

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA
“TOR VERGATA”

MACROAREA DI LETTERE E FILOSOFIA



CORSO DI LAUREA IN LeFiLing

Letteratura italiana, Filologia moderna e Linguistica

TESI DI LAUREA IN

Filologia della Letteratura Italiana

TITOLO

Il lemma ‘vergogna’ nella Commedia di Dante

Relatore

Chiar.mo
Prof. Roberto Rea

Laureando:
Leonardo Vacca

Correlatore:

Chiar.mo
Prof. Sergio Marroni

Anno Accademico
2015/2016

INDICE

I – Il termine <i>vergogna</i>	4
II – ‘Vergogna’ nella riflessione filosofica e teologica.....	15
III – Il termine <i>vergogna</i> in Dante	31
1. Inf, I – 79-81	37
2. Inf, III – 79-81.....	42
3. Inf, XVI – 124-126	45
4. Inf, XVII – 88-90	49
5. Inf, XXIV – 130-132.....	53
6. Inf, XXVI – 4-6.....	57
7. Inf, XXX – 133-135	61
8. Inf XXX, 142-144	64
9. Inf, XXXII – 34-36	68
10. Pg, VI – 88-90.....	72
11. Pg, VI – 115-117	75
12. Pg, XI – 133-138.....	79
13. Pg, XVI – 118-120.....	82
14. Pg, XX – 61-63	85
15. Pg, XXVI – 79-81	88
16. Pg, XXX – 76-78	91
17. Pg, XXXI - 43-45.....	94
18. Pg, XXXI – 64-66.....	97
19. Pg, XXXIII – 31-33	100
20. Pd, I – 28-30.....	103
21. Pd, XVII – 124-126.....	107
22. Pd, XVIII – 64-66	111
23. Pd, XXIX – 82-84	115
IV – Conclusioni	119
BIBLIOGRAFIA	126
MANOSCRITTI CITATI	129
RINGRAZIAMENTI.....	134

I – Il termine *vergogna*

Il termine italiano *vergogna* è «esito popolare del latino *verecundia(m)*» [DELI, p. 1426]. Un percorso più dettagliato circa la storia della parola e del suo utilizzo nei volgari italiani dei primi secoli verrà intrapreso nei paragrafi successivi.

Riguardo l'etimo latino, il dizionario storico di riferimento, il *Totius Latinitatis Lexicon* di Egidio Forcellini, testimonia che le prime attestazioni della parola risalgono ad iscrizioni che già contenevano l'aggettivo in tutte le sue canoniche forme, con il maschile *verecundus*, il femminile *verecunda*, e il neutro *verecundum*. Queste forme a loro volta derivano dal verbo *vereor* con il significato di «temere, rispettare», con l'aggiunta del suffisso '-cundia', utilizzato con significato attivo che denota particolari capacità o inclinazioni.¹

Il campo semantico della parola ricopre una serie di significati. La *vergogna* propriamente detta viene individuata in molti esempi ciceroniani. Il primo di questi è tratto dalle *Partitiones oratoriae* (23, 79), in cui l'autore spiega che «custos virtutum omnium, dedecus fugiens laudemque maxime consequens, verecundia est», in cui la vergogna viene elevata a guardiana di tutte le virtù. Ancora Cicerone attesta un significato più specifico di *vergogna*: «verecundia alicuius rei est timor et fuga», con un esempio tratto dalle *Tusculanae disputationes* (V, 26, v. 79): «nec vero illa sibi remedia comparavit ad tolerandum dolorem, firmitatem animi, turpitudinis verecundiam».

¹ Cfr. Forcellini, 1864, p. 947

Il Forcellini (d'ora in poi *TLL*) riporta che l'aggettivo è stato registrato con una oscillazione di forma tra *verecundus* o col dittongo *veraecundus*, un comportamento che si verificherà successivamente anche con il passaggio al sostantivo. Queste forme e le iscrizioni prima citate sono state individuate in alcune iscrizioni come Giuter. 872.14: «scribitur *veraecundus*, cum diphth. in secunde, in *Inscr.* apud Giuter. 872.14»; e riportate anche in Mommsen (n.2522).

Forcellini annota inoltre che esiste un altro tipo di *verecundia*, quella «alicuius personae vel rei, seu adversus aliquem, quae habetur propter eius dotes singulares, reverentia, respectus», quindi col significato italiano di «rispetto, riverenza, riguardo», che amplia non poco l'accezione precedente. In questo caso specifico l'esempio è tratto da Quintiliano: «ne autorem ponam, verecundia ipsius facit» (6, 3). Ulteriori significati sono quelli propri della sfera del pudore, e anche in questo caso l'esempio è tratto da Quintiliano: «invitus meherecule dico, ipsam verecundiam, vitium quidem, sed amabili set quae virtutes facillime generet, esso interim adversam oratoriam artem capessentibus [...]» (12, 5). Forcellini annota, inoltre, che in alcuni casi la vergogna viene totalmente sovrapposta al pudore, con una differenza che riguarda esclusivamente il giudizio su un particolare comportamento, che può essere positivo o negativo. Il Forcellini specifica in ogni caso che tra i significati di *vergogna* compare anche quello di 'timidezza' o 'discrezione'. Probabilmente la definizione del lemma più completa e fortunata è quella fornita da Cicerone nel *De re publica* (5, 6): «verecundia, quam natura homini dedit quasi quendam vituperationis non iniustae timorem», che spiega che la vergogna, immessa nell'animo dell'uomo, proviene da un sentimento di timore nei confronti di una meritata condanna. Cicerone, stando all'esemplificazione del Forcellini, risulta essere il primo ad aver utilizzato il termine *verecundia* in tutte le sue accezioni.

Gli esiti del latino *verecundia* nelle diverse lingue romanze ci vengono riportati dal *REW*, dizionario etimologico delle lingue neolatine, che ricostruisce la diffusione dei termini sulla base delle prime attestazioni nell'area geografica corrispondente. Sotto la voce *vergonha* viene specificato il significato di «pudeur, honte, insulte», specificando l'aspetto morale del sentimento, come già mostrato nel Forcellini e come mostrano i dizionari etimologici italiani di riferimento. Ancora nel *REW*, sotto la voce *verecundia* [p. 703], viene riportato lo sviluppo del termine in tutte le derivazioni romanze, con l'italiano *vergogna*, il francese *vergogne*, il provenzale *vergonha*, lo spagnolo *verguenza* e il portoghese *vergonha*. Relativamente all'italiano, ci vengono inoltre segnalati gli ulteriori esiti in *sguerguenza* e il più moderno

gogna. Quanto al primo, occorre qui specificare che sarebbe originato da un successivo sviluppo dello spagnolo *vergüenza*, presente esclusivamente nei dialetti di area toscana.

Per il francese *vergogne* si può consultare il dizionario etimologico *FEW*, che ricostruisce lo sviluppo del termine dal latino includendo tutti gli esiti attestati. [*FEW*, p. 407]

In questi dizionari etimologici, specifici per l'area romanza o prettamente francese, la definizione corrisponde a quella che compare nei dizionari etimologici della lingua italiana, in cui viene citata la definizione già presente in Pianigiani, ovvero che la vergogna è una «perturbazione penosa e umiliante, che prova l'animo consapevole di commettere, o d'esser per commettere, o d'aver commesso alcuna cosa da riportarne disonore o avvillimento, o biasimo, o beffe. O quel sentimento penoso e umiliante che l'uomo prova dal non essergli ben riuscita un'opera, un'impresa, dall'aver errato riconoscendo egli esserne stata cagione la sua inesperienza o la sua ignoranza [...]»².

Nello studio della parola italiana *vergogna*, si può subito notare che i grandi dizionari storici individuano un'importante spartiacque sul suo significato: ad un uso più antico della parola nei primi volgari corrispondono due significati accertati già nei primi albori della poesia italiana. In un secondo momento, ma solo dal Quattrocento in poi, i significati si allargano e i campi semantici diventano tanto abbondanti da poter contenere tutti i significati che conosciamo, e utilizziamo, ancora oggi.

Nei prossimi capitoli si tornerà sullo sviluppo del lemma *vergogna* nella lingua e nella letteratura italiana e si terrà conto in particolare dell'aspetto morale del sentimento, con specifico riguardo all'uso di *vergogna* nel

² Pianigiani, 1907, pp. 1518-19. Il dizionario di Ottorino Pianigiani, pur superato visto il successivo grande sviluppo di nuovi e più aggiornati dizionari etimologici, è spesso preso come riferimento nella formulazione delle definizioni dei vari lemmi presenti. In questo caso, la definizione di Pianigiani compare anche citata nel dizionario qui di riferimento, ovvero il citato *DELI* di Cortellazzo-Zolli

Medioevo, anche alla luce del dibattito che ha coinvolto filosofi e padri della chiesa.

I dizionari presi in esame, come il già citato *DELI*, il *GDLI* e il successivo dizionario dell'uso *GRADIT*, riportano, come data di prima attestazione, il 1294, con riferimento a Brunetto Latini.³

Nel passaggio da *verecundia* a *vergogna* assistiamo ad una «normale caduta della vocale interna atona e lenizzazione settentrionale di -c- in -g- e passaggio di -ndj- in -nj-»⁴.

In realtà, tornando alla storia del lemma si possono trovare attestazioni precedenti a Brunetto Latini. La prima occorrenza di *vergogna*, stando all'*OVI*, risale al 1230 con lo *Splanamento de li Proverbii de Salamone* di Girardo Patecchio «No basta ben: qi parla pur quando ie bisogna,/ki parla ben enlora, mai no tema vergogna», o ancora, con una oscillazione grafica «femena savi' e casta de marid è corona,/gadhal mat'e soperbia vergoigna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico», dove ha l'accezione negativa di 'infamia' e 'disonore'.

È comunque necessario soffermarsi sull'importanza dei volgarizzamenti, e sull'evidente differenza tra questi e i primi testi originali della nostra letteratura. Una grande parte delle prime occorrenze della parola nella nostra letteratura, con i vari significati che saranno ripresi successivamente, compaiono infatti nei primi volgarizzamenti. Con Brunetto, e nella letteratura successiva, *vergogna* inizia ad essere usato in maniera, per così dire, originale e in opere esclusive.

Hanno particolare rilievo le occorrenze nella poesia di Giacomo da Lentini, uno dei principali esponenti della scuola siciliana e padre del sonetto, cui potremmo far risalire le prime occorrenze di *vergogna* e di alcuni derivati, come *vergognoso* e *vergognare*.

³Data individuata nel *Dizionario etimologico della lingua italiana*, Cortellazzo, Zolli, 1988, p. 1426 [*DELI*]. Anche il *GRADIT* di Tullio De Mauro individua nel 1294 la data di prima attestazione del lemma. È qui utile specificare che il lemma ancora non compare nel *TLIO - Tesoro della Lingua Italiana delle Origini*.

⁴Devoto, 1966, p. 454.

Le medesime ricostruzioni del passaggio da *verecundia* a *vergogna* sono registrate in Rohlfs, 1966-1970, p. 70, 140, 276, che pure non aggiunge ulteriori elementi significativi.

Sono quattro, in totale, le occorrenze di *vergogna* e corradicali nell'opera del Notaro, distribuite in tre canzoni e un sonetto: *vergognoso* al verso 16 della canzone *Meravigliosa-mente*; *vergognare* al verso 15 della canzone *La 'namoranza-disiosa*; *vergogna* negli ultimi due casi, ovvero al verso 53 della canzone *Un disio d'amore sovente* e al verso 12 del sonetto *Cotale gioco mai non fue veduto*.

Qui ci concentreremo sul primo caso, quello della canzone *Meravigliosa-mente*, ordinata come seconda nel corpus delle *Rime* del Notaro. Si tratta di una canzonetta centrale nell'opera del Notaro. Vale la pena ricordare che l'ordine dei componimenti nelle edizioni moderne tiene conto dell'ordine in cui i componimenti stessi appaiono nei manoscritti di riferimento. Il caso di *Madonna dir vo voglio* è emblematico in tal senso, anche per il rapporto che Dante stesso ebbe con questo componimento. Infatti, il componimento apre uno dei canzonieri più importanti della lirica pre-stilnovista, il Vaticano 3793, ed è citata come la «più alta» delle poesie siciliane nel *De vulgari eloquentia* di Dante. Questo componimento è, però, una traduzione di una canzone di Folchetto di Marsiglia, *A vos midonz, voill retrair'en cantan*, in cui Giacomo da Lentini mette in rilievo la tematica principale già espressa da Folchetto, semplificando la forma testuale della poesia e rendendola più leggera.

Se *Madonna dir vo voglio* è una traduzione, non si può dire lo stesso di *Meravigliosa-mente*, una canzonetta, così definita dall'autore proprio all'interno del componimento stesso, benché metta in risalto i temi tipici della lirica trobadorica con alcuni *topos* ben scanditi tra i versi. Il tentativo di semplificare l'approccio al tema, rispetto soprattutto ai poeti occitanici, si verifica attraverso un uso semplificato dello schema metrico e rimico: *Meravigliosa-mente* è in settenari e presenta pochi artifici metrici (soltanto due *coblas capfinidas*⁵ tra le strofe I-II porto-porti e IV-V guardo-guardo su un

⁵ Per *cobla* si intende la stanza o strofa di poesia originariamente in lingua d'Oc. Per estensione, anche nella poesia delle origini nei volgari italiani, si usa come sinonimo di strofa, soprattutto nei testi critici o di studio del testo. Le *coblas* possono essere di vario tipo, possono essere collegate tra loro attraverso espedienti metrici, come le cosiddette *coblas capfinidas*, in

totale di sette strofe). Lo stesso vale anche per la parte finale del componimento, tanto che il commiato finale non riporta variazioni rispetto allo schema metrico usato nelle strofe precedenti ed è rivolto alla canzonetta stessa.

Meravigliosa-mente presenta alcuni problemi dal punto di vista della tradizione manoscritta, tanto che i tre codici relatori riportano un ordine diverso delle strofe, imputabile alla «scarsità di legami logici a livello strutturale (palese l'autonomia reciproca di ogni singola strofa [caratteristica di tutta l'area romanza])»⁶ che ha generato, appunto, confusione nei copisti e una tradizione manoscritta non esente da errori. In questa canzone, *vergognoso* compare già nella seconda strofa:

Meravigliosa-mente, vv.10-18

*In cor par ch'eo vi porti,
pinta como parete,
e non pare di fore.
O Deo co' mi par forte.
Non so se lo sapete,
con' v'amo di bon core:
ch'eo son sì **vergognoso**
ca pur vi guardo ascoso
e non vi mostro amore.*

Già in questa stanza viene fuori il tema comune a tutta la canzone, nonché *topos* tipico della lirica trobadorica, quello dell'incapacità di parlare davanti alla donna amata, con conseguente crescita della passione amorosa. In questo caso, *vergognoso* assume un significato molto vicino a quello originario, e anche nelle altre tre occorrenze che compaiono nella poetica del Notaro, il significato del termine non si discosta molto dal significato principale ancora oggi usato. Infatti, il poeta prova così tanto amore e al tempo stesso vergogna, che preferisce osservare la sua donna di nascosto, evitando di

cui nel primo verso della strofa compare l'ultima parola (o una delle parole) presente nell'ultimo verso della stanza precedente.

⁶ Antonelli, 2008, pag. 39

palesarle il sentimento, soffrendo ma al tempo stesso aumentando la passione amorosa.

Nelle altre tre occorrenze nelle *Rime* di Giacomo, il significato dell'uso di *vergogna* e derivati è abbastanza simile a questo primo caso citato:

La 'namoranza – disiosa, vv. 9-16

*Grande arditanza – e coraggiosa
in guiderdone Amor m' à data,
e vuol che donna sia 'quistata
per forza di gioia amorosa:
ma' troppo è villana credanza
che donna deggia incominciare,
ma **vergognare**
perch'io cominzi non è mispregianza.^{7e8}*

Un disio d'amore sovente, vv. 49-54

*Per ciò vorria ch'eo l'avesse ad avere,
ed a vedere,
che di ciò nasce che mi discoraia:
(**vergogna** è a dire),
che sicuranza ormai nulla no 'nd' aia.⁹*

Cotale gioco mai non fue veduto, vv. 9-14

*Però gran noia mi fanno menzonieri,
sì 'mprontamente dicon lor menzogna,
ch'eo lo vero dirialo volontieri;
ma tacciolmi, che no mi sia **vergogna**,
ca d'onne parte amoro[so] pensieri*

⁷ Tutti i testi, o parti di testo, citati per la poetica di Giacomo da Lentini, canzoni e sonetti, sono tratti dalle versioni di Roberto Antonelli, 2008.

⁸ Antonelli, 2008, pag. 153

⁹ Antonelli, 2008, pag. 237

*intra t'è in meve com'agua in ispugna.*¹⁰

In tutti e quattro i casi citati, la *vergogna* si riferisce sempre al poeta, che la evoca in prima persona per giustificare le proprie azioni o commentare, per così dire, proprie mancanze. Infatti, nel caso della prima canzone, il poeta prova così vergogna da evitare di palesarsi – e palesare il suo amore – alla donna amata, così come avviene nel sonetto *Cotale gioco mai non fue veduto*, dove l'autore evita di rispondere a quelli che definisce *menzonieri*, sperando che questo non gli susciti vergogna. Ancora nelle altre due canzoni l'autore prova vergogna nei confronti della donna e in *Un disio d'amore sovente* inserisce un piccolo inciso, un commento, come a voler provare vergogna per ciò che sta scrivendo.

Infine, si può notare che l'aggettivo *vergognoso* viene usato come rimante. Per quanto riguarda il sostantivo, questo non è in posizione di rimante nella canzone, mentre nel sonetto troviamo *vergogna* in rima con *menzogna*. Questo riferimento ci aiuta, forse, a comprendere meglio la fortuna dell'occorrenza lentiniana già nei poeti subito posteriori, tra i quali Dante: *vergogna* è sicuramente una rima 'complicata', tant'è che, per rimanere a Dante, delle ventitré occorrenze presenti nella *Commedia*, solo nove volte compare in rima, esclusivamente con il sostantivo *vergogna* e mai con i suoi corradicali. Sappiamo che lo schema rimico utilizzato da Dante nella *Commedia* è profondamente diverso dagli schemi presenti nelle *Rime* del Notaro, siano esse canzoni o sonetti. Nella *Commedia*, infatti, si trovano tre parole in rima tra di loro, con schema alternato. Qui è interessante notare che Dante fa rimare *vergogna* per sei volte con *sogna*, ma anche per tre volte proprio con *menzogna*, il rimante che prima di lui ha usato Giacomo da Lentini, schema quest'ultimo distribuito equamente nelle tre diverse cantiche.¹¹

¹⁰ Antonelli, 2008, pag. 376

¹¹ I casi sono quelli di *Inferno*, XVI, con rimanti *sogna/vergogna/menzogna*; *Purgatorio*, XX, con rimanti *vergogna/menzogna/Guascogna*; *Paradiso*, XVII, con rimanti *vergogna/menzogna/rogna*.

Oltre al caso del Notaro *vergogna* presenta il significato di ‘turbamento’ o ‘timore’ provati per azioni pensieri e parole sconvenienti in Brunetto Latini e nelle numerose occorrenze che possiamo incontrare in Guittone d’Arezzo.

Le occorrenze di *vergogna* si registrano nei volgarizzamenti: è in uno di questi, la *Vita de’ Santi Padri* di Domenico Cavalca, anch’esso di poco anteriore a Dante o comunque contemporaneo, che troviamo un uso del termine con un significato ancora inedito, sebbene poi ripreso nella poesia successiva, da Bembo fino ai poeti del Novecento. L’accezione metonimica è quella di ‘parte degli organi genitali’, usato soprattutto al plurale: «era nudo come bestia e con foglie d’albero avea coperta la vergogna del corpo» [*GDLI*, p. 776].

Un ampliamento del campo semantico si registra a partire dal Quattro-Cinquecento: con Tasso e Boiardo si registrano nuove accezioni del lemma, a dimostrazione che la poesia successiva a Dante ha arricchito i significati di un termine.

Nel *GDLI* viene riportato, in primo luogo, l’esempio di Matteo Maria Boiardo: «non può alcuno nobile Persiano nella sua medesima famiglia punire alcuno personalmente. Grandissima vergogna è appresso di loro il mentire: e lo essere mentito è oltraggio capitale». Il dizionario, assegna un significato particolare a quest’uso specifico del lemma: «atto, comportamento o fatto o situazione deprecabile, riprovevole o anche clamoroso e umiliante che offende la morale, le leggi di convenienza o l’amor proprio o che reca disonore, discredito a chi lo compie» [*GDLI*, p. 775-776]. Questa accezione va oltre la nota tripartizione medievale tra *verecundia*, *erubescencia* e *pudore*, su cui pure ritorneremo, che è alla base delle definizioni della parola *vergogna* anche sui moderni dizionari. Alla ‘verecundia’, al ‘ritegno’ e al ‘pudore’, sono aggiunti significati più specifici che possono riguardare la medesima area semantica ma con un soggetto differente.

Infatti, a partire dall’accezione del termine già citata con l’esempio del volgarizzamento del Patecchio, e in aggiunta a quella citata con l’esempio del Cavalca, indicante l’uso del termine con riferimento agli organi genitali, questi due ulteriori significati completano il quadro semantico generale del termine,

per altro con esempi, riportati dal *GDLI*¹², che arrivano fino ai poeti del Novecento e ai contemporanei. Sempre in ambito letterario, infatti, vengono oggi riportati alcuni significati del termine che sono poi scomparsi dall'uso quotidiano, nonostante un utilizzo numeroso nella poetica: sempre nel *GDLI* troviamo numerosi esempi presenti nei primi volgarizzamenti e nei poeti anteriori a Dante, o in autori più vicini alla prosa o al racconto di cronaca. Ad esempio, una locuzione frequente è quella col significato di «coprire d'insulti qualcuno», presente già in *Storia de Troia e de Roma*, e ripreso dal già citato Cavalca: «Antenor gio in Grecia, e tutti li nobili omini de Grecia li dissero vergonia». Col Cavalca, invece, l'uso di *vergogna* o di *vergognare*, fa sì che il significato riguardi proprio un'offesa che viene fatta a qualcuno.

Oltre all'uso negativo, che accomuna il riferimento all'offesa a quello, per estensione, indicante i genitali, ma anche un uso del termine in riferimento alle violenze perpetrate ai danni della donna, si riporta ancora l'accezione «rimanere in vergogna», ovvero il senso di forte costernazione nel sentirsi umiliato e mortificato. Questo particolare significato è citato nell'opera di Giovanni della Casa: «ho pensato come gli sia venuto voglia di mentir così senza vergogna» [*GDLI*, p. 776].

Anche il verbo di riferimento, *vergognare*, riporta i medesimi campi semantici, per lo più utilizzati come estensione di significato dal sostantivo e come azione vera e propria.

Tornando agli usi posteriori, mentre quello del Boiardo è comunque incentrato sull'aspetto morale del termine, pur spostando il soggetto di *vergogna* sul sentimento suscitato in altri anche a causa di determinati comportamenti, dando così un connotato negativo al termine; l'esempio del Tasso, tratto dalla *Gerusalemme liberata*, ha un significato molto più simile a quello originale, spostando però il caso del termine, potremo dire, al vocativo. Si tratta infatti di «espressioni esclamative, per esprimere forte biasimo, indignazione, riprovazione» [*GDLI*, p. 775-776], spesso accompagnate dalle

¹² Il criterio di ordinamento delle occorrenze e dei vari riferimenti letterari presenti nei dizionari presi qui a riferimento, è un criterio che tiene conto dell'importanza della singola voce e dell'impostazione anche cronologica con cui le singole accezioni sono inserite all'interno dei dizionari stessi.

classiche interiezioni che sono poi arrivate fino ai giorni nostri, amplificando l'uso del termine soprattutto nel parlato. L'esempio, infatti, è il seguente (*Gerusalemme liberata*, I, 51): «Tatin regge la schiena, e sol fu questi / che, greco, accompagnò l'arme latine. / Oh vergogna! Oh misfatto! Or non avesti tu, Grecia, quelle guerre a te vicine?» [GDLI, p. 776].

Quest'ultimo uso, per altro affiancato da esempi tratti anche dal D'Annunzio e dal Vittorini, è molto più tipico del parlato, dell'uso moderno e contemporaneo della parola *vergogna*, spesso accompagnata da vere e proprie esclamazioni, ancora con una connotazione che tende al negativo.

In ultima istanza, vale la pena citare anche il *Grande Dizionario Italiano dell'uso*, curato da Tullio De Mauro (d'ora in poi *GRADIT*). In questo, che tiene conto del significato di una parola soprattutto in base all'uso attuale e moderno della stessa, vengono riportati i significati già noti, in aggiunta al significato per estensione che pure trova rispondenza nella poesia di Dante: «senso di imbarazzo, di soggezione dovuto spec. a timidezza» [GRADIT, p. 1002].

È proprio sul senso di 'timidezza', su cui poi torneremo, che c'è un ultimo appunto da fare. Infatti, un altro dei significati del lemma, riportato nei dizionari moderni e tratto da un esempio dantesco, è quello metonimico di «rossore che si manifesta sul viso a causa di turbamento o imbarazzo» [GDLI, p. 776]. Quest'ultima accezione, di cui parleremo più avanti poiché riferita ad un passo dell'*Inferno*, è quella che più avvicina la vergogna con la timidezza, in base esclusivamente alla reazione fisica suscitata da questi sentimenti: in particolari episodi, o momenti, entrambe queste passioni, per dirla con Dante, provocano rossore in viso poiché entrambe riconducibili ad uno stato generico di imbarazzo.

II – ‘Vergogna’ nella riflessione filosofica e teologica

La vergogna è presente nella Bibbia, in alcuni passi di Luca e nelle lettere ai Romani. Sebbene un testo come il Nuovo Testamento possa avere datazione e tradizione incerti, le lettere che Paolo di Tarso scrive ai cristiani di Roma dovrebbero risalire al I secolo dopo Cristo, e sono considerate tra le più importanti testimonianze dell’evangelista.¹³ Paolo, in *Romani* 1,16, scrive «Io infatti non mi vergogno del Vangelo, poiché è potenza di Dio per la salvezza di chiunque crede, del Giudeo prima e poi del Greco». Diverso il riferimento in Luca, 9;26: «perché se uno ha vergogna di me e delle mie parole, il Figlio dell’uomo avrà vergogna di lui, quando verrà nella gloria sua e del Padre e dei santi angeli».

Se nella Bibbia gli accenni alla vergogna sono circoscritti alle lettere di San Paolo e ai passi di Luca, il dibattito sulle passioni e le virtù medievali, che riguarderà tutto il periodo storico e sarà affrontato da numerosi teologi, permette di comprendere l’uso del termine *vergogna* e del suo significato che ne farà Dante.

I Padri della Chiesa¹⁴, fondamentali per l’interpretazione dei dettami della Bibbia e del Vangelo, furono importanti testimoni dei “primi passi” della

¹³ Non volendomi soffermare eccessivamente sui cospicui collegamenti tra il Santo cristiano e Dante Alighieri, da quest’ultimo spesso considerato nel corso della *Commedia*, è bene ricordare come la storia e la vita di Paolo di Tarso non solo furono ben note al poeta fiorentino, ma furono spesso citate all’interno delle proprie opere.

Mi riferisco, soprattutto, al II canto dell’Inferno, 31-33, e alla famosa anastrofe «Ma io, perché venirvi? O chi ‘l concede?/ Io non Enea, io non Paolo sono;/ me degno a ciò, né io né altri il crede». Il «Vas d’elezione», di cui al v. 28, ovvero lo strumento scelto da Dio, è San Paolo, l’apostolo dei Gentili, scelto per far conoscere la parola di Dio al mondo. Paolo fece un viaggio negli Inferi secondo una leggenda narrata nella *Visio Pauli*, di cui Dante probabilmente conosceva il testo (la *Visio* è databile al V secolo). Il parallelismo, grazie a questi versi, mette sullo stesso piano San Paolo ed Enea, che pure viaggiò negli Inferi, e lo stesso Dante. In questa terzina citata, Dante si chiede se il suo viaggio, al pari di quello dei due predecessori, possa essere conosciuto e se egli stesso possa essere degno di questo privilegio.

¹⁴ «Con questo nome si trovano designati, specie a partire dalla metà del secolo IV, e ancor più nelle controversie cristologiche del secolo seguente, un gruppo di scrittori ecclesiastici particolarmente autorevoli, le cui opinioni (specialmente ancorché discordanti)

Chiesa nel mondo Occidentale e Orientale, subito dopo la crisi del paganesimo che lasciò spazio alla nuova religione. Furono testimoni dei primi atti della Chiesa, della vita dei papi, e raccontarono da vicino quanto accadeva nei primissimi concili della storia.

La patristica mette spesso in contrapposizione alcune vedute, e tra queste c'è senz'altro la contrapposizione tra Sant'Ambrogio e Sant'Agostino sull'importanza della vergogna e la sua collocazione tra le passioni principali o secondarie. Questi ultimi, attivi nel IV secolo circa e spesso citati da teologi e filosofi medievali, si inserirono più volte nel dibattito sulle passioni, rifacendosi soprattutto all'*Etica Nicomachea* di Aristotele, opera che verrà qui presa in considerazione in rapporto al *Convivio* di Dante, considerate le forti relazioni che intercorrono fra queste due opere.

Il percorso intrapreso tiene conto del modello di partenza, rappresentato appunto dall'opera aristotelica dell'*Etica Nicomachea*, passa per le principali opere di Sant'Agostino e Sant'Ambrogio dove il tema viene trattato, rispettivamente la *De Civitate Dei* e il *De Officiis*, e le considerazioni scritte tra l'undicesimo e il dodicesimo secolo, da teologi e filosofi soprattutto italiani e francesi, come Bernardo di Chiaravalle, Riccardo di San Vittore, Guglielmo d'Alvenia e, infine, l'opera di San Tommaso d'Aquino, che farà una sintesi del pensiero precedente per metterlo a disposizione dei contemporanei e dei posteri, nella sua *Summa Theologiae*.

È chiaro che Dante ha avuto a disposizione tutta la trattazione precedente sul tema della vergogna, da Aristotele fino, appunto, al quasi contemporaneo Tommaso d'Aquino.

Agostino, nel XIV libro del *De Civitate Dei*, descrive in maniera precisa il nesso tra vergogna e peccato, descrivendo la scena da cui si origina il

fanno testo in materia di fede» Alberto Pincherle in Enciclopedia Treccani. Sono soprattutto Vescovi, che nel Medioevo assurgono al ruolo di Dottori della Chiesa Cattolica, alcuni dei quali entrando, di fatto, nella cosiddetta Patristica. Tra questi, alcuni sono vissuti ben prima dell'inizio del Medioevo rispetto alla datazione *ufficiale* (476 d.C.), ma sono stati riscoperti e venerati – anche come santi - solo successivamente.

concetto di vergogna: la scoperta delle nudità di Adamo ed Eva. Infatti queste, corrispondenti agli organi di generazione «che prima del peccato potevano essere mostrate e guardate senza alcun moto di vergogna [...] sono ormai diventate invereconde, devono essere nascoste alla vista e portano nel loro stesso nome (*pudenda*) il marchio della vergogna».¹⁵

Questa concezione di vergogna, nel dibattito se inserirla o meno tra le passioni principali o secondarie dell'anima, permette di collocare il concetto espresso da Agostino nel campo della passione. La vergogna, infatti, «non è un peccato ma trae origine dal peccato; è un sentimento dell'anima e come tale non riguarda il corpo, eppure proprio nel corpo trova la sua ragion d'essere».¹⁶ Così facendo, rispetto al sistema bipartito tra vizi e virtù, tra amore ordinato e amore disordinato con cui Agostino suddivideva le passioni dell'anima o i moti del corpo, parrebbe chiaro come questo *pudor* «sembra essere in effetti una vera e propria passione»¹⁷, pur non rientrando nello schema d'analisi dell'autore del *De Civitate Dei*.

