiungendo anzi che l'uomo si trova di fronte a svariati desideri di conoscenza, e una volta affrontato uno, può dedicarsi alla scienza successiva. Si spiega così l'attenzione da parte del poeta ai vari stati d'animo dell'uomo, di cui fornirà un vero e proprio elenco a partire da questo capitolo e nei capitoli successivi che, come detto, lo vedrà procedere per veri e propri sillogismi.

Non è un caso, poi, che proprio in questo capitolo siano presenti dei riferimenti, ancora una volta, all' *Etica Nicomachea* di Aristotele e ad un'altra grande fonte che il poeta non ha mai omissa di ricordare, San Paolo, citato nel nono paragrafo in riferimento alla lettera ai romani, proprio nel comportamento dell'uomo, che deve sì sapere, ma con misura.¹³⁰ Dante condanna la ricchezza, sostenendo che il possesso di ricchezze è dannoso e l'unico modo per fuggirne è la ricerca della scienza. Per Dante, infatti, «la loro possessione [di ricchezze] può essere dannosa per due ragioni»¹³¹: la prima che è ragione di male, in quanto fa il possessore *timido* e odioso, in quanto rende la persona troppo vigile sui propri beni, con la conseguenza che la persona stessa è

¹²⁹ Inglese, 1993, pag. 268.

¹³⁰ Mi riferisco al passo «E però Paulo dice: «Non più sapere che sapere si convegna, ma sapere a misura»».

¹³¹ Inglese, 1993, pag. 271.

eccessivamente impegnata sulla conservazione di questi; l'altra ragione è invece una privazione di bene, in quanto il possessore di ricchezze solitamente non le elargisce e non fa così del bene al prossimo. Dante fa quindi riferimento alla condizione dei mercanti, che vengono additati come colpevoli, proprio per il loro eccessivo attaccamento alle ricchezze, che li rendono inquieti poiché da un momento all'altro possono essere perdute.

L'immagine è molto forte e Dante si serve di un altro grande riferimento, inserendo un passo della *Farsalia* di Lucano che riguarda proprio la povertà, che viene elogiata.¹³²

La seconda occorrenza è invece inserita nel capitolo XVII del quarto trattato: in questo capitolo Dante riprende il commento della canzone dal verso 81, nel momento in cui viene citata l'opera del filosofo Aristotele. In questo capitolo Dante ripercorrerà ogni singola virtù, partendo dalla fortezza, a cui oppone proprio il sostantivo *timiditate*, una forma diversa della parola qui analizzata, che Dante utilizza solo nel *Convivio*.

Per una questione di vicinanza, rispetto agli argomenti trattati e al significato del lemma in queste due occorrenze, la trattazione di queste ultime sarà unificata, eccezion fatta per l'opera, la parafrasi e l'apparato critico che saranno inseriti separatamente.

6.2.1 Il contesto

Convivio, Trattato IV, XIII, 11

Cagione è di male, chè fa, pur vegliando, lo possessore timido e odioso. Quanta paura è quella di colui che appo sé sente ricchezza, in camminando, in soggiornando, non pur vegghiando ma dormendo, non pur di perdere l'avere ma la persona per l'avere! Ben lo sanno i miseri mercatanti che per lo mondo vanno, che le foglie che 'l vento fa menare, li fa[n] tremare quando seco

¹³² Il riferimento a Lucano crea ulteriori spunti di riflessione. Si è spesso parlato delle fonti di Dante, di tutti gli studi che egli ha avuto modo di affrontare: tra questi va senz'altro inserito Lucano, che Dante inserisce tra i cinque grandi poeti che incontra nel limbo dell'*Inferno*, cerchia nella quale lo stesso Dante pare iscriversi di diritto già nella trattazione del canto.

ricchezze portano; e quando senza esse sono, pieni di sicurtade, cantando e ragionando fanno lo cammino più breve.

6.3.1 Apparato critico

58: *far(e) pur* Vb L⁶ Mc¹ Mgl Pr, L, Can Ott Pn Vg²; *vogliendo* L⁶ Mc¹ Mgl Pr, Can

59: *che à(e) possente* L⁶ Mc¹ Mgl Pr, Can, *che appresso sé sente* Vg² (a sé) Bo

63: *li fa tremare* X; *ricchezza* β + Cap

64: *cantando e sollazzando* β + Cap

6.4.1 Parafrasi

La ricchezza è causa di male perché, anche quando si è svegli, fa il possessore timido e odioso. Quanta paura c'è in colui che, quando cammina, ha con sé la ricchezza, [ed ha paura] anche nello stare fermo, non solo quando è sveglio ma anche quando dorme, [si ha paura] non solo nel rischio di perdere ciò che si ha, ma nel perderlo rischiando di perdere la persona per qualche ricchezza in più! lo sanno bene i commercianti miseri che vanno per il mondo: il vento che muove le foglie fa tremare loro allo stesso modo, quando portano con sé ricchezze; mentre quando sono senza di queste sono pieni di sicurezza, cantano e conversano, facendo più breve il cammino.

6.2.2 Il contesto

Convivio, Trattato IV, XVII, 4

Queste sono undici vertudi dal detto Filosofo nomate. La prima si chiama Fortezza, la quale è arme e freno a moderare l'audacia e la timiditate nostra nelle cose che sono corruzione della nostra vita. La seconda [si] è Temperanza, che è regola e freno della nostra gulositate e della nostra superchievole astinenza nelle cose che conservano la nostra vita. La terza si è

Liberalitade, la quale è moderatrice del nostro dare e del nostro ricevere le cose temporali.

6.3.2 Apparato critico

24: *nominate* Cap Bo

25: *freno ad amoderare* L⁶ Mc¹ Pr; *l'audacie* Ott Pn R² R³ Vg² (*auld-*)

26: *correzione* X

27: om. *si* X

6.3.3 Parafrasi

Queste sono undici virtù così nominate dal detto filosofo (Aristotele). La prima è la fortezza, la quale è una corazza e protezione per moderare l'audacia e la timidezza nostra nelle cose che costituiscono un pericolo per la nostra vita. La seconda si chiama temperanza, che è regola e protezione nei confronti della nostra golosità e della nostra esagerata astinenza nelle cose che conservano la nostra vita (nutrirsi e l'atto stesso di conservare la specie). La terza è la liberalità, che è moderatrice del nostro dare e del nostro ricevere le cose terrene.

6.4 La parola timido nelle occorrenze

Dante appare, in queste due circostanze, legato ad un significato molto più vicino a quello del latino, piuttosto che ai significati che lui stesso contribuirà a valorizzare.

Nel primo caso, quello del capitolo XIII, lo suggerisce lo stesso accostamento tra *timido* e odioso, riconducendo la parola ad un significato senz'altro negativo: il contesto suggerisce l'accezione che dobbiamo dare a questa prima occorrenza, con la successione di termini come «cagione di male», «timido», «odioso» e, all'inizio della frase successiva, una parola come «paura».

Letteralmente, come visto, la frase può essere sciolta con un significato negativo: il possessore di ricchezze diventa *timido* e odioso, anche se è vigile, e per questo il suo possesso è causa di male. Rispecchierebbe perfettamente la resa di *timido* con un significato tipico dei primi volgarizzamenti, oltre che molto vicino al suo stesso significato che gli veniva attribuito dai latini. È il caso delle già citate occorrenze di *timido* che precedono quelle di Dante, nei volgarizzamenti di Bono Giamboni. In un caso, quello del *Fiore di rettorica*, si leggeva «*timida* o avara»¹³³, nell'altro, quello dell' *Arte della guerra di Vegezio*, si leggeva «arditi, o vero *timidi*»¹³⁴. Nel primo caso troviamo la parola «*timida*» messa in relazione ad «*avara*», come fossero termini sinonimici. Nel secondo caso, invece, «o vero» stabilisce un'antitesi tra «arditi» e «*timidi*». Il primo caso, soprattutto, è simile a quello che troviamo nel *Convivio*, in cui Dante rende simili «*timido* e odioso»¹³⁵.

Si può dire lo stesso per la seconda occorrenza, in questo caso il *timiditate*, di cui abbiamo ricostruito la storia e la successiva fortuna, inserito ancora una volta in un contesto che rimanda a situazioni negative: la fortezza, opposta in questo caso all'audacia, intesa anch'essa nell'accezione negativa del termine e del comportamento, e alla timidezza, che è tipica del comportamento dell'uomo e che genera la corruzione della vita stessa. Infatti, nei dizionari si fa riferimento a questo *timiditate* per spiegare che, in questo caso, il significato del termine è di «titubanza, esitazione, incertezza; eccessiva prudenza nel prendere un'iniziativa, nel compiere un'azione, talvolta per mancanza di coraggio o viltà d'animo» (*GDLL*, p. 1038).