Sant'Ambrogio, nel *De Officiis*, si muove su posizioni diverse. Il vescovo di Milano, infatti, elabora la sua interpretazione sulla base di una forte rilettura dell'opera di Cicerone, dalla quale riprende il nome e i contenuti. Nel suo trattato, infatti, Ambrogio definisce la *verecundia* come «*pulcra virtus et suavis gratia*, sottolineando, proprio come faceva Cicerone, il doppio ambito in cui si colloca: le azioni e le parole. Diversa dalla *pudicitia* e dalla castità, la *verecundia* ne è tuttavia la compagna indispensabile e una sorta di guardia del corpo».¹⁸ È da Cicerone che Sant'Ambrogio riprende l'idea centrale di tutta l'analisi fatta sul tema della vergogna: «a imitazione della natura che ha nascosto alcune parti del corpo umano dedite a funzioni importanti ma indecenti per la vista, l'uomo deve sottrarre allo sguardo tutto ciò che provoca

¹⁵ Casagrande, Vecchio, 2015, p.270 e segg.

¹⁶ Agostino, *De civitate Dei*, XIV, 17-20, pp. 439-443

¹⁷ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 271

¹⁸ Ambrogio, *De Officiis*, I, 18-20, pp. 25-33

vergogna, nascondendo parti intime del corpo, ed evitare qualunque riferimento verbale agli organi o all'attività sessuale».¹⁹

Anche Ambrogio, come Agostino, fa derivare la vergogna dall'ambito relativo al corpo umano e soprattutto alle sue nudità, ma diversamente da quest'ultimo, attribuisce alla vergogna e al pudore, che spinge l'uomo a coprire i propri organi sessuali, ad un impulso naturale che l'uomo segue, piuttosto che come conseguenza di un peccato.

In questo modo, questi due modelli e concetti di vergogna appaiono contrapposti: la patristica più volte ci mette di fronte a concezioni distinte su tematiche basilari, come in questo caso le passioni dell'uomo. La vergogna, per come affrontata da Agostino e Ambrogio, permetterà ai letterati del Medioevo di tornare su queste tematiche così profonde, pur avendo una base di partenza esattamente contrapposta: «da una parte una vergogna-passione, una malattia dell'anima conseguenza del peccato, nettamente distinta dalla virtù della pudicizia (Agostino); dall'altra una *verecundia* legata al corpo e al sesso ma non al peccato che, virtù essa stessa, costituisce il necessario passaggio verso altre virtù come la pudicizia e la castità».²⁰

Questa, la virtù della *verecundia*, ha come obiettivo la salvaguardia del corpo umano, la ricerca della bellezza e l'occultamento delle parti più turpi. «Virtù particolarmente adatta ai giovani», tanto che lo stesso Bernardo di Chiaravalle la definirà successivamente come virtù degli adolescenti, «essa non è certo una virtù del corpo, ma al corpo conferisce una grazia che è la manifestazione anche esteriore delle virtù interiori».²¹

In pieno Medioevo, i primi a riprendere il dibattito sulla vergogna-passione furono Riccardo di San Vittore e Bernardo di Chiaravalle. Il primo, teologo francese del XII secolo, tentò di operare una sintesi tra il pensiero di Sant'Ambrogio e quello di Sant'Agostino. Fu il primo che intraprese, o tentò di intraprendere, un percorso che provava a spiegare le origini delle passioni dell'uomo e cercava di collocarle tra i vizi e le virtù, tenendo conto dell'approccio precedente tenuto dai due padri della Chiesa.

¹⁹ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 272

²⁰ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 272

²¹ Bernardo di Chiaravalle, *Tractatus de ordine vitae*, II, pp. 562-66

La rappresentazione della serie di passioni, elencate nell'opera *Beniamin Minor*, si conclude proprio con la vergogna, chiamata *ordinatus pudor*. Già da un punto di vista lessicale, pur con qualche imprecisione dovuta al francese antico in cui è scritta l'opera e ad una difficile tradizione e traduzione del testo, ricompare il termine *pudor*, abbandonando la concezione negativa di *verecundia* presente, come visto, in Ambrogio.

Ovviamente non è possibile effettuare un'analisi completa del concetto di vergogna nel Medioevo basandosi esclusivamente sull'aspetto lessicale. È noto, infatti, che nel medioevo tre erano i termini usati per indicare la vergogna, pur con diverse sfaccettature: *verecundia*, come già visto in Ambrogio e poi ripreso in altri teologi successivi; *pudor*, più vicino al significato attribuitogli da Agostino e ripreso già in Riccardo di San Vittore e, successivamente, da Bernardo di Chiaravalle²²; ed *erubescencia*, con un significato maggiormente legato alle conseguenze che la vergogna produce sul volto di chi la patisce e presente, tra gli altri, in Pietro Abelardo, altro teologo e filosofo francese medioevale, conosciuto anche per la serie di lettere scambiate con Eloisa, e San Tommaso d' Aquino.

Tornando a Riccardo di San Vittore, questi rappresenta la vergogna con la storia di Dina, unica figlia femmina di Giacobbe. Ancora una volta è chiaro il riferimento a Sant'Agostino, che qui viene richiamato soprattutto nelle schematizzazioni tra passioni, vizi e virtù: «tutti i moti dell'anima non sono altro che manifestazioni dell'amore, il quale, volta a volta ordinato e diretto verso Dio, oppure disordinato e diretto verso se stessi, si traduce in virtù o in un vizio».²³ Per Riccardo, come fu per Agostino, la vergogna è un moto dell'anima che richiama l'amore ordinato, perché se così non fosse, se fosse cioè disordinato, non potrebbe essere virtuoso e non potrebbe altresì essere rappresentato da Dina.

²² L'incertezza biografica relativa ai due teologi non ci consente di essere precisi soprattutto sulla datazione delle rispettive opere qui prese come riferimento: *Beniamin Minor*, l'opera di Riccardo di San Vittore (in realtà, per esteso, *De praeparatione animi ad contemplationem*) sembrerebbe essere stata una delle ultime opere dell'autore, vissuto tra il 1110 e il 1173 circa. Bernardo di Chiaravalle, pur essendo vissuto qualche decennio prima (nato nel 1090 e morto nel 1153) ha composto l'opera *De laude novae militiae ad milites templi*, qui presa in esame, quasi certamente tra il 1128, anno del Concilio di Troyes, e il 1136.

²³ Riccardo di San Vittore, *Le douze patriarches (Beniamin minor)*, 419

È proprio la storia di Dina che viene assunta a simbolo del vero pudore. Non a caso Dina, come detto unica figlia femmina di Giacobbe, viene contrapposta al fratello Zabulon, simbolo dell'odio del peccato. In questo contesto occorre anche ricordare come la storia narrata nella Bibbia ha proprio a che fare con l'ambiguità di fondo cui è legato il personaggio di Dina, «un personaggio ambivalente che ben si presta a illustrare i tratti di ambiguità presenti nella nozione di vergogna».²⁴

La storia è quella di una donna che, per vergogna, preferisce non uscire di casa ma che poi, incuriosita dal mondo che la circonda e desiderosa di vederlo, esce di casa, viene seguita da un uomo che prima si innamora di lei e poi la violenta, provocando la dura reazione dei fratelli che uccidono l'uomo e i suoi compagni. Ancora una volta l'episodio qui narrato, secondo l'esegesi comune, viene utilizzato anche come monito, per le donne medievali, di non uscire di casa, proprio per i rischi che si potrebbero correre, gli stessi rischi corsi e vissuti da Dina.

Ma al di là del riferimento storico ci interessa notare come la storia di Dina rappresenti il vero e proprio passaggio tra la vergogna simbolo dell'amore ordinato ad un tipo di vergogna subito conseguenza di un atto infame, ma che costringe Dina a provare vergogna per se stessa: «la vergogna simboleggiata da Dina ha dunque come oggetto il peccato, ma non è la confusione di chi, sorpreso a peccare, teme l'infamia; non è neanche la sensazione di inferiorità e inadeguatezza di chi si riconosce povero e di umile condizione; e non è neppure il rossore tutto carnale che deriva dalla nudità fisica. [...] La vera vergogna nasce da un giudizio interno della coscienza posta di fronte alla propria peccabilità».²⁵

E ancora: «l'impulso che la spinge ad uscire si radica nel sentimento stesso della vergogna che, divenuta eccessiva, spinge l'anima a cercare sollievo alla propria tensione interiore attraverso il confronto con gli altri, [...] una curiosità [...] che si traduce in vanagloria».²⁶

²⁴ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 266

²⁵ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 265

²⁶ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 267

La forma e l'intento mistico dell'opera *Beniamin Minor* di Riccardo di San Vittore ci aiutano a capire l'importanza data alla passione della vergogna in questo autore e in quest'opera, tanto che quest'ultima è considerata un vero e proprio spartiacque della cultura medievale del XIII secolo. La vergogna viene a tutti gli effetti catalogata come una vera e propria passione, contribuendo ad un definitivo allineamento su questa posizione negli autori successivi, e viene addirittura affiancata alle sei passioni principali.²⁷ Non solo, lo spazio, il peso e la cura che vengono dati all'analisi della vergogna in Riccardo di San Vittore, non si riscontrano in nessun altro autore o opera precedente e successiva.

Altre donne, come Dina, assurte a simbolo di pudore, nella Bibbia o in trattazioni relative alle passioni e ai vizi e virtù, hanno il compito di dimostrare come proprio il pudore sia una prerogativa delle figure femminili. Infatti, «basti pensare alla Vergine Maria, prototipo della donna pudica, a partire dalla scena dell'Annunciazione, nella quale, serbando per pudore un silenzio assoluto, non risponde neppure al saluto dell'angelo. Ma è soprattutto la sposa del Cantico che incarna la virtù della *verecundia*: il rossore delle guance segnala l'umiltà del suo cuore e le conferisce una grazia che aumenta la sua bellezza».²⁸

Nell'opera di Riccardo, infine, la vergogna è descritta come una virtù indispensabile per il percorso mistico, ma la nozione che ci viene fornita non è univoca. È come se esistessero due diversi tipi di vergogna, un'alternativa tra il pudore buono e la vergogna cattiva, questi ultimi legati come sono legati passione e peccato: «la vergogna rappresentata da Dina è una confusione salutare che trattiene l'uomo dall'idea stessa del peccato, mentre il pudore colpevole è una vergogna tutta umana che impedisce di riconoscere la propria debolezza o di ammettere la colpa».²⁹

²⁷ Vale qui la pena ricordare che il numero delle passioni principali è variabile e, come visto, diverso da autore in autore. Dante, nel *Convivio*, come commento alla canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*, rifacendosi alla *Retorica* di Aristotele, ne elenca sei principali, e tra queste inserisce la vergogna: «Onde, con ciò sia cosa che sei passioni siano proprie de l'anima umana, de le quali fa menzione lo Filosofo ne la sua Rettorica, cioè grazia, zelo, misericordia, invidia amore e vergogna, di nulla di queste puote l'anima essere passionata che a la finestra de li occhi non vegna la sembianza, se per grande virtù dentro non si chiude».

²⁸ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 269

²⁹ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 269

Bernardo di Chiaravalle³⁰, invece, si inserisce in un filone lievemente diverso, che non solo fa della vergogna una delle principali virtù (comune al suo pensiero, in tal senso, quello di Alano di Lilla, teologo e filosofo francese che pone la vergogna al fianco della pudicizia, all'interno della sfera della temperanza), riscontrabile soprattutto negli adolescenti, ma ne fa un vero e proprio *topos* della letteratura medievale, soprattutto quella pastorale.

Bernardo, infatti, è noto per aver scritto una serie di trattati, ma anche sermoni, epistole o commenti, al centro dei quali vige la sua grande devozione per la Madonna. Vale qui la pena ricordare che lo stesso Bernardo, morto intorno alla metà del XII secolo e dichiarato santo dalla Chiesa Cattolica qualche decennio dopo, venne scelto da Dante per l'ultima parte del viaggio in Paradiso, come accompagnatore al posto di Beatrice. Infatti, nel XXXI canto del Paradiso, mentre Dante contempla la rosa dei beati, compare «un sene/vestito con le genti gloriose» (*Pd*, XXXI, vv. 59-60) che è proprio San Bernardo, che aiuterà il poeta a contemplare la parte più luminosa della rosa, quella in cui risiede la Vergine Maria.

Bernardo parla, così, di «un pudore che conduce al peccato e di un pudore che conduce alla gloria»³¹, posizione che verrà poi successivamente ripresa da Guglielmo Peraldo, frate lionese vissuto intorno alla metà del XIII secolo e autore di uno dei più diffusi manuali medievali di vizi e virtù, la *Summa virtutum et vitiorum*, che contrappone la «*bona erubescencia* che spinge a fuggire il peccato alla *mala erubescencia*, alimentata dall'amore del mondo, che induce a vergognarsi di compiere il bene e di fatto allontana da Dio».³²

³⁰ Tornando a parlare di Patristica propriamente detta, sebbene i Padri della Chiesa siano considerati teologi e filosofi vissuti tra il II e il VII secolo, Bernardo di Chiaravalle è considerato ultimo dei padri, per volontà della chiesa cattolica, come espresso nell'enciclica *Doctor mellifluus* di Papa Pio XII del 1953, in occasione dell'ottavo centenario della morte di Bernardo di Chiaravalle. Si rimanda alla lettura dell'enciclica, disponibile sul sito internet dell'archivio dei documenti della Santa Sede ([Enciclica Doctor Mellifluus - Pio XII](#)), per comprendere la posizione della chiesa su uno dei più importanti pensatori del Medioevo.

³¹ Bernardo di Chiaravalle, *De laude novae militiae*, XII, *PL* 182, p. 938

³² Casagrande, Vecchio, 2015, p. 270

Simili a queste, le posizioni di un altro autore del XIII secolo, David de Augusta³³, teologo tedesco, che sosteneva come la contrapposizione tra i due diversi tipi di vergogna derivasse dalla differenza di condizione della natura umana prima o dopo l'intervento del peccato, intervento che stravolge le facoltà affettive: «il pudore, che era stato dato all'uomo perché si vergognasse di compiere azioni indegne, si è trasformato, nella situazione dell'umanità decaduta, nella vergogna di confessare la propria fede e di imitare e servire Dio».³⁴

In questo modo, si arriva a delineare la posizione dei filosofi, teologi o meno, che porterà all'estrema sintesi del pensiero medievale rappresentata da San Tommaso. Numerosi testi, infatti, considerano il sentimento della vergogna non più solo verso gli altri, se stessi o Dio: la vergogna inizia ad essere una passione provata anche di fronte al sacerdote nel momento della confessione dei peccati. È la penitenza attraverso i sacramenti che spinge molti autori a riconsiderare centrale il ruolo della vergogna, non più solo come una passione dell'animo umano ma come un vero e proprio sentimento. «La vergogna che nasce dall'esigenza di rivelare il peccato al sacerdote rappresenta già una qualche forma di espiazione»³⁵, posizione già riscontrabile nel citato Pietro Abelardo.

È proprio la condizione del peccatore, costretto ad esporre, con infamia, i propri peccati, che consente la realizzazione della virtù sacramentale della vergogna: «l'efficacia del sacramento si gioca nella contrapposizione e quasi nel conflitto tra due vergogne, entrambe in qualche modo “pubbliche”: il pudore tutto umano che impedisce di rivelare a chicchessia il proprio peccato, e la salutare vergogna che accompagna la confessione della bocca fatta al sacerdote».³⁶

Si tratta, così, di una medesima attitudine psicologica, derivante da un'unica sensazione, peraltro riconducibile al senso di infamia. Quest'ultima

³³ Il nome originale dell'autore tedesco è David Von Augsburg, noto in italiano come David – o Davide – di Augusta, in riferimento al nome della città, o David de Augusta per come compare nelle prime traduzioni.

³⁴ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 270

³⁵ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 274

³⁶ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 274

condiziona il peccatore, che da un lato tenta di trattenere la propria colpa, ma dall'altro fa sì che la confessione possa essere uno strumento di efficace espiazione.

«Il meccanismo della penitenza si fonda dunque, ancora una volta, sulla possibilità di “ordinare” il moto passionale e trasformare la vergogna da impedimento della confessione a sofferenza liberatoria»³⁷; ed è proprio qui che entra in gioco la cosiddetta *erubescencia*, la terza via lessicale con cui veniva fatto riferimento alla vergogna. È proprio questa *erubescencia*, questo rossore che si manifesta sul volto di chi prova vergogna, che fornisce al sacerdote la conferma dell'avvenuto pentimento.

Anche questo è uno spunto, per i letterati e i teologi medievali, per far sì che le loro intuizioni possano divenire strumento per ammonire il popolo e al tempo stesso fornire a quest'ultimo gli insegnamenti idonei per diventare, o continuare ad essere, un ottimo cristiano. Va così a delinearsi una contrapposizione tra la vergogna negativa - messa in atto da chi tace i propri peccati davanti al sacerdote e, di conseguenza, davanti a Dio che comunque li conosce tutti - e un'infamia, destinata a manifestarsi nel giudizio finale, il giudizio universale, dove tutti i peccati verranno svelati e puniti universalmente, a maggior ragione quelli taciuti.

È proprio da questi spunti che Tommaso d'Aquino, nella *Summa Theologiae*, affronta il problema relativo alla vergogna. In un primo momento Tommaso sembrerebbe non dedicare molta attenzione al tema, tanto da non inserire la vergogna nel novero delle undici passioni principali.³⁸ Tuttavia, la vergogna è da lui considerata una sottospecie di passione, derivante dal *timor*, a sua volta derivante dall'ira, unica, tra le passioni principali, a non avere un valido opposto.

In questo senso Tommaso segue alcuni autori che proprio nel XIII secolo vennero riscoperti, e che già avevano affrontato, pur in fase embrionale

³⁷ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 275

³⁸ Come detto, l'oscillazione nel numero e nella tipologia delle cosiddette passioni principali varia da autore ad autore, di opera in opera. Per Tommaso le passioni principali si raggruppano in cinque coppie di elementi in contrapposizione tra loro: amore/odio, desiderio/fuga, piacere/dolore, speranza/disperazione e timore/audacia. A queste si aggiunge l'ira, che proprio per la sua natura di per sé contraddittoria, è priva di un opposto.

e in periodi storici differenti, un discorso d'insieme sulle passioni: si tratta di Giovanni Damasceno, teologo arabo vissuto tra il VII e l'VIII secolo, e Nemesio (conosciuto anche come Nemesio di Emèsa, l'odierno centro abitato siriano di Homs, città della quale fu Vescovo).

Qui subentra in tutta evidenza la grande distinzione, che terrà banco nel dibattito medievale e verrà recepita dallo stesso Dante, tra *verecundia* propriamente detta, ovvero un atto turpe già compiuto, e l'*erubescencia*, che interviene prima di compierlo. Tommaso si rifà a questa tradizione per tentare di capire come collocare la vergogna all'interno del suo schema sulle passioni: la tradizione precedente, come visto, oscilla tra una collocazione tra le passioni principali e una collocazione tra le passioni secondarie. Tommaso prova ad andare oltre, chiedendosi, anche in netta contrapposizione con gli autori precedenti, qui esaminati, se la vergogna fosse, o meno, una virtù.

Tommaso prova così a riscoprire il pensiero aristotelico, che proprio in questo periodo del Medioevo viene recuperato, sia da lui che da letterati e filosofi a lui contemporanei, come Alberto Magno, e subito dopo in Dante, e pone la vergogna su un gradino immediatamente più basso rispetto alle virtù, collocandola come una passione, peraltro secondaria. La stessa definizione che Tommaso ne dà, «timore del rimprovero per un atto turpe»³⁹, esclude inequivocabilmente che questa passione, pur lodevole, possa avere quelle prerogative e quelle specifiche tipiche esclusivamente delle virtù.

Gli elementi di riflessione su cui si sofferma Tommaso d'Aquino sono tutti riscontrabili nell'*Etica Nicomachea* di Aristotele, che sarà per altro un testo basilare per l'opera e la cultura dantesca (cfr. Dante nel *Convivio* e il rapporto con l'*Etica* aristotelica, nel prossimo capitolo del presente lavoro): Aristotele parte dalla distinzione tra due fondamentali termini, l'*aidòs* e l'*aidemòn*, il primo riferito al sentimento-passione in sé, il secondo riferito alla persona che lo compie.

Aristotele esclude a priori che la vergogna possa essere una virtù, mentre conferma con certezza il suo carattere passionale, dovuto proprio ai

³⁹ Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*, II, q. 144

rossori che sono manifestazione a livello fisico del sentimento. L'*aidòs* diventa così un «giusto mezzo tra due estremi viziosi, l'impudenza e la timidezza, medietà che rende quindi lodevole l'*aidemòn*, la persona pudica». ⁴⁰

Tommaso si interessa successivamente di chiarire qual è l'oggetto di questa passione, tentando di definire quali sono gli atti dei quali ci si vergogna. «La verecondia, proprio per la sua definizione di passione dell'irascibile, ha a che fare con un male difficile da evitare, che non dipende [...] dal soggetto, ma viene dall'esterno, e consiste [...] nel vituperio che un altro può infliggere». ⁴¹ La vergogna diventa, così, opposta alla gloria, non tanto nella dicotomia tommasiana precedentemente ricordata, quanto piuttosto nell'ambito in cui questa passione viene a verificarsi.

La vergogna può derivare da uno sguardo esterno, che giudica e colpisce un atto vizioso o un peccato, e in questo ambito essa «può sdoppiarsi nell'impulso che trattiene dal commettere la colpa (*erubescencia*), oppure nel moto che tende a nascondere allo sguardo altrui un'azione turpe già commessa (*verecundia*)». ⁴² Entrambe derivanti e accumulate dal timore del vituperio, queste due forme di vergogna costituiscono un difficile gioco d'equilibrio tra l'interiorità e l'esteriorità del sentimento, interiore nel momento in cui ci si riferisce ad una colpa propria, esteriore per il coinvolgimento dell'infamia altrui, giudizio temuto proveniente da chi ci guarda.

Con questo schema, anche se la vergogna si riferisce in relazione alla colpa, «in senso lato si può parlare di vergogna anche in riferimento a situazioni che non implicano una colpa, ma che nell'opinione altrui possono apparire come difetti, quali la povertà, la *ignobilitas*, la schiavitù, e persino in relazione a opere virtuose che però all'estero vengono viste come viziose». ⁴³

Andando oltre con la riflessione, Tommaso, riferendosi nuovamente ad Aristotele, tenta di effettuare un qualcosa di inedito, ovvero spiegare quali sono le persone di fronte alle quali ci si vergogna di più.

⁴⁰ Cf. Aristotele, *Etica Nicomachea*

⁴¹ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 277

⁴² Casagrande, Vecchio, 2015, p. 277

⁴³ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 278

Nuovamente, attraverso un sistema dicotomico, ci spiega che da una parte ci si vergogna di più davanti ai sapienti e ai virtuosi, perché il loro giudizio è ritenuto il più importante, dall'altra ci si vergogna di fronte ai parenti e alle persone vicine, chiaramente nel momento in cui, conoscendo le nostre azioni e i nostri caratteri, possono utilizzare questi per aiutarci ma anche per danneggiarci.

Il successivo passo, sulla scorta di quanto già comparso in alcuni autori e in alcune riflessioni di poco precedenti, è quello di stabilire quali categorie di persone sono più o meno toccate da questo sentimento, e quante ne sono escluse a priori.

Tommaso, come Aristotele, riconosce che la vergogna non è esclusiva prerogativa dei vecchi e di quanti sono estremamente virtuosi. Queste due categorie, però, beneficiano maggiormente di questa passione, non temendo il biasimo dell'esterno e non avendo nemmeno necessità di provocarlo. Al tempo stesso, gli uomini malvagi sono incapaci di provare vergogna: è il loro essere malvagi, e il commettere atti turpi, che gli impedisce di provare questo sentimento, proprio perché non si rendono neanche conto di commettere questa tipologia di atto.

Tommaso, sulla scorta di quanto stabilito da Aristotele, restituisce alla vergogna «la neutralità etica di un semplice moto passionale».⁴⁴ Nonostante questo, però, resta di difficile spiegazione il perché, per Tommaso, la vergogna possa essere un sentimento lodevole pur non essendo una vera e propria virtù.

Come detto, la vergogna viene definita una passione che è un gradino sotto alla virtù della temperanza. La vergogna, cioè, è una condizione necessaria affinché una virtù diversa, la temperanza appunto, possa instaurarsi. Così facendo, partendo dalla considerazione che Tommaso ha della vergogna come una sottospecie di timore, la vergogna dovrebbe entrare di diritto nell'ambito di una virtù come la forza, piuttosto che della temperanza, alla quale spetta il compito di moderare le passioni derivanti dall'irascibile. In questo modo, la vergogna «oppone un freno psicologico alla turpitudine, la

⁴⁴ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 278

vergogna contrasta di fatto il vizio dell'intemperanza, che rappresenta il massimo della turpitudine». ⁴⁵

Dalla definizione di vergogna Tommaso si dedica a quella di turpitudine, per poter portare a compimento il ragionamento relativo alla prima. È qui che Tommaso prova a spiegare il perché la vergogna non possa assurgere al ruolo di virtù: è proprio il riferimento alla turpitudine che impedisce a questa passione di raggiungere quello status. In aggiunta a questo, Tommaso considera la turpitudine come derivante dall'ambito dell'intemperanza: «i vizi di intemperanza, quelli cioè che derivano da un mancato controllo dei piaceri e in particolare dei piaceri più carnali, sono [...] i vizi più turpi». ⁴⁶

Rispetto alla relazione della vergogna con la virtù della forza, che frena l'ira, secondo Tommaso questa passione deve essere collegata con la temperanza, attraverso la sfera dei piaceri carnali, in particolare quelli sessuali. Proprio questo rapporto tra *verecundia* e sessualità viene chiarito nell'analisi della pudicizia. Anche quest'ultima non viene considerata una vera e propria virtù, bensì, come la vergogna, una sottospecie delle temperanza, che regola i piaceri derivanti dalla sfera sessuale.

Rispetto ad Agostino, che come visto distingueva il *pudor* dalla *pudicitia*, Tommaso spiega che «*pudicitia* viene da *pudor*, che è sinonimo di *verecundia*; questo implica che la pudicizia si riferisca propriamente a quegli atti di cui gli uomini più si vergognano, cioè all'esercizio dell'attività sessuale». ⁴⁷ Così facendo, Tommaso realizza una sorta di sintesi tra il pensiero agostiniano, che giudica la vergogna come necessaria per la scoperta «dell'incontrollabilità degli organi sessuali» ⁴⁸ da cui deriva il peccato originale, e quello aristotelico, che elenca, al fianco delle cose di cui provare vergogna, tutti elementi che alludono al sesso.

Tommaso, invece, «circoscrive lo spazio della pudicizia proprio all'ambito dei segni che alludono al sesso: mentre la castità ha come oggetto l'unione sessuale vera e propria, la pudicizia è la virtù che controlla le parole,

⁴⁵ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 279

⁴⁶ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 279

⁴⁷ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 280

⁴⁸ Tommaso d'Aquino, *Summa Theologiae*

gli sguardi, i baci, i toccamenti. Il nesso tra *verecundia* e pudicizia è dunque quello di causa e effetto: grazie al moto della vergogna l'uomo si astiene dalla turpitudine non solo dell'atto sessuale, ma anche dei segni che ad esso alludono. È esattamente per questa ragione che la vergogna, pur rimanendo una passione, è lodevole». ⁴⁹ Rispetto a tutte le posizioni espresse, dai padri della chiesa fino ai letterati di poco precedenti, passando per autori, filosofi e teologi dell'inizio del Medioevo, Tommaso realizza una sintesi perfetta delle diverse posizioni espresse: la vergogna conseguenza del peccato, di cui parlava Agostino, è assolutamente una passione naturale, passione definita lodevole, come venne definita dallo stesso Aristotele, e che ha la funzione di evitare o nascondere la turpitudine.

«La saldatura tra turpitudine, biasimo e vergogna consente cioè di assegnare a questa passione uno spazio molto elastico che può dilatarsi in varie direzioni, dalla dimensione sociale dell'infamia, allo spazio tutto interiore ma sconfinato della coscienza, agli occhi della quale vituperabile è tutto ciò che in qualche misura è peccato». ⁵⁰

Grazie a questa posizione, Tommaso riesce a restituire al concetto di vergogna una luce diversa, una considerazione maggiore che consente al filosofo di salvaguardarne anche il ruolo essenziale nella penitenza sacramentale. Così facendo, la vergogna appare come una passione, dimostrata ancor di più dalla sua diretta manifestazione corporea, l'*erubescencia*, ed è una passione lodevole, nel momento in cui ha la funzione di non nascondere una propria colpa, bensì di manifestarla nel segreto della confessione, potendo avviare il processo di remissione della pena temporale.

Da queste posizioni sulla vergogna, estrema sintesi di un pensiero e di considerazioni che attraversano diversi secoli, trarrà origine la visione che avrà Dante di questa passione, così come lui stesso torna a definirla, sia nella manifestazione corporea del rossore, che pure tante volte compare nelle sue opere, sia nella centralità di questo sentimento all'interno del percorso di

⁴⁹ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 280

⁵⁰ Casagrande, Vecchio, 2015, p. 281

penitenza e remissione dei peccati, che Dante si trova a percorrere con l'inizio del viaggio intrapreso all'interno della *Commedia*.

III – Il termine *vergogna* in Dante

Dante nel *Convivio* si sofferma sul concetto di *vergogna* rifacendosi all'opinione di Aristotele nell'*Etica Nicomachea* e al commento di San Tommaso. Il riferimento riguarda la canzone *Le dolci rime*, vv. 105-108:

*E noi in donna e in età novella
vedem questa salute,
in quanto vergognose son tenute,
ch'è da virtù diverso.*

Nel successivo commento spiega «e dice poi: *vedem questa salute*; e tocca nobiltade, che bene è vera salute, essere là dove è vergogna, cioè tema di disonoranza, sì come è ne le donne e ne li giovani, dove la vergogna è buona e laudabile; la qual vergogna non è virtù, ma certa passione buona. E dice: *E noi in donna e in età novella*, cioè in giovani; però che, secondo che vuole lo Filosofo nel quarto de l'Etica 'vergogna non è laudabile né sta bene li vecchi e ne li uomini studiosi', però che a loro si conviene di guardare da quelle cose che a vergogna li conducano. A li giovani e a le donne non è tanto richiesto di cotale [opera], e però in loro è laudabile la paura del disonore ricevere per la colpa; che da nobiltade viene, e nobiltade si puote credere e in loro chiamare, sì come viltade e ignobiltade e sfacciatezza. Onde buono e ottimo segno di nobiltade è ne li pargoli e imperfetti d'etade, quando dopo lo fallo nel viso loro vergogna si dipinge, che è allora frutto di vera nobiltade»⁵¹.

Questo passo rimanda all'opera di Aristotele, e va letto alla luce di un altro passo del *Convivio* in cui Dante spiega il significato della *vergogna*. L'uomo maturo, qui e altrove, deve sempre operare virtuosamente, senza aver paura del disonore. Nel passo successivo, Dante torna sull'argomento,

⁵¹ Inglese, 1993, pp. 292-293

specificando nuovamente che la vergogna, nell'adolescenza, è un grande segno di nobiltà dell'animo.

Nel capitolo XXV, 4, scrive infatti «dico che per vergogna io intendo tre passioni necessarie al fondamento de la nostra vita buona: l'una si è stupore, l'altra si è pudore, la terza si è verecondia; avvegna che la volgare gente questa distinzione non discerna»⁵². La vergogna non solo è necessaria, ma esiste come una triplice suddivisione di una stessa passione. Verrebbe da dire che già qui, Dante, spiega come la vergogna non sia solo *verecundia*, una passione propriamente intesa come a metà tra lo stupore e il pudore, e forse con un'accezione che tende al negativo. La vergogna, per come la intende Dante, è necessaria: «a questa etade [l'adolescenza] è necessario d'essere reverente e disidiroso di sapere; a questa etade è necessario di essere rifrenato [tenuto a freno, pudico] sì che non transvada [lett. non si vada oltre, non si superino i limiti]; a questa etade è necessario d'essere penitente del fallo, sì che non s'ausi a fallare. E tutte queste cose fanno le passioni sopra dette, che vergogna volgarmente sono chiamate»⁵³. Dante continua a spiegare come la vergogna già in seno alla bibbia e alla tradizione filosofica antica, nasconda una serie di significati e atteggiamenti, o passioni, sempre diverse.

Più incisivo, per così dire, il passo di Aristotele, che annota nell'*Etica*: «[...] noi lodiamo i giovani pudichi, mentre nessuno loderebbe un uomo maturo [...] Infatti, la vergogna non è tipica dell'uomo virtuoso, se è vero che essa nasce per effetto delle cattive azioni (tali azioni non si devono commettere; se poi alcune azioni sono brutte veramente ed altre lo sono solo secondo l'opinione della gente, non fa alcuna differenza: non si devono commettere né le une né le altre, in modo da non dover provar vergogna)»⁵⁴.

⁵² Inglese, 1993, p. 316

⁵³ Inglese, 1993, p. 316

⁵⁴ Mazzarelli, 2000, p. 185

Questo passo, che come visto è stato ripreso anche da San Tommaso, è alla base della distinzione di Dante sul provar vergogna da parte di adolescenti o da parte degli uomini maturi e degli studiosi.

Per il Dante del *Convivio* la vergogna è una delle sei passioni principali, intese come qualità o moti dell'anima. In alcuni casi, come pure osservato nel precedente capitolo, Dante fa proprie le considerazioni già espresse da Aristotele e quelle espresse nei testi a lui precedenti dei padri della chiesa.

È così che per Dante la vergogna non è solo una delle passioni principali, ma è anche «tema di disonanza», come scrive nel commento a *Le dolci note* del quarto trattato, specificando che la vergogna nelle donne e nei giovani è da considerare una passione buona e lodevole. Così come sarà buona e lodevole quella provata da Beatrice nel *Paradiso*.

Addirittura questo atteggiamento delle donne e dei giovani è da considerare «indice di nobiltade» ed è un ottimo segno «quando dopo lo fallo nel viso loro vergogna si dipinge».

Proprio questa attenzione alla vergogna intesa come passione buona negli adolescenti è infatti indicata, dal poeta, come una delle quattro cose che la natura fornisce proprio ai più giovani d'età, «necessarie a lo entrare ne la cittade del bene vivere».

Solo successivamente l'autore fornisce una definizione completa di vergogna, con caratteristiche precise: «per vergogna io intendo tre passioni necessarie al fondamento de la nostra vita buona, cioè stupore, pudore e verecundia, la quale ultima risponde alla necessità, propria dell'adolescenza, d'essere penitente del fallo, sì che non s'ausi a fallare»⁵⁵.

Un collegamento tra *Convivio* e *Commedia* passa anche per la considerazione stessa del sentimento: la vergogna, soprattutto nell'opera filosofica, è vista come «laudabile», positiva, proprio perché riconoscendo la colpa commessa si è maggiormente predisposti a più non fallire, come pure avviene in alcuni luoghi della *Commedia* stessa.

⁵⁵ Inglese, 1993, p. 316

Come vedremo nei prossimi capitoli, soprattutto per quel che riguarda le occorrenze del termine riferite direttamente a Dante personaggio, la vergogna che questi prova soprattutto nei confronti di Virgilio o di Beatrice è un sentimento che nasconde un insegnamento morale, che consentirà al poeta di non sbagliare più, e anzi di insegnare, tramite la sua opera, a non far più commettere determinati errori.

Numerose diventano, invece, le attestazioni di *vergogna* e corradicali agli inizi del Trecento: sono presenti alcune attestazioni nell'Amico di Dante⁵⁶, in Cecco Angiolieri, che pure ebbe qualche tenzone con Dante stesso, in minima parte in Guido Cavalcanti (di cui è nota una sola attestazione con *vergognose*) e numerose nel poeta Iacopone da Todi, conosciuto come poeta lirico religioso.

Quanto a Dante, togliendo il caso de *Il Fiore*⁵⁷ che contiene ben ventinove occorrenze, l'intera sua opera, comprendente anche il *Convivio* che, come visto, riprende gran parte delle intuizioni di Aristotele su questa tipologia di passioni, in aggiunta alle *Rime*, alla *Vita Nova* e alla *Commedia*, portano il totale delle attestazioni di *vergogna* e derivati a ben cinquantanove.

Vergogna è citata per la prima volta nel sonetto XIX, dove si raccomanda all'amante l'ora notturna, al fine di tacitare i guardiani della rosa: «Perciò che Castità e Gelosia / sì hanno messo Paura e Vergogna / in le' guardar, che non faccia follia» (v. 10). Il sonetto, pur non trovando esatta corrispondenza nel Roman de la Rose, trae da quest'ultimo un qualche spunto.

⁵⁶ Noto per la *Corona di casistica amorosa*, inserita in uno dei più importanti canzonieri delle origini, ovvero una serie di sonetti e qualche canzone scritta dalla medesima mano a corollario delle parti dedicate a Dante. Così chiamato da Contini in quanto probabilmente vicino culturalmente e anche storicamente al modello stilnovistico, piuttosto che vicino da un punto di vista stilistico. L'Amico di Dante, nel corso della tradizione filologica, ha creato intorno a se numerosi dibattiti sulla sua reale identità, con proposte che vanno da Lippo Pasci de' Bardi (su cui pure è nota una controversia sulla sua presenza o meno nel circolo ristretto del Dante delle rime, cfr. *Guido, i' vorrei che tu e Lapo e io*, laddove Lapo Gianni potrebbe in realtà essere proprio questo Lippo), Guido Cavalcanti o addirittura lo stesso Dante Alighieri.

⁵⁷ Altro caso di incerta attribuzione, *Il Fiore* è un poemetto di 232 sonetti, datato intorno alla fine degli anni ottanta del Duecento. Fu Gianfranco Contini ad insistere sull'attribuzione dell'opera al giovane Dante.

Statisticamente, l'opera con maggiori occorrenze rimane proprio il *Convivio*, che ne conta ventiquattro: è un'opera filosofica in cui Dante molto spesso richiama Aristotele e l'Etica Nicomachea, quindi ha spesso modo di parlare di passioni e sentimenti, richiamati dalla vergogna.

Segue la *Commedia*, con le sue ventitré occorrenze quasi equamente ridistribuite soprattutto tra *Inferno* (9) e *Purgatorio* (10) e quasi del tutto assenti nel *Paradiso* (4). Chiudono la *Vita Nova* con sette occorrenze e le *Rime*, con cinque.

In questo capitolo, partendo da questa panoramica generale sull'uso di *vergogna*, ci soffermeremo sulle singole occorrenze presenti nella *Commedia* dantesca. All'interno di questo discorso introduttivo, vale la pena sottolineare come la maggior parte delle volte Dante utilizzi questo lemma nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*, solo quattro volte nel *Paradiso*. Ma è proprio in questa cantica che le occorrenze, come vedremo, sembrano assumere tutti i significati che Dante ebbe modo di utilizzare. Attraverso i singoli paragrafi contenenti le varie occorrenze, tenteremo di spiegare l'utilizzo di questo termine nelle tre cantiche dantesche, soffermandoci soprattutto su quei casi che possono mostrare oscillazione di significato, tentando di cogliere i principali quesiti filologici, o le principali controversie, capitate intorno ad alcuni dei passi contenenti questo lemma.

SCHEDA

1. Inf, I – 79-81

«Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
che spandi di parlar sì largo fiume?»,
rispuos' io lui con **vergognosa** fronte.

1.2 – Apparato critico⁵⁸

79: *O settu* Co; *O se tu >quel< uirgilio* Po; *sie* Urb (anche ai vv. 85, 86, infra); *uirgilio* Pa, *uirglio* Rb; *o quella* Po

80: *che spande* Cha Eg Fi Parm Vat, *chi spandi* Mad; *di parlare* Eg; *si grande fiume* Pa

81: *rispuosi* (per *rispuos' i'*) Lau Si Tz Vat, *rispusi* (per *rispus' i'*) Laur Rb, *rispusio* Mad; *dissio allui* Co, *risponsi io lui* Eg, *rispose lui* Pa (il primo s sul rigo); [*lui*] Si; *cum* Rb; *uergongiosa* Laur, *uergonossa* Pa

In questo caso non sono presenti particolari problemi ecdotici che valga la pena riferire. Si assiste ad alcune oscillazioni grafico-fonetiche proprie di alcuni manoscritti provenienti da aree diverse, in questo caso soprattutto **Pa**, di origine settentrionale e copiato a Bergamo intorno al 1351 e **Laur**, manoscritto di piena area toscana, databile intorno alla metà del XIV secolo e con una storia molto particolare.

Relativamente al verso 81 vale qui la pena osservare il comportamento di **Pa**, uno dei manoscritti più antichi contenenti l'opera, che ha al suo interno un classico caso di *lectio singularis*, ovvero varianti singole che riportano una lezione diversa rispetto a numerosi altri manoscritti. In questo caso, il codice copiato a Bergamo riporta la variante «rispose lui», unica in tutto lo stemma dei codici e non avallata da altro testimone. Il principio alla base del metodo filologico, laddove un *lectio singularis* di questo tipo non sia inserita in un

⁵⁸ Il testo della *Commedia*, e il relativo apparato critico, è tratto da G. Petrocchi, 1994, vol. II, III e IV (*La Commedia secondo l'antica vulgata*).

manoscritto di particolare importanza e rilevanza, porta lo studioso ad eliminare la possibilità che questa lezione possa essere inserita a testo.

1.3 – Interpretazione dell'occorrenza

Già nel primo canto dell'*Inferno* è presente la prima occorrenza della parola *vergogna*. Una vergogna senz'altro patita dal personaggio di Dante nei confronti di Virgilio, soprattutto sulla scorta dei versi immediatamente precedenti, nei quali il poeta mantovano si era presentato al suo interlocutore e gli aveva chiesto come mai «ritorni a tanta noia?/ Perché non sali il diletto monte/ ch'è principio e cagion di tutta gioia?» (vv. 76-78). Sono versi centrali soprattutto in merito al primo incontro tra i due poeti e la reciproca spiegazione del rispettivo ruolo all'interno di questo viaggio.

La risposta di Dante è insieme una *captatio benevolentiae* e un tentativo di discolarsi con riverenza, in parte, per non essere già salito sul *diletto monte*, che altro non è che il monte Eden, proprio perché è costretto a percorrere tutto il viaggio direttamente dalle porte dell'*Inferno*.

Il commento di Bosco-Reggio⁵⁹ ci aiuta a comprendere meglio la struttura dei discorsi dei due poeti, sovrapponibili tra loro: «le quattro terzine del discorso di Dante a Virgilio corrispondono, con equilibrata architettura, alle quattro del discorso di Virgilio. Le prime tre sono l'esaltazione del Maestro e il riconoscimento dei propri debiti poetici nei confronti dell'opera virgiliana, e corrispondono alle tre terzine in cui il poeta latino presenta se stesso. Segue poi una terzina in cui Dante accenna alla propria disperata condizione, che corrisponde alla quarta terzina del discorso di Virgilio, in cui si faceva appunto riferimento a quella situazione. Questi parallelismi intenzionali sono una caratteristica del poema e rispondono ad un'esigenza stilistica del tempo»⁶⁰.

Per comprendere meglio la natura di questa vergogna, la maggior parte dei commentatori si è rivolta all'altra opera di Dante, il *Convivio*, in cui l'autore, per le tematiche filosofico-morali di cui tratta, è quasi obbligato a

⁵⁹ Per le singole schede delle occorrenze di *vergogna*, sono stati consultati i maggiori commentatori dell'opera dal Trecento ad oggi. I riferimenti bibliografici, laddove non prevedano l'indicazione del numero delle pagine, sono da intendere *ad locum*.

⁶⁰ Bosco, Reggio, 1979

passare in rassegna vizi e virtù, passioni e sentimenti. Come nel caso della vergogna che, anche grazie ad un cospicuo confronto con l'*Etica Nicomachea* di Aristotele, è molto spesso considerata, analizzata e spiegata da Dante.

Il problema che qui può porsi è a quale punto dell'opera filosofica ci si possa riferire per chiarire al meglio l'utilizzo di *vergogna* in queste terzine. Per Barbi⁶¹ l'occorrenza può tradursi con «rispettosa, umile», creando un collegamento proprio con il successivo punto dell'opera in cui compare la *vergogna*, ovvero in Inf. III, v. 79, quando Dante si rivolge a Virgilio ancora una volta con occhi vergognosi.

È proprio il duo Barbi-Casini che ci riporta come secondo altri l'occorrenza significhi «piena di riverente stupore», nei confronti di Virgilio. Qui viene citato il punto esatto del *Convivio* in cui Dante spiega la vergogna dicendo che a questa corrispondono tre passioni (*Cv*, IV, XXV, 4-5): «dico che per vergogna io intendo tre passioni necessarie al fondamento de la nostra vita buona: l'una si è Stupore; l'altra si è Pudore, la terza di è Verecundia; avvegna che la volgare gente questa distinzione non discerna... Lo stupore è uno stortimento d'animo, per grandi e meravigliose cose vedere o udire o per alcuno modo sentire».

Sembrirebbe essere chiaro questo riferimento di Dante al suo stesso *Convivio*, tanto è vero che anche commentatori successivi, come Pietrobono e Sapegno, citano proprio questo punto della prosa filosofica dantesca per spiegare il passo della *Commedia*.

Diverse, invece, le interpretazioni dei commentatori più antichi, come si evince dall'*Ottimo Commento*: «qui l'Autore, udito lo nome di Vergilio, commendandolo di eloquenzia, li mostra sua effezione, che ha auto a lui ed a' suoi libri: e racomandasi a lui, e mostra quella bestia, che più lo 'mpedia, ciò fu la Lupa, [o] sia Avarizia, o sia Invidia, nel qual peccato fu molto incolpato e macolato»⁶². Meno allegorica e, per sua stessa ammissione, più letterale l'interpretazione di Boccaccio, che spiega come «rispuos'io lui con vergognosa fronte: Vergognossi l'autore d'essere da tanto uomo veduto in sì miserabile

⁶¹ Barbi, 1944

⁶² Torri, 1827-1829

luogo, e dice con vergognosa fronte, per ciò che in quella parte del viso prima apariscono i segni del nostro vergognarci; come che qui si può prendere il tutto per la parte, cioè tutto il viso per la fronte»⁶³.

Tuttavia, i commentatori più recenti, come Chiavacci Leonardi e Inglese, chiariscono come, sempre nel *Convivio*, all'interno dello stesso punto del trattato citato, Dante spieghi che l'origine della vergogna può venire fuori da «paura di disonanza per fallo commesso» (*Cv*, IV, XXV, 10).

È la prima volta, infatti, che Dante incontra Virgilio e lo riconosce solo dopo che questi ha parlato. Non possiamo ridurre il sentimento di Dante ad un semplice stupore, come molti commentatori hanno specificato. Già Vandelli colloca questa occorrenza in concreto parallelismo con la parte del *Convivio* che, come detto, probabilmente spiega meglio la prima occorrenza di *vergogna*: «vergognosa perché si trova d'improvviso egli, umile discepolo, davanti al suo grande maestro, e proprio in un momento, in cui, indietreggiando, può apparire uomo vile».⁶⁴

Dello stesso avviso i più recenti commentatori: Chiavacci Leonardi spiega che «dei tre significati di stupore o reverenza, pudore, e vergogna in senso moderno, propri della parola 'vergogna' nel linguaggio dantesco, [...] il primo e l'ultimo sono ambedue corrispondenti alla situazione di Dante in questi versi; tuttavia l'ultimo ('paura di disonanza per fallo commesso') sembra qui prevalere, per il trovarsi egli davanti il venerato maestro mentre è in così penosa condizione».⁶⁵

Stesso punto di vista espresso da Inglese, che cita direttamente i passi del *Convivio* in cui Dante spiega «paura di disonanza per fallo commesso»⁶⁶, sensazione che Dante sente nei confronti di Virgilio anche e soprattutto per il rimbrotto ricevuto da questi.

⁶³ Padoan, 1965

⁶⁴ Vandelli, 1929

⁶⁵ Chiavacci Leonardi, 1991-1997^a

⁶⁶ Inglese, 2007, p. 46

Da un punto di vista lessicale, infine, l'accezione di questa prima occorrenza di *vergogna* è da ascrivere al significato più classico del lemma stesso, ovvero quel «sentimento più o meno profondo e interiore, di turbamento, di mortificazione derivante dalla consapevolezza che un atto è [...] sconveniente» [*GDLI*, p. 775]. È senz'altro uno dei rari casi in cui è lo stesso autore, tramite riferimenti intertestuali evidenti, a chiarire al meglio il significato scelto per un lemma che, come vedremo, racchiude al suo interno una variegata serie di significati.

2. Inf, III – 79-81

*Allor con li occhi vergognosi e bassi,
temendo no 'l mio dir li fosse grave,
infino al fiume del parlar mi trassi.*

2.2 – Apparato critico

79: *colli ochi* Ash, *cū gli ochi* Mad, *cogli ogi* Pa, *con i ochi* Rb;
uergognusi Rb; [e] *bassi* Cha Fi Pa (e agg. sul rigo) Vat

80: *nel mio* Ash Mad Pa Rb Urb Vat (*mi*), *chel mio dir* Co Ham Pr, *nol
me dire* Eg, *nel mie* Laur; *dire* Lau Pa

81: *infine* Ham; *di parlar* Cha Eg Ham La (rev. *da*) Laur Rb Vat, *dal
parlar* Fi Lau Lo Mad Pa Po Ricc Tz Urb

Non vi sono particolari problemi ecdotici per quanto riguarda questa occorrenza. L'unica oscillazione grafica presente in **Rb**, manoscritto settentrionale databile intorno al 1340, tra «vergognosi» e «vergognusi» è tipica del comportamento di questo manoscritto, che verrà preso maggiormente in considerazione più avanti quando le varianti saranno degne di nota.

2.3 - Interpretazione dell'occorrenza

In questo caso il sentimento che Dante prova si manifesta nell'attitudine degli occhi, che sono intimiditi e bassi, ancora una volta a seguito del dialogo con Virgilio. Nei versi precedenti, infatti, Dante chiede (vv. 72-75): «Maestro, or mi concedi/ ch'i' sappia quali sono e qual costume/ le fa di trapassar parer sì pronte,/ com'io discerno per lo fioco lume». In questo caso il poeta, che insieme alla sua guida ha da poco superato le porte del regno infernale e osservato da vicino la schiera dei pusillanimi, si sofferma sulle anime dell'Inferno che osserva mentre aspettano il loro turno prima di oltrepassare il fiume Acheronte.

Virgilio risponde: «Le cose ti fier conte/ quando noi fermeren li nostri passi/ su la trista riva d'Acheronte». (vv. 76-78).

I poeti devono ancora oltrepassare il grande fiume che, di fatto, separa l'antinferno dall'Inferno vero e proprio. Dante fa questo quesito osservando le anime accalcate sulla riva del fiume. L'atteggiamento di Dante, vergognoso negli occhi, è quindi da ricollegare con il suo senso di inadeguatezza, derivato, dal punto di vista della struttura dell'opera, con il fatto di essere ancora nella fase iniziale del viaggio e di conseguenza, dal punto di vista del rapporto tra i due poeti, nell'essere ancora nella fase iniziale del suo rapporto con Virgilio.

Già Barbi spiega che gli occhi di Dante sono vergognosi «per timore di fallare, e però vòlti a terra: Dante temeva che la sua curiosità riuscisse spiacevole a Virgilio».⁶⁷

Quindi Sapegno aggiunge che l'atteggiamento di Dante è da ricercarsi «nella risposta un po' brusca di Virgilio [dalla quale] ha avvertito un coperto rimprovero alla sua curiosità».⁶⁸

Chiavacci Leonardi, invece, spiega non solo che gli occhi sono bassi per la vergogna, ma individua questo scambio come cruciale per il rapporto tra i due poeti: «è il primo esempio di quell'atteggiamento di umile timore e vergogna, anche per il più lieve cenno di dissenso, che più volte assumerà Dante di fronte a Virgilio. Egli sottolinea sempre la sua condizione di inferiorità, di chi va come peccatore e non come privilegiato. E se del privilegio si deve parlare, esso sempre viene riferito al merito altrui. Questa costante, che resterà nel Dante del *Paradiso* nei confronti di Beatrice, presso la quale egli appare spesso come un bambino spaurito e rimproverato, è uno degli elementi della *Commedia* che, mentre da un lato si fondano su una profonda verità teologica, rendono dall'altro leggibile e accettabile il poema come fatto umano a tutti comprensibile. Sono i segreti – o profonde coincidenze – di questo testo».⁶⁹

Nessuno dei commentatori moderni cita o prende in considerazione il commento di Jacopo della Lana, tra i primi esegeti della *Commedia*. Questi,

⁶⁷ Barbi, 1944

⁶⁸ Sapegno, 1968

⁶⁹ Chiavacci Leonardi, 1991-1997

suggerisce che di Dante, «come appare nel testo, e come fino alla riva del fiume non disse più parole»⁷⁰.

Prevale ancora una volta l'atteggiamento del personaggio verso Virgilio, in continuità con la scena descritta in occasione della prima occorrenza. Tutte e due le reazioni di Dante vanno ricercate nei discorsi di Virgilio: nel primo canto dell'*Inferno* Dante assume un atteggiamento di vergogna una volta che ha riconosciuto il suo maestro, in questa occorrenza Dante reagisce al rimprovero di Virgilio abbassando gli occhi vergognosi. Le occorrenze sono simili ed hanno evidenti punti di contatto, visto che in entrambi i casi il poeta usa «vergognosa» e «vergognosi» riferendosi alla sua fronte prima e ai suoi occhi poi.

Ancora una volta, non solo consultando i commenti, ma confrontando questi con il dizionario di riferimento, appare chiaro che Dante si riferisca al sentimento che in quel momento sta provando, «riprovevole e sconveniente» [*GDLI*, p. 775].

⁷⁰ Scarabelli, 1866-1867

3. Inf, XVI – 124-126

*Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna
dè l'uom chiuder le labra fin ch'el pote,
però che senza colpa fa vergogna*

3.2 – Apparato critico

124: *Sempre q.* Cha; [a] Ga Pr; *uero* Fi La Lau Mad Pa Po Si; *faccia* Mad, *faça* Rb (rev. -i-); *mensognia* Ham, *menciogna* Urb

125: *die* Ash Laur, *dee* Fi Ga Ham Lau Lo Pa Po Ricc Tz Urb; *de>e* luō< La; *luon* Eg Laur, *lon* Ham Rb; *chiudar* Laur; *le labra* Cha, *le labre* La, *la bocca* Laur, *la labra* Mad, *le lebbra* Pr; *infin* Eg Laur, *in sin* Ham; *infin che po* Ash, *quanto pote* Cha, *che puote* Laur, *quantei pote* Vat (*pote* anche altri cdd., Co Fi Ga ecc.)

126: *cuolpa* Pa

In questo caso, non è presente alcun riferimento ecdotico degno di nota, come sono del tutto assenti eventuali problemi relativi a possibili oscillazioni grafiche (che più che altro si verificano con il rimante precedente *menzogna*).

3.3 – Interpretazione dell'occorrenza

Si tratta della prima occorrenza pura del termine, ovvero del sostantivo *vergogna* e non di suoi corradicali.

I poeti hanno appena incontrato tre fiorentini, Guido Guerra, Tegghiaio Aldobrandi e Iacopo Rusticucci, inseriti nel girone dei sodomiti, tanto che Dante li incontra subito dopo Brunetto Latini. Sono le tre anime a riconoscere Dante come loro concittadino, dirigendosi verso di lui dicendo «Sòstati tu, ch'all'abito ne sembri/ esser alcun di nostra terra prava», con chiaro riferimento alla città di Firenze. Dopo questo incontro, i poeti si dirigono verso il burrone che separa il settimo dall'ottavo cerchio, quello delle malebolge. È in questo frangente che avviene il celebre episodio della corda, che Virgilio getta

verso il burrone e che ha forti richiami allegorici, sia per il valore del gesto che per una serie di riferimenti anche biblici.

Quanto all'occorrenza, quest'ultima è inserita all'interno di una terzina che richiama detti o modi di dire già presenti nella tradizione precedente, sottoforma di cosiddette 'sentenze', come espresso in tutte le edizioni commentate del passo. Già nel commento scartazziniano rielaborato dal Vandelli, emerge il senso della terzina: «non è creduto e passa per bugiardo. L'incredibile e strano che Dante sta per raccontare non è forse tanto l'apparizione di Gerione per sé stessa, la quale non è proprio più incredibile che cento altre cose già raccontate e descritte, quanto la *maniera del salire* di Gerione»⁷¹.

A chiarire meglio il punto di vista di Dante e il significato della scelta della parola *vergogna*, sono Barbi prima e Pietrobono poi. Quest'ultimo riferisce che la colpa di cui parla il poeta è riferibile alla volontà di non essere bugiardo, poiché Dante «dovrebbe arrossire d'esser creduto tale»⁷².

Espediente spiegato ancora meglio dal Sapegno, che sottolinea come «si deve sempre evitare, fin che si può, di riferire un fatto, per quanto vero, quando esso si presenti con un'apparenza così strana e meravigliosa da farlo ritenere falso; perché è facile in tale caso, senza esser colpevoli di mendacio, meritarsi la taccia di bugiardi. La sentenza [...] serve a preparar nel lettore l'aspettazione di uno spettacolo straordinario e irreali, e ad immergere quest'ultimo, secondo la legge costante della fantasia dantesca, in un'atmosfera di poetica verità. La sentenza [...] era tradizionale: cfr. Albertano da Brescia; Bono Giamboni»⁷³.

Riferimenti condivisi anche nella recente edizione di Inglese: «finché si può, si deve [l'uom dee] tacere [chiuder le labra a] una verità che abbia l'aspetto [faccia] della menzogna, perché essa procura cattiva fama (di bugiardo) anche senza colpa. Cfr. Martino di Braga [...] Ma anche Albertano che aggiunge 'talem veritatem dicas quae tibi credatur, alioquin pro mendacio

⁷¹ Vandelli, 1929

⁷² Pietrobono, 1946

⁷³ Sapegno, 1968

reputatur'. L'immagine del vero che ha la faccia di menzogna anticipa per antitesi quella del mostro frodo lente che ha faccia d'uom giusto»⁷⁴.

Resta a tutti gli effetti un chiaro intervento di Dante autore, con una duplice modalità: da un lato la massima, in sottoforma di sentenza, che spiega il significato morale di un atteggiamento (quello dell'autore che crea aspettativa nel lettore); dall'altro la stessa sentenza che ha il compito di spiegare il comportamento stesso del Dante personaggio.

Ancora esaustiva risulta Chiavacci Leonardi, che ci spiega come Dante «vuol preparare il lettore alla cosa straordinaria che apparirà, tanto straordinaria da non essere credibile. È uno dei vivi mezzi usati nella *Commedia* [...] per render veridico il racconto inverosimile. La frase va così intesa: sempre l'uomo deve evitare di riferire quei fatti che, pur veri, possono parer menzogna – per il loro carattere eccezionale, strano – perché ciò procura vergogna, cioè fa accusare di falsità, senza che vi sia colpa. La sentenza risale al trattatello latino *De quattuor virtutibus*, attribuito nel Medioevo a Seneca (citato in *Cv. Trattato III, VIII, 12* e *Mon. II, v 3* [...])»⁷⁵ Chiavacci aggiunge che, oltre al citato Albertano da Brescia, la massima era senz'altro conosciuta e fu usata nel *Tresor* da Brunetto Latini.

Interessante l'annotazione finale: «il *ver c'ha faccia di menzogna* è la figura opposta di ciò che ora apparirà: Gerione, che è falsità con *faccia d'uom giusto* (*If, XVII, 10*)»

L'inserimento dell'occorrenza all'interno di una vera e propria sentenza, è chiaramente, come detto, deciso dall'intervento del Dante autore, e al contrario dei primi due casi non sembra esserci un chiaro riferimento alla vergogna eventualmente provata dal Dante personaggio. Anche perché sappiamo, leggendo i passi successivi ed entrando nel canto successivo (dov'è peraltro presente una nuova occorrenza di *vergogna*) che il Dante personaggio affronterà più che altro con timidezza – con un significato di timore – il suo avvicinarsi al mostro Gerione.

⁷⁴ Inglese, 2007

⁷⁵ Chiavacci Leonardi, 1991-1997

Da un punto di vista lessicale, oltre all'accostamento tra colpa e vergogna che tornerà presente all'interno dei versi del *Paradiso*, l'occorrenza di questo canto è di difficile collocazione. Questo perché non è registrato, all'interno dei dizionari di riferimento, un modo di dire – o sentenza – che richiama questi passi della *Commedia*. In secondo luogo perché i riferimenti alla vergogna che può essere provocata dalla lettura di un'opera, come parrebbe in questo caso, sono riferimenti molto tardi, che trovano nella loro prima attestazione addirittura le poesie del Saba [*GDLI*, p. 776].

Se si volesse trovare una corrispondenza lessicale all'interno del *Grande dizionario* del Battaglia, si dovrebbe procedere in queste terzine eliminando il riferimento al detto popolare, dando così al lemma *vergogna* un significato più letterale e meno proverbiale.

Così facendo, potremmo riferirci nuovamente alla vergogna come ad un sentimento «derivante dalla colpevolezza di un atto disonorevole» [*GDLI*, p. 775], che sarebbe quello di dire menzogna e che provocherebbe quel senso di vergogna che l'autore, in questo caso, vuole scongiurare.

4. Inf, XVII – 88-90

*tal divenn' io a le parole porte;
ma vergogna mi fé le sue minacce,
che innanzi a buon signor fa servo forte.*

4.2 – Apparato critico

88: *Tal douennio* Ham, *Tal diuennio* Po (il primo *i* agg. sul rigo);
parolle Pa; *sporte* Ash,
puorte Pa

89: *mi fer* Co Eg Ga Laur Mart Parm Pr Rb Triv, *me fe* Mad; *le suo*
Ham; *minacie* Mad, *minatie* Rb

90: *chinanci* Rb; *nançi* Ash Fi La Lau Po Pr Ricc Tz Urb, *nnançi* Cha
Laur Vat, *inansi* Ham, *nanci* Mad Pa; *al buono* Eg, *al bon* Mad; *signor* Cha,
sigior Laur; *fan* Ham Laur Rb; *seruo* Eg (poi premesso *l*); *fuorte* Pa

Da un punto di vista di tradizione del testo, pesa forse eccessivamente la doppia tradizione e successiva oscillazione, quasi parallela, delle varianti «fé» «fer». Si intende eccessivamente in quanto Inglese, pur scegliendo la seconda variante, dà alla terzina e al verso il medesimo significato di chi ha, invece, optato per la prima.