In entrambi i casi, quindi, l'utilizzo che ne fa Dante è di opposizione ad atteggiamenti retti e giusti, rendendo i due termini simili nel loro significato, ma al tempo stesso opposti a tutta la molteplicità di significati con cui vengono utilizzati nella *Commedia*.

In tutti e due i casi, come detto, sembrerebbe un utilizzo del termine molto più affine al suo significato dal latino, ancora distante rispetto all'evoluzione che

¹³³ Speroni, 1994.

¹³⁴ Fontani, 1815.

¹³⁵ Inglese, 1993, pag. 271.

avrà all'interno della poetica dantesca. Il richiamo ai primi volgarizzamenti, di cui si è trattato nel capitolo introduttivo, appare evidente.

L'ipotesi è quella che, forse proprio a causa di un continuo riferimento alle fonti che nel *Convivio* l'autore è costretto a fare direttamente (mentre, al contrario, nella *Commedia* le stesse fonti compaiono, ma non vengono quasi mai citate direttamente), l'utilizzo di *timido* sia molto vicino al valore che il lemma aveva nella lingua e nella letteratura latina, in cui erano scritte la quasi totalità delle fonti di Dante, vicino ai primi volgarizzamenti e al tempo stesso lontano all'utilizzo che ne fa nella *Commedia*.

6.5 Problemi ecdotici

Gli unici problemi ecdotici rilevanti sono da segnalare per la prima occorrenza, del capitolo XIII, in merito alla frase che contiene la parola *timido*: il ramo α dei manoscritti, che comprende i manoscritti più importanti della tradizione del *Convivio* ed è contrapposto al ramo β , che pure comprende un buon quantitativo di manoscritti di cui alcuni editori accettano alcune lezioni, riporta, per il paragrafo indicato, «far pur vegliando lo possessore timido e odioso», in luogo della versione corretta «ché fa, pur vegliando, lo possessore timido e odioso». La versione tradita dal ramo α dei manoscritti comporterebbe un errore di significato, visto che in questo caso vorrebbe dire che la ricchezza è cagione di male a fare, pur vigile, il possessore timido e odioso. La lezione è poi corretta dai manoscritti **Ash**, **Mc**, **R¹** e **R²**. Questi quattro codici, pure appartenenti al ramo α della tradizione manoscritta, apportano delle modifiche direttamente in sede di copiatura, a dimostrazione di un errore di cui gli stessi copisti si erano evidentemente accorti.

Sempre in merito a questo punto dell'opera, viene accettato dagli editori, e quindi dall'edizione di Brambilla Agno, la variante minoritaria *pur vegliando*, che richiama il gerundio inserito poco dopo nel testo dantesco. In questo caso, in realtà, la maggior parte dei codici riporta la lezione *pur vogliendo*, ma la prima viene scelta proprio per la presenza, nella frase successiva, della locuzione *non pur vegghiando*. Questi due gerundi vengono intesi come diversi

tra loro: «conserviamo pur vegliando e intendiamo ‘pur vigilando’. La differenza di significato fra questo gerundio e quello che viene subito dopo («non pur vegghiando ma dormendo») potrebbe essere sottolineata dalla differenza della forma»¹³⁶

¹³⁶ Brambilla Ageno, 1995, p. 345.

BIBLIOGRAFIA

Barbi 1944 = M. Barbi, *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, con il commento di Tommaso Casini, 6° ed. rinnovata e accresciuta a cura di, Firenze, 1944.

Battaglia 1962-2002 = S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, 1962-2002, p. 1037-38.

Battisti, Alessio 1950-57 = C. Battisti, G. Alessio, *Dizionario etimologico italiano*, Firenze, 1950-57.

Bernardoni 1842 = F. Ceffi, *Epistole eroiche di Ovidio Nasone volgarizzate*, a cura di G. Bernardoni, Milano, 1842.

Bosco, Reggio 1979 = U. Bosco, G. Reggio, *La Divina Commedia*, a cura di, Firenze, 1979.

Brambilla Ageno 1995 = *Convivio*, a cura di F. Brambilla Ageno, vol. II, Firenze, 1995.

Campanelli = M. Campanelli, *Le sentenze contro i Bianchi fiorentini del 1302*, in "Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo", CVII, 2005, pp. 187-377.

Chiavacci Leonardi 1991-1997 = A. M. Chiavacci Leonardi, *Dante Alighieri, La Divina Commedia – Paradiso*, Milano, 1991-1997.