Vale la pena ricordare che la variante «fer», rifiutata categoricamente dal Petrocchi, è riportata in manoscritti quasi tutti accomunabili dall'appartenere ai diversi rami dell'archetipo α .

4.3 – Interpretazione dell'occorrenza

L'occorrenza è inserita nuovamente in riferimento alle parole e agli ammonimenti posti da Virgilio, in una terzina che rimanda ad una metafora «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».

Il canto di Gerione, contraddistinto anche dal ruolo di quest'ultimo come 'accompagnatore' dei due poeti ai piani inferiori dell'Inferno, è anche il canto in cui torna a far discutere la "forma corporea" di Virgilio: proprio nelle terzine che introducono il termine *vergogna*, infatti, il poeta mantovano dice: «or sia forte e ardito:/ omai si scende per sì fatte scale;/ monta dinanzi, ch'i' voglio esser mezzo/ sì che la coda non possa far male». L'interpretazione corrente di queste terzine è quella secondo la quale, in questo canto, Dante abbia indicato una presenza fisica del corpo di Virgilio, sebbene in altre parti dell'opera quest'ultimo avesse fattezze diverse, ovvero non avesse un corpo fisico ma fosse un'anima.

Da un punto di vista più strettamente testuale, pesa notevolmente nella maggior parte dei commenti l'oscillazione di significato tra il «mi fé» e la variante «fer» del verso 89. Riferito alle minacce di Virgilio e indirettamente alla vergogna che queste provocano in Dante, i commentatori hanno spesso dato interpretazioni abbastanza diversificate, dovute proprio all'oscillazione delle due varianti «fé» e «fer».

Giova qui ricordare il commento del Petrocchi in merito a questo verso: «nessun dubbio sul rifiuto di *fer* (vedi, ad es., il Vandelli nel commento scartazziniano); osserva l'eccellente posizione di β , attraverso La Mad Urb»⁷⁶.

Andando proprio a vedere il commento del Vandelli, emerge che le minacce sono «dette da Virgilio (v. 83). Vergogna mi fè: questa, non già la comune *mi fer* è la lezione giusta; e, senza più fantasticare di minacce virgiliane, intenderemo: 'Vergogna mi fece le sue minacce, mi minacciò; quella vergogna che come fa forte il servo davanti al buon signore, così diede allora animo a me ch'ero davanti al buon signor mio'. L'immagine della vergogna minacciante, ch'è vigorosa ed espressiva, è ben degna di Dante»⁷⁷. Con l'interpretazione di Vandelli si schiera anche Barbi, e senz'altro l'autorevolezza dell'intervento del Petrocchi in appoggio all'interpretazione del Vandelli ha fatto sì che quest'ultima fosse l'interpretazione correttamente e coerentemente presente nelle edizioni commentate del secolo scorso e più moderne.

⁷⁶ Petrocchi, 1994, II, p. 287

⁷⁷ Vandelli, 1929

Infatti, in questo caso, i commentatori sono d'accordo nel ritenere che si tratti di una vergogna buona, come Pietrobono «ma la vergogna, quella buona, mi fece le sue minacce»⁷⁸; Sapegno «la vergogna mi minacciò, esercitò in me il suo forte stimolo: vinsi, cioè, la mia paura per paura di dovermi vergognare»⁷⁹ e, infine, Bosco-Reggio «la vergogna, che rende forte, cioè coraggioso, il servo dinanzi al signore valente (buono), mi minacciò, mi fece le sue minacce; il che vale: mi feci forza, perché sapevo che, se non fossi stato forte, poi ne avrei avuto vergogna»⁸⁰

La vergogna considerata buona è un elemento comune anche nelle edizioni più recenti, così in Chiavacci Leonardi, che aggiunge «la vergogna di apparir vile di fronte a Virgilio – questa è la «minaccia» – mi spinse a farmi coraggio e a salire in groppa a Gerione. [...] I rapporti fra *servo* e *buona signore* erano tema frequente della lirica cortese, nata nelle corti feudali»⁸¹

Dello stesso avviso Inglese, che torna anche sull'oscillazione delle due varianti «fé» e «fer», optando per quest'ultima - sebbene la scelta di «fé» sia stata seguita pressoché da tutti i commentatori soprattutto in seguito all'intervento del Petrocchi – motivando la sua scelta con il fatto che «la variante *fé* dà luogo ad una torsione eccessivamente barocca»⁸²

Come visto, infine, la vergogna buona è quella provata dal Dante personaggio, quasi in relazione con una certa paura provata per gli ammonimenti di Virgilio, una paura destinata ad essere vinta. È una netta, ed inedita, correlazione tra la vergogna e la paura, con la prima capace di placare, o quantomeno non fare intervenire, la seconda.

L'ultima notazione che vale la pena di fare è quella sul canto di Gerione, dove Dante per la prima volta esterna una serie di emozioni scaturite dalla situazione particolare che sta vivendo: vale la pena, cioè, ricordare, che pochi versi più tardi (v. 121 e segg.) Dante si mostra «timido» nei confronti del mostro Gerione, ovvero timoroso del viaggio che è costretto ad intraprendere

⁷⁸ Pietrobono, 1946

⁷⁹ Sapegno, 1968

⁸⁰ Bosco, Reggio, 1979

⁸¹ Chiavacci Leonardi, 1991-1997

⁸² Inglese, 2007

sul dorso di quest'ultimo per poter passare ad un nuovo girone e timoroso anche di ciò che vede.

Va da sé che se in un primo momento la vergogna provata nei confronti del maestro è stata sufficiente per bloccare ogni forma di paura nei confronti di Virgilio, non c'è nessun'altra passione, o sentimento, capace di interrompere la paura che Dante prova sul dorso di Gerione, nonostante la vicinanza, come detto soprattutto fisica, del suo accompagnatore Virgilio.

Da un punto di vista lessicale, questa occorrenza non trova particolari riscontri all'interno dei dizionari. Ci si potrebbe in ogni caso riferire ad una delle accezioni di *vergogna*, che ripercorre anche i commenti al testo che abbiamo visto. Questa è riferita al «ritegno, misura nel comportamento, riserbo nell'espressione» [*GDLI*, p. 775]. Il riferimento è soprattutto al ritegno provato da Dante, sentimento che lo spinge a forzare una sua successiva salita sul dorso del mostro Gerione. In questa area semantica, uno degli esempi maggiormente calzanti riguarda proprio Boccaccio, che nel *Decameron* usò *vergogna* nella stessa maniera: «la tua liberalità è tanta che vince la mia debita vergogna». Il riferimento a Boccaccio non è casuale: è noto quanto quest'ultimo tenesse in altissima considerazione l'opera dell'illustre predecessore, tanto da intervenire sul testo della *Commedia* e condizionandone inevitabilmente la tradizione.

5. Inf, XXIV – 130-132

*E 'l peccator, che 'ntese, non s'infinse,
ma drizzò verso me l'animo e 'l volto,
e di trista vergogna si dipinse*

5.2 – Apparato critico

130: *pecchatore* Eg, *peccador* Ham; *ch'intese* Mart Pa Rb; *non senfinse* La (rev. -i-), *non si finse* Laur

131: *diço* Ash, *diriço* (o -içço) Co Eg Fi Laur Mo, *dirisso* Ham, *dricio* Rb, *driccio* Urb (come poi *alcio*); *uer me* Co Mo, *uersuo* Pa, *inuer me* Parm; *lanimeluolto* Ash Cha Pr; *e uolto* Mad, *el uuolto* Pa

132: *e di doppia tristitia* Co, *e de <s> trista uergogna* Mad; *uerguogna* Pa

Poche le particolarità da un punto di vista ecdotico, in quanto torna a registrarsi la variante grafica *verguogna*, riprodotta dal manoscritto **Pa**, che era stata notata relativamente alla prima occorrenza del termine, nel primo canto dell'*Inferno*.

5.3 – Interpretazione dell'occorrenza

La particolarità di questa occorrenza sta nel fatto che per la prima volta è riferita ad un personaggio diverso da Dante. Si tratta di Vanni Fucci, quando i poeti hanno ormai raggiunto l'ottavo cerchio, settima bolgia, in cui i ladri scontano la propria pena.

Terzine ricche, non solo stilisticamente (rima precedente in *-ucci* con «Fucci-mucci-crucci», rara e al tempo stesso unica nella cantica), in quanto Dante personaggio si mostra esitante di fronte ad una scelta fatta dal Dante autore nella collocazione del Fucci stesso. Il riferimento è proprio alle terzine precedenti (vv. 127-129): «E io al duca: 'dilli che non mucci,/ e domandal che colpa qua giù 'l pinse;/ ch'io il vidi uom di sangue e di crucci».

Il riferimento è, secondo Inglese, alla fama del personaggio che Dante incontra: è lo stesso poeta che fa capire di riconoscere Vanni Fucci come un violento – collocabile quindi nel settimo cerchio proprio dei violenti, piuttosto che nell’ottavo, malebolge, in questo caso settima bolgia, appunto quella dei ladri. La fama del Fucci come ladro dei *belli arredi* sarebbe stata conosciuta soltanto dopo la morte. La storia di Vanni Fucci è spiegata soprattutto nei commenti più antichi, sebbene non trovi ulteriori riferimenti nelle cronache del tempo: «il furto del sacrilegio, ch'elli fece alla sagrestia de' belli arnesi di Mess. Santo Iacopo di Pistoia, il quale hae li più belli arnesi d'oro, e d'argento, e di pietre preziose, che uomo sappia, in calici, fornimenti, ornamenti nobili, e di grandissimo valore»⁸³.

Il riferimento della vergogna è qui legato all’atteggiamento del peccatore, il quale *non s'infinese*, ovvero non esitò a rispondere, ma che provò un senso di triste vergogna quando osservò Dante.

È proprio l’aggettivo *triste* associato alla *vergogna* che vede la maggior parte dei commentatori chiarire come si tratti di un’occorrenza del tutto particolare, non solo in quanto riferita ad un personaggio che Dante incontra, ma anche perché il poeta dà alla vergogna un particolare connotato e, di conseguenza, un particolare significato.

Lo specifica così il Barbi: «non è la verecondia, che acquista all'uomo il perdono, ma la vergogna che suscita nel tristo altri pensieri malvagi»⁸⁴. Pietrobono invece aggiunge, soffermandosi sul volto dell’uomo che *si dipinse*: «col viso rosso, non del rossore della vergogna, che sarebbe stato segno di un animo fornito ancora di qualche senso morale, bensì di quel rossore che si accende sulla faccia dei tristi. – vergogna qui vale *rossore*»⁸⁵.

È interessante il riferimento al rossore che compare sul volto – sul quale torneremo in merito ad un’occorrenza di *vergogna* nel *Paradiso* paragonabile ad un altro punto del poema in cui invece il rossore è provocato dalla timidezza

⁸³ Torri, 1827-1829

⁸⁴ Barbi, 1944

⁸⁵ Pietrobono, 1946

– in quanto per la prima volta è spiegato chiaramente quale reazione ha il corpo, soprattutto il volto, di un animo vergognoso. Questa spiegazione ci aiuta a capire anche le successive occorrenze, quando il rossore si manifesta ancor più frequentemente anche sul volto di Dante. Ma la spiegazione del rossore provocato sul volto di Vanni Fucci ci porta a capire che per il poeta esistano due tipologie di rossore: una chiaramente derivata dalla vergogna segno di un animo fornito ancora di qualche senso morale – per dirla con Pietrobono – e un altro rossore dato semplicemente dalla triste condizione di un’anima senza più valori morali.

È ulteriormente interessante come anche questa occorrenza riaccenda un qualche dibattito sulla vergogna ‘buona’ e su quella ‘cattiva’: come visto è una dicotomia ben presente nelle trattazioni medievali sin dai primi padri della chiesa, ed è una considerazione quasi sempre presente nella maggior parte dei commentatori.

Interessante in tal senso il commento di Porena: «ci può essere una vergogna buona, se è cagionata da vero pentimento. Ma la vergogna di Vanni Fucci non ha radice nel senso morale: è dolore di sentirsi umiliato davanti a Dante, suo avversario politico e forse anche personale»⁸⁶. Interessante soprattutto nella prima parte del commento, meno nel secondo, in quanto è più che mai complicato stabilire il grado di conoscenza ‘in vita’ tra Dante e Vanni Fucci, così come peraltro riportato da Inglese, che effettua invece un’analisi del perché Fucci venga collocato in questa bolgia piuttosto che in quella precedente, sulla base esclusivamente della storia del ladro fiorentino riportata nelle cronache del tempo.

Degno di nota è, infine, il commento di Chiavacci Leonardi, la quale arricchisce il commento specificando come, per endiadi, Vanni Fucci mostrò il volto che manifestava lo stato dell’animo: «*trista* perché nasce da superbia, per dispetto di esser colto in tale stato (vv. 133-135); mentre ve n’è una buona, *che fa l'uom di perdon talvolta degno* (Pg., V, 21), perché nasce dal pentimento» ancora condividendo la teoria dei diversi tipi di vergogna in raffronto anche ad altri momenti dell’opera; e Vanni «*si dipinse*: si colorò in volto, arrossendo.

⁸⁶ Porena, 1981

Questo *tristo* rossore che infiamma il volto del dannato nel fondo della bolgia è uno dei tratti della grande arte dantesca scrutatrice dell'uomo, che restano per sempre nella memoria.»

L'importanza del passo è da mettere sicuramente in relazione con il successivo andamento dell' opera, in quanto l'incontro con Vanni Fucci sarà il primo di una lunga serie di incontri con i cosiddetti ladri fiorentini – specialmente nel canto successivo – che porteranno il poeta a vergare la famosa e durissima apostrofe a Firenze, in cui è inserita la successiva occorrenza del lemma.

Da un punto di vista lessicale, questa è la prima occorrenza in cui è evidente il concetto di *erubescencia*, ovvero la manifestazione sul volto della vergogna provata. È questo stesso passo che viene riportato come primo esempio della vergogna che «per metonimia» si nota attraverso il «rossore che si manifesta sul viso a causa di turbamento o imbarazzo» [*GDLI*, p. 776].

6. Inf, XXVI – 4-6

*Tra li ladron trovai cinque cotali
tuoi cittadini onde mi ven vergogna,
e tu in grande orranza non ne sali.*

6.2 – Apparato critico

4: *ladron*<*i*> Co La, *ladroni* Eg Fi Ga Ham Mad Ricc Triv Tz, *ladruon* Pa; *ne uidi* Ham, *uidi* Mad, *truouai* Pa, *trouaio* Pr; *tali* Ham Triv, *cuotali* Pa

5: *tuo* Lau Pr; *cittadin* Ash Pr, *cittadini* Urb; *ondei* Pr; *mi ue* Laur, *men uen* Rb; *vergongnia* Eg, *uerguogna* Pa

6: *horrança* Cha Fi Vat, *honorança* Ga La Lau Lo Mad Pr Rb Ricc Tz, *orranse* Laur, *honuorança* Pa, *horança* Urb, *none sali* Co Laur Pr Urb

Anche in questo caso non sussistono rilevanti problemi ecdotici, se non ancora una volta la tipica oscillazione grafica in *verguogna* di **Pa** e l'altrettanto tipico passaggio al nesso *vergongnia* tipico di **Eg** (nesso che si manifesterà molto più notevolmente nelle successive occorrenze del termine, soprattutto, come in questo caso, in manoscritti settentrionali. Nel caso specifico di **Eg**, si tratta di un manoscritto databile intorno alla metà del XIV secolo e copiato più precisamente in una lingua attribuibile a zone del padovano e dell'Emilia.

6.3 – Interpretazione dell'occorrenza

La particolarità di questa occorrenza sta nel fatto che *vergogna* viene inserita all'interno della lunga (dodici versi) apostrofe a Firenze. Normalmente il canto ventiseiesimo è considerato tra i più importanti della *Commedia*, non solo per l'inserimento di questa lunga apostrofe, ma anche perché il contesto è quello dei cosiddetti inventori di insidie: ottava bolgia dell'ottavo cerchio. Chiaro il successivo riferimento alla storia di Ulisse, al suo racconto e al rapporto, studiato nei commenti sin dalle prime diffusioni del poema, che legava Dante alle terzine di Ulisse.

Il riferimento qui è nuovamente su Dante, che però prova vergogna pensando ai cittadini di Firenze e a quanto da questi fatto. L'apostrofe, rispetto a questi versi, è ancora più sferzante: «Godi, Fiorenza, poi che sè sì grande/ che per mare e per terra batti l'ali/ e per lo 'nferno tuo nome si spande!/ Tra li ladron travai cinque cotali/ tuo' cittadini onde mi ven vergogna,/ e tu in grande orranza non ne sali./ Ma, se presso al matin del ver si sogna,/ tu sentirai, di qua da picciol tempo,/ di quel che Prato, non ch'altri, t'agogna./ E, s'e' già fosse, non saria per tempo:/ così foss'ei, da che pur esser dèe!/ ch'e' più mi graverà, com' più m'attempo».

Sembrirebbe uno dei tanti riferimenti ad Arrigo VII, in aggiunta alla difficile interpretazione di quel «se presso al matin del ver si sogna», che indicherebbe un vero e proprio sogno, un augurio, che Dante farebbe a Firenze e ai fiorentini, in linea con le speranze di Prato – acerrima nemica della città, pur tacendo di altri potenti avversari – di una vera e propria punizione.

L'apostrofe e il suo ritmo è ben spiegata da Porena: «l' apostrofe a Firenze, provocata dal fatto che tra i ladri, ben cinque nobili Fiorentini egli ha trovato, e di casate illustri. L'apostrofe è delle più ricche di passione profonda e varia. Scoppia col sarcasmo, che dopo i primi tre versi cede il posto a un serio sdegno; poi l'annuncio della punizione prossima desiderata e invocata; e infine, con rapido mutamento di tono, la previsione del dolore che dalla sventura della sua città verrà, nonostante tutto, al suo cuore affranto dagli anni»⁸⁷

Tornando all'occorrenza di *vergogna*, questa è suscitata proprio dall'incontro con i ladri fiorentini. Non va dimenticato che la precedente occorrenza di *vergogna* risale al primo incontro con uno di questi ladri, ovvero Vanni Fucci. In quel caso la *vergogna* era riferita all'atteggiamento di Vanni quando guarda Dante, ora la *vergogna* è un sentimento che ha preso Dante e che il poeta riversa sui suoi concittadini.

Già dai primissimi commenti, in particolare quello di Jacopo della Lana, è molto chiaro il riferimento che fa Dante e la precisa scelta di utilizzare quella parola: «io ho vergogna ch'io sono fiorentino»⁸⁸. Vergogna suscitata nel Dante autore che trova d'accordo la maggior parte dei commentatori.

⁸⁷ Porena, 1981

⁸⁸ Scarabelli, 1866-1867

Pietrobono aggiunge: «son parole che fan dolore più a lui che agli altri. Non pare infatti che i fiorentini di allora arrossissero de' suoi rimproveri. E in parte, ma solo in parte, avevano ragione»⁸⁹.

Inglese specifica che, in questo contesto, *vergogna* è in rima ricca con *agogna* (come sottolineato è una rima inedita a questo punto dell'opera, ma diventerà una rima frequente da qui in avanti) e specifica chi sono i cinque ladri fiorentini (in nota al v. 151 del canto XXV, il precedente): Cianfa (serpente con sei piedi), Agnello (che si fonde col precedente), Guercio Cavalcanti (il serpentello, sulla cui storia ci sono molte incertezze, visto che prima della *Commedia* non ne vengono riportate notizie e dopo la diffusione dell'opera il solo a parlarne è Iacopo Alighieri), Buoso (che si scambia, nella forma, con Guercio Cavalcanti) e Puccio, che invece non si trasforma. Il riferimento ai cinque fiorentini di questo inizio di canto, all'interno dell'invettiva contro Firenze, rappresenta un chiaro riferimento, come detto, alle storie dei ladri e alle loro successive trasfigurazioni del canto precedente, e ne è anzi una netta continuazione.

Lo schema che porta Dante ad eseguire questa profonda invettiva, così facendo, parte da Vanni Fucci, che apre la storia e gli incontri con i ladri (nel canto XXIV), prosegue con Dante che incontra gli altri cinque ladri fiorentini nel XXV e chiude il discorso, con riferimento a questi ultimi, con l'invettiva contro Firenze dell'inizio del canto XXVI. Non sembrerebbe essere azzardato neanche un paragone tra le due invettive, una di seguito all'altra, ricordando l'invettiva contro Pistoia del XXV e questa contro Firenze del XXVI.

È Dante autore a prendere nuovamente possesso delle sue terzine, con un'invettiva che non ha nulla a che fare con la parallela storia del suo personaggio, se non nel fatto che è proprio dagli incontri fatti dal Dante personaggio con i ladri fiorentini nei canti precedenti che Dante autore prende spunto per la sua invettiva.

Sebbene il passo in questione si riferisca esclusivamente alla vergogna provata da Dante, quasi una vergogna nell'essere fiorentino, è in ogni caso un

⁸⁹ Pietrobono, 1946

riferimento al significato classico di *vergogna* riportato nei dizionari, proprio perché Dante è quasi mortificato dal comportamento dei suoi concittadini, che lo spinge a scagliare la dura invettiva contro tutta la città.

7. Inf, XXX – 133-135

*Quand' io 'l senti' a me parlar con ira,
volsimi verso lui con tal vergogna,
ch'ancor per la memoria mi si gira.*

7.2 – Apparato critico

133: *Quandol senti* Co Ham Laur Parm, *Quando el senti* Urb; *lodi a me* Rb; *parlare* Co Laur; *ad me* Co

134: *uolsiminuer di lui* Pr; *uolsemi* La Urb, *uolsi* Laur, *uuolsemi* Pa, *uolsime* Rb; *uerguogna* Pa

135: *memuoria* Pa; *mi sagira* Co Urb (*me*)

Relativamente ai problemi ecdotici, risultano qui del tutto assenti. Si torna a specificare l'atteggiamento di **Pa**, manoscritto quasi certamente bergamasco, che non sembra accettare il monottongamento di *-uo*, come peraltro si evince dal doppio trattamento di *vergogna* scritto *verguogna*, e subito al verso successivo di *memoria* scritto *memuoria*.

7.3 – Interpretazione dell'occorrenza

È la prima volta che *vergogna* compare all'interno dello stesso canto per due occorrenze, a distanza di pochi versi e per di più all'interno dello stesso episodio. Ancora una volta è un riferimento ad un ammonimento che Virgilio fa ad un Dante particolarmente distratto. Siamo nel canto dei falsari, e da poco i due poeti hanno assistito all'alterco tra il falso monetaiere Adamo e il bugiardo Sinone. Dante si fa sorprendere "fisso" nell'ascoltare i due, quasi divertito, e viene bruscamente ripreso da Virgilio.

Questo atteggiamento di Virgilio è, per Jacopo della Lana, significativo di quanto possa essere fondamentale, in questa cantica, il comportamento del maestro mantovano: «qui mostra come per la provedenza umana si corregge tal vizio, ponendo per allegoria avere la reprehensione da Virgilio»⁹⁰.

⁹⁰ Scarabelli, 1866-1867

Con l'*Ottimo Commento* è chiaro che il sentimento provato da Dante torna nuovamente a rivolgersi nei confronti di Virgilio: «questa similitudine che pone l'autore, che diviene ad alcuni non sempre, li quali sognano alcuno loro danno, e così sognando desiderano di sognare, per vedere il fine di cotale dannagio, è aperto; e quello che seguita, dice, che non potere parlare, era manifesta dimostrazione della confusione, che in sè avea a se stesso data, in pena del commesso fallo»⁹¹. Non è un caso che nell'*Ottimo* sia del tutto assente il riferimento al duplice ruolo di vergogna, ma è altresì importante notare come questo si soffermi sul modo di dire legato al significato del lemma. Vedremo, infatti, nelle successive occorrenze che Dante utilizza molto alcuni detti proverbiali o sentenze che fanno parte della cultura medievale.

In tutti i commentatori moderni, invece, è chiaro il duplice ruolo della vergogna, provata in maniera tanto profonda a seguito dell'ammonimento di Virgilio, che il poeta ancora non riesce a cancellarle dalla memoria. Così Barbi «con tale vergogna, che l'impressione di quelle parole di rimprovero non s'è ancora cancellata dalla mia memoria»⁹², mentre Chiavacci Leonardi insiste nuovamente con il riferimento a *Pg*, V, 20-21 («Dissilo, alquanto nel color cosperso/ che fa l'uom di perdon talvolta degno»): «*con tal vergogna*: forse visibile nel rossore del volto»⁹³, riferimento al canto del *Purgatorio* che già in altre circostanze Chiavacci aveva utilizzato quando la vergogna era visibile attraverso il volto, riferimento che in questa circostanza appare forzato, tanto da non trovare altri riscontri in precedenti o successivi commenti.

Virgilio, come detto, ammonisce Dante e lo fa attraverso specifiche parole: «Or pur mira/ ch'è per poco che teco non mi risso» (vv. 131-132). Il contesto, secondo Inglese, è particolare: «manca poco che mi risso, che litigo; l'idea di rissa è suscitata dal violento contrasto fra Adamo e Sinone. Ma anche quello di Virgilio è un fraseggio iroso, ironicamente adeguato al momento»⁹⁴.

⁹¹ Torri, 1827-1829

⁹² Barbi, 1944

⁹³ Chiavacci Leonardi, 1991-1997

⁹⁴ Inglese, 2007

Appare chiaro in questo contesto, e degno di nota, che vergogna pare sdoppiarsi in un sentimento prima provato da Dante personaggio quando ascolta il rimprovero di Virgilio, così come avvenuto in altre precedenti circostanze, poi provato da Dante autore quando ancora ricorda la vergogna provata mentre scrive la sua opera.

Il collegamento con l'occorrenza precedente del canto XXVI all'interno dell'apostrofe a Firenze è quello legato alla rima ricca, anche in questi versi con agogna. Questo, diventerà un fenomeno e un rimante sempre più frequente con il procedere del poema.

Sempre da un punto di vista lessicale, è di nuovo chiaro il riferimento al significato più classico di *vergogna*, proprio perché Dante considera il comportamento del suo personaggio «riprovevole e sconveniente» [*GDLI*, p. 775], tanto che ancora l'autore, mentre compone l'opera, continua a provare vergogna per quanto fatto.

8. Inf XXX, 142-144

«Maggior difetto men *vergogna* lava»,
disse 'l maestro, «che 'l tuo non è stato;
però d'ogne trestizia ti disgrava.

8.2 – Apparato critico

142: *difetto* Pa Rb, *deffetto* Urb; *uerguogna* Pa

143: *non se stato* Rb

144: *duogni* Pa; *tristitia* (o *-iça*, *-içia*) Ash Cha Co Eg Fi Ga Ham La
(rev. *-i-*) Lau Laur Lo Parm Po Pr Rb Ricc Tz Vat; *tristicia* Mad Urb, *tresticia*
Pa

Tolta la solita oscillazione del dittongo, presente ormai sovente in **Pa**, non risultano problemi ecdotici rilevanti.

8.3 – Interpretazione dell'occorrenza

In questa occorrenza, la particolarità sta nel fatto che per la prima volta nell'opera la parola *vergogna* viene riproposta all'interno dello stesso canto per due volte, poco distanti tra loro. Inoltre il lemma viene inserito all'interno del verso e non più come rimante, come già successo in altre due precedenti occorrenze già presentate.

L'occorrenza è nuovamente inserita nel discorso diretto di Virgilio nei confronti di Dante. I riferimenti alla vergogna appaiono qui molteplici, non solo per la presenza della parola all'interno della coppia di terzine. Dante infatti specifica che prima ha provato vergogna per le parole che gli erano state dette da Virgilio; poi, con una lunga perifrasi, ci fa capire che prova vergogna nel dire qualcosa, preferendo rimanere silente: «E qual è quei che suo dannaggio sogna,/ che sognando desidera sognare,/ sì che quel ch'è, com'e' non fosse, agogna,/ tal mi fec'io, non possendo parlare,/ che disiava scusarmi e scusava,/ me tuttavia e no 'l mi credea fare».

È un uso di vergogna particolare, perché starebbe a significare, con le parole di Virgilio, che anche una vergogna minore, rispetto a quella provata da Dante in quel momento, sarebbe sufficiente a purificare l'anima da un peccato. Il significato del passo già era chiaro con l'*Ottimo Commento* del 1333: «in queste parole di Virgilio si dimostra la grandezza della pena, che Dante da sè in sè ricevette per la commessa colpa»⁹⁵. Tra i commenti moderni lo spiega bene Pietrobono: Dante «vede che il suo rimprovero ha prodotto nell'alunno un rimorso che supera la gravità della colpa, e subito muta tono. Ormai non si richiedeva altro: Dante era pentito del suo difetto più di quel che bisognava. Minor vergogna basta a lavare una colpa anche più grande»⁹⁶. Chiavacci Leonardi segue lo stesso filone: «che la vergogna bastasse di per sé a cancellare la colpa non grave era «moralità» corrente (si cfr. il già citato luogo di *Pg.* V, 20-1). Virgilio parla per sentenze, come è proprio del saggio. Il tono solenne di quest'ultima sequenza vuol distanziare perentoriamente quel genere di *piato*, con un giudizio definitivo»⁹⁷.

Il riferimento al solito passo del *Purgatorio*, che Chiavacci Leonardi inserisce soventemente quando analizza passi inerenti alla vergogna, appare, come per l'occorrenza precedente, un po' forzato: il passo già citato del *Purgatorio* spiega come l'uomo che mostra il suo pentimento attraverso il rossore del volto è ancor più degno di ricevere il perdono dai propri peccati. Eppure in questo caso, come nel precedente, Dante non esprime un collegamento tra la vergogna provata e il rossore che la stessa vergogna provocherebbe sul suo volto, come invece in numerosi altri casi.

È certo che l'insegnamento morale di Virgilio pone le basi per far comprendere a Dante quanto il sentimento che sta provando è già sufficiente per dimostrare al suo maestro quanto sia stato efficace il rimprovero. Ma il parallelismo con il citato passo del *Purgatorio*, pure affine, toglierebbe spessore prima al rimprovero di Virgilio, quindi al suo grande insegnamento morale.

Lo stesso Inglese, come per l'occorrenza precedente, non riprende le considerazioni di Chiavacci Leonardi su un possibile collegamento con il passo

⁹⁵ Torri, 1827-1829

⁹⁶ Pietrobono, 1946

⁹⁷ Chiavacci Leonardi, 1991-1997

del *Purgatorio*. Secondo lui, infatti, il riferimento al «non possendo parlare» è proprio alla succitata vergogna, che impedisce al poeta di parlare, per scusarsi, a Virgilio. Tutto l'ammonimento di Virgilio ruota proprio attorno al suo ruolo di protezione e guida nei confronti di Dante. Il riferimento sarebbe a Bernardo: «verecundiam esse precipua virtutem quae adolescentes ornet»; «nullum verbus incutiat verecundiam, quod inhoneste cadat. Et non solum nihil ipsi indecorum loqui, sed nec aurem quidem debemus huiusmodi praeberere dictis. Audire quoque quod turpe sit, pudori maximo est». 'La verecondia è la prima virtù che deve adornare gli adolescenti. Nessuna parola, sfuggendo disonestamente, provochi vergogna. Non solo non dobbiamo dire noi stessi nulla di indecente, ma neppure prestare orecchio a discorsi del genere. Anche ascoltare parole turpi è vergognoso»⁹⁸.

Il riferimento alla vergogna di Dante, così spiegato, collegherebbe la reazione del personaggio, vergognoso nel guardare e successivamente nel parlare con Virgilio, con questa vera e propria lezione morale che il mantovano fa al suo allievo. Questa lezione prende spunto da un modo di dire legato alla vergogna, «maggior difetto men vergogna lava», inserendosi in un uso particolare del termine che, come già visto anche nelle occorrenze precedenti, Dante fa riprendendo concetti e tematiche morali da sentenze, detti o proverbi della cultura medievale.

Questa occorrenza, inoltre, segna un passaggio importante sul ruolo di Virgilio e sul rapporto tra i due poeti, non solo poiché collocata quasi al termine della prima cantica, ma perché lascia nel lettore l'impressione che il rapporto tra i due, in continuità con quanto descritto nell'*Inferno*, è un rapporto che cresce con la condivisione di tutta l'esperienza infernale e che va migliorandosi con il prossimo approdo nel regno del *Purgatorio*.

Anche in questo caso si tratta di un'occorrenza riferita al Dante personaggio nel suo rapporto con Virgilio, ed è proprio questo ennesimo riferimento che porta all'interessante considerazione di quanto la vergogna nei confronti del maestro possa essere, per Dante, un indice del continuo

⁹⁸ Inglese, 2007, p. 343

cambiamento in atto del rapporto tra i due, in continuità con un Dante ormai pronto per affrontare l'esperienza del successivo regno.

Sotto il profilo lessicale, in questo caso l'uso di *vergogna* è strettamente legato a modi di dire medievali. In questo caso la *vergogna* pare assumere nuovamente un senso positivo, tanto che il solo fatto di provarla permette al peccatore di cancellare la sua colpa, e pare inserirsi nel significato più classico del termine. Da notare, infine, che i dizionari non sono soliti riportare questi modi di dire medievali all'interno della spiegazione del singolo lemma. Così facendo, però, riducono la possibilità che il campo semantico della parola possa essere ampliato, non registrando, di fatto, quella particolare accezione che questa occorrenza appare avere.

9. Inf, XXXII – 34-36

*livide, insin là dove appar vergogna
eran l'ombre dolenti nella ghiaccia,
mettendo i denti in nota di cicogna.*

9.2 – Apparato critico

34: *Liuidi si la* (o *Li uidi*) Ash Eg (*uiddi*) Fi Ga La Lau Laur Lo Mad Mart Parm Po Ricc Triv Tz Urb, *Liuidinsin la* Cha, *Louidio su la* Co, *Liuidi insin la* Ham Pa (*infin*), *Liuidio si la* Pr, *Liuid<d>i si la* Rb; *duoue* Pa; *par* Ham; *uerguogna* Pa, *uirgongna* Rb

35: */star lombre* Co, */di quelombre* Pr; *eran quiui dolenti* Mad Triv (*i d.*); */lanime eran dolenti n.* Ham; *lonbri* Laur, *luombre* Pa; *duolenti* Pa; *ghiaccia* Eg La Laur, *ghiaccia* Mad (il primo *i* agg. poster.), *glacia* Rb

36: *mectondo* La; *e denti* Laur, *i dienti* Rb; *i nota* Co La, *in nuota* Mad Pa; *cigogna* La Mad Rb, *ciguogna* Pa

In merito a questa occorrenza ci sono molti riferimenti ad eventuali problemi ecdotici o di tradizione manoscritta che lo stesso Petrocchi ci aiuta ad affrontare.

Come visto anche attraverso il commento di uno degli ultimi autori in ordine di tempo dell'edizione della *Commedia* di Dante, la possibile oscillazione tra «li vidi» e «lividi sin là» tiene ancora banco nelle edizioni commentate: tant'è vero che Inglese opta per il primo dei due casi nonostante a testo riporti «livid'insin là» e nonostante la folta schiera di commentatori che prima di lui hanno sempre optato per inserire a testo la parola «lividi» o «livide», staccate rispetto al resto del verso da una virgola.

Lo stesso Petrocchi interviene sui versi 34 e 35 spiegando anche le origini non solo delle proprie scelte, ma anche le cause di possibili oscillazioni tra una tradizione e l'altra. In merito al verso 34 spiega che «molto estesa è la corruzione del testo: da un originario e ben sicuro *liuide* si è letto staccando la prima sillaba, e quindi variando *uide* in *uidi* perché si riteneva più adatta la

prima persona (dove poi i successivi *lo vid'io* o *li vid'io* ecc.). La stessa estensione dell'errore prova che questo s'è venuto formando in un'età molto antica della tradizione. Non si deve interpungere a fine verso, perché «s'intenda meglio che le ombre eran fitte nel giacchio sino al viso» (Barbi, *Nuova filologia* 23 n.)⁹⁹. Per questo motivo Petrocchi sceglie, a testo, la variante «livide, insin là» aggiungendo la virgola e di fatto isolando la scelta. Inglese, per tornare all'esempio di chi, anche recentemente, ha optato per un'altra variante, sceglie a testo «livid'insin là»¹⁰⁰, scelta che spiega poi in nota e che anche egli fa risalire, come citato sopra, al significato proprio del termine, in riferimento al colore del volto dei dannati, un colore brunastro tipico della pelle di chi è immerso in un lago evidentemente molto freddo.

Pur condividendo il senso ultimo della parola, sebbene l'oscillazione che di fatto potrebbe essere ridotta al solo problema grafico, Inglese riporta anche l'accezione di alcuni manoscritti che leggono «li vidi», nel senso del verbo vedere: accezione che Inglese sembra reputare accettabile, pur se di fatto viene scartata nel testo.

Relativamente al secondo problema ecdotico presente in queste terzine, Petrocchi interviene anche sul verso 35: «Co e Pr diversamente leggono per rabberciare la proposizione dopo *vid'io*. Più interessante il comportamento di Mad Triv: *eran quiv'i dolenti* o *eran quivi i dolenti*, che potrebbe autenticare *lividi* e dare allo svolgimento della corruzione un percorso diverso da quello già denunciato (*lividi* > *li vidi* ecc.), ma la presenza di *l'ombre* nei vari rami della tradizione elimina questa possibilità, e fa ritenere la variante di Mad Triv un conciero. È appena il caso di rilevare che *quivi* è affatto superfluo, se non peggio (*quivi ne la ghiaccia*)»¹⁰¹

Per l'autorevolezza e, si aggiunge, l'accuratezza degli interventi del Petrocchi, che ricordiamo essere presenti solo in particolari casi di divergenze nei manoscritti e conseguenti scelte filologiche del testo dell'opera, ci si attiene al collegamento da questi dimostrato: i volti dei dannati sono del colore dei lividi, proprio laddove la vergogna si mostra.

⁹⁹ Petrocchi 1992, II, p. 547

¹⁰⁰ Inglese, 2007, p. 356

¹⁰¹ Petrocchi, 1992, II, p. 548

9.3 – Interpretazione dell'occorrenza

L'ultima occorrenza dell'*Inferno* è sita all'interno del racconto relativo al nono cerchio, l'ultimo prima di raggiungere Lucifero. Riguarda in generale i traditori, ma in questo caso vergogna compare nella trattazione relativa al lago di Cocito, lago che 'geograficamente' precede la parte del nono cerchio denominata Caina, che racchiude al suo interno i traditori dei parenti.

Anche questo riferimento alla vergogna è inserito in una lunga perifrasi: «E come a ghiacidar si sta la rana/ col muso fuor dell'acqua, quando sogna/ di spigolar sovente la villana,/ livid'insin là dove appar vergogna/ eran l'ombre dolenti nella ghiaccia,/ mettendo i denti in nota di cicogna».

La spiegazione è relativa ad un riferimento all'inizio dell'estate, quando le contadine più povere raccoglievano le spighe dimenticate dai mietitori e quando la rana gradiva con la testa fuori dall'acqua.

Il riferimento alla rana è legato a quello che Dante vuol descrivere: le anime dannate dal freddo, stavano nel ghiaccio fino alla parte in cui la vergogna si manifesta col rossore. Insomma, sono fuori dal ghiaccio il collo e la testa.

Ciò nonostante non tutti i commentatori hanno individuato correttamente il luogo dove la vergogna, e il rossore, si manifesta. Per alcuni, come riporta Barbi, «questa è la retta maniera d'intendere, come è provato dalla similitudine che precede, nella quale il termine principale *si sta la rana col muso fuor de l'acqua* richiede come logica corrispondenza l'idea di *ombre ne la ghiaccia insin là dove appar vergogna*, cioè sino alla faccia. Altri spiegano: Le ombre, dolenti nella ghiaccia, erano livide sino là dove ecc., né sono poi tutti d'accordo circa la parte ove appare la vergogna: che alcuni tengono essere la faccia; altri, le parti vergognose, che si vedevano perché le ombre *trasparien come festuca in vetro* (*Inf. XXXIV 12*)»¹⁰². Questa spiegazione ci aiuta a capire meglio il fatto che Dante si riferisse al volto dei dannati, e non ad altre parti del corpo vergognose, come pure aggiunge Pietrobono: «se stessero confitte nel ghiaccio fino all'inguine, Dante non avrebbe potuto calcare con le piante le teste dei

¹⁰² Barbi, 1944

dannati»¹⁰³. Al tempo stesso è chiaro che Dante potesse osservare il corpo immerso dei dannati vista la trasparenza dell'acqua e invece avesse difficoltà a riconoscere i volti, in quanto reclinati verso il lago ghiacciato: «l'aggettivo va riferito al corpo dei dannati che Dante vede attraverso il ghiaccio trasparente come vetro (cfr. XXXIV 12), mentre non vede i volti, che sono reclinati»¹⁰⁴.

In base a quanto riportato da Inglese – e in questo ci viene in soccorso il Petrocchi – questa occorrenza di *vergogna* parrebbe essere la prima a presentare incertezze dal punto di vista della tradizione manoscritta, soprattutto relativamente al contesto e a quel riferimento al *livid'insin là*: «mi tengo alla lezione dei mss. *liuidi sila* (alcuni dei quali intendono certamente *li vidi*); gli edd. *livide, insin là*; Lanza: *lividi si là... eran quivi i dolenti*, su Triv Mad, che può essere un adattamento. Quanto all'ultimo dei versi presi in esame, quel “mettendo i denti in nota di cicogna” sembrerebbe essere un riferimento al *Tresor* di Brunetto Latini, ovvero al rumore dei denti dei dannati che era simile a quello della cicogna»¹⁰⁵.

Il riferimento è chiaramente ai dannati, ma in maniera piuttosto oggettiva: *vergogna* viene qui usato come riferimento a quelle parti del corpo che arrossiscono quando si prova vergogna, ovvero il volto principalmente. Indirettamente ci si riferisce alle anime del Cocito, e rispetto alle altre occorrenze, alcune delle quali pure si riferivano a singoli dannati, è la prima volta che *vergogna* viene usata per spiegare la condizione dei dannati e la pena che stanno patendo.

Sebbene indirettamente, da un punto di vista lessicale questa occorrenza di *vergogna* si riferisce nuovamente a quel campo semantico dell'*erubescencia* di cui pure abbiamo evidenziato altri riferimenti. La differenza sta nel fatto che in questo caso il riferimento al rossore sul volto suscitato dalla vergogna è effettuato attraverso una lunga perifrasi.

¹⁰³ Pietrobono, 1946

¹⁰⁴ Chiavacci Leonardi, 1991-1997

¹⁰⁵ Inglese, 2007, p. 356

10.Pg, VI – 88-90

*Che val perché ti racconciasse il freno
Iustiniano, se la sella è vòta?
Sanz' esso fora la vergogna meno.*

10.2 – Apparato critico

88: *Che uale Laur, Che ualle Mad; percheo iraconciasse Ash* (poi esp. -
o e agg. *ti* sul rigo); *racconciass>e< La, rasetasse Rb*

89: *iustitia Ash, giustiniano Co La Lau Laur Ricc Tz, giustinian Ham,*
Iustinian Po; poi che la s. Ham; <uolta> uota Mad

90: *sançessa Co Po, sancesso Rb*

Non sono presenti particolari problemi ecdotici se non su talune oscillazioni grafiche del nome Giustiniano, peraltro presenti anche nel canto VI del *Paradiso*, altro canto politico che ha come tema lo stato dell'arte nell'Impero e non solo e che ha come protagonista lo stesso Imperatore. Assenti del tutto oscillazioni grafiche sul tema e sul lemma *vergogna*.

10.3 – Interpretazione dell'occorrenza

Prima occorrenza all'interno del *Purgatorio*, e al tempo stesso doppia occorrenza all'interno di uno stesso canto. Anche qui, canto solitamente conosciuto per l'invettiva all'Italia, all'interno del quale sono contenute entrambe le occorrenze. Nel primo caso, qui in esame, l'invettiva è appena iniziata. I canti sestii, così chiamati, sono noti per essere canti prettamente politici, tanto che prima dell'invettiva e della successiva analisi sullo stato delle cose in Italia, Dante incontra Sordello di Goito. Il riferimento a vergogna compare nel momento in cui Dante inizia un lungo paragone che compara l'Italia ad un cavallo, e che continuerà nei versi successivi.

Il freno che qui Dante cita è, per Inglese, «la legge riordinata da Giustiniano nel Corpus Iuris; il cavaliere è il monarca, mancando il quale la legge resta incompiuta e inoperante. Morto Federico II, nessuno dei successivi

imperatori eletti» [di cui Dante fa una breve rassegna nei versi seguenti] «giunse all'incoronazione, fino ad Arrigo VII»¹⁰⁶.

Il tempo trascorso tra i due eventi è di circa sessant'anni (morte Federico II – 1250, incoronazione Arrigo VII – 1312) ed è chiaro come il secondo termine di paragone sia già oltre rispetto al tempo entro il quale si sta svolgendo il viaggio di Dante (1300). Il riferimento alla metafora del cavallo, che trova ulteriori riferimenti in sproni (v. 95), predella (v. 96) e arcioni (v. 99), è un riferimento già presente nel *Convivio*: «quasi dire si può delo Imperadore... che elli sia lo cavalcatore dela umana voluntade. Lo quale cavallo come vada senza lo cavalcatore... assai è manifesto, e specialmente nela *misera Italia*, che senza mezzo alcuno ala sua governazione è rimasa» (Cv, IV ix 10).

La totalità dei commentatori attribuiscono al freno il significato metaforico del sistema di leggi riordinato da Giustiniano, e forse la spiegazione più chiara del verso la offrono Sapegno prima e quindi Porena. Quest'ultimo afferma che «con questa terzina s'inizia una nuova allegoria: l'Italia è un cavallo non governato. Il freno, cioè la briglia per tenere a segno, sono le leggi. Ora l'Italia ha un ottimo freno: la raccolta che Giustiniano fece compilare, assestando e ordinando la legislazione romana (cfr. *Pd.* VI, 10-12); ma questo freno non è impugnato da nessuno perché in Italia non domina l'imperatore. E avere ottime leggi e non chi le applichi è più vergognoso che non averle affatto, come sono i popoli barbari»¹⁰⁷.

Sapegno tenta di entrare ancor più nel profondo del verso, scavando nelle motivazioni che spingono Dante a queste forti considerazioni: «se il freno della legge non ci fosse, sarebbe minor vergogna. L'anarchia di un popolo barbaro è meno turpe e biasimevole che non quella di una nazione civile, la quale non ignora le norme del vivere ordinato e con giustizia, bensì le calpesta»¹⁰⁸.

È qui chiaro che la presenza di questa legge e la sua mancata applicazione rende il popolo vergognoso, mentre l'assenza di questo 'freno'

¹⁰⁶ Inglese, 2002, pp. 96-97

¹⁰⁷ Porena, 1981

¹⁰⁸ Sapegno, 1968

avrebbe forse giustificato il comportamento dell'Italia, e del suo popolo, capace di farsi soggiogare e sfruttare dagli altri popoli.

Com'è noto, l'invettiva contro l'Italia è subito posta dopo l'incontro tra i due mantovani, Sordello e Virgilio, e potrebbe essere proprio una reazione del Dante autore all'emozione provata da lui e dai mantovani stessi in occasione di quel fortuito incontro.

Vergogna, in questo caso, è peraltro spersonalizzata, ovvero riferita al freno, alle leggi del Corpus Iuris, pur indirettamente. È chiaro che stiamo di fronte ad un intervento dell'autore, che già in altre circostanze aveva usato la parola e il concetto di vergogna come una sorta di commento, da donare al lettore, sulla situazione narrata e vissuta dal suo personaggio o, come in questo caso, come commento sullo stato delle cose in Italia. Non ci soffermeremo sul fatto che già in un'altra famosa invettiva, quella contro Firenze sopra raccontata, Dante autore interviene facendo capire la vergogna che si dovrebbe provare di fronte a ciò che il suo personaggio vede sulla sorte di alcuni suoi concittadini. Va da sé che la reazione di forte sdegno, però, accomuna entrambi i passi e le invettive contro Firenze prima e l'Italia intera poi. Un'invettiva, quest'ultima, che fa i conti con la gravità della situazione italiana e con l'ignoranza del suo popolo, incapace di godere appieno del grande sforzo fatto da Giustiniano per riordinare le leggi e anche i territori dell'Impero.

Visto il significato allegorico del lemma, la *vergogna* assume il classico significato, riferito nuovamente, come in occasione di *Inf*, XXVI, a quel sentimento suscitato nei confronti del comportamento di chi non ha avuto modo di fare proprie lo sforzo e le leggi di Giustiniano.

11.Pg, VI – 115-117

*Vieni a veder la gente quanto s'ama!
e se nulla di noi pietà ti move,
a vergognar ti vien de la tua fama.*

11.2 – Apparato critico

115: *gente chome sama* Po; *tama* Eg, *samma* Rb

116: *nula* Mad; *nulla pieta di noi ti* Ash Eg Fi Parm Po Pr, *nulla pietate non ti* Rb (poi esp. *non* e sul rigo, dopo *nulla*, agg. *de noi*); *ti muoue* Ash Po, *si muoue* Eg (*si* agg. sul rigo)

117: *ti uieni* Fi Parm, *ti uiene* Po, *ci uien* Rb; *di la tua* Urb

Il chiaro riferimento ad Alberto d'Asburgo non consente alcun dubbio da un punto di vista della tradizione manoscritta e di eventuali problemi ecdotici, se non nel riferimento di Petrocchi ad una diversa versione, al v. 117 secondo altra interpretazione (vedi nel Mattalia) *a vergognarti vien*, che in ogni caso non cambia il significato del passo e la sua attribuzione all'imperatore.

11.3 – Interpretazione dell'occorrenza

Secondo riferimento alla vergogna, quello che compare all'interno dell'invettiva del canto VI del Purgatorio. Mentre il primo era in riferimento alle leggi di Giustiniano e subito dopo l'incipit, questa seconda occorrenza compare subito dopo lo spostamento del discorso su Roma, ancora in riferimento ad un altro imperatore.

In realtà stiamo all'interno di un grande gruppo di terzine accumulate dall'anafora del "vieni", probabilmente riferita ad Alberto, l' Alberto "tedesco" del v. 97 che è perfettamente identificabile in Alberto d'Asburgo, eletto imperatore nel 1298 che per Dante ebbe la grande colpa di non essere mai sceso in Italia (la stessa incoronazione davanti al Papa, avvenuta nel 1303, avvenne fuori dai confini geografici della penisola). Essendo imperatore nel momento in cui si sta svolgendo il viaggio di Dante, è a lui che la seconda parte dell'invettiva è rivolta, soprattutto con questa ripetizione, ad inizio verso,

del “vieni”, quale vero e proprio invito a scendere in Italia per verificarne realmente quelle che sono le condizioni.

La coppia di terzine inizia con il riferimento a Roma «Vieni a veder la tua Roma che piagne/ vedova e sola, e diè e notte chiama:/ ‘Cesare mio, perché non m’accompagne?’/ Vieni a veder la gente quanto s’ama!/ e, se nulla di noi pietà ti move,/ a vergognar ti vien dela tua fama». Terzine ricche di fine sarcasmo (come nel verso «vieni a vedere la gente quanto s’ama!»), e che permette a Dante di concludere le aspre considerazioni rivolte all’imperatore con una dura invettiva personale.

Nella quasi totalità dei commenti viene sottolineata l’asprezza delle parole del poeta, come specifica Barbi: «vieni a riconoscere quanto vile e spregevole sia ormai agli occhi degli italiani la tua nominanza»¹⁰⁹, durezza già individuata nel commento del Vandelli, che ricostruisce l’invito del poeta all’imperatore affinché quest’ultimo apprenda «la mala nominanza che tu qui hai e a sentirne vergogna, sicché questa ti stimoli una buona volta a compiere il tuo dovere perso di noi italiani»¹¹⁰.

La quasi totalità dei commentatori sottolinea quanto siano significative le parole di Dante, non solo perché il poeta era spinto da motivazioni personali, oltretutto ideologiche, ma perché queste stesse parole mostrano una profonda durezza nei confronti di un imperatore. Dante chiede all’imperatore di scendere in Italia a vedere quanto scarsa possa essere la considerazione che il popolo ha di lui, come specifica Chiavacci Leonardi: «se non per pietà di noi, vieni almeno per riguardo al tuo onore: qui infatti ti verrà vergogna della tua fama così umiliata. Con questo verso violento si chiude l’apostrofe all’imperatore. L’amarezza e il dolore, quasi raggiunto un culmine, spingono il poeta, come spesso accade agli uomini, a rivolgersi a Dio stesso»¹¹¹

Secondo Inglese, Dante conclude questo quartetto di terzine contraddistinto dall’anafora del “vieni” con un eloquente «vieni a vergognarti della tua stessa infamia»¹¹². Dopo Vanni Fucci è il primo riferimento a

¹⁰⁹ Barbi, 1944

¹¹⁰ Vandelli, 1929

¹¹¹ Chiavacci Leonardi, 1991-1997

¹¹² Inglese, 2011, p. 99

vergogna che non riguarda Dante, autore o personaggio, o stati d'animo del poeta o più in generale alla vergogna spersonalizzata di cui si è parlato sopra. Ma se in Vanni Fucci il riferimento era al senso di vergogna che questi provava dopo aver incontrato Dante, in questo caso il poeta si riferisce al senso di vergogna che attribuisce letteralmente ad un imperatore vivo e in possesso delle sue funzioni.

La fama di Alberto in Italia dovrebbe così provocare vergogna nello stesso imperatore, con il lemma che parrebbe assumere il significato di «infamia, ignominia, disonore» [GDLI, p. 776], che sono proprio i sentimenti che Dante, e per estensione i cittadini dell'Italia facente parte dell'Impero, prova nei confronti di questo imperatore che, come specificato, ha deluso non poco le sue aspettative su una possibile, ritrovata unione territoriale dell'Impero. D'altronde stiamo proprio all'interno del canto VI del *Purgatorio* che, come gli altri sestanti, assume un significato di tipo politico. Sarà senz'altro maggiormente comprensibile l'amarrezza dell'autore una volta letto il sedicesimo canto del *Purgatorio*, con la spiegazione della cosiddetta teoria dei due soli da parte di Marco Lombardo, e con l'indiretto giudizio nei confronti degli ultimi imperatori e nella loro gestione fallimentare dell'Impero.

Tornando al lemma, i riferimenti adottati come esempi a questa accezione di *vergogna* sono relativi al Patecchio, che è autore di un volgarizzamento (peraltro citato nei capitoli introduttivi) e al Dante della *Vita Nova*: «grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico» [Vn, 25-10 (116)].

Per estensione, questa *vergogna* potrebbe anche rientrare nel campo semantico che vede protagonista quella «persona che per il suo comportamento riprovevole è causa o motivo di disonore o umiliazione per le persone, la comunità, la famiglia a cui è legato» [GDLI, p. 776].

Se così fosse, sarebbe in ogni caso sbagliato il riferimento alla prima opera in cui comparirebbe l'occorrenza di *vergogna* con questo significato: Giulio Cesare Croce, scrittore e commediografo del Cinquecento. Potrebbero

esserci senz'altro margini per far sì che questo significato di *vergogna* possa essere esattamente ciò che Dante intendeva.

12. Pg, XI – 133-138

«Quando vivea più glorioso», disse,
«liberamente nel Campo di Siena,
ogne **vergogna** diposta, s'affisse;
e li, per trar l'amico suo di pena,
ch'e' sostenea ne la prigion di Carlo,
si condusse a tremar per ogne vena.

12.2 – Apparato critico

133: *ui>u<ea* Rb; *gloriosso* La

135: *et ogni mia uergogna iui safisse* Ga; *disposta* Ash Laur Po

136: *Elli* Ash Eg Lau Po Pr Rb Vat, *E gli* Co Ham Lo Ricc Tz (*Elgli*),
E<l>li La, *Et ei* Parm; *trarre* Lau Lo Po Ricc Tz; *penna* Mad

137: *sostenia* Mad; *pregio* Ash, *pregion* Eg Fi Ga La Lau Laur Lo Parm
Rb Ricc Tz Urb Vat, *prexon* Mad

138: *actremar* Triv; *uenna* Mad

Da un punto di vista di tradizione manoscritta, non risultano presenti in questi versi particolari problematiche ecdotiche. Unica eccezione è la lezione del manoscritto **Ga**, che riporta per il verso 135 «*et ogni mia uergogna iui safisse*». Il manoscritto in questione, di area toscana intorno alla metà del Trecento, sembrerebbe essere stato compilato da Francesco di ser Nardo, autore per altro del manoscritto **Triv**, cui è riconducibile il cosiddetto “gruppo dei cento”, cento manoscritti provenienti dalla medesima officina. L’origine identica dei due manoscritti dal copista Francesco di ser Nardo, ci permette una facile comparazione, con la versione di **Ga**, che ci fornisce una *lectio singularis* diversa da quella di **Triv** che è di circa dieci anni anteriore.

12.3 – Interpretazione dell’occorrenza

Occorrenza inserita nel discorso diretto di Provenzano Salvani. L’episodio avviene nella cornice dei superbi, subito dopo l’incontro tra i poeti e il noto artista Oderisi da Gubbio. Salvani, invece, fu un condottiero delle

guarnigioni senesi, presentato da Virgilio subito dopo il lungo elogio degli artisti: (vv. 121-123) «Quelli è – rispuose – Provenzan Salvani,/ ed è qui perch'è fu presuntuoso/ a recar Siena tutta ale sue mani [...]».

Il Salvani fu un nobile senese, condottiero della parte ghibellina della città di Siena; partecipò alla battaglia di Montaperti, sconfiggendo i guelfi di Firenze. Dopo la vittoria fu tra i sostenitori, insieme ad altri nobili pisani e senesi, della distruzione della città di Firenze, posizione che lo vide scontrarsi con Farinata degli Uberti, che pure fu uno dei fuoriusciti fiorentini a lui alleato in occasione della suddetta battaglia di Montaperti.

Già tra i primi commenti, come quello di Jacopo della Lana, è chiaro il riferimento «qui responde Oderigi che l' meritò quando elli si condusse ad umilità e vergogna di domandare ai Senesi li predetti denari, per trarre l'amico suo di prigione. E il tremar per ogni vena intendi la vergogna che prese nello animo suo pregando, di che quasi tremava per ogni sentimento perché la superbia lo strignea a dovere avere la detta moneta altrimenti che per prieghi. Quasi a dire che la vergogna fa tremare e disuperbire le persone»¹¹³.

Ricorda Inglese che Provenzano di Ildebrandino Salvani fu, nel 1260, membro del Consiglio dei Ventiquattro, ovvero membro del governo di Siena. Successivamente Villani, probabilmente molto influenzato da Dante, scriverà su Provenzano «Fu grande uomo in Siena al suo tempo dopo la vittoria ch'ebbono a Monte Aperti, e guidava tutta la città, e tutta parte ghibellina di Toscana facea capo di lui e era molto presentuoso di sua volontà»¹¹⁴. Il presuntuoso in questo caso sta a significare “pretese di” fare applicare la sua volontà.

È Dante che rivolge all'anima che incontra una domanda sul perché si trovi in questa cornice del purgatorio, e Provenzano risponde che solo dopo l'esilio Dante capirà quanto sia penoso, per un animo superbo, abbassarsi a chiedere. Inglese ricorda qui un passo del Convivio (I iii 4): «poi che fu piacere deli cittadini di Fiorenza di gittarmi fuori del suo dolce seno... peregrino, quasi mendicando, sono andato mostrando contra mia voglia la piaga dela

¹¹³ Scarabelli, 1866-1867

¹¹⁴ Inglese, 2011, pp. 156-157

fortuna»¹¹⁵. Proprio questa condizione che porta Dante quasi a mendicare è la condizione che si riscontra nella storia narrata da Provenzano Salvani. Infatti, l'anima cerca di far capire a Dante, incredulo nel vedere Provenzano già nella cornice del Purgatorio appena trent'anni dopo la sua morte, che una sua buona azione, un *accapitum* (pratica diffusa nel Medioevo per mettere insieme un quantitativo di denaro necessario per pagare multe o riscatti) messo in atto per aiutare un amico del re Carlo d'Angiò, gli valse il condono del soggiorno nell'antipurgatorio. È l'anima stessa a spiegarlo con la frase che chiude il suo discorso diretto e anche il canto: «quest'opera li tolse quei confini».

In questo caso *vergogna*, inserito in un discorso diretto e riferito, dall'anima, a sé stesso, riguarda proprio il gesto dell'*accapitum*, eseguito nel momento di massima potenza del Salvani all'interno della sua città, condizione che gli permise di sostare a forza nel centro della città per chiedere aiuto ai suoi concittadini senza provare vergogna alcuna. Così come spiega Porena «non che non si vergognasse, ché in ciò era anzi il suo tormento; ma non ascoltò la voce della vergogna»¹¹⁶. Chiavacci che dà un preciso connotato all'occorrenza di vergogna: qui «*verecundia* vale rispetto umano, timore dell'opinione altrui»¹¹⁷.

L'accezione e il significato del lemma riportato da Chiavacci Leonardi non trova però riscontro all'interno del dizionario di riferimento. Anzi, questo significato maggiormente positivo sarebbe in ogni caso un *unicum* del lessico, sebbene siano numerose le accezioni di quella *vergogna* positiva che spesso compare nei commenti e nei versi danteschi.