Ciani, Rodighiero 2008 = M.G. Ciani, A. Rodighiero, *Orfeo. Variazioni sul mito*, Venezia, 2008.

Contini 1964 = F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di G. Contini, Torino, 1964.

Cortellazzo, Zolli 1988 = M. Cortellazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, V, Bologna, 1988, p. 1339.

Crespi 1927 = *F. Stabili (Cecco d'Ascoli), L'Acerba*, a cura di A. Crespi, Ascoli Piceno, 1927.

Cropp 1975 = G. Cropp, *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève, 1975.

De Mauro 1993^a = T. De Mauro, *Lessico di frequenza dell'italiano parlato*, Milano, 1993, p. 382.

De Mauro 1993^b = T. De Mauro, *GRADIT: Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, 1993, p. 4907.

Eco 2002 = U. Eco, *Sulla letteratura*, Milano, 2002.

Fontani 1815 = *Bono Giamboni, Arte della guerra di Vegezio Flavio volgarizzata*, a cura di F. Fontani, Firenze, 1815.

Forcellini E. 1864 = *Totius Latinitatis lexicon*, Bologna, Ristampa 1864, p. 733.

GAVI = *Glossario degli antichi volgari italiani*, Perugia, 2000, vol. 17⁴, p. 111, a cura di G. Colussi.

GDLI = *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, Torino, 1962-2002, p. 1037-38.

Inglese 1993 = *Dante Alighieri, Convivio*, a cura di G. Inglese, Milano, 1993, pag. 44.

Inglese 2002 = G. Inglese, *Dante: guida alla Divina Commedia*, Roma, 2002.

Inglese 2007 = G. Inglese, *Commedia, Inferno*, Roma, 2007.

Inglese, Carrai 2010 = G. Inglese, S. Carrai, *La letteratura italiana nel medioevo*, Roma, 2010, p. 181.

Inglese 2011 = G. Inglese, *Commedia, Purgatorio*, Roma, 2011, pag. 219-220.

Monosini 2010 = A. Monosini, *Floris Italicae linguae libri novem. Quinque de congruentia Florentini, sive Etrusci sermonis cum Graeco, Romanoque*, ristampa anastatica, Roma, 2010.

Moroni 1972 = *G. Leopardi, Zibaldone di pensieri*, a cura di A. M. Moroni, Milano, 1972.

Nannucci 1845 = *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitori Comoediam Commentarium [...]*, Ed. di V. Nannucci, Firenze, 1845.

OVI = Opera del Vocabolario Italiano, <http://artfl-project.uchicago.edu/content/ovi-search-form>

Parodi 1921 = E. G. Parodi, *Le opere di Dante: testo critico della Società dantesca italiana*, Firenze, 1921.

Peirone = L. Peirone, *Questionario di tenzone* in “Tenzzone. Revista de la Asociación Complutense de Dantologia” VII (2006), pp. 201-202.

Petrocchi 1994^a = G. Petrocchi, *Itinerari danteschi*, Milano, 1994, pp. 95-118.

Petrocchi 1994^b = G. Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Firenze, seconda ristampa riveduta, 1994, pp. 291-292.

Petrobono 1946 = L. Petrobono, *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, Torino, 1946.

Porena 1981 = *La Divina Commedia di Dante Alighieri*, commentata da M. Porena, Bologna, 1981.

REW = F. Diez, poi W. M. Lübke, *Romanisches Etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1972, p. 724.

Romanò 1955 = A. Romanò *Il codice degli abbozzi di Francesco Petrarca*, Roma, 1955.

Rossi 1990 = *Le Chiose Ambrosiane alla Commedia*, edizione e saggio di commento a cura di L. C. Rossi, Pisa, 1990.

Santagata 2012 = M. Santagata, *Dante – Il romanzo della sua vita*, Milano, 2012.

Sapegno 1968 = *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, Firenze, 1968.

Scarabelli 1866-67 = *Comedia di Dante degli Allaghieri col commento di Jacopo della Lana bolognese* (commento 1324-1328), a cura di L. Scarabelli, Bologna, 1866-67.

Speroni 1994 = *Bono Giamboni, Fiore di Rettorica*, a cura di G. B. Speroni, Pavia, 1994, p. 46.

Torri 1827-29 = *L'Ottimo Commento della Divina Commedia*, ed. di A. Torri, Pisa, 1827-29.