¹¹⁵ Inglese, 1993

¹¹⁶ Porena, 1981

¹¹⁷ Chiavacci Leonardi, 1991-1997

13.Pg, XVI – 118-120

*or può sicuramente indi passarsi
per qualunque lasciasse, per vergogna,
di ragonar coi buoni o d'appressarsi.*

13.2 – Apparato Critico

118: *indi securamente* Mad; *sicuramente* Eg; *indi* Eg (*in-* agg. sul rigo),
inde La Laur; *pasarsi* Eg Rb

119: *qualunche* Mart; *lassasse* Mad Rb

120: *di rasonar* Rb; *cun buoni* Eg; *et accostarsi* Co, *o apressarsi* Ga
Laur, *od appressarsi* Mart, *et appressarsi* Po

Da un punto di vista ecdotico, ci sono alcune considerazioni fatte dal Petrocchi soprattutto per il verso 120, che qui vale la pena riportare: «più che la varia possibilità d'intendere la scrittura continua *odappressarsi* (quindi anche *od appressarsi*, ovvero *o da pressarsi*) è necessario rendere ragione della variante tarda di Vic. *ad appressarsi*, accolta nella Nidobeatina, o dell'analoga, accolta anche dal Foscolo, *d'appressarsi*, senza congiunzione premessa, e che darebbero valore parentetico all'espressione *per vergogna di ragonar coi buoni* ('per chiunque tralasciasse di avvicinarsi, per vergogna' ecc.); mentre le nostre lezioni, anche quella con la copulativa, distinguono una duplice causa a quella vergogna: o di discorrere con i galantuomini o di avvicinarsi a loro. Col nostro testo si viene infatti a distinguere e a graduare le due operazioni, e quella congiunzione *o* acquista un valore fortemente rafforzativo: 'oppure semplicemente di imbattersi in loro'»¹¹⁸.

La spiegazione di Petrocchi ci permette di comprendere come un lieve spostamento di sillabe, o di congiunzioni, di un verso, possa condizionare il significato ultimo del verso precedente. La scelta del Petrocchi, come si evince dalla sua spiegazione, fa sì che venga messa a testo la lezione che riesce a tenere conto di un duplice significato dell'occorrenza, che non fa che acuire il senso di gravità e corruzione di quella parte di penisola.

¹¹⁸ Petrocchi 1994, III, p. 274

13.3 – Interpretazione dell’occorrenza

Canto ‘centrale’ dell’opera Dantesca, non solo per la sua posizione numerica (è di fatto il cinquantesimo canto della *Commedia* o, secondo altre considerazioni, forma una trilogia di canti insieme ai due successivi, che sono comunque centrali dell’opera tutta) ma anche per le considerazioni morali presenti. Insieme ai canti XVII e XVIII racchiude le più importanti considerazioni filosofico-morali di tutta l’opera, senz’altro all’altezza di tutti i ragionamenti presenti nell’ultima cantica. In questo XVI canto, infatti, per voce di Marco Lombardo, assistiamo alla spiegazione della teoria dei due soli di Roma; nel canto XVII c’è la fondamentale spiegazione di Virgilio sull’ordinamento del Purgatorio, infine, nell’ultimo canto di questa speciale trilogia, si assiste al lungo discorso di Virgilio sulla natura dell’amore e sul libero arbitrio.

In questo caso, *vergogna* è inserita nella parte finale del discorso diretto di Marco Lombardo, quello che riguarda Federico II e più in generale la situazione «in sul paese ch’Adice e Po riga», ovvero quella Lombardia (secondo i ‘confini’ dell’epoca e le considerazioni di Dante) che era praticamente tutta l’Italia Settentrionale. In quel paese erano soliti trovarsi valore e cortesia, prima che Federico II entrò in collisione con il papa. L’episodio ha come aspetto centrale la contrapposizione tra Federico II e papa Gregorio IX, con quest’ultimo che scomunicò l’imperatore nel 1127 e una seconda volta nel 1239.

Già il commento di Jacopo della Lana specifica non solo i riferimenti geografici, ma anche le ragioni storiche del decadimento morale dell’Italia Settentrionale: «Cioè per Lombardia e per la Marca Trivigiana, dove correno quelli due fiumi Adige e Po, si solea trovare liberalitade, e magnanimitade, e cortesie, ma ora nulla si sa di quelle; e questo stato dappoichè Federico, cioè lo imperio, è stato imbrigato da' chierici, sicome è detto nel X capitolo dello Inferno»¹¹⁹.

L’*Ottimo Commento* sostiene invece che il riferimento geografico è relativo esclusivamente alla marca Trevigiana. Questa oscillazione sul carattere

¹¹⁹ Scarabelli, 1866-1867

geografico dei riferimenti di Dante, accompagna gran parte dei commentatori, antichi e moderni.

Il verso contenente la parola *vergogna* è così spiegato da Inglese: «ora può passare di lì [in Lombardia] senza imbarazzo chiunque fosse solito guardarsi, per vergogna di sé, dal conversare con la gente perbene, o anche solo di avvicinarlesi. In Lombardia non ci sono più buoni che facciano arrossire i rei»¹²⁰. Anche qui l'uso di *vergogna* è più impersonale e riferito, genericamente, alla situazione di quella porzione d'Italia dove non è più possibile provare vergogna nel rapportarsi con persone oneste, giacché tanti sono ormai corrotti.

Sempre secondo Inglese, questi versi forniscono un preciso riferimento alla data di composizione di questo canto: «il tenore di questi versi suggerirebbe di collocarli nel 1309/1310: 'l'aspro giudizio di Marco coinvolgeva per qualunque lettore coevo gli Scaligeri'; solo dopo la 'piena adesione di Alboino e Cangrande alla causa di Arrigo VII', Dante poté cominciare a formarsi la ben diversa opinione cui dà voce il canto XVII del *Paradiso*»¹²¹. Il riferimento è senz'altro un rimando alla travagliata esperienza dell'esilio di Dante, costretto a vagare attraverso numerose corti, e anche all'ipotizzato cambio di opinioni che Dante ebbe su chi volta dopo volta aveva modo di ospitarlo. Da qui i cambiamenti, tra una cantica e l'altra, nella centralità di personaggi più o meno importanti delle varie casate che lo ospitarono e una sempre crescente attenzione verso gli Scaligeri.

L'occorrenza si riferisce nuovamente ad un'anima incontrata da Dante, e ancora una volta è inserita all'interno del discorso diretto di quest'ultima. Infine, si noti che l'occorrenza sia nuovamente inserita all'interno di una lunga metafora.

La vergogna in questo caso è riferita a se stessi, alle proprie azioni che consentano di provare questo sentimento al solo pensiero di poter parlare con la gente per bene. L'accezione è quella più consueta del termine, con il solo spostamento del soggetto e del riferimento personale del termine.

¹²⁰ Inglese, 2011, p. 211

¹²¹ Inglese, 2011, p. 211

14.Pg, XX – 61-63

*Mentre che la gran dota provenzale
al sangue mio non tolse la vergogna,
poco valea, ma pur non facea male.*

14.2 – Apparato critico

61: *mente* Laur; *le gran* Pr; *dote* Ash Eg Fi Ga Ham La Lau Laur Lo
Mad Parm Pr Rb Ricc Tz Urb; *prouinçiale* Eg, *prouinçale* Lo Vat, *prouençale*
Po

62: *sague* Laur

63: *poco potea* Co

Come si evince dall'apparato critico qui riportato, non sono presenti particolari elementi contraddittori all'interno della tradizione manoscritta.

14.3 – Interpretazione dell'occorrenza

Il canto è relativo alla quinta cornice, dove risiedono le anime degli avari e dei prodighi. In questo canto è centrale l'incontro con Ugo Capeto e il discorso di quest'ultimo sulla monarchia e la dinastia dei reali di Francia.

Vergogna compare all'interno del discorso diretto di Ugo Capeto, re dei Franchi alla fine del X secolo e primo re della dinastia Capetingia che governerà a lungo la Francia. Il lungo *excursus* di Ugo Capeto riguarda proprio la storia della sua dinastia, e il punto in cui compare la parola *vergogna* è quello relativo agli anni più recenti, di poco precedenti alla metà del Duecento. Ugo fornisce inizialmente un giudizio sulla sua dinastia che governava il territorio francese, dicendo che questa fu di poco valore, ma al tempo stesso riuscì a non essere maligna (giudizio che sembra riguardare la dinastia fino all'avvento di Filippo II del 1180). Questa malignità iniziò a palesarsi con l'episodio della «gran dota provenzale» che tolse ogni pudore alla dinastia capetingia.

Spiega Inglese: «due figlie del conte Raimondo Berengario IV (m. 19 agosto 1245), Margherita e Beatrice, sposarono rispettivamente il re di Francia,

Luigi IX (nel 1234), e il fratello di questi, Carlo d'Angiò (31 gennaio 1246). Margherita portò in dote il solo castello di Tarascona; Beatrice, l'intera contea: e questa è certo la *gran dota* cui pensa Dante»¹²². Dopo le terzine qui citate, Ugo estende il racconto ai tempi ancora più vicini a quelli del viaggio di Dante, dando ulteriori spiegazioni del perché la sua dinastia è da considerare ormai corrotta.

La vergogna di cui parla Ugo è senz'altro una delle poche attestazioni in cui la parola ha pienamente il significato di 'pudore'. Riferimento alla tripartizione medievale del significato dal latino *verecundia* tra 'vergogna' in senso stretto, 'pudore', e 'erubescencia', che altro non era che la manifestazione della vergogna sul volto di chi la provava, attraverso il rossore.

Il riferimento è ad una situazione storica senz'altro passata, ma al tempo stesso attuale, utile a spiegare i motivi per i quali anche la dinastia capetingia ha fallito nel compito di riunire gli antichi territori dell'Impero Romano, speranza e utopia inseguita da Dante, che individua in Arrigo VII l'ultimo condottiero in grado di compiere tale impresa.

Vandelli individua nella terzina un chiaro riferimento al pudore che trattiene dalle cattive opere: «non lo rese incapace di quella vergogna che trattiene dal mal operare»¹²³; mentre la spiegazione più chiara sembrerebbe essere quella fornitaci da Luigi Pietrobono: «Alcuni intendono la vergogna della loro umile origine; ma questa, anche se la sentirono, era difficile durasse ancora dopo circa due secoli di regno. Altri intendono: non tolse il rimorso del mal fare: e rettamente, purché si pensi per esso a quel naturale pudore che ci trattiene dal fare il male, e non al rimorso di colpe commesse. Fino a quel tempo D. stesso dichiara che i Capetingi non erano gran cosa, ma non facevano male. Il male cominciò quando, non senza raggiri e violenze, Carlo I, d'intesa col fratello, s'imparentò con i conti di Provenza»¹²⁴.

Ancora sulla linea di chi attribuisce a questa occorrenza il senso di pudore, Chiavacci Leonardi: «il pudore, il ritegno, nell'usare violenza e frode

¹²² Inglese, 2011, p. 252

¹²³ Vandelli, 1929

¹²⁴ Pietrobono, 1946

per aumentare la propria ricchezza e potenza. S'intende che l'acquisto della Provenza, fatto con questi mezzi, tolse ogni freno per il futuro»¹²⁵.

Occorrenza nuovamente inserita all'interno di un discorso diretto, mette in risalto il giudizio che Dante ha sulla dinastia Capetingia, che fa esprimere per bocca di Ugo Capeto. Il pudore è quello che con lo scorrere del tempo è stato perso dalla dinastia di quest'ultimo. Si potrebbe pensare che il giudizio di Ugo Capeto individui nell'episodio delle doppie nozze la perdita di pudore che invece aveva contraddistinto il suo regno e la sua casata nei primi secoli di governo, mentre il giudizio 'postumo', più propriamente dantesco, sembrerebbe riferito a tutta la dinastia, che da quel momento storico in poi ha perso ogni pudore e ogni possibile speranza che poteva ancora riporvi.

Come espresso da alcuni commenti qui riportati, il significato di *vergogna* in questo caso può riferirsi al campo semantico del pudore: abbiamo già visto come dalla *verecundia* latina ci sia stata una successiva evoluzione in *pudore*, *vergogna* e *erubescencia*. Anche il dizionario riporta questa particolare accezione del lemma, ma con un riferimento ad un'opera di gran lunga precedente: quella di Guido Bentivoglio, altro autore del Cinquecento, a cui è assegnata la prima definizione di «pudore e pudicizia». Questo caso è probabilmente spiegabile con il fatto che l'accezione di pudore, in particolare femminile, fu posteriore rispetto alla concezione classica di pudore. In questo senso è maggiormente comprensibile il perché del fatto che il primo riferimento sia quello a Guido Bentivoglio, che nella sua opera si rivolge proprio ad una donna: «La Regina particolarmente sì forte appassionata del Re, e procura di farsegli vedere più che può, ma la vergogna la fa ritenuta» [*GDLI*, p. 775].

¹²⁵ Chiavacci Leonardi, 1991-1997

15.Pg, XXVI – 79-81

*però si parton "Soddoma" gridando,
rimproverando a sé com' hai udito,
e aiutan l'arsura vergognando.*

15.2 – Apparato critico

79: *Poi Eg; si partono Fi, si parte Po; sodōma Ash Rb, sodoma Eg Ham La Laur Mad Po Urb Vat, Sogdoma Ga Sa Triv*

81: *et agiunta (o e a.) Ash Fi Ga Ham La (>-a<) Parm (agg-) Pr Vat (agg-), et agiuntan Co, Et aiuta Po; >e agiunta a<larsura Eg; allarsura Ash Ga Ham La Lo Ricc Sa Tz, a luxuria Pr*

Da un punto di vista ecdotico, determinante è l'intervento del Petrocchi: «la vergogna, che viene in aiuto all'arsura, è immagine molto icastica, ma la sua sottigliezza poteva sfuggire agli amanuensi, che han letto erroneamente *agiunta* (cioè *a giunta*, per cui spesso *all'arsura*) o conservando *-n* (cfr. Co, poi Vic., Lond. Add. 22780 ecc.) *agiuntan* o *aggiunto an* cioè 'congiungono la vergogna all'arsura', oppure, se si vuole, 'pareggiano l'arsura con la vergogna'. Ma queste varianti assai meno persuadono, ove anche si consideri la probabilità del passaggio *aiutan* > *agiutan* > *agiuntan*, in confronto alla piena soddisfazione della lezione delle sezioni *a* ed *e*. Tra i difensori di *aggiuntan* cfr. SCARBELLI *Lambertino* II 505 s.»¹²⁶

15.3 – Interpretazione dell'occorrenza

Canto centrale per le tematiche affrontate. Dante attraversa l'ultima cornice del Purgatorio prima di arrivare al Paradiso Terrestre. Questa cornice è quella della schiera dei lussuriosi, mentre in questo canto Dante ripercorre una buona parte della storia letteraria a lui contemporanea e di poco precedente. Dal colloquio con Guido Guinizzelli, in cui compare l'attestazione del lemma, a quello in provenzale con Arnaut Daniel, passando per le considerazioni sugli autori e sulla poetica dello Stil Novo.

¹²⁶ Petrocchi, 1994, III, p. 450

Nei passi citati, Guinizzelli (che peraltro si presenterà solo più tardi, al v. 92) spiega a Dante alcuni essenziali meccanismi del Purgatorio. Nella terzina precedente, (vv. 76-78) «La gente che non vien con noi offese/ di ciò per che già Cesar trionfando/ ‘regina’ contra sé chiamar s’intese», viene spiegato quali sono le anime presenti in quella cornice e il peccato che avevano compiuto in vita. Ancora una volta, solo più avanti ci viene fatto capire il nesso tra le due schiere: al v. 82 Guinizzelli spiega che il suo peccato, e quello della schiera di anime che lo segue, fu quello di essere ermafrodito, «nel senso di bisessuale»¹²⁷ (Inglese), o più semplicemente come lussuriosi eterosessuali. L’altra schiera, che appunto si muove in maniera opposta a quella che Dante incontra, è quella che con una lunga perifrasi può essere identificata con gli omosessuali. Ciò lo si deduce dai due riferimenti fatti da Guinizzelli: da una parte il riferimento a Cesare e all’episodio in cui, in un Trionfo, viene apostrofato con la parola regina (episodio che Dante coglie quasi certamente da Svetonio); dall’altra con il coro che queste anime eseguono, riferendosi ad alta voce a Sodoma, da cui i sodomiti. Relativamente a Cesare, sembra più chiaro il riferimento leggendo il commento di Jacopo della Lana: «Or dice messer Guido di quello altro coro, che furono offenditori di Dio in quel vizio, che anco Cesare imperadore fue corrotto. Elli si legge che Cesare imperadore trionfando tutto lo mondo, mandò per lo detto re di Numidia per alcune vicende di quelle contrade. Venuto lo detto re a Roma elli parve molto bello a Cesare, e innamorò di lui, e pensò di volerlo stuprare [...] [Il re di Numidia] veduto costui ch’elli sapeano lo trattato, domandò: è qua la reina? Fulli risposto: andate oltra. Sichè in quella ora Cesare s’udìo chiamare reina. Questi andò allo letto, del che Cesare ebbe sua intenzione. E soggiunge messer Guido: questo è lo imperio, perch’elli riprendeano gridando a sè medesimi lo vizio di Sodoma e Gomorra»¹²⁸

Letteralmente, l’occorrenza si riferisce all’atto compiuto dalle anime mentre vagano per questa cornice del Purgatorio: «e, con la vergogna, aiutano

¹²⁷ Inglese, 2011, p. 320

¹²⁸ Scarabelli, 1866-1867

il bruciore, della fiamma a compiere l'azione purificatrice»¹²⁹ come riporta Inglese.

La relazione tra l'atto di purificazione attraverso la fiamma, e la vergogna nel farlo che aumenterebbe gli stessi effetti della purgazione, è un inedito e non trova riscontro nelle precedenti attestazioni. Non sembra rilevante la forma con cui questa attestazione compare, venendo usata per la prima volta in forma di gerundio, se non nell'esplicitare, attraverso il verbo, un atto che la seconda schiera di anime lussuose sta compiendo alla vista dei poeti. Chiaro anche il riferimento di Pietrobono: «e con la vergogna accrescono l'arsura del fuoco»¹³⁰, un commento ripreso dalla stessa Chiavacci Leonardi, mettendo in relazione la pena morale della vergogna con la pena fisica dell'arsura. Aggiunge Porena, probabilmente riferendosi anche alla tripartizione medievale della vergogna, che Dante «non credo voglia dire che la vergogna aumenta il rossore o la temperatura della fiamma, che sarebbe iperbole un po' barocca»¹³¹

È da notare l'importanza della presenza di questi poeti tra la schiera dei lussuriosi: è chiaro che questa presenza non sia riferibile ad atti e attività della loro vita terrena che Dante poteva conoscere, bensì a quel particolare tipo di poetica amorosa, precedente alla poetica del Dolce Stil Novo, che espose tutta questa schiera di poeti pre-stilnovisti all'accusa di lussuria, pur se fu solo una lussuria 'intellettuale', per così dire, e non una lussuria realmente praticata in vita.

L'occorrenza è all'interno del discorso di Guinizelli, che a sua volta si riferisce alla schiera dei lussuriosi omosessuali che compie un cammino opposto rispetto alla schiera di cui egli stesso fa parte.

L'accezione è senz'altro quella più classica riportata dai dizionari, che è provata nei confronti dell'atto di purificarsi attraversando la fiamma.

¹²⁹ Inglese, 2011, p. 320

¹³⁰ Pietrobono, 1946

¹³¹ Porena, 1981

16. Pg, XXX – 76-78

*Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte;
ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,
tanta **vergogna** mi gravò la fronte.*

16.2 – Apparato critico

76: *mi chadro* Ash, *mi caddon* Co Pr, *mi chaddor* Ham, *miccader* Lo;
nel basso fonte Co, *nel chiaro f<r>onte* Po

77: *et* Co; *ueggendomi il messio io* Eg, *uegendomi messo* Mad,
ueggiendo in esso Po, *uigendomi in esso* Rb; [*i*] *trassi* Ga Lau (poi agg. -i sul
rigo) Pr Vat, *io trassi* Laur Mad

78: *Tanto* Po, *uirgongna* Rb

L'uso e il riferimento chiaro del termine da parte di Dante è confermato anche dalla chiarezza nella tradizione del passo in esame, dal momento che si registra esclusivamente l'oscillazione grafica, anche se stavolta non è presente nel manoscritto **La**, bensì in **Rb**, manoscritto settentrionale anch'esso coinvolto in una storia molto curiosa: la sua collocazione e la sua compilazione sono da sempre smembrate, tanto che lo stesso manoscritto è distinto in due parti, tutt'oggi conservate in differenti biblioteche. L'area settentrionale del manoscritto giustifica l'oscillazione grafica in *virgongna*, con mancata elisione.

16.3 – Interpretazione dell'occorrenza

Occorrenza inserita in un altro canto fondamentale, per l'episodio narrato e per il momento in cui compare *vergogna*. La parte finale del Purgatorio, con il progressivo arrivo verso il Paradiso Terrestre, è accompagnata da una serie di lunghi canti che costituiscono la parte finale della cantica centrale. Nel XXX del Purgatorio appare per la prima volta Beatrice, destinata a rimanere al fianco del poeta fino agli ultimi canti del Paradiso. È un'apparizione quasi mistica, che ci mostra una Beatrice severa anche nel rivolgersi a Dante e nelle considerazioni che sottopone al poeta.

La terzina in cui è presente *vergogna* racconta proprio la reazione di Dante una volta ascoltate le parole di Beatrice, presenti nei versi precedenti (vv. 73-75): «Guardaci ben: ben son, ben son Beatrice!/ Come degnasti d'accedere al monte?/ Non sapei tu che qui è l'uom felice?». Quello di Beatrice è un vero e proprio rimprovero nei confronti del poeta, che solo in quel momento si è degnato di salire alla montagna del Purgatorio, nonostante i vari precedenti ripetuti richiami.

Dante reagisce in maniera contrita, e ci descrive la sua reazione attraverso gli occhi e il capo. Questi vengono prima chinati verso il basso, come massimo segno di contrizione, ma il loro riflesso nell'acqua fa sì che la vergogna che Dante prova in quel momento venga ulteriormente amplificata, tanto da costringere il poeta a spostare lo sguardo dalla fonte al prato.

Che la *vergogna* fosse riferita al personaggio di Dante ma mossa, come sempre, dall'autore, è chiaro già nei primi commenti, come quello di Jacopo della Lana: «nota qui la verecondia dello autore. Cioè ch'era tanta sua verecondia che non soffrìa a vedersi per sua spezia specchiata nell'acqua, e però drizzò la vista alla riva, sichè non si vedea»¹³². Riferimento confermato tramite Vandelli: «non bastandogli l'animo di contemplare sè nelle limpide acque del Letè, volse gli occhi all'erba, pieno di vergogna. D. vuol dire che riconobbe sè stesso, cioè le proprie colpe: di qui la vergogna»¹³³.

La sfera molto personale che Dante tocca in questo frangente è confermata dall'interpretazione dei passi fornitaci da Chiavacci Leonardi: «tanta è la vergogna della sua situazione, che egli non sopporta di vedere se stesso così confuso e umiliato»¹³⁴.

È un uso di *vergogna* inedito, perché questo sentimento è in risposta a Beatrice, e non più a Virgilio come nella maggior parte dei precedenti casi, e per altro viene descritto attraverso lo sguardo, seppur indirettamente. È lo sguardo che trasmette il senso di vergogna di Dante di fronte alle parole dette da Beatrice, ed è lo stesso sguardo che, riflesso nell'acqua, fa addirittura accrescere, in Dante, questo stesso senso di vergogna. È un'attestazione che

¹³² Scarabelli, 1866-1867

¹³³ Vandelli, 1929

¹³⁴ Chiavacci Leonardi, 1991-1997

riguarda Dante non solo nel suo rapporto con Beatrice, ma anche con ciò che quest'ultima rappresenta all'interno della sua opera.

17. Pg, XXXI - 43-45

*Tuttavia, perché mo vergogna porte
del tuo errore e perché altra volta,
udendo le serène, sie più forte,*

17.2 – Apparato critico

43: *Tutto perche* Ash, *Tutto pero che* Eg, *Tanta uia perche* Po; *men uergogna* Laur, *men*<n>*uergogna* Pr, *m*>*e*< *uergogna* Vat

44: *erore* Rb

45: *sirene* Ash Eg Fi Ham Lau Lo Parm Pr Ricc Tz Urb Vat, *serenne* Mad; *sia* Co, *sii* Fi, *siei* Pr, *si* Urb

L'intervento del Petrocchi si è reso necessario per alcune lezioni contraddittorie tramandate da alcuni codici molto importanti, come peraltro il **Vat**, manoscritto di area toscana databile intorno alla metà del Trecento e considerato uno dei codici più illustri riportanti la *Commedia*, dal momento che sembra essere passato nelle mani di Boccaccio, Petrarca e Bembo.

Sul verso 43 Petrocchi annota: «sulla base di Vat (ove peraltro *me* è su correzione, quasi certamente di *mo*), ha avuto notevole fortuna, nelle edizioni, dall'Aldina e dalla Crusca al Foscolo e al Becchi, ma già in manoscritti tardi (ad es. Can. 110); e riappare nello Scartazzini, e ora nel Porena, nel Chimenz ecc., il quale ultimo spiega il passaggio a *mo* come effetto del successivo *altra volta*, mentre è chiaro che Beatrice ha voluto precisare l'attuale (*mo*) stato di vergogna che Dante deve o doveva provare, anticipando la probabilità o certezza che *altra volta* egli sappia resistere alle tentazioni dei falsi beni mondani. Il vecchio Scarabelli soggiungeva che Dante ha raggiunto il massimo della vergogna, ed era inutile che Beatrice gli chiedesse di portare vergogna più intensamente: altri però meglio spiega «con una coscienza più piena, non più istintiva ma ragionata» (meno probabile, ma da non escludersi del tutto, che il primo *perché* sia causale e *porte* indicativo). Come da *me* si sono sviluppate varianti, oltre che piene, del tipo *meglio* o *mei*, anche aberranti (*men*, e quindi

più in Chig), così da *mo* sono nate *or* (Vic.), *non* (Sien. I VI 27), ovvero l'inversione *mo perché* (Harl. 3460) ecc.»¹³⁵

17.3 – Interpretazione dell'occorrenza

Altra doppia occorrenza, per la terza e ultima volta *vergogna* compare due volte all'interno dello stesso canto. Anche in questa occasione, le due occorrenze compaiono all'interno dello stesso episodio, la lunga confessione e contrizione di Dante ormai giunto quasi alla fine del percorso nel Purgatorio. Solo dopo questo episodio, infatti, Dante incontrerà le acque del fiume Lete e si avvierà a concludere, con i successivi ultimi due canti, il suo percorso nel regno della purgazione.

La prima occorrenza è inserita all'interno del discorso diretto di Beatrice, ancora una volta di ammonimento nei confronti del poeta. Il contesto è quasi quello di un insegnamento che Beatrice fa a Dante su quelli che devono essere considerati i giusti comportamenti.

Riporta Inglese che questo discorso di Beatrice «va letto in tono di serio e sereno ammonimento, senza l'asprezza e severità delle battute precedenti»¹³⁶. Lo stesso significato delle terzine qui prese in considerazione è quello di un vero e proprio consiglio: affinché tu, Dante, sarai più forte in futuro capendo il tuo errore grazie alla vergogna che provi per esso. Quell' «udendo le serène», si riferisce alle lusinghe che il mondo farà a Dante, e Beatrice gli ricorda che quando le sentirà, quando avvertirà lo stimolo della sensualità, allora dovrà ricordarsi dei suoi errori, per avere più forza nel contrastare le cose negative del mondo.

Medesimo riferimento è quello suggerito da Barbi: «pure, affinché ora (*mo*) tu ti vergogni dei tuoi peccati e un'altra volta sii più forte contro i piaceri mondani, smetti di piangere e ascoltami»¹³⁷. Diverso il tono del commento di Pietrobono, che suggerisce una diversa interpretazione del passo attraverso la tradizione manoscritta, sulla quale tornerà, e sarà decisivo, Petrocchi: «perché ora – secondo il testo dell'Ed. crit. fiorentina; ma preferirei leggere, sull'autorità

¹³⁵ Petrocchi, 1994, III, p. 535

¹³⁶ Inglese, 2011, p. 373

¹³⁷ Barbi, 1944

di altri codici, *me'*, meglio; per il fatto che di vergogna Dante ne provava già tanta»¹³⁸.

Su questa oscillazione interviene anche Chiavacci Leonardi, che ha però messo mano alla sua edizione della *Commedia* dopo l'edizione critica del Petrocchi, che sostiene come «le edizioni precedenti hanno *me'* (meglio), ma la tradizione manoscritta porta con maggiore autorevolezza la lezione a testo adottata dal Petrocchi. Del resto *ma* viene con miglior senso a contrapporsi a *altra volta* (in futuro): perché ora ti vergogni, e in futuro tu possa meglio resistere»¹³⁹

È un'occorrenza particolare, dal momento che proietta la vergogna ad un uso più oggettivo e distaccato, per così dire, visto che quello di Beatrice è un ammonimento che in questi tratti del discorso assume una vera e propria forma di insegnamento. La vergogna in questo caso è un sentimento che il poeta dovrà usare da monito per i suoi comportamenti futuri (si presume dopo il viaggio).

La *vergogna* del proprio peccato come monito per un vero e proprio insegnamento morale, è una di quelle accezioni esclusivamente dantesche del lemma. Ancora una volta, infatti, la *vergogna* assume quasi un valore positivo, che pure trova pochi riscontri nella trattazione del lemma all'interno dei dizionari.

¹³⁸ Petrobono, 1946

¹³⁹ Chiavacci Leonardi, 1991-1997

18.Pg, XXXI – 64-66

*Quali fanciulli, vergognando, muti
con li occhi a terra stannosi, ascoltando
e sé riconoscendo e ripentuti*

18.2 – Apparato critico

64: *E qual fanciulli* Ash, *Quali fanciugli* Co, *Quali i fanciulli* Fi Laur (e f.) Mad Parm (*Quale*) Po Urb, *Quale fanciulli* Vat

65: *cogli occhi attenti stannosi* Parm; *standosi* Laur

66: [e] *ripentuti* Ham, e *repentuti* La, e *pentuti* Po

Anche in questo caso sono del tutto assenti particolari problemi ecdotici, anche sulle possibili oscillazioni grafiche. Da notare che queste oscillazioni, invece, riguardano più che altro il nesso *quali fanciulli*, che ha evidentemente creato non pochi problemi, soprattutto dal punto di vista del pronome.

18.3 – Interpretazione dell'occorrenza

Occorrenza situata proprio nella terzina subito successiva alla fine del discorso diretto di Beatrice, per di più messa all'interno di una lunga perifrasi che sfocia nelle terzine successive. Infatti, il verso 67, nel primo emistichio, recita: «tal mi stav'io», prima di un nuovo discorso di Beatrice che chiude il suo ammonimento/insegnamento: «ed ella disse: 'Quando/ per udir sè dolente, alza la barba/ e prenderai più doglia riguardando'» (vv. 67-69).

Le considerazioni in merito a questa coppia di terzine sono molteplici. Intanto, si nota subito la forma al gerundio che Dante riutilizza dopo averla usata nel canto di Guinizzelli. La similitudine è «coerente con il rimprovero di Beatrice, perché, cedendo alle lusinghe del mondo, Dante si comportò come un uccellino implume, [...] ma Dante non è un fanciullo, come Beatrice vorrà sottolineare (vv. 68 e 74-75)»¹⁴⁰ riporta Inglese.

¹⁴⁰ Inglese, 2011, p. 375

Così come i fanciulli, ascoltando un rimprovero, stanno muti e vergognandosi hanno gli occhi a terra (ancora una volta la vergogna, così come l'occorrenza di pochi versi prima, passa attraverso lo sguardo) e riconoscendo l'errore si ripentono, così è Dante in quel momento, ascoltando le parole di Beatrice.

Da un punto di vista tecnico, in questa terzina manca il pronome riferito a *vergognando*. Altri riferimenti sono da scorgere nell'opera stessa di Dante: «come in *Vita Nova* (XXIII 13, ed. Barbi): avvegna che io vergognasse molto»; o ancora in *Convivio* (IV xix 10): «segno di nobiltade è neli pargoli... quando, dopo lo fallo, nel viso loro vergogna si dipinge»¹⁴¹.

Quest'ultimo riferimento al *Convivio* è presente nella totalità delle edizioni commentate, molte delle quali si limitano a riportare essenzialmente il passo indicato.

Leggermente diverso l'approccio di Pietrobono, che amplia le considerazioni su questo passo e le ricollega alla parte finale del discorso diretto di Beatrice: «non s'è mosso dall'atteggiamento preso fin dal primo assalto di Beatrice: ma ha sospirato e pianto, riconosciuto la verità delle colpe rimproverategli, e spiegato anche la ragione del suo traviamiento: è giusto, una volta che il cuore ormai gli si è spetrato, che cominci di nuovo a sentirsi simile a un fanciullo, colpevole, ma non indurito nel male, né superbo»¹⁴².

Altrettanto notevole è l'intervento di Chiavacci Leonardi: «l'immagine del fanciullo rimproverato, già avanzata a XXX 79, è quella prescelta da Dante per se stesso in questa scena, come più volte nel poema. All'origine di tale immagine è certamente il testo evangelico, per cui l'uomo superbo deve farsi fanciullo per ottenere grazia presso Dio»¹⁴³.

È interessante notare che la coppia di terzine contiene un riferimento esplicito alla barba di Dante, ripreso da Inglese, quando Beatrice riprende il discorso e dice: «ti duoli ascoltando le mie parole, alza il viso e, guardandomi, sentirai ancora più dolore, perché scorgerai la bellezza immortale che

¹⁴¹ Inglese, 1993

¹⁴² Pietrobono, 1946

¹⁴³ Chiavacci Leonardi, 1991-1997

posponesti ai beni fallaci. Il riferimento alla barba è particolare, dal momento che “nell’iconografia (Giotto incluso) Dante è sbarbato, ma Boccaccio sapeva di ‘capelli e barba spessi, neri e crespi’ [Trattatello]»¹⁴⁴. Probabilmente anche questo è un riferimento metaforico ad indicare la condizione di Dante, non più fanciullo ma adulto, quindi barbuto, e al fatto che all’età da lui raggiunta non è più possibile tollerare e giustificare atteggiamenti che provocano vergogna, dal poeta stesso presi in esame e più volte tollerati all’interno del *Convivio*.

L’occorrenza di *vergogna*, in questo caso, è inserita all’interno del testo come similitudine che però si rivolge alla condizione di pentimento che Dante personaggio, e di riflesso, anche qui, Dante autore, sta provando sentendo le parole di Beatrice.

Il pentimento dei fanciulli e quindi di Dante è qui conseguenza della vergogna provata, che consente loro di chinare il capo e abbassare gli occhi, stando muti e ascoltando il rimprovero. La *vergogna* è nuovamente inserita nella forma e nell’accezione più classica, che fa riferimento al sentimento che si può provare anche come forma di mortificazione derivante da un proprio atto.

¹⁴⁴ Inglese, 2011, p. 375

19.Pg, XXXIII – 31-33

*Ed ella a me: «Da tema e da vergogna
voglio che tu omai ti disviluppe,
sì che non parli più com' om che sogna.*

19.2 – Apparato critico

32: *uogloggimai che tu ti disuiluppe* Co, *uoglio omai che ti disuolupe* Eg (*i di uoglio* agg. sul rigo), *uoglo oramai che tu di disuiluppe* Laur, *uoglio omai che tu te disuolupe* Mad; *oma* Po; *disuoluppi* Ash, *disuiluppi* Po, *disueluppe* Rb, *disuoluppe* Urb Vat

33: *non facci piu* Mart Triv; *comon* (o *comō*) Ash Ham Laur Parm Rb, *com<e> uom* Triv; *chi sogna* Eg Mad

L'unico riferimento degno di nota per il Petrocchi, dal momento che sono del tutto assenti oscillazioni grafiche all'interno dei manoscritti, è quello del verso 33, dal momento che alcuni codici riportano la lezione *non facci più* in luogo di quella a testo «non parli più». La lezione 'scartata' è riportata da **Mart** e **Triv**, peraltro importanti. Quest'ultimo è il già citato manoscritto databile al 1337 compilato da Francesco di ser Nardo, mentre il primo è considerato il più antico manoscritto databile della *Commedia*, conosciuto indirettamente attraverso un'esemplare dell'Aldina, su cui vennero scritte a margine alcune lezioni diverse presenti sul codice originario, trascritto nel 1330-1331.

Questi due manoscritti, però, per Petrocchi riportano una lezione che «meno chiaramente esprime la notazione di Beatrice riguardo al parlare somnesso e confuso con cui Dante le si è rivolto (cfr. vv. 29-30)»¹⁴⁵

19.3 – Interpretazione dell'occorrenza

L'ultima occorrenza di *vergogna* nel Purgatorio è inserita nell'ultimo canto, quello che porterà Dante ad effettuare l'ultimo percorso all'interno di questo regno. Il canto è contraddistinto dall'enigmatica profezia di Beatrice,

¹⁴⁵ Petrocchi, 1994, III, p. 572

che è praticamente protagonista di tre quarti del racconto, prima che Dante si avvii verso il fiume Eunoè.

L'occorrenza compare ancora una volta all'interno di un discorso diretto di Beatrice, che risponde a Dante dopo che quest'ultimo aveva mostrato nuovamente perplessità e dubbi e aveva chiesto alla sua Madonna un deciso intervento. La chiarezza dell'esposizione della donna è chiara già nell'*Ottimo Commento*: «E qui non bisogna di sposizione: parole sono di Beatrice, e repressive»¹⁴⁶

Beatrice risponde, anche incoraggiando il poeta: ella vuole che Dante possa definitivamente liberarsi dalla paura e dalla confusione. Ovvero da quei sentimenti su cui Dante «poco tempo innanzi, quando Beatrice lo rimproverava dei suoi falli, era stato colto da «confusione e paura insieme miste», sí che aveva parlato in modo non intelligibile (cfr. *Purg.* XXXI 13-15)»¹⁴⁷, proprio all'interno di quei passi che già contenevano altre occorrenze. Aggiunge Pietrobono, tentando di entrare ulteriormente nel dettaglio del rapporto tra i due: «B. quel fare impacciato di D. non piace: sente che c'è ancora fra loro due qualcosa che, dopo la confessione e l'immersione nel Letè, non ci dovrebb'esser più»¹⁴⁸

Anche per Inglese questo è un riferimento al canto XXXI, al verso 13 «Confusione e paura insieme miste», quasi a voler chiudere un lungo discorso iniziato proprio nel momento di massima contrizione del poeta. Beatrice tenta di infondere, in Dante, fiducia a sufficienza affinché questi non «parli più com'om che sogna», ovvero in maniera confusa. Il riferimento trova anche riscontri nell'*Eneide* di Virgilio e in Stazio, quando, sognando, capita che si voglia parlare ma la voce non esce: «velut in somnis... non lingua valet... nec vox aut verba secuntur» (*En.* XII, 908-912), e ancora «ruptis immutuit ore querellis, qualia non totas peragunt insomnia voces, 'il lamento gli morì in gola, così come negli incubi non si riesce a completare le parole, e ammutoli' (*Theb.* v. 542-543)».

¹⁴⁶ Torri, 1827-1829

¹⁴⁷ Barbi, 1944

¹⁴⁸ Pietrobono, 1946

L'occorrenza parrebbe riferirsi completamente a sentimenti e sensazioni che il poeta ci racconta già nel canto XXXI, prima di iniziare il suo discorso di pentimento. Sarebbe, così, un uso particolare di *vergogna*, in quanto messo in parallelo con la paura e la confusione che Dante provava nell'episodio raccontato in quel canto precedente. Al di là di questo parallelismo, *vergogna* è senz'altro usata come un elemento negativo dal quale Dante deve liberarsi, sotto invito di Beatrice. La paura e la confusione del v. 13 del XXXI canto, secondo Chiavacci, sono in realtà «prostrazione e timore di disobbedire, mescolare e contrastanti tra loro»¹⁴⁹.

La vergogna provata assieme ad altri sentimenti è senz'altro rara, anche se tutti i sentimenti provati da Dante nell'episodio dei canti precedenti sono qui ripresi da Beatrice sottoforma di consiglio e bonario invito. Ella vuole che Dante possa liberarsi proprio da quella vergogna causata da comportamenti sconvenienti che il personaggio ha avuto nei momenti del viaggio precedenti a questo. L'occorrenza rimane così riferita al significato più classico del termine, proprio perché il fine delle parole di Beatrice è quello di consentire al suo protetto di concludere nel migliore dei modi l'esperienza purgatoriale e permettere il decisivo e finale passaggio al regno del Paradiso.

¹⁴⁹ Chiavacci Leonardi, 1991-1997

20.Pd, I – 28-30

*Si rade volte, padre, se ne coglie
per triünfare o cesare o poeta,
colpa e vergogna de l'umane voglie*

20.2 – Apparato critico

28: *si ne* Vat; *se n>a<colglie* Eg

29: [o] *cesare* Co (*cesere*) Eg Gv Lau Laur Lo Pa Pr Ricc Tz, o *cessare*
Mad

30: *e uegogna* Gv, o *uergogna* La (rev. e u.), et *verghona* Po

Non ci sono particolari problemi ecdotici, se non quelli riferiti a singole lezioni della parola *vergogna* che risentono, come in altre occasioni, dell'area di provenienza dei singoli manoscritti e dei vari copisti.

20.3 – Interpretazione dell'occorrenza

La prima occorrenza nel Paradiso compare già nel primo canto, contraddistinto da un iniziale riferimento alla gloria divina, seguito dall'invocazione ad Apollo. È proprio da questa che partono le considerazioni di Dante sul suo ruolo di poeta, come si scorge nelle terzine immediatamente precedenti a quella contenente la parola *vergogna*: «O divina virtù, se mi ti presti/ tanto che l'ombra del beato regno/ segnata nel mio capo io manifesti,/ vedra'mi al piè del tuo diletto legno/ venire, e coronarmi de le foglie/ che la materia e tu mi farai degno» (vv. 22-27).

Il riferimento, racconta Chiavacci, è all'incoronazione con le foglie d'alloro: «c'è in Dante la profonda consapevolezza della grandezza del suo lavoro, che era ben degno, se mai alcuno ve ne fu, di quella incoronazione poetica che fu concessa ad altri, e negata a lui. Nel 1315, poco tempo prima dunque della stesura di questo canto, era stato incoronato a Padova il poeta Albertino Mussato, autore della tragedia latina *Ecerinis*, e questo fatto non poteva non essere dolorosamente presente alla coscienza dell'autore della

Commedia che, all'altezza del *Paradiso*, per la prima volta esprime questo desiderio. Lo stesso sospiro tornerà verso la fine della cantica, in XXV 1-9»¹⁵⁰.

La terzina contenente *vergogna* riprende proprio le considerazioni sull'incoronazione dei poeti: accade che si venga a cogliere di quelle foglie, per il trionfo di Imperatori o poeti, più per la colpa e la conseguente vergogna dei desideri degli uomini, che per la gloria che l'alloro stesso dà.

Questa contrapposizione è ben evidente già nei commenti più antichi, come l'*Ottimo Commento*: il sì d'inizio terzina è affermativo «cioè, sì rade volte, cioè molto rado si coglie di queste foglie per trionfare Cesare, cioè imperadore, i quali quando avevano vinte le barbere nazioni, coronati d'alloro in sul carro di quattro grandissimi cavalli erano onorati: in prima usarono eglino corone di quercia in segno di fortezza»¹⁵¹.

I versi hanno un andamento nettamente in controtendenza rispetto all'inizio della cantica, e corrispondono ad un duro ammonimento profetico esercitato dal poeta su un argomento che evidentemente gli sta a cuore. Lo stesso avvicinamento tra trionfi militari e poetici «introduce di colpo la dimensione storica e pubblica nel tessuto finora del tutto personale e mistico del prologo. L'imperatore sta per Dante degnamente vicino al poeta, in quanto incaricato da Dio di guidare l'umanità al bene con il suo governo, come il poeta fa con la parola. Ora sulla terra non s'incoronano più, se non ben raramente, né gli uni né gli altri; è questo un segno della grave decadenza dell'umanità»¹⁵².

Relativamente al nesso colpa-vergogna, ancora Chiavacci: «la forte dittologia – colpa degli uomini, e quindi loro vergogna – e la rilevanza data a voglie (i desideri rivolti a tutt'altro che alla gloria) portano l'amarrezza della storia – la corruzione del mondo che tutto il poema denuncia – nel clima ultraterreno e celeste del prologo»¹⁵³.

Ancora nei primi commenti, considerando la datazione del già citato *Ottimo Commento* al 1333, appare chiaro il riferimento di Dante alla gloria

¹⁵⁰ Chiavacci Leonardi, 1991-1997, pp. 18-20

¹⁵¹ Torri, 1827-1829

¹⁵² Chiavacci Leonardi, 1991-1997, pp. 18-20

¹⁵³ Chiavacci Leonardi, 1991-1997, pp. 18-20

dell'incoronazione con l'alloro e alle considerazioni sulla vergogna: «come è detto di sopra nella precedente grande chiosa, colpa e vergogna delli uomini, li quali non vogliono faticarsi in aquistare onore e laude, ma dati alli ozii ed a' riposi vilmente loro vita passano, e tale vestigio di loro lasciano, qual f[um]o in aere, o in mare la schiuma. Onde l'Autore riprende la pusillanimitade de' mondani, che non attendono a scienza, [nè] ad alcuno perfetto stato degno di corona in virtude e in sapere»¹⁵⁴.

La dittologia colpa-vergogna è un tema su cui si sofferma la maggior parte dei commentatori, come anche Sapegno, che spiega come «per colpa del traviamiento degli umani appetiti, che non fanno piú aspirare alla gloria con azione meritevole; e la colpa si risolve in vergogna»¹⁵⁵.

È un nesso che pare richiamare la stessa formula usata nell'ultimo canto del Purgatorio, di cui abbiamo parlato nella precedente scheda. Non è da escludere, come sottolineano Bosco-Reggio, che il grande riferimento di questi primi versi dell'ultima cantica, altro non sia che un «segno di decadimento dei tempi»¹⁵⁶, come pure Dante sottolinea più volte nel corso dell'intera opera.

Con questa accezione, l'uso di *vergogna* è impersonale, riferendosi al desiderio degli uomini dei suoi tempi, ma è una piena consapevolezza del Dante autore, che fa delle vere e proprie considerazioni politiche e anche poetiche, relative all'incoronazione dei poeti con la corona d'alloro, incoronazione che egli non ricevette. La dura presa di posizione del poeta, già altre volte sferzante nei suoi giudizi poetici e politici, non può non risentire di una netta componente personale, una delle tante delusioni che il poeta dovette affrontare nel corso della sua vita.

La dittologia della *vergogna* con la colpa, concetto che Dante aveva già espresso nel canto precedente e esprimerà ancora nel canto dove compare l'ultima occorrenza di *vergogna*, ci aiuta a comprendere il significato lessicale del riferimento. Questo infatti è significativamente legato alla definizione classica del termine, ma se si volessero cercare dei collegamenti tra le terzine

¹⁵⁴ Torri, 1827-1829

¹⁵⁵ Sapegno, 1968

¹⁵⁶ Bosco-Reggio, 1979

in esame e il vero scopo del poeta, che come detto potrebbe essere stato quello di indicare il completo decadimento dei suoi tempi, potrebbe esserci un'altra definizione che aiuterebbe meglio a comprendere il significato di questa occorrenza.

Nel dizionario di riferimento, infatti, una delle definizioni del lemma è: «persona che per il suo comportamento è causa o motivo di disonore o umiliazione per le persone, la comunità, la famiglia a cui è legato» [*GDLI*, p. 776]. Questa spiegazione è stata già usata per comprendere meglio una delle precedenti occorrenze, ma in questo caso aiuterebbe, forse, a capire quanto il comportamento della comunità a cui Dante guardava, ai cittadini ma anche ai nobili o politici del tempo, era lesivo per la stessa comunità, su cui il poeta più volte gettò giudizi molto negativi.

21.Pd, XVII – 124-126

*indi rispuose: «Coscienza fusca
o de la propria o de l'altrui vergogna
pur sentirà la tua parola brusca.*

21.2 – Apparato critico

124: *rispuosi* Po; *chonsiença* Eg, *conisciença* Fi, *consciencia* Mad Pa
Urb; *fosca* Eg (*fosscha*) Po

125: *onde la propria ondella altrui* Ham; *uergona* Gv Mart (non corr.
l'Aldina)

126: *parolla* Pa. In Po mancano i vv. 126-127

Non risultano particolari problemi nella tradizione di questa parte dell'opera, se non alcuni errori, considerabili a tutti gli effetti come tali, tipo *vergona*, o altre imprecisioni grafiche simili.

21.3 – Interpretazione dell'occorrenza

Canto centrale di tutta l'opera e anche della cantica, essendo il canto che conclude la trilogia di Cacciaguida. L'occorrenza compare proprio in uno degli ultimi discorsi diretti dell'avo di Dante, poco dopo che questi ha ripreso parola spiegando a Dante l'importanza stessa della sua opera.

Compare proprio all'interno di terzine ricche di significato per lo stesso Dante, il quale riceve una nuova investitura (dopo le parole di Beatrice nel Paradiso Terrestre) sul suo percorso profetico/poetico e sull'importanza di portare a compimento la sua opera. Un ultimo avallo, per così dire, alla sua opera e alla successiva consegna di ciò che ha "visto" ai posteri, avverrà ancora per bocca di San Pietro nel XXVII canto.

In questo caso il discorso di Cacciaguida comincia con una premessa che sta a significare, secondo Chiavacci: «una coscienza offuscata, macchiata, da opere degne di vergogna, proprie o dei propri congiunti, certo troverà duro,

aspro, il tuo parlare»¹⁵⁷. Una considerazione che sembrerebbe ammonire Dante sull'importanza del compito assegnatogli e sulla delicatezza dello stesso, dovendo riportare fedelmente e con le giuste parole ciò che ha potuto vedere durante il suo viaggio (sulla scorta delle considerazioni che farà, con lui, San Pietro). Proprio nella terzina successiva, però, Cacciaguida fornisce a Dante la convinzione sul buon esito del suo compito (vv. 127-129): «Ma nondimen, rimossa ogni menzogna,/ tutta tua vision fa manifesta;/ e lascia pur grattar dov'è la rogna». L'ordine di divulgare al mondo ciò che il poeta ha visto è, in questo caso, espresso con una forza narrativa persino maggiore rispetto alla precedente investitura data al poeta da Beatrice, e alla successiva investitura di San Pietro.

In questo caso *vergogna* è rimante con *menzogna* e *rogna*, due termini fondamentali per la comprensione e la forza del dialogo di Cacciaguida. La vergogna può essere propria o altrui, la menzogna è ciò che Dante deve rimuovere affinché il messaggio possa arrivare chiaro, la rogna è qui usata, pur in un motto proverbiale rozzo e atipico rispetto al tono solenne di tutto il discorso di Cacciaguida, ad indicare la condizione di chi ascolterà le parole del poeta quando queste verranno divulgate.

Per aiutarci a capire il significato di questo detto proverbiale, è utile citare uno dei primi commentatori della *Commedia*, quel Jacopo della Lana tanto vicino cronologicamente alla vita dell'epoca da spiegarci correttamente il significato di questo motto: «cioè le tue parole pure parranno brusche a qualche persona, ma in loro è la rogna, cioè lo difetto, e in loro sia lo grattare, cioè lo contristarsene; e però fa manifesta tua visione»¹⁵⁸. Significato chiaro anche per Pietrobono, che commenta il passo tenendo conto del detto popolare del tempo: «certo, a coscienze macchiate di vergogne proprie o di vergogne commesse da altri che per qualsiasi motivo le riguardino, la tua parola giungerà brusca, dura e agra»¹⁵⁹.

Allo stesso modo Sapegno, che spiega il riferimento di Dante in relazione al suo grande compito: «è giusto che le coscienze, che han ragione

¹⁵⁷ Chiavacci Leonardi, 1991-1997, p. 491

¹⁵⁸ Scarabelli, 1866-1867

¹⁵⁹ Pietrobono, 1946

d'esser turbate e vergognose per colpe proprie o di loro parenti e amici, si risentano per le tue dure e crude verità; tuttavia, messo da parte ogni infingimento o riguardo, tu devi rivelare senza attenuazioni tutto ciò che hai veduto ed appreso nel tuo viaggio oltremondano, e lascia che chi avrà ragione di dolersene si dolga»¹⁶⁰.

Entra nel dettaglio delle parole di Cacciaguida lo stesso *Ottimo Commento*, cronologicamente anch'esso vicino ai tempi di stesura dell'opera, che si sofferma sulla fortuna dell'opera dantesca: «ecco la risposta e 'l consiglio in effetto, ch'elli palesase l'opera, cioè la sua visione con tutta veritate: e quivi s'intende il modo per lo quale visitò l'uscio e il regno de' morti, il Purgatorio e 'l Paradiso. E dice: le coscienze brutte o nere delli uomini, per li loro propri falli o de' loro maggiori, sentano il tuo parlare pugnente, e grattisi chi ha rognà; però che se nel cominciamento l'autore serà grave, quando ella comincerà ad essere assaggiata, ella fia mangiata, e poi dentro farà nutrimento di vita, sì che piacerà a qualunque infermo; e fia come quello vento, il quale percuote pure li maggiori alberi: e questo ti fia argomento d'onore, che tua repressione va pure alli maggiori uomini, sicchè mostra tua co[sci]enza pura, netta e sicura»¹⁶¹. È questo un commento che già tiene in considerazione la fama dell'opera in quei primissimi decenni dopo la sua diffusione.

Tra i commentatori delle terzine in questione, c'è anche chi tenta di spiegare nel dettaglio il significato della parola *vergogna*, mettendolo in primo piano all'interno del discorso di Cacciaguida: per Barbi il riferimento è ad un «atto vergognoso, per cui abbia ad arrossire chi l'ha compiuto (per es., Branca Doria) o chi a un colpevole è legato da vincoli di sangue (per es. i Chiamontesi *ch'arrossan per lo staio*, cfr. *Par. XVI 105*)»¹⁶².

Il riferimento di Cacciaguida affronta nuovamente la tematica della vergogna come elemento negativo del sentimento dell'uomo. Possiamo dire che si tratta di un'occorrenza isolata sulle quattro totali presenti nel *Paradiso*.

¹⁶⁰ Sapegno, 1968

¹⁶¹ Torri, 1827-1829

¹⁶² Barbi, 1944

Queste appaiono tutte in continuità tra loro, tanto che la prima, che abbiamo trattato nella precedente scheda, e l'ultima occorrenza della cantica e dell'opera, quella del canto XXIX, mettono entrambe in relazione la colpa e la vergogna. Come visto, nel I canto la colpa e la vergogna sono «de l'umane voglie»; nel canto dell'ultima occorrenza, invece, viene anche richiamata la condizione dell'uomo che dormendo sogna, espresso riferimento all'ultima occorrenza del *Purgatorio* e su cui torneremo nell'ultima scheda.

22.Pd, XVIII – 64-66

*E qual è 'l trasmutare in picciol varco
di tempo in bianca donna, quando 'l volto
suo si discarchi di vergogna il carco*

22.2 – Apparato critico

64: *Qualel trasumanare Co, E qual il trasmutar Mad, E qualle il transmutare Pa, Et quellel tramutaro Po; tramutare La (rev. rade -e) Parm; piçol Eg*

66: *suo si discarca Co Mad, suo discarchi Fi Ham La Parm, suo discarca Gv; [il] Co Laur Mad Mart Rb Triv*

Relativamente ai problemi di tipo ecdotico, le annotazioni del Petrocchi riguardano soprattutto il verso 66: «*si discarca* (nel Witte) o *discarca* sopprimerebbe una finezza sintattica; *suo discarchi* obbliga alla dieresi d'eccezione *sio*, ma non è inammissibile.

Si può anche omettere l'articolo, come in codici importanti. Ma che tutte queste possano essere prove di varie correzioni del poeta, è cosa cui poteva pensare solo lo SCARABELLI *Lambertino* III 364»¹⁶³.

22.3 – Interpretazione dell'occorrenza

Canto di passaggio, nel senso che segna il passaggio del poeta tra due cieli, da quello di Marte a quello di Giove, e anche perché schiacciato tra due episodi ben noti, quello di Cacciaguida sopra raccontato, e quello dell'aquila, che invece avverrà nel canto XIX.

Il canto è contraddistinto dalla presenza delle anime dei combattenti per la fede (tra le quali si riconoscono, tra gli altri, Carlo Magno e Roberto il Guiscardo), mentre l'occorrenza di *vergogna* compare all'interno della descrizione di ciò che il poeta vede, ovvero il cielo di Giove.

¹⁶³ Petrocchi, 1994, IV, p. 465

Anche in questo caso è inserito all'interno di una lunga perifrasi, e mette in relazione il colorito del volto quando si prova una forte vergogna con il colorito del volto di Dante, nell'avvicinarsi al successivo cielo. La correlazione appare evidente se si rammentano i tre significati che *vergogna* aveva nel Medioevo, tra cui quello dell'*erubescencia*, tipicamente legato al cambiamento di colore del volto. Non è la prima volta che Dante utilizza il riferimento al cambiamento di colorito, anzi il poeta lo utilizza anche in riferimento ad altri sentimenti, o situazioni, in cui è possibile cambiare sembianze.

Viene in mente, a tal proposito, il canto XXVII del *Paradiso*, ai verso 28-36, quando il riferimento è alla timidezza di Beatrice che “trasmutar sembianze”, arrossisce, come chi è timido di fronte ad una altrui fallanza: «Di quel color che per lo sole avverso/ nube dipigne da sera e da mane,/ vid'io allora tutto 'l ciel cosperso./ E come donna onesta che permane/ di sé sicura, e per l'altrui fallanza,/ pur ascoltando, timida si fane./ così Beatrice trasmutò sembianza;/ e tale eclissi credo che 'n ciel fue/ quando patì la suprema possanza». È indicativo che questa occorrenza si trovi per altro in uno dei canti stilisticamente più alti dell'intera *Commedia*, quello che inizia con l'inno dei Santi rivolto verso Dio e prosegue con la presenza di San Pietro e la sua invettiva contro i papi corrotti, motivo per il quale Beatrice arrossisce.

Tornando al canto qui preso in esame, come detto si tratta di una rara accezione di *vergogna* nel significato di *erubescencia*, ovvero di rossore in volto causato dalla vergogna. «E qual è il mutamento di colore, in breve spazio di tempo, in una donna di carnagione bianca, quando il suo volto deponga il rossore causato dalla vergogna» un simile cambiamento «si produsse davanti ai miei occhi, quando mi volsi a guardare il cielo, per il bianco splendente del sesto pianeta che mi aveva accolto dietro di sé. Biancore che faceva vivo il contrasto con 'l'affocato colore' di Marte»¹⁶⁴.

In questo caso, quindi, il rossore – peraltro collegato con il colore tipico di Marte – è la descrizione del colorito della pelle che torna gradualmente bianco. È l'esatto opposto rispetto a quanto succederà successivamente a

¹⁶⁴ Chiavacci Leonardi, 1991-1997, p. 777

Beatrice nel canto XXVII: in Beatrice le parole di San Pietro suscitano una timidezza che è, di fatto, una vergogna provata ascoltando l'invettiva del Santo nei confronti della chiesa corrotta. Questa timidezza produce il rossore; mentre in questo caso accade il contrario, con la similitudine del poeta che riferisce del colorito della carnagione che dal rossore causato dalla vergogna, torna gradualmente bianco. Per dirla con Pietrobono, succede quando ci «si liberi da quel senso di gravezza che produce il rossore della vergogna»¹⁶⁵. Questa similitudine racchiude il riferimento al contrasto tra i colori dei cieli che Dante poteva osservare.

Il rossore è così visto come un pesante velo «imposto dalla vergogna sul candore del volto»¹⁶⁶. Proprio un simile cambiamento, un simile passaggio di tonalità, si è verificato di fronte agli occhi del poeta, passando dal cielo di Marte, contraddistinto dal colore rosso, al cielo di Giove, contraddistinto per la purezza del suo candore.

La tempistica di questo cambiamento fu già descritta da Jacopo della Lana: «Qui adduce uno esempio a descrivere come si cambiò il colore di Marte a Jupiter, e dice sì come in poco tempo cioè in istanti, lo volto della donna arrossita per alcuna vergogna s'imbianca, quasi dica che poco tempo femmina dura in vergogna ne' suoi segni esteriori, in così poco tempo negli occhi suoi apparve lo cambiamento predetto»¹⁶⁷

L'unicità di questa occorrenza completa, di fatto, ogni riferimento possibile alla *verecundia* latina nell'opera di Dante. Delle tre traduzioni medievali del termine, come spiegato nei precedenti capitoli, Dante fa propri tutti i significati, facendo oscillare il termine tra la semplice trasposizione della vergogna, propria o di altri; passando per un più classico riferimento al pudore, fino a giungere alla cosiddetta *erubescencia*, tipica trasposizione fisica della vergogna, che consiste nel rossore cutaneo.

Appare peraltro ulteriormente chiaro come questi tre riferimenti siano totalmente presenti all'interno dell'ultima cantica, che pure presenta un totale di sole quattro occorrenze.

¹⁶⁵ Pietrobono, 1946

¹⁶⁶ Chiavacci Leonardi, 1991-1997, p. 777

¹⁶⁷ Scarabelli, 1866-1867

Il riferimento utilizzato da Dante autore nel suo testo si riflette sul suo stesso personaggio che vede ed osserva passando da un cielo all'altro. Si potrebbe propendere maggiormente per l'intervento di Dante autore dal momento che questa occorrenza, come molte altre, è frutto di un lavoro retorico del poeta, che passa attraverso questa lunga perifrasi.

L'occorrenza è chiaramente riferita al significato del lemma che, per metonimia, comporta quel «rossore che si manifesta sul viso a causa di turbamento o imbarazzo» [*GDLI*, p. 776].

23. Pd, XXIX – 82-84

*sì che là giù, non dormendo, si sogna,
credendo e non credendo dicer vero;
ma ne l'uno è più colpa e più vergogna.*

23.2 – Apparato critico

82: *Per me che la giu Eg; nuon duormendo si suogna Pa*

84: *ma nelluna Fi Ga Gv Lau Lo Ricc Tz; cuolpa ... uerguogna Pa*

Nella tradizione manoscritta, oltre alle ultime irrilevanti oscillazioni grafiche, Petrocchi precisa come un grande numero di codici riportino una lezione che egli stesso boccia: si tratta del verso 84, che ha, a testo, «*ma ne l'uno è più colpa e più vergogna*», mentre alcuni importanti codici riportino un'altra tradizione del primo emistichio. Si tratta di «*ma ne l'una*» che però, per Petrocchi, «è inaccettabile, sebbene valga a qualificare il gruppo del Cento, come poco sopra la divisione *e qui votando*. In Lond. Add. 22780 *ma lultimo e piu colpa che uergogna*»¹⁶⁸, altra versione che il critico scarta.