Vandelli 1929 = *La Divina Commedia col commento scartazziniano*, rifatto da G. Vandelli, Milano, 1929.

MANOSCRITTI CITATI

Si prende come riferimento il testo della *Commedia* fissato da Petrocchi nel 1967. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, chiarisce la scelta dello studioso: limitare la *recensio* ai testimoni più antichi, anteriori alla data cruciale del 1355. Questa data segna, infatti, uno spaccato nella tradizione della *Commedia*, permettendoci di distinguere i manoscritti dell' "antica vulgata", anteriori a quella data e anteriori all'intervento di Boccaccio, dai manoscritti di vulgata posteriore, condizionata dall'intervento da copista-editore del Boccaccio stesso. Della cosiddetta "antica vulgata" si contano un totale di ventisette manoscritti, di cui tre frammenti, riscontrati con altri sei manoscritti trecenteschi scelti tra i più significativi.

Il lavoro del Petrocchi ha tenuto conto delle contaminazioni, occorse fin dalle origini, alla tradizione del testo, nella consapevolezza che l'intervento del Boccaccio, e quindi la tradizione successiva al 1355, abbia determinato un inquinamento irreversibile. La scelta dei manoscritti ha così determinato la possibilità di procedere a collazioni integrali, potendo allestire un testo credibile, con un apparato rappresentativo di tutti i filoni principali della tradizione.

Lo *stemma codicum* del Petrocchi individua due archetipi, riconducibili all'originale **α** fiorentino e **β** settentrionale: dal primo si diramano tre famiglie, **a b c**. Fanno parte di **a** i manoscritti **Triv** e **Mart**. Il ramo **b** è rappresentato da **Ash, Ham, Co, Ga**; mentre il ramo **c**, di attestazione più recente, è costituito da un numero maggiore di manoscritti, come **Parm, Pr, Ga, Vat, Cha**, dai quali sono staccati i codici del cosiddetto "gruppo dei Cento" (dal **Ga**) e l'edizione boccacciana (dal **Vat**).

Dall'archetipo **β** dipendono i rami **d** ed **e**, dal primo deriva esclusivamente il manoscritto **La**, che pure rivela contaminazioni con l'archetipo **α**; dal secondo ramo, invece, dipendono i manoscritti **Mad**, **Urb**, **Rb**.

Il manoscritto **Urb**, di area settentrionale, è tra i più autorevoli dell'intera tradizione, spesso unico testimone della lezione originale, e spesso concorda con il manoscritto **Triv**, di area fiorentina. Petrocchi, sotto il profilo linguistico, riconobbe l'eccellenza del **Triv**, al quale accorda una fiducia critica, nel momento in cui tiene conto, per alcune scelte, di altri testimoni di area toscana, più affidabili dal punto di vista linguistico, e probabilmente più vicini ad alcune forme quasi certamente originarie.

Ash = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnhamiano 828. Codice databile intorno al 1335, di area toscana.

Cha = Chantilly, Musée Condé, 597. Il codice ha una datazione tra il 1327 e il 1328, area toscana.

Chig = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigiano L VI 213. Il codice, già riunito, come storia, nel Chig. L V 176 da De Robertis, è di area Toscana e la datazione è indicata tra il 1363 e il 1336.

Co = Cortona, Biblioteca Comunale e dell'Accademia Etrusca, 88. Il codice, di area fiorentina, è datato nell'ultimo quarto del Trecento.

Eg = Londra, British Museum, Egerton 943. Databile intorno alla metà del XIV secolo è di area settentrionale, più precisamente in una lingua attribuibile a zone del padovano e dell'Emilia.

Fi = Napoli, Biblioteca Oratoriana dei Girolamini, 4 20.

Ga = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, fondo principale (Plutei), Gaddiano 90 sup. 125, del 1347. Anch'esso di area toscana, è però mutilo in molte parti; l'autore è Francesco di ser Nardo (autore anche del codice Triv nell'insieme del cosiddetto "gruppo dei cento", cento manoscritti provenienti dalla medesima copiatura che presentano varie contaminazioni).

Gv = attualmente a Firenze, Biblioteca dei marchesi Venturi Ginori Lisci, 46. Codice d'area toscana, forse fiorentina, del 1338, contiene solo il Paradiso.

Ham = Berlino, Deutsche Staatsbibliothek, Hamilton 203. Il codice, anch'esso di area toscana, è del 1347.

La = Piacenza, Biblioteca Comunale Passerini Landi, 190. Codice di area settentrionale, più precisamente della zona di Genova, trascritto nel 1336 e rivisto e corretto intorno alla metà del XIV secolo.

Lau = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, fondo principale (Plutei), 40 26. Area toscana, metà del XIV secolo.

Laur = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, fondo principale (Plutei), 40 22. Di area toscana, scritto nel 1355.

Laur. = Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, fondo principale (Plutei), tranne i cdd. Santa Croce 26 sin. I (LauSC), 40 16 (Lau), 40 22 (Laur), Gaddiano 90 sup. 125 (Ga). Di area toscana, databile alla metà del XIV secolo.

Lo = Belluno, Biblioteca del Seminario, 35. Databile nella seconda metà del XIV secolo.

Mad = Madrid, Biblioteca National, 10186. Di area settentrionale, probabilmente ligure, del 1354.

Mart = Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, Aldina AP XVI 25. Di origine fiorentina, si tratta del più antico manoscritto databile della *Commedia*, conosciuto indirettamente attraverso un'esemplare dell'Aldina, su cui venne scritto a margine alcune lezioni diverse presenti sul codice originario, trascritto nel 1330-31.

Pa = Parigi, Bibliothèque Nationale, fonds italien 538. Il manoscritto, di origine settentrionale, fu copiato a Bergamo nel 1351.

Parm = Parma, Biblioteca Palatina, Parmense 3285. Di area toscana, copiato intorno alla metà del XIV secolo.

Po = Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 313. Anch'esso tra i più antichi, risalente all'incirca al 1330, area fiorentina.

Pr = Parigi, Bibliothèque Nationale, fonds italien 539. Di area toscana, databile alla metà del XIV secolo.

Rb = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1005, e Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG XII 2. Area settentrionale, precisamente bolognese, trascritto intorno al 1340. La collocazione in due Biblioteche differenti è dovuta alle origini stesse del manoscritto, sempre smembrato in due parti: nella Riccardiana è contenuto l'Inferno e il Purgatorio; nella Braidense il Paradiso.

Ricc = Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1010. Area settentrionale, fine XIV secolo.

Triv = Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico Civico e Trivulziana, 1080. Di area fiorentina, trascritto nel 1337 da Francesco di ser Nardo.

Tz = Milano, Biblioteca dell'Archivio Storico Civico e Trivulziana, 1077.

Urb = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urbinate latino 366. Codice di area settentrionale, precisamente di zona emiliano-romagnola, del 1352.

Vat = Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vaticano latino 3199. Codice di area toscana, databile tra il 1351 e il 1353. Copia 'illustre' essendo passata, secondo alcuni riferimenti, nelle mani di Boccaccio, Petrarca e Bembo.

RINGRAZIAMENTI

Giunto al termine di questo percorso finale del triennio, desidero ringraziare tutti coloro che, nel corso degli anni, hanno contribuito al raggiungimento di questo importante obiettivo.

In primo luogo ringrazio il mio Relatore, Prof. Roberto Rea, che nel corso dei mesi non ha mai fatto mancare la sua disponibilità nel confrontarsi su ogni singolo aspetto della tesi e nel mirare a raggiungere un risultato più che soddisfacente nella realizzazione di questo progetto.

Ringrazio i docenti della mia facoltà, grazie ai quali, alla fine di questo percorso, mi ritengo estremamente arricchito in ogni insegnamento ricevuto e in una ritrovata passione per le materie umanistiche e per l'universo dantesco.

Ringrazio con affetto i miei genitori, che mi hanno insegnato a guardare con fiducia ed ottimismo ai traguardi della vita; li ringrazio per questo ed altri insegnamenti e per non avermi mai fatto mancare il loro appoggio e il loro interesse. Ringrazio mia sorella Manuela, per quanto possa essere riduttivo definirla semplicemente tale, per aver permesso un confronto sempre leale in ogni dubbio e osservazione inerente questo percorso.

Desidero ringraziare specialmente la mia fidanzata, Alice, per aver sempre rinnovato il suo sostegno e per essermi sempre stata vicina, disponibile al confronto e all'affettuosa comprensione.

Ringrazio, infine, i miei amici: quelli di sempre, con i quali condivido un nuovo traguardo dei tanti che abbiamo già vissuto nella nostra vita; e quelli di questi anni, con i quali ho giornalmente condiviso quest'enorme esperienza formativa del triennio universitario.