Le considerazioni di Petrocchi aiutano a capire non tanto il riferimento a *vergogna* e la scelta della variante da mettere a testo, ma soprattutto chiariscono quanto, in alcuni casi, una lezione che accomuna più manoscritti sia molto più utile per comprendere lo sviluppo dello *stemma codicum*, della sua compilazione e i diversi collegamenti tra manoscritti.

Questo, a scapito della lezione stessa che i codici riportano e che, come in questo caso, può non venire considerata tanto affidabile da poter essere messa a testo.

23.3 – Interpretazione dell'occorrenza

Canto dedicato all'ultimo cielo che il poeta attraversa, il nono, detto anche Primo mobile, dove risiedono le gerarchie angeliche. È proprio il grande argomento degli angeli che tiene banco in questo canto, inizialmente con le

¹⁶⁸ Petrocchi, 1994, IV, p. 484

parole di Beatrice che spiega a Dante come e quando vennero creati, da Dio, gli angeli. Successivamente il discorso si sposta sulla differenza tra angeli buoni e angeli ribelli, tra i quali spicca senz'altro la storia di Lucifero, ed è proprio in queste lunghe considerazioni che compare l'ultima occorrenza di *vergogna* all'interno della *Commedia*.

Il riferimento è ben più chiaro inglobando, nel discorso, le precedenti due terzine (vv. 76-81): «Queste sustanze, poi che fur gioconde/ de la faccia di Dio, non volser viso/ da essa, da cui nulla si nasconde:/ però non hanno vedere interciso/ da novo obietto, e però non bisogna/ rememorar per concetto diviso». È proprio il pieno godimento nel vedere il volto stesso di Dio che permise a queste entità di non distogliere più lo sguardo da quel volto, «nel quale tutto è eternamente presente»¹⁶⁹ come sostiene Chiavacci Leonardi. Ed è proprio questa loro condizione di «guardare direttamente e perennemente in Dio [che] il loro volere non è interrotto dal sopraggiungere di nuovi oggetti (cioè non c'è successione di tempi nel loro vedere)»¹⁷⁰.

Qui stanno tutte le considerazioni finali di Beatrice sulle entità angeliche, che non hanno memoria, o meglio non hanno bisogno di ricordare, perché «non c'è in loro suddivisione temporale di concetti. La memoria richiama infatti alla mente concetti accolti precedentemente, presuppone quindi un susseguirsi nel tempo di tali apprendimenti. Se l'angelo vede tutto simultaneamente in Dio, non gli è necessario ricordare ciò che attualmente ha davanti agli occhi»¹⁷¹.

Si arriva così alla terzina contenente l'occorrenza di *vergogna*, con un parallelo tra la condizione degli angeli e quella delle umane «scole» (concetto che richiama il verso 70), scuole dove «i maestri, pur non dormendo, cioè ben consapevoli, parlano come sognando, quasi vaneggiando, senza fondamento nel vero» sostiene ancora Chiavacci. Così facendo, alcuni, in buona fede, credono di dire il vero, mentre altri, in mala fede, sanno di dire cosa falsa, ma provano a mascherarla per vera, provando ad apparire originali. «E certo in

¹⁶⁹ Chiavacci Leonardi, 1991-1997, p. 807

¹⁷⁰ Chiavacci Leonardi, 1991-1997, p. 807

¹⁷¹ Chiavacci Leonardi, 1991-1997, p. 808

questi ultimi maggiore è la colpa, e maggiore quindi la vergogna (s'intende, non quella che essi provano, ma quella che su loro ricade)¹⁷².

Riferimento chiaro già nei primi commenti, come quello di Jacopo della Lana: «in terra e nelle scole, dove si tratta di tale materia per quelli mali intelligenti, che ricevono decepzione dalla equivocazione predetta. Questi più fallano che usano malizia»¹⁷³.

Le considerazioni di Beatrice, che continueranno attraverso questo discorso diretto fino alla fine del canto, spostano l'attenzione sulle caratteristiche di queste entità, facendo sì che possa essere definita, per bocca di Beatrice e per mezzo del pensiero di Dante, una risposta netta a quei dubbi che la teologia aveva posto sugli angeli. A Dante preme chiarire, per bocca di Beatrice, che ciò che viene insegnato sulla terra, ovvero che gli angeli sono dotati di facoltà del tutto uguali a quelle degli uomini, come l'intelletto, la volontà e la memoria, è errato, o frutto di mala fede.

Così Sapegno: «nel mondo, molti maestri (come questi, che assegnano agli angeli la facoltà della memoria) sognano ad occhi aperti; sia che essi credano in buona fede di dire il vero, sia che sostengano in mala fede le loro tesi, non credendovi essi stessi, per mera smania di apparire originali e ingegnosi; e in quest'ultimo caso la loro colpa è maggiore, perché comporta malizia, e maggiore la vergogna»¹⁷⁴.

Non è poi del tutto chiaro il motivo per il quale Dante dedichi così ampio spazio, in questo momento dell'opera e nella parte finale della cantica, ad una critica così feroce nei riguardi dei maestri teologi, «vanitosi, in mala fede, e ignoranti della Scrittura»¹⁷⁵.

Tornando al significato di *vergogna*, a questi ultimi riferita, è un significato che si estende non tanto ad un eventuale atteggiamento di contrizione che i maestri metterebbero in atto (soprattutto, come visto, quelli in mala fede), bensì un sentimento che verso di loro viene provato e che ricade su di loro e il loro operato.

¹⁷² Chiavacci Leonardi, 1991-1997, p. 807

¹⁷³ Scarabelli, 1866-1867

¹⁷⁴ Sapegno, 1968

¹⁷⁵ Chiavacci Leonardi, 1991-1997, p. 807

Qui sta la spiegazione del lemma, ancora una volta usato in maniera oggettiva e ancora una volta in forma impersonale. Non è chiaro, infatti, chi possano essere le persone che provano vergogna nei confronti di questi maestri teologi, ma si potrebbe ipotizzare che saranno tutti gli allievi che avranno modo di guardare questi maestri con occhi ben diversi, soprattutto dopo le rivelazioni di Beatrice e soprattutto dopo la diffusione di questi canti.

In quest'ultima occorrenza, come accennato in precedenza, torna il nesso colpa-vergogna che già Dante aveva usato nella prima occorrenza presente nel *Paradiso*. Come detto, in questa cantica Dante utilizza in sole quattro circostanze la parola *vergogna*, eppure solo nel *Paradiso* i tre significati canonici del lemma nel Medioevo sono tutti presenti.

Un ulteriore riferimento è all'ultima occorrenza dell'ultimo canto del *Purgatorio*, quando anche in quel caso il riferimento delle parole di Beatrice era al parlare come «uom che sogna», da cui Dante doveva distaccarsi. In quest'ultima occorrenza, come visto, la parola è nuovamente riferita all'uomo che sogna: anche in questo caso l'accezione è negativa e riferita ai maestri che, come visto, credono di parlare come se stessero sognando, ma sono invece ben consapevoli di quanto sostengono e di quanto questo possa essere menzognero.

IV – Conclusioni

L'uso dantesco del termine *vergogna* deve essere collocato all'interno del dibattito medievale sulla *verecundia*, che ha visto tra i protagonisti i maggiori filosofi del medioevo stesso. Dante si inserisce in questo filone consapevole della storia del termine, tanto che nella *Commedia* compaiono di fatto tutti i significati tramandati dal medioevo e, nella maggior parte dei casi, poi giunti fino a noi. La vergogna come sentimento, il pudore e l'*erubescencia* – che altro non è che la manifestazione fisica della vergogna sul volto di chi la prova – sono le possibili accezioni del lemma, che Dante fa proprie e utilizza in momenti diversi della *Commedia* stessa.

Ci si riferisce soprattutto alle occorrenze presenti nel *Paradiso*: nell'ultima cantica della grande opera dantesca, infatti, nonostante siano solo quattro le occorrenze di *vergogna*, queste compaiono con tutti i significati diversi che corrispondono alla fortuna e alla tradizione medievale del termine.

Nel primo canto del *Paradiso*, con la dittologia *colpa-vergogna*, Dante critica il comportamento degli uomini, che prima compiono atti sconvenienti, quindi provano vergogna per loro stessi. Quest'accezione è probabilmente la più classica del lemma, visto che il sentimento si riferisce a se stessi.

Sempre nell'ultima cantica, al XVII canto, abbiamo visto come Cacciaguida ammonisca Dante sulla vergogna, che viene utilizzata con un significato e con una accezione di estrema negatività, dal momento che può offuscare le coscienze. Diverso il caso successivo, nel canto XVIII del *Paradiso*, in cui compare una delle rare accezioni di *vergogna* collegata all'*erubescencia*. La lunga perifrasi in cui Dante spiega il cambiamento del colorito della pelle subito dopo aver provato vergogna, collegato al cambiamento di colore tra i cieli di Marte e di Giove, spiega anche il senso di pudore soprattutto nel gentil sesso. Come visto anche attraverso il *Convivio*, è proprio nelle donne e nei giovani adolescenti che la vergogna può essere

tollerata e giudicata come sentimento positivo. In generale, il giudizio che Dante fornisce su questa passione è collegato al giudizio che ne dà San Tommaso, ed entrambi risentono dell'influsso di Aristotele. Proprio in continuità col grande dibattito medievale, non si può non notare un Dante molto attento al sentimento del vergogna, da lui giudicato positivo nella maggior parte dei casi. L'attenzione dantesca a questo sentimento è chiara già nel *Convivio*, che grazie alla sua stessa struttura ci aiuta a comprendere, nella parte in prosa, ciò che Dante scriveva nei versi delle canzoni. Nella sua opera filosofica, Dante risente, probabilmente, di una qualche incertezza derivante dalla trattazione precedente: ciò è riscontrabile anche in rapporto al significato del termine e del concetto di *vergogna*, che durante la trattazione parte con l'essere considerato un moto dell'anima, quindi un sentimento, fino ad arrivare ad essere inserito tra le passioni principali dell'uomo. Ulteriore accezione è quella della vergogna come insegnamento morale per chi la prova, affinché non si renda più protagonista di quegli stessi comportamenti che hanno generato imbarazzo.

L'evoluzione del lemma e delle sue accezioni è verificabile già leggendo i versi del *Paradiso*, la cantica in cui il poeta inserisce tutti i significati di *vergogna*. Con Dante, inoltre, assistiamo a un duplice valore di fondo del lemma *vergogna*, che dipende dal soggetto che la prova: provare vergogna per se stessi, per un comportamento che si ritiene sconveniente, oppure provare vergogna per qualcun altro perché il comportamento di questi è deprecabile.

Al fianco di questi molteplici usi di *vergogna*, che assume spesso il ruolo di un vero e proprio giudizio nei confronti di sé stessi e di altri, si aggiunge quella vergogna più moderata, forse meno grave, che è il pudore. La vergogna, così come altre passioni e sentimenti, produce effetti fisici sul corpo di chi la prova: questa passa attraverso il volto, che si illumina di rosso, proprio il colore che permette di percepire questo sentimento come tale.

Se si vuole osservare l'opera di Dante nella sua interezza, appare chiaro quanto questo sentimento possa essere centrale nella trattazione dantesca:

nonostante siano solo ventitré le occorrenze di *vergogna*, non possiamo non considerare quanto possa essere stato importante per Dante non solo il dibattito medioevale, come detto, ma anche la tradizione che si ricollegava ad Aristotele. Infatti, per Dante questo sentimento, già ampiamente trattato nel *Convivio*, torna con forza nella sua opera maggiore, in cui sono compresi diversi e nuovi significati che, nonostante un numero contenuto di occorrenze totali, dimostra la grande attenzione dell'autore per questo stato dell'animo umano. Come già osservato, Dante reputa la vergogna un sentimento positivo, soprattutto se provato da giovani e donne, e la considera una passione che fornisce, a chi la prova, un vero e proprio insegnamento morale, affinché ciò che si compie e si riconosce come sbagliato possa, attraverso la vergogna, non essere più provato.

Questo insegnamento morale è soprattutto osservabile nell'*Inferno* e nel *Purgatorio*, dove non a caso compaiono il maggior numero di occorrenze di *vergogna* e corradicali: nel rapporto con Virgilio, già nel primo canto e nell'antinferno, quindi nel III, Dante si mostra reverente nei confronti del maestro, visto che le sue domande sono inopportune. La vergogna, che passa per la fronte prima e gli occhi poi, aiuterà Dante a comportarsi in maniera più pertinente con il proseguo del suo viaggio e soprattutto nel rapporto con il suo primo accompagnatore. Ma questo tipo di vergogna comparirà di nuovo con Beatrice, negli ultimi canti – e nelle ultime quattro occorrenze – del *Purgatorio*, come al XXX canto, due volte nel XXXI e infine nel XXXIII. In questi casi il poeta viene rimproverato dalla sua donna e reagisce con tanta vergogna, proprio perché le parole di Beatrice sono spesso molto dure e perché Dante non può fare altro che riconoscere tutte le sue colpe e vergognarsi di queste. Gli ultimi canti del *Purgatorio* sono ancora contraddistinti da questo tipo di rimproveri, veri e propri comportamenti che creano un filo conduttore nel ruolo e nell'importanza di Virgilio prima e Beatrice poi. E non è un caso che, con il successivo approdo del poeta nel *Paradiso*, non compaiano più riferimenti così duri ai suoi comportamenti: è come se questi insegnamenti morali potessero essere effettuati entro quei regni, come l'*Inferno* e il

Purgatorio, in cui è ancora possibile sbagliare ed è ancora possibile imparare il giusto comportamento.

Negli altri casi, Dante riesce nell'intento di caricare la vergogna di tutti i significati che ancora oggi possiamo riscontrare, e non è un caso che la utilizzi in canti spesso strategici o considerati fondamentali per leggere al meglio il pensiero politico del poeta. Abbiamo visto come questo lemma sia presente nel canto dei ladri fiorentini e nella conseguente invettiva contro Firenze; quindi nella doppia occorrenza nel significativo canto sesto del *Purgatorio*, con l'apostrofe all'Italia che non ha saputo trarre il meglio dall'intervento di Giustiniano; ancora nel canto della 'teoria dei due soli' nell'incontro con Marco Lombardo e, infine, nei canti di Cacciaguida, in cui Dante riceve ulteriori sproni a completare e divulgare la sua opera.

Tutte tematiche centrali e sensibili per il Dante autore dell'opera, esule e sempre girovago tra le corti dell'Italia settentrionale; e anche per questo molto critico con gli uomini dei suoi tempi e i suoi concittadini fiorentini. È chiaro che Dante provi vergogna per i suoi concittadini, come nel caso del canto XXVI dell'*Inferno*, ed è chiaro quanto la storia personale dell'autore possa intrecciarsi con la storia del suo personaggio nei tre regni che visita.

E così un Dante che prova vergogna lo ritroviamo in tutti quelli che universalmente possiamo riconoscere come i temi più sensibili per l'autore, dall'esilio alla condizione di certe anime peccatrici, dalla situazione di Firenze a quella dell'Italia e dell'Impero tutto, compresi alcuni sferzanti giudizi sul mondo ecclesiastico e su alcuni papi.

Tutti temi fondamentali per l'autore, che puntualmente vengono riflessi nella *Commedia* attraverso considerazioni, detti popolari o proverbiali, sentenze, invettive e tutti gli ulteriori artifici retorici tipici del grande poeta fiorentino.

In aggiunta a questo, l'ulteriore considerazione che possiamo senz'altro annotare è quella di ritrovare, e non solo attraverso l'uso di *vergogna*, gran parte delle tematiche che il poeta aveva avuto modo di esprimere in altre opere, alcune minori ma comunque fondamentali, quasi tutte incompiute. Il discorso, in merito, può inevitabilmente allargarsi a tutti i lemmi, i passi e gli episodi

della *Commedia*, che trovano riscontro già nelle prime *Rime*, quindi ancora nelle incompiute *De vulgari eloquentia*, *Convivio* e *De Monarchia*.

Dante compie l'ulteriore, importante, passo di spostare la visuale di chi prova questo sentimento: si può provare vergogna per un proprio comportamento sconsiderato, come accade al suo personaggio spesso rimproverato dai due accompagnatori e come capita nei già citati casi dei canti I, III, XVI dell'*Inferno*; oppure nel caso particolare della prima occorrenza del canto XXX, quando Dante prova vergogna per un comportamento tanto riprovevole che ancora mentre scrive la sua opera ne prova imbarazzo.

La vergogna, però, soprattutto nell'*Inferno*, è anche un sentimento che il poeta prova per le anime che vede, come di fronte ai ladri fiorentini che scatenano la citata invettiva contro Firenze; oppure si trasforma in un vero e proprio ritegno quando il poeta deve salire sul dorso di Gerione. La prima volta che, invece, *vergogna* viene usata con l'accezione di *erubescencia*, è quando Dante si riferisce alle anime immerse nel lago Cocito, con l'acqua che lambisce quella parte del corpo dove solitamente appare fisicamente la vergogna, ovvero il volto. Come detto, questa accezione è meno frequente, ma è al tempo stesso chiaramente recepita dalla tradizione medievale, ulteriore dimostrazione di quanto il dibattito intorno al tema delle passioni e dei sentimenti sia stato ben conosciuto dal poeta.

Nel *Purgatorio*, la cantica che registra il maggior numero di occorrenze, la vergogna assume specialmente il valore di sentimento che viene provato nei confronti del comportamento di altri: le reazioni, anche sottoforma di lunghe perifrasi, verso le anime o pensando al popolo, sono spesso veementi, come nel già citato caso del canto sesto, dove in un primo momento Dante rimprovera il popolo della penisola italiana per non aver assorbito appieno lo sforzo legislativo di Giustiniano. In un secondo momento, verso la fine del canto, si scaglia contro l'imperatore al tempo in carica, Alberto d'Asburgo, incapace di scendere in Italia e totalmente assente nella vita dei sudditi italiani. Al fianco di queste occorrenze, le altre accezioni riguardano la vergogna provata in vita dalle anime che raccontano la propria storia, come nel canto XI di Provenzan Salvani, e ancora nel XVI, quando a parlare è Ugo Capeto e

l'accezione è più che altro vicina ad un senso di pudore provato da quest'ultimo nei confronti della sua stessa dinastia. Ancora un'anima è protagonista della successiva occorrenza, con il significativo intervento di Guinizzelli e il riferimento alla schiera dei lussuriosi.

Questo quadro, in cui nuovamente è chiara l'attenzione di Dante per questo sentimento, denota una volta di più l'attenzione del poeta alle fonti: Dante sembra ripercorrere la letteratura latina e il dibattito medievale, rispetto ad una tradizione precedente dove non ci sono grandi riferimenti alla vergogna, sia nella poetica provenzale che nella letteratura immediatamente precedente a Dante. Escluso il caso di Brunetto Latini, di alcuni volgarizzamenti e delle quattro occorrenze presenti nell'opera del Notaro, il numero di volte in cui i poeti rimandano maggiormente al concetto e al lemma *vergogna* nella nostra letteratura aumenta sensibilmente a partire dal Trecento, ed è con il poeta del *Convivio* e della *Commedia* che questo termine entra definitivamente in poesia con tutte le diverse accezioni. Il Sommo Poeta si riferisce soprattutto a quelle fonti latine che, com'è noto, lo hanno notevolmente influenzato. E si rifà a quel dibattito medievale che è durato quasi un secolo ed ha ripristinato il concetto di vergogna ampliandone i campi semantici, spostando l'attenzione verso una visione positiva di questo sentimento e collocandolo nella sfera delle passioni principali. Se consideriamo la mole della *Commedia*, è straordinaria l'attenzione a questa emozione, che con le sole ventitré occorrenze rimane fondamentale per il poeta a fronte della complessità dell'opera stessa. Da un punto di vista filologico, inoltre, nessuna delle occorrenze sembra essere sfiorata da problemi ecdotici e di tradizione manoscritta, e lo stesso, famoso, intervento del Boccaccio come primo grande *editore*, per così dire, del testo più importante della storia della nostra letteratura, non ha realmente modificato nessuna delle occorrenze di questo lemma.

BIBLIOGRAFIA

Antonelli 1974 = *La poesia del Duecento e Dante*, a cura di R. Antonelli, Firenze, 1974, p. 16 e segg.

Antonelli 1979 = *Poesie di Giacomo da Lentini*, Roma, 1979, p. 10 e segg.

Antonelli 2008 = *Giacomo da Lentini. Rime*, Milano, 2008

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

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

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

Casagrande, Vecchio 2015 = *Passioni dell'anima. Teorie e usi degli affetti nella cultura medievale*, Firenze, 2015, p. 270 e segg.

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

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

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

Cortellazzo, Zolli 1988 = M. Cortellazzo, P. Zolli, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, vol. V, Bologna, 1988, p. 1426

De Mauro 1992 = T. De Mauro, *GRADIT: Grande dizionario italiano dell'uso*, Torino, 1993

Devoto 1966 = G. Devoto, *Dizionario Etimologico. Avviamento alla etimologia italiana*, Firenze, 1966, p. 454

Forcellini 1864 = *Totius Latinitatis Lexicon*, Bologna, Ristampa 1864, p. 947

Inglese 1993 = *Dante Alighieri, Convivio*, a cura di G. Inglese, Milano, 1993, p. 292 e segg.

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

Inglese 2011 = G. Inglese, *Commedia, Purgatorio*, Roma 2011

Mazzarelli 2000 = *Aristotele, Etica Nicomachea*, a cura di C. Mazzarelli, Milano, 2000/2011, p.185

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

Padoan 1965 = *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, VI, a cura di Vittore Branca, Milano, 1965

Petrocchi 1994 = G. Petrocchi, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, voll. II, III, IV, Firenze, seconda ristampa riveduta, 1994

Pianigiani 1907 = *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Milano, 1907, p. 1518-19

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 Wtymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1972

Rohlf's, 1966-1970 = G. Rohlf's, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, vol. I, Torino, 1966-1970

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

Scarabelli 1866-1867 = *Comedia di Dante degli Allighieri col commento di Jacopo della Lana bolognese* (commento 1324-1328), a cura di L. Scarabelli, Bologna, 1866-67

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

Vandelli 1964 = *Il Convivio*, ridotto a miglior lezione e commentato da G. Busnelli, e G. Vandelli, Firenze, 1964

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 ultimo del percorso universitario, desidero lasciare ringraziamenti stavolta più approfonditi, onde evitare di lasciare nell'anonimato tutte quelle persone, vicine e lontane, che con il loro supporto, con il loro affetto e la loro vicinanza, hanno contribuito al raggiungimento di questo nuovo, importante, obiettivo.

In primo luogo ringrazio il mio Relatore, Professor Roberto Rea, che per la seconda volta ha avuto il piacere di seguirmi nella stesura di questo lavoro, con pazienza e disponibilità nel confrontarsi su ogni singolo aspetto della tesi e nel mirare a raggiungere un risultato più che soddisfacente nella realizzazione di questo progetto. Lo ringrazio inoltre per gli esami sostenuti con lui nella triennale e nella specialistica, che mi hanno convinto sempre più a confrontarmi con una materia tanto ampia quanto complessa, quale la Filologia, come materia di laurea.

Colgo l'occasione di ringraziare anche il mio correlatore, Professor Sergio Marroni, che si è reso disponibile per affiancare il prof. Rea e il sottoscritto nella compilazione di questa tesi. Aggiungo che uno dei corsi più piacevoli da seguire e studiare nel percorso della magistrale è stato quello del prof. Marroni, un modulo di Storia della Lingua Italiana appassionante che ha concesso agli studenti di approfondire il concetto di grammatica, nella teoria e nella prassi.

Con loro ringrazio tutto il corpo docenti con cui ho avuto modo di confrontarmi, imparare e migliorarmi. In particolare ringrazio la mia tutor, prof.ssa Francesca Dragotto, sempre disponibile per ogni problematica, anche e soprattutto fuori dal suo orario di ricevimento. I professori di Letteratura Italiana: Nicola Longo e Rino Caputo, grandi dantisti, le prof.sse Benigni e Lardo, grazie alle quali ho arricchito la mia conoscenza delle materie. Ancora il prof. Trifone, la prof.ssa Marinetti e soprattutto la prof.ssa Stefania Cavagnoli,

con la quale abbiamo avuto modo di confrontarci sulla linguistica di genere, tema sempre più attuale e centrale degli studi umanistici.

Ringrazio uno dei professori che non ho avuto direttamente tra i miei insegnanti di questo lungo periodo universitario, ma con il quale abbiamo condiviso le esperienze del Festival del Giornalismo da cui abbiamo fatto nascere una bella miscellanea di saggi, il prof. Daniele Silvi.

Ringrazio per la splendida esperienza l'Ufficio Stampa dell'Ateneo, e in generale la migliore Università in cui potessi studiare.

Dopo i ringraziamenti più 'istituzionali', desidero ringraziare in primo luogo i miei genitori, Anna Maria e Claudio, da sempre a me vicini per ogni tipo di aiuto, capaci di insegnarmi a guardare sempre con tenacia e ottimismo tutti i traguardi della vita, senza mai dubitare delle mie qualità, delle mie capacità e della mia preparazione. A loro, in primo luogo, questo lavoro è dedicato.

Ringrazio mia sorella Manuela. Da una tesi ad un'altra ci siamo resi protagonisti di tanti eventi, personali o meno, che altro non hanno fatto che aumentare l'infinito rispetto, affetto, ammirazione e centralità che ognuno dei due ha e ha sempre avuto nella vita dell'altro.

Ringrazio la mia fidanzata, Giorgia, alla quale sempre sottolineo come nel suo corpo minuto siano inserite un'infinità di qualità che mostra giornalmente, fornendo un aiuto imprescindibile nel proseguo della mia vita, accademica e non solo, e per tutto il costante appoggio, la fiducia e l'amore che sempre sa infondermi con così tanta naturalezza. Ma è anche dir poco, grazie a tutto quello che lei riesce a fare ogniqualvolta le parlo, mi ci confido e mi ci confronto, con la sua grande qualità di aiutarmi, ascoltarmi e tranquillizzarmi. Mettere queste parole *nero su bianco* spero mi aiuterà a convincerla di quanto il suo 'lavoro', che spesso lei sminuisce, possa essere apprezzato e benedetto dal sottoscritto.

A queste due fondamentali e fenomenali donne, in secondo luogo, è dedicato il mio lavoro.

Passo così agli amici.

In primo luogo ringrazio Maurizio. Se poco dopo averlo conosciuto era riduttivo chiamarlo ‘collega’ universitario, da qualche tempo è riduttivo persino chiamarlo amico. E quindi ringrazio mio fratello Maurizio, o meglio il fratello che non ho mai avuto ma che lui, per il nostro rapporto, rappresenta. Lo ringrazio per l’infinità di cose che condividiamo e facciamo insieme – tutte cose che sembrano sempre riuscire ottimamente – (i trattini li ho messi di proposito); per le chiacchierate, la complicità, i consigli, i confronti e tutto ciò che ci ha reciprocamente reso migliori. Con lui ringrazio, per tanti motivi, la società Frosinone Calcio.

Insieme a Maurizio, e con i ragazzi di ‘Sobrietà e varietà’, ringrazio Daniele. Grande compagno di viaggio, nel magico trio di “Soggiorno Stampa”, serio, professionale e schietto; esattamente come piace a me.

Quindi dedico un ringraziamento sincero a Virginia, l’amica che tutti vorrebbero avere e che io ho il piacere di considerare la migliore che ho. Disponibile, a volte; presente, se può; affettuosa, sempre. La sua presenza è stata sempre necessaria in quei momenti difficili che pure ogni tanto capitano, ed è lì che lei non è mai mancata.

Ringrazio Lorena, che è sempre una piacevole sorpresa per la sua presenza, la dedizione e la precisione con cui si dedica alle cose; Annalisa, con la quale spesso i confronti sono duri e crudi, ma inevitabilmente leali e sinceri. Tutto il percorso della laurea specialistica è contraddistinto dalla presenza di queste due siciliane, persone vere e brave amiche.

Ringrazio Claudia, con la quale ci si confronta e si scherza sempre; Valentina che è sempre stata la più pazza del gruppo e non per niente ora è a Praga. Con loro ringrazio l’ultimo arrivato, Adriano, che sin da subito ha messo in mostra tutte le credenziali per far parte ‘a tempo pieno’ del nostro stravagante gruppo.

Ringrazio gli amici di sempre, come Manuele e Matteo, anche se la vita oggi come oggi ci permette di vederci davvero raramente rispetto ad un tempo. Ma la loro presenza c’è sempre, così come il ricordo delle tante cose fatte insieme.

Ringrazio Libero, mio cognato, sempre disponibile per consigli e aiuti nei più svariati modi, nonché per ogni sostegno di tipo informatico. Con lui ed altri, ringrazio gli amici “indistruggibili”.

Ringrazio Enrica, amica comprensiva, disposta sempre al confronto, allo scherzo e disponibile sempre anche di fronte ai maggiori stress.

Ringrazio i parenti: dalla mia ultranovantenne nonna Enza, passando per gli zii: Miriam, Mariano, Fiorella, Mario e Anna. Un pensiero speciale per mio zio Francesco, scomparso il 30 settembre. Proprio un mese prima della mia discussione, e so quanto avrebbe avuto piacere ad essere presente e condividere questo traguardo, così come aveva piacere nel seguirmi con la sua macchina fotografica in tanti altri eventi della mia vita.

Con loro dedico un pensiero agli zii ‘acquisiti’, che poi così non sono: ringrazio Massimo ed Eliana e con loro tutti i cugini: Federico, Valerio, Sara, Sabrina, Daniela ed Emanuele.

Ringrazio Tania e Giancarlo, con cui pure spesso ci siamo trovati a confrontarci proprio sul mio percorso di studi e sulla materia di questa tesi. Compagni di viaggio, in senso stretto e non. Con loro ringrazio Sara e Paolo, altrettanto attenti a confrontarsi con me su tanti temi, compresi quelli universitari.

L’ho detto all’inizio di quest’ultima parte della tesi, voglio ringraziare proprio tutti: e allora ringrazio Radio Libera Tutti, che ci ha accolto nella famiglia radiofonica con il nostro programma; ringrazio la famiglia di Tv2000 pur conosciuta da poco ma sempre attenta e vicina ai vari percorsi condotti nella mia vita.

Ringrazio la mia seconda famiglia, la compagnia Granatina, di cui mi onoro di essere presidente. Li ringrazio per tutte le volte che mi hanno seguito, sentito e in tutti i momenti in cui hanno contribuito al raggiungimento di grandi traguardi. Li ringrazio anche per tutti gli insegnamenti che mi hanno dato. Uno ad uno: Claudio, Giorgia, Sara, Flavio, Corinna, Giulio, Libero, Loris, Valentina, Enrica, Maurizio, Vittorio, Giulia, Alfio, Federica, Francesca, Anna Rita, Paolo, Andrea, Antonella, Marina P., Eleonora, Livia, Donato, Alba, Tonino, Marina S., Giuliana, Roberto, Simonetta, Manuela e Massimo.

Ringrazio, infine, la mia professoressa per eccellenza. Rispetto al tempo già trascorso dalla fine del liceo, è ancora oggi un punto di riferimento, disponibile per tutti i confronti, per le chiacchierate e per tutte le curiosità legate alla nostra vita. Grazie, così, alla professoressa Laura Cunto, maestra di vita.

Ringrazio, infine, tutti coloro i quali, non annotati in questo lungo elenco di ringraziamenti, hanno contribuito, in piccola o grande parte, al raggiungimento di questo nuovo obiettivo.